

A black and white portrait of a man with a beard and long hair, wearing a dark jacket over a dark sweater. He is looking directly at the camera with a neutral expression. The background is a plain, light-colored wall.

Entrevista

Matheus Serva Pereira

Em última instância – caso isso exista de fato – toda cultura dita nacional é uma invenção



Matheus Serva Pereira

Em última instância – caso isso exista de fato – toda cultura dita nacional é uma invenção

Entrevista conduzida por **Augusto Nascimento**

Algés, 15 de fevereiro de 2021

*Matheus Serva Pereira, dedicado às culturas populares e urbanas em Moçambique, é autor do livro **Grandiosos batuques: tensões, arranjos e experiências coloniais em Moçambique (1890-1940)**. Produziu uma pesquisa de pós-doutorado (2017-2019), no Departamento de História da Unicamp e com estágio de pesquisa no ICS-ULisboa, intitulada **Nyonxani, tikweni: música, colonialismo e nação em Moçambique (1950-1980)**. Também trabalhou como investigador no projeto “Entre a escravatura e o peso da liberdade: trabalhadores e formas de exploração do trabalho numa perspetiva histórica”, e no projeto “Fontes da história africana no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL -Unicamp)”.*

Augusto Nascimento (AN): Ao cabo de quase meio século de independência periodização que pode ser, ou não, encarada como pertinente para uma narrativa histórica –, que balanço se pode fazer dos estudos sobre manifestações culturais em Moçambique? Que avanços se obtiveram? Que fatores obstaram ao aprofundamento do conhecimento sobre a matéria cultural em movimento em Moçambique?

Matheus Serva Pereira (MSP): É curioso começarmos falando sobre periodização, ou seja, sobre algo fundamental para o exercício historiográfico: a produção de recortes cronológicos que circunscrevem fenômenos variados em uma determinada uniformidade, atribuindo-lhes um sentido. Definir, quando da realização de uma investigação, em qual ano começar e parar nossas pesquisas é, por si só, uma maneira de percebermos como os estudos sobre manifestações culturais em Moçambique estão sendo produzidos nos últimos anos. Hoje, uma questão que me parece muito interessante é justamente a importância de encarmos a investigação sobre o pas-

sado moçambicano, mas também africano como um todo, a partir de perspetivas da História Social da Cultura que problematizem os marcos cronológicos costumeiramente utilizados. Isso não quer dizer que não se deve levar em consideração eventos históricos fundamentais para a construção da nação moçambicana, como a luta armada contra o colonialismo, a morte de Samora Machel ou o acordo de paz de 1992, apenas para citar alguns. No entanto, algo que posso considerar como um avanço neste campo das investigações é a percepção de que transformações políticas, no período colonial ou pós-colonial, não correspondem automaticamente a transformações socioculturais. Valdemir Zamparoni já falava disso em sua tese de doutoramento, em 1998, quando defendia que as pesquisas sobre o mundo colonial moçambicano não deveriam utilizar o marco da promulgação da República em Portugal, em 1910, como ponto definidor de uma cronologia. As possibilidades e dimensões do que veio no “pós” estão relacionadas ao que existia no “antes”. Dependendo do interesse da pesquisa a ser desenvolvida, o marco da independência, em 1974/75, não é necessaria-

mente o mais preciso. Atribuir as balizas cronológicas de uma investigação é sempre um exercício historiográfico que pressupõe um olhar do presente sobre o passado. Porém, quando estudamos manifestações culturais atualmente, quase meio século após a independência, cruzar tempos históricos, ou melhor, definir as balizas cronológicas dos fenómenos socioculturais estudados, tendo como consideração central as perspetivas dos protagonistas africanos e africanas, é fundamental. Por exemplo, estudar ritmos ou práticas culturais específicas, assim como as dinâmicas em torno destes, como é o caso da marrabenta, hoje considerado ritmo nacional moçambicano, não deve ser delimitado apenas e exclusivamente por marcos políticos macro, como se esses fossem estruturadores das possibilidades culturais ou das ações e experiências no passado. Repensar os marcos cronológicos também significa levar em consideração outros eventos ou sujeitos sociais como relevantes para os processos históricos. Incorporar pessoas, grupos e momentos, até há pouco tempo silenciados ou ignorados, como importantes para a compreensão do passado, como, a relação entre a Operação Produção e a indústria cultural moçambicana, são perspetivas cada vez mais percebidas nos estudos históricos das manifestações culturais em Moçambique.

Em relação aos entraves, continua a existir certa dificuldade em se ter acesso a determinados tipos de documentação. A precariedade material pela qual passamos muitos dos arquivos moçambicanos, a inexistência de catálogos organizados, o descaso de determinados setores do poder público, a dispersão das fontes em variados países e continentes (resultado da natureza internacional dos movimentos de independência africanos) ou os constrangimentos políticos causados pelas dificuldades no trato com passados sensíveis para a nação, são apenas alguns dos muitos fatores que posso citar como responsáveis por esses

entraves. Porém, as próprias dinâmicas de dispersão ou de restrição de acesso a fontes históricas dos contextos coloniais ou pós-coloniais moçambicanos devem ser entendidas como objeto da investigação histórica e incorporadas nas análises. Outro aspeto relacionado a esse assunto, para um historiador como eu, que fez sua trajetória de formação no Brasil, os mecanismos virtuais de pesquisa ajudam bastante, em diferentes estágios da investigação. Ao longo dos anos, muitos foram os esforços, coletivos e individuais, em dinamizar e divulgar aspectos do passado colonial e pós-colonial moçambicano, auxiliando o nosso acesso a produções académicas e a fontes primárias ou secundárias. Uma nota importante antes de avançar em uma exemplificação de inventários, catálogos, exposições, que podem ser encontradas hoje em dia online, é a de termos em mente o caráter seletivo dos materiais disponíveis. Da mesma maneira que trabalhos, desde há muito tempo, chamam a atenção para os Arquivos como construções históricas e dos Arquivos como “sujeitos históricos”, o exercício de pesquisa historiográfica online também precisa ser encarado como tal, tendo sempre em conta, dentre variados fatores que interferem em nosso acesso as fontes, por exemplo, os algoritmos que filtram quais informações e em que ordem temos acesso a essas informações. Dito isso, quero aproveitar o espaço para mencionar locais online de livre acesso que são interessantes para a realização de pesquisas. Uma lista sempre terá um caráter seletivo, mas talvez possa conseguir ajudar algumas pessoas. Em 2019, organizei uma exposição online chamada “Moçambique: independência e nação no acervo do AEL”. No site, poderá ser encontrada uma amostra do vasto acervo que o Arquivo Edgard Leuenrouth (AEL-Unicamp) possui sobre a história contemporânea africana como um todo e moçambicana (<https://www.expo.ifch.unicamp.br/portal/mocambique>). Para além dos espaços popularmente

conhecidos, como o belo site organizado pela Universidade de Aveiro, em Portugal, “Portal das Memórias de África e do Oriente” (<http://memoria-africa.ua.pt/Home.aspx>), destaco o Arquivo Científico Tropical – Digital Repository (<https://actd.iict.pt/>), a Cinemateca Digital da Cinemateca Portuguesa (<http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital.aspx>), o INETMoz, uma plataforma coletiva para pesquisa da música produzida em Moçambique construída pelo projeto “Timbila, Makwayela e Marrabenta: um século de representação musical de Moçambique” (<http://inetbase.pt/s/timbilamakwayelamarrabenta/page/home>), a biblioteca Aluka, “Struggles for Freedom: Southern Africa” (<https://www.aluka.org/struggles>) e a International Library of African Music, da Rhodes University (<https://www.ru.ac.za/ilam/>). Esses são apenas alguns exemplos de trabalhos institucionais coletivos de recolha, armazenamento, catalogação e disponibilização de fontes primárias e secundárias. Existem também esforços individuais de coleta e publicização de documentos históricos que merecem destaque, como é o caso do site Mozambique History Net (<http://www.mozambiquehistory.net/>), criado e organizado por Colin Darch, ou o site Onda Pop (<http://www.ondapop.pt/>), onde é possível encontrar exemplares digitalizados da sessão de mesmo nome, do jornal Notícias, publicado em Maputo, entre 1968 e 1971.

AN: Que relações se podem discernir entre regimes políticos, respetivas diretrizes, e manifestações culturais? As manifestações culturais dependem de regimes ou, no fundo, é ilusória e equivocada a ideia dos políticos sobre a possibilidade de orientarem e instrumentalizarem as manifestações culturais?

MSP: Nesse aspeto, na resposta anterior já deixei evidente como penso. E. P. Thompson talvez seja uma das principais influên-

cias nos meus trabalhos. Nessa questão das forças de influência entre regimes políticos e manifestações culturais, tento direcionar meu olhar a partir de algumas de suas perspetivas. Como o autor indicou em várias de suas obras, as experiências não esperam discretamente para serem demonstradas pelo discurso de demonstração dos gabinetes de pesquisa, assim como os sujeitos, as classes sociais e suas manifestações culturais, não estão parados, descansando, apenas a espera para serem guiadas pelas tentativas de gerências dos governantes dos vários regimes políticos. Isso não quer dizer que os regimes políticos não se empenhem em controlar, reprimir ou tutelar, de variadas maneiras ao longo da história, manifestações culturais. Os estudos das relações entre a marrabenta, o colonialismo e os intelectuais nacionalistas moçambicanos, desenvolvidos por Eléusio Filipe, ou o extenso trabalho de investigação de António Sopa sobre o que chama de “música popular urbana” de Maputo, são ímpares para pensarmos nos esforços e signos das apropriações, resignificação, usos e abusos, de manifestações culturais por diferentes interesses políticos e de várias vertentes ideológicas.

AN: Atentos aos propósitos de homogeneização política e social do regime de partido único saído da independência, como poderemos sumariar, explicar e, se possível, qualificar o curso das manifestações culturais após 1975?

MSP: A pergunta é ampla. Podemos começar a respondê-la de variadas maneiras. O termo “manifestações culturais” abre espaço para múltiplas possibilidades de aproximação de abordagens, tal como sucede com a ideia de “após 1975”. Como venho pontuando em minhas respostas até aqui, acredito que estamos em um momento fundamental para melhor elaborarmos propostas de delimitações cronológicas que sejam capazes de abarcar com mais precisão os fenómenos sociais do passa-

do moçambicano. Da mesma maneira que o período colonial, que se inicia no final do XIX e vai até 1975, tem sido dividido em dois momentos (colonialismo-vespertino e colonialismo-tardio), o pós-colonialismo também pode passar por esse tipo de recorte. Obviamente, os tempos históricos se sobrepoem. Uma proposta possível é a de pensar 1964-1990, 1964 como início da luta armada capitaneada pela Frelimo e 1990 como o fim de uma perspectiva para a nação, com a promulgação da nova constituição. Uma dimensão temporal muito utilizada é a que começa em 1974/75, com a independência, e vai até a morte de Samora Machel, em 1986. Outras pesquisas, como as de Rita Chaves, já apontam para um novo momento histórico moçambicano, emergido nos anos 2000, com os embates pela construção de novas macro-narrativas sobre o passado. Cada uma dessas múltiplas possibilidades de delimitação dizem respeito a como pretendemos analisar as manifestações culturais, as ações dos sujeitos envolvidos nessas manifestações e os (des)caminhos das transformações decorridas com a passagem do período colonial para o pós-colonial. No campo das manifestações culturais “modernas”/“ocidentais”/“capitalistas”/“industriais” – o nome dado a elas depende do gosto do freguês –, trabalhos como os de Rui Laranjeira, Marcos Freitas e Raquel Schefer têm indicado para a existência de um significativo esforço da Frelimo, entre as décadas de 1960 e 1980, em ditar os rumos, tanto da produção, como do conteúdo e do consumo, da música e do cinema existentes no país. O sucesso dessas empreitadas políticas de usufruto dos campos da indústria musical e cinematográfica na projeção de uma determinada imagem nacional variaram muito. O que quero frisar é que torna-se cada vez mais necessário olharmos a partir “de baixo”, das perspectivas dos sujeitos sociais que experienciavam e performavam nessas manifestações, e não apenas da ótica das políticas públicas sobre elas.

AN: Não se diria que o palavreado ideológico, autorreferenciado e dúplex, era sobranceiro e condescendente relativamente a manifestações culturais que constituíam uma espécie de subproduto da realização “homem novo” revolucionário?

MSP: Sem dúvida! Porém, quais manifestações culturais deveriam ser entendidas como tendencialmente reforçadoras da perspectiva revolucionária do “homem novo moçambicano” não foi algo pacífico. A Reunião Nacional de Cultura, em 1977, o Primeiro Festival de Dança Popular, em 1978, e o Festival Nacional da Canção e Música Tradicional, ocorrido entre dezembro de 1980 e janeiro de 1981, em Maputo, com a presença de grupos performando suas manifestações culturais, são eventos chave para nos ajudar nessa reflexão. Os debates sobre quais grupos deveriam participar dos festivais, que manifestações deveriam constar em seus programas, como decorreu a adesão – ou não – de variados grupos sociais aos festivais, os debates sobre a qualidade das performances apresentadas e quais poderiam ser consideradas como mais autenticamente moçambicanas, são exemplos de como o que veio a ser designado como “cultura moçambicana” esteve – e ainda está – embebido de processos históricos marcados por conflitos e negociações em que estavam envolvidos múltiplos sujeitos e interesses. O caso da mbila/timbila é sintomático. Em um capítulo do meu recente livro, mostro como a relação entre compositores e tocadores das orquestras do instrumento estabeleceram, dependendo do contexto e da situação social, uma relação de resistência ou aproximação com o colonialismo português durante a primeira metade do século XX. Outras pesquisas, como as de Marílio Wane e Sara Santos Morais, em belíssimos trabalhos recentemente disponibilizados, mostram como essa relação ambivalente dos “timbileiros” com

o regime colonial não impediu que os tocadores e o instrumento em si passassem por um processo de elevação a categoria de símbolo da nação no período pós-colonial, independentemente de sua possível conexão com o poder colonial ou com um grupo étnico em específico.

AN: Se as fronteiras coloniais eram (e ainda serão) artificiais, como classificar de moçambicanas as manifestações culturais que existem independentemente das fronteiras? Na medida em que existe maior reflexividade acerca das várias trajetórias de criação e um diálogo infindo com uma miríade de referentes culturais, por que critérios podemos sustentar a qualificação de uma manifestação cultural como moçambicana?

MSP: As fronteiras moçambicanas também são artificiais. As fronteiras de todas as nações do mundo são artificiais. Por quem e como são adjetivadas as manifestações culturais, se são negras, ameríndias, afro-diaspóricas, africanas, europeias, etc, trata-se de processos históricos que se desenrolam no tempo e no espaço por meio da ação de sujeitos e instituições. A própria maneira como damos nome às coisas, ou seja, o exercício de classificação que pressupõe incorporações e exclusões comumente presentes nos exercício de definição do que é ou não “típico” de uma nação, são constructos históricos. Em um contexto contemporâneo português, chamar um ritmo musical de “afro-português” ou, em contrapartida, de “lusotropical”, fala muito sobre o posicionamento teórico-político da pessoa que usa o termo e pouco sobre o ritmo, seu universo sonoro e seus praticantes. Queria aproveitar para chamar a atenção para o famoso cantor e produtor Mr. Bow, pseudônimo artístico de Salvador Pedro Maiaze. Hoje,

ele é, provavelmente, o artista moçambicano de maior penetração em todo o território do país. Podemos escutar suas músicas muito inspiradas no Afrobeat, cantadas em várias línguas, ou ver seus cliques, com uma estética que mistura aspetos locais com os do pop internacional, em qualquer estabelecimento comercial de áreas rurais e urbanas de Moçambique. Mr. Bow conseguiu o que alguns importantes intelectuais nacionalistas que escreviam em jornais de Maputo, entre os anos 1950 e 1970, como José Craveirinha ou Luís Bernardo Honwana, previram para a marrabenta: estar presente na nação de norte ao sul, do Rovuma ao Maputo. O próprio Mr. Bow, ao longo de sua carreira, tem afirmado que a marrabenta é uma de suas grandes inspirações musicais. Sua canção “Male ya Matchangana” é, justamente, uma releitura contemporânea de “Hayi lolozá male ya vatchangana”. Na letra da canção original, dos anos 1950, está presente um importante marcador de diferenciação étnica. Sua nova versão, proposta por Mr Bow, reapropria-se da música e suaviza essa questão. Sem deixar de apresentar a existência de uma pluralidade étnica, a canção de Mr. Bow, com alegria e gingado, abraça uma perspectiva nacional como um sentimento mais amplo do que o de qualquer possível designação de diferenciação.¹ No entanto, tenho sinceras dúvidas se as composições, estilo musical, danças, roupas, ou seja, toda a figura do artista em si, seriam facilmente considerados enquanto “nacional” e, conseqüentemente, incorporados nas políticas da Frelimo sobre as manifestações culturais da década de 1970 e 1980.

AN: As próprias qualificações de moçambicanas – que desde o final do colonialismo nenhum poder desdenhou, mormente para retirar dividendos políticos – não serão sobretudo reveladoras da propensão acrítica que tende a encerrar as culturas como estáticas e artefactos plenos de sentido e de enraizamento para serem passíveis de instrumentali-

¹ Deixo aqui um agradecimento ao Marílio Wane por ter-me apresentado essas músicas e enviado suas letras.

zação ou garantirem dividendos? Que razões podem explicar que os autores de obras de referentes universais – e resultantes do diálogo com a criação de autores do mundo – possam reivindicar etiqueta nacionais?

MSP: Em última instância – caso isso exista de fato – toda cultura dita nacional é uma invenção. Afinal, o que torna o fado em algo “tipicamente português”, o tango como “tipicamente argentino” ou o samba como “tipicamente brasileiro”? Todos esses exemplos são de ritmos musicais, marcados por disputas entre o final do século XIX e primeiras décadas do XX, sobre suas características e significados, em que estiveram envolvidos intelectuais, poderes constituídos e, especialmente, os/as artistas que davam suas vidas para fazerem suas performances. O que hoje consideramos como samba certamente não é o mesmo que era entendido como tal em 1921. Da mesma maneira, a marrabenta ou as orquestras de timbila, apenas para ficarmos nos dois exemplos que venho utilizando aqui, não são hoje a mesma coisa que saíam das vozes de Fany Mpfumo ou Katini, independentemente dos esforços de apropriações intelectuais e do poder sobre as vidas e as manifestações culturais daqueles que as praticavam. Fany Mpfumo, certamente, foi um dos mais conhecidos cantores e compositores dos anos 1960-70 no sul moçambicano. No entanto, a sua elevação atual ao patamar de criador da marrabenta e a classificação do ritmo como tipicamente moçambicano, terminam por ignorar que, durante a vida do artista, ele também foi considerado como um grande celebrador do ritmo smanje-manje, hoje associado à África do Sul e não a Moçambique.

A obsessão pelas origens caminha junto, sobretudo para o caso das etiquetas nacionais atribuídas a manifestações culturais, com a reivindicação da autenticidade. Esses dois ídolos – “origens” e “autenticida-

de” – devem ser evitados ao máximo pelo exercício historiográfico. Vou arriscar-me em ser repetitivo. Reivindico, novamente, a obra de E. P. Thompson e a provocativa questão que ele coloca em um texto: “Mesa, você existe?”. As nações não existem como a cadeira que estamos sentados ou a mesa em que estão pousados nossos computadores. Da mesma maneira, não existem sujeitos ou a classes sociais passivas na história. Homens e mulheres possuem papel ativo no desenrolar dos eventos históricos. As estruturas e as experiências estão em um constante e eterno bailado, onde cada um se esforça para conduzir os passos da dança à sua maneira. Para ser menos enigmático: as “etiquetas”, sejam de pertença “nacional” ou, em oposição, “global”, são reivindicadas ou questionadas de acordo com interesses distintos, que variam de acordo com as relações de poder envolvidas e com os contextos sociais, políticos, económicos e culturais, das ações e experiências distintas dos envolvidos. Um exemplo contemporâneo: o álbum visual recente da Beyoncé, “Black is King”. Beyoncé é uma cantora estado-unidense ou uma “diva global”? Sua parceria com artistas da cena do Afrobeats nigeriano, como o popstar Davido, tornam o álbum um exemplo musical dos Estados Unidos, da Nigéria ou da diáspora negro-africana global com raízes no período do tráfico de pessoas escravizadas que conectaram os dois lados do Atlântico? A Beyoncé é só mais uma agente das muitas ações imperialistas capitalistas predatórias dos EUA em relação à África, agora no campo musical? Ou é uma oportunidade aberta pela Beyoncé aos artistas africanos para se tornarem globais e aproveitarem esse espaço para apresentarem reivindicações nacionais africanas e criticarem novas formas de colonialismo? Em uma perspectiva historiográfica, a representação da África presente no álbum visual de Beyoncé, com o uso de figuras monárquicas como características de um poder ancestral africano, essencializam o passado do continente

e prejudicam esforços contemporâneos pela democracia, ou empoderar o passado africano por meio dessas figuras de poder é uma estratégia válida de valorização e, conseqüentemente, uma crítica ao racismo? A crítica ao racismo presente no “Black is King” pode ser considerada como direcionada especificamente aquela existente nos EUA ou existe uma transversalidade global das experiências de racismo e o álbum visual tenta abarcar todas essas para se posicionar contra a discriminação racial no mundo todo? Essas perguntas não possuem respostas simples ou completas. Porém, a resposta passa por um exercício de atribuição de “etiquetas”, que podem ser nacionais, globais ou locais, dependendo do contexto, da perspectiva usada e do interesse de quem responde.

AN: Em analogia e/ou contraposição a um Atlântico negro, poder-se-ia falar de um Moçambique índico? Ou, independentemente da célere e imprevisível mutação dos cenários, a extensão das influências – por exemplo, de chineses ou de indianos – não é comparável?

MSP: Um ponto em comum entre o “mundo Atlântico” e o “mundo Índico”, entendido a partir de uma perspectiva fincada com os pés no solo africano, está na multiplicidade dos significados da liberdade, escravização e raça que perpassam as experiências africanas e na necessidade de incorporá-las nas perspectivas globais de análise histórica. Não estou dizendo nenhuma novidade com isso. Os formidáveis trabalhos de Edward Alpers, desde há muito tempo, têm chamado a atenção para a importância de pensar o oceano Índico tal como outras pesquisas tem encarado o Atlântico: como um “rio” utilizado como

uma “estrada”, sendo suas margens ponto de conexão do interior da África Oriental com as áreas costeiras, influenciando decisivamente o mundo político, social, econômico e cultural de toda essa região do continente. Talvez, o mais difícil para uma perspectiva que busque analisar as experiências africanas a partir de uma leitura diaspórica esteja, justamente, quando essa interpretação finca os seus pés nas Américas e direciona seu olhar para a outra margem. O risco da busca pelas origens das culturas afro-americanas em práticas culturais africanas, ignorando contextos específicos, relações de poder, experiências e influências múltiplas, termina por ignorar, especialmente quando pensamos no território moçambicano, outras influências que não necessariamente condizem com o que é encontrado no lado americano. Baneanes, Goeses, Chineses, as culturas árabicas e swahili, os Sultanatos da península arábica e de diferentes partes da África Oriental, fazem parte desse “Moçambique Índico” que não necessariamente foi transplantado para as Américas com as experiências do tráfico de escravizados. No entanto, encarar esse risco é importante. Também é fundamental pensarmos em outras possibilidades de ligações entre esses “mundos oceânicos”. Uma maneira de realizarmos isso é analisando outros momentos históricos, como os do século XX e XXI. Ou temáticas, como a dos intercâmbios literários entre Brasil e Moçambique ou as experiências das sonoridades negras que transitam pelo ar por meio das rádios, antenas de TV e cabos da internet, conectando o sul dos EUA, o Caribe e as periferias brasileiras, com os Afrobeats da costa atlântica africana, o Pandza moçambicano e a cultura visual de Bollywood.