



**UNIVERSIDADE DA INTEGRAÇÃO INTERNACIONAL DA
LUSOFONIA AFRO-BRASILEIRA - UNILAB**

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO - PROPPG

INSTITUTO DE HUMANIDADES - IH

MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM HUMANIDADES - MIH

LEODOVICO ADELINO CASTELO AMOSSE

**A DANÇA MARRABENTA COMO UM DOS SÍMBOLOS DA IDENTIDADE
CULTURAL DO POVO SHONA E BITONGA NO SUL DE MOÇAMBIQUE**

REDENÇÃO - CE

2023

LEODOVICO ADELINO CASTELO AMOSSE

**A DANÇA MARRABENTA COMO UM DOS SÍMBOLOS DA IDENTIDADE
CULTURAL DO POVO SHONA E BITONGA NO SUL DE MOÇAMBIQUE**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação Interdisciplinar em
Humanidades (POSIH-MIH) da
Universidade da Integração Internacional
da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)
como requisito parcial para a obtenção
do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Henrique
Lopes Pinheiro

REDENÇÃO-CE

2023

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira
Sistema de Bibliotecas da UNILAB
Catalogação de Publicação na Fonte.

Amosse, Leodovico Adelino Castelo.

A547d

A dança marrabenta como um dos símbolos da identidade cultural do povo shona e bitonga no sul de Moçambique / Leodovico Adelino Castelo Amosse. - Redenção, 2023.

77f: il.

Dissertação - Curso de Mestrado Interdisciplinar Em Humanidades, Programa De Pós-graduação Interdisciplinar Em Humanidades, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Redenção, 2023.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Henrique Lopes Pinheiro.

1. Moçambique. 2. Marrabenta. 3. Diversidade Cultural - Identidade. I. Título

CE/UF/Dsibiuni

CDD 967.9

LEODOVICO ADELINO CASTELO AMOSSE

**A DANÇA MARRABENTA COMO UM DOS SÍMBOLOS DA IDENTIDADE
CULTURAL DO POVO SHONA E BITONGA NO SUL DE MOÇAMBIQUE**

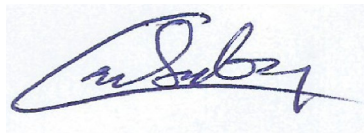
Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação Interdisciplinar em
Humanidades (POSIH-MIH) da
Universidade da Integração Internacional
da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)
como requisito parcial para a obtenção
do título de Mestre.

Aprovado em: 26/10/2023

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
gov.br CARLOS HENRIQUE LOPES PINHEIRO
Data: 02/12/2023 08:54:39-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

**Prof. Dr. Carlos Henrique Lopes
Pinheiro (Orientador)**



**Prof. Dr. Carlos Subuhana
(Examinador interno)**



**Prof. Dr. Janaína Campos Lobo
(Examinadora externo)**

Documento assinado digitalmente
gov.br LUIS TOMAS DOMINGOS
Data: 02/12/2023 14:46:49-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

**Prof. Dr. Luís Tomás
Domingos (Examinador
externo)**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
1. IDENTIDADE E A CARACTERIZAÇÃO DA CULTURA DO SUL DE MOÇAMBIQUE.....	13
a. Dados Geográficos do País.....	16
2. CONSTRUÇÃO DO ESTADO E DA IDENTIDADE NACIONAL MOÇAMBICANA A PARTIR DO SUL.....	19
a. O papel do “Homem novo” nos processos formação do estado nação em Moçambique.....	19
3. CONSTITUIÇÕES DA REPÚBLICA VIGENTES EM MOÇAMBIQUE.....	23
a. A dança como uma das manifestações e expressões artísticas do Sul de Moçambique.....	25
b. Um breve histórico e contextualização da Marrabenta.....	27
c. Histórias e relatos da marrabenta a partir dos fazedores.....	30
d. Como se dança a marrabenta.....	31
e. Relatos do surgimento do nome da marrabenta.....	32
f. Relatos controversos entre os “precursores” da marrabenta.....	33
4. A MARRABENTA E SUAS INFLUÊNCIAS ESTRANGEIRAS.....	35
a. Histórias de vida como método de investigação.....	42
b. Da inspiração ao primeiro disco.....	47
c. Autor de "Ximbomana" tem saudades da censura.....	50
d. João Domingos.....	51
e. Pérolas do Índico - UNILAB.....	56
f. Eu como parte do Processo na Construção da Pesquisa.....	58
5. ANÁLISES DE LETRAS MUSICAIS DE MARRABENTA.....	62
a. Stewart Sukuma - Xitchuketa Marrabenta.....	62
b. Xadrequê Mucavel - Ximbomana.....	64
c. Jeremias Nguenha - Lafanba Bixa.....	64
d. Xidimingwana.....	65
6. Considerações Finais.....	67
Referências.....	71

RESUMO

Moçambique possui uma rica e longa tradição cultural de coexistência de diferentes raças, grupos étnicos e religiosos, e isso reflete a diversidade de valores culturais que em conjunto criam as identidades do Moçambique moderno. A Constituição de 1990 veio introduzir o Estado de Direito democrático no país e essa mesma constituição estabeleceu o princípio, segundo o qual, o estado promove o desenvolvimento da cultura e personalidade nacional e garantiu a livre expressão das tradições e valores da sociedade moçambicana (ART. 1, CRM, 1990). A presente dissertação tem como objetivo principal estudar a marrabenta, um dos símbolos sonoros da identidade cultural moçambicana. Diante disso, é do nosso interesse analisar a dança Marrabenta como um dos símbolos da identidade cultural dos povos Shona e Bitonga no sul de Moçambique, tendo como recorte temporal o período compreendido entre 2010-2020. Para o desenvolvimento deste trabalho, foram realizadas revisões bibliográficas, com foco nas abordagens e/ou análises qualitativas e documentais, trazendo como técnica de pesquisa a coleta de dados e entrevistas semiestruturadas, tendo como interlocutores artistas e especialistas desse estilo musical e de dança.

Palavras-chave: Moçambique; Marrabenta; Diversidade Cultural; Identidade.

ABSTRACT

Mozambique has a rich and long cultural tradition of the coexistence of different races, ethnic and religious groups, and this reflects the diversity of cultural values that together create the identities of modern Mozambique. The 1990 Constitution introduced the democratic rule of law in the country and that same constitution established the principle according to which the state promotes the development of national culture and personality and guaranteed the free expression of traditions and values of Mozambican society (ART. 1, CRM, 1990). The main objective of this research proposal is to study marrabenta, one of the sound symbols of Mozambican cultural identity. In view of this, it is in our interest to analyze the Marrabenta dance as one of the symbols of the cultural identity of the Shona and Bitonga peoples in southern Mozambique, taking the period between 2010-2020 as a time frame. In order to carry out this work, it is intended to carry out bibliographic reviews, focusing on qualitative and documental approaches and/or analyses, using data collection and semi-structured interviews as a research technique, with artists and specialists of this musical and dance style as interlocutors.

Key-Words: Mozambique; Marrabenta; Cultural Diversity; Identity.

INTRODUÇÃO

De acordo com Instituto Nacional de Estatística de Moçambique, INEM (2017) colônias portuguesas tiveram suas independências tardiamente, e no caso de Moçambique se concretiza a 25 de junho de 1975, após uma revolução armada e sangrenta tendo como força propulsora a Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo), movimento esse que vai se consolidar no ano de 1962 em Nachigwea na Tanzânia. Esta organização foi fundada através da fusão de 3 movimentos, nomeadamente: a UDENAMO (União Nacional Democrática de Moçambique), MANU (Mozambique African National Union) e a UNAMI (União Nacional de Moçambique Independente).

Após a proclamação da independência, existiu a preocupação de construir nesta nova sociedade um “Homem Novo”¹ em um país que já vinha sendo assolado pela brutalidade da colonização portuguesa. Assim, esse período foi marcado não só pela morte de um presidente, (Samora Machel) mas também pelo projeto socialista em construção, visando a transformação de um regime colonial pautado pelas violências, escravidão e exploração aos povos Moçambicanos.

Moçambique possui uma rica e longa tradição cultural de coexistência de diferentes raças, grupos etnolinguísticos e religiosos, e isso reflete a diversidade de valores culturais que, em conjunto, criam as identidades do Moçambique moderno. Dentro da diversidade dos povos Moçambicanos, como consequência de suas diferenças e composições, naturalmente surgem fricções que podem ser de ordem histórica, cultural, territorial e de questões referentes à supremacia social que possibilitam outras formas de interação cotidiana.

Esse clima “acalorado” muitas vezes está diretamente ligado à questões de disputa e lutas de afirmação identitárias, quer individuais e/ou coletivas, esses conflitos podem ser vistos de forma bem nítida. De acordo com minha vivência pude notar que, a questão do Êxodo rural em que há um deslocamento de pessoas dos interiores do país, muitas vezes com um perfil de proletariado, em direção às grandes cidades ou polos econômicos distribuídos pelo país, onde se pode notar uma segregação muitas vezes ligada a origem desses indivíduos em que ao chegar em novas acomodações encontram um cenário culturalmente diferente, desta forma, são feitas várias leituras a partir da proveniência desta experiência.

Os deslocamentos de pessoas em Moçambique, para além êxodo rural podem ser associados a questões de ordem cultural, *geo-sócio-políticas*, tendo como exemplo a época

¹ Projeto de construção do “Homem Novo” na sociedade pós independência de Moçambique que se baseou no combate às heranças e mentalidades coloniais rumo à produção de um novo sujeito pautado pelo “socialismo científico”.

de eleições políticas, onde os eleitores levantam discussões, expondo suas preferências políticas sustentadas por matrizes culturais, linguísticas e geográficas dando um tom de controvérsias na escolhas ou preferências políticas, em relação aos simpatizantes dos três maiores partidos de Moçambique que são a Frelimo, Renamo e Movimento Democrático de Moçambique.

Questões mencionadas anteriormente como sócio geográfico e histórico identitários nos reforçam afirmar que, Moçambique é um país plurilíngue, em que a diversidade linguística é uma das características culturais mais fortes do país. O português sendo parte da imposição colonial portuguesa, foi adotado como língua oficial do país de acordo com a Constituição da República (1975). Essa diversidade linguística e cultural é comprovada pelas línguas de imigração aqui introduzidas, podendo-se aceitar que a língua materna e nativa é a primeira língua com que o indivíduo aprende a falar. Moçambique possui regiões que falam outras línguas para além do português. No entanto, a partir do multilinguismo que se trata do uso de mais de um idioma por um grupo, sendo mais de 43 idiomas distribuídos no território (INEM, 2017, 20), podemos afirmar que fica evidente pelos marcos geográficos e regiões norte, centro e sul do país, corresponde a diversidade cultural e étnica e as interferências da exploração portuguesa.

Entender a relação das línguas na formação das identidades de Moçambique, se configura como relevante para a compreensão da estética da Marrabenta. Importa referir que, ao pensar este trabalho há um aspecto vultoso onde foi necessário fazer uma alusão aos estudos etnolinguísticos sobre Moçambique, considerando importante a partir dos aspectos sociais, históricos, políticos, culturais e identitários político-geográficos, somando a carga toponímia e diversidade linguística da zona sul do país, onde surge a Marrabenta, levando em consideração que para essa manifestação cultural, as músicas vão ser cantadas em diferentes línguas, mas em sua maioria considerando as línguas nativas, expressando diferentes contextos e épocas.

Assim sendo, Moçambique como um país já acima referenciado como multilíngue, nos leva a pensar que cada indivíduo fala mais de uma língua, possibilitando uma existência de plurilinguismo individual e social. Neste sentido, essa riqueza traz consigo um campo e contraste de conflitos “estigmas” pela sua diversidade etnolinguística e cultural patente nos povos Shona e Bitonga e em diferentes grupos formados pelas comunidades e povos habitantes das províncias” (Ngunga, 2021, p. 42) que são o foco do nosso trabalho em contextos fronteiriços e partilha cultural.

Por outra via, na zona sul onde é o epicentro do nosso estudo, o uso das línguas locais ou maternas é muito comum e relativizado em diferentes contextos e situações de comunicação que vão se consolidando em domínios social, familiar, administrativos, o que pode proporcionar entre variações linguísticas, como exemplo o uso exclusivo de línguas tradicionais Bantu, carregando consigo um sotaque próprio e palavras de difícil conhecimento e compressão até dos próprios falantes da língua em causa.

Segundo o Instituto Nacional de Estatística de Moçambique, INEM (2017), Emakhuwa é a língua materna mais falada no país. Em 1997, Xichangana foi a segunda língua mais falada, e para os censos seguintes esta língua deixou de fazer parte das línguas mais faladas, tendo sido substituída pela língua portuguesa que apresentou uma tendência crescente, passando de 10,7% em 2007 para 16,6% em 2017.

Destarte, o presente trabalho versa sobre a dança marrabenta, que teve a sua origem no sul de Moçambique, e foi evoluindo paulatinamente década após década. De acordo com os autores e teóricos como Rui Laranjeiras (2010, 2014), Marílio Wane (2016), José Craveirinha (1974), a marrabenta é definida como sendo uma dança e gênero musical do sul de Moçambique e, em particular de Maputo, sendo o lugar onde acontece a mesclagem rítmica e cultural, que surgiu no início da segunda metade do século XX, em plena situação colonial, em Lourenço Marques (atual Maputo). Conhecida internacionalmente, a marrabenta teve origem nos meios urbanos e interiores das províncias. Para esses autores, esta dança surgiu de uma fusão da música europeia com os ritmos tradicionais de Moçambique. Dessa forma, era normalmente tocada por um cantor masculino, acompanhado por um coro de mulheres e tocada com instrumentos feitos de materiais improvisados, como latas de óleo, azeites, fios de pesca e pedaços de madeira

Neste sentido, aqui fizemos uma analogia sobre as identidades dos povos Shonga e Bitonga² no sul de Moçambique onde empenhou-se validar os conhecimentos endógenos, ou seja, das diversas formas de produção de conhecimento fora dos grandes centros de produção do saber, que regem as normas acadêmicas, minimizando nossos saberes tradicionais e africanos (Macamo, 2001, p. 85).

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa se debruçou sobre os elementos históricos, artísticos, sociais, culturais, relacionados à música e à dança marrabenta, que marca o processo de afirmação da identidade cultural moçambicana e da *moçambicanidade*.

² São povos de línguas bantas que habitam o Zimbábue, a norte do rio Lundi, e no sul de Moçambique. São notáveis por suas peças de ferro, cerâmica e música.

O estudo faz análises que compreenderam a dança Marrabenta como um dos símbolos da identidade cultural do povo Shona e Bitonga no sul de Moçambique entre os anos de 2010 e 2021. O objetivo geral desta pesquisa buscou analisar e identificar os possíveis impactos sociais que esta dança proporciona no contexto moçambicano; compreendemos a influência da música Marrabenta dentro da cultura dos povos Shona e Bitonga. Outros pontos também nortearam as preocupações deste trabalho, tais como: 1) Compreender quais aspectos determinantes que influenciam a escolha desta dança como um dos símbolos da identidade dos povos Shona e Bitonga; 2) Identificar que possíveis impactos sociais que esta dança pode causar; 3) Entender quais são os aspectos determinantes que influenciam a escolha desta dança como um dos símbolos da identidade dos povos Shona e Bitonga.

No que concerne à perspectiva teórica, o trabalho considerou os pensamentos de autores preponderantes do conhecimento africano dentre eles o filósofo beninense Paulin Hountondji no seu trabalho intitulado *Conhecimento de África, Conhecimento de Africanos* (2008), onde aborda duas perspectivas sobre os estudos africanos: a primeira é de haver necessidade de nós, enquanto africanos e pesquisadores na diáspora, darmos contributo aos nossos países de origem; o segundo ponto o autor aponta a necessidade de trazer enquanto africanos as experiências pessoais e locais que não são aceitas cientificamente. Grada Kilomba (2019) usa o mito da objetividade e neutralidade para ilustrar essa relação, argumentando que mantém posições de autoridade no centro da academia enquanto pressiona e empurra as vozes subalternas para as margens devido ao excesso de subjetividade, o que se configura com um desafio na luta contra a colonialidade. Nessa perspectiva, Nilma Lino Gomes (2020), afirma que “uma produção que pode constituir novos sujeitos, subjetividades e sociabilidades e superar o epistemicídio do conhecimento próprio da cultura subordinada e, portanto, dos grupos sociais seus titulares” (Gomes, 2020, p. 20). Por outro lado, Hountondji (2008), faz uma crítica ao conhecimento feito por africanos que grande parte das vezes não beneficia e soma ao continente africano e nem aos africanos. Tratando-se dos alunos e pesquisadores na diáspora esse conhecimento e a “academia” científica acaba ficando onde tiveram a sua formação como exemplo. Entretanto, considero que, a permanência ou não dos estudantes na diáspora, não garante essa produção e contribuição efetiva. É preciso um compromisso científico e ético referente às propostas de compreensão de epistemologias endógenas que agrupam as experiências no continente. Para além disso, é necessário a compreensão de nossas identidades a partir da esfera da ancestralidade que pode ser entendido como um lugar de poder e, sobretudo, de mudanças.

Macamo (2002), no artigo *A constituição de uma sociologia das sociedades africanas*, apresenta uma discussão sobre a questão do “saber africano”, o que ele compreende como estudos feitos por africanos, sem a integração de africanistas, que não nasceram em África. Para o autor, os estudos africanos surgem a partir da necessidade de fazer uma requalificação da história africana, diferente da história contada pelo colonizador, em que afirmam que a África não tem história, por isso, não tem fontes escritas, daí que, por muito tempo a África foi vista sem história por não ter fontes escritas e por não partir da perspectiva do ocidente. Para Macamo (2002), a produção do conhecimento social em África é dividida em três momentos: o saber tradicional, o saber colonial e o saber africano. Segundo o autor, “o saber é o conhecimento produzido dentro de um contexto institucional com objetivo de reproduzir a ordem social e a validação desse mesmo conhecimento que é o saber” (Macamo, 2002, p.26)

A situação das práticas culturais de Moçambique ainda merece a inquietação de investigadores e especialistas de várias áreas de estudo, em especial dos cientistas sociais, sociólogos, antropólogos, entre outros, que se dedicaram a pesquisar as principais causas dos entraves e contradições da cultura do país. Este trabalho trata-se de uma descrição e análise dos trabalhos realizados no campo da cultura, a partir de uma revisão bibliográfica que visa entender as principais características das abordagens sobre a marrabenta em Moçambique, focalizando a análise da região sul, sobretudo os povos Shona e Bitonga.

Dessa forma, é feita uma descrição crítica, mas sucinta, dos trabalhos analisados, considerando o lugar e os principais objetivos de cada obra, assim como as principais linhas de cada argumentação. A pluralidade analítica no âmbito científico amparou algumas divergências entre os autores dos trabalhos analisados, tanto no âmbito teórico quanto nas linhas de abordagens. Mesmo assim, é possível considerar que a maioria dos autores dos textos que foram o objeto desta análise se centraram nas seguintes temáticas: Moçambique e sua diversidade cultural, marrabenta, identidade, entre outros.

Em termos organizativos, além desta introdução e considerações finais, o trabalho está dividido em cinco seções, em três momentos principais. O primeiro momento diz respeito a compreensão da diversidade de identidade nacional; o segundo aborda a dança como uma manifestação e expressões artísticas no sul de Moçambique e o terceiro discute a marrabenta como uma identidade cultural.

Em termos metodológicos, este trabalho levou em consideração a análise documental e bibliográfica, o que não é necessariamente uma revisão bibliográfica. Feita em quase todas as pesquisas científicas com foco nas abordagens e/ou análises qualitativas e documentais (Minayo, 2001, p. 60). Minayo (2001, p. 40), entende por metodologia o caminho do pensamento e a prática exercida na abordagem da realidade. Sendo assim, ela inclui, as concepções teóricas de abordagem, o conjunto de técnicas que possibilitam a construção da realidade e o sopro divino do potencial criativo do investigador. Exige que o pesquisador disponha de um instrumental claro, coerente, elaborado e capaz de encaminhar os impasses teóricos para o desafio da prática.

No presente trabalho procurou-se refletir sobre quais fatores têm sido determinantes nesta dança que nos levem a afirmar que a marrabenta é um dos símbolos da identidade cultural dos povos do sul. O trabalho buscou privilegiar uma análise explicativa dos principais argumentos dos autores das obras revisadas e as soluções que eles apontaram para a consolidação da cultura moçambicana. Para tal, foram selecionados artigos que considerei com maior relevância em termos da discussão sobre a marrabenta, atendendo não só a qualidade e a consistência científica dos argumentos, mas também a originalidade do discurso empregado em cada obra. Trata-se de um dos primeiros procedimentos desta pesquisa e é, igualmente, uma das etapas mais fundamentais deste trabalho. Neste exercício, a leitura sistemática desempenhou um papel fundamental, uma vez que faz parte das principais técnicas utilizadas na investigação.

1. IDENTIDADE E A CARACTERIZAÇÃO DA CULTURA DO SUL DE MOÇAMBIQUE

Neste primeiro capítulo, me dediquei a decifrar os elementos que são importantes para o entendimento do presente trabalho com auxílio de leituras de teóricos e autores como; Stuart Hall (2011), Mondlane (1969), Ngunga (2004), onde foi possível observar que os elementos culturais e identitários se destacam a partir das línguas Moçambicanas.

O tema da identidade e cultura nacional já vem sendo abordado há bastante tempo no mundo, e em Moçambique não foi diferente. Essas questões são pertinentes até os dias de hoje, e deságuam em torno do debate do nacional e dos marcos identitários. Moçambique foi colônia de Portugal, essa parte brutal da história desencadeada pela colonização portuguesa, gerou uma série de sequência de danos severos, humana, histórica e culturalmente. Do meu ponto de vista, parte desse evento histórico uma cópia ou réplica e alienação cultural e ideológica do colonizador. Neste sentido, importa destacar que a identidade pode ser entendida pela dimensão externa, mas também pela dimensão interna. Dizer que somos moçambicanos não basta, é necessário nos identificarmos e termos como base a diversidade e criatividade de expressões como culturas, línguas, religiões, tradições e costumes sem desconsiderar o orgulho de onde cada um provém, considerando e valorizando a extensão territorial do país.

Partindo da perspectiva de Hall (2011), é importante reconhecermos que todas as identidades são construções simbólicas do que é produzido internamente, buscando inspirações externas sem procurar veracidade ou falsidade. Não existe uma identidade fidedigna, mas uma pluralidade cultural de identidades que se edificam por diferentes grupos e camadas sociais, em diferentes contextos e momentos cronológicos históricos. De acordo com Hall (2011), a questão da identidade está sendo extremamente discutida na teoria social:

Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como unificado. Assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abandonado os quadros de referências que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (Hall, 2011, p. 7).

Em concordância com esta afirmação, me vejo na obrigação de tecer considerações acerca deste ponto de vista. O continente africano foi assolado por longos anos pela colonização, o que culminou com atrasos em suas diversas produções. Após os anos de 1960, se inicia o processo de revolução armada e/ou pacífica em diversos polos do continente em prol da luta pelas suas independências. O continente ganha uma nova configuração, com

presença de novos agentes, militantes como Kwame Nkrumah, Amílcar Cabral, culturais como Fela Kuti e acadêmicos como Eduardo Chivambo Mondlane.³ Sob o ponto de vista de Mondlane (1995), ocorre também uma série de eventos durante esse período; na cultura vamos apontar os surgimentos de grandes produções em massa, ascensão e surgimento de novos gêneros musicais e manifestações culturais como a Marrabenta de Moçambique e Funaná de Cabo Verde, e na África do sul, Ladysmith Black Mambazo, grupo vocal masculino sul-africano formado no início da década de 1960, cantando em ritmos tradicionais locais e, especificamente em Moçambique, o consagrado artista plástico Malangatana. Os registros da presença europeia no continente africano são datados desde o século XV, em parte esse processo que consistia em busca de matérias primas e trocas comerciais de metais preciosos, como ouro e prata, transformando territórios africanos em colônias europeias, esse processo trouxe consigo a escravidão e o silenciamento dos povos locais, o que foi uma cirurgia social local e um processo de transformação radical para o mal.

Como todo o nacionalismo africano, o de Moçambique nasceu da experiência do colonialismo europeu. A fonte da unidade nacional é o sofrimento comum durante os últimos cinquenta anos sob o domínio portugueses. O movimento nacionalista não surgiu numa comunidade estável, historicamente com uma unidade linguística, territorial, económica e cultural. Em Moçambique foi a dominação colonial que deu origem à comunidade territorial e criou as bases para uma coerência psicológica, fundada na experiência da discriminação, exploração, trabalho forçado e outros aspectos da dominação colonial (Mondlane, 1995, p. 87).

De acordo com INEM (2017) Moçambique é um país extenso territorialmente, fazendo fronteiras com seis países e, nestas zonas fronteiriças, naturalmente ocorrem práticas sociais, económicas, políticas e culturais. A cultura moçambicana é fruto dessas conexões e lugares de trânsito e trocas. Podemos citar assim, as trocas culturais como a Marrabenta que é um ritmo que nasce a partir dos ritmos já existentes e da mestiçagem entre culturas. O país é dividido atualmente em três grandes regiões: norte, centro e sul. Cada uma dessas regiões tem suas características próprias. Moçambique é banhado na costa pelo Oceano Índico o que proporcionou com que ao longo do tempo fosse um lugar de encontros de vários povos e culturas e de trânsito e expedições marítimas. Os povos bantus sempre predominaram nestas regiões, sem deixar de lado os subgrupos existentes com cultura comum e linguagens similares. Na região do sul de Moçambique predominam as etnias dos Bitongas, Machopes, Tongas e Machanganas⁴ que estão presentes nas províncias de Gaza, Maputo e Inhambane.

A identidade não é um fato natural, inerente, uma essência depositada na mente dos indivíduos, mas um fato social, histórico e político. Resulta de

³ Intelectuais, políticos e artistas africanos.

⁴ Povos étnicos predominam no sul de Moçambique.

processos ideológicos e inconscientes que se constituem, se estabilizam e desestabilizam independentemente da vontade dos indivíduos. Por isso, ter ou viver uma identidade (de gênero, racial, étnica, nacional, etc.) não é algo inteiramente consciente e coincidente. Nesse sentido, para entender a construção das identidades, cumpre considerar: o que elegem como igual (mesmo, unidade) e como desigual (outro, diferença); para quem estão disponíveis ou não; e que efeitos materiais têm sobre as relações entre indivíduos e grupos (Farias, 2015, p. 83).

Conforme citado acima, o autor nos mostra que a identidade não é um fato natural, o que quer dizer que pode ser ganhada ou perdida, sendo este, um elo entre os indivíduos que vai se construir a partir de indicadores políticos, religiosos, étnicos, nacionais, históricos, culturais etc. Assim, do ponto de vista de Farias (2015), possível evidenciar situações de mudanças ou transição de identidades, historicamente e contemporaneamente, com o surgimento de vários grupos identitários de autoafirmação em várias partes do mundo, como movimentos sociais discutindo questões em torno das identidades, dessa forma se estabelece um elo entre “política e identidade” (Farias, 2015, 84). Muitas vezes esses elos vêm sendo pautados ou cobrados por grupos étnicos, minorias, oprimidos, mulheres, movimentos sociais/raciais, etc.).

Em disputas ou partilhas identitárias há vários eixos em causa sendo eles simbólicos ou materiais. Para Silva (2014), em uma primeira aproximação, parece ser fácil definir "identidade". A identidade é simplesmente aquilo que se é: "sou brasileiro", "sou negro", "sou homossexual", "sou jovem", "sou homem". A identidade assim concebida parece ser uma positividade ("aquilo que sou"), uma característica independente, um "fato" autônomo. Nessa perspectiva, a identidade só tem como referência a si própria: ela é autocontida e autossuficiente (Silva, 2014, p. 35.). Nesse sentido, a afirmação identitária é um processo que pode garantir o acesso privilegiado aos bens sociais de um determinado grupo. A diferença e a identidade estão em estreita conexão com as relações de poder, as identidades são assim, marcadas pela diferença, o Moçambicano é Moçambicano e não é Sul Africano, debates inerentes às identidades vem se mobilizando em diferentes áreas do conhecimento.

Quando tratamos de identidades, tanto na percepção individual quanto coletiva de identidade, a cultura exerce um papel fundamental para delimitar as diversas personalidades, os padrões de conduta e ainda características próprias de cada grupo humano, situados temporal e espacialmente. Segundo Hall (1999), uma identidade cultural enfatiza aspectos relacionados a nossa pertença a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas, regionais e/ou nacionais. Ao analisar a questão, este autor enfoca particularmente as identidades culturais referenciadas as culturas nacionais. Para ele, a nação é além de uma entidade

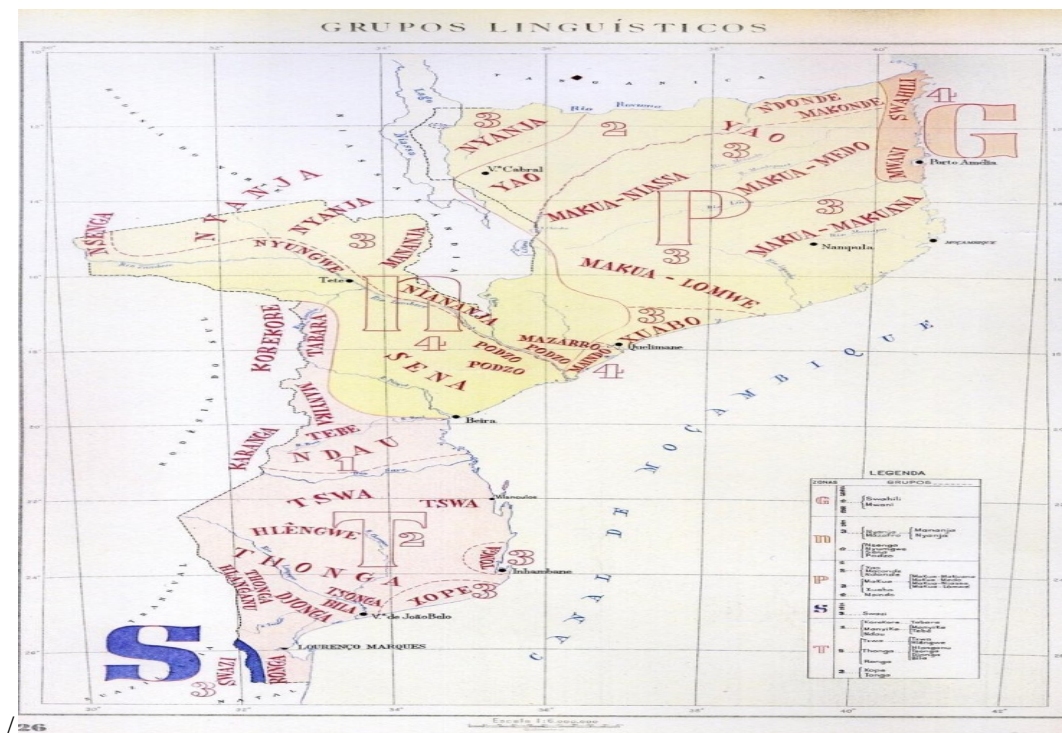
política – o Estado, ela é um sistema de representação cultural, noutros termos, a nação é composta de representações e símbolos que fundamentam a constituição de uma dada identidade nacional. Hall (1999) sugere ainda, que as culturas nacionais produzem sentidos com os quais nós podemos “identificar e construir, assim, suas identidades”. Desse modo, histórias, memórias e imagens servem de referências, de nexos, para a constituição da identidade de uma nação. Logo, trazer essas identidades e apresentá-las às demais identidades trariam grandes contribuições não só para lutas que são travadas cotidianamente, como por exemplo, o racismo, a xenofobia, sendo também uma maneira de promover a sociabilidade entre as diferentes nacionalidades e comunidade externa a Unilab⁵. De modo paulatino, vamos chegando no cerne da questão do nosso trabalho que é a marrabenta, mas antes há necessidade de fazermos abordagens históricas, culturais, linguísticas, geográficas de Moçambique.

1.1 Dados Geográficos do País

De acordo com INEM (2017), Moçambique geograficamente fica situado no Sudeste da África, é limitado a Norte pela Tanzânia, a Leste pelo Oceano Índico, Oeste por Malawi, Zâmbia, Zimbabwe e Eswatini e a Sul pela República da África do Sul. Toda a faixa costeira Leste e é banhada pelo Oceano Índico numa extensão de 2470 km, possuindo uma superfície de 799 380 km² e é constituída por 11 províncias, sendo Niassa a mais extensa e Maputo a menos extensa. Considera-se a divisão do país em três parte, zona sul que se estende até o rio Save, temos a zona centro que se limita no rio Zambeze e por fim a zona norte, que vai até ao distrito de Moeda em Cabo Delgado, tendo a línguas Swahili, Emakhuwa que são descendentes bantu, como a maior parte de línguas moçambicanas, muito predominante na zona norte do país.

De forma ilustrativa segue o mapa de Moçambique e os países que fazem as divisões fronteiriças. Essas mesmas divisões que estabeleceram uma coletividade de contributos para a região, sendo Moçambique e sua riqueza cultural influenciada pelos outros países vizinhos e vice-versa. Nas regiões de fronteira, ocorre ao mesmo tempo, a conservação das culturas locais e regionais e processos de fusão de novas culturas.

⁵ Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira que é a instituição na qual me formei e que vem fomentando atividades culturais por meios de grupos de extensão e pesquisa a exemplo disso o grupo de extensão perolas do indico que atua culturalmente na universidade e nas cidades do maciço de baturité



Fonte: Google.⁶ https://macua.blogs.com/moambique_para_todos/2012/09/grupos-lingu%C3%ADsticos-de-mo%C3%A7ambique.html

A partir desta breve discussão sobre a diversidade etnolinguística/geográfica de Moçambique, creio que foi possível trazer uma discussão pertinente. Com auxílio de leituras dos mapas, podemos perceber que um dos elementos capazes de unir as pessoas, é a língua, o compartilhamento e a sua interação, pois, nas zonas fronteiriças, sejam elas internas ou externas, o contato entre culturas é diário.

Foi possível notar através do mapa as divisões geográficas, culturais e étnicas de Moçambique, entretanto, juridicamente há um fator que une todo o país, como é de conhecimento de todos, a Constituição da República de Moçambique (1990) é a legislação que gere e regulamenta as leis em Moçambique, a exemplo disso, a língua portuguesa é por lei a língua oficial do país. Assim, a constituição é a lei mais importante, por tanto, é de lei que o estado é quem garante e incentiva a promoção cultural e línguas moçambicanas, na perspectiva do reforço da unidade nacional, da compreensão mútua e do desenvolvimento social, cultural e econômico (INEM, 2017, p.15). Como exemplo de avanço pode-se realçar o próprio conhecimento da cultura e suas práticas nativas que são asseguradas por lei, como poderemos ver no capítulo a seguir.

⁶ Imagem retirada de website:

https://macua.blogs.com/moambique_para_todos/2012/09/grupos-lingu%C3%ADsticos-de-mo%C3%A7ambique.html

2. CONSTRUÇÃO DO ESTADO E DA IDENTIDADE NACIONAL MOÇAMBICANA A PARTIR DO SUL

O segundo capítulo é onde procuramos evidenciar como se deu a construção do estado Moçambicano e como se deu a construção da identidade Moçambicana a partir do Sul, uma vez que boa parte das instituições governamentais se sediaram na zona sul do país e Maputo capital. Outro fator que deve ser levado em consideração é que boa parte das pessoas que compunham os cargos políticos tinham influências do sul e possivelmente com forte influência portuguesa.

Segundo o INEM (2017) situado a Sudeste no Continente Africano, Moçambique é um país independente desde 1975, tendo adotado o nome de República Popular de Moçambique logo após a proclamação da independência. Moçambique está dividido em 11 províncias, incluindo a cidade capital Maputo, que tem estatuto provincial.

Nesta senda, a Constituição de 1990 veio introduzir o Estado de Direito democrático no país, instaurando um clima democrático que proporcionou a realização das primeiras eleições multipartidárias. Atualmente, a República de Moçambique é um “Estado independente, soberano, democrático e de justiça social” (CRM, 1990, p.10) Com o objetivo de criar uma identidade nacional, o Português foi adotado como língua oficial depois da independência. No entanto, existem em Moçambique cerca de 20 grupos etnolinguísticos, nas zonas urbanas e hoje cerca de 30% da população fala o Português.

Em Moçambique, o processo da formação da identidade nacional vai ganhar os primeiros registros durante a situação colonial, pois este país foi um palco sangrento de uma grande resistência contra a colonização portuguesa. No decorrer dessa história de luta e de conquista da independência, muitos personagens assumiram importantes papéis e são lembrados até hoje como: Eduardo Mondlane, Josina Machel, Samora Moisés Machel, Filipe Samuel Magaia, entre outros.

2.1 O PAPEL DO “HOMEM NOVO” NO PROCESSO DE FORMAÇÃO DO ESTADO-NAÇÃO EM MOÇAMBIQUE

Após a proclamação da independência existiu a preocupação de construir uma nova sociedade, “Homem Novo” em um país que já vinha sendo assolado pela colonização. Com isso, a primeira república Moçambicana e a nova sociedade moçambicana vão se fundar a partir da perseguição e deportação em massa dos colonos. Após a proclamação da independência em 1975, tendo como primeiro presidente Samora Moises Machel (1975), o

presidente perde a vida em 1986, resultado de um acidente aéreo, iniciando um período marcado não só pela morte de um presidente, mas também o projeto socialista em construção (marxismo-leninismo), visando a transformação de um regime colonial pautado pelas violências, escravidão e exploração aos povos moçambicanos.

Há necessidade de se instalar um governo local e próprio em Moçambique de pessoas nativas chamadas de “indígenas ou assimiladas” (Macamo, 2001, p. 35) que eram consideradas inferiores pela estrutura colonial e opressora, saindo dessa zona de inferioridade e se inserindo na vida política ativamente, rompendo a barreira imaginária que os separava do colonizador. Com a expulsão do colonizador a expectativa era de que o passado colonial e opressor havia sido ultrapassado.

Todavia, segundo Borges (2017), os esquemas de classificação e seleção são retomados para detectar, entre os nativos, quem deveria permanecer, pertencer ou ainda ser segregado da comunidade dos novos homens moçambicanos. Diversas instituições e formas de controle são criadas destacando-se o policiamento e a vigilância popular como os principais mecanismos de seleção, segregação e inclusão dos nativos pelo Estado pós-colonial. Desta forma, entendemos de onde parte a construção do imaginário social de Moçambique, nos mostra que é dessa nova configuração das relações de poder que “emerge a dupla categoria fundamental que sustentou o projeto de construção da identidade nacional moçambicana que se assentou no binômio, homem novo e inimigo” (Borges, 2017, p. 60). Termos que pretendiam demarcar a fronteira entre o nós e os outros, na relação entre os descolonizados no interior do território moçambicano. O contexto pós-independência trouxe alguns aspectos da velha ordem, os quais remetem às tensões da relação entre o indígena e o assimilado, tradição e modernidade, civilizado/bárbaro, incluído/marginalizado (Macamo, 2001, p. 25)

Borges (2017), conclui que a busca pelo sujeito ‘homem novo’, que passaria a compor a unidade homogênea que sustentaria a identidade nacional na formação do Estado-nação em Moçambique, torna recorrente o uso da violência pelas instituições estatais. A polícia, o exército, bem como os demais grupos especializados de recolha de informação (grupos dinamizadores, de vigilância e milícias populares).

De acordo com o colocado acima, durante as minhas vivências com pessoas mais velhas em conversas informais, era possível ouvi-las dizer que esse período em Moçambique,

com a queda do regime colonial se impunha um braço de ferro, um espírito patriótico e nacionalista afim de fazer emergir entres as múltiplas grupos identitários, tribos, tradições, valores, raças, etnias e religiões. Uma nação até então inexistente buscava possibilitar uma superação dos tecnicismos, tribalismos, racismos e classes na relação entre os nativos. As forças policiais eram aliadas, a população tinha a função de se autovigiar uns aos outros para minimizar a criminalidade na cidade de Maputo e as pessoas vindas dos campos e interiores do país eram vistas como marginais e deviam regressar às suas terras onde iram trabalhar a terra, diferente da cidade de cimento em que os empregos eram escassos e sob o risco de serem responsabilizados pelo cenário criminal na época.

Afirma Djive (2013), que o sistema educativo do período colonial português em Moçambique visava à reprodução da exploração e da opressão e a continuidade das estruturas colonial-capitalistas, o que respinga até os dias de hoje em nosso sistema de ensino e a forma como somos socializados. Havia, neste sistema educativo, uma diferenciação entre filhos da classe dominante, composta majoritariamente por brancos, mestiços e assimilados e, por outro lado, a classe dominada, composta pelos negros nativos, designados por indígenas. Com a independência, proclamada em 25 de junho de 1975, entra em vigor uma nova filosofia na educação moçambicana. Nessa filosofia da educação, olhou-se para a luta armada de libertação nacional como manifestação da expressão mais alta da negação e ruptura com o colonialismo e as concepções negativas da educação tradicional. Portanto, “é no interior desta luta, no seio da Frente de Libertação de Moçambique, que surge a nova concepção” (LEI 4/83). A Lei 4/83 do SNE, primeira Lei no país pós-independência, tinha como visão a formação do “Homem Novo”. A formação desse Homem estava inserida nos ideais do Marxismo-Leninismo, visando à construção de uma sociedade socialista, conforme se lê no respectivo documento:

O Sistema Nacional de Educação fundamenta-se nas experiências da educação desde a luta armada até à presente fase da construção do Socialismo, nos princípios universais do Marxismo-Leninismo e no património comum da Humanidade. Ele responde às exigências atuais e à estratégia do desenvolvimento socialista e está perspectivado e planificado de forma a contribuir para a consolidação da aliança operário-camponesa e a ser agente potenciador das transformações que se preveem com a socialização do campo, a mecanização de agricultura e a industrialização do país. (Djive, 2013, p. 27).

O propósito da formação de uma sociedade Moçambicana socialista (marxista-leninista) justifica-se pelo facto de este país ter alcançado a sua independência com

o apoio material, logístico e técnico do bloco socialista (URSS, China, RDA, Vietname, Coreia do Norte e outros Estados marxistas). Com a independência alcançada, a Frente de Libertação Nacional de Moçambique adotou a ideologia marxista-leninista em todas as frentes da construção do país. As instituições de ensino eram vistas como bases revolucionárias para a consolidação do poder baseado na ideologia socialista, onde se afirmava que o poder era do povo. Para alcançar estes propósitos, a Lei em apreço preconizava a formação de um professor “como educador e profissional consciente com profunda preparação política e ideológica, científica e pedagógica, capaz de educar os jovens e adultos nos valores da sociedade socialista” (Djive, 2013, p. 30).

A formação da identidade nacional de Moçambique foi pautada principalmente por fatores políticos após independência, portanto, é importante perceber como essa formação identitária coletiva se dá. Na seção seguinte, faremos uma leitura das constituições de forma a compreender como se deu a formação da cultura Moçambicana, considerando o que consta na constituição, uma vez que o estado é a entidade que garante e promove o desenvolvimento da cultura e personalidade nacionais. O Estado age para promover internacionalmente o conhecimento da cultura Moçambicana e para fazer beneficiar o povo Moçambicano das conquistas culturais revolucionárias dos outros povos (CNM, 1975, p. 20).

3. CONSTITUIÇÕES DA REPÚBLICA VIGENTES EM MOÇAMBIQUE

Este capítulo apresenta a síntese geral das constituições da República de Moçambique, onde procuramos averiguar os aspectos culturais, identitários, históricos e sociais que estão patentes nas constituições, assim, traçamos caminhos que nos auxiliaram a compreender até que ponto o estado interferiu na manutenção das questões mencionadas acima.

A constituição se trata de um conjunto de leis que regem um país, sendo caracteristicamente de cunho jurídico, político e sociológico que se desenvolve com o surgimento do Estado (CNM, 1975, p. 11.). Em Moçambique, a primeira constituição Moçambicana foi aprovada pelo Comité Central da Frente de Libertação de Moçambique (1975), comité este que esteve à frente no processo da luta armada aos 20 de junho de 1975.

O estado Moçambicano, ao longo da sua história, teve outras constituições, e para fazer este trabalho fiz uma breve leitura das três constituições: a constituição de 1975, 1990 e 2004. No que tange a aspectos das práticas e manifestações culturais e tradições pude notar que a constituição de 1975 não trabalhava com os aspectos em causa do nosso trabalho, pois na constituição de 1975 o Estado é “único”⁷, sendo a entidade que promove o desenvolvimento e progresso cultural e personalidade nacional, diferente da constituição de 1990 que vai englobar vários elementos culturais, trazendo as línguas nacionais como patrimônio cultural e nacional, estando elas como um veículo da identidade nacional e a livre expressão de todos. A constituição de 1990, traz também questões igualitárias aos gêneros, propiciando que ambos poderiam ser agentes culturais, de modo geral, os cidadãos tinham direito a expressão artística e científica, que garantia a livre expressão das tradições e valores da sociedade moçambicana. A constituição de 1990 reconhece também o poder tradicional legitimado pelas populações.

Artigo 11

- i) a afirmação da identidade moçambicana, das suas tradições e demais valores sócio-culturais;
- j) o estabelecimento e desenvolvimento de relações de amizade e cooperação com outros povos e Estados.

Artigo 115 (Cultura)

1. O Estado promove o desenvolvimento da cultura e personalidade nacionais e garante a livre expressão das tradições e valores da sociedade moçambicana.

⁷ Moçambique até 1994 era um país monopartidário.

2. O Estado promove a difusão da cultura moçambicana e desenvolve acções para fazer beneficiar o povo moçambicano das conquistas culturais dos outros povos.

Artigo 118 (Autoridade tradicional)

1. O Estado reconhece e valoriza a autoridade tradicional legitimadas pelas populações e segundo o direito consuetudinário.

2. O Estado define o relacionamento da autoridade tradicional com as demais instituições e enquadra a sua participação na vida económica, social e cultural do país, nos termos da lei.

Artigo 119 (Família)

4. A lei estabelece as formas de valorização do casamento tradicional e religioso, define os requisitos do seu registo e fixa os seus efeitos (CNMs, 1975, 1990, 2004, p. 15.)

Bem antes da constituição de 1990 entrar em vigor, pode ter ocorrido que a Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO) tenha ganhado muitas influências e simpatizantes entre as comunidades do interior do país como aponta Furquim (2016, p. 25). “Uma das motivações para a guerra civil que ocorreu de 1977 até 1992 entre a Frelimo e a Resistência Nacional Moçambicana” (Furquim, 2016, p.2 5). O hiato criado através da diferenciação do projeto em relação ao carácter real da população e também entre os dirigentes da Frelimo e a população, acaba por abrir espaço para que a Renamo se fortaleça, principalmente entre as comunidades rurais, que buscavam se aproximar da população justamente através da tradição. Nesse contexto crítico, os integrantes da Renamo criam alianças com os chefes tradicionais que ainda permaneciam em suas regiões, e também com a população.

Dando sequência a uma breve leitura das constituições, a constituição de 2004 vem rebatendo o que as outras já haviam tratado. A novidade que me despertou atenção, foi de que ela reconhece e dá mais ênfase ao poder tradicional e aos régulos, faz a mediação entre a população e o poder estatal oficial. Os régulos têm um carácter ancestral e atuavam em regiões dos bairros periféricos e bairros dos interiores das cidades. São memórias marcantes para mim, desde pequeno é nítida a sua caracterização deste cenário. As casas dos régulos geralmente tinham quintais grandes e eles possuíam grande poder e influência local. Eles eram respeitados por todos, sendo que, alguns problemas ou situações de cunho social eram debatidos em suas residências e sempre sob uma árvore grande, possuindo um fardamento específico, como se fossem oficiais da polícia. Os régulos e os chefes tradicionais desempenham grande influência em seus bairros ou áreas de atuação, nada acontecia sem sua presença.

Quando criança, me recordo de ter perguntado o porquê de serem eles e não outros? foi-me dada a seguinte resposta: “eles foram os primeiros a ocupar essas terras (os bairros) quando não tinham ninguém e nem nada”. Partindo disto, fui crescendo e pude notar também e me arrisco a dizer que os régulos e chefes tradicionais pertenciam ao partido Frelimo como preferência política, visto que a sua casa era decorada com cartaz de quem se faria candidato naquele ano eleitoral.

3.1 A DANÇA COMO UMA DAS MANIFESTAÇÕES E EXPRESSÕES ARTÍSTICAS DO SUL DE MOÇAMBIQUE.

No que toca a este aspecto, na zona sul existem vários tipos de danças, dentre as quais temos danças tradicionais: Xigubo, Ngalanga, Makhara, Xingomani, Marrabenta, Makuaela, Makuai, Pandza, Xipfapfapfa. As manifestações e expressões artísticas promovem e desenvolvem vários campos de apreciação, seja no modo de ver, entender e agir ao ponto de criar impacto na sociedade, auxiliando a própria comunidade a responder aos desafios da realidade que estão em constante transformação à sua volta.

As manifestações artísticas, como dança e em especial a Marrabenta, que é um patrimônio imaterial, quase que imensurável e sem valor padronizado para os Moçambicanos. Para os próprios moçambicanos a dança Marrabenta propõe discursos plurais sobre a criatividade e solidariedade da diversidade cultural existente em diversas partes do país. Diversidade esta que provém dos tempos antigos, considerando a ancestralidade e a luta de libertação como manutenção da memória coletiva simbólica, memória essa que não é descrita por meio de escrita, mas sim vista por muitos como coletiva, cultural e utópica. A marrabenta é descrita como sinal de pertença e afirmação moral desde os tempos imemoriais. As manifestações culturais em Moçambique, sobretudo as populares como a dança, que envolvem mais camadas associativas, têm capacidade de provocar em grande parte uma sensação de união até com desconhecidos, criando uma energia motivadora entres os dançarinos, bandas fazedoras da marrabenta e cada um/a exposto, seja observando ou dançando naquele ambiente de consumo da marrabenta.

Para essa conexão entre público e os grupos da marrabenta, naturalmente são considerados os que têm mais conhecimento numa determinada manifestação, como líderes ou referência, mais dinâmicos, os que dão mais ânimo e possivelmente que mobilizam o

público. Do ponto de vista da minha figura como artista/Dj e apreciador da Marrabenta desde a infância, as manifestações culturais Moçambicanas são de êxtase coletiva, bastante recorrentes nas danças, nos movimentos presentes e gritantes acompanhados de instrumentos tradicionais, como tambores, sem deixar de lado o público que canta junto, fazendo uma roda e aplaudindo em pé.

Moçambique expressa uma diversidade multicultural que se deve aos seus países vizinhos e à passagem de vários povos estrangeiros europeus e asiáticos. Dessa diversidade vamos nos atentar às danças e à música. As danças tradicionais e populares são de extrema importância e a sua abordagem merece uma atenção, seja na quantidade ou na qualidade dos seus estudos, destacando um olhar interdisciplinar que nos possibilite ver essa manifestação (dança) e que vai diretamente pospor às memórias dos povos locais, possibilitando a criação de novas epistemologias.

Na minha percepção, o corpo é um espaço de disputa social que vai assumir o papel de incorporar os movimentos dos passos da dança, que é uma expressão artística que antigamente vai ser descrita como tendo a função de adorar os deuses e a natureza, seja para proporcionar que as épocas de plantio, colheita, caça e/ou chuva sejam proveitosas. Assim, partindo da minha vivência que permeia as relações ancestrais, entendo que a dança é usada como forma de se comunicar através do corpo, expressando alegria ou tristeza. É através desse mesmo corpo que muitos bailarinos de Marrabenta e principalmente do xigubo vão aderir aos pés descalços como forma de conectar com a terra, um contato direto com o solo e com as dimensões ancestrais. Esse contato também pode ser encontrado nas mesquitas islâmicas, onde a entrada só é permitida de pés nus, um modo de demonstrar e expressar respeito com o sagrado.

As danças e manifestações culturais moçambicanas têm uma forte ligação com o fogo, pode-se considerar que elas nascem em torno do fogo, este que foi grande propulsor dos avanços tecnológicos que conhecemos hoje como metais, instrumentos de defesa, até mesmo na relação dos povos com os deuses. Estando imerso nessa construção social, aprendi que o fogo e sol são os que aquecem e dão vida aos sons dos batuques e tambores que causam fascínio de quem vai estar à volta da fogueira ao cair da noite, presenciando várias manifestações culturais, como contos de histórias e transmissão de conhecimento entre diferentes gerações, trazendo vínculos ancestrais entre dança, fogo e rodas de conversa.

Durante a minha estadia formativa no Brasil, na região do nordeste, pude observar que o fogo também é bastante usado nas manifestações de festa de cunho religioso que é a festa de São João, a popular festa junina. Para os moradores locais das cidades de Acarape e Redenção, onde estão os *campi* da universidade, esta festa acontece nos meses de junho de cada ano e é comemorada em várias partes do Brasil e do mundo. No nordeste, é celebrada com muita festa e animação, danças, fogueiras, casamentos na roça, comidas típicas (milho, doces, paçoca, pé de moleque), e essa forte relação entre fogo e religião pode ser encontrada na crença de que no dia do nascimento de João Batista, seu pai teria acendido fogueiras para guiar Maria e José para o local onde seu filho teria nascido.

Em Moçambique, as danças feitas em cenário circular, em volta da fogueira, criam um estímulo de igualdade e solidariedade, um sentimento de pertencimento a um certo grupo ou povo. São momentos como estes, sejam de alegria ou tristeza, que representam afirmação das identidades múltiplas que estão estampados nos símbolos das manifestações de sentimento de pertencimento e ancestralidade e que se unem aos ritmos musicais e à fogueira.

As danças tradicionais que acontecem de forma circular têm costume de reunir diversos temas, desde histórias, sermões e relatos de vida, podendo também criar sentimento de fraternidade, unidade e integração. Não vamos apenas aqui focar nas danças ou encontros de círculos. Há que também citar outras formas de dança, como as de filas, solos, duplas ou dependendo das possibilidades de cada formação grupal. De forma geral, estas manifestações culturais têm como finalidade estabelecer sentimentos de coletividade. De acordo com A Cor da Cultura (2006), para pensar a circularidade fora da bolha do ocidente, é preciso considerar sua importância na construção de nossas subjetividades por meio das histórias, músicas, jogos, brincadeiras etc. Comumente a roda ou rodinha, também é usada para tomada de decisões coletivas, que possibilita convivências harmônicas entre os pares. Partindo deste entendimento, o eu sujeito, parte de uma realidade ancestral, onde cresci, vendo minha avó, minha mãe e minhas tias usando essa ferramenta como forma de prática do cotidiano, que engloba a educação, o social, o ancestral e científico, que foram e são desprezadas pelo ocidente, me reconheço como sujeito importante pertencente e construtor deste cenário, de sua manutenção e reafirmação, como processo de empoderamento cultural, ancestral e político.

3.2 UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DA MARRABENTA

De tudo que já foi visto anteriormente, sejam aspectos relacionados a fatores culturais, políticos, históricos, sociais de Moçambique, que complementam a discussão e o entendimento do assunto que iremos adentrar, nessa parte do trabalho, além da questão textual, temos imagens que proporcionaram a experiência imersiva onde podemos ver coletivos de marrabenta e suas caracterizações.

Figura 3 - Grupo de dança de Marrabenta.⁸



Fonte: <https://www.conexaolusofona.org/marrabenta-a-danca-que-une-um-povo/>

A história do ritmo que virou referência da identidade moçambicana é cheia de possíveis leituras. A origem, os instrumentos, os passos e até mesmo o nome ganham diferentes versões no país e não há uma mais verdadeira que a outra. Marrabenta é um pouco de todas, é por si só o encontro de diferentes culturas, uma dança que traduz muitos em outros múltiplos. E, por isso, defender uma só verdade seria impossível. Marrabenta é uma verdade plural, assim como sua história, que começa quando Maputo era ainda Lourenço Marques, em meados do começo do século XX, décadas de 30 e 40, (INEM, 2017, p.30). Na época, caracterizada por um forte fluxo de imigração urbana, milhares de habitantes das zonas rurais passaram a habitar a periferia da cidade, criando novos bairros (cidade do canoço).

Os aglomerados populacionais eram centros de recepção de diferentes culturas que, por sua vez, contavam com sua própria língua, tradições e ritmos. Nas noites de festas, sobretudo dos bairros suburbanos de Mafalala e Chamanculo, as culturas, dialogando entre si,

⁸ <<https://www.conexaolusofona.org/marrabenta-a-danca-que-une-um-povo/>>

começaram a mesclar compassos e batuques. Dessa mistura, surgiu um ritmo de música e dança, que foi ganhando cada vez mais força.

Tradicionalmente conhecida como uma dança do sul do país, como demonstrado pela língua utilizada e pela maioria dos seus praticantes que são oriundos desta região, que comporta as províncias de Maputo, Gaza e Inhambane, a Marrabenta em todas as suas formas, espelha uma identidade nacional. Tornou-se única sendo múltipla. Uma dança que foge em forma e conceito de que as práticas culturais são estáticas. A marrabenta é o legado moçambicano que lembra o mundo que a cultura é dinâmica e tem o poder de transformar-se em si mesma.

O nome marrabenta teria surgido no bairro da Mafalala e provém da rebenta, associada ao dançar em excesso. Segundo o escritor Moçambicano José Craveirinha (1969-1971), Marrabenta vem da amálgama de muitas danças do Norte, Centro e Sul de Moçambique, vertida sobre uma base etnolinguística Ronga, possivelmente construída sobre o ritmo Ntfehna. O contato, a consequente perpetuação dessas danças, teve início na cidade de Lourenço Marques, hoje Maputo, para onde anualmente convergem moçambicanos das diversas regiões do território. O êxodo dessas populações à capital, ocorreu devido à necessidade de se buscar por melhores condições de vida junto às zonas industriais, quando os grupos desses migrantes desembarcaram na capital da província e trouxeram com eles essa força rítmica, capaz de vencer o cansaço, e no peito, a força mística das consoladoras esperanças. A adversidade, a nostalgia ou a tristeza, não conduzem, nestes migrantes, a um desajustamento social típico das populações.

Segundo Laranjeira (2014), Marrabenta é o principal ritmo musical de Moçambique, bem no coração da sua identidade. Ritmo urbano, a sua utilização deve-se às pessoas urbanizadas que, distantes do seu meio social e cultural e sujeitos à influência da cultura ocidental, criaram este ritmo, somando a outros já existentes como a Magika, Xingombela e Zukuta⁹. Ela incorporou vários ritmos folclóricos, é produto da mistura cultural dos povos do Sul do rio Save, e da dinâmica sociocultural. Tendo seu início no final dos anos 1930, mas foi na década 50 que se tornou popular.

Nas palavras de Marílio Wane (2016), Moçambique é o país da Marrabenta, expressão que pela constante repetição no quotidiano foi se cristalizando no senso comum, tornando-se verdade quase que incontestável. O dado concreto é que, apesar de não ser exatamente praticado e talvez até mesmo apreciado em todo o território nacional, este ritmo musical

⁹ Ritmos tradicionais da zona sul de Moçambique que a partir da mistura deles deram origem à marrabenta.

adquiriu a capacidade de se afirmar como uma referência da cultura moçambicana como um todo. Tal como ocorre com a música popular em outros quadrantes do mundo, a disputa pela sua “paternidade” tornou-se um dos principais focos do debate sobre a cultura nacional, de tal modo que, desde meados da década de 2000, tem-se assistido nos meios de comunicação social uma recorrente discussão que opõe o veterano músico Dilon Djindje e o falecido Fany Mpfumo como os “pais”, “reis” ou “donos” da Marrabenta. O pressuposto básico deste tipo de abordagem científica reside na ideia de que o estudo da música pode nos elucidar a respeito de diversos aspectos da história e da cultura de uma determinada sociedade. Sob esta perspectiva, mais interessante do que identificar um ou mais indivíduos que tenham “inventado” este gênero musical, constatou-se que o estudo do seu desenvolvimento como expressão artística contribui para a compreensão de um tema mais vasto que é a própria construção da identidade nacional.

De acordo com Craveirinha (1974), o jogo anteroposterior e vice-versa da bacia dos bailarinos, frente a frente ou isoladamente, chegou a criar na mente de alguns protagonistas a ideia de que a Marrabenta era ou é uma dança pornográfica. Evidentemente que as possíveis induções psicológicas, à face da moral de cada um, são soberanas e muito respeitáveis. No entanto, os requebrados característicos da autêntica Marrabenta podem considerar-se dentro dos bons limites da compostura, quando os requebros típicos da coreografia deste ritmo sejam postos em confronto com os padronizados passos do tango, por exemplo, em que os dançarinos se enlaçam apertadamente e enfiam as pernas um no outro no meio da sala.

3.3 HISTÓRIAS E RELATOS DA MARRABENTA A PARTIR DOS FAZEDORES

Para este ponto do trabalho, se inicia uma discussão sobre a marrabenta, a partir dos seus fazedores, essa discussão é de extrema importância considerando que, alguns deles já não se encontram em vida, por outro lado, pelas suas idades é difícil manter contato com eles a fim de terem interação.

João Domingo, em um dos depoimentos concedidos ao jornal A Verdade (2016) sobre a marrabenta, afirma que, por mera coincidência, no tempo colonial apareceu em Lourenço Marques, um magaiça¹⁰. Nessa altura, existia a *Witwatersrand Native Labour Association* (Wenela), instituição que recrutava mão-de-obra para a Terra do Rand¹¹. O referido sujeito,

¹⁰ Magaiça eram pessoas que se deslocavam à África do Sul à procura de trabalho e melhores condições de vida nas minas de ouro.

¹¹ África do sul, país fronteiriço de Moçambique que atraia muitos moçambicanos para trabalharem nas minas de ouro.

cujo nome é desconhecido, permaneceu na Wenela, onde aguardava os seus bens que haviam ficado retidos no país vizinho. Durante a sua estadia foi-lhe assegurada toda a assistência logística. Ora, como naquela época a maior parte da região que hoje constitui a cidade de Maputo era uma mata desabitada, assim, resolveu deslocar-se até o bairro da Mafalala.

Nesse subúrbio, na altura, havia prostíbulos e bares, um dos quais, o mais famoso, porque possuía o melhor conjunto musical de Lourenço Marques, e que era bem equipado em termos de instrumentos musicais, pertencia aos Comorianos. Por lá também atuava Daíco, um guitarrista autodidata genial. A qualidade das suas performances assemelhava-se às de Jean “Django” Reinhardt (1910 - 1953), um artista francês, cigano, que perdeu a mobilidade de dois dedos da mão esquerda, após um incêndio em sua casa em 1928, passando a tocar a guitarra com a mão esquerda. É tido como o pai do jazz na Europa, e também um dos primeiros músicos não negros nesse estilo musical.

No Bar dos Comorianos, artistas como Daíco, Pacheco, Chico Albazine e Ricardo da Silva constituíam o conjunto musical local. O espaço era maravilhoso e tocavam-se ritmos musicais como Magika, que tem origem na província de Gaza, Dzukuta e Makhara - provenientes de Inhambane, existindo desde antes de 1900 -, Xipfapfapfa - muito praticada em Matutuine, Katembe, Matola, Infulene, Boquisso e Marracuene, incluindo Pop, Rock, Swing, Rumba, Tango, Samba, entre outros estilos de música estrangeira.

3.4 COMO SE DANÇA A MARRABENTA

Figura 4 - Grupo de dança de Marrabenta.¹²

¹² <https://delagoabayworld.wordpress.com/2013/06/18/a-historia-da-marrabenta/>



Fonte: <https://delagoabayworld.wordpress.com/2013/06/18/a-historia-da-marrabenta/>

Flora Pereira da Silva (S/A) em um dos depoimentos concedidos ao blog de notícias Afreaka, afirma que:

“as mãos pendulavam de lado em lado, ora tocando os ombros, os joelhos ou a cabeça. Movimentos acentuados da cintura, pés criando um círculo imaginário no solo, jogo sensual de pernas e um requebrado pélvico terminavam de dar cara à dança, acompanhada pelo som dos materiais improvisados da festa. Madeira, latas e fios de pescas se transformaram em instrumentos. A guitarra arranjada de quatro cordas era quem guiava a música, que cantava temas da vida cotidiana, contos de casamento, momentos históricos moçambicanos e, de quando em quando, críticas sociais ao sistema colonial, sendo em determinados momentos considerada subversiva pelo então governo português.” (SILVA, s/d)¹³

Segundo Aidar (s/d)¹⁴:

“As danças africanas integram a extensa cultura do continente africano e representam uma das muitas maneiras de comunicação cultural. Esse tipo de manifestação é de extrema importância para o seu povo, constituindo parte essencial da vida. É uma maneira de estarem sempre conectados com seus antepassados e carrega uma poderosa carga espiritual, emocional e artística, além do entretenimento e diversão.”

Partindo da minha vivência, enquanto Moçambicano, entendo que, assim como Aidar (s/d), as danças africanas tradicionais são realizadas em ocasiões importantes. Destacam-se as

¹³ <http://www.afreaka.com.br/arrebenta-marrabenta/>

¹⁴ <https://www.todamateria.com.br/dancas-africanas/>

cerimônias em rituais de passagem, nascimento, casamento, morte, colheita, guerra, alegria, tristeza, doenças e agradecimentos. Para Aidar (s/a), apesar do continente africano ter uma grande extensão com diversos países e culturas diferentes, podemos destacar como pontos comuns na dança da maioria dos povos africanos: a organização em círculos, semicírculos ou fileiras; a participação de todos, independentemente da idade ou escala social na comunidade; o acompanhamento de música produzida pelo som de instrumentos de percussão e batuques de tambores. A partir do estilo de dança africana evoluíram ritmos hoje bastante conhecidos pelo brasileiro, como a capoeira e o próprio samba.

3.5 RELATOS DO SURGIMENTO DO NOME DA MARRABENTA

João Domingo, em um dos depoimentos concedidos ao Jornal *A verdade* (2016) sobre a marrabenta, afirma que existia o senhor Napita, o músico mais fraco do conjunto, originário da província de Gaza. No entanto, ele tinha a guitarra mais afinada e soava bem. Eles tocavam, mas não tinham consciência do estilo musical que produziam. Numa dessas ocasiões, na presença do magaiça, no conjunto musical do Bar dos Comorianos, Napita tocou a sua guitarra de tal sorte que os presentes o aplaudiram. Instantes depois, rebentou-se uma corda da viola. O magaiça gostou do que escutou, mas não sabia como chamar aquela música até porque ela não tinha nome. Por isso, certa vez, pediu aos artistas que lhe tocassem a música que rebentava em troca de cervejas. Ora, tomar cerveja de graça, num dos bares mais célebres do bairro da Mafalala, era uma prática muito rara entre os músicos. Por isso, responderam favorável e satisfatoriamente. Os eventos aconteciam, constantemente, aos sábados, à noite, e aos domingos, à tarde.

A maior parte dos membros do conjunto musical - Daíco, Ricardo e Pacheco - era constituída por desempregados. Em resultado disso, passavam quase todo o dia no Bar dos Comorianos. O pior é que eles não podiam comprar uma cerveja. Sucedeu que certo dia, de repente, eles viram o magaiça e acharam que - porque o Rebenta acabava de chegar -, podiam tocar música para ganhar algumas cervejas. Mas como não conheciam o seu nome, chamaram-no do seguinte modo: "Marrabenta Hinga Buya", "Venha Cá Marrabenta".

A partir daí a adjetivação daquele ritmo como o que rebenta, bem como a substantivação do magaiça como Marrabenta tornaram-se rotineiras, virando tradição. As pessoas nunca mais pararam de dizer Marrabenta, embora o género musical não existisse

ainda. Desconhece-se, porém, quem inseriu o prefixo “Ma” no verbo rebentar. Foi assim que se criou a palavra Marrabenta, a partir da qual se passou a designar um ritmo musical. Ora, é muito interessante notar que em Quelimane existe um ritmo musical chamado Utxekeliwa muito parecido com a Marrabenta. A única diferença é a forma como as senhoras dançam, fazendo movimentos circulatorios.

Entretanto, com o passar do tempo, os ritmos que se tocavam mudaram de nome. Deixaram de ser Xipfapfapfa, Dzukuta, Magika e passaram a chamar-se Marrabenta só por causa da história desse magaiça. E, assim, por mera casualidade, surgiu o nome. No entanto, dizer que se desconhece a pessoa que inventou a maneira de dançar a Marrabenta é pura contradição.

3.6 RELATOS CONTROVERSOS ENTRE OS “PRECURSORES” DA MARRABENTA

A marrabenta é daqueles assuntos que em Moçambique, em especial na zona sul, não faltam adeptos, seja para debater, ouvir, dançar etc., como uma manifestação que vai surgir em lugares diferentes e em contextos de adaptação em um país independente, a marrabenta é cheia de possíveis leituras que geram opiniões em diferentes lugares e diferentes atores culturais, opiniões essas, muitas vezes, relatando onde tenham surgido a dança, o nome, os possíveis criadores.

Quanto ao surgimento da marrabenta, João Domingo, em um dos depoimentos concedidos ao Jornal *A verdade* (2016) sobre a marrabenta, afirma que: “Dilon Diindii é mentiroso, nós não devemos entrar em alarme quando Dilon Djindji afirma que é o rei da Marrabenta”. Talvez isso não tenha grande relevância, no entanto, é inadmissível que ele afirme que inventou a Marrabenta. Isso, no meu entendimento, não condiz com a verdade, visto que a Marrabenta é uma expressão coletiva, cultural, não podendo sua origem ser associada a uma ação individual.

Dilon é tão vaidoso de tal sorte que acabou por menosprezar o Conjunto Djambo. É aí onde se encontra o contrassenso das suas palavras porque quem o levou ao palco, em Maputo, são os membros do Conjunto Djambo, em 1965, a fim de actuar no Centro Associativo dos Negros da Província de Lourenço Marques. Na sua primeira actuação, com o medo de enfrentar o público, Dilon Djindji escondeu-se atrás do palco, usando uma cortina. Quando foi reconduzido ao palco, por Domingos Mabombo, ele fez uma actuação brilhante

que lhe valeu aplausos do público. Entretanto, numa mentira manifesta, ele afirma que começou a tocar em 1940.

Mas isso não pode ser verdade porque, nesse ano, ele devia ter uns 13 anos. Dilon Djindji introduziu-se na música de acordo com o jornal a verdade. Ele tocava Xipfapfapfa e não Marrabenta. Para agravar as suas mentiras, o autor de Podina dissemina na comunicação social que possui mais de 80 músicas, quando, na verdade, ele não tem mais de quatro ou cinco composições. De 1965 até hoje, ainda não ouvi as suas novas músicas.

Trata-se de Xipfapfapfa. Ele fundamenta a sua mentira alegando que é o artista moçambicano - que canta Marrabenta - mais conhecido fora do país. Os factos mandam-nos dizer que ele começou a ser popularizado há poucos anos, graças ao Projecto Mabulu de que fez parte, antes, nunca tinha viajado com a finalidade de fazer concertos na Europa. Por exemplo, mesmo em Moçambique, ele não é conhecido na província de Inhambane. E nunca pôs os pés em Tete. Se por lá sabem que existe um artista chamado Dilon Djindji é algo atual, resultante do fenómeno da televisão.

Não pode ser verdade - como afirma Dilon Djindji - que o Conjunto Djambo não tem grande popularidade fora de Moçambique, porque esse é o único grupo moçambicano cuja música, Elisa Gomara Saia, se toca em vários países como, por exemplo, a América, o Brasil, incluindo a Rússia. Ela foi composta pela bailarina Rosa Tembe, tendo se tornado popularíssima.

4. A MARRABENTA E SUAS INFLUÊNCIAS ESTRANGEIRAS

A cultura Moçambicana, bem como a formação étnica e cultural do seu povo, é plural, pois nossos hábitos e costumes receberam influências das tradições culturais locais e estrangeiras, ou seja, influências trazidas pelo colonizador (cultura portuguesa), por imigrantes asiáticos, árabes e por parte dos nossos vizinhos que dividimos as fronteiras. Devido a procura de melhores condições de vida, às populações do interior das províncias de Maputo, Gaza e Inhambane migravam para Lourenço Marques - atual cidade de Maputo, que estava em desenvolvimento na sua edificação e industrialização.

Trata-se de um êxodo rural que não termina por aqui, vai se alastrar até a vizinha África do Sul, que era outro expoente de acessão de vida pela presença de minas de ouro, entre outros recursos minerais, o que fazia com que muitos jovens na época (pressupondo 1940), através da WENELA¹⁵, TEBA ou não, migram para África do Sul à procura de melhores condições de vida. (Schutte, 1977; First, 2015; Glover; Money, 2021).

A partir desse desafio que era ir à África do Sul, os candidatos à migração faziam promessas aos familiares, que era de voltar próspero e com qualidade de vida para mudar as condições do seu lugar de origem. Por outro lado, se comprometeram a manter e respeitar a sua cultura e o ritmo da marrabenta, que já vinha sendo praticada nas zonas interioranas dos seus lugares de origem, seja em áreas de convivência ou mesmo no pasto do gado.

Os Moçambicanos que migraram para África do Sul durante a sua volta influenciaram bastante na forma de vestir, dançar e de ouvir a música, visto que a África do Sul era vista

¹⁵ A WENELA (Witwatersrand Native Labor Association - WNLA) foi uma empresa fundada em 1901 pela indústria mineira sul-africana, tendo como objetivo recrutar trabalhadores para as suas minas. A empresa expandiu a sua atividade a quase toda a África Austral, detendo os seus próprios depósitos e meios de transporte, além de clínicas e escolas. Desde a sua abertura que as minas de ouro sul-africanas se debatiam com falta de mão-de-obra e Moçambique era uma fonte próxima, havendo vários acordos entre os governos sul-africanos e o colonial português. Vale registrar o Acordo de 1897 entre Portugal e o Transvaal. O Modus Vivendi de 1901, um acordo secreto, outorgou o monopólio do recrutamento de mão-de-obra moçambicana à recém-constituída WENELA, um monopólio que duraria até 1965, quando o governo colonial permitiu a entrada de três firmas de capitais portugueses no negócio. Este acordo foi formalizado por uma convenção em 1909 e atualizado por um acordo em 1928. De notar que os acordos limitavam o recrutamento pela WENELA ao território Moçambicano a sul do paralelo 22º sul, embora tenha havido recrutamento a norte dessa linha pela Companhia do Niassa entre 1903 e 1913. Também limitaram o recrutamento anual de moçambicanos a 100 000 mineiros, número que foi ultrapassado em 1975 com 115.309. A independência de Moçambique reduziu significativamente o fluxo de moçambicanos, contando-se apenas 32.803 em 1976. Em 1977 a WLNA fundiu-se com a NCR (uma empresa de recrutamento de mão-de-obra interna da África do Sul), tendo como resultado a criação da TEBA (The Employment Bureau of Africa).

como um “pedestal”, o que acabou por influenciar os gêneros locais como Marrabenta, a partir dos estilos musicais que se consumiam fora do país.

Os artistas sul-africanos da geração de 1990 foram os que mais exerceram alguma influência em Moçambique, visto que na época já era possível aceder a uma TV, rádio ou fita cassete. Em particular, lembro-me quando os meus tios migrantes na África do Sul (Madjonidjoni)¹⁶, quando regressavam para Moçambique a fim de passar a quadra festiva (Natal e Ano Novo) com a família e amigos, traziam consigo rádios com som bem alto e vinis de músicas tocadas e que faziam sucesso na África do Sul, a exemplo de Penny Penny, Brenda Fassie - que interpreta o sucesso imortal da música "vulindlela" -, Ivone Tshaka Tshaka, entre outros.

Ouvir estes artistas hoje em dia é uma nostalgia. Por outro lado, trata-se de artistas que influenciaram significativamente na evolução da Marrabenta em Moçambique. Marrabenta é um género musical de origem moçambicana, um instrumento e uma arma de resistência que conseguiu conquistar espaços públicos desde a sua fase embrionária. Como aponta Rui Laranjeiras (2005):

Marrabenta é o principal ritmo musical de Moçambique, e está no cerne da sua identidade. Trata-se de um ritmo urbano, a sua utilização deve-se a pessoas urbanizadas que, distantes do seu meio social e cultural rural e sujeitos à influência da cultura ocidental, muitas vezes pelos piores motivos, criaram este ritmo, pegando noutros já existentes como a Magika, Xingombela e Zukuta." (LARANJEIRAS, 2005, p. X)

A Marrabenta, como um ritmo musical, vai surgir a partir de novas criações, potencializando o experimento e o improviso para a prática criativa em artes, na construção do saber, pensado na realidade local e também do que já existia como processo de criação cultural e criativa. A partir da presença de agentes estrangeiros em território nacional, podemos assim tratar a Marrabenta como prodígio de mesclagem entre o local, o vizinho regional, ou seja, do rural ao urbanizado, por fim o estrangeiro.

O êxodo rural de pessoas sem formação académica vindas do interior do país à cidade de Maputo proporcionou a criação de novos bairros e conjuntos habitacionais como Mafala, Xipamanine, Chamaculo, entre outros, que são bairros periféricos do centro da cidade e fazem parte da história da cidade de Maputo, capital de Moçambique. São bairros que outrora eram ocupados na sua maioria por pessoas pertencentes à classe trabalhadora que serviam à administração colonial portuguesa. Em sua maioria os trabalhos eram pesados e sem uma remuneração justa (INEM, 2017, p.30).

¹⁶ Pessoas que se encontravam a trabalhar na África do sul, muitas vezes na condição de “migrantes”.

Os moradores destes bairros, devido a época em que se encontravam, eram de baixo poder aquisitivo. Suas casas eram construídas de madeira e zinco, contendo uma paisagem de cortiço. Mafalala era conhecido como o bairro de “caniço”. Trata-se de bairros que têm como características a falta de infraestrutura urbana, a exemplo do saneamento básico e outros serviços que garantem boa qualidade de vida.

A periferia da cidade de Maputo é conhecida também como acolhedora, como um polo cultural e desportivo. A Marrabenta, patrimônio cultural e imaterial, também vai ser encubada nestes bairros, que são representativos, pois neles teriam nascido figuras importantes do cenário político e cultural que representam Moçambique fora do país, como a maratonista Lurdes Mutola, o jogador de futebol Eusébio, o escritor José Craveirinha, entre outros. Esses bairros não só foram habitados por uma classe com pouco poder aquisitivo, pois estamos falando da época colonial, em que os "assimilados" é que dispunham de privilégios, por servir à máquina colonial. Residiam nestes bairros com casas com tons arquitetônicos mais exigentes, se comparadas com as casas dos nativos (indígenas), cujas suas casas eram precárias e se localizam em lugares mais afastados do centro da cidade. Após a conquista da independência em 1975 as periferias passaram a receber levas de populações nativas dos interiores, movidas pelo fim do regime português, é nesse contexto que nascem novos aglomerados urbanos.

A dança Marrabenta é considerada por muitos especialistas (artistas, historiadores e cientistas sociais, e outros) como sendo o gênero musical mais popular do país. A despeito do consenso ou não dela ser um gênero musical de abrangência nacional, esta justifica-se pelo fato de ser um estilo com imensa mistura de ritmos e tradições que atravessam a história do nosso país.

A Marrabenta é originária de áreas rurais do interior do país e dos subúrbios da cidade de Maputo, das guitarras feitas de latas de azeite, das cordas que tocavam até rebentar e das danças que faziam o chão estremecer. Pelo fato da cidade de Maputo ter, desde a sua formação, uma diversidade cultural e étnica permitiu que ela, desde cedo, respirasse e transpirasse sons e ritmos que eram próprios a cada grupo (negros, mestiços e brancos), o que permitia o surgimento de bandas e grupos musicais que incorporavam no seu seio o cenário urbano e interiorizado.

A facilidade na promoção e divulgação da Marrabenta pelo país pode ter sido impulsionada, em grande parte, pela popularização das canções e músicas deste gênero na década de 1930, seja pelo rádio ou cantigas. Nas décadas seguintes, já no Moçambique independente, a evolução deste ritmo levou ao surgimento de novos subgêneros e novos

artistas com novas vertentes, como Pandza. Com artistas oriundos do interior e periferias de Maputo e com a expansão da radiodifusão, o sucesso das composições cresce ainda mais.

A Marrabenta passou a ser mais divulgada, o que fez com que permitisse o surgimento de verdadeiras estrelas dos palcos e da rádio. Nessa época, este ritmo já se encontrava popular, sem ter como conter o seu sucesso. A Marrabenta nasce do coletivo nas comunidades moçambicanas, por meio da dança, carregando consigo possíveis tons de auto-afirmação cultural e política, como aponta Guilherme Alpiarça (2017), no texto *Marrabenta – música e dança*.

A Marrabenta é cheia de possíveis leituras quanto a sua origem, aqui associa-a a resistência e a identidade de um povo plural, a diversão, festa e improviso. Ao longo da década de 1930 já existia a Marrabenta, mas, antes de ganhar espaço na indústria fonográfica, o ritmo já se popularizou entre os bastidores e fazedores da Marrabenta (Alpiarça, 2017, p.45.) O músico Dilon Djindje assegura que o termo Marrabenta surgiu entre o distrito de Marracuene e Bobole. Por outro lado, no seu estudo, o diretor do Instituto de Investigação Sociocultural, João Vilanculo, propõe uma estrutura hierárquica constituída por dois grupos de actores na história da origem e evolução da Marrabenta.

Entre os “precursores” do gênero encontram-se Fany Mpfumo, que fez a primeira gravação musical entre 1947 e 1955, na África do Sul; Francisco Mahecuane, que registou o disco “Yi Xibalo Muni Makhandene”, na Gallo Recording, no mesmo país, em 1945; Alexandre Langa, o autor das composições “Hoyo Hoyo Masseve” e “Candongueiro”; Dilon Djindje que criou a canção “Maria Teresa” e, por fim, os Conjuntos Djambo e João Domingos que, a partir de 1950, interpretaram a composição “Elisa Gomara Saia”. O segundo Grupo identificado por João Vilanculo, o dos “Promotores”, menciona o Grupo RM, os músicos Wazimbo, Stewart Sukuma, Neyma Alfredo, entre outros.

Tratando-se a da época colonial e com poucos recursos tecnológicos nos territórios colonizados, a difusão deste gênero musical não vai se intensificar como nós moçambicanos gostaríamos, pois muitos músicos das primeiras gerações da Marrabenta, pelo contexto que o Moçambique se encontrava, não chegavam a gravar suas composições musicais em estúdios fonográficos.

A Marrabenta fez emergir a cultura moçambicana juntamente com um punhado de artistas lendários como Fani Mpfumo e Dilon Djindje, músicos que com sua capacidade sonora se apresentavam em concertos, bairros periféricos e até mesmo em salões da elite branca da época. A divulgação e defesa da Marrabenta não só foi feita pelos músicos e seus fazedores, mas também “pela sociedade civil, pelos movimentos sociais, por artistas e

promotores da cultura local em defesa e promoção da mesma, apontando caminhos para uma arte com características Moçambicanas e ajudando a moldar uma identidade genuinamente local, plural e inclusiva” (Laranjeiras, 2010, p. 40).

Assim, as associações, a Associação Africana (AA) e o Centro Associativo dos Negros da Província de Moçambique (CANPM), vão contribuir para o resgate da identidade e cultura moçambicana, não obstante a obrigatoriedade de cantar e dançar músicas e ritmos portugueses, isso entre 1912 e 1975, desaguando na Independência. Para a adopção e promoção da cultura moçambicana, destaque-se o trabalho de José Craveirinha (Associação Africana) (1974) e Samuel Dabula Nkumbula (Centro Associativo dos Negros) (1974) que, devido à suas consciências política e cultural, contribuíram para a adopção e a promoção de ritmos, músicas e danças africanas nas associações.

As associações contribuíram para o 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, a 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.

Segundo Rui Laranjeiras (2010), a rádio – meio de comunicação de massa -, contribuiu bastante para a propagação destes ritmos, devido à preferência da população africana por esta fonte de informação, dado que a maioria da população era analfabeta e sem acesso à informação escrita. As bandas americanas e sul-africanas também tiveram a sua influência. As bandas americanas tinham adeptos junto de um público africano mais evoluído que escutava as bandas americanas de jazz, enquanto que as bandas sul-africanas eram preferidas pelos emigrantes moçambicanos que estavam em contacto direto com a música negra sul-africana. Assim, a vinda de bandas sul-africanas para Moçambique vai despertar nos moçambicanos a vontade de as imitar.

Pois, em 1951, chega a Moçambique o agrupamento sul-africano ‘Zonk’, constituído por negros. Foi a primeira vez que se viu e ouviu uma guitarra eléctrica em Moçambique tocada por negros. Isto teve um enorme impacto sobre a população negra, como se pode imaginar. Vale frisar que é difícil precisar o momento em que tudo se converteu em Marrabenta devido a sua diversidade e sua miscigenação. Durante a concepção desse ritmo musical, talvez nem o nome Marrabenta estivesse em uso, por outro lado, Lourenço Marques (atual Maputo) já era um caldeirão étnico e cultural da época (INEM, 2020). Talvez a Marrabenta tenha rosto, que caracteriza o encontro entre diferentes culturas, mas como uma

base local. Lourenço Marques, sendo a cidade mais cosmopolita dessa província ultramarina (Moçambique), visitada por embarcações marítimas vindas de outras partes do mundo, mesmo sob domínio de Portugal, o que proporcionou uma mistura étnica e social muito mais impetuosa que outras regiões do país, consequentemente, recebendo mais portugueses assolados por movidos políticos da revolução dos Cravos de 25 de abril de 1974.

A cidade capital, tendo um porto marítimo que desempenhou uma forte função econômica, agregou boa multiplicidade étnica, uma presença dominante de estrangeiros, mas isso vai ser diferente em 1975 com a proclamação da independência, onde o colono português é expulso das terras de Moçambique e lá se centravam pequenas comunidades formadas por mestiços e filhos de colonos com residências fixas e amantes de tradições de origem local.

Havia vários movimentos e diversas correntes humanas procurando formas de se expressar, a música Marrabenta se tornou um idioma comum de mediação e para o entendimento dos cidadãos. É perceptível a presença de vários testemunhos da época por quase toda a região de Maputo, Gaza, sem deixar de lado a África do Sul.

Havia gente tocando instrumentos rudimentares, de fabrico caseiro, sem descartar os instrumentos mais acabados e sincopados, tocando por toda parte, seja em bordéis na baixa da cidade de Maputo, no porto, bares, residências, guetos da cidade de Maputo, festas tradicionais nos interiores, salões de festas e bailes.

Como anunciado anteriormente, a marrabenta surgiu de ritmos já existentes como Magika, Xingombela e Zukuta. Para conciliar essas manifestações culturais, as associações - Associação Africana (AA) e o Centro Associativo dos Negros da Província de Moçambique (CANPM) -, foram o elemento catalisador na difusão e resistência da música e dança. Mesmo sendo em plena época da colonização, os moçambicanos ocupavam espaços próprios como fundos de quintal, lugares esses onde se reuniam aos finais de semana após longas jornadas de trabalho, em momentos de sociabilidade para tocar, escutar música e dançar a marrabenta.

Na baixa da cidade, bem no coração de Lourenço Marques (hoje Maputo), nas reuniões e momentos de socialização e entre outras diversões, como jogos e brincadeiras tradicionais, pois tratando-se de espaço e lugar de trânsito e comércio marítimo, essa mistura não demorou atrair a música marrabenta para deixar ainda mais animada a cidade de cimento e seus bairros periféricos.

Por outro lado, toda a região interiorana (área rural) foi um abrigo importantíssimo para os primeiros fazedores da Marrabenta. A condição de região de trânsito garantia a entrada de instrumentos musicais vindos de outras partes do mundo, a exemplo da África do sul, onde os imigrantes, durante as férias, traziam rádios, vinis e fitas cassetes. O contexto da

baixa da cidade - que contava com a presença de bordéis, prostíbulos, discotecas e bares - proporciona a possibilidade de se conseguir assinar contratos para músicos e dançarinos em bordéis. O dinheiro ganho e a diversão estimulavam os músicos da periferia e de origem negra a misturarem-se entre as tradições do colonizador e do colonizado, pela diversidade do local e a cidade podem ter sido um terreno fértil para que a Marrabenta pudesse ganhar vida e afirmação.

A questão de como se dança a Marrabenta começa a tornar-se um problema, porque ela, como qualquer outra dança, tende a sofrer intrusões, deturpações e graves sofisticacões por parte de maus bailarinos, num caso, e pseudo-coreógrafos, em outro. Contudo, a Marrabenta resiste. A sua peculiaridade gestual consegue sobreviver às irreverências que sobre ela cometem os próprios naturais, os próprios filhos da cultura tradicional de que a Marrabenta faz parte como um dos traços do folclore moçambicano, aspecto etnoartístico, portanto, de um povo (Craveirinha, 1974, p.30). Pode-se observar na citação seguinte em que o mesmo autor afirma:

Movimentando os pés para os lados, fazendo-os deslizar no chão sem os levantar, ora para a esquerda, ora para a direita e descrevendo círculos à volta do par que executa os mesmos passos ou outros, mas dentro do mesmo ritmo, estabelece-se uma espécie de diálogo mímico de grande sentido estético. Curiosamente a marrabenta é uma dança que se pode executar a solo; a par (sexos opostos. Ou não) porém — e sempre — frente a frente ou quando muito ladeando-se. Nota importante é que os movimentos da bacia são rigorosamente feitos no sentido de frente para trás e detrás para a frente, num jogo da região glútea em que o busto não intervém, simplesmente trabalham as mãos ora na cabeça, ora braços abertos, ora uma das mãos na nuca e a outra apoiando-se levemente na cintura, etc. (CRAVEIRINHA, 1974, p. 32).

Craveirinha (1974) enfatiza que o cavalheiro e a dama, virados um para o outro, deslizam suavemente para os lados em pequenos movimentos circulares e envolventes que se assemelham, porém, em momento algum da dança têm contato corporal. O movimento pode ser desencontrado, isto é, pode acontecer que os dançarinos se desloquem para lados opostos, e pode também suceder que se conduzam sempre para as mesmas direções no sentido da direita como no da esquerda, o corpo desliza transferindo alternadamente a incidência do seu peso da ponta do pé para o calcanhar. Com a ponta do pé livre, consoante o movimento seja para a esquerda ou para a direita, o dançarino ajuda delicadamente a deslocar o corpo, ao mesmo tempo que marca a batida do ritmo. Os quadris pendem sucessivamente para diante e para trás, dentro do ritmo e de acordo com as posições do calcanhar e da ponta do pé sobre o qual o corpo esteja apoiado. O corpo nunca se torna rígido, porquanto os ombros, a cabeça e o busto marcam permanentemente as inflexões do ritmo. Os braços ora descansam sobre os quadris ora sobem até à nuca e, em certos momentos, se esticam para os lados, à altura dos

ombros, sublinhando as expressões do rosto, na mímica que traduz os sentimentos e as situações da música e dos versos.

De outro lado, talvez possamos considerar e associar a Marrabenta ao tema romântico, do artista não alfabetizado e marginalizado, por conta da época, em que boa parte dos moçambicanos não falava português, a música vai servir como fator e meio de comunicação e socialização, importante considerar que a falta de inserção escolar para essas crianças contribuíram para que fossem pastores de gado, bem como para que cantassem marrabenta.

Segundo a matéria “A nossa missão é garantir a continuidade da marrabenta”, do *Jornal Domingo* (2017), as dificuldades que os artistas enfrentavam na época podem ser vistas contemporaneamente como, por exemplo, a partir do relato do grupo musical H2O, grupo de Marrabenta originariamente constituído por artistas jovens, todos nascidos no bairro de Chamanculo, na cidade de Maputo, o grupo foi oficialmente formado em 2005, quando se assumiram como artistas daquele estilo musical. Em entrevista ao jornal citado, os artistas do grupo musical H2O afirmam que a persistência é uma das características do grupo H2O, pois começaram do nada. Tiveram que percorrer distâncias a pé para poderem gravar suas músicas. Segundo contaram, fugiram do Hip Hop para a Marrabenta.

O estúdio da FM era o mais acessível da capital, mas também concorrido. A fila era enorme, existiam muitos artistas de renome que lá gravaram e era difícil para nós. Muitas vezes ficávamos todo dia sem comer nada, à espera de oportunidade, para no fim dizerem que não íamos gravar. [...], Mas depois de muita paciência e persistência conseguimos. Andamos muito a pé e ficávamos horas na porta do estúdio à espera de qualquer oportunidade. Nossa primeira música custou um valor de 300 meticais só na captação. Na altura isso era muito. Mesmo para as músicas passarem na rádio era difícil por falta de qualidade e em algum momento imaginamos que fosse discriminação por estarmos a vir de chamanculo, mas não havia qualidade mesmo. (FRANCISCO MANHIÇA VULGO DEL. JORNAL DOMINGO, 2017).

A carreira dos H2O começou e teve, de imediato, aceitação por boa parte do público. O tema “Xikweneti” (dívida) foi a primeira a ser produzida pelo grupo e a dar visibilidade ao mesmo. A canção narra a história de um homem que tendo pedido emprestado dinheiro se recusa a pagar. O palco escolhido para cantar essa música foi um bairro do imaginário do subúrbio da cidade de Maputo. Como os próprios integrantes do grupo relatam que o foco foi inicialmente o hip-hop, sem sucesso, se viram na obrigação de mudar para cantar a Marrabenta, tendo em conta que o grafite e a cultura hip-hop vinha sendo marginalizada, sofrendo preconceito por parte da mídia e da população comum devido às leituras equivocadas das músicas, com suas letras ácidas e das danças, que eram consideradas incitadoras da violência urbana e da delinquência juvenil, possivelmente a mudança por parte

do grupo tenha se dado através desses indicadores. Entretanto, com a mudança para a Marrabenta, os mesmos se viram alcançando um sucesso imensurável, o que nos leva a acreditar que cantando a Marrabenta em língua local e abordando as questões sociais e a realidade local, isso tenha feito com que a sua música chegasse a se identificar com os demais moçambicanos.

4.1 HISTÓRIAS DE VIDA COMO MÉTODO DE INVESTIGAÇÃO

Em nosso trabalho buscamos também as narrativas de histórias de vida como um instrumento de construção acadêmica, uma vez que, a pesquisa se encontra em fase final, ou seja, na apresentação dos resultados, importa referir que existe um desejo pessoal e acadêmico da minha parte em dar continuidade com o estudo deste tema da Marrabenta que nos propomos a discutir. A ideia é contribuir com narrativas de vida como método de pesquisa, o que, com certeza, tem se mostrado desafiador para o nosso trabalho, pela escassez de material bibliográfico sobre o assunto e sobre os possíveis precursores da marrabenta, assim faremos uma ponte ou associação entre histórias individuais dos artistas e fazedores da Marrabenta e trajetórias coletivas dos Moçambicanos e a história do próprio país. Portanto, aqui teremos apresentações bibliográficas de forma individual de alguns dos fazedores de marrabenta, sendo histórias de vida individuais e coletivas. Diante disso, as bibliografias incrementaram a discussão que é do nosso interesse: analisar a dança Marrabenta como um dos símbolos da identidade cultural dos povos Shona e Bitonga no sul de Moçambique.

Por outro lado, nesta seção, considero relevante apontar a minha própria história de vida como compreensão de onde parto nesta pesquisa. Conceição Evaristo (2019), afirma que *escrever* tem a intenção de provocar incômodo e denúncia, referente às histórias que foram e são silenciadas, seja no nível pessoal ou coletivo. Assim, escrever sobre nós, não se trata apenas da compreensão das nossas subjetividades, mas, da própria relação que construímos com a garantia de sobrevivência de nossos povos/comunidade. Como aponta Ana Eugenia (2021), nossa trajetória também é um registro de memória ancestral, como passos e caminhos que foram construídos e que vem de longe, que ampliam a caminhada nas frentes de lutas contemporâneas e no imaginário social.

4.1.1 Domingos Honwana (Xidiminguana)

Figura 5 - Xidiminguana , músico de Marrabenta¹⁷.

¹⁷ <https://musica.mmo.co.mz/musica/xidiminguana/>



Fonte: <https://opais.co.mz/cinco-mil-discos-de-xidiminguana-a-venda-nas-reparticoes-do-ministerio-da-cultura-e-turismo/>

De acordo com MMO Música (s/a), um site criado para promover os ritmos e estilos musicais africanos, Domingos Honwana, mais conhecido por Xidiminguana, nasceu na província de Gaza na localidade de Vuthu, no distrito de Bilene em 1936. Filho de pais camponeses, foi cuidador de gado na infância, tal como muitas crianças da sua zona. Em 1949, Rafael Lhonguana, amigo já falecido, ensinou Xidiminguana a tocar seu primeiro violino, feito com lata e anzóis. No mesmo ano, o músico conseguiu comprar uma guitarra e adquirir um violão de uma pessoa conhecida que acabava de chegar da África do Sul e não tinha recursos para retornar ao país vizinho: “Paguei-lhe com um saco de milho de 50 quilogramas”, conta o artista (MMO Música, S/A, p.2). De acordo com os relatos Xidiminguana começou a tocar violão há 60 anos. Começando a contar histórias através da música, foi com esta ideia que chegou à cidade de Lourenço Marques (Maputo) em 15 de Agosto de 1954, e conseguiu o seu primeiro emprego doméstico no bairro do Alto Maé, onde permaneceu até ingressar na empresa Portos e Caminhos de Ferro -de-Moçambique (CFM), onde trabalhou até se reformar em 1996.

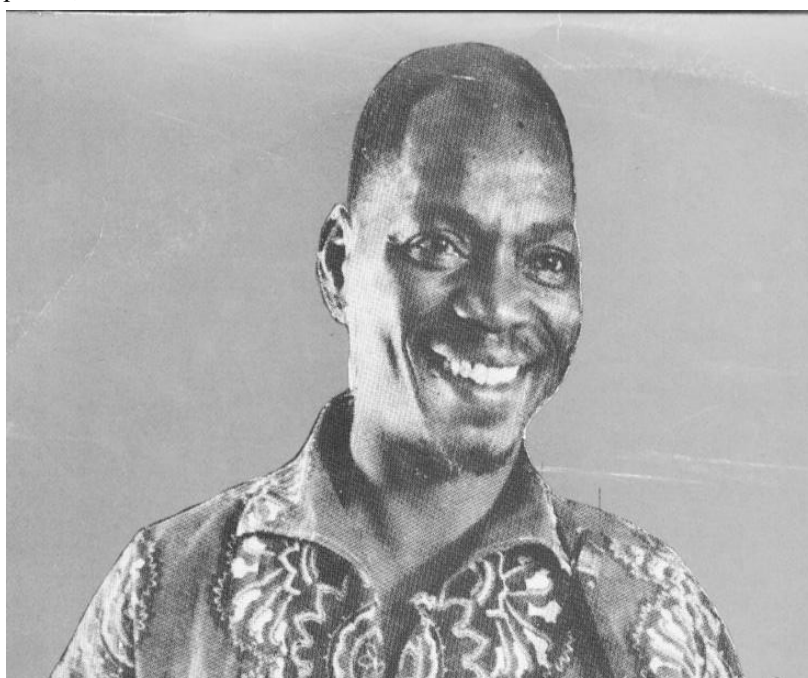
Em 1962, já nos CFM, Xidiminguana consegue mais tempo para praticar a sua viola e aproveita para passear nos bairros populares, onde tocava para os amigos. Foram estes mesmos amigos que o impulsionaram a tocar e a gravar as suas músicas (MMO Música, S/A, p.3). Realizou testes na rádio Clube, Clube Moçambique em 1964 e foi aceito. Gravou sua primeira fita neste ano. “Comecei gravando LPs, que foram vendidos e foram feitas

colaborações com outros músicos da minha geração, incluindo o falecido Alexandre Langa, José Guimares, entre outros, diz o criador de canções conhecidas como "Xikona", "Frelimo", "Ni lhayisse" e "Nikhome Nkata" (MMO MÚSICA, S/A, p.3).

Atualmente vive com a esposa Paulina Macuiane e o seu filho Bernardo Domingos, ex - guitarrista profissional. O seu dia-a-dia resume-se no trabalho no estúdio, nos concertos quando aparecem e em cuidar da sua família e da casa, no bairro da Maxaquene C, próximo ao Mercado Municipal Khalene, popularmente tratado por Mercado Compone (MMO MÚSICA, S/A, p.3).

4.1.2 - Fernando Mariva Mpfumo (Fany Mpfumo)

Figura 6 - Fany Mpfumo, músico de Marrabenta¹⁸



Fonte: <https://www.portaldamusica.org.mz/pt/base-de-dados/musicos/5/>

De acordo com o Portal da Música (2023), Fany Mpfumo era um dos Marrabenteiro, pelo menos mais conhecida na zona sul do Save, que era mais conhecido na parte sul de Save apresentando alguma discordância sobre a sua data de nascimento, este cantor e compositor moçambicano. Alguns historiadores afirmam que Fernando Mariva Mpfumo nasceu em 18

de

¹⁸ Fonte: <https://www.portaldamusica.org.mz/pt/base-de-dados/musicos/fany-mpfumo/>

junho de 1931, enquanto outros afirmam que nasceu em 28 de outubro de 1929. Os historiadores concordam, no entanto, que o regente de Fany se chama António Mariva. Este nome foi registrado quando a administração colonial rejeitou o nome Mubangoreje os nomes Mubango ou Mapentxisi, que eram dados pelos pais da pessoa e tinham ascendência bantu. Mapentxisi, que nasceu na província de Maputo, e passou os primeiros anos nos bairros de Matola -Gare, Mafalala, Umbeluze e Beleluane. Assim, foi em Mafalala que Fany ganhou o nome emblemático Fany Mpfumo, uma vez que, “dentre muitos rapazes com quem convivia, “era o único que falava ronga e é isto que fez com que os outros jovens, maioritariamente oriundos de Gaza, o apelidaram de Xifanyana xa Ka Mpfumo (o jovem de Kampfumo) e é de Xifanyana que evoluiu para Fanyana e deste para Fany” (PORTAL DA MÚSICA, 2023, p.2).

Fumo migrou para África do Sul em 1947, quando tinha entre 16 e 18 anos e passou os primeiros anos dedicando-se à música para entreter os mineiros de Moçambique em complexos (acampamentos) e parques em troca de dinheiro. Viu a independência do país em 25 de junho de 1975 e desapareceu fisicamente em 3 de novembro de 1987 (com menos de 60 anos). Na vizinha África do Sul, Fany gravou grande parte de seu repertório musical. Este, tinha um contrato que o obrigava a realizar 12 gravações anualmente em território sul-africano. “Se somarmos as 12 gravações por 22 anos referentes ao período de 1951 a 1973, sendo 1951 referente ao ano que marca o início das gravações deste naquele país e 1973, o ano em que este deixou a vizinha África do Sul e regressou a Moçambique, Fany terá feito cerca de 264 gravações em território sul-africano” (PORTAL DA MÚSICA, 2023, p.2).

4.1.3 – António Marcos

Figura 7 - António Marcos - Músico de Marrabenta.¹⁹

¹⁹

<https://www.dw.com/pt-002/ant%C3%B3nio-marcos-de-pugilista-a-m%C3%BAsico-de-marrabenta/a-49899128>



Fonte: <https://www.facebook.com/mzentretenimento/posts/2740416412769830/>

Segundo Carlos (2019), em seu artigo *António Marcos: de pugilista a músico de marrabenta*, António foi pugilista no tempo colonial, António Marcos é hoje um músico de referência a nível nacional e internacional. É um promotor da marrabenta, ritmo e dança tradicionais moçambicanas que quer passar às novas gerações (Carlos, 2019, p.2). “Foi pugilista entre 1967 e 1980. Conquistou o título de campeão nacional. Desse período não gosta de falar, mas confessa com orgulho que só sabia bater. Batia dos 59 a 64 quilos. Também foi empregado doméstico no tempo colonial” (CARLOS, 2019, p.2)

O seu amor pela música começou quando António Lodingue Matusse, mais conhecido pelo seu nome artístico António Marcos, disse que não gostava dos trovadores porque “ trovador era uma pessoa que atrelava à viola, ia e nunca mais regressou ”. Rosa Mugabe, sua mãe, não queria que ele fosse um ladrão . “Cada hora que ele fizesse uma guitarra de um litro feito de treliça e azeite”. “Eu fazia e a minha mãe partia”, recorda o músico, natural da cidade de Gaza. A viola que "fabricava" com persistência acabou por ser útil porque servia para espantar os macacos que se aproximavam da horta da família à procura de alimento. Era ao som desse instrumento que os afugentava” (Carlos, 2019, p.2). "Com aquela viola de lata, corria à volta da machamba a tocar, espantando os macacos, antes de ir para a escola ou quando regressava", afirma o artista.

4.1.3.1 - Da Inspiração ao Primeiro Disco de Antonio Marcos

Mais tarde, a sorte bateu-lhe à porta. O tio, Carlos Mugabe, que trabalhava nas minas da África do Sul, aposta nele. Ofereceu-lhe uma viola em 1962. No ano seguinte, foi à Lourenço Marques (atual Maputo) e entrou em contacto com outros músicos (Carlos, 2019, p.2). Em suas palavras: "Um deles, que me dava ânimo de fazer música, chamava-se Feliciano Bendá", diz. "Esse homem descobriu-me quando eu trabalhava como empregado doméstico. Veio ter comigo e disse 'vamos continuar'. E continuamos a tocar. Foi-me ensinando cada vez mais sem eu me aperceber que ia ser um músico. Tocava aquilo por divertimento". (Carlos, 2019, p.2).

Descoberto por um empresário em busca de novos talentos, o destino o colocou em destaque. Adquirido e levado para as Produções de gravação, onde gravou seu primeiro disco de vinil (single). “Depois disso vi o Fernando Ferreira da Produções 1001”. Reiniciou quando deixou para gravar registros. Foi aí quando a música começou. Sentiu-se já na música no seu primeiro álbum em 1970. Atualmente tem 49 anos de experiência profissional. Antônio Marcos, que está chegando aos 70 anos, mudou com o tempo. Mas ninguém consegue lembrar-se de quantos singles foram gravados. Entretanto, um evento marcante na sua trajetória foi o seu primeiro concerto na África do Sul. Natural da província de Gaza, canta sempre em changana, a sua língua materna. E não vacila em relação à linha das canções que compõem, suportadas pela força da marrabenta. “Quero manter a marrabenta, porque a marrabenta é aquilo que me identifica. Não só a mim. Identifica também Moçambique”, afirma Antônio Marcos” (CARLOS, 2019, p.2).

Para ele, este estilo de música dançável "não é coisa passageira como o vento que passa. Nasceu para ficar", reforça. Por isso, com a idade que têm, decidiu passar a sua experiência aos mais jovens, em defesa da preservação da marrabenta original feita à guitarra e com bateria manual. "Eu trabalho com os meus filhos, meus netos e filhos dos outros conterrâneos", diz. "É o caso de Domingos Honwana. Temos o Bernardo Domingos [filho do popular músico moçambicano Xidiminguana]; tenho o Sérgio Marcos, meu filho, e o meu neto também, o Joaquim. Todos são jovens." (Carlos, 2019, p. 2).

Nas palavras do autor ela afirma o seguinte: "Estou a semear, e plantar tudo aquilo, porque a música não se planta no chão, planta-se na mente de cada um de nós ou no coração". É com coração e humildade que retrata os problemas sociais, assim como também fala da paz em Moçambique já no que. “Sente essa paz mais na região sul e centro. No Norte, existem

"algumas confusões", algo que não se sabe explicar. Refere-se aos ataques terroristas que abalam a vida das populações" (Carlos, 2019, p.2).

4.1.4 Zaida Chongo

Figura 8 - Zaida Chongo, cantora e dançarina de Marrabenta²⁰



Fonte: <https://www.portaldamusica.org.mz/pt/base-de-dados/musicos/zaida-chongo/>

Zaida Lhongo, considerada pela comunidade moçambicana como Madonna Moçambicana, nasceu a 17 de junho de 1970 na localidade de Mahubu, distrito de Boane, província de Maputo. Era a quinta entre seis filhos do casal Jaime Mucavel e Amélia Cossa. Seu pai era tocador de Xizambi, um instrumento tradicional moçambicano que tem um formato de arco.

Entrou para a música de forma desinteressada, quando fazia parte do grupo de dançarinas do grupo do cantor e guitarrista Carlos Lhongo que viria a ser seu esposo e pai dos seus dois filhos. Zaida cantou e dançou pela igualdade, para ela a mulher não deveria ser mais submissa, ela entendia que a mulher deveria agir e não apenas discursar. E nas suas obras estava evidente a denúncia dos casos que afectavam a sociedade, com especial atenção para a mulher. Foi bastante criticada, alegadamente por exagerar na dança, mas por estar consciente do que fazia, Zaida não desistiu. Foi por isso que cantou Zabelani, Drenagem, Sibó, Alfândega ou Sifa si Dlheli. Gravou pela primeira vez em 1983 na Rádio Moçambique,

²⁰ Fonte: <https://www.portaldamusica.org.mz/pt/base-de-dados/musicos/zaida-chongo/>

tendo até a data da sua morte gravado com Carlos Lhongo oito álbuns, nomeadamente, Sifa si Lhile (2004) – Vidisco; Matekaway (2003) – Vidisco; Alfândega (1999) – Orion; Drenagem (1998) – Orion; Toma que te dou (1997) – Orion; Sibó (1997) – Orion; Perdeu a vida a 4 de junho de 2004 e foi enterrada a 08 de junho do mesmo ano, numa cerimónia bastante concorrida, tendo sido considerado como o segundo funeral mais concorrido pela sociedade moçambicana depois da morte do Presidente Samora Machel.

4.1.5 Dilon DjinDji

Figura 9 - Dilon DjinDji, músico de Marrabenta²¹



Fonte: <https://www.portaldamusica.org.mz/pt/base-de-dados/musicos/dilon-djindji/>

Segundo o Portal da Música (2023), Dilon DjinDji iniciou desde cedo o gosto pela música, “este construiu, aos 12 anos, a sua própria guitarra, com apenas três cordas, a partir de uma lata de óleo em 1938. Três anos depois, teve a sua primeira guitarra convencional e com ela começou a tocar em casamentos e em festas particulares” (Portal da Música, 2023, p. 3). Concluídos os estudos secundários, em 1945, frequentou um curso de estudos bíblicos relacionados com a missão sueca no Seminário Ricalta, instituição inter-religiosa da região de Maputo. Depois de completado esse curso, em 1947, começou a servir como pastor na ilha de Mariana (hoje conhecida como Josina Machel, na província de Maputo). Nesta ilha iniciou-se

²¹ Fonte: <https://www.portaldamusica.org.mz/pt/base-de-dados/musicos/dilon-djindji/>

nos recentes ritmos da marrabenta, especialidade da região sul de Moçambique. O espírito e energia ajudaram a tornar popular este novo estilo musical. Para obter algum dinheiro, foi trabalhar como mineiro na África do Sul em 1950 e, quando regressou a Moçambique 1954, encontrou emprego numa cooperativa agrícola (PORTAL DA MÚSICA, 2023, p.4).

“Em 1960, criou o seu próprio grupo de música, Estrela de Marracuene, em 1964, atuou pela primeira vez na rádio, na estação Voz Africana, e gravou o seu primeiro álbum, Xiguindlana, em 1973, através da casa discográfica Produções 1001, na qual trabalhou como coordenador de produção. Em 1994, ganhou o N'goma-Moçambique, um concurso da Rádio Moçambique, na categoria de canção mais popular, com a música Juro Palavra d'Honra, Sinceramente Vou Morrer Assim, através da qual exprime as dificuldades em viver em Moçambique (PORTAL DA MÚSICA, 2023, p.4)

A partir de 2001, lançou a sua carreira, a nível internacional, como membro do grupo Mabulu. Naquele ano, atuou pela primeira vez fora de Moçambique e demonstrou, apesar dos seus 74 anos, uma inesgotável energia e uma grande agilidade para a dança. Em 2002, gravou o seu primeiro trabalho internacional a solo, num CD intitulado Dilon, no qual a marrabenta é apresentada de forma mais acústica e minimalista.

4.1.6 Xadrique Mucavel, autor de "Ximbomana" ou Cassetete.

Segundo o portal de Notícias Moçambicano *A Verdade* (2008), Xadrique Mucavel é um dos ícones da música ligeira moçambicana”. A sua entrada para esta vertente cultural aconteceu com a gravação do tema "Sónia uta Rhandza" nos anos setenta, uma declaração de amor que se mantém sempre atual. Ao longo do seu percurso de pouco mais de 35 anos de carreira, o músico registou grandes temas como "matori - Tori", o popular "Ximbomana" (Cavalo Marinho) e "Barigana" (@verdade, 2023, p.1). Sua voz distintamente áspera e áspera serviu tanto como ponto de atração quanto de diferenciação.

O músico tem quatro álbuns editados, para além de inúmeras canções publicadas no tempo colonial sob a chancela da Produção 1001 e depois do INLD (Instituto Nacional do Livro e do Disco). Xadrique começa a cantar em 1972 com uma banda chamada "Black Boys". Na altura apresentavam-se em cinemas e centros culturais como Ntsindza, Folclore, Sheik, Zambi, Dragão e Gil Vicente. Nas palavras do músico; "Éramos contratados por várias casas de pasto e abrilhantamos as noites com música ao vivo e fazíamos boas composições, com conteúdos educativos, porque havia censura". (@VERDADE, 2023, P.1).

Segundo o músico, Dilon Djindji e Batshisso são os moçambicanos que faziam a censura das letras, antes de estas chegarem aos ouvidos dos colonos e do público. Como exemplo da falta de cautela, Xadrique referiu-se ao malogrado Fany Fumo, que fez uma canção polémica intitulada "Loku u lhula mina uta hula ngonhama", que em português quer dizer "se me derrotares poderás derrotar o leão". Foi uma música polémica que fez com que Fany Fumo fosse perseguida pelos colonos opressores, porque tinha um carácter revolucionário e anticolonial. (@VERDADE, 2023, P.1).

Devido à polémica, o músico fugiu para a África do Sul. De acordo com a narrativa do cantor, no tempo colonial os músicos eram mais disciplinados e não se fazia música de passagem efémera e vergonhosa como hoje acontece. "Há necessidade de se criar uma comissão para censurar as letras e é urgente, porque a nossa música está a caminhar para o ridículo, não há composição nem melodia" (@VERDADE, 2023, P.1). O músico afirma que, por outro lado, é importante que os editores entendam que existe música comercial e também música bem executada e audível.

Xadrique Mucavel em entrevista ao jornal a verdade afirma que já havia trabalhado com várias bandas, é seu forte cantar com o acompanhamento de banda, em que se destacam o "Grupo RM", "Nova Dimensão", "Omba Mô" e "Central Line". Aos 35 anos de carreira, o autor de "Ximbomana" aponta como principal preocupação para a sua classe a falta de atenção e reconhecimento por parte da entidade que tutela a cultura. Para o artista "Sofremos pela revolução política e pela música, mas hoje não somos reconhecidos, no mínimo que nos devolvam os espaços onde atuamos, como os cinemas e casas de cultura que se encontram encerradas, para que possamos divulgar a nossa música ligeira que afinal é o cartão de visitas para o turismo". Para o nosso entrevistado a comunicação social também não apoia a música, as rádios e televisões estão corrompidas. "Nenhum rádio exceto a RM paga os direitos autorais aos músicos", acrescentou.

4.1.6 João Domingos

Figura 9 – “Elisa, gomara saia”, a bandeira da marrabenta.²²

²² <https://www.jornaldeangola.ao/ao/noticias/elisa-gomara-saia-a-bandeira-da-marrabenta/>



Fonte: <https://www.mundodadanca.com.br/2014/05/dancas-africanas-mocambique-marrabenta.html>

Segundo Loforte (2021), afirma que João Domingos nasceu e cresceu em Inharrime, Inhambane, a província mais a norte do Sul de Moçambique, onde teve contactos com a Timbila (da classe dos xilofones) e o Xinveca (um estilo musical desenvolvido à base de flautas de bambu tocadas por dezenas de jovens e em múltiplas notas). Para João Domingos, a Timbila e o Xinveca terão sido o ponto de partida para o surgimento da Zucuta que, por sua vez, deu origem à Marrabenta, ou Mágica, como também se designava. Significa isto que ao radicar-se em Lourenço Marques, como então se chamava a actual cidade de Maputo, João Domingos não se deparou com a Marrabenta, mas antes se transformou no fio condutor da Zucuta, que veio a chamar-se Marrabenta e pela forma curiosa já aqui referida: "dançar [zucuta] até rebentar"!

João Domingo em um dos depoimentos concedidos ao Jornal A Verdade (2016) sobre a marrabenta, afirma que, é da Zucuta que evoluiu para Marrabenta, também chamada de mágica. "Mas se Zucuta era uma forma de dança, Marrabenta significava, apenas e por corruptela do que se dizia nos momentos de êxtase, "dançar [zucuta] até rebentar». Para a designação da dança, foi a frase, folclórica e mais afeita à língua portuguesa, que triunfou: marrabenta!" (@VERDADE, 2023, p.1).

De acordo com o Jornal A Verdade (2021), quando o colonialismo ainda vigorava em Lourenço Marques, concretamente por volta do final da década de 1950, a Marrabenta não se adaptava tão facilmente a outros estilos musicais, especialmente aos estrangeiros. Mesmo entre os autóctones, especialmente aqueles que se desenvolveram por meio de assimilação contenciosa, ele encontrou desconfiança. Mas as duas agremiações nacionalistas agregaram a Marrabenta e transformaram-na numa espécie de cavalo de batalha para as suas reivindicações culturais, sociais e políticas. Pertenciam à Associação Africana de Lourenço Marques e ao Centro Associativo da Província Moçambicana dos Negros (the Lourenço Marques African Association and the Mozambican Province of Negroes Associative Center. associations had its own Marrabenta band, including the ensemble." (João Domingos).

Assim, como era de se esperar, as duas bandas trabalharam juntas para criar a Marrabenta, aprimorá-la e até realizar apresentações conjuntas com seus dançarinos mais proeminentes: Alfredo (Fedo) Caliano e Ilarne Taj para o grupo "João Domingos", Sandia Issá (Muchina) e António William pela banda "Djambo." uma das músicas que surgiram dessa colaboração e é sem dúvida a mais conhecida de todas elas. Tornou-se famoso em Angola e no mundo graças à voz do Duo Ouro Negro.

4.1.7 - Elisa Domingas Salatiel Jamisse (Mingas)

Figura 10 – Mingas, cantora de Marrabenta.²³



Fonte²⁴ <https://www.portaldamusica.org.mz/pt/base-de-dados/musicos/mingas/>

²³ <https://www.portaldamusica.org.mz/pt/base-de-dados/musicos/mingas/>

²⁴ <https://www.portaldamusica.org.mz/pt/base-de-dados/musicos/mingas/>

De acordo com o Portal da Música (2021), Elisa é fruto da união entre Salatiel Jamisse e Aliazarina Finiosse, natural de Morrumbene e Massinga (na Província de Inhambane), Elisa Domingas Jamisse, ou simplesmente "Mingas", nasceu a 13 de setembro de 1960 na cidade de Maputo e ganhou o mundo, tornando-se a cantora moçambicana de maior projecção internacional. Ainda muito jovem, começou a cantar na Igreja Metodista, fazendo parte dos corais infantil e juvenil adquirindo, assim, conhecimentos de teoria musical e técnicas de canto. Mais tarde, na adolescência, participou de grupos culturais formados na Escola Secundária Francisco Manyanga, o que lhe proporcionou maior desenvoltura e interesse concreto em seguir a carreira musical” (Portal da Música, 2021, p.4). Destinada a singrar na música, passou por concursos de descoberta de talentos e sem dificuldades se integrou nesta arte. Um dos seus maiores passos, nos anos 1980, foi a liderança vocal do Hokolókwé, um dos maiores agrupamentos da época, ao qual juntou-se por via de um concurso em que se procurava uma nova voz feminina. Nesta fase, interpretou alguns sucessos da soul music norte-americana, atuando nas principais casas de espetáculos da cidade, como o Complexo Sheik, o Zambi e o Mini-Golf.

Fortemente consolidado pela qualidade do seu elenco, a Orquestra Marrabenta Star gravou, em 1988, dois dos mais importantes álbuns da música nacional: “Independance” e “Piquenique”, ambos sucessos absolutos de público e crítica. Ambos gravados em estúdios prestigiados da cidade de Harare e editados pela companhia alemã “Piranha Music”, tiveram ampla divulgação e contribuíram para o impulsionamento das carreiras musicais individuais. A título de exemplo, a própria mingas teve a oportunidade de fazer a sua primeira atuação fora do continente africano, num espetáculo integrado no encontro de jornalistas da CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa), no mesmo ano, que contou com a participação de figuras sonantes como Gilberto Gil e Hermeto Pascoal, entre outros (PORTAL DA MÚSICA, 2021, p.4).

4.1.8 Ghorwane

Figura 11 – Ghorwane, Grupo Musical de Marrabenta



Fonte: ²⁵ https://www.facebook.com/ghorwane/photos/a.222713381085355/222713384418688/?type=3&locale=pt_BR

Ghorwane é uma banda moçambicana fundada em Maputo, Moçambique, em 1983 de acordo com Infopédia (2023). O nome do colectivo foi inspirado num pequeno lago em Maputo que nunca evapora completamente, mesmo nas épocas mais quentes do ano. Os Ghorwane afirmaram-se contra a estagnação artística, no panorama moçambicano ao cantarem em diversas línguas locais, seguindo uma trajetória marcada pelo activismo cívico e pela consciência crítica da paisagem artística moçambicana. Em 1985, por altura da comemoração dos dez anos da independência de Moçambique, o presidente Samora Machel classificou-os como "bons rapazes" e o epíteto haveria de ficar com eles para os anos seguintes” (Infopédia, 2023, p.3). Em 1986, os Ghorwane gravaram uma série de canções de protesto à guerra e ao militarismo do regime e, “de entre essas, o tema "Massotcha" ganharia amplo destaque nas tabelas de vendas, chegando ao primeiro lugar do mercado moçambicano daquele ano” (Infopédia, 2023, p.3).

Do ponto de vista da Infopedia (2023), a controvérsia em volta em torno da banda cresceu, mas o Presidente Samora Machel saiu em defesa dos seus "bons rapazes" e convidou-os para actuar no seu aniversário de casamento, poucos dias antes de falecer. A banda fez sua estreia internacional no ano seguinte no Festival da Independência da Suazilândia entre bandas da África Austral como PJ Powers e Stimela, ganhando

²⁵ [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$ghorwane](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$ghorwane)

reconhecimento com outros fãs de música mundial, foram convidados por Peter Gabriel para se apresentar no festival WOMAD de 1990 com sugestão de gravar um CD durante o festival. Assim, recebem ampla promoção tanto em Moçambique como na Europa. grupo começou a tocar no segmento promocional do disco nas arenas europeias. Zeca Alage, carismático saxofonista e compositor, foi morto e a banda decide fazer um show para promover o álbum.

Com direção artística de Karen Boswell e utilizando textos de outra figura consagrada da cultura moçambicana, o autor Mia Couto, Ghorwane compôs a música para a série televisiva “Non É Preciso Empurrar”. A série educativa seria um enorme sucesso e estabeleceria definitivamente os Ghorwane como um dos projectos mais significativos da música moçambicana. Foi um enorme sucesso e estabeleceu definitivamente, os Ghorwane como um dos projectos mais significativos da música moçambicana. A banda continuou a manter uma certa regularidade nas gravações em estúdio e mantendo um cronograma de apresentações muito bem planejado. Em 2000, na sequência das dramáticas chuvas que devastaram o território moçambicano, os Ghorwane aderiram ao projecto Moçambique Relief com o objectivo de criar um CD cujo produto da venda revertesse para as vítimas da catástrofe com o objectivo de criar um CD cujo produto da venda revertesse para as vítimas da catástrofe. A banda recorded a turnê do álbum To a Zeca Alage em 2005. Zeca Alage em 2005.

4.2 PEROLAS DO INDICO – UNILAB

Figura 12 - Grupo Pérolas do Índico - Unilab,



Fonte: Foto cedida pelo grupo de extensão Pérolas do Índico.

“Pérolas do Índico” é um projeto de Extensão Universitária, cujo objetivo é promover a divulgação e preservação do patrimônio imaterial moçambicano através da dança e canto, integrando discentes das diversas unidades acadêmicas da UNILAB e a comunidade externa, bem como difundir a cultura imaterial moçambicana através da dança, no âmbito do projeto institucional da Unilab (interculturalidade/países da CPLP).

O projeto aponta a possibilidade de utilização da dança enquanto recurso auxiliar à formação geral dos indivíduos - entendida, aqui, como aprendizagem da cultura num espaço intercultural. Diante do fato de já se terem resultados por conta da realização do primeiro, segundo, terceiro e quarto projeto (vigência: 2017 – 2018; 2018 – 2019; 2019 – 2020; 2021-2022), importa referir que o grupo se encontra atualmente (2023) na sua 5ª edição e é um dos grupos mais populares e queridos na universidade. O grupo faz apresentações em várias aparições públicas realizadas na Unilab e fora dela, por aceite de convites, a possibilidade de inserção social da Unilab, na Região do Maciço de Baturité, com a presença de estudantes moçambicanos, que trazem consigo seus valores, as manifestações culturais acabam possibilitando novos processos de apropriação, como os passos das danças, por exemplo, para promover novos saberes e propiciando um amplo conjunto de integração pela via da expressão artística e corporal. Sendo a UNILAB uma instituição de ensino e pesquisa, que reúne docentes, discentes e técnicos administrativos de várias origens socioculturais e

históricas - África, Ásia e Brasil, fica justificada e legitimada sua liderança nesse processo de difusão do conhecimento sobre o patrimônio cultural imaterial das sociedades africanas e asiáticas na microrregião do Maciço de Baturité/Ceará.

A materialização deste projeto se faz a partir de uma divulgação junto a discentes e servidores da Universidade da Integração internacional da Lusofonia Afro- Brasileira - UNILAB, Ceará, nas secretarias municipais de educação de Acarape, Baturité e Redenção, em Praças públicas e meios de comunicação. No trabalho de divulgação, vai-se propor às escolas a realização de palestras sobre patrimônio cultural imaterial e, em especial, sobre danças moçambicanas, a serem promovidas pelos integrantes do projeto.

Figura 13 - Grupo Pérolas do Índico - Unilab,fotos



Fonte: Foto cedida pelo grupo de extensão Pérolas do Índico.

Figura 14 - Grupo Pérolas do Índico – Unilab.



Fonte: Foto cedida pelo grupo de extensão Pérolas do Índico.

Além disso, são feitas apresentações das danças (Marrabenta, Tufo e Pandza), propostas no projeto. Sendo ofertadas oficinas, sendo que em cada oficina proposta é dedicada a um tipo de dança específico. O projeto previa, ao final das oficinas, verificaremos a possibilidade de organizar o “Ciclo das danças moçambicanas na Unilab: Marrabenta, Tufo e Pandza”, na qual os participantes teriam a oportunidade de apresentar os resultados de seus aprendizados.

Comumente, a equipe deste projeto de extensão conta com a colaboração de alunos da Unilab e é composta e coordenado pelo professor Carlos Subuhana e pelos membros, onde cada um desempenha suas funções no canto e na dança nomeadamente; Azélia Nicolau Souto Mavie, Bonifácio Arlindo Mbuana, Leodovico Adelino Castelo Amosse, Natércia Filomeno Elias Moçambique, Tamires Mendes, Queludia Afonso Chachuaio. O grupo também é representado pelo membro Eugenio Eurico Chiulele, no campus dos males no estado da Bahia.

4.6 Eu como Parte do Processo na Construção da Pesquisa

A música Marrabenta e a cena cultural moçambicana se conectam diretamente a mim antes de ser DJ profissional de música eletrônica. Essa conexão deve-se principalmente por influências da minha mãe, Hermínia Amélia Guambe, que impregnou em mim a cultura e

costume de ouvir o rádio para melhor me manter informado das atualidades e notícias, para que pudesse ficar sabendo das horas dos programas e ficasse atento para me arrumar para ir à escola quando frequentava o ensino primário. Nesta época, não havia corrente elétrica em nossa casa e tínhamos o rádio FM bem pequeno que funcionava a duas pilhas, ele foi um fator importante para que me conectasse com música principalmente a Marrabenta. Pois, por se tratar de gênero musical de raiz moçambicana, passava em vários programas de entretenimento na Rádio Moçambique e em outros programas televisivos. Não escutava Marrabenta somente em casa, mas também por todos os cantos aonde ia ou passava, é muito comum a ouvir porque é dançada por todos nós em cerimônias, ela está sempre presente principalmente em noivados e casamentos. É muito comum entre os músicos e fazedores da Marrabenta lançar músicas pouco meses antes da quadra festiva com o objetivo que delas virarem febres entres as cerimônias e nas viradas do ano.

Sendo DJ, fui crescendo e as minhas perspectivas musicais foram se alastrando. Quando mudei de escola para Ensino Secundário, onde tive influências de outros gêneros musicais internacionais, devido ao meio que estava inserido, amigos e amigas da escola e das mídias sociais e redes sociais. Eu já era um adolescente na época, isso me fez ouvir outras melodias. Com isso, começo a me apaixonar pela profissão de ser DJ, o que a minha família não aceitou de imediato, com a justificativa de eu ser muito novo, não podia perder noites tocando e devia passar mais tempo estudando matérias da escola. Sendo assim, não podia tocar em festas, o que me deixava muito triste, pois, minha família pensava que ser DJ não era profissão, mas sim hobby. Mesmo assim fui insistindo e persistindo naquilo que queria que é ser um DJ profissional. Durante essa caminhada, tive imensos desafios como a falta de equipamentos especializados, pois são muito caros, isso continua sendo insuficiente para que me fizesse desistir, uma vez que, acreditei no meu potencial.

DJ Kabeça, nascido em Maputo-Moçambique, e desde cedo mostrou interesse no mundo dos DJs e da música inspirado pelos melhores DJs nacionais e internacionais que marcaram e fizeram sentir os seus nomes em várias pistas. Em 2014, após experimentar o famoso software “Virtual DJ”, com grande curiosidade dei os meus primeiros passos na pré-produção musical tocando e mixando o Afro House, Deep House, House Music sem deixar de lado a música eletrônica e Techno. Mais tarde, ampliei os meus horizontes como profissional. Assim, não mais larguei a cultura House Music.

Kabeça é um daqueles artistas conhecido pelos seus Set's capazes de construir histórias com energia harmônica e vibe, podendo contagiar quem o ouve, como afirmam em falas populares: “são de tirar o fôlego” e deixando com um gostinho de quero mais, fazendo um som com marca original e autêntica, o Afro House que me inspiro no renomado Black Coffee e nas minhas vivências enquanto Dj africano que tem base nas tradições. Em 2015, Kabeça ingressa para o Basketshow Mcel como DJ onde em 2016 ganhou em 1o lugar o concurso entre DJ 's da zona sul em Maputo. Sou membro integrante da Sure Player Recordings, lançada no sábado, 9 de dezembro de 2006, na Turnmills em Londres. O gerente da gravadora, Carlos Francisco, tem uma longa carreira na indústria de clubes, e está envolvido na cena dance londrina desde o início da explosão do House em 1987 e já foi DJ como residente e convidado em alguns dos melhores clubes do planeta.

Atualmente sou DJ residente do Órbita Blue bar a barraca de praia mais conceituada de Fortaleza, tendo tocado também no Nox-Jeri e Café Jeri. Toquei também em coletivos underground de fortaleza como: Bater pode comemorar, Sour Preto, Órbita Bar, Dezenove Nove Dois, e recebendo suporte de artistas locais como: Rodrigo Lobbão, Fill, Aioowilly Bruno Brasil, Bruno C, Kysia Stockmayer, (Márcio Motor, RIP). Nesse sentido, gostaria de lembrar que o lugar de onde venho, me possibilita sonhar de uma perspectiva endógena, que pensa as relações culturais como ponte passíveis de análises e de construção de conhecimento de dentro para a fora. Este pequeno relato, reafirma que não existe a possibilidade de falar de nós sem nós.

Portanto, a minha experiência profissional como DJ, no início de carreira teve como base a marrabenta e outros ritmos locais Moçambicanos. Com o andar da carruagem e minha conexão com outros artistas de outras partes do mundo e com minha vinda ao brasil tem se tornando um desafio tocar a marrabenta fora do núcleo universitário ou de ambientes que não tenham vínculo com a instituição. Com isso pude perceber que o Brasil considerando sua extensão territorial é um país com grande potencial cultural seja homogêneo ou mesmo regional o que torna desafiador para os ritmos estrangeiros e principalmente africanos se façam presentes por aqui, ou seja o Brasil conseguiu produzir culturalmente um dom cultural o que impossibilita a inserção de outras sonoridades de outras partes do mundo. Por outro lado, é possível notar que os ritmos ocidentais têm mais aceitação por mais que seja pequena, mas nada que se compare aos ritmos africanos. Com isso é possível notar que assuntos ou

temas relacionados ao continente africano são mais de interesse acadêmico e não das camadas sociais.

5. ANÁLISES DE LETRAS MUSICAIS DE MARRABENTA

Dando sequência a este trabalho, nesta seção foi feito um levantamento sobre o discurso através das letras das músicas da marrabenta de vários compositores. Analisamos as formas mais importantes das letras de música, procurando com isso encontrar dados que fundamentam a nossa pesquisa, tais como; os valores socialmente embutidos em face ao “discurso”. A música é um fenômeno universal, que está presente na história de todos os povos e civilizações, em Moçambique, não podia ser diferente temos a marrabenta e outras expressões culturais, comunidades, se manifestando de diferentes formas, em ritos, festas e celebrações das mais diversas formas. Além disso, a música exerce um relevante papel na formação cultural e moral das pessoas, por meio do repasse de ideias, informações e conceitos, servindo para o aprimoramento do aprendizado. As músicas que serão analisadas foram escolhidas a partir do que os músicos reafirmaram no capítulo anterior deste trabalho, sendo algumas delas queridas pelo público moçambicano.

Primeiramente, considero importante afirmar que não sou professor de música, português e nem de gramática, apenas sou pesquisador e ouvinte de marrabenta e quero dizer também que as canções ou músicas têm uma interpretação ampla. Neste capítulo do trabalho, iremos nos dedicar a fazer análises de algumas composições de marrabenta, importa ratificar que as músicas em análise são cantadas em Xichangana e português, sendo que os compositores possuem uma flexibilidade e criatividade com capacidade de criação de obras musicais que impactam o contexto social Moçambicano.

Portanto, as letras das músicas no geral contêm valores sociais inseridos dentro da obra, que é a música propriamente dita, seja de forma explícita (o dito) ou implícita (o não-dito), este aspecto é fundamental para se compreender o discurso. Ao fazermos a transcrição e análise das letras músicas da Marrabenta possivelmente será onde iremos perceber até que ponto a Marrabenta aborda questões que sejam de ordem cultural, identitária, política, social, etc.

5.1 STEWART SUKUMA - XITCHUKETA MARRABENTA²⁶

Nesta música com tema Xitchuketa Marrabenta do artista Moçambicano Stewart Sukuma, tida como homenagem aos dançarinos como Zagueta e Muchina, nos propomos fazer uma breve análise da letra. Interpretar essas músicas pode ser desafiador devido aos seus excessos de metáfora.

²⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=emweviI8koU>

O músico faz um chamado de muita curiosidade que ouve e corre ao som da marrabenta, que é dançada por moças lindas e alegres no quintal da dona Maimuna onde havia uma roda de marrabenta, na tentativa de lá entrar para ver de perto. Entretanto, ele foi barrado e não teve como entrar. Assim, o único jeito que ele encontra é espreitando entre os caniços dos quintais, nas casas de madeira e zinco típicas da periferia da cidade de Maputo. Dessa forma, faz-se menção a uma melodia que é tão envolvente e impactante que transcende no corpo da mulher dando a ela o poder de dançar marrabenta.

O músico exorta e faz com que todos façam parte desse movimento da marrabenta e dá um tutorial de como dançar, para que se juntem a uma grande roda e sintam o calor humano. Era dançar que cada um irá mostrar seus dotes, até mesmo dançar descalço no chão para que esteja mais em contato com a terra, falando também das mulheres sem fazer apologias para que dancem e mostrem o bailado do seu corpo, e que essa marrabenta é comparada a uma fênix que se reinventa a cada época que passa.

Sabemos que a marrabenta dança-se usando os movimentos do corpo todo, em especial os pés, que se arrastam no chão levantando a poeira. A melodia da marrabenta é tão calorosa que atravessa a alma e de certa forma transborda do seu interior e transparece afugentando a escravidão e a pressão. Um fator de resistência e identidade, visto que, a marrabenta surge em um contexto em que Moçambique era colônia de Portugal.

A última parte desta música é muito marcante para mim, pois, já venho trabalhando com tema da marrabenta em meu projeto de pesquisa, apresentado como requisito para aprovação na disciplina de Trabalho de Conclusão no Curso de Bacharelado em Humanidades em 2019. O seu final, respondia e sustentava ao meu problema de pesquisa: O que faz da Música Marrabenta um símbolo de unidade nacional? Trata-se de um breve resumo do que a marrabenta representa para o povo Moçambicano, sendo ela a personificação dessa existência. Tradição que vem de um povo colonizado, que passa a ter uma voz única com o surgimento da marrabenta, essa triste realidade da escravatura e colonização, que vai ser a mesma dos nossos irmãos brasileiros. Dentro dessa realidade foram surgindo gêneros musicais e danças (samba, pagode, capoeira) que hoje são a cara do Brasil perante o mundo. Inicialmente, a Marrabenta foi uma cultura de homens e mulheres pobres que veio dos subúrbios de Maputo e zonas recônditas do país, que trouxe consigo muitos sonhos, com intuito de crescer como música nacional e se transparecer ao mundo afora.

5.2 XADREQUE MUCAVEL - XIMBOMANA²⁷

Dando seguimento, vamos fazer análise da música de Xadrequ Mucavel, o autor de "Ximbomana" para esta música que é cantada em Xichangana, uma das línguas muito presentes no sul de Moçambique. Nessa música, não poderei escrever sua letra, pela dificuldade de escrita da língua usada. "Ximbomana", uma das suas mais famosas canções de todos os tempos, lançada em 1978. Música essa que retrata a história de um jovem periférico da cidade de Maputo que tem medo de "Ximbomana" "Choque", que era como era chamada popularmente a força policial da época. A música expressa o medo também dos chefes Bila, Benedito, Cossa e Sr Langa. Afirma o músico que estava a caminhar e ver algumas pessoas vestidas de preto vindo em sua direção, no que dá a entender que se tratava da polícia, que exigiu para que exibisse a documentação pessoal que o músico não trazia consigo, o que conseqüentemente, de forma repentina lhe "rendeu" graves agressões físicas feitas pelo "ximbomana". O músico afirma que quando chora a polícia debocha e zomba do mesmo dizendo que o "preto" é duro.

Posteriormente, o músico vai afirmar que a polícia de hoje é uma polícia do povo e que o "ximbomana" já não era mais usado. Do meu ponto de vista, pela música ter sido lançada em 1978, ela retratava a situações de tortura que eram protagonizados pela polícia de choque nos bairros suburbanos no período da colonização, antes da independência em 1975, tendo censura a polícia portuguesa e após independência com uma polícia nacional moçambicana.

5.3 JEREMIAS NGUENHA - LAFAMBA BIXA

Jeremias Nguenha em sua geração era um dos cantores em que suas músicas não só ofereciam diversão ao seu público, dava também uma crítica política e social ao cenário social, político, fazendo contestação das desgraças da guerra civil que se vivia em Moçambique na época "possivelmente na virada do século" em sua música "La famba bicha" La famba bicha? (A fila anda? Se foi a bicha? em português).

Em sua música "La famba bicha", música cantada em Xichangana, uma língua predominante no sul de Moçambique, o músico remete aos ouvintes a imaginário da população em uma fila Indiana em que, quem estivesse mais próximo do início da fila, teria

²⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QIOE2pM1txw>>

uma vida fácil oriunda da corrupção a custa do estado Moçambicano. O músico apela que a fila anda para todos e que se levem também os que estão no final da fila, os das camadas sociais mais baixas. O músico também dá um grito dizendo “Oh Dhla pau la Mnhana” o que quer dizer; “tirar o pão da criança” do indefeso, ou seja, o estado não dá oportunidades a todos, e que o mesmo estado Moçambicano não havia só garantido a água potável como um dos princípios básicos da sobrevivência. O músico usa em sentido figurado afirmando que o Estado “escova” os cabelos da população sendo ela careca, calva ou mesmo que pentear o casco de tartaruga.

O músico se vê de forma coletiva sendo miúdo e triturado pelas dificuldades da vida, e não que o custo de vida possa ter uma variação de preços, mas, que esses preços deveriam seguir consoante o poder aquisitivo da população. Assim, ele se vê trabalhando só para sustentar e pagar o “chapa” que é o transporte semi colectivo de passageiros em Moçambique. Finaliza a música dizendo que proibido é reclamar, protestar no país, pois o estado dispõe das forças policiais para repreender os que se rebelam.

5.4 XIDIMINGWANA – YIGANHILE NTOMBI

Xidimingwana, um dos nomes mais icônicos da Marrabenta em Moçambique, em suas músicas aborda temas de cunho social. Na música **Yiganhile Ntombi**, na tradução o que quer dizer “A jovem é bem-sucedida”, a música retrata a história de uma jovem, por sinal atraente e sedutora que se encontrava no seu lar, morando na casa do esposo, em que todos deveres e fazer domésticos eram feitos enquanto ela descansava em seus aposentos motivada por preguiça e tinha tudo aos seus pés. O músico “Xidimingwana se coloca na terceira pessoa perguntando será que ela irá achar um lar” tendo em vista que quando as moças que eram loboladas (“casamento tradicional”) na família que ela fosse as responsabilidades demitidas ficam a cargo da “nova nora” isso pelo contexto social que o lobolo representa no sul de Moçambique.

Pela resposta recebida, o esposo afirma que a moça era tão preguiçosa, que quando fosse mostrada enxada para lavrar a terra, ela fazia uma expressão facial de desagrado. A mesma quando fosse mostrada panela de cozinhados de peixe à mesma se punha a sorrir. Xidimingwana se coloca na terceira pessoa, se perguntando será que ela irá achar um lar, daí

que, Xidimingwana se questiona novamente dizendo: que mulher é essa que é lobolado²⁸ por 25 milhões de meticais na época do lançamento da música, lamenta Xidimingwana dizendo: “que mulher é essa, que o marido volta do trabalho às 20h, supostamente cansado e encontra a esposa deitada de costas na cama”, daí que o esposo pergunta porquê de estar deitada naquela hora? A mulher responde dizendo que está deitada pelo fato de a cama ser confortável.

Segundo Xidimingwana, pela resposta recebida o esposo, mais uma vez, ameaça dar umas palmadas na mulher e lhe devolver à casa da sua família a fim de desfazer o lobolo. A moça por sua vez, a fim de se fender intimida o Xidimingwana de abrir um processo na “esquadra”, pois o policial seria um “xingondo”, oriundos da zona centro e norte do país que são popularmente conhecidos por dons guerreiros, indivíduo rude de bravura e de estoicismo. Xidimingwana se mostra destemido com as ameaças da esposa e promete reunir os “madodas”, que são os mais velhos e anciãos, que são famílias com o intuito de desfazer o lobolo ou chamar atenção à sua esposa.

Por fim fizemos análises musicais que é o estudo da música na forma mais completa possível. Consiste em analisar uma música do ponto de vista harmônico, melódico e estrutural. Nós focamos em fazer análise musical de forma acessível procurando trazer e destacar aspectos que são de interesse dos ouvintes desse ritmo, fazendo um compilado das análises feitas das músicas acima de marrabenta. Foi possível identificar que esses músicos não só ofereciam música como diversão ao público, os músicos faziam críticas políticas e sociais ao cenário da guerra civil que se vivia em Moçambique. A música deu voz e expressão aos músicos, a marrabenta e transformaram-na numa espécie de cavalo de batalha para as suas reivindicações políticas, sociais e culturais. Foram elas a Associação Africana de Lourenço Marques e o Centro Associativo dos Negros da Província de Moçambique.

²⁸ Uma das formas casamento ou união matrimonial tradicional em Moçambique.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A possível desconfiança de que a Marrabenta seja uma forma da manifestação muito marcante e relevante no cenário colonial Moçambicano antes da independência, aponta que de um lado fez com que se pudesse reprimir a sua aceitação como um bem popular simbólico dos moçambicanos da zona sul, isso pelo discurso colonizador que fez com que as culturas moçambicanas não fossem vistas como um meio de erudição. A cultura de massa Moçambicana sendo incorporada em pequenos fragmentos, tendo como meio de representação musical a Marrabenta e sua ascensão.

Sendo a Marrabenta uma prática cultural da zona sul do país, ela não conseguiu apelo suficiente para que as suas linguagens fossem signos identitários da zona sul e do país fossem nela representadas devido a sua diversidade referente ao fator linguístico, considerando a diversidade linguística do país visto na época que os intérpretes da Marrabenta cantavam mais em línguas do sul do que em português, o que não reflete na abrangência do domínio de todos moçambicanos.

Por outro lado após a independência em 1975, acredito que a instauração de um novo governo pós independência, de uma política local e de dirigentes possivelmente formados na sua maioria da zona sul do país, sendo que a capital Maputo concentra a maior parte das instituições e do poder com forte influência de uma máquina colonial que compôs o governo de transição na época, os indicadores acima como, política, identidade, história e conquista da independência para e um governo, novo na minha opinião, não de forma conclusiva creio que sendo um país “novo”; a Marrabenta já existindo e se fazendo seguir em diferentes camadas da sociedade na época e também pelo quadro político humano da época, possivelmente formado por fortes influências da zona sul, ela vai incorporar como uma forma de representatividade na época visto que na época não tinha manifestação na época que impactava tanto quanto a Marrabenta.

Outro motivo consiste no grande esforço realizado pelo Governo de Moçambique através da Campanha Nacional de Preservação e Valorização Cultural (1991) no período de antes e pós-independência que tinha como objetivo a coleta e sistematização de diferentes manifestações culturais em todo o país. Esta campanha é considerada, ainda hoje, uma das mais importantes ações na área da cultura cujos objetivos eram debater os significados da cultura moçambicana. A Marrabenta foi uma dessas manifestações que foi trabalhada pela campanha.

Por outro lado, temos a constituição de 1975 que nos mostra no que concerne a cultura e suas manifestações, o Estado “único”, quem promove o desenvolvimento e

progresso cultural e personalidade nacional, diferente da constituição de 1990 que, vai englobar vários elementos culturais trazendo as línguas nacionais como patrimônio cultural e nacional, sendo elas um veículo da identidade nacional e a livre expressão de todos.

Efetivamente, a cultura é entendida como um componente determinante da personalidade dos moçambicanos e considera-se a sua valorização como um elemento fundamental para a consolidação da unidade Nacional, da identidade individual e dos grupos. Por outro lado, as constituições vigentes em Moçambique, por lei, já comissionam o povo do país a abraçar as causas da nação da unidade nacional.

O incentivo à valorização do patrimônio cultural ocorreu em um contexto inicialmente de conflito entre forças de libertação nacional e forças de dominação colonial, o que já contribui para colocar uma série de condicionantes desse patrimônio. Historicamente, a cultura funcionou para o povo moçambicano “como um veículo na reafirmação da identidade moçambicana e de protesto contra a dominação colonial durante cinco séculos, e foi componente importante da luta de libertação em virtude da sua relação intrínseca com o despertar da consciência nacionalista” (Omar Junior, 2014, p. 7).

Por último, e não menos importante, vamos ater a população que se identifica com a Marrabenta e seus fazedores, tendo em conta o contexto que o país se encontrava, imagino que não havia muitas escolhas em termos de ritmos músicas nacionais possíveis de se ouvir pela rádio, como mostra a história da rádio em Moçambique, que inicialmente designada por Grémio dos Radiófilos da Colônia de Moçambique, foi fundada em julho de 1932, tendo emitido pela primeira vez em 18 de março de 1933.

A Rádio Moçambique foi criada a 2 de outubro de 1975, ano da nacionalização dos órgãos de produção e emissão radiofônica então existentes em Moçambique. No quadro das transformações introduzidas pela Constituição de 1990, foi aprovada a Lei n.º 18/91, de 10 de agosto, conhecida por Lei de Imprensa, a qual estabelece, no n.º 1 do seu artigo 11, que a radiodifusão nacional integra o sector público da Imprensa. Tendo em conta o novo contexto político e legal, foi necessário adequar a estrutura, organização e funcionamento da Rádio Moçambique. Nestes termos, ao abrigo da Lei n.º 17/91, de 3 de agosto, a Rádio Moçambique é transformada em Empresa Pública dotada de autonomia financeira, administrativa e patrimonial.

Possui emissores em todas as províncias. Para além de programas da Antena Nacional (a estação-mãe, que emite em língua portuguesa), os emissores provinciais emitem ainda programas de sua produção em mais de uma dezena de línguas africanas. Na cidade de Maputo, a rádio Moçambique opera ainda a rádio cidade, uma emissora em frequência

modulada virada para o entretenimento, a RM Desporto e a rádio Maputo correm rádio, uma emissão em língua inglesa.

A história da rádio nos ajuda a fazer várias leituras em torno da marrabenta, uma delas é que a rádio, no início do seu funcionamento, estava em posse do colono português (1933), o que impossibilitava o acesso dos fazedores da Marrabenta e dos moçambicanos no geral. A outra leitura é que após a independência a rádio passa a ser publica, lembrado que Moçambique foi um país mono partidário de 1975 até 1994. Evidentemente, o conteúdo passado na rádio estatal em favor do partido único, nesse contexto da rádio funcionar em um cenário político, creio que não deu a liberdade de expressão suficiente a todos, em especial os artistas, como aponta o Jornal a verdade (2016). Sobre a marrabenta, Xadrique Mucavel afirma que, "Éramos contratados por várias casas de pasto e abrilhantam as noites com música ao vivo e fazíamos boas composições, com conteúdos educativos, porque havia censura"(RÁDIO MOÇAMBIQUE, 2021, p.1)

Segundo o músico Dilon Djindji e Batshisso são os moçambicanos que faziam a censura das letras, antes de estas chegarem aos ouvidos dos colonos e do público. Como exemplo da falta de cautela, Xadrique referiu-se ao malogrado Fany Fumo, que fez uma canção polêmica intitulada "Loku u lhula mina uta hula ngonhama", que em português quer dizer "se me derrotares poderás derrotar o leão". Foi uma música polêmica que fez com que Fany Fumo fosse perseguido pelos colonos opressores, porque tinha um caráter revolucionário e anticolonial. Devido a esta polêmica, o músico fugiu para a África do Sul. De acordo com a narrativa do cantor, no tempo colonial os músicos eram mais disciplinados e não se fazia música de passagem efêmera e vergonhosa como hoje acontece.

Pelo refúgio do músico Fany Fumo na África do Sul, movido por perseguição política, podemos ver mais um exemplo da marrabenta e suas influências externas, por outro lado, vamos ver que os músicos iam à África do Sul a procura de melhores condições de vida e após a sua volta, com toda certeza, esses lugares por onde eles passavam os influenciavam e ao regressar a Moçambique, traziam consigo essas novas sonoridades.

Desta forma, acredito que o último parágrafo cabe bem para finalizar este trabalho, esta dissertação teve como principais assuntos em debate: Identidade e a caracterização da cultura do sul de Moçambique, construção da identidade nacional a partir do sul do país, constituições da república e sua influência na cultura moçambicana, Marrabenta e suas influências, marrabenta e seus precursores. Para cada tópico foi nos oferecendo elementos que fizeram a condução do trabalho, o que foi abrindo os meus horizontes sobre o tema da marrabenta, dando-me caminhos que ajudaram a responder questões que sustentam o trabalho

como: analisar e identificar os possíveis impactos sociais que esta dança proporciona no contexto moçambicano.

Por meio de leituras e estudos os capítulos no trabalho mostraram que a marrabenta impacta a vida social dos moçambicanos, como isso foi possível perceber que a partir dos indicadores acima que formam os principais tópicos em debate nos fazem crer que as respostas propulsoras do trabalhos foram encontradas por meio de análises e leituras do: cenário colonial Moçambicano antes da independência, fator linguístico, considerando a diversidade linguística, a instauração de um novo governo pós independência, a população que se identifica com a marrabenta e seus fazedores.

Para cada indicador acima podemos perceber que até que ponto o quanto o sistema colonial se fez presente em Moçambique por meio da cultura, no que se refere fator linguístico é possível ver como a língua pode ser um fator de resistência nacional face a introdução do uso do português como língua oficial do país. Por outro lado, podemos considerar a instauração de um governo local e de maioria nativa moçambicana que visava trabalhar as questões locais do país em prol dos moçambicanos. Por fim, há que considerar a interação popular -artístico e popular que alavancou e deu vida a marrabenta, a partir de sonoridades locais.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A COR DA CULTURA: **saberes e fazeres. Caderno de atividades.** Modos de interagir. Canal Futura, 2006.

ALPIARÇA, Guilherme. Marrabenta: Música e Dança. Jornal Tornado Online. Disponível em: <https://www.jornaltornado.pt/marrabenta-musica-e-danca/>. Acesso em: 05. abr. 2023.

A NOSSA missão é garantir a continuidade da Marrabenta. Jornal Domingo Online, 11. fev. 2017. Disponível em: <https://www.jornaldomingo.co.mz/artes-letras/a-nossa-missao-e-garantir-a-continuidade-damarrabenta/>. Acesso em: 05. abr. 2023.

CRAVEIRINHA, José. A Marrabenta. Arquivo Histórico de Moçambique. Maputo 1974.

CRAVEIRINHA, José. O folclore Moçambicano e suas tendências O cooperador de Moçambique. Maputo, 1969.

WANE, Marílio; Marrabenta. Memória e Maputo. In: Embondeiro/ARPAC - Instituto de Investigação Sociocultural outubro de 2016.

DA MATTA, Roberto. **Você tem cultura?** Jornal da Embratel, 1981. Disponível em: <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbngxhbnRjdWx0aGlzdG9yaWF8Z3g6NDcwNjI4ZjllMWY4NTI2YQ> Acesso em 08/04/2023.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência serve também para as pessoas pensarem. 9 nov. 2020. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-serve-tambem-para-as-pessoas-pensarem/>

ENDERS, A. História da África Lusófona. Mira-Sintra: Mem Martins, 1997.

FAORO, R.; COHN, G. Os donos do poder formação do patronato político brasileiro. São Paulo: Ed. Globo, 2012.

DE FARIAS, Washington Silva. **o jogo político das identidades no discurso de quadrinhos de humor crítico.** Nonada, Porto Alegre, n.24, 1º semestre 2015.

DELANNOI, G.; TAGUIEFF, P-. Théories du nationalisme. Nation, nationalité, ethnicité. **Politique étrangère**, Paris, 1992, v. 57, n. 3, p. 706-707. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/polit_0032-342x_1992_num_57_3_5853_t1_0706_0000_2. Acesso em: 03. jan. 2023.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** São Paulo: Atlas, 2008.

GOMES, Nilma, Lino. **Epistemologias do Sul.** São Paulo; Editora Cortez. 2020.

GUARIM, Humberto. **Objetos de conhecimento: dança habilidades.** Prefeitura de Municipal de Petrópolis, 2019. Disponível em: <https://educaemcasa.petropolis.rj.gov.br/uploads/arquivos/1627944749-9-ano-semana-20-pdf.pdf>. Acesso em: 07. set. 2023.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11a ed., 1a reimp. - Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

LANGA, Liandra. Cultura do povo moçambicano (Zona Sul). Blogspot 10 jan. 2012. Disponível em: <http://liandralanga.blogspot.com/2012/01/cultura-do-povo-mocambicano-zona-sul.html>. Acesso em: 27 jul. 2022.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LARAIA, Roque de Barros (1932). Cultura: um conceito antropológico. 14. ed. Rio de Janeiro: Zahar” Editora, 2001.

LARANJEIRAS, Rui. Marrabenta: **Evolução e estilização**. 1950-2002. BUALA, 2010.

MACAMO, Elísio. A constituição duma sociologia das sociedades africanas. Estudos Moçambicanos, n. 19, 2002, p.5-26. Disponível em: https://www.mozambiquehistory.net/periodicals/estud_moc/19/macamo_em_19.pdf. Acesso em: 20. out. 2023.

MARTINS, J. D. S. **Uma Sociologia da vida cotidiana**: ensaios na perspectiva de Florestan Fernandes, de Wright Mills e de Henri Lefebvre. São Paulo: Contexto, 2014.

MATTA, Roberto da. Você tem cultura? Jornal da Embratel, 1981. Disponível em: <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxhbnRjdWx0aGlzdG9yaWF8Z3g6NDcwNjI4ZjllMWY4NTI2YQ>. Acesso em 08. abr. 2023.

MINAYO, M. C. D. S. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2001.

Michael Glover and Duncan Money . ‘Not Wholly Justified’: The Deferred Pay Interest Fund and Migrant Labour in South Africa’s Gold Mining Industry, c.1970–1990. Journal of Southern African Studies, 2021, v. 47, n. 4, p.627–644. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/03057070.2021.1932120>
MICHAEL GLOVER (University of the Free State) DUNCAN MONEY (African Studies Centre Leiden; University of the Free State).

M'BOKOLO, Elikia. África negra : história e civilizações. Salvador : EDUFBA, 2011.

MONDLANE, Eduardo. [1969]. **Lutar por Moçambique**. Maputo: CEA, 1995.

MOREIRA, D. A. **O método fenomenológico na pesquisa**. São Paulo: Pioneira Thomson, 2002.

MUNANGA, Kabengele. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia**. São Paulo, 2018.

NEVES, V. F. A. Pesquisa-ação e etnografia: caminhos cruzados. Pesquisas e práticas psicossociais, São João del-Rei: MG, v. 1, n. 1, 2006. Disponível em: https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistalapip/Pesquisa-Acao_e_Etnografia.pdf. Acesso em: 04. fev. 2023.

ONLINE, Jornal Domingo. A nossa missão é garantir a continuidade da Marrabenta. Jornal Domingo Online, 2017. Disponível em:

<<https://www.jornaldomingo.co.mz/artes-letras/a-nossa-missao-e-garantir-a-continuidade-da-marrabenta/>> Acesso em: 05/04/2023

OMAR, L. L.; SANDEVILLE JÚNIOR, E. Patrimônio cultural e memória social na Ilha de Moçambique. Revista CPC, [S. l.], n. 18, p. 4-28, 2014. DOI: 10.11606/issn.1980-4466.v0i18p4-28. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/74968>. Acesso em: 12 ago. 2023.

SANTOS, Gabriela A. dos. **Reino de Gaza: o desafio português na ocupação do sul de Moçambique** (1821-1897). Dissertação (Mestrado em História Social), Departamento de História, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura?**. São Paulo: Brasiliense, 1987

SILVA, Ana Maria, D. Eugénio: ÀS QUILOMBOLAS DO SÍTIO VEIGA E A DANÇA DE SÃO GONÇALO EM QUIXADÁ – CE. Repositório da Unilab, 2021.

SOUSA, Glória. Ngungunhane, rei moçambicano que lutou contra o colonialismo. DW África, 06 jul. 2018. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/ngungunhane-o-rei-mo%C3%A7ambicano-que-lutou-contra-a-ocupacao%C3%A7%C3%A3o-portuguesa/a-44177023>. Acesso em 08 abr. 2023.

SANTOS, Gabriela A. dos. Reino de Gaza: o desafio português na ocupação do sul de Moçambique (1821-1897). 2007. 207 f. Dissertação (Mestrado em História Social), Departamento de História, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

SANTOS, Rogério. 2021. Xitchuketa Marrabenta: música Stewart Sukuma-. Disponível em:<<https://bit.ly/2Othojl>>> , Acesso em: 05 abr. 2019.

SANTOS, Rogério. 2021 Xitchuketa Marrabenta: Música Stewart Sukuma-. Disponível em: <<https://bit.ly/2Othojl>>> , Acesso em 05/04/2019.

Michael Glover and Duncan Money . ‘Not Wholly Justified’: The Deferred Pay Interest Fund and Migrant Labour in South Africa’s Gold Mining Industry, c.1970–1990
Journal of Southern African Studies, 2021 Vol. 47, No. 4, 627–644, <https://doi.org/10.1080/03057070.2021.1932120>
MICHAEL GLOVER (University of the Free State) DUNCAN MONEY (African Studies Centre Leiden; University of the Free State)

A ordem 24/20 ou declaração 24/20 foi uma operação moçambicana que obrigou os portugueses a abandonar o país após a independência de Moçambique em 25 de Junho de 1975, ou a abrir mão dos seus passaportes e a tornarem-se exclusivamente moçambicanos. Armando Guebuza , o seu criador, fez com que esta regra fizesse com que os portugueses tivessem apenas 24 horas para partir e pudessem transportar apenas 20 kg de bagagem, daí o seu nome.

WANE, Marílio; Marrabenta. Memória e Maputo. Embondeiro, ARPAC - Instituto de Investigação Sociocultural, outubro de 2016. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/qdownload/arpac-i-edicao-embondeiro-pdf-free.html>. Acesso em: 04. out. 2023.