

## ARÃO LITSURE



***“O colono não conhecia o teor das letras e não percebia a língua.”***

*Arão Litsure tem o grau de Mestre, B.A Honors e Diploma em Estudos Religiosos (ER) pela Universidade do Zimbabué. Tem o Diploma em Teologia pela United Theological College, Harare. É pastor da igreja Congregacional Unida de Moçambique (ICUMO); foi presidente da CNE, do Fórum das Comissões Eleitorais da SADC; presidente do Conselho Cristão de Moçambique (CCM) e da igreja Congregacional Unida da África Austral (UCCSA); É uma figura incontornável da musica moçambicana pós-independência. É músico, compositor e intérprete. Foi fundador, juntamente com Hortênsio Langa e João Cabaço da banda ALAMBIQUE com quem permanece até hoje. Participou em vários espetáculos da Companhia Nacional de Canto e Dança e em iniciativas musicais nacionais e internacionais. É autor dos livros “Há negros na Bíblia” e “25 contos do ventre dos Refugiados”.*

**P: Nós estamos numa pesquisa que está relacionada com as manifestações culturais no período da resistência, de 1960 a 1975/80. O que nós estamos à procura são elementos que tenham expressado esse sentimento de resistência... Mas queríamos começar por abordar, em geral, as manifestações que possam ser consideradas como parte da identidade dos moçambicanos. E vamos entrar no tema desta conversa com ... o canto! O que nos tem a dizer?**

**AL:** É uma área muito vasta... mas, posso, assim num tom de introdução, dizer que sempre houve manifestações culturais no que a mim me toca, mais aliadas à parte religiosa (também sou religioso) que, no meu entender, não podemos excluir do que é a cultura.

Há quem dá uma definição de cultura introduzindo nela a própria religião.

No canto: eu cresci a ouvir muita música da juventude (quando digo juventude, refiro-me aos grupos de idades etárias desde os 18 até 32 anos). Mas cantava-se para além daquela música religiosa ou das canções trazidas pelos missionários.

As senhoras anciãs também nos davam coros, canções de cariz mais curto, com características tradicionais. É curioso que muitas das músicas que eu compus ou (re)compus, têm um pouco a ver com essas canções tradicionais, que nós íamos aprendendo desde crianças.

Agora, aquela cultura tradicional típica, posso não ter apanhado, por causa da influência da religião.

Estou a lembrar-me de uma musiqueta a que fiz arranjos: “tende djoha, tende, djoha muringwa, tende djoha, tende djoha”- isso não tem nada a ver com aquele tipo de música religiosa que os missionários trouxeram, é um pouco mais na área cultural tradicional. Vivi no Chamanculo e assistíamos quando haviam casamentos, festas, danças tradicionais e, como sabemos, em todas havia o canto.

**P: Qual é a característica da música religiosa e tradicional que se ouvia, do ponto de vista social e técnico?**

**AL:** De facto, a música religiosa (a minha igreja entrou em Moçambique em 1880) recebeu aqueles hinos que têm característica clássica dos europeus, mas traduzidos para as línguas africanas.

Nós íamos cantando com aquela divisão da harmonia de música clássica, mas não cem por cento.

Socialmente, tinha o condão de preparar os crentes, as pessoas, as comunidades, para aquilo que seria o culto.

Estou a imaginar as pessoas daquele tempo, em que o tipo de canto que faziam era totalmente diferente do actual. Os cânticos vinham com os missionários e foram cantados, curiosamente sem querer, introduzindo nuances típicas africanas.

Imagino os missionários a dizer que “não é assim que se canta”, mas as pessoas não conseguiam cantar doutra maneira se não daquela. O resultado era curioso, era o clássico religioso com algumas nuances africanas.

Deixe-me contar um episódio, passado há cento e trinta e tal anos: uns missionários, netos ou bisnetos daqueles que trouxeram o evangelho, vieram a Moçambique e assistiram ao culto. Ouviram os cânticos e eles disseram assim: “esses cantos que os nossos trisavós cantavam, nós já não cantamos”. E realçaram essa forma de canto que já fugiu do original.

Os cânticos ajudavam também nos falecimentos, tinham esse condão de confortar as almas dos familiares de desaparecidos.

**P: Havia cânticos a ver com cultos, cânticos a ver com alegria, cânticos a ver com o trabalho... como é que era?**

**AL:** Há hinos que se cantam e nós sentimos que trazem o ambiente sentimental, de luto, ou um ambiente de calma. Por exemplo, na liturgia em que se vai confessar os pecados.

Nós não somos como os católicos, não confessamos ao padre, mas há uma oração que se faz para todos ou cada um por si faz, então sente-se que é um hino que se presta mesmo para a meditação, para a reflexão.

Há essas diferenças, alegria e trabalho. Há aqueles hinos que, quando se canta, sem querer, todo mundo canta, e com muita vivacidade, o que mostra que é do meu tempo.

**P: Essas músicas, ao serem cantadas numa igreja, em princípio, é para serem partilhada pelos fiéis, para gerar uma espécie de comunhão. As adaptações das músicas clássicas nas igrejas tornaram-nas mais simples possível para poderem ser partilhadas. Quem é que trazia e quem é que decidia isso, era o padre, o pastor?**

**AL:** Sim! Há uma história interessante de um missionário chamado Richard, ele é comum para os congressionais e os metodistas. Na Metodista Unida, quando o Richard ainda estava na American Board, que é a igreja congressional hoje, fez as composições, recolheu e usou alguns anciãos daquele tempo para confirmar a tradução que ele fazia. Eles estudavam a língua africana e, às vezes, falavam melhor que os próprios africanos e depois também recolhiam algumas canções. Temos algumas canções tradicionais, mas adaptadas para hinos evangélicos. Essa canção de que falo, muitos conhecem, é Tissimu ta Invageli, é um caso desses.

**P: Antigamente, não se via introduções de elementos tradicionais fortes, mas, recentemente, assisti a um casamento na igreja católica onde se tocava tambores. O tradicional já entrou no acto litúrgico? Como é que isso funcionou ao longo dos tempos?**

**AL:** Deixe-me só colaborar consigo sobre o que nós chamamos enculturação na igreja católica. Não só na igreja católica, como nas outras, admitia-se que a cultura africana entrasse. Entravam no culto, através do tambor, que é mais simbólico, ou através de melodias tradicionais próprias.

**P: Foram decisões da igreja?**

**AL:** Sim. Acho que foi no tempo de João XXIII ... há um concílio do Vaticano que decidiu aceitar aquilo que se chama agora ecumenismo, que é ligar-se àquelas outras igrejas que fugiram da linha católica e se rejeitavam.

Isso precisa de confirmação, mas julgo que é onde se começou a aceitar que um indivíduo batizado numa igreja protestante não precisasse de ser rebatizado na igreja católica. Foi a partir daí que os católicos introduziram mais a cultura africana em algumas paróquias. A minha igreja (metodista) levou muito tempo a aceitar isso. Claro, com aquela influência dos missionários, defendia-se que existem coisas que não deviam entrar no culto religioso.

**P: A condição era de possivelmente “ser pecado” ou “o que não era nosso era errado”. Havia radicalismos desse tipo?**

**AL:** Eu vou dizer que sim, porque o missionário chega, encontra o africano e chama-o de pagão. Ele não é pagão, mas esse é um assunto que se pode discutir. Por exemplo, se era ou não era polígamo. Havia aquelas coisas todas que eles tentaram afastar, em suma, tudo aquilo que era cultura africana, por se pensar que interferia na ideologia ou na teologia cristã.

Esse entendimento, também, dependia de cada pastor ou de cada missionário. Há aqueles que foram um pouco mais abertos do que os outros, mas, de uma forma global, era assim que se fazia.

Já a música clássica nas canções religiosas, (claro, não é aquela clássica como de Beethoven, Mozart) era muito mais complexa e seria difícil pôr as congregações, ainda por cima naquela altura, a cantar isso.

Era uma música religiosa com características clássicas sim, mas não daquele clássico profundo. E eles introduziram o ensino do solfejo. Há igrejas que, ainda hoje, são muito boas no canto, como a igreja presbiteriana. Quando cantam, tu sentes que são pessoas bem-educadas no solfejo. Podem não saber ler agora, mas aquilo que cantam é o resultado desse ensinamento do solfejo. Então isso ajudou.

**P: Isso era bom, as missões ensinarem o solfejo?**

**AL:** Sim, a maior parte das missões ensinavam o canto em secções específicas do canto e outras limitavam-se a ensinar a música ou as canções dividindo as vozes sem estar, de facto, a ensinar como é que se lê a cifra ou o sol tonique em si, aquele Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó que nem era o que estudamos na escola.

Há algumas igrejas que ensinavam, digamos, “música própria” e ainda se usa hoje o tal Tissimu ta Invageli. Eu leio bem, com mais facilidade o sol tonique, do que de facto aquela escala Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó.

**P: Estamos a falar dos acordes menores, sustenidos, etc. Estamos numa situação onde uma pessoa com conhecimento, inclusive, sobre o que era menor, o sustenido, maior ou menor e a escala do Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, vai ensinar (eu ponho aqui muitas aspas, obviamente) música aos selvagens e vai incorporar a música deles nessa escrita... é isso?**

**AL:** Exatamente.

Por exemplo, nós temos Dó, Ré, Mi, Fá... agora o Ré, Dó, Ré é natural não menor. Se eu quiser pôr um sustenido, vai ser Dó, Ré, Ré, Mi, está a ver? Dó, Ré, Ré, Mi, Fá, Fá, portanto há sinais que indicam a nota diminuída ou menor ou maior.

**P: Existem missionários que acabaram por fazer enculturação, trazendo a cultura local para dentro da cultura religiosa... essa também é registada em termos musicais escritos?**

**AL:** Na música tradicional, eles podiam registar, se bem que não tenham dedicado muito tempo a fazer isso. Mas há exemplos de algumas canções tradicionais que foram incorporadas.

Podia-se escrever e dependia de o pastor ter conhecimento ou não. Não eram todos que sabiam. Normalmente, chamávamos a eles “maestros”, diferentes dos missionários. Por exemplo David Livingstone, ele era médico, era pastor, portanto ensinava o canto, era teólogo. Quer dizer, eles faziam uma série de coisas ao mesmo tempo.

Agora na pergunta que faz, e para os tempos mais modernos, não era preciso que todos soubessem fazer tudo, havia pessoas que eram treinadas como maestros e esses, sim, sabiam escrever.

**P: E na questão dos Protestantes e Gospel, no qual a América “regressava” com a cultura dos escravos para a África, esta influência é muito marcada em Moçambique?**

**AL:** Sim, há-que se lembrar que, no tempo do Papa Joao XXIII, os monstros da musica afeiçoaram-se à música soul (Soul Music). A Soul Music sai dos Estados Unidos, mas com grande influência africana, e depois repercute-se para África de novo. Nós voltamos a pegar aquilo, mas a cantar também à nossa maneira, de tal foma que

podemos “desafiar” a influência dos negros americanos em Moçambique. Aqui, criaram, também, uma outra forma de cantar, que não era 100% dos negros americanos.

**P: Podemos usar o termo Gospel aqui?**

**AL:** Sim, se dissermos “Gospel” estamos a falar da música evangélica. Gospel é evangelho, portanto, música que emerge no contexto de igrejas típicas dos Estados Unidos.

Eu até posso mencionar alguns, por exemplo, os Baptistas, aquela igreja dos Luther King.

Ele era pastor dessa igreja Baptista lá, que tinha uma forma de canto que já saía da forma de cantar dos americanos brancos. Eles aprenderam com eles, mas saíram e começaram a cantar à maneira deles e assim foi surgindo o tal Gospel.

A característica primeira é o que se diz na letra do canto, tem de ser uma letra religiosa no meu entender. Não só a letra, mas a própria forma de canto distingue-se dos outros estilos musicais.

**P: Por quê?**

**AL:** Aqui, eu vou usar o meu empirismo e a minha compreensão. É como o crioulo. O crioulo é a tentativa de falar uma mistura das línguas europeias com as tradicionais. O resultado não é a língua original propriamente dita, nem é a língua tradicional, mas uma mistura que é o crioulo.

Aconteceu um fenómeno idêntico com os negros americanos, eu diria que aprenderam a ir para igreja com os seus “masters” mas, depois, quando eles se afastam, e cantam sozinhos, fazem o “crioulo” musical. Então, aquele estilo musical não era aquele clássico, mas o crioulo.

Talvez seja o termo que se ajusta melhor à ideia que quero passar.

**P: Quando as igrejas americanas chegam a Moçambique começam a ter mais uma influência do tradicional?**

**AL:** Sim, temos que dizer que tiveram influência, se calhar não tão notória.

Primeiro, eles tinham que estudar a língua. As primeiras bíblias traduzidas para o Xitswa, por exemplo, foram traduzidas por eles. Então, eram obrigados a estudar. Quem estuda a língua, estuda a cultura e acaba sendo influenciado de uma ou doutra maneira. Mas naquele tempo, eles preservaram aquele estilo religioso.

**P: Ainda sobre a componente do tradicional, que depois vem se misturar naquilo que ocorria dentro das igrejas... o que é esse tradicional? Como é que ele se visualizava? Como é que ele se caracterizava ao nível do canto?**

**AL:** Se calhar, devemos polir um pouco a definição de tradicional. Há estudiosos que não aceitam agora o termo tradicional, preferindo dizer autóctone, endógeno, local. Estou ciente desta definição, mas estou habituado e sou da escola antiga.

Uma das características da música tradicional é que canta a realidade do dia-a-dia. Alguém vai dizer que todas as canções fazem isso, mas as tradicionais são, no meu entender, mais directas, não são muito sofisticadas. A letra é curta, as próprias frases são curtas e repetitivas para a nossa mente musical atualizada e moderna.

Eu não suportaria ouvir uma música durante muito tempo, repetitiva, e a dizer as mesmas coisas. Mas essa é uma das características da música, diria, africana e tradicional.

Outra característica é que se sente que a música é o traduzir das batucadas e do tambor, porque o instrumento principal antigo era o tambor. Nas harmonias e melodias, aprendemos com instrumentos ocidentais.

Existe, também, a Timbila, Mbira, que também traz alguma melodia mas, basicamente, volto a definir a música ou as melodias tradicionais como o traduzir da batucada “tendendetata tendende tendēju wa tendēju wa”. Se tiro a melodia fica “tatata tatata tatata”, portanto, essa é uma das características.

Há muitas outras características. Os menores e aqueles acordes dissonantes até aparecem, mas não daquela forma moderna que nós conhecemos no Jazz. Mas aparecem.

Por exemplo, há uma inflexão melódica que não se costuma muito ouvir nas músicas modernas, o Tararararrara tarararara. Essa nota é uma nota um pouco estranha, um pouco difícil também de escrevê-la e me faz-me lembrar os grandes jazzistas americanos negros, que metiam duas teclas. A tecla normal é aquela branca e aquela tecla preta, ao mesmo tempo, ou as duas notas seguidas ao mesmo tempo.

Quando faço harmonia, eu tenho que, pelo menos, ter a primeira, a terça e a quinta (Dó, Mi, Sol) e fazer harmonia. Mas, eles metiam o Dó e o Ré. E metendo os dois, há um choque de som, mas eles faziam, isso dava como resultado, uma nota difícil de escrever.

**P: Actualmente, principalmente quando olhamos para as criações musicais antigas, da juventude, da geração mais nova, encontramos algumas destas características da música tradicional moçambicana ou desta música local, estas características que esteve aqui a partilhar connosco. Mas na musica ligeira moçambicana , eles estão a criar com algumas destas marcas?**

**AL:** Deixe-me dizer que sim, porque o que os músicos, como Fanny Mpfumo e Mahikwane, que começaram já a utilizar a guitarra tocavam, não podemos chamar de tradicional.

É já aquilo que chamam música urbana, quer dizer, já saiu do tradicional e teve grandes influências da música tocada na África do Sul, aquilo que eles ouviam lá e, então, mas tiveram sim, algumas características tradicionais. Eles beberam, vieram do tradicional. É o que (eles) sabiam antes de conhecer a nova forma e por isso podemos, sim, dizer.

Voltando para a nova geração que são influenciados pela geração anterior. Músicas que se cantam agora começaram nos anos noventa e, se eu não me engano, quando os jovens começaram a cantar nas línguas africanas e a cantar as músicas.

São músicas daquele tempo dos Mahikwanas e dos outros músicos daquele tempo.

As músicas cantadas pelo Mr. Bow, e outros do género, não são músicas novas. Deixe-me desafiar e dizer que são o trazer daquela forma de cantar que existiu e quem vai a discoteca da Rádio Moçambique, eles têm lá um acervo de música antiga, pode-se verificar isso.

Mas, nós podemos afirmar que eles trouxeram de novo aquele estilo musical que existiu e que já estava a desaparecer, não é?

**P: Quando falou da relação do tambor com o canto, considerou que o tambor era a base. Mas nós também temos o sopro e os cordofones. Na participação dos sopros, também acontece a mesma coisa que estava a falar que acontecia com o tambor, ou seja, o canto é o prolongamento do sopro? Quando é que esse elemento do improvisado começa a acontecer nessa fusão que estava a falar?**

**AL:** Claro que tínhamos que repartir em períodos. Se falamos dos primórdios, são frases curtas, melodias simples, da geração dos mais novos, e aqui metemos um pouco do Jazz.

Partem do tambor sim, da percussão, metem na melodia coisas simples, curtas, mas evoluem e vão entrando na improvisação de que está a falar. De facto, já é um trabalho.

Pode ter influência rítmica tradicional ou autóctone, mas , também, misturam com aquilo que aprenderam e ouviram na música europeia.

**P: ...o tradicional não é estático...**

**AL:** Sim, o tradicional não é estático, de facto. Há uma troca de influências...



**P: E quando falamos de dança, falamos de dança e canto separados , ou estamos a falar do canto/dança?**

**AL:** Sim! A dança, também teve essa fusão. , Nós assistimos muito a isso na Companhia Nacional de Canto e Dança, onde eu bebi muitos dos ritmos tradicionais moçambicanos.

Nós conseguimos ver que o dançarino está colado ao tambor. O metrónomo marca o ritmo e o tempo, se calhar, e a batucada também faz esse papel. É como na bateria. Se o baterista acelera... pronto, embaralha as coisas.

O tambor “segura” o canto e segura a dança e, talvez, vice-versa, porque quero acreditar que um dançarino já emocionado vai começar a meter coisas novas na dança. E o tambor pode ser influenciado pela dança e também fazer o seu improviso de tambor. Esse é o meu pensamento, não tenho a certeza se, de facto, acontece frequentemente, mas é possível e desejável que aconteça.

**P: Referiu que hoje não teria paciência para ouvir uma letra muito repetida. Como funciona a repetição e a improvisação?**

**AL:** Está a tocar um assunto interessante. Como nós dissemos, começa com a batucada, no ritmo da dança e há, em si, uma repetição. A dança, em si, é uma repetição do movimento que vai variando e fazendo outras coisas. As danças modernas, também, fazem o mesmo. Saem daquela repetitividade da dança e começam a introduzir novos elementos, movimentos diferentes e aliviam a repetitividade. A razão da repetitividade pode também residir no facto de estar a acompanhar a dança.

**P: Gostaria de comparar as flautas Nyanga com aqueles “tubos” australianos, chamados de “Didgerido”. Já foi estudado que tocar esse instrumento cria um processo de hiper-oxigenação. E o processo de hiper-oxigenação significa que se cria uma espécie de êxtase mental pois o cérebro recebeu oxigénio a mais. Quase como se estivesse a fumar uma suruma, liberta a criação. Ora, nas flautas Nyanga, no Niassa, a maneira como eles tocam, cria essa hiper-oxigenação? Será por isso que o grupo tem que repetir durante 15 ou 20 minutos para anunciar o espírito?**

**AL:** A repetitividade não só simplifica a memória, a memorização, seja do canto, ou da dança, como também cria este transe de que fala. A pessoa dança até esquecer a realidade e parte para o transcendental. Quando a coisa é complexa, já mete muito o raciocínio e, quando se raciocina, julgo que não se entra em transe.

**P: Introduzindo agora o conceito da Resistência: como é que essas influências todas chegaram aos processos de negação do colonialismo? Há resistência nos cantos protestantes?**

**AL:** Sim! Deixe-me contar um episódio. No princípio dos anos 60 e finais dos anos 50, cantávamos, nas igrejas, o hino Hosi Katekissa Afrika. Cantávamos muito antes da formação dos Movimentos da Libertação. Não vou arriscar dizer quem é o compositor,

mas é uma música que aparece no contexto africano da libertação de África em geral. Isso no tempo colonial. Julgo que, quando começou a luta armada, ouvimos os mais velhos a dizer “já não deixam cantar essa música” e parámos de cantar.

Curiosamente, depois da Independência, a Frelimo trouxe a música de novo e cantou-se muito. Havia aquela confusão de dizer que se estava a cantar música revolucionária. Era música, claro que revolucionária, naquele sentido de que ela vem como resistência ao colonialismo, mas que se cantava já muito antes dos movimentos da libertação. Houve essa influência, sim.

**P: Há manifestações culturais na música que são manifestações de resistência contra o colonialismo?**

**AL:** O africano cantava mais na língua africana, por exemplo, quando estivesse no Xibalo, isso todos nós sabemos: Quando estava a puxar aquela corda ou a carregar pesos muito grandes, cantavam e diziam do sofrimento que estavam a ter. Diziam do sofrimento e o colono não sabia, não percebia a língua. Às vezes, o colono sabia, alguém traduzia o que se estava a cantar e percebia o que estavam a dizer. Mas o colono deixava que cantassem canções como forma de lhes dar forças para fazer o trabalho que queria.

Há uma canção, ou canto, do long play Amanhecer em língua Bitonga: uware, uware, uware mangakwa uware ungu vezva nzi villa zato. Uware uware, significa pássaros, aquelas aves que comem o milho no campo... Ungu vezva nzi vila, significa acabar com o nosso milho. É uma canção inocente. Reflete a realidade do campo rural. Mas podemos repensar no sentido de que “Tu, colono, estás a comer a nossa machamba, a nossa riqueza e está a acabar”. E khungu ninga va longue va ku quer dizer “dás ao teu familiar”.

Difícilmente, o colono poderia mandar parar uma canção dessas, mas eles por dentro sabiam o que estão a dizer, e é uma canção que, curiosamente, retrata a realidade. Ajustou-se naquele tempo colonial e pode-se ajustar ao nosso tempo hoje. Quando a gente fala numa canção tradicional, que penetrou os vários períodos e épocas, podemos dizer que havia essa resistência ao colono através do canto.

P: Podemos ir um pouco mais longe, ao nível do contexto da música que era exibida em espaços públicos. Olhando para o caso da cidade do Maputo, ao nível das boates, dos espaços de entretenimento, conseguimos encontrar a mesma marca de resistência em termos de conteúdo e de ritmo... podemos falar do Makwaela, Marrabenta. Que outras marcas podemos ler quer na vida das cidades, quer na vida do meio rural, que são denunciadoras de o pressão?

AL: Eu acho que encontramos vários exemplos. Falou Makwaela, que é uma expressão também musical de dança e canto que, se pesquisar, vai encontrar letras que mostram a resistência à situação de colonização.

Agora, disse boate fora das cidades, tendo em conta que os centros urbanos poderiam ser mais controladores da expressão que denuncia esta opressão. Podemos utilizar o

termo boate, mas permita-me dizer doutra forma. Não se chamava boates, mas havia aquilo para onde iam os adolescentes que fugiam de casa, va ya mabhanguene. Mabhanguene é a boate rural, podemos dizer assim (“giwa” em Inhambane).

**P: Inhambane também é a zona em que eu cresci...o “giwa” era a estação da água. Em Inhambane havia um sítio onde a população negra ia dançar no sábado à noite. Isso se fazia em Massinga, Morrumbene, noutras vilas...**

**AL:** Podemos falar também de boate, se quisermos, porque, já nos tempos mais perto da Independência, cantava-se muito o sungura, quer dizer, os adolescentes iam juntar-se e já havia gramofones.

Cantava-se a sungura daquele tempo. É música já que vinha de fora de Moçambique, mas o que procura de facto é algo que se fazia e se cantava e que refletia essa resistência.

**P: O Hosi Katekissa não era de Moçambique, foi incorporado...**

**AL:** Sim, sim.

**P: Eu acho que há uma legitimidade de incorporar coisas que são do outro povo numa estrutura para “parecer”. Algo como “olha, a malta não gosta dele, nós vamos tocar sungura” ... a incorporação, nesse aspecto, é uma tática...**

**AL:** Tem toda a razão, aliás, o simples trazer de música africana não é ao acaso, ao contrário da música brasileira e de outras andanças. Era também um acto de afirmação.

**P: Tem sido um exercício cavar as marcas da manifestação cultural de resistência. Nós temos algumas referências, por exemplo, o Nondge. Gostava que partilhasse um pouco mais. Como é que ela foi vivida e como é que ela acabou entrando na criação musical?**

**AL:** Sim, falamos, de facto, sobre o Nondge e a memória que eu tenho é da minha participação na Companhia Nacional de Canto e Dança. É onde eu aprendi que havia essa dança Nondge. Não sou muito especialista nisso. Mas posso dizer que a batucada, o tambor, a percussão que se cria é típica dessa dança Nondge. E depois tinhas as outras danças Wajaba, Semba e por aí em diante. Aquela dança, Nondge, que nós vemos em que o dançarino pega na arma (claro, feita de madeira) e tem aquelas saias feitas de tiras daquele material que se usa para fazer cesto. Não sabemos se está a usar a dança Nondge para interpretar a guerra e aí a resistência, a luta de libertação.

Na ideia de David Abílio, o Nondge provém de uma dança de Cabo Delgado chamada Libondo, e que foi uma adaptação da guerrilha que foi feita a uma dança que era resistente.

O Nondge é aquilo que estamos a ver, mas tudo isso para dizer que, no Nondge, só com a arma se traduz fielmente a resistência.

Mas há mais danças que também refletem a resistência. De facto, há várias danças que se pode dizer que refletem este movimento de resistência. Posso não trazer agora mais exemplos específicos, mas o Nondge é um deles.

**P: A Frelimo, ao aparecer, sente a necessidade de “culturalizar” de forma global porque o grupo armado tem gente Macua, Maconde, Changana, Ronga, Sena, etc. Precisam dar uma identidade nacional. Então, a Frelimo usa o canto como esse elemento de ligação... Eventualmente, pode-se fazer uma dança nova mas o canto é mais fácil de socializar na acha? O canto é ou não o grande elemento da ligação de Frelimo como forma cultural da identidade?**

**AL:** Sim, de facto, a Frelimo fez isso. A Frelimo aproveitou-se da própria cultura africana em que o canto já existia muito antes, nos tempos primórdios. A Frelimo soube ler e perceber que, utilizando o canto, iria, de facto, unir as pessoas.

E a Companhia Nacional de Canto e Dança é um bom exemplo de que não foi só um canto de uma região, mas um canto de várias regiões. O Maconde cantava música originária do sul e o sul cantava coisas do norte, por aí em diante.

É preciso nos lembrarmos de que, no tempo colonial, nós vivíamos nos subúrbios, aliás, a maior parte de nós vivíamos nos subúrbios. À noite, nós ouvíamos muita batucada ou havia uma festa, ou uma manifestação religiosa ou um casamento, havia sempre batucada e cantos.

Mas podemos afirmar que a Frelimo ajudou a congregar esses grupos.

**P: Tem conhecimento dessa fusão ao nível do canto que começa a ser feito durante a própria guerrilha?**

**AL:** Vamos dizer que sim. Sem dúvida nenhuma, o que é preciso dizer (se calhar, a pesquisa vai definir melhor) é que a Frelimo aproveitou um movimento que já vinha, ou seja, as pessoas já eram o que são. Agora, ali na Frelimo, tiveram um lugar, de facto, para poder congregar e juntar esse movimento cultural. Ajudar a reforçar as motivações da resistência e da luta armada.

Houve muita composição, trazendo elementos culturais que o povo, os guerrilheiros, já traziam de onde vinham, mas claro, o grande condão é juntar essas manifestações. Cada um sabia o que sabia da sua zona.

**P: Parece que, ao nível da música, do canto, a marca mais expressiva da resistência ocorreu ao nível das letras das canções. Há alguma marca de resistência ao nível dos ritmos ou, podemos dizer que uma das marcas mais denunciadoras da resistência foi o conteúdo das letras?**

**AL:** As letras porque é mais fácil. Porque a letra fala, a gente ouve. A dança é o estilo. Quer dizer, é mais complexa para a gente tirar uma conclusão sobre que é aquilo. Mas pode ser uma manifestação de resistência.

Não sei se foi no livro que escrevi dos contos ou numa outra entrevista, eu costumo contar um episódio do Liceu António Enes. No tempo colonial, havia uma altura em que punham na parede, “não falar landim”. Talvez quando nós falássemos, não podiam saber do que estávamos falando. O que aconteceu entre alguma malta nossa, foi que começámos a falar mais landim. Então, a língua transformou-se numa forma de resistência.

Voltando à parte do ritmo, precisa ser muito profundo para discernir um ritmo que se diga que este é resistência. Talvez o David Abílio, que é mais abalizado nessa parte. Eu quero acreditar que sim.

É curioso que faz me pensar o seguinte: esse gesto na arma d Nondge é acompanhado pelo tambor. Agora se quisermos complicar mais, vamos retirar o gesto e ficar só com o som. Leva-nos àquilo que nós queremos simbolizar? Ou é só a conjugação das duas coisas que nos faz de facto perceber isso? É caso para pensar...

**P: A resistência ficou “resolvida” com a Independência... então, caiu no esquecimento. Ou pode ser resgatado, trazida e partilhada com as pessoas...?**

**AL:** Espero que tenha percebido bem a pergunta, mas penso que o que a Companhia Nacional de Canto e Dança fez foi buscar coisas daquele tempo do passado, do tempo da luta armada e trouxe para o público para ser visto por mais pessoas. Tive a sorte de viajar mais de vinte e tal ou trinta e tal países, para a difundir. Eu penso que o que os jovens estão a fazer, no fundo, é não só se guiar pelo que ouvem lá fora. Já começam a buscar coisas do passado musical, do passado tradicional e incorporam nas suas canções ou simplesmente produzem com letras diferentes. Portanto, há sim esse movimento. Não tanto como devia se calhar, mas existe.

**P: O que é que acha que devia ser trazido que não está sendo trazido, e que poderia dar maior identidade ou poderia permitir maior resgate daquilo que já foi feito no passado?**

**AL:** Essencialmente é buscar raízes. Posso não estar em condições de dizer quais, mas o sentimento que tenho é que está a ser feito. Vamos ser justos com os jovens. Está sendo feito, mas não com profundidade que devia. É preciso, se calhar, reatar aquelas sessões de fogo da lareira, em volta da lareira...

**P: Se eu fizer uma dança e chamar Mapiko, mas que não tenha a batida de Mapiko, eu estou a recriar Mapiko? Não tem de haver uma referência? Se eu recriar, eu tenho que, de alguma forma, ter esse ritmo lá?**

**AL:** Temos um exemplo, desculpa eu falar da banda que é minha. O Alambique fez um pouco disso, como resultado de estar toda hora a ouvir a Companhia Nacional de Canto e Dança com os batuques e as danças.

Quando fizemos algumas composições, o Hortencio fez uma composição que chamamos Chipandaganda, Nganda. Nganda é uma dança: tequetequete tequekekhe, tequeteteque tequekekhe uhohoho huhoho e fizemos uma música.

Claro que quem ouve pode não perceber que é o Nganda, mas está lá. Uma vez arranjamos quatro bailarinas a dançar essa música e a dançar em Nganda. Eu acho que muita gente abriu a mente para ver, de facto, que aquilo é o Nganda.

**P: Portanto, se elas não tivessem conseguido dançar, vocês não estavam a guardar a identidade da dança?**

**AL:** Sim, isso está claro, por causa da nossa perspectiva. A pessoa pode fazer o que quiser, mas tem que manter a identidade, Se não manter a identidade... foge.

**P: Quando fez “A Grande Festa”, o Casimiro Nyussi dançava o Mapiko com uma roupa encarnada com listas em branco e uma máscara que foi feita pela Companhia. Não é uma máscara de Mapiko, foi feita por eles. A minha pergunta é: se a máscara é uma identidade do Mapiko, é legítimo mudar assim ou não? Como é que a gente determina os elementos identitários? É a técnica? Como é que essa discussão se pode resolver?**

**AL:** Resolve-se no sentido de que tudo evolui. Há aquilo que nós conhecemos. Se calhar, se fossemos recuar para os tempos anteriores, daqueles que nós conhecemos, íamos ver que o Mapiko era duma outra maneira.

Então, de facto, o que tem que haver é algum elemento identitário. E, no meu entender, é o elemento rítmico que deve ser identificado. O resto pode ser modernizado. Mas há alguns elementos aqui, que referiu, quando falava das características da música tradicional.

Essas características para identificar nas marcas, quer ao nível do Mapiko ou ao nível de Makwaela, Nganda.

Falou-se do ritmo. Mas, eventualmente, em algumas danças, será o passo. A própria Companhia Nacional de Canto e Dança foi produtora de estilizações.

Porque chamam de Ngalanga e não chamam Marrabenta? Porque há qualquer coisa que identifica e que temos que captar.

Eu posso dizer que a resposta na voz da Makwaela, é uma característica da Makwaela: se não tiver aquele diálogo, então não pode ser Makwaela. Isto acontece não só da Makwaela mas em muitas canções tradicionais.

O problema é que quando a gente chama de identidade temos que a guardar para depois fazer a readaptação. A gente tem que descobrir em cada coisa que a gente vai investigar o que é que é exclusivo. Como é que esse passo se faz?

Porque eu creio que o que a Companhia fazia era exactamente isso. A pessoa que vinha dizia: “olha, Ngalanga se dança assim, Makwaela se faz assim”. Depois, o grupo ia fazendo e aquele passo e era aquele passo que identificava.

Então esse elemento indentitário parece que é fundamental. E, depois, é moçambicano.

Estou-me a lembrar aqui de que, em algum momento, há um grupo de mestres, não sei se vinham da Nigéria ou de um outro País, que estiveram na Companhia Nacional de Canto e Dança e ensinaram. Quero acreditar que algumas influências desse tipo de dança também foram trazidos para nós aqui. A nossa sorte é que não há uma grande diferenciação entre esses países africanos, o tipo de dança é mais ou menos igual. É um aspecto que eu queria dizer.

Referiu-se à máscara: se usou uma outra máscara, podemos continuar a chamar Mapiko?

Eu penso que seria a tal modernização. Imagina que eu vivo num país da Europa onde não posso encontrar o material para fazer a máscara propriamente dita do Mapiko...

Mas eu também não sou tão radical assim. A ideia da máscara é a ideia de não identificação de quem é o dançarino. Portanto, se a máscara for de palha, não interessa, a função está lá. A máscara pode ser de madeira, pau preto no norte, e mafurra no sul. Pronto, uma é madeira preciosa, outra é madeira branca. Agora, se a pessoa que está a dançar for identificada... de acordo com o que eu sei, aí já não é Mapiko. Pode ser a representação, mas já não é Mapiko porque ele não pode ser identificado como o Nyau (espírito).

O Nyau também não pode ser identificado. A gente vai ver a máscara de Nyau, de Malawi, são super diferentes das moçambicanas. Só que essa máscara, eu posso usá-la mesmo naquela sua forma tradicional e dançar Marrabenta. Vou dizer que é?

Então, essa máscara tem de estar aliada ao ritmo, se não, pode não ser interdependência dos elementos identitários, se é que podemos falar assim.

Quer dizer, quando vais procurar a música, vais procurar o visual, o ritmo, e o canto, porque são as coisas que identificam e, principalmente, a função social destas coisas. E esses são elementos pelos quais podemos encontrar a identidade.

Falamos do Nondge há bocado, me lembro do ritmo do Nondge, há um tambor muito fino com paus também finos tetetete tetetete. A característica do Nondge, enquanto os tambores grandes vão batendo bhom bhom bhom tetete tetete thethe thethe... Me disseram que o Nondge está altamente vulgarizado em Moçambique, neste momento, porque muitos grupos estão a cantar.

Há um ritmo que surge e todos os outros grupos começam a seguir aquele ritmo. A Companhia Nacional de Canto e Dança trouxe o Nondge e pronto. Os outros grupos que se formavam iam pegando nisso. Até hoje.

**P: Há uma evolução, durante o tempo da luta armada, que depois é transferida para a Independência. E depois, há 40 e tal anos ... como é que vê essa evolução em termo dessas afirmações identitárias no canto, na música e na dança?**

**AL:** Há uma evolução sim, seria difícil que uma determinada expressão cultural ficasse estática durante esse tempo todo, não é? Nós conseguimos ouvir a introdução de harmonias no canto, que antes eram simples, não é? Mesmo repetido como era, as

vozes são outras, não é? A juventude cria também uma forma de expressar bastante diferente do anterior. Sim, naquela teoria de que nada é estático, há evolução... Podemos dizer que sim, de facto há.

**P: A ponto de nos deixar descansados?**

**AL:** Eu acho que deveria haver mais oportunidades para essas expressões culturais aparecerem ao público. No tempo da Companhia Nacional de Canto e Dança, era visível e eu não sei se ainda continua visível, nos dias de hoje ...

**P: Portanto, é completamente defensor de que a Companhia deveria continuar a existir?**

**AL:** Sem dúvida. E não só ela, não é? E fazer surgir mais outras companhias e grupos. A Companhia Nacional pode ser uma e mais grupos poderiam aparecer.

Agora, há um aspecto que eu queria arriscar. Tenho toda certeza, tem havido esses concursos musicais, o festcoros, as vozes que encantam, por aí em diante, e que trazem o canto também. Claro, introduzem a banda ao lado, mas o canto está lá. É um bom tema para a pesquisa? Até que ponto aquelas expressões culturais do canto, naquele tempo, conseguiram atravessar a fronteira e as épocas e influenciar grupos de hoje?

Esse é um assunto a pesquisar, vale a pena que se veja. Era preciso fazer um estudo apurado, para provar que isto é influência daquilo, mas, assim, ao olho nu ou ao ouvido nu, se quisermos dizer, não se vê tanto.

**P: A primeira vez que eu gravei uma música para um filme, pus uma guitarra ao lado de uma timbila e... não bateu certo! Há uma discussão de que há manifestações culturais moçambicanas, que não entram dentro da escala tradicional do Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si... concorda ou não?**

**AL:** Sim, o exemplo que trouxe da timbila é um deles, não é? Contaram-me histórias que musicólogos pegaram na mbila estudaram, escreveram ou tocaram no piano e não conseguiram... de facto, a timbila tem a sua escala.

Podemos dizer, tentar trazer um instrumento harmônico, como seja o piano, a guitarra... Mas aqui, ia lhe perguntar: que guitarra? Estou a pensar que seja a guitarra solo ritmo. Seria difícil, mas e se traz o baixo, estás a ver?

A base pode conseguir, o Cheney Wa Gune já fez isso. Acho eu, que algumas bandas tentaram fazer, claro que é preciso fazer num estúdio porque a timbila é outra expressão musical.

Mas isso também reforça a ideia de que nós somos ricos, não só em Moçambique. A timbila é tocada também em alguns países africanos. Somos ricos nesse trazer um instrumento que sai fora daqueles parâmetros convencionais que nós conhecemos.



**P: Nesse caso, como é que eu vou escrever? Onde é que é afinação? Há outras escalas, além da escala que todo mundo conhece?**

**AL:** Eu vou dar o meu exemplo. Eu, quando toco algumas composições, no acorde de ré, o bordão que é mi, eu baixo para um dó e consigo a harmonização que eu quero. Ela é acompanhada perfeitamente em qualquer dos instrumentos. Quer dizer, não sei da escala, o que se fez é que facilitou o meu acorde, os acordes que eu quero fazer, mas o sentido harmônico é aceitável, está lá. Um pouco diferente de timbila porque a timbila tem a sua característica. Agora, eu afirmei e vou corrigir um pouco. Afirmei que não conseguiram escrever a música da timbila, mas não queria com isso dizer que é impossível. Eu penso que um bom músico, aí terá que fazer um estudo, se calhar, terá que criar novos sinais naquele solfejo que conhecemos para poder reflectir sobre o som que ele está a ouvir na timbila. Seria uma outra, um outro “achievement”, de conseguirmos escrever os sons de timbila.

**P: Não acha que, além da timbila, nós temos outras manifestações em Moçambique que são desse tipo? Ou seja, que não estão em mais lado nenhum, são completamente endógenas de Moçambique e que é uma riqueza só nossa?**

**AL:** Nós temos, de certeza. posso não ser capaz de dizer quais, mas há vários instrumentos. O que não posso dizer é que é exclusivo de Moçambique. Alguns países de África também podem ter, não é? Há aquele instrumento que parece uma gaita, que têm canas cortadas e traz um som interessante. Ainda não cheguei a uma conclusão, se somos os únicos que temos, mas, de certeza absoluta, que nós temos.

**P: A busca de identidades da resistência é também garantir que essas coisas sejam estudadas, trabalhadas e postas à disposição do nosso País porque elas nunca foram colonizadas.**

**AL:** Sim, nesse sentido, porque são nossas.

**P: Eu cresci em Inhambane, na “terra da boa gente” e me diziam que, quando chegava o Cerejeira e os outros dirigentes portugueses, os timbileiros tocavam o hino nacional português e aquele hino nacional português não podia ser tocado junto com Rui Veloso, porque não ia bater certo. Era isso?**

**AL:** É possível isso, pode ser por causa da própria afinação porque os instrumentos tem a sua afinação. Mas certas notas não eram batidas tal qual, como são no original. Mas percebia-se. Sim, é verdade. Eu nunca consegui reproduzir esse som durante a colaboração com a Companhia, essas viagens que fazíamos: há um dueto que sxe cantava, acho que era de Cabo Delgado e faziam uma combinação de voz harmônica que eu não conseguia decifrar e dizer o que é. Por exemplo, uma voz dizia ta ta ta tatatata mas está a cantar ta ta Tata tatatata e a outra vinha mas numa voz que não é aquela que nós conhecemos.

Só sei dizer que a combinação era muita linda. Então, para arrematar, dizer que, sim, há combinações instrumentais, tanto quanto vocais, que são, de facto, sui generis no nosso país.

**P: Não estaríamos a reduzir a possibilidade de desenvolvimento das nossas músicas, dos nossos ritmos porque nós estamos a “ler” dentro do estabelecido? O investimento não deveria ser no endógeno, para desenvolver o que é nosso é?**

**AL:** Esse é um problema muito sério, porque se nós ganhamos com os outros a tocar na timbila, perdemos a internacionalização, percebes? Quer dizer, é complicado tudo isso.

**P: Por que a internacionalização tem que nos ter dentro dos padrões do Ocidente?**

**AL:** Se você quer dizer que é licenciada ou doutorada, tem que seguir alguns parâmetros universais. As universidades, as maiores e as grandes universidades têm certos currículos que entrecruzam.

Agora, o que nós temos que fazer é, tiradas essas matérias universais, temos que introduzir especificidades, disciplinas específicas, típicas daquilo que nós queremos. Neste caso, poderia estar a falar da ECA, dos currículos que tem. Se calhar, estou a falar daquilo que já se faz, introduzir a timbila como elemento a ser escrito, também, na música, e estudar aquele desafio de que falamos, como é que você consegue escrever em solfejo os sons do timbila.

Portanto, no meu entender, temos que ser iguais em alguns aspectos, mas específicos naqueles aspectos que nos dizem respeito e é isso que, se calhar, vai fazer a diferença.

Podemos chamar de especialização. Você estudou música daquela forma que é conhecida, mas tem que ter disciplinas em que serás específico e teres a especialidade do instrumento.

A timbila, por exemplo: posso estar a chocar com a forma como penso, mas é um desafio para pensar e ver o que é que isso dá. Poderíamos dizer que está fora dos parâmetros universais europeus, vamos criar os nossos, moçambicanos. Podemos não estar sintonizados, quer dizer, um doutorado da música aqui pode ter uma forma de pensar totalmente diferente que não se vai entender com os outros. Mas temos que conhecer. Aliás, é uma vantagem para nós, é como nas nossas línguas, nós falamos português, mas eu falo ronga.

**P: Por que a internacionalização tem que nos ter dentro dos padrões do Ocidente?**

**AL:** Se você quer dizer que é licenciada ou doutorada, tem que seguir alguns parâmetros universais. As universidades, as maiores e as grandes universidades têm certos currículos que entrecruzam.

Agora, o que nós temos que fazer é, tiradas essas matérias universais, temos que introduzir especificidades, disciplinas específicas, típicas daquilo que nós queremos. Neste caso, poderia estar a falar da ECA, dos currículos que tem. Se calhar, estou a falar daquilo que já se faz, introduzir a timbila como elemento a ser escrito, também, na música, e estudar aquele desafio de que falamos, como é que você consegue escrever em solfejo os sons do timbila.

Portanto, no meu entender, temos que ser iguais em alguns aspectos, mas específicos naqueles aspectos que nos dizem respeito e é isso que, se calhar, vai fazer a diferença.

Podemos chamar de especialização. Você estudou música daquela forma que é conhecida, mas tem que ter disciplinas em que serás específico e teres a especialidade do instrumento.

A timbila, por exemplo: posso estar a chocar com a forma como penso, mas é um desafio para pensar e ver o que é que isso dá.

Poderíamos dizer que está fora dos parâmetros universais europeus, vamos criar os nossos, moçambicanos. Podemos não estar sintonizados, quer dizer, um doutorado da música aqui pode ter uma forma de pensar totalmente diferente que não se vai entender com os outros. Mas temos que conhecer. Aliás, é uma vantagem para nós, é como nas nossas línguas, nós falamos português, mas eu falo ronga.

**22 de Novembro de 2022**

**Entrevistadores: Matilde Muocha e Sol Carvalho**

**Edição: Paula Ferreira**

