

HT-176

UNIVERSIDADE EDUARDO MONDLANE
FACULDADE DE LETRAS E CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Tema:

A MARRABENTA: SUA EVOLUÇÃO E "ESTILIZAÇÃO" 1950-2002

Dissertação apresentada em cumprimento parcial dos requisitos exigidos para obtenção do grau de Licenciatura em História da Universidade Eduardo Mondlane

Rui Laranjeira

Maputo, Outubro de 2005

HT-176

“A MARRABENTA: SUA EVOLUÇÃO E “ESTILIZAÇÃO” 1950-2002”

Dissertação apresentada em cumprimento parcial dos requisitos exigidos para obtenção do grau de Licenciatura em História da Universidade Eduardo Mondlane por Rui Laranjeira

UNIVERSIDADE EDUARDO MONDLANE
FACULDADE DE LETRAS E CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Supervisor: Prof. Dr. Gerhard Liesegang

Maputo, Outubro de 2005



U.E.M. - F.L.C.S.
R. E. 30597
DATA 06 de Outubro de 2005
AQUISIÇÃO aberta
COTA HT-176

Resumo

O presente trabalho tem como objecto a evolução e estilização da marrabenta. A parte introdutória do estudo que constitui o capítulo 1, relaciona-se com os procedimentos metodológicos seguidos para a realização do mesmo. Assim, temos a introdução, objectivos, justificação, as perguntas de partida e específicas, as hipóteses, a problematização/argumento, a metodologia e a revisão da literatura.

O capítulo 2, tem como título “A Estilização da marrabenta 1950-1960” e, como sub-capítulos: a marrabenta e o seu surgimento; a origem do nome; a propagação da música e os ritmos urbanizados no meio suburbano e rural; o movimento migratório e o seu papel no surgimento da marrabenta; os contributos europeus na execução da música; os trovadores; os conjuntos; o papel das associações na estilização da marrabenta, 1950-1960; e, porquê em Lourenço Marques e não num outro local? Procura-se neste capítulo seguir o percurso da marrabenta, tendo em conta os factores acima enumerados, como forma de se ter uma visão o mais próxima da realidade possível desta música – dança.

O capítulo 3 aborda “A Promoção e Divulgação da Marrabenta 1961-1974”, fazendo a análise dos métodos usados, tanto pelo Estado colonial como pelas as associações, visto que estas surgem praticamente como as patronas da marrabenta estilizada, concretamente a ‘Associação Africana’ e o ‘Centro Associativo dos Negros da Provincia de Moçambique’.

O capítulo 4, debruça-se sobre “A Marrabenta no período pós-Independência, entre 1975-2002”, constituindo o último capítulo da nossa dissertação. Faz uma análise evolutiva da marrabenta no período definido, tendo em conta as mudanças verificadas com a independência, onde a cultura é assumida pelo regime revolucionário como factor de identidade e unidade do povo moçambicano. Assim, procura-se analisar o papel reservado à marrabenta no âmbito da nova realidade sócio-política.

Por fim, temos as considerações finais, bibliografia, anexos e fotografias.

Declaração

Declaro que esta dissertação nunca foi apresentada na sua essência para a obtenção de qualquer grau, e que ela constitui fruto do sacrifício e desempenho por mim realizados, estando indicados no texto e na bibliografia as fontes que utilizei.

Dedicatória

Dedico esta dissertação aos meus pais Fernando Guerra Manuel Laranjeira e Rosária Artur Augusto Laranjeira, aos meus irmãos, família e a todos aqueles que tornaram possível a realização deste trabalho.

Agradecimentos

Os meus agradecimentos ao meu supervisor Prof. Doutor Gerhard Liesegang pela paciência, supervisão e aconselhamento dispensado no decurso da elaboração do trabalho de investigação.

Agradeço também aos meus pais, família, colegas e amigos. Quero ainda agradecer a todos os docentes do curso de História da Faculdade de Letras e Ciências Sociais da UEM, e a todos aqueles que directa ou indirectamente contribuíram com ideias, apoio material e financeiro para o enriquecimento e efectivação desta dissertação.

Algumas abreviaturas

A.A. - Associação Africana

A.N.M. - Associação dos Naturais de Moçambique

B.A. - Brado Africano

B.O. - Boletim Oficial

C.A.N. - Centro Associativo dos Negros da Provincia de Moçambique

C.I.T. - Centro de Informação e Turismo

J.I.U. - Junta de Investigação do Ultramar

R.C.M. - Rádio Clube de Moçambique

r.p.m. - rotações por minuto

ÍNDICE

	Pág.
Resumo.....	iii
Declaração	iv
Dedicatória	v
Agradecimentos	vi
Algumas Abreviaturas	vii
Índice	viii
1. Introdução	1
1.1 Objectivos	2
1.2. Justificação	2
1.3. Pergunta de partida	3
1.4. Perguntas Específicas	3
1.5. Problematização/argumento	3
1.6. Metodologia	8
1.7. Revisão da literatura	9
Capítulo 2 : A Estilização da Marrabenta 1950-1960	10
2.1. Marrabenta Seu Surgimento	10
2.2. A Origem do Nome	13
2.3. A Propagação da Música e Ritmos Urbanizados no Meio Suburbano e Rural.....	15
2.3.1. O Movimento Migratório e seu Papel no Surgimento da Marrabenta	22
2.4. Trovadores	24
2.5. Contributos Europeus à execução da Música	27
2.6. Os Conjuntos	29
2.7 O Papel das Associações na Estilização da Marrabenta 1950-1960.....	40
2.8. Porquê em Lourenço Marques e Não Num Outro Local?	43
3. Capítulo 3: Promoção e Divulgação da Marrabenta 1961-1974	46
4. Capítulo 4: A Marrabenta no Pós-Independência 1975-2002	56
4.1. A Desqualificação	56
4.2. O Primeiro e o Segundo Resurgimento.....	58
5. Conclusão	61
Bibliografia	66
Anexos	70
Anexo I: Breve Biografia de Francisco Mahecuane.....	70
Anexo II: Breve Biografia de Fani Mpumo	73
Anexo III: Breve Cronologia da Actuação de Grupos Sul-Africanos	77

Índice das Reproduções das Fotografias

Fig.1. Daíco, A Tribuna nº94, 1963	14
Fig.2. Agrupamento Sul-Africano " <i>African Follies</i> ", A Tribuna nº65, 1962.....	16
Fig.3. Criatividade, A Tribuna nº532, 1964	18
Fig.4. Par Animado, A Tribuna nº490, 1964	20
Fig.5. Fani Mpfumo, Suplemento Cultural do Notícias, nº26451,2005	26
Fig.6. Young Issufo, A Tribuna, nº678, 1964,	30
Fig.7. Muchina e Williamo em plena actuação, A Tribuna, nº673, 1964	32
Fig.8. António Williamo, A Tribuna, nº834,1965	33
Fig.9. Par inesquecível da Marrabenta, A Tribuna, nº743,1964	34
Fig.10. Orquestra Djambu, A Tribuna, nº457,1964,	35
Fig.11. Auto-Retrato Caricaturizado de João Domingos, cedido pelo músico	36
Fig.12. Caricatura do Conjunto João Domingos, cedida pelo músico	38
Fig. 13. Rachide em plena Jam Session, A Tribuna, nº539, 1964,	39
Fig.14. Inauguração de Clube Nocturno de Lisboa Matavele, A Tribuna, nº530, 1964	47
Fig.15. Mahecuane e Matavele, A Tribuna, nº24, 1962,	48
Fig. 16. Dilon Djindje, Suplemento Cultural do Notícias, nº26300,2005,	51
Fig. 17 Bailarinas de Mahecuane, A Tribuna, nº564, 1964	70

1. INTRODUÇÃO

A escolha do tema "Marrabenta: Sua Evolução e Estilização 1950-2002" como tese de licenciatura foi fruto da constatação por parte do autor de que não existia um estudo que abordasse o percurso deste ritmo musical que tanta polémica e disputas têm suscitado entre os seus praticantes e apreciadores.

Nesta tese pretendemos fazer o historial da marrabenta, abordando aspectos que nos vão ilustrar sobre como é que se processa a sua evolução e "estilização", abandonando assim, de forma definitiva, o meio rural e suburbano a qual se encontrava confinada, atingindo, deste modo, o reconhecimento popular.

A "*marrabenta*" evoluiu dentro e fora de fronteiras e com a sua estilização ganhou outro estatuto. É este percurso evolutivo que pretendemos mostrar, até 2002, data terminal por nós escolhida para a realização do presente estudo.

1.1. Objectivo

Temos como objectivo principal elaborar um estudo sobre a marrabenta, tendo em conta o seu processo evolutivo e a sua estilização até a actualidade.

1.2. Justificação

A escolha deste tema para tese obedeceu à constatação por parte do seu autor da inexistência de um estudo sobre o assunto em epígrafe.

Sendo a "*marrabenta*" um ritmo-dança de fama internacional, um dos símbolos mais conhecidos de Moçambique, constitui um paradoxo que até a data não se tenha efectuado um trabalho científico sobre a mesma.

Assim, o trabalho pretende para além de estudar a mesma, aclarar algumas dúvidas e proceder a esclarecimentos sobre vários aspectos, relacionados com esta dança.

Com efeito, a necessidade de compreender a popularidade que este ritmo obteve, e de certo modo a promoção que sofreu a partir de uma certa altura, revela-se-nos importante. De notar que a política colonial, até cerca de 1950, só encorajava expressões culturais e artísticas locais, nas colónias, em momentos comemorativos, limitando a expressão identitária das populações moçambicanas. A partir dos anos 60 a situação alterou-se, dando-se maior liberdade e espaço de expressão às culturas indígenas.

Portanto, estas são as reais motivações que levaram o autor a escolher a "*marrabenta*" para tese de licenciatura.

1.3. Pergunta de Partida

Para realizarmos o nosso trabalho de forma satisfatória tivemos a seguinte pergunta de partida:

- Como é que surgiu a marrabenta e como é que ela se tornou para muitos uma expressão de identidade cultural moçambicana?

1.4. Perguntas Específicas

O nosso argumento será construído com base nas seguintes perguntas:

- *Terá sido a marrabenta produto do movimento migratório Campo/Cidade?*

- *Terá sido a marrabenta promovida e divulgada pelo africano urbanizado ou pelo emigrante?*

- *Terá sido a "marrabenta" um ritmo que contribuiu para a construção de um sentimento identitário nos moçambicanos e da sua afirmação cultural?*

- *Terá sido a marrabenta uma construção colonial portuguesa para demonstrar a efectividade do luso-tropicalismo?*

1.5. Problematização/Argumento

O nosso argumento será construído à volta das perguntas específicas tendo em conta que a marrabenta é um ritmo moçambicano, produto da miscegenação cultural e da migração de grupos étnicos oriundos de diversas regiões do sul de Moçambique, nomeadamente Inhambane, Gaza e Maputo, e que a sua estilização contribuiu para que esta se tornasse popular.

O seu aparecimento e divulgação obedeceu à dinâmica sócio-cultural que caracteriza uma sociedade. A marrabenta começa a ser estilizada em finais da década de 50, quando surgem os primeiros conjuntos folclóricos moçambicanos, como "*Young Issufo*", "*Orquestra Djambu*", "*Hulla-Hoop*", "*João Domingos*", "*Harmonia*" e "*Kenguelequêze*", que começam a tocar ritmos locais, para além dos que então estavam em voga.

É a partir deste momento que ela é divulgada, deixando de ser conhecida, dançada e tocada apenas nos subúrbios. A sua entrada para as associações, neste caso a 'Associação Africana (AA)' e o 'Centro Associativo dos Negros da Provincia de Moçambique (CAN)', muito contribuiu para sua promoção, pois ela deixa de estar confinada ao subúrbio, sai da cidade de caniço e entra no cimento, aproveitando-se dela o colonialismo português para a difusão da sua política psico-social.

A entrada da "*Marrabenta*" na Associação Africana, localizada no Alto-Maé, no cruzamento da Av. 24 de Julho e Circunvalação, que separava o subúrbio do cimento, confirma-nos o salto qualitativo dado. O mesmo efeito tem a entrada no CAN, frequentado também, a partir da década de 60, por uma pequena elite branca, localizado no final da Rua Irmãos Rubi, no bairro do Xipamanine. Este constituía o ponto de encontro da elite negra suburbana, onde se divertia e discutia os problemas que a afligia no seu dia-a-dia.

Deixa de ser tocada nos quintais, nas festas familiares, nas rodas de caju e ucanhu, passando a ser tocada em salões, numa primeira fase das associações, mas depois penetra de forma definitiva no espaço urbano, no espaço do europeu, tendo sofrido uma estilização rítmica e coreográfica que permitiu ser dançada com facilidade.

A adopção da marrabenta pelas associações foi incentivada por duas importantes figuras do meio cultural moçambicano: José Craveirinha, na 'Associação Africana', e Samuel Dabula Nkumbula, no 'Centro Associativo'. Estas personagens, culturalmente esclarecidas e politicamente conscientes, defendiam que os agrupamentos moçambicanos deviam tocar ritmos moçambicanos.

Assim, estes agrupamentos começaram a tocar para além da marrabenta, ritmos como “Xiparatwana”, “Ximânguwa”, “Xingombela”, “Xigubo”, “Nfhena”, acompanhados por um corpo de bailarinos.

Para além da acção de Craveirinha e Dabula, deve-se referir que a década de 50 é marcada por importantes mudanças políticas a nível mundial, como a adopção de políticas progressivas sob a égide da Organização das Nações Unidas que, após a 2.ª Guerra Mundial, defendia o fim do colonialismo e a concessão da autodeterminação às colónias. Posição contrária à política portuguesa, que virá a adoptar toda uma argumentação de carácter legal para justificar a continuação da sua presença colonial.

O regime colonial português pretendia manter o seu império a todo o custo, procedendo então a reformas cosméticas, como a promulgação do novo ‘*Estatuto Civil dos Indígenas das Colónias de Angola, Guiné, e Moçambique*’, em 1954, e assume a teoria do lusotropicalismo, enunciada pelo sociólogo brasileiro Gilberto Freyre¹.

A teoria defendia a singularidade da colonização portuguesa, que se tinha caracterizado pela mistura destes com as populações indígenas, provocando a miscigenação a todos níveis, sem discriminação de qualquer espécie entre os seus habitantes, dando assim origem a um produto cultural único.

Nesta sequência disto, Gilberto Freyre vem a Moçambique em 1952, visitando a ‘Associação Africana’, o ‘Centro Associativo dos Negros’ e outros locais de interesse para o Estado colonial. Esta visita foi recebida com bastante frieza pelos colonos contrários ao multirracismo.

Será então, resultado desta abertura, que se procederá à promoção dos ritmos locais, para além dos portugueses, já que Moçambique continuava a ser Portugal, o que anteriormente

¹ Castelo, 1998:86. Em Moçambique, o estatuto parece ter sido uma reconfirmação dos antigos regulamentos.

não era possível, dado que os povos indígenas eram considerados sem cultura e necessitados de civilização.

Por outro lado, o movimento migratório de trabalhadores com destino a União Sul-Africana, serviu para divulgar ritmos "*neo-folclóricos*"² no local de residência, podendo este ser suburbano ou rural, introduzir gramofones, discos e instrumentos musicais.

As bandas sul-africanas de 'jazz', convidadas a actuar em Moçambique, muito contibuíram também para que se criasse a apetência, no seio da população indígena, por ritmos "*neo-folclóricos*". Esta situação pode ter dado origem a um ambiente propício para o surgimento dos primeiros conjuntos folclóricos moçambicanos.

Para além da influência sul-africana é preciso destacar a americana, com as suas bandas de 'jazz' e os seus intérpretes negros. Os dançarinos eram admirados e imitados³ por vários dos indivíduos que vieram a constituir as primeiras bandas *neo-folclóricas* em Moçambique e não só, mesmo os conjuntos formadas por brancos.

É assim que Young Issufo⁴, em 1956, forma o conjunto "*Young Issufo Jazz Band*", o primeiro no seio da população negra. Tocavam fundamentalmente 'blues' e 'jazz'. A "*marrabenta*" ainda iria levar algum tempo até ser tocada.

² Kubik, 1974 (a) :12. Este pesquisador prefere o uso do termo "*neo-traditional*" ao invés de "*neo-folclore*". A explicação para esta preferência é-nos dada por Lutero. Martinho Lutero, na obra "Apontamentos Sobre a Música Popular e Tradicional em Moçambique", afirma que o termo Folclore de uma maneira geral, tem um sentido politicamente perjorativo. Pois, o termo folclore é concebido como a representação de culturas que já passaram, caso do Brasil, onde a cultura dos índios foi destruída. Para o caso de Moçambique este termo não se aplica porque o povo e a sua cultura não foi extinguida, daí o uso de tradicional no lugar de folclore. p.68-9

Portanto, julgamos que é com esta concepção que Kubik prefere usar "*neo-traditional*" ao invés de "*neo-folclore*" para designar ritmos africanos que usam instrumentos musicais ocidentais, ritmia e melodia.

³ Em relação a este aspecto conta João Domingos (08.08.05) que se dizia no mundo suburbano que era o Fred Astaire e Jim Kelly na América, dançarinos de sapateado, e Zagueta em África.

⁴ Young Issufo, em entrevista concedida ao autor, a 31.03.03.

De referir que, parcialmente já a anteceder a criação destes conjuntos, verificou-se um debate no "Brado Africano"⁵ sobre a necessidade de se tocar música moçambicana, através de agrupamentos musicais africanos, tendo-se ainda levantado várias questões no principal jornal africano.

Nestes artigos, argumentava-se que era uma necessidade da população ter a sua própria cultura e que a mesma não devia ser desprezada. Questionava-se ainda a inexistência de uma orquestra que tocasse números do folclore local e insurgindo-se contra o facto de se tocarem músicas em língua inglesa, ignorando-se a língua nativa⁶.

Num outro artigo, intitulado "Há ou não há música tipicamente Moçambicana? Ou serão precisos alguns anos mais para se "descobrir" que existe uma cultura afro-musical moçambicana?"⁷, para além de se questionar a existência de música negro-moçambicana reportava-se a iniciativa tomada pela "*Edições de África*"⁸ de formar um coral composto por oitenta vozes que interpretava músicas folclóricas, onde se destacava "*Maria Teresa*", dirigido por Furtado Gonçalves e ensaiado pelo maestro José Monteiro.

A música "*Maria Teresa*" não era aceite pelo autor do artigo⁹ como fazendo parte do folclore nativo. Segundo a sua explicação, esta música teria sido uma rumba em voga quinze anos antes da publicação do artigo, nos subúrbios de Lourenço Marques, nos 'Comoreanos' e que por ter ido parar ao batelão da Vila de João Belo (actual cidade de Xai-Xai), onde era cantada pelos barqueiros em língua nativa, passou a ser considerada folclórica.

Por isto e outros pontos focados no referido artigo, o autor acusa o trabalho efectuado pela "*Edições de África*" de superficial.

⁵ Brado Africano, nº1382, pp 3-4, 1950; nº1594, pp.1-3, 1956, nº1619, pp.1-5, 1957

⁶ BA, 23.04.1955, nº1542, p.1/2. Onde estão os músicos de Moçambique?

⁷ BA, 21.07.1956, nº1595, p.1-3.

⁸ A "*Edições de África*" foi criada em 1951 por um grupo de pessoas interessadas em divulgar a música folclórica moçambicana.

Após a criação dos conjuntos e a estilização da 'marrabenta' seguiu-se o período da divulgação, culminando com a criação do programa "*África à Noite*" no 'Rádio Clube' e a edição de três discos, dois do Conjunto " *João Domingos*", em 1963, e outro da "*Orquestra Djambu*", em 1965. Todas estas iniciativas irão tornar a "*marrabenta*" mais conhecida e popular em Moçambique e no espaço português.

Portanto, ao longo do argumento procuraremos demonstrar como é que certos factores influíram de forma determinante na estilização da marrabenta, sua adopção e divulgação, como um ritmo genuinamente moçambicano no período delimitado.

1.6. Metodologia de Trabalho

Para a realização do trabalho usamos como metodologia de investigação técnicas das ciências sociais, as quais consistiram na:

- Pesquisa bibliográfica, entrevistas e uso de fontes orais (histórias de vida). Na documentação publicada predominam artigos jornalísticos, que aparecem em relativa abundância.

A maior parte da informação escrita encontra-se no 'Arquivo Histórico de Moçambique', sob a forma de artigos de jornais e revistas. Esta parte da informação foi complementada com o testemunho oral, maioritariamente de músicos e de pessoas contemporâneas do período estudado (20 no total), podendo-se encontrar a lista das pessoas entrevistadas na bibliografia.

O trabalho de campo consistiu em deslocações aos bairros suburbanos de Maputo, nomeadamente: Chamanculo, Xipamanine, Mafalala, Maxaquene, 25 de Junho, às zonas

⁹ O autor do artigo é Josuíno Cravo, um dos pseudónimos de José Craveirinha.

urbanizadas de Alto-Maé, Bairro Central e Polana Cimento e ao distrito de Marracuene, locais onde residem os artistas e alguns contemporâneos deste ritmo.

1.7. Revisão da Literatura

A falta de informação sistematizada sobre a “*marrabenta*” confirmou-se com a pesquisa bibliográfica efectuada nas várias bibliotecas de Maputo, nomeadamente ARPAC, Rádio Moçambique e Arquivo Histórico.

O Arquivo Histórico de Moçambique, apresenta-se como a única instituição com material publicado sobre o tema, apesar de disperso. A referida informação encontra-se sob a forma de artigos, em jornais e revistas, como “*O Brado Africano*”, “*O Cooperador de Moçambique*”, “*Noticias*”, “*A Tribuna*” e a revista “*Tempo*”.

Para a realização deste trabalho consideramos que os artigos de Craveirinha, tanto no *BA*, na década dos anos 50 sob o pseudónimo de Josuíno Cravo, como no “*Cooperador de Moçambique*”, numa série de nove artigos, foram os que nos forneceram informação de relevo para a realização do estudo.

Nos artigos do *BA Craveirinha* já tomava uma atitude crítica em relação ao facto de, até aquela data (inícios da década de 50), não existirem agrupamentos moçambicanos que tocassem a música folclórica indígena, pois vários são os seus artigos a criticar esta situação e a incentivar para que se valorize e se toque a música afro-moçambicana.

Em 1969, quase duas décadas depois, no “*Cooperador de Moçambique*”, Craveirinha é mais ousado e faz o historial da “*marrabenta*”, apresentando-nos as possíveis causas que terão estado no surgimento deste estilo musical, dos principais actores e da sua coreografia. Peca por atribuir protagonismo aos mestiços, pois na sua óptica estes é que terão estado por detrás da sua divulgação e promoção. Posição com a qual não concordamos.

Para além de Craveirinha, os trabalhos de Marney e Kubik permitiram-nos perceber de que modo o processo de assimilação e posterior incorporação de valores exteriores à sua cultura por parte dos nativos, pode ter ocorrido dado que este estilo e a sua estilização ocorre em centros urbanos. Marney explica-nos também como é que a influência ocidental contribuiu de forma decisiva para que tal transformação se verificasse.

Kubik apesar de na sua obra estudar um caso similar no Malawi e usar terminologia diferente da nossa, ajuda-nos a estabelecer semelhanças que nos permitiram construir e fortificar o nosso argumento sobre o processo de estilização da "*marrabenta*".

Campos, num artigo pouco exaustivo, procurou estabelecer um percurso evolutivo desta dança-música, enquanto que Cláudia Castelo sugere-nos as tentativas de patrocínio oficial do Estado colonial português, que na ânsia de explicar a manutenção de colónias promove política multirracial, baseada no sociólogo brasileiro Gilberto Freyre. Pois, segundo esta, a teoria da colonização portuguesa caracterizava-se pela mestiçagem e ausência de discriminação racial. Assim, a "*marrabenta*" seria a confirmação deste posicionamento, produto da mestiçagem cultural. A abolição do indigenato e a nomeação de um ministro das colónias adepto destas teorias confirmam de certo modo este posicionamento, o que nos permitiu esclarecer o protagonismo atribuído à "*marrabenta*", como ritmo identitário de Moçambique e dos moçambicanos, pelo Estado colonial.

As restantes obras fornecem-nos pequenos subsídios sobre diversos aspectos do período colonial e pós-independência.

Capítulo 2. A ESTILIZAÇÃO¹⁰⁰ DA MARRABENTA, 1950-1960

2.1. Marrabenta: Seu Surgimento

Neste sub-capítulo procuramos dar uma explicação plausível sobre o surgimento da Marrabenta. O que apuramos é que o seu nascimento não foi obra de um indivíduo, mas sim resultado de uma dinâmica sócio-cultural.

Assim, esta passou a ser considerada folclórica de acordo com a visão eurocêntrica da época. Era chamado 'folclórico' o que se classificava como saber vulgar do povo anónimo, não transmitido nas escolas e nem por livros, e sim por imitação ou por força de tanto ver e ouvir (imitação)¹⁰.

Foi com base nesta definição que a Marrabenta foi considerada folclórica, numa primeira fase pelas autoridades coloniais portuguesas, posteriormente passou a ser classificada como um ritmo *neo-folclórico*¹¹ ou *tradicional evoluído*, uma sub-cultura conforme veremos adiante, conseguindo, desta forma, uma pretensa justificação científica para subalternizar os ritmos e as manifestações culturais dos moçambicanos.

¹⁰⁰ Kubik, 1974: 12-3. Chama transformação ao processo por nós considerado "*estilização*". Pois, segundo ele, esta transformação foi feita por indivíduos extremamente sensíveis e com personalidades criativas em que a sua bagagem socio-cultural de origem é determinante. Exemplifica com o "*Kwela*", estilo musical sul africano. De acordo com Kubik, as bandas musicais sul-africanas no início dos anos 50 eram compostas por jovens que imitavam música de proveniência americana; ficaram familiarizados com o swing, música dos filmes e dos discos e depois começaram a tocar as suas adaptações em instrumentos de sopro como flauta, saxofone, trompete, etc.; guitarras e outros, dando origem a um novo estilo musical urbano: o "*Kwela*". Adiante na mesma obra cita uma entrevista efectuada a Dorothy Masuko em 1969 após esta ter ganho o prémio de melhor cantora no Festival Cultural Pan-Africano realizado na Argélia em 1969, ao responder a uma pergunta que lhe foi colocada sobre "*estilização*", de acordo com a nossa terminologia, nos seguintes termos: "...é difícil para um cantor africano desligar-se da música tradicional. Nós pegamos nas músicas antigas e melhoramo-las com instrumentos como a guitarra eléctrica p.14. Armando da Conceição (Rachide), sax tenor, sobre esta questão disse-nos também que a estilização consistiu no uso de instrumentos musicais europeus, principalmente os de sopro, para além da guitarra eléctrica e piano, na interpretação de números folclóricos locais.

¹⁰ www.brasilfolclore.hpg.ig.com.br/index.html/05.06.03. Kubik, (1989:36) insurge-se contra esta definição, pois, para ele a música folclórica não é produto do povo ou anónimos, mas de individualidades.

¹¹ Rita-Ferreira, 1967: 247

De acordo com a explanação de Marney (1980) podemos considerar que a "*Marrabenta*" é um ritmo "*neo-folclórico*", produto da assimilação cultural de indivíduos urbanizados e destribalizados, que não estavam já sujeitos à força coerciva das normas do grupo sócio-cultural donde provinham; daqueles que, devido à aculturação que sofreram no meio urbano, ficaram excluídos da participação da música tradicional.

Como afirma Marney¹², a dominação colonial procurou impor no campo cultural os valores dos europeus e destruir ou marginalizar os valores culturais ancestrais e populares dos africanos. Conclui que esta atitude, por parte dos colonizadores, levou ao surgimento de sub-culturas novas, identificadas no campo musical com variedades da música ocidental.

Acrescenta que, pelo facto de o processo de colonização neste campo não ter sido intenso, basicamente só foram assimiladas as modalidades musicais mais simples, que deram origem à música ligeira, neo-folclórica.

No caso específico da "*Marrabenta*", esta teria evoluído da "*Magika*". Segundo Mucavele isto teria ocorrido do seguinte modo:

"A *Magika*, aqui no sul, principalmente na Província de Gaza é aquela guitarra de 4 cordas que toca coisas tradicionais e encontra-se esse nome de *Magika* para designar o estilo que era tocado por essa guitarra. Portanto, a *Zucuta*, *Xingombela* foram incorporadas na *Magika* a qual por sua vez deu origem a *Marrabenta*"¹³.

Portanto, é provável que a "*Marrabenta*" tenha evoluído da "*Magika*" ou da "*Zucuta*", pois nas várias entrevistas efectuadas e na bibliografia consultada é ponto comum de que a *marrabenta* poderia ter evoluído de ambas. Não se consegue definir com precisão qual dos

¹² Marney, 1980:14-5

¹³ José Mucavel, Músico e Musicólogo moçambicano entrevistado pelo autor, 07.08.04.

dois ritmos estará na sua origem, mas é verdadeiro que ambos fazem parte da *marrabenta*, por isso inferimos que a *Marrabenta* pode ter evoluído dos dois.

O jornalista português Octávio Rodrigues de Campos¹⁴ afirmou [ca 1969-70] que "... a actual "*Marrabenta*" difere da *Magika* de há 20 anos apenas na designação".

Outra fonte, de 1964, diz-nos o seguinte:

"Apenas há cerca de 10 anos tomou o nome de *Marrabenta*, esta sugestiva dança moçambicana que foi chamada de *Magika* e *Zukuta* nas fases embrionárias do actual ritmo."¹⁵

Todas estas citações sustentam a nossa ideia de que a *marrabenta* teria evoluído de ambos os ritmos como afirmamos anteriormente pois, de acordo com a época histórica, a sua designação poderá ter variado, tendo começado por se chamar "*zukuta*", "*magika*" e finalmente "*marrabenta*", porque quando nos é dado escutar músicas a que se chamam "*zukuta*" ou "*magika*" vemos que tem praticamente o mesmo compasso, daí que afirmemos que ambas estarão na origem da "*marrabenta*".

A designação "*marrabenta*" terá começado a fazer-se ouvir a partir da década de quarenta, como veremos no sub-capítulo que se segue.

2.2. A Origem do Nome

Em relação à origem do nome "*marrabenta*"¹⁶ existem várias versões, mas de entre todas elas existe um denominador comum que reflecte que a "*marrabenta*" é algo feito em excesso.

¹⁴ Campos, s.d.:3

¹⁵ *Tribuna*, nº746(1964):10

¹⁶ Referir que o nome *marrabenta* é anterior à estilização pois nos anos 40 já se chamava assim ao ritmo.

Os "Comoreanos", nome com que ficou conhecida a sala de diversão e recreação da "Associação Recreativa e Beneficente Comoreana", formada por indivíduos oriundos das Comores, era a boite suburbana mais famosa e frequentada, tendo existido entre 1936 a 1940. Daí que os vários entrevistados considerem que o nome "*marrabenta*" terá tido ali a sua origem.

Assim, para Craveirinha, Dilon Djindje e Moisés Manjate¹⁷ o nome "*marrabenta*" tem a ver com 'dançar até arrebentar'. João Domingos, por seu turno, dá-nos outra explicação, para este o nome está associado ao arrebentar do fio.

Neste caso, a origem do nome está ligada a um mineiro recém-chegado da África do Sul que, ao ver tocar a banda contratada - os "Quatro Ases"¹⁸, constituída por Daíco, Patchera, Chico Albasine e Orlando, nos "Comoreanos", quando tocasse Magika arrebentava sempre a corda.



Fig.1 Daíco, o melhor guitarrista moçambicano de todos os tempos de acordo com os nossos entrevistados. In: A Tribuna, nº94, 1963. P.5

Segundo artigo de Craveirinha com o título: "O Folclore Moçambicano e as Suas Tendências(1)". José Craveirinha. In: Cooperador de Moçambique, Lourenço Marques, nº7, 1969, pp.15-16. Afirmava que o nome Marrabenta tinha tido origem em Zagueta, boémio da década de 40 frequentador assíduo dos Cabarés da Mafalala (comoreanos), que ao dançar incitava as suas parceiras com "rebenta", "rebenta", sempre que dançasse, daí que os assistentes ao ouvirem, e visto não se expressarem correctamente em português passaram a chamar as músicas tocadas e dançadas por este e com aquele ritmo "*e ma-rabenta lava*". O período referido por Craveirinha confirmou-se pois os "Comoreanos" foram encerrados em meados de 1940, (Maio de 1940), por decisão do Governador-Geral, alegando que esta associação não estava a cumprir com os seus estatutos. AHM, Fundo da Administração Civil, Agremiações Recreativas e Culturais, caixa nº 12.

¹⁷ Guitarra Solo da "Orquestra Djambu"

Este, por não conhecer o nome do estilo musical, pedia sempre que tocassem aquela música que *arrebentava* a corda, surge então a *marrabenta*¹⁹. O próprio Mahecuané ficou com um olho defeituoso devido a uma corda que rebentou quando se preparava para tocar esta música²⁰.

Entre os restantes entrevistados ficou patente que o nome "*Marrabenta*" provinha da prática excessiva de algo, podendo esta estar associada a dança, abanar de nádegas, arrebentar de corda, etc.

2.3. A Propagação da Música e Ritmos Urbanizados no Meio Suburbano e Rural

A propagação de ritmos urbanizados em Moçambique e em Lourenço Marques, em particular, contribuiu bastante para a estilização da "*marrabenta*" e obedeceu à conjugação de uma série de factores, de onde se destacam:

- a) Os mineiros moçambicanos na África do Sul, que no seu regresso ao país, traziam para junto das suas famílias ritmos, aparelhos, discos e músicas apreendidas e ouvidas na África do Sul. Desta forma davam entrada no meio rural se o emigrante fosse proveniente deste local, ou então na zona suburbana de Lourenço Marques, provocando a familiarização deste meio sócio-cultural com estas novas expressões culturais, levando à gradual aculturação dos seus familiares mais próximos e habitantes²⁰;
- b) A rádio teve um impacto muito grande no seio da população africana, por esta ser quase, na sua generalidade, analfabeta, não lendo jornais, o que valorizou a radiodifusão.

¹⁸ De acordo com Mussá Tembe um dos nossos entrevistados(1.02.02), antigo dançarino e ginasta na Associação Africana, este agrupamento muito contribuiu para divulgação da *Marrabenta* fora da Mafalala.

¹⁹ João Domingos em entrevista concedida ao autor em sua casa a 5.10.2002.

²⁰ Celso Paco, 14.05.04

²⁰ Rita-Ferreira, 1960:74

c) A influência das bandas e músicas americanas e sul-africanas²¹ entre vários artistas locais que os procuravam imitar. A acção das bandas e da música sul-africana foi mais forte, porque eram convidadas a actuar em Moçambique, e os moçambicanos migrantes estavam em contacto directo com a música negra sul-africana. Diferentemente das americanas que eram vistas em filmes ou escutadas nos gramofones. Esta última era consumida por uma certa camada social, normalmente a mais evoluída de entre a população negra.



Fig.2 A Imagem mostra as “African Follies”, agrupamento Sul Africano que actuou várias vezes em Moçambique, durante a década de 60. In: A Tribuna, nº65, 1962. P.4.

A confirmação é dada em 1951, quando vem a Lourenço Marques o grupo sul-africano “Zonk”, constituído por negros, destacando-se Silvestre Pandlhana, saxofonista tenor, moçambicano; Armando Saúde, trompetista, igualmente moçambicano, e um guitarrista. Foi a primeira vez que se viu e ouviu uma viola eléctrica em Moçambique²².

Outros casos, são Hassane, trompetista da ‘Orquestra Djambu’, que se auto-intitulava “Satchmo”, nome de Lous Armstrong, e Rachide, sax-tenor do “Harmonia”, que se auto-intitulava McKay, sax-tenor da banda sul africana, “Harlem Swingstars”, que actuou em Moçambique em 1951.

O responsável pela vinda destes agrupamentos terá sido Messias Moniz, empresário e “boxeur” negro, moçambicano, que promovia espectáculos musicais e combates de boxe²³.

²¹ Sobre agrupamentos sul-africanos que actuaram em 1951 ver Anexolll.

²² Miguel, 2004:134

²³ Armando da Conceição (Rachide), 13.09.05

Em relação ao papel da migração, esta teve de facto um grande impacto em virtude do papel influenciador que os seus praticantes tinham no seu meio; isto é, os homens que emigravam eram na sua maioria chefes de família que tinham um grande poder sobre o restrito meio familiar e assim introduziam os novos hábitos sem grande resistência neste meio, assim como na comunidade.

Rita-Ferreira diz-nos que o processo de difusão de música *neo-folclórica* no meio rural resulta dos africanos influenciados pela cultura ocidental²⁴.

Este grupo introduz, para além da música, a dança em pares enlaçados, a qual corresponde às necessidades lúdicas das camadas formadas por indivíduos mais distanciados do contexto cultural típico.

Prosseguindo, o autor refere que os instrumentos de corda eram, na sua maioria, obtidos na União da África do Sul pelos trabalhadores emigrantes, e o seu custo oscilava entre 3 a 5 libras²⁵

Os restantes instrumentos da orquestra são de confecção caseira, como é o caso da bateria que é resultado de um conjunto de peles, cordas, arames, latas, pregos, tiras de borracha elástica, pedaços de ferro e de madeira, tornando-a um instrumento eficaz e resistente.

²⁴ Rita-Ferreira, António, 1960:74.

²⁵ Ibidem.



Fig.3 A imagem ilustra a criatividade dos músicos que recorrem a uma lata para fazer um contrabaixo. In: A Tribuna, nº532, 1964. P.2.

Em relação às guitarras, devemos enfatizar que a União Sul-Africana constituiu a salvação para jovens com aspirações musicais, pois o valor de uma guitarra naquele país era muito mais barata que em Moçambique²⁶, por isso muitos dos artistas afirmam que a sua primeira viola foi comprada no “John”.

Em relação ao processo de aprendizagem da execução dos mesmos afirma:

“A paixão pela música, característica da raça, leva os músicos a aprenderem por si sós o manejo dos instrumentos modernos e a condicionar a própria efusão aos hábitos de disciplina colectiva”²⁷

A aprendizagem era feita individualmente e com base na criatividade, por ouvido, daí que a música “*neo-folclórica*” e a marrabenta apresentem notas simples e de fácil execução.

Em relação a socialização, diz-nos que esta era feita do seguinte modo:

²⁶ Brado Africano, .nº 1495, pp. 2, 1953. Artigo Com o Título: Eurico Da Silva, o popular “Daico”, reporta a entrega a este de uma guitarra eléctrica avaliada em 10.000,00 escudos portugueses, cuja entrega foi possível após subscrição publica iniciada pela Associação Africana em 1951, participaram todas as províncias do país.

²⁷ Rita-Ferreira, 1960:75

Pelo “*Litsako*”, que tinha um carácter íntimo e celebrava casamentos, nascimentos e outros acontecimentos faustosos de familiares e amigos dos componentes da orquestra. Ainda que estes não recebessem qualquer remuneração eram-lhe reservados os melhores acepipes”²⁸.

O segundo tipo de festejo era de carácter diferente: o “*binzo*” ou “*bisimuso*” (possível deturpação de ‘business’), em que o conjunto se fazia pagar de 200\$00 para actuar durante toda a noite de sábado, das 18 às 24 horas de domingo, com direito a alojamento, alimentação e bebidas”²⁹.

Era desta maneira que, nas zonas rurais, era feita a socialização por parte deste indivíduos emigrantes com influências urbanas.

A título de exemplo, David Abílio, ouviu os “Spokes Mashiane” através da “*Hora Nativa*” e pelos discos trazidos pelos mineiros, no gramofone do seu pai³⁰.

O primeiro disco de sucesso de Fani Mpfumo, denominado “*Georgina*”, editado em 1951, chegou a Moçambique por intêrmédio dos mineiros de regresso ao país.

Na zona suburbana de Maputo, para além das festas de carácter familiar, os convívios eram feitos nas associações sócio-profissionais, local de confraternização de trabalhadores semi-especializados, que eram os maiores consumidores da música “*neo-folclórica*”. As sedes destas associações encontravam-se na Mafalala, Benfica, Xipamanine e Chamanculo³¹.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Miguel, 2004:45

³¹ Rita Ferreira, 1967:244



Fig.4 Par a dançar animadamente num dos vários locais de diversão da zona suburbana. In: A Tribuna, nº490, 1964. P.4.

De salientar que, nesta fase evolutiva da Marrabenta, nas zonas suburbanas, os trovadores têm papel importante, pois estes deslocavam-se de festividade em festividade com a sua viola de lata ou acústica a animar estes eventos.

Entre estes, destaca-se Mukhafana, que tocava qualquer tipo de música, e em qualquer lugar e circunstância inventava uma música. Muito contribuiu para a divulgação dos ritmos "zucuta", "nfena", "magika", no período compreendido entre 1930 a 1950³².

Este grupo, caracterizava-se por ter um nível de escolaridade que oscilava entre a 3ª a 4ª classe, expressando-se satisfatoriamente na língua portuguesa mas, entre si, usava as línguas nativas e faziam uso do vestuário e calçado apenas em ocasiões solenes³².

A distinção que se dá a este grupo não significava que os indivíduos africanos com outro grau de instrução não convivessem ou não escutassem estes ritmos, mas era privilegiadamente entre aquele grupo (que Rita-Ferreira classifica como detentor de profissões semi-especializadas) que se apresentava maioritário na apreciação destes

³² Guerra Manuel, ex-jornalista do Brado Africano, entrevista concedida ao autor a 12.05.05, Maputo.

³² Rita-Ferreira, 1967-68:246

ritmos, visto que os outros, no âmbito da sua tendência de evolução social, procuravam imitar os hábitos e costumes europeus, principalmente no campo cultural.

Entre os locais onde se tocava música "*neo-folclórica*" no período crítico de formação, destacava-se, em Lourenço Marques, "*Os Comoreanos*", espécie de cabaré formado por indivíduos provenientes das Ilhas Comores, nos anos 30, chamados localmente "Mudjojos" ou "Comoreanos". Ali se tocava então a dita música ocidental e a urbanizada: o "*samba*", "*baião*", "*kwela*" e "*marrabenta*", sendo que o nome desta última teve a sua origem nesta casa, através do já citado boémio Zagueta³³.

Em relação ao segundo aspecto, o papel da rádio, socorremo-nos de Rita-Ferreira, o qual afirma que nos países subdesenvolvidos a rádio não é apenas um meio de distração, propaganda e de informação, mas pode ser também um veículo de cultura e educação cívica, onde os transistores transformam a radiodifusão num processo de comunicação eficiente, instantâneo e generalizado, com uma acção que pode ser determinante.

Para Lourenço Marques isto teve de facto um papel determinante, visto que a maior parte da música "*neo-folclórica*", ocidental e brasileira escutada, era através da rádio.

Em 1952, o governo colonial afirmava:

"Parece-nos que era tempo de o Rádio Clube estudar a possibilidade da radiodistribuição de programas especialmente destinados a população indígena. Uma radiodistribuição de um programa escolhido não contém os perigos de uma recepção livre e só poderia trazer vantagens, tanto de ordem cultural como social e política"³⁴.

³³ Craveirinha, 1969:5.nº8. Segundo este Zagueta, Jaime da Graça Paixão era uma figura que pontificava nos dois extremos da cidade como emérito bailarino, emérito pugilista, emérito futebolista, emérito boémio e emérito amoroso. Era a personificação do herói romanesco até aos anos 45. Para além dos "*Comoreanos*" destaca-se dentro do perímetro urbano os Mútuos, actual Casa da Cultura do Alto-Maé com um salão próprio para a realização de festas e bailes.

³⁴ Barbosa, 2000:87.

Era a constatação oficial da importância da rádio como importante veículo de propaganda e aculturação da população africana e da influência de que esta gozava no seu seio. É nesta sequência, que a 6 de Abril de 1958, vai para o ar a primeira emissão do programa “Hora Nativa”, transmitida entre as 18 e as 21 horas, em língua ronga³⁵.

A influência da música sul-africana no seio da população local é-nos confirmada pelo B.A.³⁶, nos seguintes termos:

“ [...] De modo que são essas gravações que iniciaram um período de ferosa concorrência com a música gravada na América, estando esta, de certo modo, a perder terreno sobretudo entre as camadas menos civilizadas dos africanos. Nota-se por isso que, à medida que se caminha para os estratos negros menos evoluídos, a predileção pela música gravada na África do Sul -música negra- aumenta em prejuízo da outra americana de inspiração negra”.

Estamos perante uma descrição bastante clara sobre as preferências musicais da população indígena, pois a música negra sul-africana, era a que mais ouvintes tinha.

A explicação para esta situação pode-se encontrar no laço histórico-cultural existente entre os povos da região sul de Moçambique com a África do Sul, que se identificavam com os ritmos sul-africanos pelos motivos citados.

2.3.1. O Movimento Migratório e seu Papel no Surgimento da Marrabenta

A transformação e penetração da “*zukuta/magika*”, sob a forma de Marrabenta, no meio urbano é resultado das migrações de jovens-adolescentes de origem rural e suburbana (Manhiça, Marracuene, Inhambane, Gaza) para a cidade de Lourenço Marques.

³⁵ RM, Maio 1961, nº 298, P.15

³⁶ Negrão, Paulo: 7. Brado Africano, nº1761, 1960.

Ainda no âmbito deste processo migratório, temos os que emigram para a África do Sul. Os contratados para a África do Sul terão um período de trabalho de 18 meses, findos os quais descansavam por seis meses em Moçambique. Muitos, por serem provenientes de lugares distantes, optavam por se estabelecer nas proximidades de Lourenço Marques e aqui trabalhavam, à espera de novo contrato para as minas³⁷.

Assim, são estes homens em trânsito ou a trabalharem em Lourenço Marques, que estarão na origem da divulgação e no surgimento de ritmos *neo-folclóricos*, como a marrabenta e a kwela, consequência da influência cultural dos seus locais de origem (*Magika*), e do acolhimento (cidade) vão provocando a simbiose dos ritmos tradicionais/folclóricos com os europeus dando origem à marrabenta, música já de cariz urbanizada.

Este grupo de emigrantes é de facto importante neste processo de introdução de novos ritmos, instrumentos e aparelhos, como a viola e os gramofones, os quais serão enviados para as suas terras de origem, juntamente com os discos, contribuindo decisivamente para a divulgação no meio rural destes novos sons e instrumentos.

Já no tempo colonial tentava-se caracterizar e explicar este processo. Rita-Ferreira diz-nos que:

“O isolamento em que se encontra o meio rural, a sua constante cumunhão com a natureza e as necessidade originadas por esta, tendem a estabilizar e a dar uma forma rígida aos valores e à vida social. Ao contrário, na cidade os contactos são com homens ou com objectos por eles feitos, em vez de serem com a natureza. Este facto aumenta a necessidade de um maior racionalismo, universalismo e especificidade nas relações do homem com o seu meio ambiente; verifica-se uma quebra nas relações familiares e de classe, assim

³⁷ First, 1977:5. Em 1946, havia na União Sul Africana cerca de 141.000 trabalhadores moçambicanos, em 1957, 112.599 em, 1967, 90.059 e em 1970, 115.391. Este número não abrange os clandestinos, entre os quais certamente alguns músicos.

como nos hábitos raciais e religiosos, nas barreiras e nos preconceitos. Isto dá maior plasticidade e mobilidade à vida social”³⁸.

Um outro autor, Freitas explica como decorre o processo de aculturação:

“O efeito do contacto com culturas diferentes, na desintegração do controle exercido pelas formas costumeiras de comportamento, variam consoante é processado pelo individuo quando no seu meio ou fora dele. Assim, os que estão fora do seu meio vão ser mais facilmente influenciados, visto que os que se encontram no seu meio, sofrem o controle da sociedade e por isso sem força suficiente para se oporem a mesma”³⁹.

Esta citação mostra-nos que um indivíduo fora do seu meio social torna-se mais permeável a influências externas, tal qual os jovens do período compreendido entre 1940-50, oriundos do meio rural e suburbano que, na sua adolescência, tocaram e dançaram estes ritmos (*magika*, *zucuta*, *xingombela*, etc), nesta guitarra de 4 cordas (*magika*), evoluindo para uma de 5 e, finalmente, para uma universal de 6 cordas.

São estes jovens emigrantes, à procura de melhores condições de vida, enfeitiçados pelas luzes da cidade e sem o controle da sua comunidade, que assimilam os valores americanos, europeus/portugueses e sul-africanos, como forma de garantirem a sua integração na realidade cultural colonial, com que são confrontados.

2.4. Trovadores

Os trovadores são os precursores da música ligeira ou folclórica moçambicana. Foram eles, que antes mesmo dos agrupamentos folclóricos moçambicanos, começaram a tocar os nossos ritmos.

³⁸ Rita-Ferreira, 1967:108

³⁹ Freitas, 1965:7

Enquadramos neste grupo, os músicos Muthanda Feleciano Ngome, Francisco Mahecuane Macovela e Fani Mpfumo. Estes nomes constituem, para nós, os percursores da música ligeira moçambicana, dado terem sido dos primeiros músicos a gravar, apesar de fora de Moçambique.

As suas músicas tiveram grande impacto entre a população moçambicana, devido ao fenómeno migratório, o qual funcionou como um importante veículo de divulgação da música produzida fora do país, neste caso na África do Sul, por moçambicanos, como temos estado a afirmar ao longo do argumento.

Mahecuane⁴⁰ gravou, pela primeira vez, em 1945, na África do Sul, na “Gallo Recording Company”, o disco “*Yi Xibalo Muni Makhandane*”¹⁰¹. Após o regresso à África do Sul continuou a gravar com Muthanda Feleciano. Afirma que foram o segundo caso de sucesso na música cantada em changana na África do Sul, depois de Daniel Marivate.

O grupo chamava-se “*Grémio Civil Chaimite*”, era composto por 4 elementos: Mahecuane, António Mafanane Tovela, José Mulhombo Maguele, Muthanda Feliciano e Lúcia Mondlane⁴¹. Obtêm sucesso com os álbuns que se seguem, destacando-se as músicas “*Yi Kuhela e Uyumuyini Rosa*”. Em 1958 volta definitivamente para Moçambique, fixando-se em Lourenço Marques, onde se torna conhecido com a música “*Moda Xicavalo-Marrabenta Senta Baixo*”⁴². Esta música é uma das primeiras marrabentas a serem tocadas e a alcançar sucesso, apesar de apresentar uma orquestração básica envolvendo apenas guitarra e bandolim.

Outro artista de nomeada, que muito fez pela música moçambicana é, sem dúvida, Fani Mpfumo. É o caso de maior sucesso, visto ter atingido o estrelato na África do Sul, com

⁴⁰ Miguel, 2004: 71

¹⁰¹ Neste disco o músico critica o administrador da macia, José Afonso Ribeiro, cuja alcunha era Makhadane, pela forma como explorava os trabalhadores emigrantes no xibalo. Por este disco teve que voltar a África do Sul em 1949, para escapar a deportação para São Tomé. Para mais informações ver Anexos.

⁴¹ Miguel, 2004: 71

vários prémios ganhos, para além de ser visto em Moçambique como uma verdadeira estrela, tanto pelos mineiros que traziam na bagagem os seus discos, como pela população local que ouvia os seus números na rádio.



Fig.5 Fani Mpfumo em plena actuação no Pavilhão do Sporting com o seu agrupamento "*The Dark City Sisters*", em 1972, após 25 anos de ausência do país. In: Suplemento Cultural do Notícias, nº26451, 2005. P.5.

Para além de interpretar ritmos sul africanos, como o "*Jive*", "*simandjemandje*", "*kwelas*", etc, Fani tocava marrabenta. De tal modo que o seu primeiro disco gravado em ronga, em 1951, foi "*Georgina Waka Nwamba*", tendo a música que dá o título ao álbum obtido grande sucesso. Outros números de sucesso também se seguiram, como: "*Nyoxanini*", "*Famba Ha Hombe*", "*Hodi*", "*King ya Marracuene*", "*Nichelelani*", etc.

Pela sua veia compositora, versatilidade e pelo número de discos publicados, Fani foi considerado o verdadeiro rei da música ligeira moçambicana, apesar de ter estado emigrado por largos anos, tendo voltado de forma definitiva a Moçambique em 1973,

⁴² Idem

quando convidado a actuar na boite "*Folclore*", localizada na Praça de Touros, pelo então empresário português Ricardo Barros.

A sua ligação à música continuou até à altura da sua morte, em 1987, vítima de doença. Segundo Vitor José⁴³, a designação de 'Rei da Marrabenta', foi por ele feita apenas como golpe publicitário, dada a rivalidade então existente entre Fani e Dilon Djindje, por volta de 1975.

2.5. Contributos Europeus à Execução da Música

No contexto colonial, a essência do domínio consiste na criação de uma superioridade branca em todos os aspectos. Neste caso particular, na área cultural, é de realçar a introdução de produtos de tecnologia europeia, como instrumentos musicais, utilizados nos momentos de lazer da população branca. Para o êxito desta posição muito contribuíram as missões religiosas, os comerciantes e os militares.

A Igreja Católica, na opinião de Marney⁴⁴ ao considerar a cultura moçambicana como uma manifestação "*do homem primitivo e de pagãos cuja alma era necessário salvar*", desencorajava os convertidos moçambicanos a participarem ou assistirem a cerimónias onde houvesse manifestação cultural nativa.

Para fazer chegar a mensagem aos convertidos, algumas igrejas traduziram hinos ocidentais para as línguas moçambicanas tornando desta maneira a música mais significativa para os novos crentes, ensinando-os ao mesmo tempo os rudimentos da música europeia.

O exército, por intermédio da banda militar e policial, pelo recrutamento e treinamento de um número reduzido de moçambicanos usados para tocar nestas bandas em ocasiões

⁴³ Em entrevista concedida ao autor, 14.07.03

⁴⁴ Marney, 1984:14

oficiais, faz surgir um grupo de moçambicanos com conhecimentos elementares da música ocidental.

São estes três grupos que estão na génese da música ligeira em Moçambique e em África, em geral.

Os que mantiveram as suas religiões e não foram integrados em nenhum dos grupos acima descritos continuaram então com as suas práticas e expressões culturais.

Logo, vamos ter dois grupos distintos: de um lado, os africanos com conhecimentos elementares da música ocidental e, do outro, africanos que se expressam musicalmente de forma tradicional em virtude de não terem tido acesso a estas fontes de aculturação.

Julgamos que terão sido os indivíduos aculturados, detentores de conhecimento musical elementar que, nas zonas residenciais, poderão ter contribuído para a expansão de expressões musicais ocidentais elementares, em ambientes de convívio familiar ou de outro tipo. Os aculturados são os que estarão na vanguarda deste processo de miscegenação cultural, visto que apesar de terem incorporado valores exteriores aos da sua cultura, continuam a manter elementos daquela. Assim, os membros deste grupo numa atitude de afirmação da personalidade africana criam composições novas as quais têm raízes em ritmos e temas africanos.

São composições com características melódicas e rítmicas particulares africanas e harmonias musicais derivadas da Europa ocidental, caso da Marrabenta⁴⁵. Podemos deste modo inferir que a Marrabenta não foi produto de uma individualidade, mas resultado de transformações sócio-culturais, políticas e históricas, impostas por forças exteriores aos moçambicanos desde a década dos anos 30.

2.6. Os Conjuntos

Destacamos neste sub-capítulo a importância dos conjuntos musicais na divulgação e promoção da música “*neo-folclórica*” em Moçambique, durante o período colonial.

YOUNG ISSUFO JAZZ BAND

Este conjunto é o primeiro do género, constituído por indivíduos de raça negra. Foi formado em 1956 como um quarteto, passando para sexteto, em 1957⁴⁶. Segundo Moisés Manjate⁴⁷, Young Issufo⁴⁸ pretendia criar um conjunto que fizesse frente, em termos de qualidade, aos conjuntos sul-africanos⁴⁹ que se deslocavam a Lourenço Marques na década de 50, para actuações.

Na formação original faziam parte, o falecido Domingos Mabombo, Manuel Hassane, Orlando⁵⁰, José Manuel, Moisés Manjate e Young Issufo. Segundo o fundador, o conjunto foi fundado na Mafalala, nas mangueiras⁵¹. Moisés Manjate tocava viola-eléctrica; José Manuel e Hassane trompete; Tiago, Trombone; Orlando, saxofone; Domingos Mabombo, baterista; Young Issufo, sax-tenor⁵². Os ensaios faziam-se na sua casa.

⁴⁵ Marney, 1980:14

⁴⁶ Tribuna, nº163(24-03-1963), Pp.17.In: *Falando de Jazz com Homens de Jazz*. A Tribuna nº190, 21.04.1963, Pp. 19. Manuel Hassane, Trompetista do “*Conjunto Young Issufo*” primeiro, e depois da “*Orquestra Djambu*”, é entrevistado na rubrica “*Falando de Jazz com Homens de Jazz*”. Afirma ter ingressado no “*Conjunto Young Issufo*” em 1957. Isso põe em causa a versão de João Domingos que afirma que o “*Conjunto Hula-Hoop*” foi formado em 1956, pois o conjunto de Issufo só se desfaria em finais de 57, dando origem a “*Orquestra Djambu*” e “*Conjunto Hula-Hoop*”

⁴⁷ Tempo, nº568, 1989:76

⁴⁸ Young Issufo (31.03.03), e Hassane aprendem a tocar por intermédio do professor Fonseca, que era saxofonista dos Irmãos Dinis, afirma que não sabiam ler pauta. Este professor foi arranjado por Craveirinha.

⁴⁹ Sobre os conjuntos sul-africanos que vieram a Moçambique nos anos 50 ver anexo II que apresenta uma breve cronologia das actuações dos mesmos.

⁵⁰ A nossa fonte, Moisés Manjate, não conseguiu lembrar se do nome completo deste elemento, Orlando.

⁵¹ Segundo entrevista concedida pelo músico ao autor a 31.03.03

⁵² Tempo, nº568, 30 Agosto de 1981, p.73. Moisés Manjate ainda sonhando com a música. História de um artista popular.

Segundo Issufo, quem o incentivou a tocar foi o seu grande amigo Hassane. A estréia aconteceu na cerimónia de comemoração dos 25 anos do CAN⁵³. Era o primeiro conjunto de negros a ser formado. Tocava para os negros. Começaram por tocar 'blues' e 'jazz', e outras músicas da moda. A música folclórica, neste período, não fazia parte do seu repertório.



Fig.6 O jovem Young Issufo em plena actuação. In: A Tribuna, nº678, 1964. P.5.

O conjunto desfaz-se porque Young Issufo optou por tocar no baile de finalistas dos estudantes do Liceu Salazar, enquanto que os outros componentes do agrupamento preferiam tocar no CAN. No dia 31 de Dezembro de 1957, ele arranjou 4 músicos e foi tocar. Assim separaram-se definitivamente⁵⁴.

A sua dissolução vai dar origem à "Orquestra Djambu" e ao "Conjunto Hulla-Hoop", os quais se tornaram famosos a tocar números folclóricos moçambicanos.

⁵³ Young Issufo em entrevista concedida ao autor, 31.03.03

⁵⁴ Idem

ORQUESTRA DJAMBU

A “*Orquestra Djambu*” forma-se em 1958, após a dissolução do Conjunto “*Young Issufo*”, em 1957. Os restantes membros da banda integraram-se no CAN onde exprimiram e manifestaram a sua vontade de continuar a fazer música. Com a ajuda do falecido professor Samuel Dabula tornaram-se o conjunto do centro⁵⁵. O CAN financiou o grupo, comprando um amplificador de vozes, colunas e viola. Os membros deste agrupamento não tinham instrumentos musicais, porque na anterior banda pertenciam a Young Issufo, que os tinha levado consigo⁵⁶.

O nome “*Djambu*” provém de um disco sul-africano intitulado “*MamboDjambu*”, eliminam Mambo e, usam “*Djambu*” como nome da banda.

A banda ficou assim constituída: Moisés Manjate, viola-ritmo; Tiago Bila, sax-tenor; Luís Guila, Chessman, sax-alto; Orlando, saxofone; Domingos Mabombo, piano; Manuel Hassan, trompete; José Manuel, trompete; Raimundo Faustino, baterista⁵⁷. Mais tarde, António Williamo, Rosa Tembe e Cecília Xavier integram a orquestra e tornam-se nos seus principais vocalistas. De 1959 para 1960, saiu um dos componentes da banda, Orlando, reduzindo o conjunto para sete elementos.

Após a sua formação, a banda começou por tocar ‘jazz’ e ‘blues’, a “*marrabenta*” só seria tocada mais tarde devido à acção do professor Dabula, que insistia com eles para tocarem música moçambicana como forma de afirmação e identidade⁵⁸.

A “*marrabenta*” começou por ser divulgada, pelo agrupamento, no programa “*Keti-Keti*”, que se realizava no CAN em 1958. Este programa era transmitido em directo para ‘Hora Nativa’, sendo um programa essencialmente publicitário e de variedades⁵⁹.

⁵⁵ Tempo, nº 568, 1981:76

⁵⁶ Moisés Manjate, 20.02.02

⁵⁷ Ibidem

⁵⁸ Moisés Manjate, 20.02.02

Antes da actuação no “*Africa à Noite*”, em 1963, as actuações da banda eram no CAN, clubes, associações, festas familiares e casamentos. O “*Africa à Noite*” constituiu um importante meio de promoção e divulgação da marrabenta.

A partir desta altura passam a ter um corpo de bailarinas e bailarinos como forma de exhibir as danças folclóricas e divulgar a cultura moçambicana, sendo um total de 12 (6 meninas e 6 rapazes).



Fig.7 Muchina e Williamo em plena actuação. In: A Tribuna, nº673, 1964. P.4.

De realçar que, a “*Orquestra Djambu*” foi a primeira banda folclórica a actuar no programa “*Africa à Noite*” em 1963 e, nesta sua apresentação, tocaram ritmos internacionais, quando deviam tocar ritmos folclóricos⁶⁰. O programa tinha a duração de uma hora e meia.

A “*Orquestra Djambu*”, a 2 de Fevereiro de 1964, em concurso realizado no pavilhão do ‘Sporting’, envolvendo vários conjuntos, organizado por iniciativa do empresário Artur Covas e com a presença do Governador-Geral Almirante Sarmento Rodrigues, foi considerado o melhor conjunto, enquanto que os “*Corsários*” foram os mais populares⁶⁰. Pela sua vitória ganham uma guitarra eléctrica.

Em 1965, é editado pela ‘Alvorada’, o único disco da orquestra, com o título “*Marrabenta*”. O album é composto por quatro temas: *Elisa Gomara Saia*, *Bambatela*

⁵⁹ Cecília Xavier, entrevistada pelo autor, 06.10.02

⁶⁰ Moisés Manjate, 20.02.02

Sabádo, Xinwanana, Laurinda, nas vozes de António Williamo e Rosa Tembe, com temática de carácter social⁶¹. O disco teve várias edições, todas elas esgotadas. Após a edição do seu disco, foram plagiados pelo "*Duo Ouro Negro*", de origem angolana, que afirmou ser autor da música "*Elisa Gomara Saia*". O Duo esteve em Moçambique, no quadro de uma digressão por vários países africanos.



Fig.8 António Williamo vocalista da Orquestra Djambu. In: A Tribuna, nº834, 1965. P.5.

Em Março de 1965, o CAN é encerrado⁶² pelo governo português, alegando actividade política por parte dos seus membros. Esta medida afecta a "*Orquestra Djambu*" que fica sem espaço para ensaiar e limita as suas actuações.

Ainda em termos de actuações, a banda viajou para a Rhodésia do Sul em 1966, para a Feira de Bulawayo, onde actua juntamente com os outros conjuntos folclóricos moçambicanos, como o "*João Domingos*" e "*Harmonia*". Outras viagens para o exterior ficaram por fazer devido a acção do Estado colonial que as impediu.

⁶⁰ A Tribuna, nº457, 1964:5

⁶¹ A Tribuna, nº825, 1965:1

⁶² Pela portaria nº18.802, publicada no B.O. nº31, de 31 de Junho de 1965, baseada no Decreto-Lei nº39.660, de 20 de Maio de 1964. Foram presos Domingos António Mascarenhas Arouca, Presidente de Direcção; Ebenizário Filipe Guambe, Vice-Presidente (evadido); Afonso André Sonamize Ugadane, 1º Secretário da Assembléia-Geral; Daniel Litsuri, 2º Secretário da Assembléia Geral; Luís Bernardo Honwana, 2º Secretário da Direcção; Rogério Daniel Dzawana, Suplente da Direcção; Daniel Tomé Magaia, da Comissão Recreativa Desportiva; Abner Sansão Mutemba, da Comissão Recreativa e Desportiva. O Governador-Geral era José Augusto da Costa Almeida.

No período da abertura multirracial, já na década de 1960, tiveram actuações no Governo-Geral, com a presença do Almirante Sarmento Rodrigues e Baltazar Rebelo de Sousa. Nestas recepções, para além da música divulgava-se também a gastronomia moçambicana.



Fig.9 Um par inesquecível da Marrabenta, Muchina e António Williamo. In: A Tribuna, nº743, 1964. P.3.

Em 1969 foi necessário reorganizar o grupo porque muito dos seus componentes originais tinham saído por vários motivos: Hassane, o trompetista, tinha ido para a África do Sul; Tiago, o saxofonista, foi trabalhar para Matutuine; Domingos Mabombo, o pianista, havia falecido em 1968, de modo que a banda estava desfalcada. Em 1970, a orquestra ressurgiu com dois novos elementos: Último da Conceição, viola-baixo, e o falecido João Wate. Assim, a banda passou a ser constituída por 5 elementos e volta à cena artística em 1970, com a designação de “*Djambu 70*”⁶³.

⁶³ Mosés Manjate, entrevistado pelo autor, 20.02.02



Fig.10 Orquestra Djambu. In: A Tribuna, n°457, 1964. P.5.

No período pós-independência, actuaram ainda no “Mini-Golfe”, acompanhando Fani Mpfumo, fazendo igualmente outras exibições, de forma esporádica. A última grande actuação que tiveram foi em 1989, aquando da reabertura do CAN, em festa realizada na ‘Escola Náutica’. Daí para cá nunca mais tiveram actuações de vulto⁶⁴.

CONJUNTO JOÃO DOMINGOS

O Conjunto “*Hulla-Hoop*”, mais tarde “*João Domingos*”, foi fundado por Young Issufo, Gonzana (Hassiade Múmimo) e João Domingos em 1958⁶⁵, e não em 1956, como tem sido veiculado pela imprensa.

Como já referimos, o conjunto de Young Issufo formou-se em 1956 como quarteto, tendo passado para sexteto, em 1957. Tendo em conta que os conjuntos “*Djambu*” e “*Hulla Hoop*” só são formados após a cisão do “*Young Issufo Jazz Band*”, tal não se pode ter

⁶⁴ Idem.

verificado antes de 1958, o que é comprovado pelos jornais “Brado Africano” (BA)⁶⁶. A data provável de formação do “*Conjunto Hulla Hoop*” poderá ter sido em 1959, pois só nesse ano é que o BA começou a noticiar as suas actuações, enquanto que a “*Orquestra Djambu*” já estava sendo noticiada em 1958⁶⁷.

Outro aspecto importante, a necessitar de correcção, é a data da adopção do nome “*João Domingos*” pelo “*Hulla Hoop*”. Esta não se verificou a 1 de Janeiro de 1959, mas em finais de 1960. Esta informação é corroborada pelos BA do mesmo ano. Só se começa a falar do Conjunto “*João Domingos*” a partir de Dezembro de 1960⁶⁸.



Fig.11 João Domingos membro fundador do Conjunto “*João Domingos*” num auto-retrato.
In: João Domingos, 2000.

⁶⁵ Tribuna nº190, 21.04.1963,p. 19, ver também nota de rodapé 44

⁶⁶ BA nº 1679 (1958):

⁶⁷ BA nº 1679, 9.08.1958. p.11

Por isso, permitimo-nos afirmar que o Conjunto “*João Domingos*” só passou a ser assim conhecido em finais de 1960 e não antes.

Segundo os membros fundadores do agrupamento, o conjunto mudou de nome como forma de chamar à responsabilidade João Domingos, pois este faltava aos ensaios para jogar futebol. Com a medida adoptada, por Young Issufo e Gonzana, João Domingos mudou de comportamento e passou a honrar os seus compromissos, de modo que o nome da banda se manteve até a actualidade.

O conjunto estava sediado na “Associação Africana” e o seu patrono era José Craveirinha, que esteve por detrás da sua ida para àquela colectividade, e na inclusão da música moçambicana no seu repertório. Pois, este cedo se apercebeu da importância que a música tinha na expressão e afirmação da identidade cultural⁶⁹.

Gravaram em 1963 dois discos, de 78 rpm, na Casa Bayly⁷⁰. Participaram em vários eventos ao longo da sua carreira, donde se destacam actuações em recepções oficiais no Governo-Geral, na Feira de Bulawayo, em Angola, no Hotel Polana, em Portugal e Macau. Ao longo da sua carreira tiveram 1772 actuações, sendo 27 no estrangeiro⁷¹.

Entre os seus números, destacam-se: “*Júlia*”, “*Jorgina*”, “*Tampa ni Xicandarinha*”, “*Massoriana*”. A temática abordada nas suas músicas é de indole social, apenas a música “*Massoriana*” provocou alguns problemas ao seu intérprete, Gonzana. Este foi questionado pela policia política do regime colonial, PIDE, sobre o seu significado. A mesma foi banida por algum tempo⁷².

⁶⁸ BA n°1806, 17.12.1960, p.13

⁶⁹ João Domingos e Gonzana em entrevista ao autor.

⁷⁰ Tribuna, n°136(24-02-1963).Falando nos maiores do Jazz 62, p.12

⁷¹ Capa do disco editado em 1995 por ocasião da ida do grupo a Macau em 1995, escrito por Rui Borges.

⁷² João Domingos em entrevista ao autor.

O conjunto é um dos mais representativos e prestigiados da cena musical nacional. Actualmente, é composto por João Domingos, viola-solo; Guilherme Ramos (Guilhas), trompete e vocalista; John Parker, viola-baixo; Temú de Sousa, baterista; Young Issufo, saxofone tenor; Lacerda trompete; João Albasine, acordeão. Gonzana abandonou a banda em 2000 para seguir carreira a solo, tendo falecido recentemente (2005).



Fig.12. O agrupamento "João Domingos" representado numa caricatura feita pelo músico João Domingos. In: João Domingos, 2000.

O conjunto continua no activo, efectuando actuações quando solicitado, sob a direcção de João Domingos⁷³.

⁷³ Idem

CONJUNTO HARMONIA

A provável data da formação do "*Conjunto Harmonia*" é 1958. Os nossos entrevistados⁷⁴ não foram capazes de precisar o ano da sua formação.

Segundo Rachide, o grupo foi formado na Mafalala, por ele e Mateus Mabote, como resultado da influência dos conjuntos musicais sul-afrianos. O facto destes serem constituídos por negros impressionou-os bastante, a ponto de se decidirem pela criação da banda. Inicialmente tocaram músicas de origem americana, sul-africana e brasileira. Começam a tocar música moçambicana devido a Craveirinha, que muito insistiu nesse sentido. Assim, entram para a AA, onde começaram a tocar os ritmos folclóricos.

Os fundadores do conjunto são Armando da Conceição (Rachide), sax-tenor; Mateus Mabote, piano; Jorge Matavele, clarinete; José da Conceição Greve, sax-alto; Lázaro dos Santos, baterista; Pedro Mpfumo, conguista; Luís, viola⁷⁵. Mais tarde, juntaram-se Gabriel Chiau, viola, voz e dançarino; Baza-Baza, voz e dançarino; os irmãos Paquete enriqueceram os sectores de instrumentos de sopro metálicos, tocando sax-alto e tenor, respectivamente⁷⁶.



Fig.13 Armando da Conceição (Rachide) num dos vários Jam Sessions em que participou.
In: Tribuna, nº539, 1964. P.4.

⁷⁴ Armando da Conceição (Rachide) e Gabriel Chiau.

⁷⁵ Rachide em entrevista ao autor, 13.09.05

De acordo com Chiau e Rachide, este agrupamento era o mais humilde dos três conjuntos, mas tocava de forma mais original⁷⁷. Teve actuações no “África à Noite”, nas recepções oficiais, clubes e associações. Não têm nenhum disco editado, apenas actuações no programa ‘*África à Noite*’ que estão gravadas.

Em 1969, o agrupamento já se tinha desfeito, devido a saída de alguns membros por questões profissionais, transferidos para outras províncias e África do Sul.

2.7. O Papel das Associações na Estilização da Marrabenta, 1950-1960

As associações, em Moçambique, desempenharam um importante papel no surgimento e desenvolvimento de uma consciência cultural, social e política, apesar das restrições impostas pelo Estado colonial português.

Ao permitir a sua criação e surgimento, o Estado colonial tinha em vista o controle, orientação e a introdução de elementos da cultura portuguesa no seio destes grupos e, ao mesmo tempo, impedir a formação de uma frente comum por parte dos colonizados.

Em termos cronológicos, enquadrámos a sua actividade no período compreendido entre 1950 a 1960. Estipulámos estas balizas por a estilização da marrabenta ocorrer neste espaço de tempo e se ter efectuado a sua apropriação pelas associações, entenda-se AA e CAN. Foi, também, neste período em que se verifica um aumento de gravações na África do Sul, por parte de músicos moçambicanos, que irão inundar a região sul de Moçambique,

As associações dos africanos e mistos tiveram uma génese nativista, visavam a promoção sócio-cultural do indígena. A sua acção em relação a cultura só se fará sentir em finais da

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ Navarro, Domingo, nº545, 1989:8

década de 40⁷⁸, com o movimento conhecido como “*Regresso as Origens*” ou “*Moçambicanidade*”, de acordo com Craveirinha.

Este movimento foi levado a cabo por um grupo de intelectuais, logo após a segunda guerra mundial, que tinham entendido as políticas nacionalistas e anti-fascistas. Assim, no quadro do movimento, a culinária, a poesia, a música, o desporto e a arte, serão as armas usadas pelas associações para afirmarem valores africanos e a sua identidade.

Neste processo destacar-se-ão poetas como Rui de Noronha, com o poema “*Surge et Ambula*”, publicado em 1936, e Noémia de Sousa com “*Sangue Negro*”, publicado em 1949⁷⁹, onde revelaram as suas origens africanas e sua identificação com o continente.

De modo que a música irá enquadrar-se neste processo. Rachide, sax tenor do “*Harmonia*”, diz-nos como ele e o seu agrupamento foram para a AA:

“O Senhor Craveirinha convida-nos a fazer parte da AA e insiste connosco para que toquemos ritmos moçambicanos. Mas nós, na nossa ignorância pensávamos que os nossos ritmos não eram tocados com os instrumentos europeus. Foi devido a sua insistência que começamos a tocar ritmos moçambicanos”⁸⁰.

Paralelamente, no Centro, Samuel Dabula também vai incentivando os seus membros a assumirem a sua cultura. Assim, em 1958, é criado o agrupamento “*Djambu*” no CAN. O “*Djambu*” resulta da cisão do conjunto “*Young Issufo*”.

O culminar deste movimento de reabilitação cultural verificar-se-á em 1959, com a realização do espectáculo musical denominado “*Concerto de Música Folclórica*” envolvendo as bandas “*Hulla-Hoop*”, “*Harmonia*” e “*Djambu*” na AA⁸¹.

⁷⁸ Soares, 1990:52.

⁷⁹ Laranjeira, 1995:107

⁸⁰ Rachide, entrevista ao autor.

Deve-se referir que o evento foi o primeiro da história da música negra moçambicana. De acordo com a reportagem do "*Brado Africano*", o espectáculo foi um sucesso, e tem como título "*O Acontecimento Musical do Ano*"⁸².

Diz ainda que os espectadores vibraram do princípio ao fim, pois era a primeira vez que assistiam a um concerto cuja temática era apenas a música local. Fala do virtuosismo dos intérpretes que levou o público ao delírio. Destaca o conjunto "*Hula-Hoop*", que teve que repetir a música "*marrabenta*" três vezes consecutivas, onde brilharam Yssufo e Gonzana no saxofone e contrabaixo, respectivamente.

No "*Harmonia*", os méritos vão para Rachide e Emília, sax-tenor e vocalista, respectivamente, os quais travaram duelos interessantes, onde foram entusiasticamente aplaudidos nos temas "*N'guele N'guele a Simbe*", "*Manduedji*" e "*Maratana*".

Em relação ao "*Djambu*", destacou-se o jogo de instrumentos de sopro, que afirmava ser o mais completo, onde Chess aparece como um grande saxofonista. A música "*Shimamati*" levou o público a loucura.

Portanto, a estilização dos ritmos locais, entre eles a marrabenta, processou-se desta maneira, com músicas populares sobejamente conhecidas do público da época, daí que o espectáculo tenha sido bem sucedido.

A experiência serviu para confirmar a viabilidade da execução de números folclóricos, o que foi seguido pelas associações que tinham sob a sua responsabilidade os principais agrupamentos.

⁸¹ Brado Africano, nº1731, 1959, p.12

⁸² Ibidem

Em relação aos agrupamentos musicais, estes contribuíram bastante para a difusão da música ligeira entre a população africana, para a divulgação dos ritmos moçambicanos e a sua penetração no seio da população colona.

A localização destes agrupamentos musicais nestas associações não foi obra do acaso, mas resultado da perspicácia dos seus "*patronos*", que viram na criação de bandas musicais e o seu estabelecimento nas associações, uma boa oportunidade de erguer bem alto a cultura e identidade moçambicana.

2.8. Porquê em Lourenço Marques e Não Num Outro Local?

No início do século XX, Lourenço Marques era o centro urbano onde a vida social era mais intensa e aquele onde se concentravam as mais importantes actividades da colónia⁸³.

Esta intensa actividade na urbe resultava do desenvolvimento económico que havia atingido a capital da província, fundamentalmente pela ligação económica que o sul de Moçambique tinha estabelecido com a África do Sul.

A fraqueza económica de Portugal, levou a que reservasse o sul de Moçambique à prestação de serviços, os quais iam desde o fornecimento de mão-de-obra às companhias mineiras sul-africanas, através de acordos extremamente favoráveis para o governo português, até à construção do porto e dos caminhos de ferro, com percentagens obrigatórias de uso por parte das autoridades sul-africanas.

A prática destas actividades, levou a que o extremo sul de Moçambique se transformasse rapidamente, tornando-se Lourenço Marques, num curto espaço de tempo, na cidade moçambicana mais importante. Zamparoni⁸⁴ afirma que, como resultado deste movimento, criaram-se infra-estruturas para dar vazão ao dinâmico pólo de desenvolvimento

⁸³ Rocha, 1999:

⁸⁴ Zamparoni, 1998: 26

capitalista, assim também para administrar a crescente força de trabalho moçambicana que a região atraía.

A cidade torna-se cosmopolita, para ela convergindo indivíduos originários de diferentes pontos do país e nacionalidades à busca de fortuna, oportunidade de negócio, melhores condições de vida e salários.

A existência de uma urbe implica hábitos e cultura urbanas, onde a sobrevivência é feita pela proletarização e integração numa economia altamente monetarizada.

Por outro lado, um centro urbano é um lugar de produção cultural por excelência, o que constitui terreno fértil para o desenvolvimento da indústria do entretenimento. Lourenço Marques constituía então o único local em Moçambique que oferecia condições para o surgimento e desenvolvimento desta indústria, visto existir um mercado consumidor variado, constituído por turistas sul-africanos, marinheiros e europeus residentes na cidade.

João Domingos⁸⁵ considera que a marrabenta se desenvolve em Lourenço Marques porque havia condições para tal. Como a rádio e os clubes, que permitiam a sua divulgação e consumo.

Outro factor que terá pesado na sua divulgação foi, sem dúvida, a larga comunidade africana aqui residente, em condições de semi-proletarização ou aspirando à pequena burguesia, destribalizada e urbanizada, a qual se torna produtora, consumidora e divulgadora da marrabenta.

Esta afirmação é corroborada por Rita-Ferreira, que nos diz que apesar da crescente branquização da cidade o número de habitantes negros era superior, pois, em 1950, havia 57.755 habitantes africanos e 35.510 não africanos⁸⁶.

⁸⁵ Entrevista concedida pelo cantor ao estudante a 5.10.02

⁸⁶ Rita-Ferreira, 1968:224

A terminar, foi a existência de uma grande concentração de trabalhadores negros usados nos vários empreendimentos económicos na capital, a que se juntava ainda uma população europeia atraída por ritmos neo-folclóricos e a abertura política sob a inspiração do lusotropicalismo, que permitiu o surgimento e desenvolvimento de uma indústria turística e musical, ainda que incipiente.

Capítulo 3: PROMOÇÃO E DIVULGAÇÃO DA MARRABENTA, 1961-1974

Após a estilização da marrabenta seguiu-se a sua fase divulgativa pela rádio e viagens de conjuntos em que, de certa forma, o Estado colonial português deu um grande contributo. As datas por nós escolhidas obedecem ao facto de terem ocorrido então importantes mudanças no regime político colonial.

Em 1961, verificou-se a abolição do “Estatuto do Indígena nas colónias portuguesas”, com todas as implicações positivas daí resultantes e, em 1974, são assinados os Acordos de Lusaka, marcando o fim da guerra de libertação iniciada pela FRELIMO.

Este período da história colonial é caracterizado pela adopção do multi-racialismo, teoria de Gilberto Freyre, sociólogo-brasileiro, que defendia a originalidade da colonização portuguesa nos trópicos.

Segundo Freyre, o português distinguia-se dos outros colonizadores porque não era racista e convivia de maneira sã e harmoniosa com os nativos, sendo o exemplo mais flagrante deste convívio o Brasil onde a mestiçagem se tinha operado a todos níveis.

Passámos a citá-lo:

“... A especificidade do carácter português: a sua predisposição para a aventura ultramarina ou tropical, para a miscigenação, para a interpenetração de valores e costumes; a dualidade “étnica e de cultura” da sua formação ...”⁸⁷.

continuando:

“ O português, à semelhança do maometano, primou não só pela mistura racial, mas também pela adaptabilidade ecológica (ao clima e ao meio físico) e sócio-cultural (ao meio-social) e aos usos e costumes.”⁸⁸

As citações dão-nos a imagem de que o Estado português pretendia uma justificação científica para a sua permanência nas colónias, a partir da teoria luso-tropicalista.

Esta tese é corroborada por Cláudia Castelo, que nos diz que as obras de Gilberto Freyre, "*Integração Portuguesa nos Trópicos*" (1958) e "*O Luso e o Trópico*" (1961), foram encomendadas por organismos do Estado português, nomeadamente pela 'Junta de Investigação do Ultramar (JIU)' e pela '2ª Comissão Executiva das Comemorações do Quinto Centenário da Morte do Infante D. Henrique'. A encomenda destas obras visava fundamentalmente o seu uso como instrumento de propaganda e legitimação da política colonial, como já nos havíamos referido.

No âmbito da sua nova política, as associações e os respectivos agrupamentos "*folclóricos*" vão ter maior protagonismo, pois estes serão os principais veiculadores da cultura folclórica e da música "*neo-folclórica*", daí que importantes personalidades serão levadas a visitá-las a fim de verem de perto a miscigenação cultural operada por Portugal.



Fig.14 Inauguração de Casa de Diversão Nocturna de Lisboa Matavele no Xipamanine.

In: Tribuna, nº530, 1964. P.5

Para além da música, a gastronomia também será promovida nas recepções em que estas individualidades participavam.

⁸⁷ Castelo, 1998:35. Salientar que a obra principal de Gilberto Freyre era "*Casa Grande e Sanzala*".

Depois de anos a recusar o reconhecimento da cultura africana, em virtude de considerar que os negros deviam assimilar a cultura ocidental, neste caso a portuguesa, eis que o Estado colonial procede a um volte face que vai ao seu pretenso reconhecimento, a partir das apresentações nas recepções oficiais.

Nesta sequência, alguns anos mais tarde, em 1961, foi lançado o concurso “Rei do Rádio”, ganho por Fani Mpfumo. O concurso comprovou a preferência dos ouvintes pela música “neo-folclórica” (*marrabentas e kwelas*) e a popularidade do programa. Segundo a revista da RCM, chegavam-se a receber diariamente entre 400 a 500 cartas⁸⁹.

No ano seguinte (1962), foi criada a “Voz de Moçambique”, extinguindo-se a “Hora Nativa”, a qual fica a cargo da 3ª Divisão dos Serviços de Acção Psicossocial, em virtude da criação da Frelimo nesse mesmo ano e das mudanças políticas ocorridas no ano anterior, com o início da guerra de Angola e a abolição do indigenato⁹⁰.



Fig.15 Mahecuane e Lisboa Matavele na redacção da “*A Tribuna*” para divulgar os seus números. In: *Tribuna*, nº24, 1962. P.5.

⁸⁸ *Idem*, 36

⁸⁹ Rita-Ferreira, 1968: 413

⁹⁰ Decreto-Lei nº 43.893, 6 de Setembro de 1961, B.O., I Série nº36.

Devido às convulsões políticas nas colónias, os moderados vão ter espaço na tentativa de liberalizar o regime, destacando-se Adriano Moreira, nomeado então ministro das Colónias. Durante a sua estadia no governo, este vai procurar traduzir em matéria jurídica os princípios do multirracismo e de igualdade racial presentes no luso-tropicalismo⁹¹. Mas esta abertura política teve uma duração efémera, mantendo-se Adriano Moreira no ministério apenas 18 meses⁹².

A sua nomeação para o cargo deveu-se fundamentalmente ao facto de ser adepto das teorias de Gilberto Freyre, defensor do luso-tropicalismo no mundo português. Portanto, a medida visava operar mudanças cosméticas de modo a impressionar a comunidade internacional, com especial destaque para a ONU, o palco principal da oposição ao regime colonial português.

A 29 de Outubro de 1962, realizou-se no "Cinema Scala" um espectáculo integrado nas festividades do 75º Aniversário da cidade de Lourenço Marques, iniciativa do "Núcleo de Arte" e da "Associação Africana".

O espectáculo compunha-se de duas partes, sendo a primeira para a música tradicional, envolvendo os timbaleiros, a segunda foi reservada à música tradicional evoluída, onde actuaram os conjuntos "*João Domingos*" e "*Harmonia*"⁹³.

Um outro programa que ganhou a aderência da população africana foi o "África `a Noite", iniciado em 1963, realizando-se todos os sábados, a partir das 21 horas, no estúdio auditório da RCM e com transmissão directa pela rádio.

⁹¹ Bethencourt et al, 1998:47-8

⁹² Ibidem

⁹³ Tribuna, nº19(1962-25-10),Pp.5

À frente deste programa estava José Mendonça⁹⁴, chefe dos serviços de Produção da RCM. O programa tinha em vista a divulgação da música folclórica. Neste âmbito, a “Orquestra Djambu” procedeu à sua abertura⁹⁵. A partir deste programa, a “marrabenta” será adoptada por um certo número de colonos portugueses, politicamente desafectos do Estado colonial.

Diz-nos Navarro que a adopção do multirracismo por parte de Portugal criou espaço para a “marrabenta”⁹⁶.

O “*África à Noite*” enquadrou-se neste processo, visto que esta já tinha sido estilizada, sendo mais facilmente aceite pelos colonos. A sua sensualidade e movimentação, permitiu-lhe conquistar definitivamente a população branca, contrariamente às outras restantes danças urbanizadas de Moçambique.

Assim, a “marrabenta” entra para os salões de dança e tornou-se moda junto dos colonos, permitindo a sua comercialização.

Américo Xavier⁹⁷ reforça esta nossa posição, ao afirmar que o “*África à Noite*” permitiu uma maior divulgação de ritmos moçambicanos, como a “marrabenta” e “xiparatwana”. Para ele, o programa teve o condão de proporcionar um espaço ao vivo, onde a música popular pudesse exprimir-se em todas as suas latitudes, uma vez que a rede colonial de entretenimento não dava essa oportunidade, já que as boites, clubes e salões de bailes não valorizavam ainda o potencial da música popular moçambicana e pela prevalência da discriminação racial, apesar de legalmente abolida.

⁹⁴ Tribuna nº215(1963, Maio26), Pp.4

⁹⁵ Tribuna nº221(1963, Junho1), Pp.4

⁹⁶ Domingo nº28, 26 de Fevereiro de 1989, Pp.8

⁹⁷ Entrevista concedida a Revista Tempo nº1519, 12 de Agosto de 2001, Pp.28

Julgamos que por este motivo o programa teve sucesso. As enchentes frequentes provocavam falta de bilhetes e reclamações por estes serem vendidos durante a hora de trabalho, impedindo a maioria dos trabalhadores de os adquirirem⁹⁸.

No caso da “*marrabenta*”, temos ainda Dilon Djindje, natural de Marracuene, outra figura incontornável no panorama musical moçambicano, principalmente quando tratamos da *marrabenta*.



Fig.16 Dilon Djindje um dos maiores cantores da *marrabenta*. In: Notícias, Suplemento Cultural, nº26300, 2005. P.5.

Dilon teve a sua primeira gravação na RCM, em 1964⁹⁹, com a música “*Virginia Macuácuá*”. A música produzida por este cantor não é tão orquestrada como a do *Fani*

⁹⁸ Tribuna nº285(1963, Junho23),Pp.5

⁹⁹ Notícias, nº19070, 1982:2.

Mpfumo, '*Djambu*' e '*João Domingos*'. Daí que certos sectores da comunicação e informação a considerem rural e isso pode explicar por outro lado a não assimilação dos seus números pelos colonos.

Como o próprio músico afirmou em entrevista, a sua actuação em 1965 nos '*Mútuos-Indianos*', actual Casa da Cultura, não caiu no agrado dos frequentadores daquele espaço, provavelmente pelo facto da sua música não ter passado pelo processo de transformação que a música urbana e neo-folclórica precisa, para ser aceite pelos grupos residentes nestes locais que já atingiram outro estágio evolutivo.

Esta pode também ser a explicação para a classificação que se faz da marrabenta, distinguindo-se entre a marrabenta de Gaza e de Maputo, julgando nós que a diferença reside na orquestração, sendo uma mais preenchida que a outra.

Em 1966, os agrupamentos "*Djambu*", "*João Domingos*" e "*Harmonia*" participaram na Feira de Bulawayo, a expensas do Centro de Informação e Turismo (CIT), com o objectivo de divulgar o folclore moçambicano, a "*marrabenta*", "*mfena*", "*xiparatwana*", "*xigubo*" e "*xingombela*", na então colónia britânica da Rodésia do Sul.

Ainda no mesmo ano, o CIT patrocinou uma viagem a Lisboa Matavele e ao seu agrupamento, por toda a colónia, a fim de divulgar o folclore e demonstrar a diversidade cultural existente na província.

Mais tarde, Navarro¹⁰⁰ diz-nos que na fase mais avançada da sua divulgação esta passou a ser mal dançada, barbarizada, transformando-se em música de boite.

O regime colonial não ficará por aqui nas suas intenções multirraciais. Assim, o jornal "*Noticias*"¹⁰¹, reportou a festa de homenagem, realizada no "Centro Africano da Beira",

¹⁰⁰ Domingo nº28, 26 de Fevereiro de 1989, Pp.8

¹⁰¹ Noticias, nº 15849, 30 de Julho de 1973, Pp.5

ao astronauta americano Charles Duke e esposa, de partida para os Estados Unidos. Na homenagem, dançou-se "marrabenta" e que um industrial de Inhaminga, José Mendonça de Assunção Teixeira, ofereceu ao casal uma peça esculpida em pau preto, formada por várias cabeças brancas e pretas que representavam a multirraciedade de Moçambique¹⁰².

Para além destes factos, o mesmo artigo faz referência à presença do CIT, órgão criado pelo Estado colonial português, com a missão de promover o multirracismo e multiculturalismo dentro e fora do país.

Outro dado esclarecedor do empenho das autoridades coloniais na materialização e implementação da sua teoria multirracial encontra-se em outro artigo¹⁰³, o qual faz alusão à proposta feita a Fani Mpfumo pela Junta da Acção Social no Trabalho. A proposta consistia no ensino de música popular e direcção da formação de agrupamentos musicais em escolas a fundar pela instituição. O objectivo desta medida por parte da Junta era de fomentar, valorizar e preservar o folclore moçambicano¹⁰⁴. As autoridades coloniais, com o avanço da guerra, faziam tudo por tudo para criar a imagem da perfeita integração entre colonizador e colonizado, com base na cultura.

Em 1974, voltou a noticiar-se que, em princípios daquele ano, Fani Mpfumo deveria realizar uma tournée por Moçambique com um financiamento de 1 milhão de escudos de uma empresa publicitária lourenço-marquina¹⁰⁵. Procurava-se usar figuras, artistas com créditos firmados, como Fani, para garantir o sucesso da sua política multirracial, a qual apenas visava a manutenção da presença colonial portuguesa em Moçambique. A referida tournée seria feita por Fani, acompanhado pelo seu agrupamento privativo da África do Sul e alguns artistas locais, os quais deviam totalizar 35 elementos. A digressão teria a duração de 2 meses. Esta tinha como objectivos promover a música popular ronga, através

¹⁰² Ibidem

¹⁰³ Jornal Noticias, nº15 949, 10 de Novembro de 1973, Pp.5

¹⁰⁴ Ibidem. O referido artigo tem como título "Fani Mpfumo regressa para ficar: "O maior da canção ronga, vai dirigir Escolas de Folclore" . - Em Moçambique: 250 contos de divulgação musical em 1972.

¹⁰⁵ Jornal Noticias, 1 de Janeiro de 1974, nº16007, Pp.3

da realização de uma série de espectáculos em todos os distritos do norte da província, culminando com o lançamento de novo disco daquele artista moçambicano.

Efectivamente, pode-se concluir que a cultura, neste caso a “*marrabenta*”, aparece como o instrumento que melhor servia aos interesses coloniais, já que esta era dançada e ouvida por negros e brancos sem preconceitos de qualquer espécie. Era vista como a verdadeira música de Moçambique e dos moçambicanos, daí que tenha começado a ser promovida pelo empresariado local.

É neste quadro que, em 1971, é criada a “Produções 1001”, produtora vocacionada para a procura e promoção de talentos moçambicanos. Aí são descobertos artistas hoje famosos, como Wazimbo, Simião Mazuze, Jaimito, Pedro Ben, Alexandre Mazuze, Elsa Mangué, Matchote, João Wate, Abel Tchémame, e outros¹⁰⁶.

São então criados dois programas, destinados à população suburbana e à população citadina, nomeadamente o “Xitimela 1001” e o “Expresso 1001”.

O primeiro era realizado no “Cinema Olímpia” e, o segundo, no “Cinema Nacional”, actual “Centro Cultural Universitário”, ambos apresentados por Victor José. Estes programas passavam apenas música moçambicana, apesar de destinado a públicos diferentes. Segundo Victor José, o “Xitimela 1001” foi bem sucedido, pois registou enchentes constantes desde a sua criação até ao seu desaparecimento, entre 1973 a 1976.

Esta abertura para a cultura e música moçambicana era sem dúvida a extensão da sua política multirracial. Verifica-se também que era intenção das autoridades coloniais transformar este ritmo e outros do sul, passe a redundância, em ritmos de dimensão nacional, como forma de apresentar um país uno em termos musicais, expressando assim

O Artigo tem como título: Tal como na América: Fani Mpfumo e 1 milhão de Escudos
¹⁰⁶ Victor José em entrevista concedida ao autor em Julho de 2003, Maputo

deste modo a perfeita integração de culturas entre as raças e a confirmação da multiculturalidade e multirraciedade desta sociedade.

Capítulo 4 : A MARRABENTA NO PÓS – INDEPENDÊNCIA, 1975 - 2002

4.1. A Desqualificação

No período pós-independência assiste-se a um interregno¹⁰⁷ cultural, em termos de música ligeira, visto que no âmbito da nova realidade política, social, económica e cultural procura-se valorizar a música tradicional moçambicana, a qual teve nos festivais realizados, nomeadamente o 'Festival nacional de dança tradicional e o de música tradicional' de 1980¹⁰⁸, um dos seus momentos mais altos.

Era a fase da valorização da cultura moçambicana, daí que os ritmos como a "*marrabenta*" e outros de cariz urbano, fossem relegados para plano secundário, já que o seu aproveitamento político parecia difícil.

Segundo Luis Bernardo Honwana¹⁰⁹, a FRELIMO era um partido com uma base essencialmente rural, o que levou a que procurasse divulgar estes valores com vista a promover a unidade na nação recém-constituída.

A "*marrabenta*" é uma dança erótica e sensual. Por isso, dentro dos novos padrões morais que se aproximavam do puritanismo, já não tinha espaço, em termos de execução coreográfica. De acordo com a nossa percepção após entrevista a vários músicos¹¹⁰ da praça, esta era tocada livremente, mas nem sempre era acompanhada pela dança, pelos motivos morais já referidos. Se bem que estes ritmos pela sua elaboração e particularidade, exigissem uma aparelhagem mais complexa e espaço de divulgação e exibição apropriados, isto é, de cariz cénico.

¹⁰⁷ Sopa, 1999: 33. Revela-nos que, em 1977, a 15 de Junho, após a realização do IIIº Congresso do Partido FRELIMO, são interditos os espectáculos culturais de carácter comercial e publicitário, impedindo igualmente os empresários de proceder a ensaios e de manter quaisquer relações profissionais com os artistas, até que nova legislação fosse aprovada.

¹⁰⁸ Notícias, nº18528, 27.12.1980, P.1

¹⁰⁹ Entrevistado pelo autor, 05.07.04

¹¹⁰ Entrevistas feitas a João Domingos, Gonzana, Moisés Manjate e Brugue, dançarino da Orquestra Djambu.

Segundo Cecília Xavier¹¹¹, a “*Orquestra Djambu*”, aquando duma actuação em Quelimane, não pode continuar com as suas dançarinas, porque uma delas, Muchina, estava a dançar de forma bastante erótica o que não agradou o representante das autoridades.

Outro factor que terá contribuído para a sua pouca divulgação, prende-se: primeiro, com a crise que o país atravessou logo após a independência, resultante da fuga de empresários do sector musical; segundo, o encerramento das casas especializadas na venda de instrumentos musicais e, terceiro, a impossibilidade de importá-los em virtude de o país ter outras prioridades, provocando assim uma regressão deste sector cultural.

Alexandre Langa falava de falta de instrumentos musicais. Para superar esse problema recorria a travões de bicicletas e motas para conseguir cordas de aço, posteriormente usadas nas guitarras. Por outro lado, a aparelhagem de gravação não era das melhores. Só tinha 4 canais, quando uma, de boa qualidade, tinha que ter 12 a 32 canais¹¹².

As dificuldades por que passaram os artistas e os músicos, nesta fase pós-independência, em que faltava tudo, não obstou à criação, em 1977, por iniciativa do Estado, do ‘*Conjunto RM*’, congregando uma série de músicos, nomeadamente, José Guimarães, Alípio Cruz, Chico António, Domingas Jamisse (Míngas), Zeca Tcheco, Wazimbo, Matchote, Milagre Langa, Sox, José Mucavel, Alexandre Langa, onde cada qual tocava o seu estilo musical.

Para além do conjunto RM, no período pós-independência, concretamente entre 1979 a 1990, destacam-se os conjuntos “*Hokolokwé*”, “*Mbila*”, “*Alambique*” e “*Ghorowane*” que vão ao encontro das directrizes culturais da nova república, pela produção de temas e músicas de cariz moçambicana.

¹¹¹ Uma das vocalistas da Orquestra Djambu, em entrevista concedida ao autor, 06 de Outubro de 2002, Maputo.

¹¹² Jornal Notícias, 5 de Maio de 1982, nº 1234

Assiste-se, neste período, ao protagonismo de Alexandre Langa¹⁰², músico que canta o dia-a-dia da nova sociedade e problemas por ela vividos. Alexandra Langa é a personificação da nova política cultural seguida pelo governo da Frelimo, que tinha idealizado “o homem novo”. Este ‘homem novo’ era detentor de uma nova moral e ética, rompendo completamente com o modelo do período colonial.

Nesta fase, são raros os agrupamentos que tocavam a marrabenta verdadeira. Porém, passou-se a atribuir aos ritmos tocados, a designação genérica de marrabenta, havendo assim uma deturpação e generalização do uso do termo marrabenta, para designar qualquer forma de expressão cultural de índole moçambicana, em termos de música ligeira.

Deve-se salientar ainda que, a desqualificação que a marrabenta sofre no período pós-independência, sendo então considerada um produto da cultura burguesa decadente, pelo governo revolucionário, não será de molde a promover este ritmo.

Tal postura leva a que o conhecido cantor de marrabenta, Dilon Djindje, afirmasse em jeito de desabafo, que pensava que a “marrabenta” não tinha lugar no Moçambique Novo¹¹³.

Portanto, esta é outra explicação para a menor difusão que a “marrabenta” sofre logo após a proclamação da independência nacional.

4.2. O Primeiro e o Segundo Resurgimentos, em 1987 e 2000

Em 1987, por intermédio de Aurélio Le Bon, empresário moçambicano, assistia-se ao nascimento da “Orquestra Marrabenta Star”, a qual seria composta por grande parte dos elementos que compunham o agrupamento RM.

¹⁰² Miguel, 2004: 15. Alexandre Langa faleceu em Maputo após prolongada doença a 29 de Dezembro de 2003. Foi sepultado na sua terra natal Chibuto (Indhaveni), numa cerimónia bastante concorrida, a ilustrar a popularidade de que o músico gozava.

¹¹³ Lopes, Arlindo. In: Jornal Domingo nº7, 7 de Novembro de 1987, Pp.8-9

O objectivo desta orquestra era fazer reviver a “*marrabenta*” em Moçambique e divulgá-la fora do país, na sua forma original, tendo o agrupamento efectuado várias digressões a países europeus que culminariam com a gravação dos discos “Independance” e “Piquenique”.

De salientar que a orquestra reinterpreta temas famosos da *marrabenta*, pertencentes ao conjunto “*Djambu*”, como “*Elisa Gomara Saia*”, e outras músicas como “*Tsiketa ku ni Barassara*”¹⁰³, etc.

O surgimento desta iniciativa encontra explicação no facto de se terem verificado alterações de ordem estrutural, como a introdução do ‘Programa de Reabilitação Económica (P.R.E.)’, levando a uma política de liberalização económica, mercados e de incentivo à iniciativa privada, ao contrário do período anterior (1975-1986), caracterizado por uma economia socialista, centralizada e fortemente controlada pelo Estado.

Apesar do dinamismo inicialmente demonstrado pelo agrupamento, em 1989, este viria a desaparecer devido a problemas de carácter empresarial. O agrupamento teve sucesso a nível internacional e contribuiu para tornar Moçambique mais conhecido.

Em 2000, surge o conjunto “*Mabulu*”¹⁰⁴, pela mão de Roland Hohberg, empresário de origem alemã que, encantado com a beleza da *marrabenta*, decide apostar comercialmente neste ritmo, dando-lhe nova roupagem, misturando jovens cantores ‘rap’ e os velhos tocadores da *marrabenta*.

O agrupamento efectuou várias digressões pelos países europeus, registando sucesso, de acordo como os seus membros e reportagens noticiosas¹⁰⁵. O sucesso que este agrupamento obtém, com a interpretação da *marrabenta*, a partir de músicas de Dilon

¹⁰³ Música de Daniel Langa

¹⁰⁴ Dilon, Djindje, componente do grupo em entrevista 15.04.2003.

¹⁰⁵ Idem.

Djinje, Lisboa Matavele e António Marcos, revela a actualidade do ritmo, precisando apenas de arranjos orquestrais consentâneos com o período vivido.

Outra banda que logrou alcançar sucesso com este ritmo foi “MozPipa”. Estes fizeram uma colectânea de velhos temas e deram nova roupagem o que agradou ao público¹⁰⁶.

Portanto, a marrabenta é um ritmo actual, que não passa da moda, precisando apenas de promoção e valorização por parte de todos que estejam envolvido na área cultural, para além de ser bastante conhecida fora do país, como um estilo musical oriundo de Moçambique.

A adopção de novos valores e a política seguida, logo após a independência, constituiu um travão para a sua divulgação, dado que já tinha conquistado o seu espaço tanto a nível nacional (que agora lhe era disputado) como internacional.

¹⁰⁶ Notícias, nº10765, 28 de Setembro de 2001, p. 6

5. CONCLUSÃO

A "*marrabenta*" é um ritmo de música-dança que passou por várias fases, desde a sua criação até a actualidade.

As suas origens devem remontar aos finais da década de 30, mas será a década 50 que a leva ao sucesso com gravações como "*Georgina*" de Fani Mpfumu (1951) e vários conjuntos como "*Djambu*", "*Hulla-Hoop*" e "*Harmonia*".

A "*marrabenta*" é um dos produtos mais representativos da música ligeira moçambicana. É um ritmo urbano, por excelência, criado por indivíduos urbanizados e destribalizados, que distantes do seu meio social e cultural e sujeitos à influência da cultura ocidental criaram este ritmo. A "*marrabenta*" incorporou vários ritmos folclóricos. Ela é produto da miscegenação cultural das gentes do Sul do Save, e da sua dinâmica sócio-cultural.

Não parece ser produto de uma individualidade, mas de um colectivo ou indivíduos hoje em parte desconhecidos. Submetido a influências várias, reagiu de certo modo como forma de defesa, a este processo e assim, serão levados em consideração factores de ordem sócio-cultural, económica e política, pois só uma abordagem nesta amplitude permitirá dar uma explanação plausível sobre este fenómeno musical.

A dependência económica de Moçambique em relação a África do Sul, ir-se-á reflectir culturalmente. A ida de homens para as minas, fará com que estes passem a consumir ritmos "*neo-folclóricos*" que, posteriormente, serão transportados para os seus locais de origem.

A entrada da música "*neo-folclórica*" em Moçambique, a maior parte dela de origem sul-africana, será feita através dos trabalhadores migratórios, que no seu regresso trarão rádios, gramofones, discos e guitarras. Os *inputs* culturais levarão ao surgimento dos primeiros agrupamentos na década de 40 e 50, tais como os "*Quatro Ases*", o disco

"*Georgina*", dada a existência de um grupo sócio-cultural que se encontra no limiar de dois mundos, o tradicional e o tradicional evoluído. Esta ambivalência levará a estilização da marrabenta.

Portanto, permite-nos afirmar que a década de 50, período em que muitos dos músicos moçambicanos efectuaram as suas primeiras gravações na África do Sul, foi rica para a música moçambicana, por ter sido nesta ocasião em que também surgiram os primeiros agrupamentos "*neo-folclóricos*, que actuaram no 'jazz', que se distinguiu da música tradicional.

De acordo com o período histórico, ela vai tendo ou não maior protagonismo, sendo que, no período anterior à 2ª Guerra Mundial e logo após esta, até princípios da década de 50, predominou a política imperial, onde a missão principal do Estado colonial era de levar a cabo a civilização aos indígenas das colónias, povos atrasados e incultos, que precisavam do apoio indispensável dos agentes civilizadores para evoluírem para a condição de cidadãos e de civilizados.

Assim, a produção cultural e mental destes povos será relegada a um nível folclórico (saber do povo), o que só por si, neste contexto assume um sentido desqualificante, dado que, de acordo com a perspectiva eurocêntrica, estes não tinham nem história nem cultura, pois os africanos eram paternalisticamente vistos como crianças grandes, incapazes de tomar entre mãos o seu próprio destino.

Por isso, durante este período não haverá espaço para as suas manifestações culturais. A mudança irá ocorrer após a segunda Guerra Mundial, resultado da pressão internacional sofrida por Portugal devido a sua política colonial, o que ia contra a nova realidade defensora do anti-colonialismo.

Com esta alteração, as barreiras culturais são gradualmente removidas e as associações irão assumir um papel importante na divulgação dos valores dos colonizadores como dos colonizados.

Por essa razão, assistimos ao surgimento dos primeiros agrupamentos constituídos por indígenas na metade da década de 50, com principal intenção de promover ritmos e convívios entre a população nativa. Mas é importante referir que esta aparente abertura estava condicionada a uma série de factores, que iam desde a colocação nos cargos directivos das associações, de indivíduos colaboracionistas do regime, por um lado, e obrigação de nas mesmas se tocar o folclore português como forma de demonstrar ao mundo a integração multirracial existente no então mundo português.

Como já referimos, este discurso enquadrava-se na adopção das teorias luso-tropicais de Gilberto Freyre, as quais forneciam a justificação científica que faltava para a permanência de Portugal nos territórios ultramarinos.

Portanto, a partir de finais da década de 1950 vai-se difundir um discurso assente nas premissas multirraciais e na miscigenação cultural. Os acontecimentos de 1961 vão acelerar mudanças no Império português, destacando-se a abolição do 'Estatuto do Indígena' e a sua passagem para a categoria de cidadão.

Então, a partir desta altura, a "*marrabenta*" será tocada e promovida como o produto mais visível do multirracismo por parte dos portugueses, mas, para os moçambicanos também esta abertura vai servir para se exprimirem culturalmente e identitariamente.

Para a concretização da nova política, serão criados espaços de divulgação como o "*África à Noite*", as recepções oficiais, onde para além da música, estava presente a gastronomia moçambicana.

Viagens ao estrangeiro, com o fim de participar em feiras, aumento do intercâmbio cultural entre os países pertencentes à comunidade lusitana, serão algumas das medidas tomadas.

Prova-se, que o destaque de que a "*marrabenta*" passou a gozar, a partir de certo período histórico, resultou das mudanças políticas operadas por Portugal devido à conjuntura internacional que não era de molde a dar cobertura aos países colonialistas.

Por outro lado, deve-se referir que grande parte das músicas cantadas e tocadas não eram de cariz contestatário, na sua essência, pois o estado colonial não permitia que este género de músicas fossem divulgadas ou produzidas, como foi o caso de Fani Mpfumo, que durante muito tempo não veio a Moçambique com receio de ser preso pela PIDE, devido a música "*Loko u lhule Fani u ulhule Ngonhama, teka a tiko i dzako*"¹¹⁴.

Fani só voltaria ao país em 1973, após o convite do empresário Ricardo Barros, proprietário da discoteca "Folclore", e este ter-lhe-ia garantido que não teria problemas com a polícia política do regime. Uma vez regressado a Moçambique, o governo colonial português procurou-se servir da sua popularidade para promover o "*folclore*".

Sem dúvida que, devido às suas qualidades melódicas e coreográficas, a *marrabenta* obteve popularidade no seio da população europeia.

No período pós-independência, pelo facto de se apresentar como tendo um estatuto de classe e depois da apropriação realizada pelo Estado colonial, terá contribuído para que esteja sofresse uma certa ostracização por parte dos novos governantes.

Julgamos que, na óptica dos novos governantes, a *marrabenta* terá sido conivente com os 'gostos' dos colonos, daí que se devesse dar espaço a uma cultura, a uma outra actividade musical, que se identificasse com o grosso da população, maioritariamente rural, e que

¹¹⁴ Tradução: "Se venceses o Fani venceste um leão, assim, dominarás o país".

promovesse a unidade nacional no quadro da nova realidade político-cultural, continuando o que tinha sido a política da Frelimo desde ca. de 1966.

Assim, novas figuras ocuparão o cenário musical. Figuras que, no período colonial, não tiveram o destaque que os agrupamentos “*Djambu*”, “*João Domingos*” e “*Harmonia*”, gozavam em termos de música ligeira africana, dado que estes grupos representavam uma certa faixa social, um público urbanizado, que não se reflectia na maioria nacional. Era preciso criar uma nova música ligeira, com novos valores, de modo que Alexandre Langa e o “Grupo RM” representavam a nova realidade política e cultural.

Em 1987, assistimos ao surgimento da Orquestra “*Marrabenta Star*”, a qual vai reinterpretar músicas dos principais grupos da música ligeira moçambicana, no período colonial, como forma de dar continuidade à divulgação deste ritmo, interrompido durante os primeiros anos da proclamação da independência nacional.

O surgimento deste agrupamento resultou das mudanças estruturais que se verificaram em 1987, as quais permitiram a adopção do liberalismo económico, dando espaço à iniciativa privada.

A orquestra foi bem sucedida, dentro e fora do país, provando que a marrabenta é um ritmo de referência. O seu desaparecimento deveu-se a questões de foro empresarial.

Em 2000, temos o Projecto “*Mabulu*” que procura colmatar a lacuna deixada vaga pela inexistência de uma banda que se dedique a execução da marrabenta.

A experiência tem sido frutuosa, levando em consideração as várias reacções a nível interno como externo. Este agrupamento tem a particularidade ter integrado no seu elenco jovens rappers que, em ligação com os mais velhos (Dilon Djinje e António Marcos), produzem um trabalho de relevo.

BIBLIOGRAFIA

Enciclopédia:

_____ ; *Enciclopédia Mirador Internacional*. Vol.8; Egito-Estrel. São Paulo, Rio de Janeiro:Encyclopaedia Britânica do Brasil Publicações Ltda, 1981.

ENTREVISTAS:

João Domingos, 5.10.2002 e 08.08.05, Maputo

Paulo Sérgio,25.08.03, Maputo

Lindo Lhongo, 15.03.03, Maputo.

Dilon Djindje, 15.04.03, Marracuene.

Gabriel Chiau 25.04.03, Maputo.

David Macuácuá, 05.03.03, Maputo

Sox, 05.03.03, Maputo.

Chico António, 04.03.04, Maputo.

Moisés Manjate, 20.02.02 e 11.08.05, Maputo

Cecília Xavier, 06.10.02, Maputo.

Epitácio José Xavier(Brugue), 06.10.02, Maputo

Alfredo Caliano, 05.06.04, Maputo.

Gonzana 09.07.02, Maputo.

Marcos Cuembelo, 21.02.03, Maputo.

Zeca Tcheco, 13.02.03, Maputo.

Celso Paco, 14. 05.04, Maputo

Youñg Issufo, 31.03.03, Maputo

Armando da Conceição (Rachide), 11.05.05 e 13.09.05, Maputo

Pacha Viegas, 18.04.03, Maputo.

José Mucavel , 07.08.04, Maputo

Vitor José, 14.07.03, Maputo.

Guerra Manuel, 12.02.05, Maputo

António Alves da Fonseca, 12.03.03, Maputo.

Mussá Tembe, 02.04.02, Maputo.

Luis Bernardo Honwana, 05.07.04

PERIÓDICOS CONSULTADOS:

Brado Africano, L.M., 1950-1960;

O Cooperador de Moçambique, L.M., 1969

Domingo, Maputo, 1981-1987

Noticias, Lourenço Marques, 1951-1952;

Noticias, Maputo, 1973-1982

Tribuna, L.M., 1963-1964

REVISTAS:

Tempo, L.M., 2001

RM, L.M., 1961

TESES E DISSERTAÇÕES:

Zamparoni, Valdemir Donizette. *Entre Narros e Molungos; Colonialismo e Paisagem Social em Lourenço Marques c. 1890-1940*. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1998, 582 Pp. Tese de Doutorado

Matsinhe, Amélia. *Música Popular e Identidade: Subsídios Para o Estudo da Identidade na Música de Fany Mpfumo (1976-1986)*. Universidade Eduardo Mondlane. Faculdade de Letras e Ciências Sociais. Departamento de História, 2005, 52 Pp. Tese de Licenciatura.

LIVROS e ARTIGOS:

Barbosa, Ernesto. *A Radiodifusão em Moçambique: O Caso do Rádio Clube de Moçambique, 1932-1974*. Maputo: Promédia, 2000. Pp. 165

Campos, Octávio Rodrigues de. *Marrabenta: Ritmo Moçambicano*. Lourenço Marques: [s.l.], [s.d.]. Pp. 4

Castelo, Cláudia. *O Modo Português de Estar no Mundo: O Luso-Tropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa, (1933-1961)*. Porto: Edições Afrontamento, 1998. 166Pp.

First, Ruth. *O Mineiro Moçambicano: Um Estudo Sobre a Exportação da Mão-de-Obra*. Maputo: UEM, 1977

Freitas, Ferraz de. *Conquista da Adesão das Populações*. Lourenço Marques: SCCM. [AHM SE a.III p.6 n°22].

Kubik, Gerhard. *The Kachamba Brothers Band: A Study of Neo-Traditional Music in Malawi*. Lusaka: University of Zâmbia, 1974. Pp.73

Kubik, Gerhard. *A Abordagem Intracultural na Metodologia de Estudos Africanos*. In: *Novas Perspectivas em Etnomusicologia*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1989. P. 29-41.

Laranjeira, Pires. *A Formação da Negritude Africana de Língua Portuguesa: História e Teoria*. In: *A Negritude Africana de Língua Portuguesa/Pires Laranjeira*. Porto: Afrontamento, 1995. P.93-170

Leonard, Yves. *O Ultramar Português*. In: *História da Expansão Portuguesa*. /Dir. Francisco Bethencourt, Kirki Chaudhuri. - [S.L.]: Temas e Debates. [1998]. - Vol.5; P. 487-511

Lutero, Martinho. *Apointamentos Sobre a Música Popular e Tradicional em Moçambique*. Maputo: 1981.

Marney, John. *As Tradições Musicais em Moçambique*. In: *Música Tradicional em Moçambique*. Coord. Paulo Soares. Maputo: Tipografia Académica/Tipografia Globo, 1980. - P.10-16.

Miguel, Amâncio. *Marrabentar: Vozes de Moçambique*. Coordenação Editorial: António Sopa e Nelson Saúte. Maputo: Marimbique, 2004. Pp.194.

Rita-Ferreira, António. *Timbilas e Jazz Entre os Indígenas de Homoine*. In: *Boletim do Instituto de Investigação Científica de Moçambique*. Lourenço Marques: IICM, 1960. - Vol.1; nº1, - P.68-79.

Rita-Ferreira, António. *Os Africanos de Lourenço Marques*. Lourenço Marques: Memórias, IICM. 1967/8 - Vol.9. P.95 - 491.

Rocha, Aurélio. *Aculturação e Assimilação em Moçambique: Uma Perspectiva Histórico-Filosófica*. In: *Actas do Seminário Moçambique: Navegações, Comércio e Técnicas*. Maputo: Comissão Nacional Para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998, P. 317-350.

Rocha, Aurélio. *Associativismo e Nativismo em Moçambique: Contribuição para o Estudo das Origens do Nacionalismo Moçambicano (1900-1940)*. Maputo: Promédia, 2002. Pp.475.

Soares, Paulo. 1990:52. *Art On The Move*. In: *Art from the Frontline: Contemporary Art From Southern Africa*. London: Frontline Press and Karia Press, 1990. P. 50-56

Soares, Paulo. *A Valorização da Música e Canção Tradicional*. In: *Música Tradicional em Moçambique*. Coordenador: Paulo Soares. Maputo: Tipografia Académica/Tipografia Globo, 1980.- P.5-10

Sopa, António. *Artes Plásticas em Moçambique: Para uma Percepção das Práticas Culturais (1975-1999)*. In: *Outras Plasticidades*. Coordenação de Maria Armandina Maia. Lisboa: Instituto Camões, 1999.-P.31-48.

CONSULTAS NA INTERNET:

www.brasilfolclore.hpg.ig.com.br/index.html/05.06.03

FONTES PRIMÁRIAS:

Decreto-Lei nº 43.893, 6 de Setembro de 1961, B.O., I Série nº36.

AHM, Fundo da Administração Civil, Agremiações Recreativas e Culturais, caixa nº 12.

DICIONÁRIO:

Séguier, Jaime(Dir.). *Dicionário Prático Ilustrado*. Porto:Lello e Irmão, 1992.

ANEXOS

ANEXO I

Biografia de Francisco Mahecuane Macuvele, “Reformador de Canções”. Mahecuane nasceu a 8 de Agosto de 1919, no regulado de Chirindzene, perto de Chicumbane, em Xai-Xai. É casado com Celina Jorge Chemane. Mahecuane considera-se **Reformador de Canções** porque “usava os ritmos da marrabenta e doutras danças antigas, criava novas canções e músicas”¹⁰⁷

A sua carreira musical começou em 1938 altura em que aprendeu a tocar guitarra. Tem cerca de 60 anos de carreira musical. Emigra para a África do Sul por razões económicas, ali grava pela primeira vez em 1945 na “Gallo Recording Company” a música e “*Xibalo Muni Makhandane*”¹⁰⁸.

A música tem forte conotação política, nela Mahecuane critica actuação do administrador da Macia, José Afonso Ribeiro, alcunhado Makhandane, que obrigava os trabalhadores regressados das minas a trabalhar em regime de xibalo durante o seu período de descanso.

Para escapar a deportação para São Tomé regressa a África do Sul em 1949, donde só regressaria em 1958, fixando de forma definitiva residência em Maputo.

Ao regressar à África do Sul continuou a editar discos. Contou com o apoio de Muthanda Feliciano Ngome. Segundo o músico foram o segundo caso de sucesso na música cantada em changana na África do Sul depois de Daniel Marivati¹⁰⁹.

Tinha como acompanhantes o quarteto denominado “*Grémio Civil de Chaimite*”, o qual era composto por Mahecuane, António Mafanane Tovela, José Mulhombo Maguele,

¹⁰⁷ Notícias, nº 12456, Lourenço Marques, 02.05.1961

¹⁰⁸ Notícias, nº26375, Maputo, 8 Agosto 2005. “Mahecuane colhe hoje 86 primaveras”Pp.19

¹⁰⁹ Miguel, 2004:71

Muthanda Feliciano Ngome e Lúcia Mondlane. Compuseram as músicas “*Warindzula Wati Siru, Yi Khela e Uyumuyini Rosa*”. O LP vendeu bem.

Em Moçambique, atinge o estrelato com a música “*Moda Xicavalo-Marrabenta Senta Baixo*”. A música passa a ser tocada no final das emissões dos programas da Hora Nativa-programa reservado aos não assimilados¹¹⁰.



Fig.17 Bailarinas do seu Clube executando números folclóricos. In: Tribuna, nº564, 1964. P.5

Conhece Fani Mpfumo em 1954, na África do Sul. Com ele grava “*Moda Xicavalo-Marrabenta Senta Baixo*”. Afirma ter gravado ao longo da sua carreira acima de 100 músicas; não se lembra do número exacto das músicas gravadas.

Em Moçambique, continua a gravar e, no pós-independência, participa no movimento cultural de defesa da música de raiz moçambicana. Em termos musicais influenciou Lisboa Matavel, Xidiminguana e Francisco Mundluvo¹¹¹.

¹¹⁰ Miguel, 2004:72

Grava em 1994 "*Urandza Kata e Asanti Wamina Nimurandza Psinene*" pela RM. Em 1998 muda-se para a J&B Recordings onde edita em 2000 a cassette "*Dunga Amuti*" constituído por 8 temas.

Presentemente, o músico encontra-se doente, há 4 anos com trombose tendo o seu lado esquerdo paralisado, desloca-se em cadeira de rodas.

ANEXO II

Fani Mubango Mpumo, "O Rei da Marrabenta"

Nasceu em Maputo no dia 18 de Junho de 1931. Actuou em palco pela primeira vez com viola de lata de azeite, na inauguração do "Centro Associativo dos Negros da Província de Moçambique(Tsindza)", em 1944, não tinha ainda 17 anos. Começou a tocar quando criança, aos sete anos e tem a terceira classe feita na Munhuana.

Migra para a África do Sul em 1947 donde só voltaria em 1973. A maioria das suas músicas foram gravadas naquele país. A primeira música em língua ronga por ele gravada foi "*Georgina Nwa Ka Nwamba*", em 1951.¹¹²

Após a sua chegada na África do Sul, destaca-se como guitarrista no meio musical sul-africano. São reconhecidas as suas qualidades e é contratado pela editora "*His Masters Voice*" onde a principal estrela era Miriam Makeba. Ali grava músicas suas e acompanha artistas que vão lá gravar. O seu primeiro disco é um sucesso, mas cantado em zulu, nunca chegou a Moçambique.

Trabalhou sempre com o mesmo estúdio até 1973, altura em que volta a Moçambique. Tem numerosos discos gravados em zulu, ronga e xisutu, alguns dos quais cantados por ele ou a acompanhar artistas sul-africanos de renome¹¹³.

Em 1960 grava a "*Avasati Va Lomu*", que o torna popular, jornais da época afirmam que o "Rádio Clube de Moçambique" rodava nos seus programas uma média de 5 discos por dia, em 1970, recebendo anualmente pelas taxas de radiodifusão 250 contos¹¹⁴.

¹¹² Domingo, nº12, 13 de Dezembro de 1981Pp.13 Atanásio Dimas.

¹¹³ Miguel, 2004:62

¹¹⁴ Ibidem

A comprovar a popularidade de que gozava esta a sua vitória no concurso "*O Rei da Rádio*". O concurso teve o seu início a 20 de Outubro de 1964 e o seu término a 30 de Novembro do mesmo ano. Dos 311.462 votos recebidos Fani arrecadou 121.208, ficando a frente de Alexandre Jafete e Francisco Mahecuane. O concurso era feito em ronga e changana¹¹⁵.

O concurso tinha um prémio, mas Fani não vem recebê-lo porque tinha receio de ser preso pela PIDE, liderada pelo administrador do concelho de Lourenço Marques, Ferraz de Freitas (Malalanhana) devido a música "*Loko o U Lhula Fani u lhuli tingonyama, uta teka a tiko e Djako*"¹¹⁶

Pela posição que ocupava no estúdio de gravação na África do Sul ajudou muitos músicos moçambicanos, caso de: Alexandre Jafete, Alexandre Langa, Francisco Mahecuane, Eusébio João Tamele, Alberto Matavele, Feliciano Mutano, Alberto Langa, João Mukondo, Júlio Mathuiana, João Mondlane.

Segundo Fani¹¹⁷ o desaparecimento destes artistas da cena musical devia-se à sua morte musical, pois estes não cantavam nada de seu, a excepção de Alexandre Langa, António William e João Wate.

Devido a popularidade de que gozava António Saide, em 1971 faz-se passar por Fani, , polícia na África do Sul, que vem a Moçambique e diz ser Fani Mpfumo.

Na África do Sul tocou com Miriam Makeba, tendo viajado com ela e outros artistas sul-africanos para os EUA em 1959, ia fixando residência na Guiné para continuar a tocar com ela¹¹⁸.

¹¹⁵ RM nº332, Março de 1964 Pp.4

¹¹⁶ Se venceses o Fanny venceste leões, então terás a terra para ti. Tempo nº802, 23 fevereiro de 1986Pp.53

¹¹⁷ Em entrevista concedida ao jornal Domingo de 1981, nº13

¹¹⁸ Tempo, nº807, 30 de Março de 1986Pp.53

A sua grande editora é a "His Master Voice", em finais dos anos 40 faz parte da banda com o mesmo nome que era integrada por solistas musicais com contrato de gravação com a editora.

Com ela recria ritmos de marrabenta e toca simandje-mandje moçambicanizado, kwelas, que lhe levam a ser aceite por músicos como Dorothy Masuko, Dolly Rathebe, os Spokes Mashiana, Mushengo Chabalala, Malhatini e as Mahotella Queen e as Dark City Sisters. Ganha um disco de ouro oferecido pela editora em reconhecimento do seu trabalho.

Paralelamente, à sua actividade musical pratica o boxe, mas vê-se obrigado a abandonar devido ao facto de ter assassinado a sua esposa em 1964, que o teria traído. Pelo crime cumpriu uma pena de 3 anos, saindo em 1967. Após a libertação continua a editar.

Em 1972, precisamente em 27 de Agosto, após 25 anos de ausência de Moçambique actua no Pavilhão do Sporting com a sua banda sul-africana "The Dark City Sisters" e "The Five Boys", a convite do empresário português Ricardo Barros, que lhe garante não haver problemas com a PIDE. O espectáculo foi um sucesso.¹¹⁹

Em 1973, regressa de forma definitiva a Moçambique a convite do mesmo empresário, Ricardo Barros, que explorava a boite "Folclore" situada na Monumental (Praça de Touros). Ali faz as suas actuações.

Durante o período áureo da sua carreira na África do Sul, Fani tinha um secretário particular branco de nome Lerryn Lexys, que tratava da sua agenda para que por ano fizesse 12 gravações, o que correspondia a 300 contos anuais, para além do que recebia das taxas de radiodifusão, só em Moçambique em 1972 recebeu 250 contos.¹²⁰

¹¹⁹ *Tribuna*, nº2312, 1972:7

¹²⁰ *Noticias*, nº 15949, 1973:15

Mais tarde, em 1980, funda o Quinteto Moss, (Moss adulteração artística de Moçambique) conjunto com o qual ganha maior autonomia e liberdade para efectuar as suas exibições em Moçambique. Na década de 80 divorcia-se da mulher e mãe de três dos seus filhos, compõem e grava a música "*U Uhonetela a utomi byanga ni tsiki ni ta randza murwani*"¹²¹.

Esta década marca o início do fim de Fani, pois cai doente e passa a viver de favores de amigos apesar de se ter realizado um concerto em sua homenagem em 1986, no pavilhão do Estrela Vermelha, com o intuito de ajudá-lo financeiramente.

A 4 de Novembro de 1987, morre Fani Mpfumo, pobre e sózinho, a sua última morada é o cemitério familiar na Matola Gare.

ANEXO III

Breve Cronologia das Actuações dos Agrupamentos Sul Africanos em Moçambique em 1951.

Com este anexo pretende-se demonstrar a influência exercida pelos agrupamentos sul-africanos na formação dos primeiros agrupamentos “*neo-folclóricos*” em Moçambique, dado que no período imediatamente anterior à sua formação muitos destes grupos actuaram no país. Assim temos as seguintes bandas que actuaram na década de cinquenta :

os “Metronomus Swing Band”¹²²; “Shantytown Sextet”¹²³; “Manhattan Stars” e o Sexteto “Shantytown”¹²⁴; “Jazz Maniacs”¹²⁵; “Harlem Swingstars” (12 figuras)¹²⁶; “Jazz Ministrels”¹²⁷; “Cruzaders Masters”¹²⁸.

Como se pode observar os nomes que estes agrupamentos ostentam, reflectem forte influência musical norte americana, de ritmos que estavam em voga naquele período como os, “*Metronomus Swing Band*”, “*Harlem Swingstars*”, “*Jazz Maniacs*”, “*Manhantan Stars*”, “*Jazz Ministrels*”.

Os nomes destes agrupamentos revelam-nos de certo modo o estilo musical por eles tocados apesar de sul-africanos. Isto fará com que os primeiros agrupamentos “*neo-folclóricos*” moçambicanos comecem também por tocar estes ritmos.

¹²¹ Estragas a minha vida não, interessa hei-de arranjar outra.

A seguir temos a cronologia das suas actuações partir de 1951 e principios de 1952:

- Lourenço Marques, 22 de Março de 1951: Actuação de conjunto sul africano "Metronomus Swing Band", dias 24 e 25, às 20.30h, no CAN¹²⁹;
- Lourenço Marques, 23 de Agosto de 1951: Actuação de conjunto sul africano "Shantytown Sextet", nos dias 25 e 26 de Agosto, no CAN¹³⁰;
- Lourenço Marques, 28 de Agosto de 1951: Actuação dos conjuntos sul africanos "Manhattan Stars" e o Sexteto "Shantytown", às 20.30h, no CAN¹³¹;
- Lourenço Marques, 27 de Dezembro de 1951: Actuação de conjunto sul africano "Jazz Maniacs" em Xinavane¹³²;
- Lourenço Marques, 29 de Dezembro de 1951: Actuação de conjunto sul africano "Harlem Swingsters" (12 figuras). Hoje, no Ateneu Grego, com início às 15 horas¹³³;
- Lourenço Marques, 08 de Abril de 1952: Actuação de conjunto sul africano "Jazz Ministrels"¹³⁴;
- Lourenço Marques, 13 de Abril de 1952: Actuação de conjunto sul africano "Cruzaders Masters", no CAN¹³⁵

¹³⁰ Notícias, 23.08.1951, P.14.

¹³¹ Notícias, 28.08.1951, P.12

¹³² Notícias, 27.12.1951, P.3

¹³³ Notícias, 29.12.1951, P.9. Este agrupamento teve pelo menos duas actuações em Moçambique.

¹³⁴ Notícias, 08.04.1952, P. 5

¹³⁵ Notícias, 13.04.1952, P.11