



**Artigo original**

## **FANY MPFUMO: música, migração e moçambicanidade**

**Vércio Gonçalves Conceição**

*Universidade Federal da Bahia, Brasil*

**RESUMO:** Este artigo se propõe a pensar sobre a marrabenta como um movimento musical moçambicano que tem suas origens remontadas na África do Sul. O objetivo principal é, a partir da figura de Fany Mpfumo, refletir sobre a influência da migração de trabalhadores moçambicanos para a África do Sul na construção da identidade moçambicana na música urbana de Lourenço Marques. Para tanto, a abordagem do tema se dará a partir de fontes bibliográficas e orais, com foco na elaboração de artistas e intelectuais moçambicanos/africanos, na tentativa de accionar uma chave de pensamento alternativa ao pensamento ocidental. Nesse caso, tem-se como referências, além de depoimentos de artistas, denominados no contexto desta pesquisa como *narradores da marrabenta* – Dilon Djindji, António Marcos, Aniano Tamele, dentre outros - estudos de Sopa (2014), Craveirinha (2008), Cabaço (2009), Honwana (2017), Andrade (1997), Laranjeira (2014), dentre outros.

**Palavras-chave:** Fany Mpfumo, migração, moçambicanidade, música.

### **FANY MPFUMO: music, migration and mozambican identity**

**ABSTRACT:** This article proposes to think about marrabenta, a Mozambican musical movement that has its origins traced back to South Africa. From the figure of Fany Mpfumo, the main objective is to reflect on the influence of the migration of Mozambican workers to Africa do Sul in the construction of the Mozambican identity in the urban music of Lourenço Marques. Therefore, an approach to the theme is developed from bibliographical and oral sources, focusing on elaborating Mozambican/African artists and intellectuals to activate an alternative thought key to Western thought. In this case, we have as references, in addition to testimonies of artists, called in the context of this research as narrators of marrabenta - Dilon Djindji, António Marcos, Aniano Tamele, among others - studies by Sopa (2014), Craveirinha, Cabaço (2009), Honwana (2017), Andrade (1997), Laranjeira (2014), among others.

**Key-words:** Fany Mpfumo, migration. mozambican identify, music.

Correspondência para: (correspondence to:)versiaigoncalvez10@yahoo.com.br

### **INTRODUÇÃO**

Este texto representa uma das reflexões que movimentaram interpretações sobre a marrabenta em Moçambique, em passagem pelo país, pela primeira vez, em 2020, na intenção de realizar a pesquisa de campo no âmbito do plano de trabalhos do estágio doutoral na Universidade de Coimbra (Portugal), em parceria com a Universidade Eduardo Mondlane (Moçambique). Ao longo da pesquisa de campo, visitei alguns arquivos (o ARPAC – Instituto de Investigação Sócio-Cultural e o Arquivo Histórico de Moçambique, foram dois deles, já que fui credenciado, mas não cheguei a visitar o Arquivo da

Rádio Moçambique) e registrei depoimentos de artistas do panorama musical da cidade de Maputo, tais como Dilon Djindji, António Marcos, Aniano Tamele e Wazimbo, dentre outros.

Vale ressaltar que, do material consultado aqui no Brasil, não foi possível encontrar informações mais complexas sobre a vida e obra de Fany Mpfumo. Em contrapartida, foi possível encontrar referências que colocam os conjuntos musicais *Hulla-Hoope*, *Djambo-70* e *Harmonia*, além da *Orquestra João Domingos*, como os principais nomes no contexto da marrabenta (LARANJEIRA, 2014; FERES, 2021 e AQUINO, 2021). Isso, de

certo modo, é um paradoxo, já que Fany Mpfumo é considerado um dos principais precursores da marrabenta. É um nome importante para a sua geração e uma grande referência para as gerações mais novas. Entretanto, o conhecimento sobre a marrabenta foi se ampliando, a partir do contato com a pesquisadora moçambicana Maria Paula Meneses, supervisora no estágio doutoral na Universidade de Coimbra, em 2019. Na altura, ela disponibilizou um material que não poderia encontrar no Brasil. Foi também nesse contexto que chegou ao meu conhecimento a importância de Fany Mpfumo como um dos principais nomes da marrabenta. É quando soube que Fany, mesmo estando fora de Moçambique – pois viveu na África do Sul por mais de 25 anos –, foi considerado o *Rei da Marrabenta*.

Sobre a migração de moçambicanos para a África do Sul, no desenvolvimento do estudo sobre a obra *Nós Matámos o Cão-Tinhoso*, de Honwana (1964), na pesquisa de Mestrado (2016), foi possível conhecer – a partir, principalmente, do trabalho de José Luís Cabaço (2009)<sup>1</sup> – o movimento migratório de trabalhadores moçambicanos para trabalhar nas minas do país vizinho, mas também como forma de fugir ao *xibalo*, um tipo de trabalho forçado que os portugueses impunham aos moçambicanos. A par dessa informação e adentrando a história da música do país, na atual pesquisa, foi possível perceber que essa migração para as terras sul-africanas pode ter colaborado, em alguma medida, para a moçambicanização da música urbana, que era marcada pela reprodução de músicas estrangeiras, inclusive, da música brasileira. Esse movimento migratório também pode ter impulsionado/encorajado os artistas da geração de Fany Mpfumo a cantarem temas de cunho político e de crítica social (LARANJEIRA, 2014; SOPA, 2014; WANE, 2021).

Nesse caso, a partir da figura de Fany Mpfumo e do movimento musical moçambicano construído na África do Sul,

entre as décadas de 1930 e 1950, esse texto tem como objetivo refletir sobre a influência dessa migração na construção da identidade moçambicana na música urbana de Lourenço Marques. Importante registrar que, mesmo em face a escassez de publicações a esse respeito, fica perceptível – tanto no texto de Samuel Matusse (2013), quanto em depoimentos de artistas moçambicanos – o reconhecimento de Fany Mpfumo como uma figura emblemática, quando se pensa a construção da identidade moçambicana na música urbana de Lourenço Marques.

O fato é que, mesmo sendo um artista reconhecidamente relevante para Moçambique – tendo inclusive recebido título de *Doutor Honoris Causa*, muitos anos após sua morte, pela Universidade Eduardo Mondlane –, pouco se encontra de conhecimento produzido a respeito de Fany Mpfumo ou, como disse Edson Uthui Gopolane, na carta convite para compor esta edição, “pouco ou quase nada existe de produção científica que satisfaça a este interesse”. Assim, nessa ocasião, divido com o leitor (principalmente o leitor não moçambicano), os diálogos que pude estabelecer com os artistas de Moçambique, além de algumas reflexões sobre o tema, a partir de um material bibliográfico que apresenta a perspectiva de intelectuais, também, moçambicanos.

Desta maneira, num movimento que mais se aproxima de um convite a pensar juntos do que afirmar qualquer verdade absoluta, trago algumas questões que considero importantes para este estudo. Conforme alguns dos moçambicanos ouvidos no âmbito da pesquisa de campo realizada em Maputo, a música produzida e gravada na África do Sul, sofreu perseguição colonial. Algumas composições chegaram a ser banidas das rádios e discos foram proibidos de atravessar a fronteira de Moçambique, no período colonial. Ainda assim, conforme depoimento de Marílio Wane – possível também de encontrar em artigo recentemente lançado – não existe

consenso, por parte da população e dos setores estatais, em torno da marrabenta como símbolo nacional. Sendo assim: 1) Qual a importância de Fany Mpfumo – e da cena musical moçambicana formada na África do Sul, entre as décadas de 1930-1950 – para a construção de uma moçambicanidade na música urbana de Lourenço Marques? 2) Essa moçambicanidade na música produzida pela geração de Fany Mpfumo, que veio a ser conhecida posteriormente como marrabenta, estava alinhada com ideais nacionalistas do período? Qual?

A pretensão aqui não é a de dar respostas fechadas à essas questões, mas utilizá-las para delinear o argumento, de caráter documental, agregando uma abordagem mista, a partir de diferentes fontes: 1) fontes bibliográficas – estudos de diversas áreas do conhecimento, tais como Etnomusicologia, Sociologia, Antropologia e História e 2) fonte oral, resultante da pesquisa de campo, intitulada *Marrabenta: a resistência popular na música moçambicana*, realizada em Maputo, sob o acolhimento da Universidade Eduardo Mondlane, entre os meses de Janeiro e Março de 2020. A pesquisa consta de depoimentos de 11 músicos e pesquisadores, aos quais me refiro como *narradores da marrabenta*. Esses depoimentos são tratados, aqui, na perspectiva da História Oral, pois, ao tomar os interlocutores da pesquisa por *narradores da marrabenta*, devo dizer que me apoio nas ideias da historiadora Nancy Magalhães (2002), ao conceber os narradores como pensadores da própria realidade, já que

[O] espaço do direito à fala, do direito à palavra pode, assim, fazer emergir práticas de sujeitos de suas próprias histórias, que também deliberam sobre os seus rumos, seus desejos de completude, segurança, proteção, aventura, como disputas de poder na sociedade, afirmando que esses devem ter direitos abertos e

acessíveis a outras pessoas (MAGALHÃES, 2002, p. 68).

Assim sendo, tanto os *narradores da marrabenta* quanto Samuel Matusse (com sua escrita que registra uma versão da memória do *Rei da Marrabenta*) figuram nesse estudo não como objetos a serem quantificados ou qualificados pela vertente teórica da pesquisa. Ao contrário, surgem como sujeitos contadores das suas vivências, a assumirem o protagonismo do enunciado, permitindo desenvolver, uma “costura” entre suas formulações e os pressupostos acadêmicos. Esses, por sua vez, surgem a partir de uma predileção pelas articulações intelectuais de pensadores moçambicanos e/ou africanos, justamente, porque considera-se importante acessar uma chave de pensamento deslocada do Ocidente<sup>ii</sup>, o que pode ser produtivo para a abordagem pretendida.

### FANY MPFUMO, O REI DA MARRABENTA

Em *Fany Mpfumo e Outros Ícones*, Samuel Matusse (2013) apresenta fatos da vida de Fany, que vão desde a infância até a sua morte. Vale ressaltar que este trabalho do, resulta de pesquisas autônomas realizadas para um programa de rádio, idealizado e tocado por Samuel Matusse. Embora não possua rigor acadêmico, na forma de citar suas fontes, a obra tem sua razão de ser, pois Matusse dedicou um tempo de sua vida a ouvir pessoas que puderam colaborar para a construção dessa narrativa que ele apresenta. Essa pode não ser a verdade absoluta, mas figura como uma versão dela e, como esta pesquisa tem um caráter documental, esse é um material importante, principalmente, considerando essa reflexão que, aqui, se propõe.

Matusse não apresenta precisamente a data de nascimento do astro moçambicano, mas a filiação e o lugar onde nasceu, assim como também apresenta seu nome de registro. Ao consultar algumas enciclopédias virtuais, no entanto,

encontrou-se a data do nascimento de Fany, algo que não é totalmente seguro, mas que resolvi aceitar, considerando como uma possível referência, já que é uma data próxima a de seus contemporâneos, como Zeburane, por exemplo. Assim, segundo a *Wikipédia*<sup>iii</sup>, Fany Mpfumo nasceu a 18 de Outubro de 1928.

Conforme Matusse e diferente de algumas fontes, inclusive da enciclopédia supracitada, o rei da marrabenta nasceu em Pessene e não em Lourenço Marques, atual Maputo. Seu pai, Muqamundhana Mariva, vivia em Pessene e sua mãe, Georgina Mamba, era da Matola-Gare. Fany e seu irmão Mafanyana, únicos filhos do casal, nasceram em Pessene, lugar onde seus pais firmaram moradia, após o casamento. Deram-lhe o nome de Mubango ou Mapentxisi, mas a Administração Colonial, de forma impositiva, o registrou como António Meriva. Após a morte de seu pai, que ocorre em tenra idade, Dona Georgina volta à Matola-Gare com seus dois filhos. Portanto, Fany passa parte de sua infância e adolescência na cidade natal de sua mãe (MATUSSE, 2013).

Ao contrário do que se pensava, o astro vai para África do Sul não em busca de trabalho nas minas, como a maioria dos moçambicanos que migravam para lá. Conforme Matusse (2013), ele partiu em busca de uma colocação na cena do boxe, pois embora tocasse, já, a guitarra de lata, veio a se tornar primeiramente, na vida adulta, um pugilista. Em princípio, até conseguiu se sair bem, “mas tudo muda no dia em que levou um valente soco que por pouco lhe cegava. É assim que vem definitivamente reinar na música” (MATUSSE, 2013, p. 16). António Sopa (2014, p.58) também corrobora essa informação, quando comenta sobre o interesse dos jovens que habitavam Lourenço Marques pelo esporte e cita Fany, que, segundo ele, “viria a dedicar-se à ‘nobre arte’ durante um curto período, quando se encontrava já a residir na África

do Sul. Cansado de ser sovado, dedicou-se então à sua vocação inicial – a música”. No texto de Rui Laranjeira, também, não há informação que diga respeito a uma inserção de Fany Mpfumo como trabalhador das minas, o que não quer dizer que ele não tenha trabalhado. Entretanto, opta-se, aqui, por não assegurar a informação de que Fany foi mineiro, por falta dessa informação nos textos acessados até o presente momento, em que escrevo este ensaio.

O interessante é que, mesmo tendo atuado como pugilista, andava cercado pela música: seu grande amigo de infância, António Matola, que migrou junto com ele para a África do Sul, era seu companheiro nas violas de lata. Ao chegar em Johannesburg, Fany é acolhido por Ben Massinga. Esse seu tio emprestado, pelo visto, em 1947, já era um músico reconhecido, “um dos embondeiros da música moçambicana [...] o guitarrista da Moda Xicavalo” (MATUSSE, 2013, p. 17). Massinga, inclusive, foi o responsável pelo trânsito de Fany para o circuito profissional da música em terras sul-africanas. Do soco que o deixou quase cego para os estúdios de gravação, foi um salto rápido e bem-sucedido, porque, nas palavras de Matusse,

Fany cantava de tudo, a partir do repertório do nosso cancioneiro popular, passando pelos temas doutros ícones, a semelhança do Daniel Marivate, acabando nos temas da sua própria criação que podiam lhe ser inspirados por factos por si vividos ou observados noutras pessoas [...] cantava muitos temas do cancioneiro popular, aliás, este (*sic*) era prática comum dos seus contemporâneos, grande parte deles conquistaram o coração do povo por conferir maior beleza as (*sic*) canções populares com as guitarras de lata[...] Aliás, em partes (*sic*) este facto é que explica o surgimento da actual marrabenta. Os músicos inicialmente pegavam as canções populares e introduziam as

guitarras (MATUSSE, 2013, p. 17).

Fany Mpfumo e a geração de artistas a qual pertencia, até mesmo gerações anteriores a dele – a de seu tio, Ben Massinga, por exemplo (MATUSSE, 2013) –, são considerados como precursores da estilização da música ligeira tocada em Lourenço Marques. Algo que é narrado como um movimento muito próprio de utilizar das tecnologias musicais ocidentais, disponíveis naquela altura – um *set* formado por instrumentos ocidentais, tais como guitarra, baixo, bateria e instrumentos de sopro. Esses músicos, sintetizando elementos da música ocidental e das músicas tradicionais, acabaram por gerar uma nova música, que não era nem europeia nem tradicional, mas um som que representava esses encontros, provocados pela colonização (LARANJEIRA, 2014; SOPA, 2014; WANE, 2021 *et al.*, ). Essa geração é apontada – tanto nos depoimentos dos *narradores da marrabenta* quanto em alguns textos académicos – como precursores da estilização da música urbana de Lourenço Marques, que foi se acomodando sob o signo “marrabenta”, ainda em período colonial.

Marilio Wane, que é historiador e pesquisador do ARPAC – Instituto de Investigação Sócio-Cultural, desenvolveu uma pesquisa no período correspondente a 2011-2014, pelo ARPAC, intitulada *Marrabenta: Origem e Evolução*, ele explica essa dinâmica e situa a África do Sul nesse processo de elaboração/reelaboração musical dos moçambicanos:

[Podemos] colocar assim: uma conclusão sobre o que caracteriza a marrabenta. Que, basicamente, é uma adaptação, uma transposição de diversos ritmos das músicas, das práticas expressivas de música e dança tradicionais, aqui no sul de Moçambique, pra o formato da música popular moderna, digamos – aquela coisa... esse formato de baixo,

bateria, teclados, guitarras e vozes –, mas com base nos ritmos da música...das músicas moçambicanas nessa região... há... do país. Hãmmm... esses ritmos são, por exemplo, xiparatuana, xingomana, xigombela, makara, zori, makwai... isso pode ser visto nos passos das danças e, muito acentuadamente, no próprio ritmo da música, que depois... eh... quer dizer, num processo... eh... enfim, de intercâmbio cultural, com as informações que as pessoas recebiam, há uma influência importante da música sul-africana, que já tinha se modernizado – entre aspas – nesse período ao longo do século XX, porque a África do Sul é importante na configuração sociocultural de toda essa região do continente africano, porque muitos moçambicanos viajavam pra trabalhar nas minas de ouro na África do Sul e, nesse intercâmbio, traziam muita coisa que era incorporada à cultura moçambicana também. Então, há uma influência importante da África do Sul... Aliás, os primeiros músicos moçambicanos a gravarem em estúdio, gravaram a partir da década de 1950 na África do Sul. Isso é importante... E também nos leva ao contexto das zonas suburbanas... eh... de Lourenço Marques... da antiga Lourenço Marques... eh... que é onde se concentravam também migrantes de outros pontos do país, principalmente, de outros pontos das zonas rurais das províncias do sul de Moçambique, muitos deles em passagem de ida ou de volta pra África do Sul e essas populações instalavam-se nos subúrbios da cidade de Maputo também pra trabalhar na zona urbanizada dos brancos na cidade (WANE, 2020)<sup>iv</sup>.

Ao que parece, à revelia do Estado colonial e do movimento de libertação, esses artistas, a partir da África do Sul, estavam pensando a música que se propunham a tocar e a gravar, como música moçambicana. Embora a África do Sul vivenciasse nesse mesmo período o

*apartheid* – com um racismo muito próximo ao vivenciado pelos moçambicanos, sob domínio colonial português –, ao menos no cenário musical, existiam maiores possibilidades de crescimento para os músicos moçambicanos, que podiam contar com gravadoras, algo que ainda não havia em Lourenço Marques, o que possibilitou a produção de uma música que – mesmo em solo estrangeiro e, talvez, sem elaboração política intencional ou em primeiro plano –, concretizava uma ideia de moçambicanidade. Sobre isso, Marilio Wane diz:

A nossa pesquisa foi buscar esses elementos formadores da marrabenta não só no subúrbio, mas também em certas zonas rurais no sul de Moçambique e também na dinâmica das relações sociais... eh... históricas... hum... no contexto da cidade de Lourenço Marques, são importantes para entender certos fundamentos e esses tais aspectos formadores do que veio a se tornar a marrabenta... Eh... desse ponto de vista... eh... a marrabenta tem alguns elementos de resistência social, cultural e político, por quê? Porque, como uma expressão cultural... eh... das populações chamadas indígenas, que habitavam principalmente as zonas urbanas da cidade, a prática da marrabenta significava afirmar os valores culturais...hum...digamos, genuinamente moçambicanos. Podemos colocar esse “moçambicanos” entre aspas, porque, naquele momento, ainda era um território colonial... eh... tal afirmação de identidade, a esse nível, é uma coisa que ainda... ainda estava em formação, não tão consolidado... hum... então, o aspecto de resistência cultural que a marrabenta tem tá, justamente, no sentido de afirmar e valorizar esses aspectos (WANE, 2020)<sup>v</sup>.

E essa “moçambicanidade” em formação, ao que parece, para essa geração, surge de forma plural, o que é possível atribuir por

ter sido forjada nas periferias de Maputo, tendo o bairro da Mafalala como um dos espaços emblemáticos dessa geração. A África do Sul, do mesmo modo, figura como local de síntese, pois era onde se encontravam músicos de diferentes lugares de Moçambique, numa cena musical específica – a “moçambicana”. O percurso do rei da marrabenta foi o mesmo experienciado por muitos outros de sua geração, pois

[ainda] jovem, Fany começa a frequentar a Mafalala e é aqui onde veio a ganhar este nome emblemático: Fany Mpfumo, pois, dentre muitos rapazes com quem convivia, era o único que falava ronga e é isto que fez com que os outros jovens, maioritariamente oriundos de Gaza, o apelidassem de Xifanyana xa Ka Mpfumo (O jovem de Kampfumo). É de Xinfanyana que evoluiu (*sic*) para Fanyana e deste para Fany, aliás, em 1955, Mahecuana, ao longo da gravação de *Moda Xicavalo*, chama o Rei de Fanyani Mpfumo [...] Para além da Mafalala, na sua juventude frequentava a zona do Umbelúzi e Beleluana (*sic*) (MATUSSE, 2013, p. 16).

Fany frequentava periferias de outras províncias, pois como vemos na citação, a zona do Umbelúzi, corresponde às cidades da província (estado) de Maputo, banhadas pelo rio Umbelúzi: Maputo, Matola e Boane. Beleluane, portanto, é um distrito/bairro de Boane. No caso da Mafalala, bairro da periferia de Maputo (município-capital de mesmo nome do estado), entre seus amigos, Fany era o diferente porque falava ronga. O detalhe está no fato de que os oriundos de Gaza falavam changana e eram predominantes ali, mesmo sendo o ronga a língua predominante em Maputo – algo que será desenvolvido adiante. De toda forma, no entanto, a marrabenta é cantada tanto em changana quanto em ronga. Por aí, já é possível perceber a base plural da música que, de acordo com os depoimentos de

alguns dos *narradores da marrabenta*, não se trata de um ritmo musical, mas de um movimento, como colocado anteriormente. O que fica posto, a partir dos relatos, é que essa base plural da marrabenta possui dois nichos de elaboração: a periferia de Lourenço Marques (atual Maputo) e os estúdios da África do Sul.

Ben Massinga, ronga da Manhica, era um extraordinário guitarrista e com uma voz soprana bem afinada.

Fany Mpfumo, depois da sua derrocada no boxe, passou a ir tocar com mais frequência em banjas e em simples rodas de troca de copos, é por aqui que é “descoberto” pela discográfica His Master Voice, pois anos antes, Mutano Gomes Feliciano já tinha gravado o primeiro disco de música ligeira moçambicana que dera muito sucesso, e as editoras sul-africanas, por conseguinte, começaram a “caçar” os músicos moçambicanos.

Note-se que Fany não fora gravar logo imediatamente a seguir a Feliciano (MATUSSE, 2013, p. 21).

Então, fora de Moçambique, esses artistas, mesmo inconscientemente, ainda que tenham origens em lugares diferentes do território moçambicano, produziam uma “música ligeira”, que já possuía uma marca moçambicana. Mais que isso, pelo visto, se destacavam como músicos de instrumentos de cordas, já que todos tocavam guitarras (leia-se, aqui, o violão e a guitarra elétrica) e foram iniciados pela guitarra de lata. Fany Mpfumo, no caso, migrou para o bandolim.

O primeiro disco de Fany foi um sucesso retumbante e não tardou que a *His* o convidasse a gravar o segundo que igualmente foi um êxito, e assim foi sendo com todos discos que ia gravando, facto que levou a *His* a contratá-lo para gravar um disco de duas músicas trimestralmente.

Fany não era bom só a cantar, também o era a tocar e isto

leva a *His* a contratá-lo também para acompanhar alguns artistas que ali iam gravar, é assim que, dentre outros, Fany tocou para Alexandre Jafety, Doroty Ratheba, Doroty Mazuka e Miriam Makheba, aliás, umas das canções mais famosas de Miriam Makheba, a *Clik song*, foi composta por Fany (MATUSSE, 2013, p. 21).

Fany, assim como Ben Massinga, torna-se um músico, também, de estúdio. Não entrarei no tema que, talvez, disserte numa outra ocasião, que é a exploração dessas gravadoras sobre o talento dessa geração. Eles trabalhavam muito, eram “produtos” que garantiam sucessos para as gravadoras, mas o reconhecimento de seus trabalhos não condizia com a realidade econômica desses artistas. Segundo Matusse, além da sonoridade a mensagem política foi algo presente na música daquele período:

Apesar do sucesso a nível musical, algo apoquentava o “monstro”: a colonização do seu País! Isto faz com que componha e grave muitas canções de repúdio ao sistema, o que enfureceu a Polícia política colonial, a PIDE, e passa a constar na lista negra, aliás, depois da criação da estação de Rádio “A Voz de Moçambique”, algumas das suas canções foram banidas, mas (*sic*) mesmo assim, no seio dos amantes da música moçambicana, as suas canções andavam de boca em boca e os seus discos continuavam atingir altos índices de venda (MATUSSE, 2013, p.22).

Para entendermos essa equação, Matusse explica que, mesmo Fany sendo o artista “mais banido de todos os tempos”, por suas letras fazerem alusão a acontecimentos históricos, com elementos que referenciam o racismo e a opressão do sistema colonial, além de aludir à luta pela independência, ele passou a utilizar a estratégia das mensagens subliminares, que faziam com que algumas músicas

driblassem a censura da PIDE e circulassem nas rádios:

Fany, de tempos em tempos, lançava temas com conteúdos incômodos para o colonizador e alguns deles iam rodando na radiodifusão, dada a forma velada como fazia passar a mensagem, o que se pode ver, por exemplo, no tema “Vata famba va ni siya”, onde no início diz “Vata famba va no siya ka Mahulana” mas já no meio da música, substitui a palavras Mahulana com Maundlana (Mondlane, o Obreiro da Unidade Nacional). Essência da mensagem: “Foram sem mim ao Mondlane, mas eu também para lá queria ir!” [...] quando grava o tema Mafalala, no meio infiltra a seguinte estrofe: “A va lungu va ti kokovisa” (os brancos estão de rastos) mas a PIDE não entendeu porquê no início cantara “a va lungu va makokovisa” (Os brancos estão a drenar) uma referência à drenagem da Mafalala após uma vaga de enxurradas (*sic*) (MATUSSE, 2013, p. 27).

Embora não conheça a língua ronga, nem a changana, ousou dizer que os artistas se lançaram a estratégias como essas, devido ao fato de, primeiramente, os portugueses não conhecerem as línguas e, depois, porque, mesmo utilizando-se de intérpretes nativos, a própria estrutura dessas línguas – gramatical, vocabular e fônica – favoreceu o drible aos intérpretes e, o melhor, conseguindo comunicar suas mensagens aos seus interlocutores. Para Matusse (2013), essa foi uma artimanha utilizada por vários contemporâneos de Fany, tais como Zeburane, Jafety, Mutano e Francisco Mahecuane, que se colocavam, a partir da música, como guerreiros ideológicos contra o sistema colonial. Jafety, por exemplo, começou a gravar as músicas, cantando em português e em xitswa, simultaneamente. Dessa forma, ele ganhou a simpatia da PIDE, que entendia sua mensagem. Com o tempo, ganhou a confiança dos portugueses e conseguiu circular sua música, que dizia, em xitswa,

“...Comadre, minha comadre, vamos lá fazer propaganda para a guerra acabar...”. (MATUSSE, 2013, p. 28).

### A GERAÇÃO DE FANY MPFUMO SOB O OLHAR DOS NARRADORES DA MARRABENTA

Uma geração de artistas, que traz nomes como António Marcos, Wazimbo, Aniano Tamele e Roberto Chitsondzo, os *narradores da marrabenta*, apresentam leituras e análises sobre esse período e mostram como a música produzida na África do Sul, pela geração de Fany Mpfumo (anterior a ele também), repercutiu em seus trabalhos. António Marcos (2020), por exemplo, conhecido por ser pugilista e um dos astros da marrabenta, nasceu em Gaza, a 10 de Junho de 1951. Presume-se que, por conta da polémica em torno da invenção da marrabenta, envolvendo os nomes de Fany e Dillon Djindji, o ex-pugilista faz questão de começar sua fala, dizendo que não fundou nada:

Eu não sou fundador da marrabenta, mas eu exercito a marrabenta já conto com 50 anos hoje, área profissional, mas eu comecei a tocar marrabenta desde a infância, aos 8 anos. Então, do início da minha marrabenta até hoje – não conto os anos anteriores, conto os anos de área profissional da marrabenta – eu fecho 50 anos. Iniciei a gravação de meu primeiro álbum em 1970 (ANTÓNIO MARCOS, 2020)<sup>vi</sup>.

Em seguida, ele traz a informação que observei como algo comum nas biografias de diferentes artistas que atuaram ainda em período colonial:

Após isso, em 1963, o meu avô, aliás o meu tio [em tradição africana chamamos de avô, quando se trata de um tio, irmão de uma mãe] trouxe uma viola da marca Galo, que ele comprou na estrada grande que se chama África do Sul. Veio me oferecer. E, no mesmo ano, saí para a grande cidade da Lourenço Marques, que é a atual Maputo.



Continuou com a minha carreira musical, mas veio a trabalhar como empregado doméstico, sem esperar que eu haveria de ser um astro da música moçambicana, que hoje eu sou (ANTÓNIO MARCOS, 2020)<sup>vii</sup>.

E, logo depois, faz essa fala que julgo importante para um registro formal do que seria a geração de artistas como Fany Mpfumo, Eusébio Johane Tamele (Zeburane), Francisco Mahecuané, os outros que vieram antes deles e que, sendo eu um pesquisador de fora, não consigo acessar e não tenho como citar, mas que se presentificam através das existências dos supracitados e dos que ainda podem falar, como é o caso de António Marcos, que apresenta suas influências:

Sabe, eu, eu quando aprendi a marrabenta, eu não puxava nada daqui de dentro. Eu puxava coisas de África pra meter em minha marrabenta. Mas os mais criados que cá tive foram o Johane Tamele, que já era um crescido pra mim; Feliciano Gomes Mutombo, que era já pra mim, adulto. E quem me ensinou a dar os primeiros acordes foi Feliciano Valente Pendá. Era 1 ano a mais acima de mim. Eu só escutava os discos que vinham da África do Sul, que os moçambicanos iam gravar lá. Por aqui, não havia discográficas aqui. Gravavam lá e traziam gramofones, que hoje chamam-se de gira-discos [não sei se vocês brasileiros ainda têm lá...], é aquilo que me influenciou. Tem muito mais, eu puxei do estado do Quênia, puxei da África do Sul, puxei um pouco também desse país, o... Zâmbia! Eu misturei uma coisa...estilo da África... (ANTÓNIO MARCOS, 2020)<sup>viii</sup>.

Ao ser perguntado quanto aos músicos da marrabenta que não migraram para Johannesburgo, sobre quais eram as dificuldades enfrentadas, António Marcos responde que

[Tudo] foi difícil, mesmo após a mudança, tudo foi difícil. Vou

começar da era colonial. Ali, havia a PIDE DGS, que havia a comissão de censura, pra saber o que você está a tocar, o que que você está a cantar. E o que você está a falar. Qual a mensagem que você está a transmitir ali. Eles tinham que saber o que era. Caso contrário, ou ia preso ou qualquer coisa acontecia [...] É bom não esquecer também que a PIDE não é só raça branca...a PIDE é pra todos. Mesmo os brancos, prendiam-se entre eles; os pretos também prendiam-se entre eles... os brancos também aprendiam nosso idioma, os pretos aprendiam o português (ANTÓNIO MARCOS, 2020)<sup>ix</sup>.

Sobre os espaços onde se apresentava em Lourenço Marques, no período colonial, ele diz:

Era difícil tocar nos cabarés, essas coisas de luxo... eu não entrava, porque cantava em “língua do cão”... era o que eles diziam: não pode cantar em “língua do cão” [uêuêuêuê]...era pra cães aquilo... Então, os assimilados tinha que escutar aquela língua deles, fado, essas coisas...então, eu não tinha acesso...mas acabei tendo acesso quando tínhamos a Rádio Clube de Moçambique, atual Rádio Moçambique, onde havia divulgação de música moçambicana. Portanto, consegui furar ali na década de 1970 pra poder gravar ali. Se me perguntassem onde gravei, eu diria que minha primeira gravação foi na *Produções Golo* e a segunda gravação foi na *Produções 1001*, no mesmo ano de 1970...recordo umas músicas também... (ANTÓNIO MARCOS, 2020)<sup>x</sup>.

O cantor de marrabenta expõe a questão racial que, até o contato com ele, ainda não havia surgido diretamente no depoimento dos demais *narradores*, com os quais já havia estado. Por isso, a seguir, tem-se um trecho maior da conversa intermediada por Edson Uthui, que estava presente e intermediou a conversa, já que, em alguns momentos, foi necessário traduzir o

changana. António Marcos<sup>xi</sup> fala que, por ser preto e cantar em changana, não podia tocar na zona de cimento, mas se apresentava na Mafalala, aonde os brancos iam para vê-lo tocar:

**Edson Uthui:** Então, a partir daí, tinha contato com os brancos

**António Marcos:** O branco, olha, ouve cá: o preto toca sua parte onde está aqui, mas não vai ao encontro de um branco que está ali. O branco vem e diz: “muito bem, pretinho”, dá um escudo. Muitas vezes não dá, né? Vinha cuspir e eu tinha que aceitar tudo.

**Edson Uthui:** Mas, então, nesse período, não era um período complicado, não se fazia a censura? Os brancos vinham e ouviam tudo?

**António Marcos:** Aqui, censura é quando se trata de gravação.

**Vércio:** Ou então quando ia tocar lá no centro?

**António Marcos:** Yá.

**Vércio:** Tocando aqui era livre?

**António Marcos:** Aqui no mato, você toca no mato, eles estão ali dentro, se eles sentirem que você está a tocar o contrário, você desaparece ali. Se, onde eles forem, tem a pesca... aquilo que eles apanharem, que dá para pescar, é aquilo que eles carregam.

Então, o que fica posto na fala de António Marcos é que ele, como preto e (ao que se entende) indígena – segundo o Estatuto do Indigenato –, não podia tocar no centro da cidade, estabelecida como “zona de cimento”, em antagonismo à “zona de caniço”, que inclui o bairro da Mafalala. Os brancos é que iam para a “zona de caniço”, ouvir essa nova música que, em alguma medida, soava bem aos ouvidos dos colonos, que, pelo visto, se agradavam do som, mas não dos pretos. Tanto que iam destilar o racismo sobre os pretos da zona do caniço, como António Marcos apresenta, seja na cusparada ou na perseguição, que poderia acabar no sumiço

de alguns.

Wazimbo, contemporâneo de António Marcos, tem um histórico diferente do seu colega. Como ele mesmo se apresenta:

Eu sou um indivíduo moçambicano, nascido no bairro da Mafalala, aqui mesmo, à volta da cidade, na periferia da cidade. Nasci no ano de 1948, a 11/11, então, desde a altura em que me tornei cidadão, nos primórdios da minha nascerça, fui sempre um indivíduo envolvido com a cultura. Isto por uma razão bastante simples: na minha casa, os meus progenitores, eram pessoas afins (WAZIMBO, 2020)<sup>xii</sup>.

Ou seja, nasceu em Maputo, não precisou migrar da zona rural para trabalhar como empregado doméstico na capital e, pelo que se percebe, desfrutou de mais acessos, ao menos, em termos de cultura e educação. A leitura que nos apresenta sobre sua formação musical, sobre a música que ouvia nesse contexto é a seguinte:

O Fany Mpfumo emigra também nessa mesma altura, década de 1930, finais da década de 1930, pra África do Sul e se torna um astro da música, gravando junto a outros colegas, outros companheiros que ele conheceu lá, como Francisco Mahecuane e etc, etc. E...E... Então, temos acesso a essas músicas todas através da *Rádio Nacional* aqui. Eu quero me lembrar que, na altura, eu, ainda gaiato, acompanhava a *pari passu*, portanto, a apresentação discográfica destes artistas que tocavam magika, exceto Fany Mpfumo. Fany Mpfumo é da região de Maputo, Província de Maputo, então é totalmente diferente da província de Gaza. Então, a Magika vem de Gaza. Uma vez a magika tocada na cidade, grande capital do país – julgo eu, esta minha opinião, daquilo que eu pude viver, pode ser que n’algum momento eu esteja errado, mas aquilo a que eu

estou a acompanhar e que estou a dizer –, a magika, a dado momento, perde o terreno pra música estilizada (WAZIMBO, 2020)<sup>xiii</sup>.

Guardando uma ressalva que têm relação com a data em que Fany Mpfumo migra para África do Sul – pois se ele nasceu em 1928, não teria como migrar por motivação de trabalho aos dois anos –, essa fala de Wazimbo, remonta ao ponto em que se percebe a base plural da marrabenta... O que parece interessante é que, da forma como é colocado – para um leitor neófito nesse contexto –, fica relativamente confuso, porque a Mafalala, bairro da cidade de Maputo, onde ele nasceu e cresceu, era, pelo que diz, o local onde se tocava/ouvia a magika, que é um dos ritmos base para a marrabenta, mas uma música da província de Gaza. Aniano Tamele chega a dizer que a marrabenta, pelo que se pode entender, é a estilização da magika.

Mas a confusão a qual me refiro, aparentemente, se observa quando ele diz que ouvia a magika, pois era o que estava ali na Mafalala, acessível para ele. Diz que não ouvia Fany, porque esse era da província de Maputo, mas da Matola-Gare. Ao leitor estrangeiro isso pode causar conflito de informações, porque “província” para os moçambicanos é o que, para nós brasileiros, são os “estados” e, para complicar mais um pouco, Maputo – em Moçambique – é um estado e é também a cidade, capital do estado, que possui o mesmo nome. Então, quando se refere à Fany como sendo de Maputo (o estado), eu interpreto como: “ele era ronga, falava ronga e não conhecia a magika, que é de Gaza e cantada em changana”. Mas aí o leitor atento pode se perguntar “mas Maputo, a capital, não era um território ronga?”.

Para tratar dessa questão, recorro a Cabaço (2009) e a Mondlane (1995), novamente, focando no trecho de seus trabalhos, em que descreve a formação da periferia da

cidade de Maputo. Aliás, outros autores também falam sobre isso, a exemplo de Gonçalves (2020) e Vanessa de Pacheco Mello (2013). Segundo esses estudos, a cidade foi demarcada – a partir de um risco de compasso sobre o mapa – de forma bem segregacionista, instituindo a zona de caniço, que era a região onde os indígenas, os mulatos, os assimilados e – pelo que apresentaram Severino Ngoenha e Ivan Laranjeira, em visita ao bairro da Mafalala – também alguns indianos e árabes. Ao que entendi, esse subúrbio já era uma região afastada da cidade para os grupos mais discriminados (indígenas, assimilados, mulatos, indianos, árabes etc.) e, lá dentro, havia sub-regiões: bairro dos pretos, bairro dos assimilados, bairro dos mulatos e daí em diante. O que demarcava essas divisões era o tipo de edificação (cimento/madeira/zinco), ou seja, a tipologia das habitações.

A Mafalala, ao que tudo indica, era um bairro predominantemente mulato – onde viveram Craveirinha, Noémia de Souza, os irmãos Albasini, dentre outros –, mas, pela sua extensão, comportou subdivisões e, ao que parece, pode ser uma região do subúrbio que foi se (re)organizando à revelia do sistema colonial, justamente pela diversidade da população que ali habitava, por conta do êxodo rural, pois moravam lá, também, Samora Machel, António Marcos e outros pretos/assimilados. Pelos depoimentos dos narradores falantes de changana, também por aquele dado que Matusse (2013) apresenta sobre a turma da Mafalala, da qual Fany se aproximou na juventude, houve uma ocupação de ex-moradores da região de Gaza, ao ponto de eles renomearem Fany como “o jovem de Kampfumo”. Mpfumo era como os povos tradicionais se referiam a Maputo, o estado – assim explicaram diferentes pessoas com as quais estive em Moçambique.

Sobre isso, Laranjeira (2014, p.27) explica que os bairros Mafalala, Chamanculo e Munhuana, acolheram a população

“indígena” de Gaza, após vitória do colonialismo português sobre o imperador Ngungunhane, em 1895. Dessa forma, desapropriados de suas terras, essa população de Gaza foi forçada a migrar para as periferias de Lourenço Marques, então capital da colônia. Sopa (2014, p. 33-34) fala também da presença dos macuas, originários da Ilha de Moçambique. Segundo ele, a presença dos macuas já era antiga na cidade – pelo que consta, desde 1882. Isso sem tocar em outros grupos que estavam incluídos nas populações desses bairros, a exemplo de goeses, islâmicos, comoreanos e portugueses de “segunda classe” (SOPA, 2014; LARANJEIRA, 2014; *et al.*).

Essa informação é ratificada nas palavras de Wazimbo, quando diz:

Agora, até os dias de hoje, a história da marrabenta, que tanto se fala, que tanto se procura entender, a sua origem, quando se começa, etc, etc... é... aqui onde estamos, estamos a falar da capital do país, onde todo indivíduo, quando quer atingir o estrelato, procura chegar. Pelo que eu convivi e pude acompanhar, existia um ritmo que é quase semelhante (ok?), mas tinha a denominação de *ma-gi-ka*.

Então... mas esse ritmo surge na região de Gaza, surge na região de Gaza, onde, nomeadamente, os mineiros que deixavam o país pras empresas mineiras da África do Sul, pra trabalhar, pra ganhar o seu sustento. Estes mineiros é que desenvolveram este gênero musical, principalmente, nas rádios sul-africanas, nas gravadoras sul-africanas e, daí, espalhada pra o mundo... Estou falando da década de... finais da década de 1930... finais da década de 1930... ok? (WAZIMBO, 2020)<sup>xiv</sup>.

À medida que Wazimbo contextualiza seus hábitos musicais e os de sua geração, trata sobre a formação da música urbana de Moçambique e é possível flagrar em sua narrativa que, para quem estava em

Lourenço Marques, havia uma disposição predominante da música estrangeira, inclusive a música brasileira. Segundo ele, era possível, também, ouvir música moçambicana na Rádio Nacional, mas aquela gravada nos estúdios da África do Sul.

Muito bem... A marrabenta, na mesma altura em que eu era envolvido a cantar *Bossa Nova*, a cantar *Rumba*, a cantar *Rock in Roll*, etc, etc, tudo isso que já enumerei, também ouvia a música africana, ok? Música congoleza, música sul-africana, até música aqui da minha terra. Os primeiros artistas que eu e meus colegas ouvíamos da música moçambicana era, sem dúvida alguma, o célebre Fany Mpfumo, grande trovador da música moçambicana junto com Billie Kuka, Alexandre Langa, Francisco Mahecuané e outros tantos que, na altura, gravavam suas canções através da África do Sul, porque eram pessoas emigradas pra África do Sul, onde havia mais condições. Aqui, tínhamos o problema da segregação racial, embora, na África do Sul também fosse talvez até pior que aqui, mas esse espaço cultural estava aberto, para quem... que todo mundo pudesse desenvolver suas capacidades. Então gravavam e, através da Rádio Nacional, aqui, que era a *Rádio Clube* de Lourenço Marques, então veiculavam esse gênero musical e daí passamos a conhecer esses artistas moçambicanos, que estavam por aí e me influenciaram bastante (WAZIMBO, 2020).

Aniano Tamele (2020) é músico e é também filho de Zeburane (Eusébio Johane Tamele), portanto, esse teve um convívio privilegiado com um dos precursores da marrabenta e, por isso, faz uma contextualização, que acredito ser importante para o estudo sobre a música moçambicana, mantendo o foco na marrabenta:

Por que a marrabenta? A

marrabenta porque é um ritmo que se desenvolve muito na zona sul do país, sobretudo... eh... na capital do país, que é onde se houve mais facilidade na criação de banda, houve sempre maior facilidade de você se juntar, unindo possibilidades de comprar instrumento ou ir buscar na África do Sul. E é nesse processo que a marrabenta começa a enraizar-se, mas eu fico procurando perceber: a marrabenta é o quê? É um ritmo? Marrabenta é um estilo de dança? E fui observando que o nome marrabenta surge... eh... inserido no ritmo que se tocava... Há muitas interpretações, ma-ma-mas uma delas, até muito usada em algumas canções da época... Mahecuane dizia “arrebenta, fio!”, Marrecuane... mas “arrebenta, fio” é se tocar até arrebentar a corda... é que começa a dar origem a esse “arrebentar”. Mas também surge, depois de... começa a evoluir pra uma fase que é preciso dançar até arrebentar, dançar até cair. Esse dançar até cair é que também vai dando origem à marrabenta. Normalmente, esses nomes nunca encontrou uma explicação científica, até pelo fato de que, na época, ninguém se preocupou em escrever isso. Então são fontes que nós vamos ouvindo, fontes orais e da vivência própria, que vamos encontrando e que nos levam a entender que a marrabenta terá sido isso (ANIANO TAMELE, 2020)<sup>xv</sup>.

É ele quem faz a distinção sobre algo que muito confunde não só a nós, pesquisadores de fora de Moçambique, por ser uma informação quase que de conhecimento comum, que tem relação com os ritmos que se encontram na base em que se estrutura a marrabenta. Geralmente, informam-se que moda xicavalo e zukuta são desses ritmos, mas

Aniano Tamele explica:

Mas, dos ritmos que tocou, por exemplo, Feliciano Ngome, que foi o primeiro músico moçambicano a gravar na África do Sul – e Francisco Mahecuane, que tem a canção Moda Xicavalo, onde ele fala e Fany Mpfumo toca bandolim, foi a segunda gravação... e o meupai foi o terceiro... –, não se identificava necessariamente com a marrabenta... mas nem haver esse conflito de se existe a marrabenta ou magika... Eram ritmos tocados, na altura, no interesse de divertir as pessoas. Paralelamente a isso, começou a surgir outras expressões, que se confundem muito com a marrabenta e parecem ritmos. Por exemplo, eu falei da marrabenta como um ritmo, eu falei da magika como um ritmo, mas depois vem zukuta, que é só quando dançar, dizer “Zukuta! Zukuta!”. Esse “zukuta!” é como diz “mexe-te!”. Aí, tem gente que “eh, a dançar zukuta” é como a dizer “aquele ali mexe quando dança” e zukuta começou também a se confundir com ritmo moçambicano, mas quando era uma manifestação própria de dança (ANIANO TAMELE, 2020)<sup>xvi</sup>.

E sobre a proximidade rítmica entre a magika e a marrabenta, Tamele diz:

Então, voltando a Eusébio Johane Tamele “Zeburane”, no primeiro disco que ele grava na África do Sul, em 1953, ele, em algum momento diz “não se sabe se é a magika... não se sabe se é a marrabenta...”. Aí, ele falava da... de uma jovem que se comportava mal, andava com vários homens... e ele dizia “tu hás de morrer e deixar essa beleza, que é a marrabenta”, “hás de morrer e deixar essa beleza que tem a magika”. Portanto, há algum sentido que, já naquela época, eles sentiam a proximidade rítmica que havia entre a marrabenta e a magika... 1953... (ANIANO TAMELE, 2020)<sup>xvii</sup>.

Das dificuldades enfrentadas por Zeburane

no período colonial, Aniano expõe que

[Ele] foi preso pela PIDE, em 1971... Meu pai foi preso por duas razões: essas canções que ele cantava, a interpretar o sofrimento da mulher, em algum momento, quiseram interpretar que estava a interpretar o sofrimento do povo, em relação à colonização. Então, ele foi denunciado “olha, ele tem uns temas, que é preciso investigar...”, mas depois, é uma carta que é interceptada, de um amigo que estava na Tanzânia – naquela época, as cartas, abriam-se –, a carta estava codificada, do ponto de vista do conteúdo, não dizia abertamente FRELIMO ou luta armada, não havia como escusar, mas os colonos desconfiaram daquela carta e abriram a correspondência. Ele é detido em Xibuto, era vila, Vila do Xibuto na altura. Ele trabalhava na Sociedade Agrícola de Incomáti, que era uma companhia açucareira, ali de Xinavane e ele, na altura, andava com uma caravana de cinema móvel, para angariar tanto trabalhando com isso como na cooperação com os trabalhadores. Ele é detido em Xibuto, em 1971, pela PIDE, na altura.... Em Xibuto... Mas ele foi liberto no mesmo ano da independência... Portanto, não foi possível provar que aquelas canções estavam a cantar para o colonialismo, embora ele, por baixo do tapete, houvesse muita informação ali... (ANIANO TAMELE, 2020)<sup>xviii</sup>.

Pelos relatos, é possível afirmar que não foi fácil para o artista da música moçambicana trabalhar no período colonial. Sobretudo, aqueles músicos que aderiram aos instrumentos que a modernidade ocidental tornou acessível a partir da colonização. Mas, o detalhe é que o sistema até permitia essa mistura na música, pois Portugal precisava transmitir a imagem da mestiçagem – para além da pele – como um projeto do sucesso da colonização, portanto, um processo de mestiçagem cultural (CABAÇO, 2009; LARANJEIRA, 2014; MONDLANE,

1995; SOPA, 2014). Entretanto, houve perseguição da PIDE<sup>xix</sup> a esse mesmo grupo, porque eles embarcaram na esteira da “modernização”, mas queriam produzir algo próprio. Almejavam, mesmo que inconscientemente, misturar diferentes ritmos dos diferentes grupos etnolinguísticos, amalgamados no subúrbio de Lourenço Marques, como um resultado da opressão colonial. Ansiavam por experimentar essa mistura através dos instrumentos, aos quais passaram a ter acesso. Assim, a música ligeira, a que passo a chamar de marrabenta, devido à sua génese plural – Aniano Tamele, Wazimbo, Roberto Chitsondzon falam sobre isso, o que apresento em outro texto<sup>xx</sup> – se tornou um movimento cultural sob suspeição. Um estado de suspeição, que não finda junto com a colonização. António Marcos faz uma análise a esse respeito e conta que:

Saltando da era colonial para a fase de transição... a política era diferente... Aqui, era outra política... tinha que saber se você canta isso para os colonos, o colonialismo ou pra era revolucionária. E eu parei nesse precioso momento, porque eu tinha que saber: o que eu vou cantar para esse período? E saltamos de uma fase para outra: do colonialismo para a independência. Parei de 1975 a 1976. Comecei a tocar em 1977 de novo. Por isso foi uma fase um pouco difícil, porque de uma política para outra não era fácil (ANTÓNIO MARCOS, 2020)<sup>xxi</sup>.

E continua, no diálogo que se desenvolve, a partir daí:

**Edson Uthui:** Antonio Marcos fez parte dos movimentos de revolução, do movimento de libertação de Moçambique?

**António Marcos:** Eu não sei responder isso, porque mesmo eu não fazendo parte do movimento de libertação de Moçambique, o Moçambique é do moçambicano e continua a ser. A bandeira não é só para os que lutaram e

defenderam a luta armada, a bandeira é pra todos nós.

**Edson Uthui:** Depois da independência, o que passou a cantar o António Marcos?

**António Marcos:** Continuo a cantar aquilo ... com pé naquilo que vem ao encontro daquilo que já sei o que é...

**Edson Uthui:** Em termos de mensagem, quais são as mensagens?

**António Marcos:** Mensagens? Educativas, como dantes fazia, cantava mensagens educativas, sociais...

Aniano Tamele apresenta uma análise na mesma perspectiva de António Marcos:

**Vércio:** E, após a independência, houve um acolhimento à música que seu pai fazia, assim como os outros cantores da marrabenta, por parte da FRELIMO?

**Aniano Tamele:** Não, nunca houve um trabalho profundo – nem de investigação, nem de recolha desse material. Está muita coisa perdida...muita música perdida, que, hoje, seria muito bom pra um trabalho de investigação, até para os mais jovens que pretendem formar-se nessa área, pros músicos que aprendem a investigar o ritmo...há muita coisa que se perdeu... Na altura, as músicas eram gravadas em bobinas, algumas delas, acho que perderam-se... Os arquivos não estão mais como deveriam estar. Vejam que a Rádio de Moçambique ainda é o maior arquivo que nós temos de conservação de materiais, mas um trabalho profundo... Depois da independência, o que houve foi, como eu dizia no início, a tendência a trazer mais a investigação de ritmos tradicionais, por isso, começaram a surgir o Festival Nacional de Música Tradicional, Festival Nacional de Dança Tradicional...dança tradicional ou música tradicional, uma coisa assim... foram evoluindo até ao festival que faz agora, que é o

Festival Nacional da Cultura. Alguns festivais eram basicamente Xicomane, Makwai, Xigubo, Tufo, não sei o quê...esses ritmos tradicionais, que tinha desaparecido, por causa da colonização...

**Edson Uthui:** A música urbana ficou de fora?

**Aniano Tamele:** Já, exatamente... não... tocava-se, mas não era muito elevada, a música urbana. Mesmo em banquetes oficiais... Não havia convites a bandas, com guitarras...Entendia-se que aquilo era raça de colonos. O tempo é... foi mudando, foi mostrando também que a cultura... não travas a cultura com as mãos, ela sozinha se reinventa a cada momento... (ANIANO TAMELE, 2020)<sup>xxii</sup>.

Os dois artistas se mostram muito conscientes sobre o processo, digamos, de nacionalização da música moçambicana. Nesse sentido, a fala de António Marcos sugere – mesmo que de forma desviante – essa suspeita sobre a marrabenta, no período pós-independência, como algo que pode estar relacionado ao fato de esses artistas não terem “tocado em armas” no período da guerra de libertação. Aniano Tamele aponta a necessidade de reavivar as culturas tradicionais apagadas e quase extintas pela colonização.

Outras duas questões se impõem, após essa última reflexão. Em princípio, pensando no *xiconhoca*, o inimigo interno, do qual trata Meneses (2015), pergunta-se: será que essa foi a forma que a FRELIMO encontrou para assegurar um rompimento, de fato, com qualquer elemento que tivesse relação com a colonização portuguesa, evitando infiltrações que atrapalhassem o projeto de reavivamento das culturas nacionais? Indo mais além: a marrabenta, ausente de seu teor político, agradaria em muito os portugueses, como posto anteriormente, mas, fazendo uma reflexão com base no *Lutar por Moçambique*, de Mondlane (1995), que aponta exatamente para a

“modernização da cultura”: não estaria a marrabenta – principalmente pelo seu teor político, assim também pela síntese cultural da pluralidade existente em Lourenço Marques que representa – correspondendo a esse projeto apresentado por Mondlane?

Sobre isso, Roberto Chitsondo<sup>xxiii</sup>, que é de uma geração mais nova que a de Aniano Tamele, Wazimbo e António Marcos, analisa em termos de *tradução*<sup>xxiv</sup> da tradição pelas juventudes, em diferentes gerações:

Como disse antes e numa outra situação, a marrabenta não é só das pessoas aqui de Maputo, ela ganhou a dimensão de todo um país, como é o nosso. Hoje, nós podemos nos identificar fora, sabendo que é a marrabenta que é o gênero de música que furou fronteiras e que aparece o nome da marrabenta além fronteiras. Não aparecem outros nomes, naturalmente, e não podemos deixar, devemo-nos unir em relação a essa questão de ser a marrabenta uma bandeira pro nosso caso. Nós temos a timbila, por exemplo, que é um instrumento, digamos que é reconhecido pelas Nações Unidas... é protegido pelas Nações Unidas... Ora, se esse nosso instrumento é patrimônio da humanidade, nós devemos nos juntar e nos abraçarmos em torno desse instrumento que, no mundo, é conhecido. Se a marrabenta é aquela que tem tendência a ser melhor interpretada, etc., então, vamos...vamos a isso e vamo-nos unir em torno dessa mesma marrabenta. Eu acredito que... eh... mesmo nos Estados Unidos... eh... alguém pode estar sub... rabenta, mas inspirado nessa nossa marrabenta... eh... há outros autores que devem estar por aí, no Brasil e a fazer... dado que as aparências são... não digo aparência, mas são proximidades, por assim dizer. Eh... e, hoje, os nossos meninos já não tocam aquela marrabenta, tal como se tocava antigamente, digamos, em

que o baterista tinha que fazer o ruffar [reproduz o toque da bateria, tocando ao fundo do violão]. Se eu tivesse uma baqueta, havia de fazer o ruffar ali, né? Mas é mais ou menos nesse sentido [continua a demonstração], então, se eu fizer [faz um toque variado] é “dirlada”, então, acredito que todos os compassos que possam estar dentro daquele *beat*, por assim dizer, podem ser, digamos, forma de evolução da marrabenta. Há parceiros jovens, em que o cara... é pandza, né? Pandza...e nós tentamos dizer “não, isso não é música”, mas eles estavam inspirados, portanto, aquele toque, o ruffar da bateria, eles não já tinham no computador, então, tinham que fazer um *beat* aproximado... e faziam um *beat* aproximado a este, a esta coisa. Eles chamaram isso de pandza e deu...os jovens tocaram muito isto, mas acreditaram que, agora, alguns deles tocam também a marrabenta...voltaram pras suas raízes, voltaram pras suas raízes e acreditam que é a partir daí que nós temos esta marrabenta. (ROBERTO CHITSONDO, 2020).

Em consideração à discussão acima, o filósofo brasileiro Eduardo Oliveira, que estava na ocasião do encontro com Roberto Chitsondo, fez uma pergunta em relação à marrabenta:

Ela resistiu, tanto à colonialidade, tanto a um período ideológico mais restrito e, porque resistiu – e, nesses dois períodos anteriores, foi afirmada e negada –, nesse período de agora, é por isso que, talvez, ela possa se tornar a bandeira nacional, justamente, por ter passado por esses períodos, sobrevivido, adaptado e, agora, ter a condição, inclusive, de dialogar com sotaques do mundo inteiro? É possível dizer isso?

Chitsondo respondeu da seguinte forma:

Eh...eu acredito que sim, é possível... Se tu tiveres em conta que... eh... a permanência com que ela se afirmou – eh... de



várias formas –, a sutileza com que ela teve de... de se esconder em algum momento, para aparecer em outros momentos, é uma coisa fantástica, né? Hoje temos um festival, que se chama *Festival da Marrabenta*, eh... digamos... e a aceitação com que as pessoas aceitam isto é incrível. É uma maneira incrível das pessoas fazerem viver esta nossa...esta nossa...este nosso gênero da nossa cultura. Eh... pode-se dizer que ela, de facto, conseguiu resistir a todas as intempéries. Portanto, já estive em tempestades, já estive em marés altas e agora estamos, digamos... não vai morrer na praia... não vai... (ROBERTO CHITSONDZO, 2020)

Após pautar a suspeição sobre a marrabenta, tanto no período colonial, quanto no período pós-independência, volto a Fany Mpfumo e ao que apresenta Matusse (2013) no que diz respeito ao final de vida do *Rei da Marrabenta*. Segundo Matusse, Fany morreu em uma situação muito precária, teve um final de vida que não condizia com a importância de El-Rei para a história da música moçambicana, não apenas porque foi um dos precursores dessa moçambicanização da música, mas também por sua colaboração à luta orquestrada pela FRELIMO, através de suas letras e estratégias criadas para burlar o colonialismo português. Para Matusse (2013), Fany lutou com a arma que tinha: a música, por isso o considera um guerreiro, justamente, porque, com essa arma, o astro da marrabenta enfrentou o sistema, tendo músicas suas banidas, como também ele próprio foi proibido de voltar à Moçambique, pelo risco de ser preso pela PIDE, acusado de subversão. Mas, segundo a opinião apresentada por Matusse, do que foi feito por Fany Mpfumo, apenas houve o esforço de seus colegas de função. Julga que faltou honrarias, por parte do Estado, que deveria tê-lo reconhecido também como herói da independência.

## CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES: moçambicanidade, nacionalismo ou resistência?

Ao ter em tela a contextualização feita até aqui, proponho – em caráter de considerações preliminares – colocar questões que não estão definidas, mas que funcionam nesse processo de investigação como vetores que conduzem a uma reflexão, que é produto de diferentes abordagens sobre a marrabenta. Até se poderia dizer que, de alguma forma, o movimento artístico-musical-cultural que é a marrabenta, desde sua gênese, é uma narrativa em disputa ou motivo de desconfianças.

Como se tem colocado aqui, desde o princípio, há duas preocupações ou mesmo tarefas que se presentificam nesta pesquisa: a primeira tem relação com um exercício de acessar uma chave de pensamento fora do eixo euro-ocidental; já a segunda, que corrobora a primeira, está vinculada à busca pela interpretação/elaboração anticolonialista/nacionalista que surge da periferia. O que não significa, de todo modo, que serão descartadas as elaborações que nascem no seio da elite intelectual, mas que toma a periferia como centro da questão, nesse momento.

Desse modo, é válido recuperar nesta secção uma discussão realizada no âmbito da pesquisa sobre o *Nós Matámos o Cão-Tinhoso* e que tem relação com as origens do pensamento nacionalista no contexto dos PALOP, no período colonial. Com base nos estudos de Cabaço (2009) e Mondlane (1995), fica relativamente tangível um retrato social da sociedade moçambicana desse período. Nesse caso, torna-se válido trazer dois temas presentes nos dois estudos sociológicos desses moçambicanos. O primeiro diz respeito à formação da elite intelectual que deu a tônica ao pensamento de resistência anticolonialista até a década de 1940. O segundo toca na configuração da população que se organizou no subúrbio de Lourenço Marques.

Para Mondlane (1995) e Cabaço (2009), é no século XX que o pensamento anticolonial começa a se estruturar e isso tem relação com a ocupação efetiva do território moçambicano, portanto com a chegada de um número maior de portugueses, o que acabou mexendo na configuração social que se tinha organizado até aqui e que reservava ao mestiço um relativo lugar de poder, perante o africano (*assimilado* ou *indígena*). O pensamento dos mestiços já veiculava uma ideia de nação, mas algo que não rompia com o colonialismo.

Conforme Andrade (1997) é o que se pode chamar de *protonação*. Ou seja, uma ideia que circulou no âmbito dos PALOP, desde as primeiras décadas do século XX, e que foi orquestrada por intelectuais das cinco colônias portuguesas, que se encontravam em Portugal, para concluir a formação iniciada nas colônias. A ideia desses intelectuais era, a partir da Junta de Defesa dos Direitos d'África – JDDA, tendo o jornalismo como braço principal – tanto na metrópole como nas colônias –, fazer circular os ideais que pressupunham o desenvolvimento das províncias. O argumento desses intelectuais era desenvolver as colônias para desenvolver a metrópole. Depois, principalmente, de reivindicarem a educação dos indígenas, como processo principal de desenvolvimento das colônias, esses intelectuais passaram a “incensar” o *ativismo*, que tem suas origens ainda no século XIX, com forte apelo à valorização das tradições locais e que volta a ganhar força no movimento *protonacionalista* que se deu nas primeiras três décadas do século XX.

Andrade (1997), explica que, para esses ideólogos, a nação portuguesa abrangia a metrópole e as cinco colônias, mas o que eles defendiam, em primeiro plano, era a construção de uma nação africana, formada pelos cinco territórios do ultramar, sem perder o vínculo com a metrópole. No segundo plano, tem-se o investimento no

desenvolvimento das colônias, a partir das próprias riquezas. Ou seja, já havia a contestação da exploração das colônias, sem retorno econômico e social, mas nada que levasse ao rompimento com Portugal. Segundo Andrade (1997, p.111), “o discurso dos ideólogos africanos na matéria é ambivalente: ora oscila entre a frontalidade da assumpção do nativismo naquela primitiva acepção, ora rejeita qualquer conteúdo conducente à ruptura dos laços com a *Pátria* portuguesa”.

Algo que chama a atenção nessa contextualização é que Mário Pinto de Andrade vai dizer que “o ideário protonacionalista falece no início dos anos 1930” (ANDRADE, 1997, p. 77), mas Cabaço (2009), contextualizando as movimentações ocorridas em Moçambique, vai dizer que a geração de 1940 é a que considera como a da *protonação*. Ele trabalha essa categoria para explicar, na esteira de Jean Ziegler, que se trata da “fase do processo de ‘conscientização nacional’ e não da ‘ideia estruturada de nação’”. Ou seja, é nesse período que surge a discussão nacionalista, mas ainda não é com ideias voltadas para a independência, pois essa cena, mestiçamente protagonizada, pensava ainda na humanização do colonialismo e os mestiços ainda se encontravam divididos entre representar os interesses dos africanos e reivindicar a cidadania portuguesa. Então havia uma consciência colectiva sobre a nação, mas essa consciência ainda não era desenvolvida em torno de uma alternativa que rompesse com o sistema colonial, com a exploração e subjugação dos moçambicanos. A geração, da qual fez parte os poetas José Craveirinha e Noémia de Souza, foi tomada pelo “nativismo”, que

por meio de congregações religiosas protestantes, de algumas das chamadas “seitas religiosas”, de movimentos messiânicos e de forças políticas que nasciam na África do Sul e Rodésia (...) iria reforçar-se com

os ideais pan-africanistas da diáspora americana e europeia que lhe chegavam também pela literatura e pela música. (CABAÇO, 2009, p. 35-36).

Em se falando das influências das congregações religiosas, é válido tocar na importância delas para a formação das consciências fora do seio da elite local, portanto, para além de um grupo de intelectuais acadêmicos. À revelia das autoridades coloniais e como processo resultante das desapropriações de terras no interior de Moçambique – como colocado anteriormente –, formou-se um grupo social na periferia de Lourenço Marques (atual Maputo), os grupos *periurbanos*, que mesmo estando fora da política assimilacionista do Estado Colonial, mas constituindo uma classe de “semiassimilados”, que foi desenvolvendo formas (individuais ou coletivas) de resistência e subversão ao colonialismo. Isso, devido ao sentimento de africanidade, desenvolvido no contato com um “pan-africanismo rudimentar”. Desse grupo, saíram muitos colaboradores da FRELIMO. Pessoas que serviam de informantes ou compunham as milícias da frente. Muitos desses, buscou sua sobrevivência, ora servindo à FRELIMO, ora servindo ao colonialismo. Outros, serviam apenas à administração, traindo, muitas vezes, seus irmãos, sem pensar (ou por não acreditar) numa mudança daquele quadro de opressão (CABAÇO, 2009).

Essa contextualização serve para começarmos a pensar possíveis respostas para questões que se impõem no âmbito desta exposição. Como vimos, a marrabenta – considerada aqui como um movimento de sintetização de elementos musicais diversos na estetização das músicas tradicionais – surge entre as décadas de 1930 e 1940, por isso não pode deixar de ser pensada considerando os pressupostos aqui apresentados. Justamente, porque é um movimento que ocorre na música, mas que se desenvolve a partir de transformações ocorridas no

âmbito de processos históricos e sociais. Nesse caso, como defende Honwana (2017), em *A velha casa de madeira e zinco*:

A marrabenta não pode ser correctamente interpretada se não compreendermos que ela é fruto das mesmas circunstâncias que deram origem às características particulares do nosso movimento associativo e do chamado protonacionalismo, e que inspiraram escritores, poetas e activistas sociais que tão brilhantemente exprimiram a denúncia, o protesto, a reivindicação e a própria visão futura que é a matriz do Moçambique de hoje (HONWANA, 2017, p.46).

Produtivo é, nesse momento, tocar na configuração que Honwana apresenta, para explicar como funciona a ideia africana de nação ou mesmo o nacionalismo africano. Primeiramente, ele diz que, diferente do que ocorreu nos demais continentes, o nacionalismo, em África, “sempre se manifestou com as mesmas características de abrangência, unindo e galvanizando todos os povos sob a dominação colonial” (p. 97), portanto, “sempre se pronunciou a favor da unidade dos países africanos” (p. 101). Segundo ele, a ideia de nação africana, com certeza, tem suas origens nos ideais panafricanistas, tendo a abolição das fronteiras criadas pelo colonialismo como um dos principais problemas a ter que lidar.

Luís Bernardo Honwana rompe com qualquer formulação ocidental de nacionalidade, seja nos pressupostos de Ernerst Gellner (1983) *apud* HONWANA, 2017), quando diz que o nacionalismo, além de ser um fenómeno ligado ao desenvolvimento, é um processo que cristaliza novas culturas e não se liga em reavivar as antigas culturas; seja na tese de Benedict Anderson (1983, *apud* HONWANA, 2017), quando postula que a capacidade de imaginar a nação fica a cargo das populações letradas. O autor

também contesta Gellner na concepção do nacionalismo a partir da imposição de uma cultura “sinal elevado” sobre as culturas de “sinal baixo”, correspondente à maioria da população. Ele se contrapõe a isso, explicando que a nação africana tem o multiculturalismo como “bandeira que os países africanos têm a todo custo de defender para garantir às diferentes comunidades o pleno usufruto da cidadania” (HONWANA, 2017, p. 109). Ele, então, explica que a consciência ainda é a mesma, 50 anos após a independência:

O projecto permanece o mesmo: o de construir a nação a partir das fronteiras herdadas do colonialismo. Portanto, a base de referência do nacionalismo em África não pode ser, em definitivo, a da etnicidade; será, talvez, uma base ainda não inteiramente realizada: a que vai ser constituída pela nova nação que cada estado e o conjunto dos seus cidadãos forem capazes de criar com os recursos de que dispõem e os instrumentos que a história comum lhes legou. (HONWANA, 2017, p. 109).

Em se tratando de multiculturalismo e recusa a formulações ocidentais, torna-se oportuno trazer Craveirinha (2008), em seu *O folclore moçambicano e suas tendências* – livro organizado postumamente pelo filho do poeta, José Craveirinha Filho –, uma coletânea dos textos críticos de Craveirinha, sobre as expressões culturais moçambicanas, que foram publicados em diversos jornais em circulação na, então, Lourenço Marques, entre os anos 1955 e 1987. Já no início, no texto de apresentação, assinado por Aurélio Rocha, é possível ao leitor não moçambicano/africano, entender que ao acionar o conceito “folclore”, é importante ressaltar que – nas palavras de Rocha – “Craveirinha chama a atenção para a importância do folclore, que não é ‘exotismo recreativo’ (*sic*) como faz questão de frisar, na afirmação de um povo” (CRAVEIRINHA, 2008, p.7). É o próprio Craveirinha que escreve no *A voz*

de Moçambique, em 1964 (CRAVEIRINHA, 2008, p.31), sobre suas concepções do que seja o folclore:

Quando uma comunidade de homens exprime de maneira própria os seus estados de alma, as suas necessidades espirituais e os seus conceitos de Belo, do Bom e do Mau, assim como quando cria as suas regras alimentares e suas normas de indumentária ou busca a transcendência através de ritos invocatórios e se submete a uma mística divinatória (crenças num Ser supremo), essa comunidade de pessoas faz FOLCLORE.

E na medida que esse folclore distingue o comportamento de uma comunidade de pessoas, essa comunidade ganha o direito a qualificação de POVO. E é então que o FOLCLORE passa a significar uma tradição multi-familiar e o respeito pela tradição representa um meio de legitimar no consenso geral a dignidade gregária. (CRAVEIRINHA, 2008, p.31).

É possível perceber, à medida que se passa a ter contato com suas crônicas que, mesmo datadas no período supracitado – muitas delas ainda em contexto colonial –, o tratamento que Craveirinha dá às manifestações culturais moçambicanas, as quais se refere como “folclore moçambicano”, é, justamente, o de expressões culturais tradicionais, expressões culturais do lugar, a que veio se chamar/demarcar como Moçambique. A marrabenta, nesse sentido, aparece nas crônicas do poeta moçambicano como uma dessas manifestações culturais, genuinamente, moçambicanas. Assim, da mesma forma como José Craveirinha analisa as manifestações do xigubo, xigombela ou n’fena, ele faz com a marrabenta: descreve suas características e critica as execuções dos diferentes grupos que se apresentam nas associações.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como bem coloca Wane (2021), no texto

*Marrabenta: as dinâmicas históricas e socioculturais no contexto do seu surgimento*, a marrabenta *per se* é um fenómeno revolucionário, que representa um movimento de construção identitária no campo da música moçambicana. Como uma elaboração “espontânea” da periferia, sem a mentoria das elites econômica e intelectual (sistema colonial e líderes mestiços ou assimilados dos movimentos anticolonialistas) existentes no contexto histórico em que esse movimento começa a existir, a marrabenta se impõe de forma bastante voluntariosa e suficientemente complexa.

Em seu primeiro momento, pode-se fazer uma leitura de que a marrabenta surge em traçados espontâneos, fluidos e abrangentes, delineando uma moçambicanidade na música urbana de Lourenço Marques. Chama a atenção o fato de ter sido elaborada a partir de emigrantes do território que, a altura, era demarcado como Moçambique, pela colonização portuguesa. Os pressupostos de Craveirinha (2008) – quando fala das noções de “folclore” e “povo”, com as quais opera, ao se colocar em seus textos críticos sobre o folclore moçambicano –, então, pode ajudar a pensar esse processo, pois é estando na África do Sul que as gerações de Feliciano Ngome, Johane Tamele, Francisco Mahecuane (décadas de 1930/1940) e a de Fany Mpfumo (década de 1950) passam a trabalhar a identidade “música moçambicana”.

Como vimos anteriormente, uma “música moçambicana” que já não se podia chamar pelos nomes tradicionais – magika, n’fena, xigubo, dentre outros estilos –, uma vez que era resultado de um processo de amalgamação de ritmos moçambicanos e de outros lugares do sul da África, além de sofrer uma estilização, como exposto anteriormente, no uso da tecnologia musical do ocidente. Entretanto, mesmo partindo desse processo, essa música que passou a existir em fonograma possuía já distintivos que a identificavam como

música moçambicana, fora ou no interior de Moçambique.

A complexidade que se impõe nesse debate se encontra, justamente, nesse quesito. Para o olhar estrangeiro, ainda é complicado tratar dessas questões que surgem, à medida que vai se definindo um foco sobre a marrabenta, sobretudo a produção em contexto colonial. No entanto, algumas questões estão na superfície do debate e surgem nas formulações dos artistas e intelectuais moçambicanos, que têm se lançado a pensar sobre a música, a identidade cultural e o nacionalismo em Moçambique. No tocante à marrabenta, fica eminente a disputa por protagonismo na sua narrativa, como também o debate sobre sua elevação à símbolo da nação.

A maioria dos músicos que colaboraram para esta pesquisa defendem-na como uma atualização da magika (Craveirinha também considera), portanto, estabelecendo uma origem changana. António Sopa e Luís Bernardo Honwana estabelecem a marrabenta como originária do n’fena, um ritmo musical ronga. Já Rui Laranjeira e Marílio Wane, defendem uma origem plural, pois, para eles, a marrabenta nasce da mistura de ritmos tradicionais, estilizada pela tecnologia musical desenvolvida pelo ocidente, sem a predominância de nenhum dos géneros tradicionais. Mais que isso, esses dois autores e *narradores da marrabenta*, assim como Aniano Tamele e Roberto Chitsondzon, consideram a marrabenta não como um estilo de música, mas como um movimento musical. Nesse caso, fica possível entender que a mistura, a que se convencionou chamar de marrabenta, pode ocorrer em vários níveis, com diferentes elementos, em épocas diferentes, como ocorreu com o *pandza*, que é a atualização da marrabenta a partir da adição de elementos do *rap* e da música electrónica.

No contexto da discussão da marrabenta como símbolo nacional, consta que, no período colonial, ela passou por um

processo de apropriação pelo sistema colonial, para figurar como resultado da política lusotropicalista, que incensava a mestiçagem como projeto profícuo dos portugueses. Nesse caso, a marrabenta figurava perfeitamente como símbolo da “nação portuguesa” nos trópicos. Algo que acabou não vingando, pois como exposto aqui, a marrabenta passou a ser, inclusive, objeto de desconfiança das elites coloniais. De outra forma, a marrabenta também foi alavancada pelos movimentos anticoloniais e inserida nas grades artísticas das associações lideradas pelas elites intelectuais mestiças e assimiladas, mas acabou por não ser escolhida como símbolo do projeto de nação arquitetado pela FRELIMO.

Por parte dos colonos, é possível entender que o rechaço tem relação com as mensagens que passaram a figurar nas letras da marrabenta e isso recai na questão linguística, pois a marrabenta, ainda hoje, é cantada nas línguas ronga e changana. Assim, para o sistema colonial, isso fazia com que a situação fugisse ao seu controle, porque além de cantar na língua da nação, que tinha os moldes ocidentais, havia as estratégias utilizadas pelos cantores, tais como Fany Mpfumo, que, conforme Samuel Matusse informou, ludibriava o sistema escrevendo uma letra (a ser a apresentada à censura da PIDE) e cantando outra, a partir de artimanhas reconhecidas apenas pelos falantes das línguas locais.

No tocante à FRELIMO, a situação ganha mais complexidade, porque, aparentemente, a marrabenta cumpre com os anseios de modernidade esperados pela revolução: construção de um “homem novo”, que rompe com o “tribalismo” e se pensa como moçambicano, na construção de uma ideia de nação vinculada com o retorno às origens, na valorização das culturas locais (MONDLANE, 1995; CABAÇO, 2009). Os artistas da marrabenta são homens e mulheres, que, desterritorializados e empurrados para a periferia da capital da colônia, Lourenço

Marques, se misturam e reinterpretam suas tradições na amalgamação com outros povos em mesma situação. Segundo Cabaço (2009), esses habitantes da periferia são “semiassimilados” e, de alguma forma, mesmo estando na periferia, mantinham contato com outras epistemologias (as igrejas das missões suíças, o islamismo e a própria experiência periférica) e desenvolveram uma consciência nacional, com uma ideia de nação que parece está muito mais fincada nos ideais do panafricanismo, da *protonação* e do nacionalismo africano, tal como professam Andrade (1997), Honwana (2017) e o próprio Cabaço (2009).

No entanto, ainda assim, a marrabenta permanece irreverente, à medida que não cumpre com alguns pactos do nacional, como a questão linguística, por exemplo, pois a nação precisa ter uma língua que corresponda a todo o território. Changana e ronga são duas línguas faladas apenas no sul de Moçambique. De outra forma, ao que parece, a marrabenta, numa forma muito própria de existir, também, não foi modelada por outros grupos que não fossem esses radicados na periferia e não incluídos na política de assimilação do Estado Colonial. Rebelde em sua essência, esse movimento artístico manteve-se independente, inclusive, do movimento de libertação.

Embora, alguns artistas dessa cena tenham se identificado com a luta operada pela FRELIMO – tais como Johane Tamele, Fany Mpfumo e Alexandre Langa, por exemplo –, não foram os intelectuais, militantes da frente de libertação, que delinearam as transformações ocorridas no campo musical. A marrabenta foi, desde seu início, uma elaboração dos, então, concebidos como “indígenas”, na sociedade colonial. Diferente, por exemplo, do ocorrido da Música Popular de Angola, no mesmo período.

Segundo Alves (2013) analisa – a partir dos agrupamentos *N’Gola Ritmos*,

*Angolenses, Kissanguelas, Fapla Povo* –, o MPLA mantinha vínculos com a cena da música popular urbana. Esses grupos, assim como os artistas da marrabenta, também cantavam nas línguas locais e veiculavam mensagens revolucionárias (antes, durante e após a independência). A diferença é que, em Angola, pelo que apresenta Alves (2013), eles atuavam reconhecidamente como porta-vozes no movimento de libertação. Portanto, a autora explica que era comum as letras fazerem alusão ao marxismo e críticas ao Estado, no contexto colonial. Após a independência, era comum cantar os heróis da independência, aqueles que morreram na guerra, como também era comum cantar os ideais do MPLA e fazer críticas aos partidos políticos que se estabeleceram no pós-guerra, contrários ao MPLA.

Contudo, ao pensar a marrabenta como movimento de “nacionalização” da música moçambicana, acredita-se que não se pode deixar de aferir mérito a esses trovadores, porque tanto a geração de Feliciano Ngome e Euzébio Johane Tamele, como a de Fany Mpfumo, estando fora do território delimitado como Moçambique, passaram a forjar a identidade cultural moçambicana na música e, ao que parece, é o que se mantém até a atualidade, se a concebermos – na esteira de Marilio Wane, Aniano Tamele e Roberto Chitsondzon, *et al.* – como um movimento de síntese das várias tendências musicais tradicionais. O que ainda não fica tangível ao olhar estrangeiro é, justamente, o entendimento sobre “alinhamento”/“desalinhamentos” desse movimento musical com a FRELIMO.

#### AGRADECIMENTOS

Deixo o registro em agradecimento aos interlocutores citados nesta pesquisa, pela disponibilidade de tempo e paciência ao fornecerem suas narrativas e depoimentos confiados a mim. Antes disso, devo reconhecer a generosidade e a acolhida durante o período em que estive em Maputo, pelos pesquisadores

moçambicanos: Me. Tirso Siteo (antropólogo, gestor da *Bloco 4 Foundation – Research in Activism*), Dra. Alda Costa e Dr. Edson Uthui (Directora e pesquisador da Direcção de Cultura da Universidade Eduardo Mondlane, respectivamente) e, por último, agradeço ao Dr. Severino Ngoenha, que oportunizou conhecer o museu da Mafalala e me apresentou a Ivan Laranjeira. As intermediações feitas por esses pesquisadores foram imprescindíveis à realização do trabalho de campo, assegurando sua viabilidade e execução. Do mesmo modo, agradeço aos co-orientadores moçambicanos, Dra. Maria Paula Meneses e Dr. Eduardo Lichuge. Assim como pude desfrutar da companhia e auxílio colaborativo do filósofo brasileiro Eduardo Oliveira, presente em Maputo, por sorte e coincidência, na mesma ocasião. Kxanimambo!

#### REFERÊNCIAS

- ALVES, A. P. Angola: musicalidade, política e anticolonialismo (1950-1980). *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 5, n.10, jul./dez. 2013. p. 373 - 396. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180305102013373>>. Acessado em Julho de 2021.
- ANDRADE, M. P. de. **Origens do nacionalismo africano**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.
- AQUINO, Natan. **Arrebenta marrabenta: da velha guarda ao contemporâneo**. Disponível em: <<http://www.afreaka.com.br/arrebenta-marrabenta/>>. Acessado em Dezembro de 2021.
- CABAÇO, J. L. **Moçambique: identidade, colonialismo e libertação**. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.
- CONCEIÇÃO, V.G. **Nós Matamos o Cão-Tinhoso: anticolonialismos, projetos de nação e protagonismos de (novos)**

**homens moçambicanos.** Dissertação (Mestrado – Letras – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura) -- Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2016.

CRAVEIRINHA, J. **O folclore moçambicano e as suas tendências.** Maputo: Editora Alcance, 2008.

FERES, André. **Marrabenta: música para suas cadeiras!** Disponível em: <<https://penegrinho.wordpress.com/2011/04/04/marrabenta-musica-para-suas-cadeiras/>>. Acessado em Dezembro de 2021.

GONÇALVES, N. S. **O urbanismo da Mafalala: origem, evolução e caracterização.** Disponível em: <<https://digitalis-dsp.uc.pt/handle/10316.2/39295>>, desde agosto de 2016. Acessado em Janeiro de 2020.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HONWANA, L. B. **A velha casa de madeira e zinco.** Maputo: Editora Alcance, 2017.

LARANJEIRA, R. **A marrabenta.** Sua evolução e estilização, 1950-2003. Maputo: 2014

MAGALHÃES, N. A. **Narradores: vozes e poderes de pensadores.** História Oral, n. 5, São Paulo, 2002.

MATUSSE, S. **Fany Mpfumo e outros ícones.** Maputo, 2013.

MELLO, V. de P. Urbanismo português na cidade de Maputo: passado, presente e futuro. **urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana (Brazilian Journal of Urban Management)**, v. 5, n. 1, p. 71-88, jan./jun. 2013 Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/urbe/v5n1/a06v5n1.pdf>>. Acessado em Fevereiro de 2021.

MENESES, M. P. **Xiconhoca, o inimigo: narrativas de violência sobre a construção**

da nação em Moçambique. In.: Revista crítica de ciências sociais, n.106, 2015, p.09-52. Disponível em: <<https://rccs.revues.org/5869>>. Acessado em Junho de 2016.

MONDLANE, E. **Lutar por Moçambique.** Maputo: Editora Nosso Chão, 1995.

SOPA, A. **A alegria é coisa rara.** Subsídios para a história da música popular urbana em Lourenço Marques (1920-1975). Maputo: Editora Marimbeque, 2014.

WANE, M. Marrabenta: as dinâmicas históricas e socioculturais no contexto do seu surgimento. **Africana Studia**, n.º 34, 2020, Edição do Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto. Disponível em:

<<https://ojs.letras.up.pt/index.php/AfricanaStudia/article/view/10510>>. Publicada em junho de 2021. Acessada em Julho de 2021.

## NOTAS

<sup>i</sup> Até, aqui – no período de 2014 a 2016 –, eu não conhecia o trabalho de Eduardo Mondlane (1968), *Lutar por Moçambique*, ou estudos de outros moçambicanos das Ciências Sociais ou da História, que me apresentassem a realidade de Moçambique no período colonial. Eu precisava disso para entender melhor as imagens apresentadas por Honwana...

<sup>ii</sup> Ao grafar Ocidente, aqui, com “o” maiúsculo, devo dizer que, junto a pensadores decoloniais, tais como o peruano Aníbal Quijano (2005), tomo o conceito aqui esvaziado do seu teor apenas geográfico para situá-lo como centro do saber, que subalterniza outras formas de pensamento, o que o autor trata como “colonialidade do saber”.

<sup>iii</sup> Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Fany\\_Mpfumo](https://pt.wikipedia.org/wiki/Fany_Mpfumo)>. Acessado em 01 de março de 2021.

<sup>iv</sup> UFBA/COIMBRA/UEM. Pesquisa “Marrabenta: a resistência popular na música moçambicana”. Depoimento audiovisual, Marílio Wane. Fevereiro de 2020. Maputo. Arquivo Pessoal.

<sup>v</sup> Idem.

<sup>vi</sup> UFBA/COIMBRA/UEM. Pesquisa “Marrabenta: a resistência popular na música moçambicana”.



Depoimento audiovisual, António Marcos. Março de 2020. Maputo. Arquivo Pessoal.

vii Idem.

viii Ibidem.

ix UFBA/COIMBRA/UEM. Pesquisa “Marrabenta: a resistência popular na música moçambicana”. Depoimento audiovisual, António Marcos. Março de 2020. Maputo. Arquivo Pessoal.

x Idem.

xi UFBA/COIMBRA/UEM. Pesquisa “Marrabenta: a resistência popular na música moçambicana”. Entrevista audiovisual, António Marcos. Fevereiro de 2020. Maputo. Arquivo Pessoal.

xii UFBA/COIMBRA/UEM. Pesquisa “Marrabenta: a resistência popular na música moçambicana”. Depoimento audiovisual, WAZIMBO. Março de 2020. Maputo. Arquivo Pessoal.

xiii Idem.

xiv Ibidem.

xv UFBA/COIMBRA/UEM. Pesquisa “Marrabenta: a resistência popular na música moçambicana”. Depoimento audiovisual, Aniano Tamele. Março de 2020. Maputo. Arquivo Pessoal.

xvi Idem.

xvii Ibidem.

xviii UFBA/COIMBRA/UEM. Pesquisa “Marrabenta: a resistência popular na música moçambicana”. Depoimento audiovisual, Aniano Tamele. Março de 2020. Maputo. Arquivo Pessoal.

xix PIDE- Polícia Internacional de Defesa do Estado.

xx *Marrabenta, uma produção periférica de nacionalidade moçambicana*. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/racs/article/view/66221/36302>>. Janeiro de 2021. Aniano e Tamele e Wazimbo interpretam o fato de a marrabenta ter ocupado esse lugar/status de música nacional, por representar não um ritmo e, sim, por traduzir esse processo de estilização dos ritmos moçambicanos tocados na zona urbana, que se sintetizam numa banda com um *set* ocidentalizado.

xxi UFBA/COIMBRA/UEM. Pesquisa “Marrabenta: a resistência popular na música moçambicana”. Depoimento audiovisual, António Marcos. Março de 2020. Maputo. Arquivo Pessoal.

xxii UFBA/COIMBRA/UEM. Pesquisa “Marrabenta: a resistência popular na música moçambicana”. Depoimento audiovisual, Aniano Tamele. Março de 2020. Maputo. Arquivo Pessoal.

xxiii UFBA/COIMBRA/UEM. Pesquisa “Marrabenta: a resistência popular na música moçambicana”. Depoimento audiovisual. Roberto Chitsondzon. Março de 2020. Arquivo Pessoal.

xxiv Stuart Hall (2011), em *A identidade cultural na pós modernidade*, apresenta esse conceito para pensar a tradição nos contextos de culturas “que atravessam e intersectam fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra nata”. Logicamente, aqui não falamos da diáspora intercontinental, vivenciada por diferentes povos africanos, mas do deslocamento provocado no interior do território que se constituiu como Moçambique, através da colonização portuguesa, pois assim como os povos na diáspora, as tradições locais, também, foram obrigadas a negociar com as novas culturas presentes no território, por ação dos processos de colonização, não só em Moçambique, mas em todo o continente africano.