

Karen Boswall



“Quando cheguei em Moçambique percebi que era uma surpresa ver uma mulher nas artes”

Karen Boswall é cineasta, jornalista, etnomusicóloga e antropóloga visual. Viveu e trabalhou em Moçambique entre 1990 e 2007, como musicista, jornalista e realizadora de documentários. Os seus filmes e documentários radiofónicos premiados exploram os mundos espirituais, culturais e ambientais de indivíduos e comunidades através das suas práticas musicais e de dança. Os seus documentários abordam questões de migração e deslocação interna motivadas por conflitos e reconciliação, reinstalação e reintegração pós-conflito. Realizou a sua investigação de doutoramento em investigação musical colaborativa e produção cinematográfica em Moçambique. Como musicista já trabalhou com diversos músicos moçambicanos com destaque para o grupo RM/ Orquestra Marrabenta Star, Ghorwane entre outros.

P: Quem é a Karen? Onde nasceu e estudou? E, como surge o seu interesse pela música?

KB: Eu nasci em Londres, Inglaterra, em 1962. Tive a sorte de ter a minha educação primária e secundária numa altura em que havia uma política de valorização do ensino musical. Então, na escola primária fui ensinada a ler a pauta e tocar um instrumento. Não sei como se chama em português, mas em inglês chama-se *recorder* [flauta doce ou flauta de bisel]. Eram instrumentos simples, de plástico. Quando entrei na escola secundária ofereceram a continuação do ensino musical para quem quisesse e eu escolhi o clarinete.

Na minha infância e até à adolescência eu estava sempre em grupos musicais com clarinete, mais música clássica. Gostei muito dessa experiência pois proporcionou-me várias oportunidades que me fizeram subir muito rápido. Quando tinha 16 anos, eu já tinha completado todas essas escalas de ensino (graus 1 a 8), até ensinar o clarinete. Depois do grau 8 vem o diploma. Com 16 anos, fiquei farta de tocar clarinete clássico. Então, no meu aniversário dos 16 anos, os meus pais ofereceram-me um saxofone. É por isso que acabei tocando saxofone. Os meus pais não sabiam que havia diferenças em saxofones e compraram um em segunda mão e acabou sendo um saxofone tenor. Eu apaixonei-me por esse instrumento.

As escolas que eu frequentei eram públicas, mas tinham programas musicais muito fortes. Naquela fase pré-universitária eu tocava em muitos grupos de *jazz* da escola e em outros grupos musicais. Então, fui estudar música e artes plásticas na universidade. Foi, na verdade, um curso... Nessa altura, a educação superior também era pública, ou seja, não tinha que pagar. Então tinha a possibilidade de continuar a melhorar os meus conhecimentos, aprender a fazer composição de músicas para filmes e tocar em vários grupos. Isso foi o que finalmente me trouxe para Moçambique. Mas vamos chegar até esse ponto.

P: Já havia ouvido falar de Moçambique antes de pisar as terras moçambicanas?

KB: Sabe como é que eu sabia? "*I like to spend some time in Mozambique*" conhece essa música de Bob Dyllon? "*I like to spend time in Mozambique, the sunny sky, water blue, and all the couples dancing cheek to cheek, it`s very nice to stay a week or two, and maybe fall in love, just me and you*". Esse é Bob Dyllon - um grande músico americano que cantou essa música sobre Moçambique nos anos 60. Era a única coisa que eu sabia de Moçambique, mas ficou na minha cabeça.

Quando cheguei a Moçambique pela primeira vez, sempre cantava essa música. Eu nunca tinha estado antes em Moçambique, só gostava do nome, mas acabei vindo para Moçambique, porque a televisão britânica teve uma política de aumentar outras culturas aos seus produtos. Ou seja, não só mandava pessoas de Inglaterra para o resto do mundo para contar as histórias dos outros, mas para trabalhar com cineastas de todo o mundo.

Como Moçambique tem essa cultura histórica de cinema, foi negociado uma co-produção entre o Reino Unido e Moçambique para fazer um filme de longa-metragem, em 1990. Eu estava a trabalhar em cinema, a fazer trilhas sonoras e som. Fui escolhida para ser a chefe do departamento de som e compositora. Nessa altura

as pessoas nem tinham o título de desenhador de som, mas eu é que disse: eu sou desenhadora de som.

Para além de fazer a parte de som *sync* e som extra ambiental (paisagens de som), eu incluía a música. Gostaram da ideia, por isso escolheram-me. Então, eu vim para Moçambique fazer esse projecto. O filme chamava-se: “*Criança do Sul*”, realizado por um brasileiro, mas com todos os outros técnicos de Moçambique, Zimbabwe e África de Sul, bem como algumas pessoas que representavam os técnicos ingleses.

P: Qual foi a impressão que teve quando chegou em Moçambique?

KB: Essa é a altura de mais uma boa história, porque eu ouvi dizer que tinha de trabalhar em Moçambique, mas não tinha feito muita pesquisa. Foi nos anos 90, quase não percebi que havia guerra. Eu só estava curiosa de conhecer África, porque fiquei muito apaixonada pela música sul-africana e queria conhecer mais a música moçambicana. Estava no aeroporto de Paris, nessa altura havia voos directos de Paris e eu tinha o saxofone ao meu lado e estava a chorar. Acabara de me separar do meu namorado. Quem se sentou ao meu lado foi um homem muito simpático. Ele era músico e acabou convidando-me para tocar na banda dele, que foi no restaurante Costa de Sol, num *show* de *jazz*.

No meu primeiro dia, cheguei de manhã aqui a Maputo, pegaram-me no aeroporto e levaram-me para a locação para eu analisar se dava para filmar ou não. Mais tarde fui para um encontro com músicos. Então, foi um dia tão cheio que eu pensei: talvez África seja um pouco menos avançada na área cultural, mas não. Estava no estúdio de gravação da Rádio Moçambique com essa equipe de cinema muito profissional e com músicos de um nível muito alto. Eu percebi que não. Há muita coisa acontecendo aqui que nós, lá fora, não sabemos.

Eu acho que me apaixonei logo naquela noite. Musicalmente, também foi o dia em que conheci os músicos com quem ia trabalhar na trilha do filme, o Grupo RM.

P: Como é que caracteriza o ambiente musical em Moçambique na década de 90?

KB: A música foi muito valorizada nessa altura em que eu cheguei, em 1990. Tinha o Grupo RM que era conhecido, bem como os Ghorwane. Havia outros grupos que estavam a singrar em vários lugares, mas eu senti que a música, pelo menos na vida urbana, tinha um valor e um nível de musicalidade muito alto.

P: Nesse período havia alguma característica em comum entre o Grupo RM e os outros grupos? Em termos de conteúdos, o que mais se falava nas músicas?

KB: Vou-te confessar que na altura não sabia, porque não falo as línguas locais. Mas, mais tarde explicaram-me e acabei estudando e analisando. Nessa altura os dois grupos mais conhecidos eram o grupo RM e Ghorwane.

O Grupo RM estava, mais ou menos, a trabalhar para o Estado, fazendo política através da música. Então, havia um ambiente criativo, tanto os produtores, quanto os técnicos. Os músicos estavam celebrando a possibilidade de utilizar a música para comunicar as ideias da nova Nação.

Os temas tinham uma maneira poética e criativa de levantar debates relevantes para o povo moçambicano, para crescerem como uma Nação. Mais tarde, entrevistei o António Marcos. Foi um músico muito conhecido. Ele afirmou que depois da Independência tiveram que fazer música política. Ele disse: *"Eu pensei em fazer uma música política, mas não apanhei nem uma. Então fiquei em stand by. Não queria fazer música política, acho que há algumas ressalvas artísticas, acharam que eu só quero falar sobre amor, mas o Grupo RM estava a falar da música política. Claro que, também, música de todos os aspectos da vida"*.

Ao grupo Ghorwane deixaram-lhe fazer mais críticas. Nos anos 80 as pessoas estavam a sofrer de fome, por causa de guerra e se questionavam: *"O que aconteceu com o nosso sonho sobre o futuro"*?

Então, eles tinham coragem de levantar assuntos que não foram muito falados na altura, porque tínhamos esperança de que tudo ia mudar depois da Independência, mas olha onde estamos... estamos a sofrer. Acho que o Governo fez uma boa política. Samora Machel disse: *"Esses rapazes não estão a mentir, estão a falar a verdade"* e disse que eles eram bons rapazes e que era melhor não os ter como inimigos, mas sim como seus amigos. Cantaram coisas críticas, por isso ganharam muita popularidade na altura. Diziam coisas que muitas pessoas não tinham coragem de dizer.

P: Trabalhou com o Grupo RM e fez algumas entrevistas. Que trabalhos são esses? Quem a convidou e em que período deu se o primeiro contacto com o Grupo RM?

KB: O meu primeiro contacto com o Grupo RM foi no primeiro dia em que cheguei a Moçambique. Eles já tinham sido escolhidos como a banda que iria fazer a trilha sonora do filme que eu vim fazer *"A Criança Do Sul"*. Acho que a música mais conhecida fora de Moçambique foi "Maria" de Wazimbo, a música *"Oh Maria Ntombi Yanga"*. Íamos fazer arranjos e incorporar outras melodias. Íamos trabalhar juntos para fazer a trilha sonora do filme, da mesma forma que fiz com outros grupos musicais em Cuba, no Iraque.

Eu já tinha viajado fazendo esse trabalho com artistas locais para a trilha sonora de filmes locais, só que o filme acabou tendo vários problemas e a música deles não foi incluída no fim. Mas, abriram-se boas relações com os membros da banda que continuam até hoje.

Então, por causa dessa nossa amizade, mais tarde quando fui fazer uma pesquisa sobre marrabenta fui ter com eles para me contarem mais histórias. A minha pesquisa não era virada, especificamente, para a marrabenta, era também sobre a música popular. Diria que, mais ou menos, era sobre o papel da música na visão da sociedade desde a luta pela Independência até agora. Eu queria saber como esse conceito do Grupo RM foi concebido e como trabalharam para escrever e compor músicas originais para a Nação.

Fiquei umas semanas a filmar e a conversar com eles sobre as vidas dos músicos dessa banda. Infelizmente, alguns deles já faleceram. Explicaram-me o que faziam em boates no tempo colonial, como foram retirados e escolhidos para incorporar a banda da Rádio no momento de Independência.

Durante esse período gravei muitas histórias deles. Algumas pessoas disseram que foi proibido dançar depois da Independência. Eles abordaram mais esse tema, o que foi proibido, ou o que eles acharam que não foi oficialmente proibido. Como as boates foram consideradas pertencentes à vida burguesa, começaram a pensar que não deviam existir. Por isso a vida dos músicos ficou problemática. Por isso ficaram muito felizes, pois tinham um emprego. Alguns ainda estão a trabalhar na Rádio, desde 1975 até hoje.

Eu tinha conhecimento do Grupo RM, ou Marrabenta Star, mesmo antes de vir para Moçambique, através do disco que tinha saído do Aurélio Le Bon, porque foi promovido internacionalmente e até tinham tocado na Inglaterra nos anos 80, em 1989.

Foram tocar lá a Inglaterra e levei algum tempo para perceber que havia um grupo da Rádio Moçambique que se chamava Grupo RM. Quando decidiram promover a música no exterior, acharam que o nome Grupo RM não era suficientemente chamativo para a identidade moçambicana e criaram a Orquestra Marrabenta Star para a promoção da música moçambicana no exterior. Assim, juntaram-se com outros músicos que não faziam parte do Grupo RM, mas foram convidados a fazer parte da Orquestra Marrabenta, como o Stewart Sukuma, Sérgio Paco.

De facto, em muitos países africanos essas músicas revolucionárias saíam das Rádios. Alguns dos nomes das bandas bem conhecidas ainda incluem o nome da rádio, mas a Orquestra Marrabenta Star fez mais do que o Grupo RM. A minha experiência com a Orquestra Marrabenta Star é o facto de o grupo ter-me ajudado muito, especialmente no papel da música na mudança da sociedade, porque foi o trabalho deles e aprendi muito com isso.

Sou criativa, gosto de manter a poesia e beleza na música. Então, quando estavam a criar uma música com um certo objectivo (político), por exemplo para encorajar as pessoas a ter aulas de alfabetização, cantava-se uma música que dissesse: "*Vamos todos para a alfabetização.*" O Grupo RM não era para isso, usava metáforas e histórias para motivar as pessoas, mas não de maneira muito didáctica. Um exemplo são algumas canções que saíam: "*Você deve usar preservativo.*" Se só se canta isso, a mensagem não é tão forte, como se fosse uma história de amor, com uma mensagem profunda. Então, eles explicaram-me esse processo. Foi uma espécie de laboratório criativo que fizeram. Tive o prazer de tocar com eles, mas em circunstâncias informais, não integrei no grupo.

P: Acredita que o Grupo RM tenha contribuído para a construção de uma identidade musical moçambicana?

KB: Sim. O Grupo RM contribuiu para a construção de uma identidade musical moçambicana, sem dúvida. Só que essa identidade musical já existia nas boates, só tinha que mudar a música das boates para a Rádio Moçambique, ou seja, mudar um pouco os temas das canções.

Os ritmos da música popular moçambicana já foram criados no tempo colonial, até o que chamamos marrabenta foi uma construção, mais ou menos, para a comunidade colonial. É uma dança que se podia dançar nas boates, onde só dançavam os brancos. Os músicos eram os únicos pretos que podiam entrar nessas boates. Então, a

marrabenta, na altura, foi uma música resultante da fusão de vários ritmos das zonas rurais com influências internacionais, por causa da música emitida pela Rádio.

Então, com esse som a identidade musical moçambicana já estava a ser desenvolvida antes da Independência. Até fez parte do processo de luta pela Independência.

Esses músicos que criaram esse estilo e identidade musical moçambicana são os que depois, entraram na Rádio Moçambique e formaram o Grupo RM.

Eu acho que acabámos ouvindo as músicas de Fany Mfumo, Alexandre Langa, Wazimbo e Hortêncio Langa que trouxeram toda essa musicalidade da música feita no tempo colonial, mas ao invés de terem que fazer para agradar o público branco, podiam sentir-se mais livres e cantar em suas línguas locais, ou fazer a sua própria música.

Isso foi a transformação, mas acho que no início dessa identidade musical deu-se quando os músicos saíram de Lourenço Marques para as minas, ou até quando Fany Mfumo, que viveu em Johannesburg, teve a possibilidade de gravar discos lá e mandar os discos para Moçambique.

Foi o único, por causa das influências moçambicanas, mas as músicas do Grupo RM foram as que se identificaram mais com a fase da pós-Independência. Foi quando as pessoas começaram a perceber que já tinham o seu país, um país grande e queriam conhecer o resto do país.

O Grupo RM viajou por todo o país, levando a nova música ligeira para todas as capitais e províncias. Toda essa música foi gravada na Rádio e as pessoas escutavam nos rádios Xirico.

A Rádio teve uma importância enorme, porque há muitas línguas faladas no país. Dizem que, oficialmente, são 43, mas há quem diga que são mais. Então, a música corta as barreiras criadas pelas línguas e, obviamente, é bonito quando a sua língua materna é cantada. Acho que eles tentaram incorporar várias línguas, mas cantaram mais em português e changana. Faz parte da trilha sonora dessa primeira década ou dos primeiros 20 anos de Moçambique depois da Independência.

P: Chegou a tocar com o falecido músico Hortêncio Langa. Como é que foi esse momento?

KB: Eu e Hortêncio Langa conhecemo-nos nessa fase inicial da minha vida aqui em Moçambique em 1990. O filme que eu vinha fazer era um filme de longa-metragem. Tive uns problemas e tive que parar e procurar um novo realizador. Após ter encontrado novo realizador, a atriz principal também saiu, tive que procurar nova atriz e começar do zero. Isso levou umas quatro semanas, parada, ganhando o meu salário e vivendo no Hotel Cardoso.

Então, havia pessoas que sabiam que eu estava lá, sem nada para fazer e aproveitaram a minha estadia para trabalhar em outros filmes moçambicanos. Um deles foi o filme de Licínio de Azevedo chamado *"Marracuene, as duas margens de um rio"*. Mas, foi uma história de Marracuene durante a guerra e as pessoas tinham que atravessar o rio para dormir à noite, por causa da guerra. O filme tinha terminado, mas a trilha sonora não estava a sair bem e convidaram-me para ir trabalhar com o Hortêncio e

terminar a trilha. Percebi que o Hortêncio tinha mais experiência em escrever músicas com princípio meio e fim, uma música que dá para se escutar na Rádio, enquanto para um filme tem que ser em pedacinhos que funcionem bem para o momento. Então, eu trabalhei para dar um pouco da minha experiência ao Hortêncio. Ele também partilhou o seu conhecimento sobre o conteúdo musical moçambicano comigo e trabalhámos juntos. Convidámos outros músicos para trabalhar connosco e fizemos a trilha sonora. Estávamos a trabalhar nuns estúdios da EME, na baixa, que tinha condições terríveis.

Então, foi quando ele me convenceu: *“Não pode voltar para casa, depois de terminar esse trabalho, temos mais trabalhos para fazer”*. Ele já era o presidente da Associação dos Músicos. Foi ele que me explicou sobre a situação difícil dos músicos que não tinham como gravar, não tinham ensino musical, não tinham direitos de autor, não tinham como aprender a fazer autopromoção, todas as coisas necessárias para uma cultura musical se desenvolver.

O Hortêncio já estava à frente disso e escolheu-me para ser o seu braço direito nessa luta. Lutámos juntos durante muitos anos e quase conseguimos um estúdio. Mas lembro que houve um problema no meio e acabámos montando um estúdio pequeno na Associação dos Músicos com o meu equipamento. Eu acabei dando aulas de composição usando equipamento digital, juntamente com outro equipamento analógico lá da Associação. Fizemos tudo o que podíamos para avançar na música em Moçambique e tentar criar um ensino superior musical. Fiz o que podia, mas quem acabou conseguindo isso tudo foi o próprio Hortêncio.

Temos que agradecer a ele por tudo o que fez para a música avançar nesse país. Ele tinha aquela paixão. Foi ele quem me convenceu: *“Fica aqui precisamos de ti”* e eu disse: *“Tá bom”*.

Fiquei um pouco mais... acabei ficando 17 anos. Isso foi há mais de 30 anos atrás e sempre estou voltando. Posso dizer que o Hortêncio Langa é o responsável por tudo isso.

P: Quando é que o Ghorwane entra na sua vida, ou quando é que entras na vida do Ghorwane?

KB: A minha vida com o Ghorwane começa com uma trilha sonora, porque essa era a minha área profissional, o som e música para filmes. Houve mais um filme de Licínio de Azevedo chamado *“Árvores dos antepassados”* em que eu tive um orçamento bem ambicioso para a música.

Ele queria fazer um documentário, mas no estilo de ficção, não sei se conhecem o filme. É um filme lindíssimo e foi feito em 1993, logo depois do fim da guerra. Mostra uma família que viveu num campo de refugiados do Malawi, e mostra-os a atravessar a fronteira do Malawi até Moçambique, passando por Tete, até chegar a casa. Uma família enorme de 25 pessoas andando a pé, ou de qualquer outra maneira para chegar ao seu destino que é chegar a casa depois de 16 anos de guerra. É um filme lindíssimo. Eu fui contratada para fazer a música para esse filme e tive o grande privilégio, ou a grande oportunidade, de escolher um músico com quem eu quisesse trabalhar. Então, fiquei nos arquivos da Rádio, escutando músicas moçambicanas, ouvindo os instrumentistas um por um e a dizer: quero esse baixista, quero esse

guitarrista ou vocalista. Formei uma banda com base no que ouvi na rádio. Os dois baixistas que eu escolhi, porque eu adoro música com dois baixos, foram o Carlitos Gove - o baixista dos Ghorwane e o Gildo que saiu mais tarde, mas, ele também fez parte dessa criação de identidade musical moçambicana e o guitarrista escolhido foi o Tchika que também trabalhou no Ghorwane.

Então, trabalhei com eles durante umas boas semanas, a fazer a trilha sonora e no fim do nosso trabalho convidaram-me para participar como convidada num concerto dos Ghorwane. Infelizmente, uns meses antes o Zeca Alage foi assassinado, eles já não tinham saxofonista.

Convidaram-me para ir tocar num concerto com eles no Clube dos Empresários. Toquei e no fim eles tiveram uma reunião e convidaram-me para integrar a banda. Isso foi em 1993 e fiquei até 1998 com a banda.

Formámos uma cooperativa também para avançar em todos os nossos objectivos que eram: criar condições para a música avançar em Moçambique, criar um lugar onde há música ao vivo todas as semanas no Desportivo. Fizemos turnês em Moçambique, África de Sul, Europa.

Gravámos o segundo disco com a minha participação. Gravámos na Holanda e quando voltámos, criámos o Desportivo. Foi um grande período da minha vida com os Ghorwane. Tocávamos todas as sextas-feiras no Desportivo, no Centro Cultural e sempre convidávamos mais uma banda musical.

Foram noites especiais nesses anos e no fim o único problema era *“Eu não estava a conseguir sustentar a minha vida só através da música”*. Comecei a fazer jornalismo ao mesmo tempo e era correspondente da BBC, a fazer jornalismo de rádio da BBC. Acabou sendo difícil gerir as duas coisas ao mesmo tempo. Então, saí da banda e entrava em alguns momentos, como convidada.

P: Na entrevista que deu ao Domingo, chegou a mencionar que se sentia uma ET no meio dos bons rapazes, uma única mulher a tocar na banda. Como é que foi essa experiência de ser a única mulher no meio dos rapazes?

KB: Ghorwane tinha tido dançarinas nos tempos passados, mas não quando eu entrei na banda. Então, é uma banda de muitos músicos, geralmente mais ou menos umas 10 pessoas no palco, mais umas pessoas à volta, todos homens. Eu era a única mulher e a única branca. Então, há pouco tempo perguntei a alguns dos músicos: *“O que foi mais esquisito para vocês? Ter uma branca ou uma mulher?”*. Disseram: *“Era mais estranho ter uma mulher a tocar instrumentos, a tocar um saxofone”*.

Eles queriam mostrar um pouco dessa mudança de atitudes sobre as mulheres. Então, a escolha de me convidar foi mais por ser mulher. Eles gostavam de ter uma mulher como integrante da banda. O debate foi esquisito, porque tivemos muitas viagens, onde tínhamos que todos dormir no chão, usar a mesma casa de banho, vestir nos camarins. Aquele mundo é feito para os homens. É sempre difícil criar um espaço para uma mulher lá dentro, mas a maneira mais fácil de nossa relação era, eles me verem como um dos rapazes, um bom rapaz.

Então, eu fui a *sister* deles. Acabámos falando sobre tudo entre nós e eles tinham que esquecer que eu era mulher, caso não, eles não podiam sentir-se livres à minha frente. Apanhei muitos segredos deles, sendo a única mulher nesse ambiente muito masculino.

Mas como uma mulher no mundo dos homens, eu já estava habituada. Entrei no mundo musical na Inglaterra, um mundo masculino. Eu tinha sido membro de várias bandas masculinas, até em várias bandas africanas masculinas antes de vir para Moçambique. Tinha uma banda África do Sul, em Londres, em que eu fiz parte e eram todos homens. No cinema também.

Eu lembro-me de uma vez que estava numa produção enorme que tinha 72 pessoas como técnicos. Ali, olhei para todos e percebi que eu era a única mulher. Então, essa foi a minha grande experiência, a partir da altura que eu escolhi cinema e música como profissão. Cheguei aqui e era uma surpresa ver uma mulher nas artes e tinha que fazer, de novo aqui, todas aquelas batalhas que já havia vencido na Europa.

Acho que quem tinha que mudar mais, era eu. Eu não tinha que mostrar muito a minha parte feminina, porque ia criar mau ambiente. Eu até cortei o cabelo, especificamente para ser um pouco andrógina para não ameaçar os homens no seu mundo. Às vezes, eu fazia isso para evitar que me seduzissem.

P: E, sobre a digressão que o Ghorwane fez na Europa, o que é que teria a dizer acerca disso?

KB: Quando eu fiz parte dos Ghorwane, viajámos e passámos três meses na Europa. Tocámos em 10 países e fizemos 72 espectáculos. Gravámos um disco em 90 dias. Foi uma digressão muito cansativa e uma experiência ímpar para todos nós.

Eu lembro-me que fui a pessoa que mais viajou, trabalhando em cinema e na música. Antes de vir para Moçambique, eu já tinha viajado muito. Em cada cidade que eu chegava só queria aventurar-me. Eu não percebia como é que eles iam para os quartos e ligavam a televisão, usavam o telefone dos quartos para ligar a cada um: "*Qual é o canal que estás a assistir?*" Eu estava a pensar no mundo incrível que estava lá fora. Tínhamos que descobrir pouco a pouco essa realidade e ser estrelas populares. Depois dos concertos, tinham muitas mulheres à volta deles. Tiveram muitas namoradas em cada país, 10 países. Eles não percebiam bem o que estava a acontecer, essa foi a parte de "*What happens on the road, stays on the road*". Então, eu tinha que fazer parte dos "bradas". Acontece em qualquer banda que vai numa digressão, eu acho. "*Drugs, Sex and Rock and Roll*." Não é por acaso que as pessoas vão mesmo nessa zona liminar de divertimento, enquanto estão a tocar. É cansativo.

Tivemos um momento em Berlim, onde o Wazimbo estava connosco e tocámos numa praça para um concerto ao ar livre com cerca de 10 mil pessoas. Era uma praça enorme no centro de Berlim. Berlim era um lugar onde havia muitos moçambicanos, enquanto era RDA e várias comunidades moçambicanas tinham vindo ao espectáculo. Cada um tinha organizado uma festa para nós, depois do espectáculo.

Então, depois de tocar, o que é muito cansativo, fomos para várias casas de moçambicanos, casas comunitárias onde tinham organizado uma festa enorme para a vinda dos Ghorwane e o Wazimbo a Berlim. Fomos recebidos numa festa, comemos,

bebemos, agradecemos e depois fomos para mais uma outra festa à noite. Depois tivemos que viajar para um outro lugar no dia seguinte. Então, acho que é uma das razões. Eu acho que é por isso que as pessoas acabam entrando nessa vida noturna que eu ainda não tinha visto bem de perto, como na digressão. Acho que era uma mistura entre animação e cansaço. Eram 12 pessoas, 11 homens e eu, sempre juntos. Também tem que se usar várias técnicas para manter a unidade.

Outra coisa que eu nunca vou esquecer é que cada um chegou com o seu instrumento e uma mochila. Eu até tenho fotos porque viajávamos de comboio, de ônibus, vários meios de transporte. Tenho várias fotografias. Todos com malas enormes, porque cada vez que recebiam dum concerto, faziam mais compras. Essa viagem foi quando não era possível comprar quase nada aqui. Depois com o excesso de bagagem no regresso tivemos dificuldades mesmo para trazer tudo de volta.

P: O que retrata o seu filme “*Marrabentando*”?

KB: Posso falar sobre o filme que acabou sendo feito, com cineastas aqui. Vocês sabem que muitas vezes o plano original não é o que acaba saindo. O filme não é um filme sobre marrabenta, é sobre dois músicos da época antes da Independência: Dillon Djindji e António Marcos a partilhar as suas vidas e as suas experiências e histórias para as próximas gerações. Havia um grupo de *hip hop* chamado Mabulo que incorporaram marrabenta na sua música contemporânea. Então, os dois homens da marrabenta original estavam a tocar com esse grupo contemporâneo, era um tipo de *Round move* a falar sobre a História de Moçambique, basicamente através dos contos musicais dessas duas figuras fortes da música moçambicana Dillon Djindji e António Marcos. A pesquisa de financiamento para esse filme levou-me anos e anos. Enquanto isso as personagens principais do filme original faleceram, onde Maengane ia fazer parte.

O Maengane (António Marcos) teve uma trombose e já não andava. O Lisboa Matavel faleceu. Quando começávamos a filmar, o Alexandre Langa também faleceu. Sabíamos que era importante guardar as histórias dessas pessoas porque estavam mesmo nos deixando.

Eu fiz muito trabalho com esses *marrabentistas* antigos, o Xidiminguana, Alexandre Langa, Lisboa Matavel e eles eram os músicos que podiam partilhar comigo muitas dessas histórias, sobre como é que utilizaram a música antes da Independência.

Durante a pesquisa eu aprendi muito sobre o papel da música antes da Independência, com esses músicos não urbanos, mas periurbanos como Lisboa Matavel, Xidiminguana, António Maengane. Eles contaram muitas histórias de como é que gravavam as músicas na África de Sul. No filme original, ia acompanhar-se a gravação de um disco deles na África de Sul. Então, eu os acompanhei com uma câmara pequena, fazendo a pesquisa que acabou não entrando no filme, mas fizeram um disco com músicos de *kwaito* sul-africanos e com a marrabenta deles.

Foi, mais ou menos, aquilo que eu andei fazendo com outros músicos. Eles partilharam muitas histórias com os jovens sul-africanos. Eles contaram as suas histórias sobre como foi a sua vida no tempo colonial, o que fizeram, como é que gravaram as suas músicas, algumas com mensagens escondidas e tiveram negócios com tradutores. Tinham tradutores na fronteira que iam escutar as músicas e decidir

se o conteúdo da música dava para entrar em Moçambique. Os próprios tradutores mentiram para os portugueses ao traduzirem as letras. Esses discos circulavam de mão a mão. Então, essa foi a ideia inicial. Eu continuei a seguir essas histórias até depois da Independência. Foi o que eu fiz com a Orquestra Marrabenta, com os membros do grupo RM que me contaram muito sobre isso. Mas, acabei fazendo um filme de 4h com todo esse material e tinha que o diminuir.

Acabei fazendo um filme simples sobre isso, com dois homens a contarem as suas histórias para os jovens, mas tenho esse material e foi tudo o que eu fiz com os mais velhos sobre *“O papel da música na transição e transformação de sociedade moçambicana”*.

P: A marrabenta pode ser integrada a outros ritmos musicais sem perder a sua identidade ou essa mistura de ritmos e géneros musicais pode pôr em causa a identidade cultural de cada género?

KB: Eu acho que a marrabenta agora é como o samba no Brasil. É um ritmo que até pode ter um bocadinho de marrabenta, muitos outros estilos e mesmo assim as pessoas reconhecem que é marrabenta, essa é a nossa música. Acho que mesmo a Beyoncé aproveitou um bocadinho de marrabenta no meio, pessoas todas a reconhecem, porque é um ritmo muito particular.

O ritmo de marrabenta tocado um pouco diferente não é marrabenta, então, as pessoas de Moçambique percebem a diferença entre o que é e não é marrabenta. Eu acho que com essa identidade muito particular a marrabenta pode evoluir, basta ter um pouco desse ritmo no meio. Até o Azagaia usou a marrabenta, há muitos músicos que incluem um pouco de marrabenta, para não dizer que a música é mesmo marrabenta pura. Até porque não existe marrabenta pura, porque foi criada a partir de outros ritmos locais, num estilo que era aceitável para os portugueses.

Quando falam o que é marrabenta? Cada um tem uma história diferente. Como *nasceu o nome marrabenta? Cada um tem uma história diferente. Quem é o rei da marrabenta? Cada um tem uma história diferente.*

Eu acho que a marrabenta representa muito mais do que um ritmo, uma dança ou música. Marrabenta representa já uma identidade moçambicana, por isso é que eu chamei ao filme *“Marrabentando.” Não é que estamos a dançar marrabenta, mas estamos sendo moçambicanos, vivendo a nossa vida apesar das dificuldades. Estamos a dançar, enquanto podíamos estar parados e tristes. A marrabenta é uma capacidade de procurar as coisas boas da vida, enquanto tem tanta coisa difícil para cada um ao mesmo tempo.*

P: No seu mestrado em etnomusicologia estudou o papel da música revolucionária do Azagaia.

KB: De facto, no meu mestrado, fiz um artigo grande sobre Azagaia, mas essa não foi a minha tese final. A tese final surpreendi-me a mim mesma, porque tinha feito muitos estudos e artigos durante os meus estudos sobre a música moçambicana, mas de facto, na altura em que eu tive que escolher o tema da tese foi quando tinha começado a guerra na Síria. Eu queria saber mais de Moçambique. Eu queria saber sobre outros países, como é que a música influencia a mudança na sociedade. Nessa

altura a Síria também tinha uma revolução antes de voltar à guerra, um pouco da História de Moçambique.

Tinha esse movimento e a música também teve um papel muito importante nessa transição revolucionária. Depois no processo da guerra e no processo da paz, foi uma história semelhante, mas completamente diferente.

Eu estudei os mesmos temas, mas noutra contexto. Eu tinha feito um trabalho com Azagaia, porque a ideia inicial era fazer a tese sobre ele e acabei fazendo o artigo. Mas, não foi a minha tese final. Eu vi que o Azagaia seria o que acabou sendo. Sempre segui e analisei todas as letras dele e o trabalho que ele estava fazendo, a maneira como ele começou a ficar influenciado pelo *hip hop* americano, mas a maneira como ele integrou todas as influências moçambicanas na música dele. Ele pegou em conceitos internacionais do papel revolucionário da música no contexto contemporâneo, a falar de coisas que ninguém mais falava. Esse é o papel da música. As pessoas conseguem dizer coisas através das canções, o que na maior parte do tempo, não têm a coragem de dizer e, assim, têm a possibilidade de se abrir naqueles temas que são mais sensíveis.

Tudo nasceu porque vinha a Moçambique - eu já estava a viver na Inglaterra quando Azagaia começou a lançar-se - e eu vinha para Moçambique anualmente. Eu vi o público a gostar das suas marrabentas, até a minha sogra assistia Azagaia, toda a família via Azagaia em todas as televisões. Todo o mundo estava a escutar e ficavam muito inspirados com a música dele, em 2012/13 e 2014. Até o impacto que a música teve na década seguinte. Eu acho que tenho que escrever mais sobre isso também, porque é muito importante.

P: Olhando para essa evolução da música revolucionária do Azagaia. Quais eram as abordagens que poderiam ser encontradas ao longo desse desenvolvimento até chegarmos ao Azagaia?

KB: Eu acho que houve um período de *"standby"*, como o António Marcos dizia, houve um período de transição enorme. Depois houve um período que pouca gente falava sobre o que estava a acontecer. A música revolucionária vem para contrariar o sistema colonial na viragem para um país independente, ou para transformar uma sociedade que não tinha identidade nacional e criar uma identidade nacional. Esses dois objectivos já tinham sido alcançados.

Podemos olhar agora e dizer que basicamente foi a reentrada do capitalismo que criou essas mudanças todas que vieram a seguir, mas a música, eu acho que demorou um pouco a reagir. Em termos de música de acção, as pessoas iam escutar as músicas dos tempos passados. Por isso é que a música de Ghorwane continuava com ressonâncias, porque eles estavam a cantar críticas sobre a situação que não parava, as pessoas continuaram a sentir fome, continuaram a ver polícias corruptos, ou todos os outros temas que Ghorwane abordou.

Mas na música popular, acho que talvez por necessidade de sobrevivência, tínhamos bandas que eram mesmo música para divertimento, reclamar por uma cerveja... mas não por coisas muito influenciáveis para a mudança da sociedade. Acho que houve um período, quando a música não tinha tanto esse papel, só talvez a influência das músicas angolanas ou americanas e sul-africanas. Acho que houve um período calmo

aqui. Então, penso que foi mesmo o Azagaia quem quebrou esse silêncio e abriu um novo capítulo.

P: Falando já do seu doutoramento, a “Representação da música feminina em Moçambique”. Quais as principais abordagens que podem ser encontradas nesta pesquisa?

KB: A minha pesquisa foi mais sobre auto-representação em particular das mulheres que ainda são menos representadas e menos ouvidas. Então, eu queria olhar para o relacionamento entre imagem e movimento, o que ainda chamamos cinema, mas que tem várias saídas. Agora temos imagem, movimento, som, música e dança, porque temos a possibilidade de assistir ao vivo as pessoas a cantar e dançar, mas a partir daí o que isso transmite?

Eu tinha reparado que a maior parte do tempo houve música masculina. Tínhamos muito menos presença feminina na praça, tanto na música popular como tradicional. Quando as pessoas falam de música tradicional, essa que foi popularizada depois da Independência foram: o *xigubo* e a *makwaela dos TPM*. Até há mulheres lá, mas acho que começou só com homens. Também há os grupos timbileiros e vários outros grupos em todo o país e um género musical que era o *tufa*. Então, muitas vezes quando há eventos a representar mulheres só iam buscar um grupo de *tufa*, enquanto há muita outra música feminina neste país, tanto popular como tradicional. Então, eu queria ver como é que podemos encorajar mais mulheres a reconhecer o seu valor através da sua imagem e como é que a música pode ajudar a fazer isso.

Como sabemos a comunicação transmite-se através das palavras, mas também muita mensagem pode ser transmitida não verbalmente. Eu acho que as mulheres aprendem a comunicar-se sem palavras, porque muitas das vezes as palavras não estão sendo ouvidas. Então, esse foi o princípio do estudo.

Por causa de ter passado tanto tempo em Moçambique, num país que celebrou o cinema moçambicano com o leme do Instituto Nacional do Cinema, foram histórias moçambicanas contadas pelos moçambicanos para os moçambicanos e era especificamente: “*Nós criamos a nossa História, nós falamos sobre a nossa cultura*”. Só que, infelizmente com as dificuldades financeiras que Moçambique sempre tem, quem acaba contando essas histórias moçambicanas? São as pessoas de fora que têm o dinheiro para comprar equipamento, ter as suas câmaras e os seus técnicos formados. A nossa História - eu já sou moçambicana oficialmente - a História deste país não está sendo contada pelos moçambicanos.

Eu olhei para o que era necessário e achei que era necessário fazer mais formação em como fazer pesquisa, mais formação em como filmar e mais encorajamento para deixar as mulheres falarem tanto quanto os homens. Mesmo nos cursos de cinema, ou de movimento em imagem audiovisual, a maior parte dos alunos ainda são homens.

Acho que é muito difícil ainda para as mulheres escolherem essa carreira, porque há horas difíceis e é um ambiente ainda masculino. Então, eu queria analisar como é que pode ser mudado e pôr em prática. Trabalhei com os estudantes do ISARC que

estavam a estudar Gestão Cultural, para eles fazerem a pesquisa junto das pessoas que estavam a estudar Cinema e audiovisual. Foram eles que escolheram os temas. O tema geral foi sobre histórias femininas. O objectivo inicial foi que cada um ia procurar histórias, retratos de mulheres que podiam aprender como fazer a pesquisa, como filmar e aumentar o número de histórias femininas que há na praça. Foi na base de um filme moçambicano "*Canta Meu Irmão, Ajuda-me a Cantar*" que acabámos em várias oficinas e conversas. Acabámos decidindo fazer como resposta, porque o "*Canta meu irmão, ajuda-me cantar*" é um filme do retrato da música moçambicana, na maior parte masculina e até o título é "*Canta Meu Irmão*". Queríamos fazer uma resposta e no início até pensávamos em chamar "*Canta Minha Irmã*", mas em conjunto decidimos que não é só cantar, é fazer cinema também. Assim, tinham que ser mulheres artistas plásticas e escolhemos o título "*Fala Minha Irmã*" e "*Fala Minha Irmã*" é como podemos encorajar mais a representação feminina de todas as maneiras e no reconhecimento da música feminina, em particular.

Então, um grupo de estudantes que - dois deles eram do Norte - tinham o *tufo* como parte da sua cultura, eles queriam conhecer um grupo de emigrantes que vinham de Nampula, mas que viviam na Mafalala. Então, queriam fazer um estudo de como é que um género de música, identificado como do Norte, ou com cultura muito rica do Norte, pode sustentar e funcionar num bairro como Mafalala.

Olharam para como é que as mulheres do Sul acabaram se integrando num grupo de *tufo*, aprendendo o *tufo* e como é que o *tufo* nesse bairro está a unir a comunidade. Como é que as mulheres estão a conseguir fazer o pão do dia-a-dia através desse grupo. O retrato fala também sobre a importância desses grupos, nos tempos difíceis, como se apoiam uns aos outros quando é tempo de falecimento, ou alegria de casamento. Então, era uma comunidade que eles estavam a olhar, temas também da migração interna, pessoas a virem de uma parte do país para a outra.

Olhar para o *tufo* foi basicamente uma maneira de olhar para esses temas da sociedade migratória urbana de Moçambique. Não foi um estudo muito profundo sobre o *tufo*.

Como eu sou uma etnomusicóloga, quando eu estava lá ia fazendo mais perguntas sobre as próprias canções que estavam a cantar e a escrever as letras e saber um pouco mais sobre a importância dessas canções para essas senhoras.

No retrato feito pelos estudantes do ISARC falam mais da história do *tufo* na Mafalala. De onde vem, como nasceu e como é que está a sobreviver. Por exemplo, o Xingomana foi mais um músico que é da zona, onde sempre se dançava muito *xingomana* e ele tinha vindo a um evento e dançou com esse grupo de meninas de Nwadjahane. Ele quis fazer um retrato sobre elas, também usando a dança delas, para retratar a vida das mulheres rurais moçambicanas e essa difusão. Cada um escolheu o seu tema, alguns têm uma cantora Stela que é da Zambézia que está muito apaixonada pela música tradicional da Zambézia, mas faz fusão com a música popular. Então, o retrato era mais sobre ela como uma artista feminina, como é que ela conseguiu seguir a sua carreira apesar de todos os desafios criados pelo pai para tentar proibir ela de o fazer, como acontece com muitas mulheres que querem entrar na música e a família não quer.

Também sobre a importância da música tradicional na música popular. Cada um tinha uma história e uma razão profunda. O outro era um grupo de *hip hop*, Revolução Feminina. Acho que já não existe, infelizmente, mas cada um deles está a fazer a sua coisa individualmente. Esse foi um projecto muito forte e eles partilharam a sua visão de por que queriam uma banda chamada Revolução Feminina, e usaram o *hip hop* para fazer a revolução e falar muito sobre a motivação deles, de como queriam acordar algumas mulheres que estão passivas e pô-las todas activas na luta.

Sobre o filme: Fez parte de um projecto que acabou sendo um *website*, com todos os filmes e alguns comentários sobre o processo que era muito mais a ideia, um início de um projecto que pode ter continuidade. Continuar a formação tanto da pesquisa cultural, como da pesquisa audiovisual, mas para também retratar tudo que tem para ser contado sobre esse país, tantas histórias que temos e que ainda não foram contadas.

P: Olhando para esse ponto que mencionou sobre a fusão da música tradicional com a música popular, gostava que fizesse uma análise mais profunda.

KB: Há muita coisa por trás dessa pergunta. Irei começar pela timbila, porque eu acho que a timbila é um exemplo muito forte sobre essa questão. Uma coisa importante da identidade da timbila é a afinação. Foi feito um estudo por um estrangeiro que nem sei quem era - foi um moçambicano que me contou isso - que veio estudar a afinação da timbila em várias aldeias e as orquestras em cada aldeia. Esse etnomusicólogo pensou que havia problemas de afinação até analisar que todas as timbilas de uma aldeia tinham uma certa afinação, um bocadinho por baixo do normal de um tom e um bocadinho por cima de outro. Foi o orgulho deles. É a afinação que eles tinham decidido assumir para a aldeia.

Quando fizeram essa coisa de missão em conjunto de várias orquestras de timbila, além de competir para quem tocou melhor, quem dançou melhor, também a afinação fez parte. Quem tem aquele som que ressoa tão bem por causa da escolha da afinação dos instrumentos? Foi até o Eduardo Durão, o Director musical da Companhia Nacional de Canto e Dança, que teve essa ideia de que vamos tentar a mistura. Ele era Mestre dessas afinações puras. Ele disse: "*Vamos fazer uma experiência.*" Para ele, era uma experiência, porque era um fabricante de timbila. Vamos fazer uma timbila ao estilo dos instrumentos modernos, para fazer um trabalho conjunto.

Então, acho que mesmo ele não pensou que ia ter tanto impacto, porque agora muitas timbilas estão afinadas. Chamam-se diatónicas, aquilo de 12 semitons numa escala. Foi uma coisa que no início foi uma ideia, um projecto para tentar fazer uma fusão. Agora há cada vez menos timbilas sendo construídas com a afinação original, porque as pessoas escutam e pensam que está desafinado. Mas, quem decide essa ideia de 12 notas numa escala, de facto, é uma ideia muito antiga na Europa. Mas é só uma opção, sempre se pode afinar como quiser, mas foi criada essa ideia de uniformidade em 1500, ou 1700, não me lembro e agora todo mundo apanhou. Infelizmente algumas partes da música moçambicana acabaram alinhando. Acho que seria uma pena se perdêssemos o original também.

Eu acho que agora como a música da timbila está sendo muito respeitada, possivelmente, alguns mais velhos estão a afinar na maneira original. Agora não sei muito bem, não tenho informação actual, mas na altura em que eu estava a fazer esse trabalho com Eduardo Durão, pelo menos foi uma tentativa inicial e isso foi nos anos 1990 e 1991. Uma década mais tarde entrei no Timbila Muzimba.

A timbila deles (Timbila Muzimba) é afinada em diatónica. Afinada para tocar com instrumentos que podemos dizer ocidentais, mas obviamente é um som incrível, quando tu tens bateria e viola baixa electrónica. Timbila Muzimba não tem guitarra, mas podia ter. Eles têm alguns improvisos com guitarra, teclado, saxofone, junto com timbila, não é que não podia acontecer, é muito importante que aconteça, mas também é importante não perder os sons originais. O Cheny Wa Gune agora está a tocar muito *xitende* e eu falei com ele alguns dias atrás. Ele fez uma intervenção lindíssima com *xitende* e uma das coisas que ele me disse depois foi: “*Consegui uma maneira de afinar*”. Então, especificamente é um *xitende* que pode tocar com instrumentos electrónicos, até que cria um som muito moçambicano. Existem em África e Austrália várias versões, mas para os moçambicanos é um som muito importante e é importante encaixar isso na música contemporânea. Eu acho que até tem um impacto muito forte. A fusão sempre acontecia, mesmo no samba, na música de Cuba. O que achamos que é música do Congo teve fusão da música da América e de Cuba.

Qualquer músico está curioso em ouvir outros estilos e juntar, é completamente natural. Eu estou muito longe de ser purista em manter como estava, mas pelo menos reconhecer e manter. Por exemplo, eu ouvi que em Tete, agora - que é onde originalmente tinha uma cultura de *mbira* muito forte - é raro encontrar pessoas que sabem tocar *mbira*. Agora são jovens do Maputo que acharam interessante e estão a conseguir à maneira deles. Alguns até vão para o Zimbabwe para aprender. Mas, a gente tinha a nossa cultura de *mbira* muito forte. Infelizmente, não sei se alguém foi à procura recentemente, mas aqueles que foram à procura não encontraram até agora.

Eu acho que fusão é sempre bem-vinda e também leva esses ritmos e sons únicos para um público muito maior. Não sei se conhecem a música de Youssou N'Dour, que foi um músico da África ocidental, do Senegal. Ele era um instrumentista musicista, músico bem tradicional que fez uma fusão chamada, em inglês, *talking drum*. Agora ficou um som muito conhecido em música popular, de certeza em toda a África Ocidental, mas já está a encaixar na música africana.

Acho que foi ele quem começou a fazer essa fusão com a música tradicional e popular e também acho que teve influência na música ocidental e na música do mundo. Mesmo o flamenco, música muito conhecida por ser música espanhola, originalmente, veio da Índia.

Então, não é estranho, a fusão faz parte, e geralmente Youssou N'Dour quando faz um concerto começa com a música tradicional pura e depois de algumas músicas, ele convida os instrumentistas eléctricos a juntarem-se, só para as pessoas perceberem de onde vem a música dele. É interessante.

O Timbila Muzimba, pelo menos, teve um momento crítico, na sua história, a falar sobre isso, “*Será que queremos manter a música chope pura ou com mais fusão?*”

Tinham alguns membros da banda, incluindo a mim que achávamos que a fusão seria melhor e outros mais tradicionais, o que acabou acontecendo. Essas difusões acabaram saindo pouco a pouco e ficou muito mais a música pura chope. Eu acho que posso dizer que, de facto, eu estava errada. Eles levaram mais essa música chope para o público que gosta de fusão. Esse público acha que a música chope é música de fusão, mas é tão tradicional e está a pegar. Mas claro, ainda fazem com viola baixa e bateria.

Ghorwane também era um som único que começou nos anos 80 e houve uma discussão, “*Será que devemos modernizar, mudar?*”

Acho que acontece em todas as bandas que têm vida longa e foi um conflito criativo durante algum tempo. Mas até os Ghorwane também decidiram ficar como estavam e não mudar muito.

P: Por que tem que ser sempre os instrumentos típicos a tentar se ajustar aos instrumentos ocidentais? É possível desafinar os instrumentos ocidentais para que possam acompanhar a afinação tradicional dos nossos instrumentos?

KB: Alguns sim. O violino, por exemplo, como não tem posições específicas onde pôr os dedos. Claro, o instrumentista é ensinado. A pessoa tem que aprender a mudar a posição da mão, mas podia mudar a afinação. Nalguns outros instrumentos, algumas violas, obviamente, podem mudar a afinação, mas tem de ser uma mudança fixa. O problema é que os instrumentos foram desenhados com uma certa afinação. Por exemplo, as músicas do que chamamos de Meio Oriente, vocês chamam de Médio Oriente, músicas Árabes, estão completamente confortáveis com várias afinações. Eles chamam-lhe Modos, têm muitos modos e cada um tem uma afinação diferente. Tem vários nomes e eles tem um nome parecido de notas de cima para baixo e de baixo para cima. Faz parte da música dessa parte do mundo.

A Índia também não tem essa preocupação com a afinação, mas como aconteceu essa história na Europa que foi oficialmente chamada *diatonic scale* que era dividir um oitavo em dose notas, todos os instrumentos a partir de 1700 foram construídos com essa afinação, então para mudar os instrumentistas têm de se descobrir as suas técnicas. Por exemplo, se fosse piano seria muito difícil, porque cada nota tem a sua afinação, há o clarinete que foi tocado mais pelos ciganos e o clarinete tocado na Turquia. A música turca tem outra maneira de ser tocada, onde se pode mudar os dedos para fazer outras afinações.

Eu tentei aprender mais e é muito complicado e muito difícil, porque mesmo conhecendo todas as escalas e técnicas dentro da *diatonic scale*, são muitas coisas para aprender. Além disso, saber tocar noutras afinações tem que haver vontade.

Acho que é uma pergunta muito importante. Por que mais músicos ocidentais não fazem questão de aprender afinações diferentes de outras partes do mundo? Acho que fazem para a música indiana e árabe, porque eles também tiveram escolas de música, têm teorias escritas, têm centenas de anos de histórias dessa sua música clássica. Então, está formalizado. Enquanto aqui, ainda estamos na fase de reconhecer

a afinação das timbilas, por exemplo e registar da maneira como foi registado há centenas de anos atrás, os modos da música árabe ou das escalas diferentes dos indianos. Acho que o problema é a dominação da música ocidental e a maneira como eles afinam toda a música popular. Mas há música popular muito forte por exemplo, no Norte da África que tem outras afinações, porque tem influência de músicas árabes. Talvez o facto de algumas das afinações moçambicanas serem diferentes, dependendo da região, não está suficientemente formalizada, para se aprenderem todas.

Eu acho que é por isso que as pessoas optaram por um saxofone. Pode até mudar um bocadinho com a boca, mas não o suficiente para essas afinações muito específicas. É o impacto do colonialismo. Temos de descolonizar a música moçambicana.

P: Qual foi o impacto da abertura da Escola de Música, em 2006, para os profissionais dessa área?

KB: A Escola de Música é essencial para esse país que existia antes da Independência e sempre manteve e teve mais importância. Moçambique tem uma cultura, ou, pelo menos, Maputo tem uma cultura de ensino musical formal forte, mas fora do currículo oficial.

Antes da Independência havia aulas musicais em todas as escolas. Depois da Independência queriam dar aulas políticas e decidiram trocar as aulas musicais pelas aulas políticas e não foi normalizado o ensino musical.

A Escola de Música, em Maputo, sempre existiu e é por isso que temos muitos instrumentistas bons que passaram por essa escola. No entanto, a Escola de Música não seguiu até ao ensino superior. O que foi essencial e, finalmente, conseguimos é subir o nível da educação musical para o ensino superior. Agora, eu acho que, há mais ensino musical nas escolas secundárias. Na primária está a ser ensinado de forma tímida, não está sistematizado. A música foi reconhecida como um tema no ensino superior e isso é importante para o reconhecimento da arte que não é uma brincadeira.

Muitas pessoas continuam pensando que a arte é só uma coisa para as pessoas se divertirem. É preciso reconhecer que a música é tão importante para a História de Moçambique, para o crescimento de Moçambique, como a Geografia ou a Medicina, é uma contribuição muito importante para a sociedade. Então, eu acho que no início foi muito difícil, porque havia poucas pessoas licenciadas em música para ensinar, mas agora está há mais do que uma década a funcionar. Muitos dos alunos são pessoas que já sabiam tocar música, mas não tinham educação formal e estão a ganhar o conhecimento académico sobre música e a juntar a sua experiência prática. Eu acho que essa é uma combinação súper forte, mas agora tu podes ir à Escola de Música como uma criança de 5 anos, crescer e terminar a Escola de Música. Podes também estudar uma licenciatura em música na ECA. Então, muitas das pessoas que estão a fazer as licenciaturas, agora, saíram da Escola de Música. O próximo passo vai ser aulas musicais em todas as escolas.

P: Como é que olha para a valorização da música típica e tradicional moçambicana? Não corremos o risco de daqui a 50, 70 anos perder grande parte daquilo que é a essência da música moçambicana?

KB: Música popular ou música tradicional? As duas estão em perigo. A música popular, pior ainda. As influências internacionais acabam dominando de vez em quando a música popular. A música tradicional está em muito menos perigo. Os instrumentos talvez estejam, porque a pobreza continua igual a antes da Independência. Parece que é difícil arranjar o que é necessário para fazer instrumentos. Não sei se essa é a razão, mas eu já dei um exemplo: Ouvei dizer que não se encontram pessoas a tocar *mbira* em Tete e ouve também há pouco tempo que aquelas flautas, em que cada pessoa tem três notas (*Tu tu tu*) e todas dançam *nyanga*. Dizem que já não se apanham nessas orquestras *nyanga* como antigamente. Alguns outros instrumentos acho que são as pessoas mais velhas que estão a fazer. Mas canto e dança acho que sempre vai acontecer, pessoas a bater palmas e arranjar canções, ou batuques com vozes.

Eu viajei pelo país inteiro várias vezes e cada vez que chego a um lugar para ouvir a música daquela aldeia, pode ser uma aldeia de dez casas, mas vai ter um grupo musical. Por onde tu andas e pedes para ouvir as canções, vão chegar de todo o lado e cantar até cansar. Eu acho que a cultura de cantar e comunicar através do canto e dança é uma necessidade humana que não vai parar, mas fabricar instrumentos e de ter aqueles instrumentos reconhecidos e valorizados, passa pela próxima geração. Acho que esse último está em perigo. Com a timbila, por exemplo, conseguiu-se o património intangível da UNESCO que tem um pouco mais de valor. Há pesquisadores que vêm de todo o lado estudar, também porque é uma música complexa e os académicos gostam dessa complexidade, mas o facto é como se fosse uma sinfonia, tem estrutura. Acho que a música da timbila não tem perigo, mas algumas outras culturas musicais, em particular, das regiões onde as pessoas não foram tanto estudar. Eu ia dizer que logo depois da Independência, como o Governo reconheceu a importância da música, do canto e dança, para a mudança das mentes, aproveitaram-se alguns estilos musicais para a mudança da sociedade. Em Moçambique onde as zonas já estavam libertadas, ou onde a Frelimo tinha uma presença forte, logo depois da Independência, foram reconhecidas. Cabo Delgado tinha uma presença forte de revolucionários, na verdade no Norte e no Sul.

No Centro havia uma outra política que não foi assim tão respeitada pelo poder. Acho que na zona Centro tem muita música ainda por ser descoberta porque as infra-estruturas de pesquisa e de publicação, bem como utilização da cultura, não aconteceu. Isso sucedeu em Tete, Sofala e Zambézia. Tem algumas músicas do Centro, algumas partes do Sul e Norte que não foram documentadas com tanta seriedade, porque havia um projecto enorme do Governo de reconhecer a música moçambicana tradicional. Foi por isso que criaram o Festival Nacional da Cultura que inicialmente era Festival Nacional da Dança, depois ficou Festival Nacional de Canto e Dança. Levou muito tempo para se transformar em Festival Nacional da Cultura.

Antes do Primeiro Festival de Dança mandaram equipas de Maputo para todo país para estudar a música que estava sendo feita em todas as províncias. Recolheram e criaram os primeiros livros sobre música tradicional, mas eu acho que foi feito muito mais nas zonas onde o partido no poder tinha presença. É por isso que eu acredito que ainda se tenha muito mais por descobrir.

Outro aspecto é a pesquisa da contribuição feminina para artes que também não foi muito estudada. Então, além do *tufo* e da música contemporânea, pesquisámos para o meu doutoramento, a parte feminina. Eu também fiz uma pesquisa muito profunda sobre o canto das mulheres em Niassa. Foi incrível, muita coisa rica lá que ninguém tinha ouvido, ninguém conhece, mas é só palmas, ou um pau que toca com outros paus, ou até mesmo com o maço do pilão, mas é uma cultura riquíssima. Eu acho que ainda há muito mais para descobrir.

P: Quais foram os momentos mais marcantes que teve durante o seu trajecto tanto como pesquisadora, quanto como artista?

KB: Uma experiência marcante foi no Niassa, no século passado. Eu tenho a sensação de que quando um grupo existe - como o Tufo da Mafalala - as pessoas acabam falando de um grupo que já é conhecido e todos vão para o mesmo grupo, conhecer as mesmas histórias e envolver as mesmas canções, porque não têm criatividade para procurar outros cantos.

Eu queria desafiar um pouco essa ideia de que não há música feminina no país, não há muitas culturas femininas. Por exemplo, nos países em que há mais presença muçulmana, não se pode tocar em instrumentos. Eu fiz uma escolha aleatória na aldeia onde eu fiz a pesquisa, a casa da vizinha de um amigo meu em Lichinga. O meu amigo disse que a sua vizinha poderia nos levar para a aldeia dela. Podia ter sido qualquer aldeia, com mais ou menos a distância apropriada para eu dormir em Lichinga e sair para a aldeia. Cheguei lá e perguntei a um grupo de mulheres: "*O que vocês cantam?*"

Começaram a cantar para mim. Primeiro, cantaram como se eu fosse uma menina grávida com a primeira criança, muitas canções de ensinamento para uma mulher que vai passar para a nova fase de virar mãe. Cantaram também as canções de boas-vindas. Depois, cantaram outras canções com ensinamentos para que eu me comportasse. Eu percebi que esses cantos não eram para se cantar no palco para o público, mas é uma experiência que impactou muito.

Os ensinamentos tradicionais, na sua maioria, são feitos através do canto. Eu voltei durante anos e anos para a mesma aldeia e sempre me receberam com cantos, a partilhar as suas vidas através do canto.

P: Mais alguma?

KB: Eu só vou partilhar mais uma memória marcante que foi quando comecei a ensaiar com músicos de Maputo, quando fiz a primeira trilha sonora com esses músicos de alto nível de Moçambique. Falo do Grupo RM junto com outros elementos dos Ghorwane. Musicalmente, eu pensei que a língua da música fosse igual. Na minha educação musical fala-se sobre onde está o compasso número 1. Eu ia na base disso até tentar encaixar nessas músicas que estavam a cantar e nunca encontrei o tal 1.

Percebi que há uma outra maneira de entender a música. Algumas vezes inspirada pelo facto de qualquer coisa que tenha um compasso regular, mas com as influências tradicionais. Também é a falta de uma adequada educação formal musical. A musicalidade tinha uma outra linguagem e eu lembro-me daquele momento em que percebi que tinha que esquecer todo o meu aprendizado. Tinha que começar do zero

porque aqui quando falasse, vamos começar a reensaiar, teria de dizer numa terminologia da música ocidental.

Eu percebi que é por isso que a música moçambicana e africana são diferentes. O processo de colonizar África também influenciou muito a potência de identidades diferentes musicais. Agora já estou ensaiando com bandas. Todos estão a falar a linguagem formal da Europa. Originalmente esse sistema da música clássica ocidental está a ser usado para base de comunicação musical em África. Agora as pessoas estão a aprender como fazer a anotação e estão escrevendo com barras. Logo que haja barras há tal 1. Na música moçambicana, no meu momento de abertura de reconhecimento, como ninguém escrevia a música eu era a compositora, mas tinha que largar esse título de compositora, porque se eu escrevesse música de pauta, ninguém podia ler. Então, tive que descobrir uma nova maneira de criar música conjunta, numa linguagem diferente, numa musicalidade completamente diferente e impacta-me até hoje.

P: O que tem feito actualmente tanto como pesquisadora e como artista?

KB: O meu título profissional agora é pesquisadora. Eu era jornalista, cineasta, junto tudo e basicamente é pesquisa. Tento fazer a maior parte da pesquisa sobre coisas ligadas à cultura e à música que ainda não é suficientemente reconhecida ou tão reconhecida. É como se estivesse a fazer pesquisa sociológica pura. Então, fiz um estudo interessante sobre o impacto dos intercâmbios culturais. Eu acho que é um tema muito interessante para falar com pessoas. Foi pago pelo Governo da Noruega.

Desde há muito tempo, o Governo da Noruega tem o programa *Crossroads* - uma iniciativa que criou: Djaaka, Timbila Muzimba, Stela. Muitos artistas fizeram parte deste projecto *Crossroads*. Além do *Crossroads* tem um projecto chamada *Move* que é de intercâmbios. Eles acreditam na cultura para mudança da sociedade e eu fiz um estudo sobre o impacto disso tudo durante os 12 anos do projecto.

Actualmente, estou a olhar para a importância da cultura em Pemba tanto para a situação política, quanto por causa dos ciclones e do Covid. É uma sociedade muito precária. Qual é a importância da cultura, em particular canto e dança no futuro da cidade de Pemba e província de Cabo Delgado?

O meu próximo estudo que já desenvolvi, apenas estou à procura de financiamento, é sobre o impacto de canto e dança nos desenvolvimentos do conhecimento popular em Moçambique e no Sudão do Sul. São duas culturas reconhecidas onde o canto tinha um impacto muito importante para o desenvolvimento da sociedade. No sul do Sudão usam o canto para a reconciliação depois da guerra e Moçambique um pouco menos formalizada, mas também vimos que há muita coisa para pesquisar que ainda não foi descoberta. Espero ter financiamento para ver a música popular do Centro, Sul e Norte de Moçambique como um projecto académico. A ideia é tentar encorajar pessoas que queiram reconhecer essa parte de canto e dança que é tão importante.

A ideia é ouvir testemunhos e histórias, trazer os rostos dessas pessoas sobre estas temáticas de canto e dança. Tenho mais um projecto que eu estou a rezar que consiga realizar sobre a música popular do Sul, de Maputo concretamente, cujos temas são músicas antigas, antes e depois da Independência. Eu quero, em vez de estudar

apenas a música feminina, estudar a música masculina e o que é que os homens estão a cantar sobre a mulher.

P: Em relação ao cinema, quais foram os trabalhos por si realizados como cineasta?

KB: Eu sempre tive essa paixão pela combinação entre som, música, imagem e histórias. O cinema é a única arte que eu vejo que une esses quatro elementos de uma maneira tão mágica que nos leva para mudança de ideias e conhecer outras pessoas.

Em todos os meus filmes tento utilizar um pouco de música e dança, mesmo se o tema não é sobre isso. Então, podemos falar do primeiro filme que eu fiz cá em Moçambique chamado "Batalhas da Vida" *que* era sobre a reintegração dos soldados na sociedade civil e que fiz através de contos, onde entrevistei centenas de desmobilizados. Para esse filme escolhemos 7 pessoas que representavam histórias diferentes e combinámos os contos deles com a música de Roberto Chitsondzo que fizemos juntos. Ali era música, conto e imagens.

O segundo chamava-se "Das Cinzas" que era sobre o processo de reconciliação, uns anos depois do fim da guerra, mas ainda existia uma tensão em algumas partes do país. Colhemos histórias em que, por exemplo, dois vizinhos lutavam de dois lados diferentes, ou mesmo irmãos em que um estava de um lado e outro do lado oposto.

O filme foi um estudo da importância do ritual das cerimónias de limpeza e como é que isso impactou o processo de Paz, mas também percebi que a música e cantos dessa região foram muito importantes. Encontrei um homem tocador de *xitende* e ele cantou a história da Josina através das suas canções com o *xitende*.

O próximo foi um filme sobre o conflito entre tradição e modernidade no combate ao HIV/SIDA. O filme mostrava esse controverso em que os jovens com idade de manter relações sexuais (querer casar e ter filhos) e ao mesmo tempo decorre uma campanha de sensibilização do uso de preservativo. Para além da campanha, havia também as suas tradições que vão até aos ritos de iniciação.

Esse trabalho foi feito na Zambézia. Cingia-se ao conflito, ou choque entre modernidade e tradição. Fiz uma trilha sonora que era também uma fusão entre a música moderna e tradicional que, desde o início tem um papel muito importante no filme.

O filme chamava-se "*Dançando na Corda Bamba*" em inglês é "*Dancing on the tightrope*", e depois disso foi "Marrabentando". Foi a primeira vez que eu consegui financiamento para fazer um filme sobre música, porque é sempre mais difícil. Muitos de nós cineastas acabamos ganhando essa técnica de fazer filmes com o objectivo dos doadores.

Então, esse filme foi financiado pela RTP ou ICA. Eu podia fazer um filme sobre a música, mas não. Depois fui-me abrir mais para outros horizontes e fiz um filme com um *flashing* grande, na África do Sul. O filme tem um elemento moçambicano, o guitarrista. Mas, olhando para o processo da Paz na África do Sul através da música, isto é, a Paz em termos de identidade racial. A banda é composta por brancos e negros, o que era raro na África do Sul. Depois disso, entrei muito mais nos filmes das pesquisas. Fiz um filme em série sobre o papel da música e os cantos revolucionários

para a revolução e contra-revolução na Síria. Fiz um filme sobre o papel da música na educação, na Inglaterra. A maior parte dos que gostavam da música eram brancos e a comunidade dos negros, dos indianos não gostam tanto de música formal. Eu fiz um estudo sobre o que é que estava a limitar e inibir essa diversidade na música ou o ensino formal de música. Fiz um filme sobre isso e depois voltei.

Tenho vários filmes que foram resultados da minha pesquisa - um filme sobre Xingomana, outro sobre as mulheres no Niassa, outros sobre o *xigubo* feminino. É um que estou juntando num filme mais longo para entrar nos festivais. Eu tinha parado um pouco de fazer filmes, porque é sempre muito difícil conseguir financiamento. Aquela fase dos filmes bem financiados terminou lá em 2005. A partir daí são filmes com um bocado de dinheiro e aí incluem formação.

Ano de 2023
Entrevistadores: Elisa Vanessa e Sol de Carvalho
Edição: Paula Ferreira

