

Marrabenta: as dinâmicas históricas e socioculturais no contexto do seu surgimento [□]

Marílio Wane*

pp. 117-130

“Moçambique é o país da Marrabenta”. Esta frase, muito presente no senso comum e dita em diversas situações do quotidiano moçambicano, traz uma série de aspetos reveladores de como os habitantes da “Pérola do Índico” (para destacar outro cliché associado ao país) se vêem a si próprios e interpretam a sua experiência de vida, face aos desafios que se impõem. Se por um lado, revela a dimensão do estilo de música que frequente e automaticamente costuma ser associado à identidade do país, há sensivelmente uma década, carga consigo uma conotação altamente autodepreciativa, sendo utilizada para se referir às supostas causas das mazelas sociais recorrentes no país. Logo de partida, evidencia-se a atribuição a um género musical específico a capacidade de descrever o país, o que imediatamente, chama a atenção para a sua relevância no imaginário coletivo. Enfim, há uma série de interpretações possíveis para este dado, tanto do ponto de vista da pesquisa sobre a música, a dança e o papel que desempenham na sociedade, quanto do ponto de vista dos próprios problemas sociais que a frase aponta.

Entretanto, e este é o tema central deste artigo, a frase evidencia um aspecto importante sobre o processo de construção a identidade cultural do país ao longo das últimas décadas do colonialismo português e reforçada desde a independência, em 1975, aos dias de hoje. A marrabenta é um ritmo musical originário dos subúrbios da então Lourenço Marques (atualmente Maputo, a capital do país) e tido como genuinamente moçambicano, daí porque, desde o auge inicial da sua popularidade, na década de 1960, tem sido apontado como um *símbolo* nacional. O seu surgimento está diretamente ligado às dinâmicas sociais registadas particularmente na zona sul do território, para onde, desde fins do século XIX, foi transferida a capital colonial, anteriormente localizada na Ilha de Moçambique, ao norte.

Embora amplamente difundida no senso comum, esta afirmação não reúne consenso e tem sido alvo de forte contestação justamente no que diz respeito à sua suposta representatividade nacional. Particularmente nos fins da década de 2000, observou-se esta percepção de forma crescente através de debates públicos realizados pelos meios de comunicação social, sobretudo por via da rádio, televisão, jornais, portais na Internet, etc. bem como em colóquios académicos ou mais alargados. O argumento central aí reside na ideia

[□] 10.21747/08742375/afr34a7

* ARPAC – Instituto de Investigação Sócio-Cultural/Ministério da Cultura e Turismo de Moçambique, Investigador e FCSH/UNL – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.



de que a marrabenta seria um estilo de música executado e apreciado na zona sul do país e que, portanto, não serviria para representar Moçambique como um todo. Somado a este ponto, há ainda o argumento de que teria sofrido forte influência da música sul-africana, o que acabaria por depor contra a sua alegada autenticidade.

Em meio a estas controvérsias, surgiu outra que toca na questão da origem da marrabenta, acabando por reeditar-se um velho debate que remonta aos fins década de 1970, sobre quem seria o “pai da Marrabenta”, o seu criador original. De um lado, a reivindicar este título para si, está Dilon Djindji, músico em atividade e nascido no Distrito de Marracuene, na Província de Maputo, e de outro lado, a figura de Fany Mpfumo, popularmente conhecido como o “rei da Marrabenta”, falecido no ano de 1987. Importa dizer que a rivalidade entre os dois músicos foi bastante estimulada pelos promotores de espetáculos musicais da época como forma de atrair o público, especialmente quando, em 1973, Fany regressou de um longo período de estadia na África do Sul e passou a fazer concertos na capital, disputando espaço com o seu “concorrente” nos principais palcos da cidade.

Outro fator relevante para o relançamento dos debate foi a realização do Festival Marrabenta, a partir do ano de 2008². Trata-se de um evento anual cujo objetivo é justamente de promover este género musical, que observava um certo grau de ostracismo desde o início da década de 2000. Para além da realização dos concertos com alguns dos principais nomes, muitos dos quais já se viam longe dos palcos, a programação do evento sempre contou com a realização de discussões públicas, nas quais já se delineavam, desde o princípio, algumas das questões que serão abordadas a fundo neste artigo.

Marrabenta: origem e evolução

O debate em torno deste que é, certamente, um dos mais proeminentes estilos musicais praticados em Moçambique suscitou a realização de uma pesquisa levada a cabo pelo ARPAC-Instituto de Investigação Sócio-Cultural³, com o objetivo de trazer elementos a mais para a discussão, por forma a esclarecer estes e outros aspectos. Empreendida entre os anos de 2011 e 2014⁴, a pesquisa baseou-se no levantamento bibliográfico sobre o tema, em pesquisa de campo nas províncias Maputo e Gaza, entrevistas e promoção de debates públicos com músicos, jornalistas, produtores artísticos, entre outros intervenientes reconhecidos na matéria, bem como na análise musical das gravações coletadas e do repertório consagrado do estilo, transcrições musicais e audição comentada durante as entrevistas. Do primeiro debate público, realizado a 17 de Junho de 2011, as informações coletadas apontaram para a necessidade de problematizar a forma como o debate vinha a ser conduzido nos meios de comunicação social.

1 Referência à sua famosa canção “King ya Marrabenta”, na qual diz que “(...) em Marracuene, há um rei da Marrabenta/e não se pode aguentar com ele”. Trata-se de uma possível menção irónica ao próprio “rival” Dilon Djindji, evidenciando a disputa simbólica existente na época.

2 Costumemente, acontece em fins do mês de janeiro na Cidade de Maputo e no Distrito de Marracuene, a cerca de 30 km. Em algumas edições, alargou-se para outras cidades do país, como Xai-Xai (capital da província de Gaza) e Inhambane. Devido à sua repercussão e grande afluência de público, o festival passou a ser incorporado à agenda cultural oficial da capital.

3 Órgão do Ministério da Cultura e Turismo vocacionado à pesquisa do património cultural imaterial nacional.

4 A equipe foi formada pelos investigadores do ARPAC João Vilanculo (falecido) e Marílio Wane (autor deste artigo), contando com a colaboração de docentes da Escola de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, nomeadamente Gil Júnior, Agnelo Navaia e o consagrado músico Hortêncio Langa.

Enfim, desta primeira aproximação ao tema foram delineadas algumas linhas de investigação a se seguir, no sentido de encontrar caminhos mais seguros para abordar o tema, com base em metodologia e procedimentos científicos. Optou-se, portanto, por uma abordagem baseada no arcabouço conceptual da Etnomusicologia, que enfatiza a dimensão sociocultural das práticas musicais, para além da sua dimensão estética e/ou artística. Para tal, mostrou-se necessário aprofundar o conhecimento sobre o contexto histórico do seu surgimento, bem como das dinâmicas sociais subjacentes ao seu processo de desenvolvimento e disseminação, partindo da zona sul de Moçambique, de onde é originária, até atingir bastante popularidade a nível nacional e até mesmo para além-fronteiras. De tal forma que foram identificados três principais eixos de pesquisa, com vistas a responder as principais inquietações suscitadas pelo amplo debate público sobre o tema, a saber: *origem, autenticidade e representatividade*.

Origem

O primeiro aspeto a ser problematizado, responsável pelas discussões mais acaloradas no encontro acima referido, foi justamente o que se refere à origem da marrabenta, inclusivamente, realizado na presença de um de seus maiores interessados: o próprio Dilon Djindji. Através das inúmeras referências feitas pelos intervenientes a outros músicos precursores importantes e à existência de diversos centros difusores para o desenvolvimento do género, constatou-se a notória escassez de registos que poderiam sustentar a tese de uma origem autoral para a marrabenta. Tal como afirmou Moisés Ribeiro Mandlate, líder e fundador do Conjunto Djambo, também presente ao encontro, por tratar-se de uma prática cultural dos chamados “indígenas”, ela foi marginalizada nos seus primórdios no contexto do colonialismo, não havendo interesse em documentá-la de forma sistemática.

Certo é que a marrabenta surge durante o período colonial, nas zonas suburbanas da então cidade de Lourenço Marques, a capital do território colonial. Estas zonas concentravam a chamada população “indígena”⁵, isto é, a grande massa negra autóctone, cuja força de trabalho era explorada no âmbito do sistema colonial implementado pelos portugueses brancos. Embora a presença de outros grupos sociais como os indianos, os chineses, árabes, entre outros ainda menores, tornasse a paisagem sociocultural laurentina particularmente complexa, podemos afirmar que, grosso modo, existia uma divisão dual que opunha os dois grupos estruturantes do sistema: de um lado, o negro “indígena” e de outro, o branco português colono⁶. Ao primeiro, estavam reservadas as condições e os lugares mais baixos da escala social e ao segundo, todos os privilégios resultantes de um sistema socioeconómico assentado na exploração do trabalho, na dominação cultural e na opressão política. De ponto de vista simbólico e ao nível da organização espacial da cidade, este quadro expressava-se através da dicotomia “cidade de caniço” e “cidade de cimento”⁷, referindo-se às zonas habitadas pelos “indígenas” e pelos brancos portugueses e os seus descendentes, respetivamente.

5 A categoria de “indígena” consistia no estatuto jurídico atribuído à população negra nativa subjugada no âmbito do regime colonial português. Foi criado através do “Estatuto do Indigenato”, de 1954, uma espécie de “código civil” aplicado em todos os territórios coloniais, no qual estavam definidas e juridicamente fixadas as normas de comportamentos para tais populações, como forma de controlar a sua força de trabalho (ver Zamparoni, 2012: 47-54).

6 Cabaço (2009: 27) caracteriza este quadro social como “a essência dualista da sociedade colonial”.

7 Esta parte da cidade era também chamada de “xilungwini” que, em língua ronga, significa “zona dos brancos”.

Enfim, é amplamente consensual a ideia de que a marrabenta surge na “cidade de caniço”, nomeadamente nos bairros da Mafalala, Chamanculo, Xipamanine e adjacências. Na sua essência, trata-se de um estilo musical criado no contexto da dinâmica sociocultural de profundas transformações pelas quais vinha a passar uma população de origens fundamentalmente rurais, em meio ao processo de adaptação a um meio urbano opressor, no qual se inseria a partir de uma condição subalterna, subjugada. Na sua maioria, esta população era constituída de indivíduos e famílias oriundas das zonas rurais das três províncias da região sul - Maputo, Gaza e Inhambane – embora houvesse também núcleos formados por gentes vindas de outras partes do território e até mesmo de outras áreas. Curiosamente, a origem do nome “marrabenta”⁸ está associada justamente a um destes grupos de forasteiros: de acordo com uma das versões mais correntes, a palavra teria surgido durante os bailes realizados na “Associação dos Comoreanos”, em meados da década de 1940. Tratava-se de um espaço criado por um grupo de indivíduos oriundos das Ilhas Comores que estabeleceu-se no bairro da Mafalala⁹ em princípios da década de 1930. Segundo o escritor José Craveirinha, a palavra “marrabenta” constitui na junção do prefixo ronga “ma” com o verbo “rebutar”, em português, em alusão ao vigor dos dançarinos no auge da execução musical, estimulados pelo público¹⁰; isto teria ocorrido primeiro nos bailes dos “Comoreanos” para depois espalhar-se por outras zonas da cidade para onde a marrabenta foi, progressivamente, expandindo-se.

Como resultado da escassez de registos recorrente nestes casos, somada à dinâmica da oralidade na fixação e disseminação deste universo de práticas culturais, a identificação precisa dos marcos históricos fica bastante prejudicada, entretanto, António Sopa chama a atenção para um dado importante: a primeira vez que a palavra “marrabenta” aparece na imprensa escrita de Lourenço Marques, na década de 1940. Trata-se de um artigo publicado no célebre jornal “O Brado Africano”¹¹, o que sugere a relativa popularidade do termo para se referir precisamente a um estilo de música e dança. Pela forma como aparece neste registo textual pioneiro, pode-se depreender que o leitor médio já estava suficientemente familiarizado com a expressão, de modo a não haver necessidade de o autor proceder a explicações mais detalhadas.

Do ponto de vista estético, ou seja, da sua forma e conteúdo, a marrabenta enquadra-se naquilo que geralmente classifica-se como “música ligeira moçambicana”. Refere-se aos estilos de música concebidos e produzidos para o consumo massificado e não necessariamente estão vinculados a tradições musicais específicas de determinados grupos etno-linguísticos¹². Concretamente, a marrabenta é um ritmo executado com os instrumentos musicais convencionais da música popular massificada a nível mundial: bateria, baixo, guitarras, teclados e instrumentos de sopro; e é também o nome da dança que a acompanha¹³. Em sua grande maioria, as canções são executadas nas línguas nacionais faladas

na zona sul do país, principalmente, o changana e o ronga, predominantes nas províncias de Gaza e Maputo, respetivamente. Versam sobre os temas do quotidiano das populações suburbanas e rurais desta parte de Moçambique, retratando as suas dores e alegrias consoante as vicissitudes do contexto social.

Entretanto, até adquirir a sua forma através da qual ficou popularmente conhecida, a marrabenta passou por um longo percurso marcado, particularmente, pelo desenvolvimento técnico em relação à situação de precariedade existente do ambiente social em que surgiu. Uma vez que os seus primeiros criadores eram, na maioria das vezes, indivíduos pobres, camponeses ou do proletariado suburbano, não tinham condições de adquirir os instrumentos necessários para aprender a tocar e se apresentar, seja individualmente ou em conjuntos. Daí tornaram-se icônicas desta fase inicial as famosas “violões de lata”, que eram instrumentos de fabrico artesanal feitos para emular as guitarras convencionais, consideravelmente inacessíveis para a maioria dos músicos amadores que iam surgindo e começavam a moldar uma forma característica de tocar a guitarra. Basicamente, eram instrumentos feitos com recurso a uma lata de azeite, metálica, geralmente de dois litros, que funcionava como caixa de ressonância, pregada a um pedaço de madeira a imitar o braço de uma guitarra, conectados com fios de pesca, como as cordas. Com algumas variações em relação aos materiais utilizados, eram assim feitas as “violões de lata”, também conhecidas como “xibavani” ou xigogogwani¹⁴, em língua changana.

De tal maneira que entre os primeiros tocadores destas guitarras artesanais até as bandas de concerto, a actuarem em palcos, houve um percurso de desenvolvimento estilístico importante a ser registado. Um marco histórico deste processo é, sem dúvidas, a gravação de *Forgotten Guitars from Mozambique*, uma colectânea de canções registadas pelo célebre etnomusicólogo britânico radicado na África do Sul Hugh Tracey¹⁵, da qual constam alguns músicos, entre profissionais e amadores, que atualmente são considerados os precursores da marrabenta. Para além da sua qualidade musical, este registo sonoro pioneiro constitui importante documento de um dos fenómenos sociais de maior relevância e que trouxe profundas transformações para o território e as populações da zona sul de Moçambique ao longo de todo o século XX (e anteriormente): a migração para o trabalho nas minas da África do Sul. Efectivamente, Tracey gravou trabalhadores das minas oriundos de Moçambique que possuíam um estilo característico de tocar a guitarra e cantar, certamente refletindo aspetos das suas tradições musicais originárias, que se faziam presentes no ritmo dos dedilhados e nos conteúdos das canções. Deve-se frisar aqui que a maioria dos artistas gravados neste álbum vinham das zonas rurais ou suburbanas das províncias de Maputo, Gaza e Inhambane, carregando consigo uma vasta cultura musical adquirida ao longo do seu processo de socialização.

Forgotten Guitars from Mozambique oferece-nos pistas importantes não apenas para compreendermos as origens da marrabenta, como também para compreendermos alguns de seus fundamentos técnicos. Muitos dos músicos entrevistados no âmbito da pesquisa “Marrabenta: origem e evolução”, levada a cabo pelo ARPAC, forma unânime em afirmar que há uma forma específica de dedilhar a guitarra, cultivada no âmbito da experiência

8 Entretanto, a origem do nome é outra fonte de muita controvérsia.

9 Como exemplo deste aspecto, neste bairro, houve uma concentração de famílias e indivíduos oriundos da Província de Nampula, pertencentes ao grupo etnolinguístico macua, cujos primeiros registos de migração para Lourenço Marques remontam aos fins do século XIX. O próprio nome do bairro é popularmente atribuído à dança *falala* antigamente praticada por estes indivíduos.

10 Craveirinha (2009: 67).

11 Citado por Sopa (2014: 153) Curiosamente, o artigo faz duras críticas à “marrabenta” enquanto prática cultural, contestando justamente a sua autenticidade como “moçambicana”.

12 Nestes casos, aplica-se a designação de música ou dança “tradicional”. Esta é a classificação utilizada, por exemplo, nos festivais nacionais de cultura, organizados pelo ministério do pelouro em Moçambique.

13 Blacking (2000) chama a atenção para o facto de que, em algumas sociedades africanas, particularmente na região austral, os fenómenos de “música” e “dança” são indissociáveis. Nesta perspetiva teórica, Soeiro (1999: 149) adota o conceito de “modalidades expressivas” para caracterizar estas formas de expressão, no caso, a *makwayela*, praticada no sul de Moçambique.

14 Em língua changana, este termo consiste num diminutivo de “*gogogo*”, como eram chamadas as latas de óleo de cinco litros, muito comuns nesta zona do país nessa altura. Portanto, os “pequenos *gogogos*” eram justamente as latas menores, geralmente de azeite, com as quais eram fabricadas as “violões de lata”.

15 Hugh Tracey (1903-1977) tem uma importância fundamental no registo e documentação da música africana, particularmente nas regiões austral e central do continente, a partir da década de 1920. Em Moçambique, entre inúmeros trabalhos realizados, foi o responsável pelas primeiras gravações de *timbila*, as famosas orquestras de xilofone do povo chope que, em 2005, vieram a tornar-se património cultural imaterial da Humanidade, pela Unesco.

com as “violões de lata” que atualmente, raramente se encontra mesmo entre músicos profissionais do mais alto gabarito dentro do estilo da marrabenta. Segundo Suleimane Sidi Jr.¹⁶, exímio guitarrista popularmente conhecido como “Maninho”, na Cidade de Xai-Xai¹⁷, este dedilhado teria-se perdido quando músicos de origem rural, particularmente da província de Gaza, iam à Cidade de Maputo (ou, antigamente, Lourenço Marques) gravar as suas músicas em estúdio. Lá chegados, estes músicos acabavam por se submeter a formas de arranjo definidas pelos técnicos dos estúdios que, de acordo com a sua visão, descaracterizavam as suas particularidades rítmicas “originais”.

Com estas tais particularidades rítmicas, “Maninho” refere-se justamente à musicalidade patente na maioria das canções de “*Forgotten Guitars...*”, à época conhecida como o ritmo de *majika*. Foi tocando este ritmo que iniciou o seu aprendizado musical com as “violões de lata”, assim como muitos músicos consagrados do género, a exemplo de Domingos Honwana (Xidimigwana), Roberto Chitsondo, Ernesto Ndevo (Ximanganine), Alberto Mutchecha, entre outros. Todos estes músicos citados são naturais da Província de Gaza e tem em comum o facto de terem migrado para a então capital Lourenço Marques em meados da década de 1950 (e desde então), em busca de melhores condições de vida, no contexto de um amplo movimento migratório interno que remonta à viragem do século XIX para o XX¹⁸. São, de certa forma, dos continuadores dos músicos gravados em *Forgotten Guitars from Mozambique*, que irão acrescentar à *majika* herdada destes alguns elementos a mais para a definição e daquilo que, mais tarde, veio a consolidar-se como um género musical estabelecido: a marrabenta.

Tal qual mencionado anteriormente, este álbum constitui um documento a partir do qual podemos compreender aspetos muito importantes da dinâmicas sociais e das profundas transformações sociais vivenciadas pelas populações do sul de Moçambique. A canção “*Male ya Vatchangana*”, de autoria de Francisco Mahecuane, retrata a rivalidade existente entre os grupos etnolinguísticos changana e rongga¹⁹, afirmando na própria música a sua pertença em relação ao primeiro. Vejamos alguns versos da canção:

I
 (...)

A va rongga vayi khapaza male ya vatchangana

Mamani unga kala ni faduku laka tcheleni

A va rongga vati buma him male ya vatchangana

Va yaka ni ti yindlo hi male ya vatchangana

Va xava ni swi fambo hi male ya vatchangana

A swiyo biha loku a muyindla ma leyi

16 ARPAC. Pesquisa “Marrabenta: Origem e Evolução”. Entrevista áudio, Xai-Xai, 08/08/2011.

17 Capital da Província de Gaza e, portanto, um importante centro difusor da marrabenta.

18 A transferência da capital, da Ilha de Moçambique para a cidade de Lourenço Marques, demandou um significativo contingente de mão de obra barata que foi suprido através de um êxodo rural induzido no âmbito da dinâmica da exploração inerente ao sistema colonial. Paralelamente ao fluxo migratório para as minas da África do Sul, houve também um movimento massivo destas populações para o novo centro político do território, especialmente para a construção do porto e dos caminhos de ferro, bem como para o trabalho subalternizado na cidade, em péssimas condições de habitação e sem direitos sociais garantidos.

19 Grosso modo e de acordo com uma noção presente no senso comum, o grupo rongga seria predominante na Província de Maputo e o grupo changana, na Província de Gaza. Entretanto, estas subdivisões internas são passíveis de problematização devido às transformações decorrentes dos intensos fluxos migratórios ocorridos ao longo do século XX na região.

II
Va rongga narinwina namu mihelile

Hambi loku miswitiva leswaka machangane swi phuku phuku

Miti buwela yini hi male ya vatchangane xana?

 (...)

III
Ti bumeni hi male ya vatchangana

A siku hingata famba ya ka Gaza,

Mitasala mi yi shuva mle leyi

Tradução

I
 (...)

Os rongas esbanjam o dinheiro dos machanganas

Minha mãe que não tiveste um lenço de cinco escudos

Até se vangloriam com o dinheiro dos machanganas

Compram sapatos com o dinheiro dos machanganas

Aprendem a se vestir com o dinheiro dos machanganas

II
Seria feio se vós, maRongas, comessem esse dinheiro calados?

Mesmo sabendo que os machanganas são burros (falhados)

Porque se vangloriam com o dinheiro deles, então?

 (...)

III
Vangloriem-se vós, maRongas, com o dinheiro dos machanganas,

Pois, no dia em que regressarmos à casa, em Gaza,

Ficarão com saudades deste dinheiro

A chave de interpretação²⁰ para esta canção, que ficou bastante popular a partir a década de 1950 em diante, está na percepção, ao nível do senso comum, de que sob a perspetiva “dos changana”, “os rongga” seriam um povo preguiçoso que apenas se aproveitava da riqueza gerada (sob a forma de salários) pelo esforço do seu trabalho duro nas minas da África do Sul. Ainda nesta ordem de ideias, a aversão “dos rongga” explicar-se-ia por,

20 Estas informações foram obtidas durante as entrevistas com diversos músicos, no âmbito da pesquisa “Marrabenta: origem e evolução”, durante as quais faziam-se exercícios de audição comentada de algumas músicas.

alegradamente, preferirem ocupações no mercado de trabalho subalternizado na capital Lourenço Marques a ter que migrar para as “Terras do Rand”. A letra da canção, por assim dizer, politicamente incorreta para os padrões atuais, evidencia a complexidade da realidade sociocultural da época, muito para além da rígida dualidade entre colonizados vs colonizadores, através do qual frequentemente, este período histórico é descrito. Tal complexidade, reveladora de dinâmicas internas mais profundas, mostra-se presente nas interações sociais entre os diversos grupos que compõem as populações habitantes das zonas suburbanas de Lourenço Marques. Ainda que, certamente, diluídas ao longo do tempo, estas percepções e outras semelhantes, e em relação aos outros grupos envolvidos, permanecem até os dias de hoje.

Autenticidade

Por aquilo que foi dado a conhecer ao longo da pesquisa, a marrabenta tem como principais centros difusores: as zonas suburbanas de Lourenço Marques e as zonas rurais e urbanas da parte sul da província de Gaza, de onde provém um número significativo de artistas que mais tarde se consagrariam como ícones do estilo²¹. De maneira que, ao invés de procurar uma improvável origem autoral, mostra-se mais produtivo buscar a sua originalidade justamente na amálgama das diversas experiências musicais, e não só, a que estas populações estiveram expostas, no âmbito das dinâmicas sociais e históricas por elas vivenciadas. Ao travar contacto com a música popular produzida a nível global, sobretudo por via da rádio, homens e mulheres portadores de raízes culturais rurais ou suburbanas tiveram a oportunidade fazer releituras das suas formas de expressão artística à luz das novas informações que recebiam, seja no contexto de uma cidade cosmopolita como Lourenço Marques, ou então, nas cidades industriais sul-africanas, para onde migravam em massa.

Foi com este espírito que o professor, radialista e ativista cultural Samuel Dabula inspirou os seus discípulos, no âmbito das atividades culturais realizadas no antigo Centro Associativo dos Negros da Colónia de Moçambique²². No exercício das suas funções como responsável pelas atividades culturais do Centro, Dabula estimulou a busca e o interesse pelos valores culturais autóctones, incorporando-os nas diversas performances de música, teatro, dança, desporto, etc, imprimindo-lhes não apenas um carácter recreativo, mas fundamentalmente, de afirmação identitária. Dabula não defendia pura e simplesmente uma espécie de “volta às raízes”, mas também um aprimoramento das expressões culturais nativas no sentido de adaptá-las a formatos e linguagens adequados para o consumo de um público urbano e cosmopolita. Nas palavras de Eldorado Dabula²³, seu filho e discípulo, era preciso trazer as danças de “debaixo da árvore para o palco”, no que se referia ao trabalho desenvolvido no Centro em relação à música e à dança. Assim, coordenou e dirigiu diversos espetáculos através dos quais procurava levar ao público o conhecimento

21 Muitos deles, naturais do atual Distrito de Chibuto que, até meados da década de 1960, foi a capital da atual Província de Gaza (então “Distrito”, de acordo com a divisão administrativa colonial).

22 Este centro foi criado no âmbito do movimento associativista (ROCHA, 2006) existente em Lourenço Marques desde o início do século XX e tinha como objetivo fundamental o desenvolvimento sociocultural da população “indígena”. Localizava-se no Xipamanine, um dos bairros emblemáticos das zonas suburbanas e funciona atualmente no mesmo local com a designação de Centro Cultural Ntsindya, pertencente ao Conselho Municipal de Maputo.

23 ARPAC. Pesquisa “Marrabenta: Origem e Evolução”. Entrevista áudio, Maputo, 04/04/2012. À época da entrevista, Eldorado Dabula era o director-geral do Centro.

sobre diversas expressões culturais nativas (sobretudo do sul do país, das quais possuía reconhecido domínio), ao mesmo tempo em que procurava despertar nele a consciência da sua importância num contexto de dominação cultural como prática de opressão colonial. De modo que, paralelamente ao trabalho de outras figuras de relevo, Samuel Dabula deixou a sua marca num processo mais amplo que fez do *Ntsindya* (como também era conhecido o Centro, que significa “sede”, em língua ronga) um espaço de resistência anticolonial²⁴, na sua vertente cultural. No campo da música e da dança, estas aspirações materializaram-se através do Grupo Folclórico do Centro que, progressivamente, foram incorporando as expressões culturais nativas ao seu repertório. É por esta via que surge o Conjunto Djambo, agrupamento musical que terá um papel importante no processo a que o historiador Rui Laranjeira caracteriza como a “estilização da marrabenta” (Laranjeira, 2014: 26). Este agrupamento já tinha alguma experiência na execução dos estilos musicais em voga na época, como o jazz, o blues, o samba, o bolero, entre outros, de modo que, sob a orientação de Dabula, passou a incorporar padrões rítmicos, coreografias e o cancionário popular aos seus arranjos musicais nas apresentações.

Assim, a marrabenta foi se “estilizando”, isto é, adquirindo um padrão sonoro facilmente reconhecível e adaptando elementos das danças nativas ao enquadramento cénico do palco e dos salões, transformando-as. Efetivamente, alguns elementos de danças como *xingombela*, *zorre*, *xiparatwana*, *ngalanga*, entre outras, foram selecionados e incorporados às performances de marrabenta muitas vezes de forma espontânea, de modo a abrir novas perspectivas na maneira de executá-las, chegando até mesmo a se criar novas formas de dança como, por exemplo, a *xitchuketa*²⁵. Neste particular, é importante frisar que o termo “marrabenta” refere-se também à dança que acompanha o ritmo musical, do qual não está dissociada conceitualmente, assim como na prática. Aliás, esta questão – de se a marrabenta é “música” ou “dança” – é uma das mais frequentes nos debates realizados nos meios de comunicação social que, justamente, reacenderam o interesse pela história deste género musical.

À semelhança de Dabula, o poeta, escritor e jornalista José Craveirinha desenvolvia igualmente, e de forma mais explícita, um trabalho de consciencialização política por via da cultura na Associação Africana²⁶. Neste espaço, o Conjunto João Domingos cumpriu o mesmo papel desempenhado pelo Conjunto Djambo no Centro Associativo dos Negros, tanto sob a perspectiva da promoção das expressões culturais nativas quanto do ponto de vista de contribuir para o processo de estilização da marrabenta. Embora as duas organizações tivessem interesses e objetivos semelhantes, ao nível do senso comum, disseminou-se a ideia de que a Associação era um espaço destinado aos “mulatos”²⁷, enquanto que

24 Na década de 1960, o *Ntsindya* teve papel destacado na resistência anticolonial, tendo abrigado o NESAM (Núcleo de Estudantes Secundários Africanos de Moçambique), um grupo de estudantes engajados na consciência nacionalista e que mais tarde, assumiriam postos de liderança na luta armada. Em 1965, foi encerrado pela PIDE, a polícia política colonial.

25 Criada por Raul Baza, um exímio dançarino, muito popular nas zonas suburbanas de Lourenço Marques. Entre as mulheres, destacava-se, nesta época, a bailarina do Conjunto Djambo Sandia Issá, conhecida pela alcunha de Muchina, igualmente exímia dançarina de marrabenta.

26 Na Associação Africana, Craveirinha encontrou o espaço ideal para desenvolver os seus ideais nacionalistas através do trabalho de orientação que fazia com o Grupo Folclórico local. O seu ativismo foi de tal forma frontal que, em meados da década de 1960, juntou-se à Frelimo, vindo a ser preso pela PIDE entre os anos de 1965 a 1969.

27 Sobre este tema, ver Cruz e Silva (2000).

o Centro era exclusivamente “para os negros”²⁸. Sem a pretensão de resolver a questão, a menção a este aspeto serve para evidenciar a relevância deste subgrupo dentro da estratificação social colonial (e não só) e a complexidade das suas interações com os outros dois grupos, de certa forma, dominantes: os negros “indígenas” e os brancos colonos.

Representatividade

Esta última reflexão chama a atenção para o facto de que pensar numa identidade cultural propriamente moçambicana implica, em princípio, num esforço de incluir nesse conceito toda a diversidade existente no país, tomando em consideração o vasto espectro de subdivisões percebidas com base em aspectos como etnia, “raça”, língua, classe, etc. Entretanto, como sabemos a partir de Anderson (2012), este processo está longe de ser pacífico ou consensual, muito pelo contrário, geralmente é acompanhado de conflitos justamente por se tratar de uma construção histórica. Assim, o conceito de “comunidade imaginada” avançado por este autor descreve a resultante dos processos de construção de uma identidade para uma determinada “nação”, reflectem as escolhas políticas normalmente feitas pelos grupos hegemónicos num dado contexto.

Efetivamente, este aspecto emerge nos debates públicos sobre a “moçambicanidade” a partir do caso da marrabenta quando, frequentemente, o seu estatuto de representatividade nacional é questionado sob o argumento de tratar-se de uma expressão cultural do sul do país. Para sustentar esta ideia, os defensores alegam que, fora desta região, as pessoas não tem o hábito de ouvir a marrabenta e muito menos de executá-la; seja porque as suas canções são cantadas maioritariamente nas línguas predominantes no sul e, portanto, as pessoas não entendem; ou seja porque, simplesmente, a sua musicalidade não lhes diz respeito²⁹.

É importante destacar que o dado objectivo do enraizamento da marrabenta na zona sul do país não é vazio de significado porque traz, de imediato, a questão do porquê de uma manifestação cultural desta região do país, particularmente, ser elevada à condição de símbolo nacional. No calor dos debates públicos sobre o tema, há uma interpretação recorrente que se assenta sobre uma acusação difusa de tribalismo na raiz deste processo. De acordo com esta maneira de pensar difusa no senso comum, a zona sul do país – e por extensão, os seus habitantes – teriam sido privilegiados na distribuição dos recursos após a independência, em 1975, concentrando os privilégios e as oportunidades advindas das benesses proporcionadas pela utilização, frequentemente abusiva, da máquina pública (o aparelho de Estado)³⁰.

Mais uma vez, sem a pretensão de esgotar o debate, é preciso tomar em conta alguns dados históricos importantes que ajudam a compreender a questão. No início da década de 1960, a política colonial portuguesa passa por algumas reorientações em virtude da pressão internacional que vinha a sofrer, no contexto do processo de descolonização em

28 ARPAC. Pesquisa: “Marrabenta: origem e evolução”, Maputo, 25/05/2012. Nesta entrevista, o escritor confirma a existência desta percepção e afirma que, inclusivamente, era alimentada pela PIDE, com o objectivo de fomentar discórdia entre a população suburbana, tida como potencialmente “subversiva”.

29 É o caso dos ritmos de *kwachala* na zona Norte e *xingwere* na zona Centro, entre muitos outros.

30 Na realidade, esta “acusação” possui uma forte componente étnica; “acusa-se” o grupo etnolinguístico changana de ter se apoderado da máquina pública (e privilegiar os seus membros na distribuição dos recursos) em decorrência do facto de algumas das principais lideranças do partido Frelimo (que liderou a luta anticolonial, de 1962 a 1975) – particularmente os seus três primeiros presidentes – pertencerem a este grupo.

África. Concretamente, intensificou as chamadas “ações psicossociais”, ou seja, a propaganda ideológica³¹, com o objetivo de transmitir a ideia de que as populações e territórios sob o seu domínio constituíam uma comunidade de valores culturais e políticos em relação a Portugal. Com vistas a cumprir este objetivo, a partir de 1961, o Rádio Clube de Moçambique (a emissora oficial do regime colonial) introduziu na sua programação a rubrica “Hora Nativa”, um noticiário resumido transmitido inicialmente nas línguas ronga e changana³² (portanto, do sul do país). Ainda no mesmo ano, foi levada ao ar a rubrica “África à Noite”, na qual alguns conjuntos musicais apresentaram-se no auditório da RCM, tendo as atuações sido transmitidas em direto para todo o território colonial.

De uma forma mais geral, o simples facto de a capital do país, como principal centro político e económico do território, estar localizado na zona sul está na origem de uma série de “privilégios”, neste caso, chamando para si a prerrogativa de exercer um alto grau de influência cultural sobre as demais áreas. Guardadas as devidas proporções, sob esta perspectiva, o caso da marrabenta assemelha-se ao caso do samba no Brasil que, ao longo do século XX, adquiriu a capacidade de tornar-se um ícone da música do país muito em função de ser a música popular da então cidade capital, que concentrava os meios de produção cultural necessários para o efeito³³.

Outro dado relevante a se destacar está relacionado com a sua forma estética: a marrabenta é um estilo de música concebido para ser produzido e consumido em massa. Como consequência do seu processo de estilização, ela enquadrou-se ao formato da música popular mundial, com a possibilidade de ser gravada, reproduzida, comercializada e plenamente consumida por via dos meios de comunicação social disponíveis. Este aspeto difere em muito das outras danças predominantes nas diversas tradições culturais étnicas existentes em Moçambique³⁴. Por esta razão, a marrabenta adquiriu a capacidade de atingir um vasto público culturalmente diverso, proporcionado pelo ambiente (sub)urbano em que emergiu a partir do qual se expandiu para outras paragens. De certa forma, podemos considerar as zonas suburbanas de Lourenço Marques – assim como as de outros importantes centros urbanos como Beira, Quelimane, Nampula e Pemba (Porto Amélia, no tempo colonial) – como geradores de uma “moçambicanidade”³⁵ incipiente, pelo facto de constituírem-se em espaços de convivência e transformações sociais de indivíduos e famílias oriundos de diversos pontos do então território colonial.

31 Fortemente baseada no conceito de “lusotropicalismo” criado pelo sociólogo brasileiro Gilberto Freyre que, inclusive, voluntariou-se na defesa do seu uso como propaganda colonial. Para mais detalhes, ver Thomaz (2002).

32 Através destas emissões, Samuel Dabula adquiriu notoriedade a nível “nacional” e, a exemplo da sua atuação no Centro Associativo dos Negros, defendeu e promoveu os valores culturais nativas.

33 Hermano Vianna (2002) destaca o papel fundamental que a rádio desempenhou neste processo. Assim como em Lourenço Marques, a emissora oficial de rádio no Brasil localizava-se na então capital Rio de Janeiro. A mesma analogia pode ser aplicada à relação do fado com a cidade de Lisboa.

34 Por exemplo, as chamadas “danças tradicionais”, designação oficial para se referir àquelas danças diretamente ligadas a tradições culturais específicas, nas quais a fruição se dá de maneira muito diferente, e até mesmo incompatível, com as dinâmicas da cultura de massas.

35 Este potencial de representatividade nacional contido nas zonas suburbanas aparece bem retratado no romance *Xicandarinha na Lenha do Mundo*, onde o escritor Calane da Silva (2014) descreve o seu quotidiano típico da cidade de Maputo, antes e depois da independência.



Ilustração 01 – Casa de madeira-e-zinco: construção para habitação típica dos bairros suburbanos da antiga Lourenço Marques, os principais centros difusores da marrabenta. Bairro da Mafalala, Cidade de Maputo (2016). Foto de Marílio Wane.

Foi, sobretudo, a combinação destes fatores históricos e estéticos, dada a qualidade musical da marrabenta em si, a responsável pela grande e crescente popularidade deste género musical, especialmente a partir da década de 1960. Paradoxalmente, através das “ações psicossociais”, uma política cultural do regime colonial acabou por contribuir para a promoção e divulgação de um estilo de música praticado pela população sob seu domínio e que veio a se tornar num símbolo da identidade da mesma. E mais ainda. Embora não explicitamente, a marrabenta desempenhou um papel significativo na resistência anticolonial, atuando ao nível simbólico como uma expressão dos pontos de vista e dos anseios da população suburbana moçambicana em relação à realidade social. Neste particular, importa destacar que ela era também apreciada na “cidade cimento”, isto é, pela população branca. Ainda no período colonial, era comum que conjuntos musicais do estilo fossem contratadas para atuar nos espaços desta elite e também que, num movimento oposto, muitos indivíduos brancos frequentassem convívios nos subúrbios onde tocava-se e dançava-se marrabenta. Para além de que a sua veiculação nas rádios ampliava enormemente o espectro do seu público-alvo, dentro e fora do país.

Assim, e mais uma vez, a combinação destes fatores teve, certamente, um papel decisivo na associação da marrabenta com a identidade de “Moçambique”, no imaginário coletivo. De tal forma que quando se afirma que “Moçambique é o país da marrabenta” ou que “marrabenta é a música de Moçambique”, não se pretende dizer que este género musical seja necessariamente praticado ou apreciado em todo o país. Trata-se, sobretudo, de uma afirmação de dimensão *simbólica*, mais no sentido de que ela representa a imagem do país, como um ícone facilmente identificável. Em outras palavras, quando se faz uma associação direta entre “marrabenta” e “Moçambique”, estamos no plano daquilo a que autores como Berger e Luckmann (2004) caracterizam como representações sociais³⁶ que, por sua vez, geram universos simbólicos, isto é, “(...) produtos sociais que tem uma história. Se quisermos entender o seu significado, temos que entender a história de sua produção” (2004: 133).

³⁶ Constitui um desenvolvimento do conceito seminal de “representações coletivas” avançado por Émile Durkheim (1996) foi trabalhado também ao nível da Psicologia Social por autores como Moscovici (2003) justamente para dar conta dos processos através dos quais indivíduos interiorizam os conteúdos destas representações.

Nesta ordem de ideias, a pesquisa não procurou contestar ou confirmar uma representatividade factual da marrabenta, ou seja, verificar se é ou não praticada ou apreciada em todo o território nacional. Abordando o tema sob a perspetiva das representações sociais, o foco do trabalho foi identificar os processos históricos e as dinâmicas socioculturais que estão na origem da sua *construção* simbólica. Na tentativa de contribuir para o debate sobre o tema, foram identificadas algumas lacunas de informação que possivelmente tenham influenciado negativamente a discussão. Assim, à luz do conceito de representações sociais, uma série de dados históricos – muitas vezes, desconhecidos do grande público – adquirem renovada capacidade explicativa, neste caso, para compreender a origem, a autenticidade e a representatividade da marrabenta enquanto um símbolo de identidade nacional. No entanto, não há dados suficientes ou conclusivos que indiquem a existência de um projeto político clara e explicitamente orientado para este objetivo, o que se pretendeu foi chamar atenção para a combinação de outros fatores explicativos para a grande popularidade da marrabenta em um dado contexto.

Desdobramentos

Em linhas gerais, a pesquisa realizada pelo ARPAC teve como objetivo elucidar aspetos relacionados com a origem e o desenvolvimento do género, com vistas a lançar luz sobre o debate público, alimentando-o de informações relevantes e eventualmente, responder a algumas das crescentes inquietações que se verificavam por parte do público em geral. Entretanto, muitos outros aspetos importantes não foram cobertos pela pesquisa, seja em virtude da sua complexidade ou simplesmente porque não cabiam no escopo dos seus objetivos. No entanto, as informações recolhidas durante todo o trabalho apontaram para a necessidade de aprofundar o assunto e indicaram outros vastos temas de pesquisa possíveis no âmbito da temática da construção da identidade cultural moçambicana.

Dentre os temas de pesquisa suscitados no decurso do trabalho de investigação destacam-se: em primeiro lugar, o estatuto da marrabenta no contexto pós-independência, uma vez que o escopo do trabalho concentrou-se no período anterior; a pesquisa sobre estilos de música populares ou “ligeiras” em outras zonas do país, que em muitos aspectos, poderia contribuir para elucidar a questão da representatividade da marrabenta; e finalmente, as tendências contemporâneas da marrabenta e projeções para o futuro refletindo, inclusivamente, sobre a sua capacidade se manter como ícone nacional.

Referências bibliográficas

- Anderson, Benedict (2012), *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e Expansão do Nacionalismo*, Lisboa: Edições 70.
- Berger, Peter e Luckmann, Thomas (2004), *A Construção Social da Realidade*, Petrópolis: Vozes.
- Blacking, John, *How Musical is Man?* (2000), Seattle: University of Washington Press.
- Cabaço, José Luís (2009), *Moçambique: Identidade, Colonialismo e Libertação*, São Paulo: Editora EUNESP.
- Carvalho, João Soeiro de (1999), *Makwayela: Choral Performance and Nation Building in Mozambique*, *Horizontes Antropológicos*, ano 5, n.º 11, pp. 154-182.
- Craveirinha, José (2009), *O Folclore Moçambicano e as suas Tendências*, Maputo: Alcance Editores.

- Cruz e Silva, Teresa (2000), *Identidades étnicas como fenómenos agregadores num espaço social urbano: os casos de Mafalala e Chinhambane*. In *Racismo, Etnicidade e Poder*, Maputo: Livraria Universitária, pp. 195-208.
- Durkheim, Émile (1996), *As Formas Elementares da Vida Religiosa: o Sistema Totémico na Austrália*, São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora.
- Laranjeira, Rui (2014), *A Marrabenta: sua Evolução e Estilização*, Maputo: Minerva Print.
- Moscovici, Serge (2003), *Representações Sociais: Investigações em Psicologia Social*, Rio De Janeiro: Editora Vozes.
- Rocha, Aurélio (2006), *Associativismo e Nativismo em Moçambique: Contribuição para o Estudo das Origens do Nacionalismo Moçambicano*, Maputo: Texto Editores.
- Silva, Calane da (2014), *Xicandarinho na Lenha do Mundo*, Maputo: Alcance Editores.
- Sopa, António (2014), *A Alegria é uma Coisa Rara: Subsídios para a História da Música Popular Urbana em Lourenço Marques (1920-1975)*, Maputo: Marimbique.
- Thomaz, Omar Ribeiro (2002), *Ecoss do Atlântico Sul: Representações sobre o Terceiro Império Português*, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- Vianna, Hermano (2002), *O Mistério do Samba*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Ed. UFRJ.
- Zamparoni, Valdemir (2012), *De Escravo a Cozinheiro: Racismo e Colonialismo em Moçambique*, Salvador: EDUFBA/CEAO.

Panorama musical numa roça no sul de São Tomé: Ribeira Peixe antes e depois da independência [□]

Magdalena Bialoborska*

pp. 131-149

Introdução

A multiplicidade de origens de habitantes de São Tomé e Príncipe reflete o percurso histórico das ilhas, particularmente no último século e meio. As ilhas tornaram-se num ponto de chegada de pessoas oriundas de várias partes do mundo, mormente do continente africano. Os contactos entre diversos grupos socioculturais variavam ao longo do tempo, dependendo das conjunturas externas, mas também da situação no arquipélago, transformado numa colónia-plantação. A independência do território trouxe o desafio de construção da nação, um processo complexo apesar do número diminuto de habitantes.

As manifestações culturais, principalmente imateriais, tendem a acompanhar os seus praticantes, independentemente de mudanças por quais eles passam, relacionadas com a deslocação para outros territórios, lugares do seu destino. Em várias situações, as manifestações culturais têm de ser recriadas ou reinventadas, ou seja, adequadas à nova situação sociopolítica ou ao novo lugar. Outras atividades surgem, sobretudo aquando da permanência de pessoas em territórios distintos dos seus lugares de origem, por vezes, prolongada e sem prazo definido. O que é praticado, como, quando e por quem depende das relações interpessoais, especialmente em territórios exíguos habitados por grupos com estatutos desiguais.

Neste artigo, pretende-se analisar estas duas questões – as mudanças sociais no arquipélago e os percursos de manifestações culturais –, abordando os casos específicos para delimitar o campo de análise. O estudo foca-se em Ribeira Peixe, no sul da ilha de São Tomé e no panorama musical aí observável. O período temporal – do colonialismo moderno ao regime monopartidário do pós-independência – possibilita a observação de diferentes situações sociopolíticas e a sua comparação com as mudanças do panorama musical. Procura-se averiguar como as mudanças sociopolíticas se refletem no panorama musical e se a música contribui para estas mudanças.

A opção por um território delimitado – Ribeira Peixe – tem a ver com um fator relevante para as hipóteses teóricas aqui apresentadas, particularmente em relação à observação de fronteiras, que serão o fio condutor desta análise. Permite a análise de processo de marginalização, notável no lugar em questão.

□ 10.21747/08742375/afri34a8

* Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), Centro de Estudos Internacionais, Lisboa, Portugal.