

Luís Loforte



“Makwaela”: um testemunho da resistência cultural na era colonial”

Luís Loforte, natural da província de Inhambane, é licenciado em Engenharia Eletrotécnica. Começou por ser professor primário, mas mais tarde ingressou na Rádio Moçambique, onde desempenhou funções de coordenador de emissão e jornalista, ocupando depois a função de administrador técnico da emissora. Durante um ano, 90-91, o escritor publicou crónicas no jornal Notícias, que posteriormente agrupou em forma de livro e publicou sob o título Os Diálogos do Desencanto. Desde então, Luís Loforte abandonou as crónicas, e encontrou na ficção o estilo ideal para dar a conhecer os percursos e aventuras de Luiz, um solicitador charlatão que conquistara a fama bem cedo.. Outros livros do autor: Rádio Moçambique; memórias de um doce calvário; O advogado de inhassunge; Quando o silêncio é sujeito; um tributo a Glória de Sant-Anna, memórias, ensaios e crónicas; Domingos Arouca, as cobras Jossefa Nhatitima : o dom da lucidez . Nunca deixou d se interessar pela música moçambicana, tomado um trabalho constante de pesquisa igualmente transmitido em diversos programas radiofónicos.

P: P: Como surgiu a introdução do coral como expressão musical representativa de Moçambique?

LL: Bem, a Makwaela é, de certo modo, uma dança criada na África do Sul. Os mineiros e, de alguma forma, as populações junto à fronteira com a África do Sul trouxeram esta dança, proveniente das minas, onde havia uma miscelânea de várias tradições. Muitas danças, como sabem, foram criadas na África do Sul, mas não são exclusivamente sul-africanas. Há uma partilha de diversos segmentos de dança da África Austral, há criação de línguas para facilitar a comunicação [entre falantes de outras línguas] e a aprendizagem rápida. Esse convívio entre os povos da África Austral gerou músicas e línguas, mais ou menos línguas crioulas [ou pidgins], sendo a mais famosa o Fanagaló [Fanakalo].

Fanagaló significa "parece que é", e esse "parecer" está associado a línguas do Zimbabwe, do Malawi, da Zâmbia, da Tanzânia e do Quênia [e também Inglês e Afrikaans]. Assim, desenvolveu-se um pidgin, uma língua partilhada que permitia a comunicação e, conseqüentemente, as danças também foram influenciadas por este contexto. A música mais famosa desta associação, deste convívio musical e linguístico dos povos da África Austral, é o Kwela. Kwela significa "sobe", referindo-se ao momento em que a polícia dizia "sobe" ao apreender um carro. Assim, criou-se uma música e uma dança chamada Kwela. Há muitos expoentes do Kwela, mas o mais famoso talvez tenha sido Spokes Mashiana, que devem conhecer. Comecei a lidar com Spokes Mashiana há talvez 60 anos, quando tinha cerca de 7 ou 8 anos, e fui introduzido à música Kwela e à linguagem Fanagaló, trazida por mineiros e também por trabalhadores dos campos agrícolas. Traziam [quando regressavam] gramofones, danças e alguns jogos. Muitos desses jogos eram uma mistura de várias tradições, não só da África Austral, mas também da África do Sul, naturalmente, e até dos nossos próprios jogos. Lembro-me do Paulito, que se assemelha um pouco ao futebol americano, uma mistura com o críquete. Havia também um jogo chamado Gapaia, que é uma síntese de várias tradições, incluindo influências da América, dos Estados Unidos. Tudo isto complementa a ideia de que a Makwaela surgiu da fusão de muitas danças na África do Sul, especialmente entre os trabalhadores mineiros e agrícolas.

Agora, quando se diz que a Makwaela, conforme referiu, não teve uma divulgação pública devido à linguagem crua com que era interpretada, é importante notar que não era a própria Makwaela que era assim. Embora o ritmo estivesse associado a muitas cantigas que usavam uma linguagem bastante explícita, muitas vezes desdenhosa em relação à mulher, no geral essas cantigas eram cantadas durante o trabalho forçado. No nosso caso, na estiva e em outros trabalhos braçais, como nos rios, onde, por exemplo, havia batelões e não havia pontes. A primeira vez que tive contacto com esta música violenta foi quando vim a Lourenço Marques em 1962. Na verdade, estava a caminho da Moamba, onde a minha mãe trabalhava como parteira-enfermeira, mas tínhamos que passar por aqui e também por Xai-Xai, onde não havia ponte. Chamou-me a atenção o facto de ver mulheres mais velhas - não as mais novas, que até gostavam de ouvir aqueles insultos - mas mulheres mais velhas taparem os ouvidos. Perguntei-me o que era isto e, a partir daí, comecei a reparar que havia uma

característica comum: eram as mulheres mais velhas que se tapavam os ouvidos para não ouvirem o que aqueles homens cantavam. Prestei atenção não só às mulheres que faziam esses gestos, mas também ao conteúdo das canções. Notei que havia duas vertentes nas letras dessas composições. E quem eram esses indivíduos, os homens que cantavam? Não eram trabalhadores comuns, eram indivíduos que estavam a cumprir uma pena de prisão e que, podiam sair da cadeia para trabalhar, por exemplo, no batelão. O trabalho consistia em puxar o batelão na direcção inversa, para que ele pudesse deslizar sobre roldanas. Em changana, chama-se Xitlakavuh, que se refere ao batelão devido ao som que faz a água, tlatlana. As palavras moçambicanas têm essa origem onomatopeica.

Prestei também atenção ao que os homens diziam, eram insultos dirigidos às mulheres, mas, no meio disso, havia indivíduos que introduziam mensagens políticas. Lembro-me, por exemplo, de ouvir um refrão em 1962, onde diziam, em changana, mesmo na presença dos encarregados ou capatazes, cabo-verdianos e brancos que não percebiam a língua, um refrão assim: “É desta forma que vocês ganham dinheiro, seus filhos da puta.” Isso foi em 1962. Quando voltei a Inhambane em 1965, já havia uma ponte.

A segunda vez que lidei com música deste género, com linguagem crua e violenta, mas com mensagens políticas mais elaboradas, foi entre 1983 e 1984. Lembro-me de, nessa altura, o Ministro dos Transportes, José Luís Cabaço, ter visitado o Porto de Maputo (ex-Lourenço Marques). O repórter encarregado de fazer a reportagem do emissor provincial Maputo e Gaza na altura era o falecido Muhete Bazima, um indivíduo musculoso (?) e muito agarrado às tradições ou que pelo menos cultivava muito esse aspecto. Durante a visita, Samora Machel parou, como era tradição, junto de um grupo de estivadores, que interpretaram músicas em sua honra – era a visita de sua excelência, o seu presidente Samora Machel. Samora ouviu atentamente e, após a interpretação, fez uma intervenção e disse o seguinte assim: “Olha”, dirigindo-se aos estivadores, “vocês não estão a cantar as músicas certas. As canções são as mesmas, as melodias são as mesmas, mas o teor das letras não é o que deveria ser. Vocês sabem que sou da vossa terra também, em de Chilembene. Sou de Chibuto, sou de Manjacaze, conheço aquelas coisas todas e trabalhei aqui quando era jovem e eu cantava essas músicas com muita gente, convosco. As letras não eram essas, não tem nenhum interesse que vocês mudem as letras porque isso não transmite nenhuma informação cultural acerca destas canções que vocês estão a cantar” e que as danças complementavam, naturalmente. E eles perceberam. Então, alguém, o chefe, disse: “Muito bem, não podemos cantar isso porque Sua Excelência está com senhoras, não podemos cantar aqui.” E Samora Machel disse: “Vocês não devem cantar aqui, mas devem ir à Rádio Moçambique para gravar isso, na forma original, com todo o conteúdo, sem nenhuma alteração”.

Realmente, algum tempo depois, começaram a aparecer na Rádio Moçambique; tu estavas lá [Sol de Carvalho], assim como eu. Ensaíaram várias vezes e, por fim,

gravaram. Mas Samora Machel, assim como nós, concluiu que aquele conteúdo não era para transmissão na RM. A questão é: se não era para transmissão, e isso foi dito por Samora Machel, então era para quê? Para preservar e guardar o conteúdo cultural daquelas canções, que, de facto, são canções de resistência. O que se seguiu nas selecções e secções de escuta de música leva-nos a concluir que não era música de resistência que se buscava; buscava-se música panfletária, o que é diferente. Quer dizer, a música de resistência nunca é para transmissão, enquanto a música panfletária sim. Essa é, para mim, a principal diferença. A música de resistência é realmente isso, e não quero dizer que, ao longo do tempo revolucionário da Frelimo, não tenha havido também música de resistência contra a própria Frelimo. Por isso, tivemos uma lista de canções proibidas, como sabe. Por que é que isso aconteceu? Porque eram músicas de resistência. Quero lembrar, por exemplo, daquela canção "Os Ratos Roeram Tudo", que fala sobre o celeiro que acabou. Lembra-se disso? O Salvador Maurício de Nampula teve essa música banida. Algumas canções de Simião Mazuze também foram banidas, e, como consequência, houve artistas enviados para campos de reeducação em Bilibiza, Cabo Delgado. O que eu quero ressaltar aqui é a necessidade da distinção entre música de resistência e música panfletária. Embora tenhamos dado um nome genérico de música revolucionária, essa música não é necessariamente música de resistência, não façamos confusão nisso. Então, é mais ou menos nesse sentido que se situa a minha intervenção.

P: O Fanagaló, na intervenção inicial, decorre principalmente do polo económico que é a África do Sul, que atraiu trabalhadores de toda a região. Essa união de trabalhadores nas minas criou momentos de ligação, resultando na criação de músicas e danças. A pergunta é: essas músicas são corais, são as que vêm desse contexto, ou também acontecem outros estilos? Depois, vamos ver a Makwaela, que inclui a introdução do píforo e da bateria. Mas a canção propriamente dita, de onde vem? Vem das igrejas, da tradição, ou de onde?

LL: Sim, é preciso. Em relação às igrejas, eu sempre pensei e concluí mais tarde que o recurso a manifestações culturais dos povos africanos, neste caso de Moçambique, teve duas fontes de origem: uma fonte é a Igreja Católica que fazia questão de transformar ou levar aos povos, primeiro, a religiosidade cristã para [depois] adaptar as canções vindas da Europa. Isso era uma política da igreja. Quando entrei para o nível principiante, na altura, antes da primeira classe, era elementar, etc. etc., por exemplo, nós tínhamos primeiro que aprender a cantar as canções de origem portuguesa, o Malhão, aquelas coisas todas, [cantadas pelo] trio Odemira para depois introduzirmos as nossas canções, adaptando-as a essa origem. É uma estratégia legítima, embora não convencional. As igrejas protestantes, por exemplo, buscavam integrar canções tradicionais na sua liturgia, o que é diferente. O que se desenvolveu mais foi essa integração das canções na religiosidade protestante, resultando em coros que, muitas vezes, não tinham referências claras à sua origem. Esses corais tradicionais foram uma parte fundamental da estratégia da igreja protestante.

Essa estratégia foi a mesma utilizada no tempo da escravidão nos Estados Unidos. O blues, por exemplo, surgiu da fusão entre canções tradicionais e a música que os africanos levaram para [as Américas], para os Estados Unidos, para os campos de algodão, no Alabama, etc. E então, o que é que fizeram? Foram buscar as cantigas africanas que eram interpretadas por aqueles escravos nas suas comunidades e adaptaram-nas para a música das igrejas, as canções da igreja. No meio desses grupos corais, essas canções que cantavam, tinham a mesma melodia das canções religiosas e continham mensagens, por exemplo a propósito da escravidão nos Estados Unidos. Essa escravidão não tinha as mesmas características em todos os lugares, cada zona nos Estados Unidos tinha características diferentes. Em algumas zonas essas características eram mais brandas, em outras zonas, como nos campos de algodão em que, por exemplo, a agricultura era o ponto mais forte, a escravidão era muito mais violenta do que a escravidão nos territórios onde a indústria se foi desenvolvendo com maior rapidez. E então, os escravos que trabalhavam nas plantações e campos agrícolas, chegaram à conclusão de que o melhor era fugir para outros lugares, para os estados onde havia máquinas, onde havia a revolução industrial, lá era o paraíso.

Assim, eles misturavam mensagens sobre como chegar ao “Paraíso” nas canções religiosas. Um exemplo é a canção "Go Down by the River Side", que fala sobre fugir para a margem, indicando um caminho até ao destino desejado. O “GoDownByRiverSide” era uma indicação ou orientação de como chegar lá. No Brasil também aconteceu, houve fugas em busca de liberdade para lugares a que chamavam Quilombos. Os Quilombos eram zonas livres da escravidão ou onde a escravidão e a violência eram mais brandas.

Assim, havia mensagens que indicavam como chegar ao “Paraíso” ou ao Quilombo, onde existiam estados [autónomos] com autoridades africanas tradicionais, onde existia uma escravidão menos violenta ou em escala menor, naturalmente, em escala diferente. Por exemplo, em relação à estiva, aqui, [em Moçambique], naqueles grupos corais, quando alguém soubesse que entre aqueles estivadores, estava lá um espião, alguém ligado à PIDE, cantavam aquelas canções que aparentemente não tinham mensagem nenhuma, mas, por exemplo, aparecia alguém a imitar o som de um gato como um sinal. Por exemplo, xipiche. Está a ver o que é xipiche? É gato, mas no sentido figurativo é um espião que está aí, cuidado, falem com cuidado, tenham cuidado.

Por exemplo, quando sabiam que os caixotes [os contentores], que estavam a carregar, continham armas que vinham de Portugal, da metrópole, na altura, mandavam mensagens, vamos deixar cair esse caixote para as armas se estragarem. Também mandavam aquelas mensagens em outras canções, de outra natureza, normais. Também acontecia isso nas canções religiosas, também cantavam aparentemente aquelas canções religiosas, mas, no meio delas, também havia mensagens sobre a situação, sobre o contexto e as circunstâncias que estávamos a viver, etc. É importante ressaltar que não foi a Frelimo que trouxe as canções corais, mas sim as pessoas que se uniram à Frelimo que levaram consigo para a luta de

libertação nacional essas canções corais, o que é diferente. Tanto mais que quem, de certo modo, quis corrigir a situação para que as canções tivessem um cunho mais popular, mais tradicional foi a Rádio Moçambique. Havia uma Comissão, quando ouviam as canções às vezes chamavam os intérpretes, dizendo: você foi buscar ao hino X, Y, Z ou ao hinário da Igreja X, Y, Z. Aconselhavam que se evitasse ir buscar hinos da Igreja e dizer que eram hinos revolucionários. Portanto, não é correcto afirmar que a Frelimo trouxe as canções corais, na verdade, ela deu mais ênfase a estas, mas quem levou essa música para a Frelimo foram as pessoas que se juntaram à Frelimo e não exactamente o contrário.

P: Certo. Na Frelimo, quer Mondlane, e a sua origem protestante, quer mesmo outros dirigentes, Chipande, entre outros, são pessoas que estão ligadas [à Igreja] desde a sua própria formação primária. Diríamos que a Frelimo incorpora esses elementos que são trazidos pelos seus próprios dirigentes.

LL: Exactamente, ora nem mais, precisamente. Por exemplo, um dos pontos mais altos, uma das personagens mais importantes nesse movimento de levar a música coral das Igrejas para a revolução, para a Frelimo, foi o Lindolondolo [Simão Pedro Tobias Lindolondolo], isso no Norte, entre os Makondes. Mas, do lado Sul foi o Gabriel Simbine, era um grande maestro, que levou para lá [para a Frelimo e para as zonas onde houve a luta de libertação nacional] e houve essa fusão. De facto é preciso compreender que, naquela altura, em termos culturais não houve mais nenhum movimento onde se desse maior ênfase, maior síntese da cultura moçambicana do que durante os 10 anos da Luta Armada e pouco depois da independência, naturalmente, mas depois, tudo se diluiu. Foi na Frelimo onde se verificou uma maior fusão de cantigas tradicionais de Moçambique e mais nenhum movimento conseguiu fazer isso. As pessoas acreditavam que tudo era possível em termos globais, não agora, em que é cada um por si, etc.

P: Gostaria de saber se essas modificações aconteceram essencialmente nas letras. Até que ponto o Loforte estudou o assunto? E em relação à identidade do Mapico, como é que se relaciona com o vestuário, a forma de dançar e como a música é tocada? O Mapico tem vários elementos identitários, quer do ponto de vista social, quer do ponto de vista político e musical. Nesse contexto, houve mudanças rítmicas ou musicais? Por exemplo, percebemos que, em alguns elementos tradicionais, as escalas e a construção das notas (Do, Ré, Mi, Fa, Sol, Lá, Si) não são as mesmas. Portanto, podemos afirmar que houve também mudanças nessa área?

LL: Sim, por exemplo, em relação ao Mapico, as cantigas tradicionais do Sul são muito diferentes. No Mapico, a mensagem é gestual e deve ser compreendida dessa forma, assim como no Nyau. No Nyau quase não se canta, dança-se e fazem-se movimentos,

gestos, estes são a sua linguagem. No Sul existe pouca linguagem gestual, [o Sul] é mais vocal.

P: E o chigubo?

LL: O chigubo... sim, mas, é preciso ouvir o que estão a cantar, exactamente. Embora de facto no Chigubo também exista uma linguagem quase gestual de guerra, o Mapico e o Nyau são mais danças de transmissão de conhecimento, de informação através de gestos enquanto no Sul, a linguagem é, fundamentalmente, transmitida oralmente. Digamos, a mensagem é transmitida oralmente enquanto no Norte é um pouco diferente. No Norte e no Centro é um pouco diferente.

P: Mas há essas influências de nível técnico, vamos dizer, de nível musical?

LL: Bem, isso é algo que deve ser discutido com musicólogos. Eu apenas compartilho a minha percepção sobre as coisas, fruto da minha curiosidade, do meu esforço e das conversas com várias pessoas. Eu vivi no Sul e no Norte, já que a minha mãe era enfermeira e parteira, e trabalhou em todo lado, desde Macomia, Montepuez, Mecúfi, Moamba, Magude, etc. Nasci em Inharrime, e isso permitiu-me adquirir um certo conhecimento, que foi evoluindo quando fui trabalhar na Rádio Moçambique. Em relação a essas cantigas que os estivadores no porto de Lourenço Marques, actual Maputo, cantavam, recentemente, consegui uma bobina com uma hora e meia de todas aquelas cantigas. Ofereci essa gravação a algumas pessoas e pedi encarecidamente que não a tocassem em farras, pois poderiam saber qual foi a fonte da música e poderiam tocar nos chapas e em outros lugares.

P: Uma pergunta: no caso do Nonje, podemos voltar atrás? No Nonje, há uma incorporação do elemento da arma, já que é cantado e utiliza todos os elementos visuais. A base da música permanece a mesma, mas há a introdução de elementos novos, que já têm a ver com aquilo que está a acontecer no momento, como a exortação dos guerrilheiros. A pergunta é: o que pode caracterizar a identidade de uma manifestação cultural musical? É a música, a melodia, o gesto, ou é tudo junto?

LL: Quer dizer, em termos gerais, é tudo junto. É verdade, mas algum elemento é mais potencial (?)/tem mais força/é mais valorizado do que outro. No Sul, a palavra é fundamental, enquanto no Norte é potenciado na transmissão da mensagem, o gesto e as máscaras. Por exemplo, a máscara que representa um administrador tem o cabelo colorido, barba, etc. Enquanto a que representa alguém do povo, como um presidiário, tem cabelo desgrenhado, com barba espessa sem qualquer cuidado. Agora, quem assiste precisa de fazer um esforço para perceber aquilo que cada elemento da imagem ou do gesto quer dizer. No Sul, tens que fazer um exercício

mental para associar as palavras àquilo que realmente querem dizer, o que nem sempre é explícito. Essa é a diferença que existe entre a música de resistência e a música panfletária, até porque quando é panfleto entende-se logo o que estão a dizer. Actualmente, de alguns anos para cá, temos visto um ressurgimento da música de resistência, contra alguma circunstância política que não é agradável e o esforço de esconder a mensagem de forma explícita é maior do que no tempo colonial. Porque aquele para quem nós dirigimos a mensagem, e quando digo nós, digo músicos, dirigem a mensagem política sabe que entende, portanto, o esforço é muito maior, quer dizer se eu falo changana perante aquele fiscal, guarda fiscal, no tempo colonial não era preciso muito esforço porque ele não entende mesmo, mas agora o esforço é maior porque ele não entende, porque entende ele muito bem, mas não quer dizer que não exista, então começa a ver outra vez a canção de resistência. (ouvir)

Por exemplo, eu estive em Cabo Delgado recentemente, onde a actual situação, de conflito, de insurgência em Cabo Delgado, nomeadamente nas praias de Pemba, de Mecúfi, é crítica. Aí as mensagens que as pessoas transmitem quando estão a conversar, quando estão a cantar e a dançar são pequenos avisos sobre a possibilidade deste ou daquele indivíduo ou grupo ser por exemplo da polícia, ser do exército. Eu tive a mesma sensação que tinha no tempo colonial quando já havia mensagens de resistência contra a situação presente. É ainda um bocadinho escondido, mas já começa a ter muita expressão a canção de resistência, a canção que reflecte a actual circunstância política.

P: Duas perguntas ainda dentro deste contexto. Uma é sobre a importância da ironia e da sátira. Desde tempos antigos, sempre houve uma ideia de ridicularização do objecto?

LL: Exactamente. Vou dar um exemplo das cantigas que escuto frequentemente. Nos grupos corais de estivadores, há sempre aqueles que cantam em geral, aqueles que acompanham com o refrão a base nem musical e depois um solista que entoia a canção e os outros vão respondendo. Alguém transmite mensagens sobre como devem agir. Por exemplo, quando o encarregado ou o capataz colonial manda trabalhar e insulta os trabalhadores de todas as maneiras, para trabalharem mais depressa, para exercer mais força, porque o tempo está a correr, eles conspiram contra ele. E como é que conspiram? Há alguém que orienta como é que devem carregar o caixote, para quando eles virem as pernas dele baixarem o caixote e largarem o caixote, mas tudo aquilo é orientado. Vira para a direita, mas de forma irónica, e depois alguém grita 'xitsikene', que significa 'deixem cair'. Em seguida, ele grita: 'Aí, filho da puta, partiram a perna esses gajos!' Está a ver o que é isso? 'xicundzekile, não sei o quê' quer dizer lixou-se o gajo, mas aquilo tudo foi decorrido. Desculpe usar essa linguagem porque se não a usar, não se percebe bem, estão-se referindo à situação do encarregado, e tudo isso acontece de forma orquestrada. Desculpe a linguagem, mas é necessário para entender.

Então, há um momento de alegria coletiva: 'Xi kundzekile', que significa 'lixou-se o gajo, o gajo fodeu-se', prontos. Depois, há um outro que grita: 'Xi tayanboni xi yahola', que quer dizer que ele vai ter que ir para Lisboa para se curar. É algo que se ouve, mas lá no fundo, também não pode gritar demasiado porque pode haver alguém a dizer que quem orientou essa coisa foi esse fulano, quer dizer, tudo se ouve, de modo que é só para dizer que era mais fácil, [naquele tempo] escondia-se menos porque não percebiam tanto como hoje, porque hoje tem que ser muito mais elaborado para esconder a mensagem e tudo isso.

P: Isso faz-me questionar algo que sempre me perturbou sobre a relação entre o apartheid e o colonialismo em outros países. No apartheid, convivo com brancos e negros até às 17h, há ali um momento de fingimento de paz. Depois, à noite, posso insultar um branco, e o branco pode insultar o negro à vontade, se o mesmo se encontrar no seu território. Já em Moçambique e Angola, não há essa separação. A partir das 17h as interações são misturadas, as mensagens e as cumplicidades têm que ser feitas com mais subtileza. Isso leva à criação de uma identidade cultural em que percebemos uma facilidade no sorriso, mesmo quando a pessoa pode estar a falar mal da outra. Falo dos dois lados, claro.

LL: É verdade, uma boa observação. Aliás, acabou por responder a si próprio. Mas há duas coisas: a primeira, talvez para não me esquecer, pode ser um assunto actual. Por exemplo, o Nihia [Eduardo] tem razão quando diz que os Macuas são falsos, mas são falsos [diz] porque é preciso pôr as pessoas à vontade. A minha mulher é macua e também concorda com isso. Ela é de Ancuabe. O que acontece é que ele não soube explicar as coisas. A falsidade a que se refere é uma forma de resistência, é exatamente isso que Sol de Carvalho disse: a subtileza. Está a ver o que é isto? Antes que eu me esqueça, sobre a África do Sul, deixe-me dizer que, apesar de tudo, os nativos daqui do Sul gostavam mais da África do Sul do que daqui [Moçambique]. Aliás, há um livro muito interessante escrito por Luís [António] Covane, um historiador, actualmente professor da Universidade Nachingueia. Se o lermos com cuidado, encontraremos depoimentos muito interessantes em que eles [os mineiros] dizem gostar mais da África do Sul. Está a ver o que é isto? Porquê tudo isso? Porque na África do Sul tudo era certo, tudo era definido. Há um indivíduo chamado Eusébio Johane Tamele que diz o seguinte: 'No tempo colonial, a África do Sul cumpria o que prometia, mesmo que fosse pouco, ela sempre mandava o dinheiro. Chegavas aqui à Administração e estava lá o registo com tudo.' Portanto, eles preferiam a África do Sul a Moçambique. Isso não é mais, não é menos do que dizer o seguinte: 'Na África do Sul, apesar de todo o sistema do Apartheid e da discriminação, cada um sabia com quem contar.' Enquanto aqui, era tudo subtil, irmão tal, você era português, mas tudo era aldrabado. Se formos ver claramente as coisas, o próprio sistema colonial português era subsidiado pelo sistema colonial britânico ou pela África do Sul. Eles também sofriam discriminação e usavam, como política de resistência, a sátira que nós usávamos contra o próprio colono português, era tudo em escala.

Mas voltando, à questão do Norte, os Macuas de facto, resistem, simulando uma coisa que não é verdade. Eles dizem uma coisa, fazem outra, quando o sentido é

completamente diferente daquilo que estão a dizer. Vou dar-lhe um exemplo: em 1980, um grupo de estudantes universitários foi mobilizado para fazer o censo da população. O primeiro censo da população em Moçambique foi em 1980, em Junho, Julho e Agosto. Eu fui escalado para Mocímboa da Praia. Saímos daqui de avião até Pemba e depois, de machibombo, uns para Mueda, outros para Mocímboa da Praia, Montepuez, Namuno, Balama, Mecúfi, enfim. O carro que ia mais para o Norte - Macomia, Mocímboa da Praia, Mueda - era o mesmo. Uma das pessoas mais conhecidas [que ia connosco] era Felício Zacarias, estávamos lá todos. Parámos no sítio dos Macuas, onde há essa confusão agora. Naquele tempo, ainda era o metical, e parámos ali. Cada um fez as compras. Nampula é mais ou menos a Sul, e Pemba é um ponto estratégico. Quem domina ali, domina Cabo Delgado todo. Fizemos as nossas compras, e eu comprei um cacho de bananas e maçãs. Perguntei quanto custava, e disseram: '10 contos.' '10 contos? Está bem.' Entreguei 50 escudos para receber o troco. Enquanto comia uma banana, ouvi muita gente a rir. Perguntei: 'Estão a rir de quê?' Olhei ao redor e vi um indivíduo a fugir com os 50 escudos. Dirigi-me ao mais velho que estava lá, um senhor de idade, e disse: 'Você está a rir, está a ver aquele jovem a fazer o que não deve, está satisfeito com isso tudo?' O gajo respondeu: 'Você não sabe, Macua é assim. Aquele que não é da terra, temos que ficar satisfeitos quando é enganado. Para dizer o seguinte: o Nihia não está a dizer uma mentira, é uma verdade. Só que ele se esqueceu de mencionar que é uma forma de resistência. Para eles, nós, que viemos do Sul, nem éramos o caso. Mas como éramos da Universidade, todos éramos do Sul, aquilo foi uma forma de nos ofender, uma forma de resistir. Isso quer dizer que até as próprias catungas cantam na resistência. Essa percepção e essa forma de agir ainda existem hoje.

P: O Loforte fez antes uma referência às igrejas e à música que trazem e à qual depois têm que incorporar o elemento tradicional. Mais tarde, quando fizemos aquela série de entrevistas sobre a música, começou uma discussão, inclusive com o Mucavele, de que O Vira e a Marrabenta, em particular, teriam alguma relação, inclusive com influências europeias. Portanto, através do ritmo e a batida era uma batida europeia.

LL: Não, mas quer dizer, não há música estanque, não há manifestação cultural estanque. Toda manifestação cultural, seja musical, seja em termos de linguagem, sempre incorpora elementos culturais ao redor da pessoa que cria. Se formos ver a Marrabenta, ela nasce nos bares, nas barracas. É evidente que, sabendo que estavam lá clientes das docas, por exemplo, clientes [marinheiros] de barcos de todo o mundo, a pessoa contratada para tocar tinha que ter a capacidade de buscar elementos culturais musicais de outros países para atrair o cliente.

Uma das formas de atrair o cliente - que era a tropa, o contingente de pessoas [soldados] que vinham de Portugal - era incorporar na música, na guitarra, muitos elementos da música portuguesa. Portanto, o fado, o vira e outras coisas tinham que ser incorporadas. Agora, podemos dizer o seguinte: o que pesava mais? Que

elemento era proporcionalmente maior? Naturalmente, se a música é executada por pessoas africanas, moçambicanas, a base musical predominava mais, e a introdução de alguns elementos culturais portugueses era apenas para efeito de atracção de clientes. Portanto, é verdade que também integra muitos elementos culturais portugueses.

P: Falamos aqui que não há uma referência tradicional muito antiga para um fenómeno como o Obadias, por exemplo. O que existe é uma tradição do contador de histórias. Inclusive, a RM também assumiu essa tradição, porque quando estávamos na Rádio havia o contador de histórias. Portanto, o contador de histórias musicadas leva à introdução de um elemento musical em Moçambique, que na altura era importante. Não sei classificar isso em termos de música. Não é gospel, não é música religiosa, é uma música coral?

LL: É blues, para dizer a verdade. Porquê o blues? O blues é apenas uma tentativa de imitar tradições musicais de outros povos, nesse caso, o blues dos povos europeus. Não é mais do que a sátira imitando as músicas dos colonos vindos da Inglaterra, aqui é a mesma coisa. E quando se fala em Obadias, é verdade que ele foi super valorizado, pela simples razão de que era da terra de Samora Machel. É preciso não fugir disso. Havia pessoas muito mais velhas que o Obadias e com vozes extraordinárias, cujas canções obedeciam à base tradicional de Chilembene, daquela zona de Chókwe, onde indivíduos trabalhavam nas machambas. Por exemplo, o Alberto Machavel era um trovador por excelência, mas ele trouxe influências da África do Sul

P: Portanto, estava a dizer que a Trova vem da África do Sul?

Vem, não, não, quer dizer, misturou-se com elementos da África do Sul. Basta ver, por exemplo, o Black Mambazo. Eles, que vieram cantar com Paul Simon, representam a base da canção que se entoava nas minas da África do Sul, nomeadamente nos intervalos [de trabalho], enquanto se esperava pelo almoço ou pelo jantar, as pessoas dançavam ou então reuniam-se nos fins de semana. Aquilo também era executado nas igrejas na África do Sul, e é bom que se refira isso. Todas as igrejas protestantes vieram via África do Sul. Não houve nenhuma igreja protestante que tenha vindo de outras fontes que não da África do Sul.

Na África do Sul, também havia representações de igrejas que vinham da América ou da Inglaterra. Portanto, tudo isso ocorreu em consequência da fixação na África do Sul. Mesmo a Missão Suíça e a Anglicana vieram da África do Sul para aqui. Basta ver, por exemplo, que a Igreja Metodista foi criada por um indivíduo que não tinha a intenção de parar em Inhambane, mas que o fez porque estava doente. O objectivo dele era perseguir os Zulus que estavam na zona de Manica e Sofala. Os Zulus, que hoje chamamos de Ndaus, de facto são Zulus. A Igreja Anglicana, então, buscava esses Zulus que se refugiaram após serem derrotados pelos Manicussés nas guerras dos

Zulus. Quando chegaram a Inhambane, ficaram doentes e criaram a Igreja Metodista. Só muito mais tarde é que seguiram para Manica e Sofala, onde conseguiram criar a Igreja de Cristo Unida em Moçambique. Assim, os elementos musicais vieram da África do Sul junto com essas igrejas, e esses elementos musicais eram mais tolerados nas igrejas protestantes do que nas igrejas católicas apostólicas romanas. E por quê? Porque a estratégia da Igreja Católica Apostólica Romana era de absorção, enquanto as igrejas protestantes buscavam usar aquelas cantigas tradicionais moçambicanas para introduzir elementos religiosos nessas tradições.

P: Eu ainda quero explorar um pouco mais sobre a figura do trovador. Estava a dizer que esse tipo de música vem mais por influência sul-africana, mas já temos em Moçambique e em outros países essa tradição do contador de histórias e a sua introdução na música. Portanto, por que é que há essa diferença? A música do trovador conta uma história: o que aconteceu foi lá, fiz isto, fiz aquilo, é uma história com princípio, meio e fim. Há alguma possibilidade de identificar se a música, portanto, do Machavel, do Obadias e de outros, de alguma maneira, está ligada à tradição de contar histórias?

LL: Sim, sim, tem. Eu li com atenção o livro do H.A.Junod, 'Usos e Costumes dos Bantos', sobre a tradição Ronga. No livro, naqueles dois volumes, ele chama de 'país' a uma tradição específica, referindo-se a um povo específico. Há o país dos Ronga, o país dos Changanes, o país dos Zulus, e assim por diante. Mesmo na África do Sul, ele divide por país. No entanto, ele fica admirado quando chega aqui, em Maputo, ao país dos Rongas, dos Cunas, dos Mabaias. Encontra um fenómeno interessante: poder-se-ia dizer que cada país ou cada região, cada comunidade tem sempre o seu 'maluco', mas esse 'maluco' deve ser interpretado de um modo muito mais responsável. É um indivíduo a quem se permite dizer tudo.

Esse indivíduo permite-se falar de tal forma que até os chefes, o régulo, o chefe do clã, permitem que aquele 'maluco' tenha o direito de se expressar. O próprio chefe tem até medo daquele 'maluco' da região, estás a perceber? E, então, acontecia que, para evitar que ele dissesse tudo o que sabia ou queria dizer, dava-se tudo ao 'maluco'. O maluco tinha direito de consumir bebidas e tinha o direito e, sem ser molestado, de dizer tudo. Muitas das verdades que ele contava eram ditas cantando. Para mim, o nosso trovador é exactamente esse.

P: Do ponto de vista sociológico funciona como um fenómeno de catarse?

É um crítico. É uma catarse, é verdade, mas é também um crítico que precisa de ser ouvido. É uma crítica profunda que pode levar o dirigente, inclusive, a mudar de atitude e até as regras, porque ele ouviu isso de um 'maluco'. Aquele maluco não faz mais do que uma síntese daquilo que a comunidade diz.

Mesmo nos campos de futebol havia aqui um 'maluco', não sei se vocês se lembram de um indivíduo chamado ou a quem chamavam Amade Pateta, ele ia a todos os campos de futebol - do Desportivo, do Ferroviário, estava sempre lá. A ele, tudo era permitido. Uma vez, no Estádio da Machava, todos nós vimos o Marcelino dos Santos chegar. Ficámos todos silenciosos porque um chefe estava passando, mas aquele 'maluco' começou a criticar: 'Aí está esse mulato, isto é aquilo.' O Marcelino não fez nada, porque conhecia o Amade Pateta. Portanto, aquele indivíduo no futebol era também o trovador do futebol, porque havia trovadores que apareciam nas festas, muitas vezes sem serem convidados, e não eram corridos.

Assim, o trovador é mais ou menos isso. Uma festa que não tivesse um trovador não era nada. O Machavel, por exemplo, era conhecido por ir a festas e jantares sem ser convidado, mas a sua presença era necessária, pois havia um momento para ele, um momento de trovador.

P: Portanto, de acordo com o seu conhecimento, Machavel era mais crítico que o Obadias?

LL: Exatamente, sim. Não quer dizer que o Obadias não tivesse sido crítico, mas ele foi formatado para cantar glórias à Frelimo. Percebe-se que o talento dele não se revelou plenamente após a vinda da Frelimo. Ele cantava, e certamente, antes disso, não dizia hosiânas à Frelimo, dizia algo mais crítico. Mas, depois, foi levado a cantar hosiânas à Frelimo. Não sei se me consegui fazer entender... obrigado.

P: Complementa, e muito, algumas coisas que ouvimos em outras entrevistas que já realizámos. Essas gravações que menciona estão acessíveis? Podemos ter acesso a algumas delas?

LL: Algumas delas? Sim, não há problema. Mas devo revelar o seguinte: estou em fase de conclusão de um livro sobre isso. Não sei se a utilização que vocês vão fazer é extensiva, ou seja, se será para torná-lo público.

P: Não não, nós podemos é fazer. O livro já está financiado?

LL: Já está quase concluído.

P: Mas está já financiado para ser impresso? Podemos conversar sobre isso se quiser, podia eventualmente estar interessado em financiar a publicação.

LL: Eu fiz exactamente algumas reservas económicas para isso porque para mim é um livro muito importante. Explorar esta questão de Samora, mandar gravar uma ordem, foi uma ordem mesmo, gravar isto, mas não é para difundir, então a pergunta é esta: é para quê?

P: O Presidente Samora muitas vezes fazia isso, chamá-va-nos à parte, dizia, jornalistas venham cá, contava uma coisa e dizia...

LL: Mas então era para quê? Essa é a questão de fundo.

P: Mas para mim tem uma resposta muito clara: Um dia alguém há-de saber a verdade.

LL: Sim, eu tenho o título do livro, digamos, que tem a ver com as canções da estiva cujo título é “vidas cantadas”. Agora estou à procura, pelo menos há dez anos, do subtítulo onde eu possa meter Samora Machel porque foi ele que determinou, porque é que ele mandou gravar e mandou proibir a sua ráiodifusão, estás a ver o que é isso?

P: Eu tenho uma explicação para isso.

LL: Eu não tenho.

P: Porque acompanhei muitas vezes, inclusive [aconteceu] comigo, e posso um dia revelar que ele chamou à parte e disse: 'Olha, aconteceu isto, isto e isto...' E levantava-se e ia embora, sabendo que não era para publicar. A minha percepção pessoal é que Samora respeitava muito a história e queria que, de alguma forma, essas coisas ficassem guardadas. Mas isso é apenas a minha interpretação. Há um processo de interesse pela história daquele período, há uma história que é guardada e escrita, mas não publicada durante todos aqueles anos - na rádio, em outros meios, na revista Tempo, no jornalismo. Isso aconteceu, e eu acho que foi realmente um 'eh pá, não podemos contar agora, mas guardem'.

LL: Sim, portanto, era uma ideia que ele tinha. Por exemplo, aquela reunião, acho que te lembras perfeitamente, com os antigos presos políticos. Tenho gravações da reunião, e ele, por exemplo, pede que não publique. Durante o II Congresso [da Frelimo], ele disse que votou a favor de Simango e que alguém agarrou o seu braço depois de depositar o voto, e perguntou: “Você votou em Simango? Tira isso.” E eu tirei e rasguei. “Poxa, cometi um erro, será?” Isso é só para mostrar que ele tem muitos segredos e posições em que revela as suas opiniões, mas depois avisa: “Cuidado.” Em relação à música, para mim, essa é a mais evidente. Costuma-se dizer que o tempo e a distância são inimigos da emoção. Já passou tempo suficiente desde 1983 [visita ao porto de Maputo], e agora estou mais à vontade em relação ao livro.

P: Outro ponto que gostaria de abordar é sobre a tradição, especificamente em relação à música, aos rituais, aos casamentos, e como essas práticas podem ter servido como manifestações de resistência. Pergunto se o seu estudo ou projecto,

que fala dos Chopes e das timbilas, explora como a música e a dança nesses contextos também podem ter representado formas de resistência.

LL: Sim, mas tudo isso é relativo. Resistência em relação a quê e a quem? Por exemplo, nasci na região onde se encontram as timbilas e os Chopes. A Rádio Moçambique tem o maior acervo de música de timbila do país. As pessoas não costumam valorizar isso, mas é verdade. Uma companhia sul-africana veio a Moçambique, circulou por toda a zona sul do país a gravar timbilas, e todo esse acervo está na rádio. Eu gostava de ouvir essas músicas. Quando estava na coordenação, muitas vezes não tinha nada para fazer, então passava o tempo a ouvir essas músicas. Numa das músicas, por exemplo, o Chope está a criticar o Xangane, a gozar o Xangane, de forma cultural. Ele diz: “matxangana ma vutxaukwele ngu kuwona vatxopi na vawomba”, que significa que o maxangana está com inveja de ver o Chope cantar e dançar. Isso é uma forma de resistência. Se a gente recorrer à história saberá que os povos ligados aos xangana quase que dizimaram os Chopes. Os Chopes, aqueles cercos que aconteceram ali em Manjacaze, portanto aquilo foi um massacre de Ngungunhana contra aqueles indivíduos de modo que esse sentido de resistência, manteve-se.

Em relação aos tempos mais modernos, não digo "hoje", mas o que chamamos de moderno, que para nós está ligado à nossa idade, a nossa infância e a nossa adolescência.

Eu notei que, nos casamentos, as canções de resistência eram traduzidas principalmente pelas músicas que vinham em discos de vinil da África do Sul e da Rodésia, e não pelas canções portuguesas. Por que é que isso acontece? Porque as músicas que chegavam do Quênia, chamadas Sungura, e o Xingondo que, na verdade, não é um insulto como se entende hoje, Xingondo referia-se à viola baixo, já que, como não entendíamos as letras, caracterizávamos essas músicas dessa forma. Antes do Xingondo havia o Xingwerengwe, que se referia à predominância da guitarra solo, originária do Zaire (Congo). A diferença entre as duas é clara: o Xingondo era do Quênia, com uma base de viola baixo, enquanto o Xingwerengwe era associado à guitarra solo. Se a gente estiver atento, a música que vinha do Quênia e da Tanzânia via Rodésia era importante para Moçambique. No sul de Moçambique, havia duas metrópoles: a metrópole do sul que era a África do Sul, e a metrópole do centro que era o Zimbabwe ou Rodésia [do Sul] nessa altura. Da Rodésia, recebíamos músicas do Quênia, enquanto da África do Sul vinha o Kwela. O Kwela e as suas músicas associadas têm inspiração no estilo da música dos Estados Unidos, chamado Buggy Huggy. Se você ouvir com atenção, perceberá que o Kwela não é mais do que uma adaptação do Buggy Huggy, que são aquelas cantigas que cantavam lá no estado do Elvis Presley, onde se inventou o Buggy Huggy. Ali perto, Chicago, aqueles casos todos, mas estou-me a esquecer de Memphis que era onde havia aqueles conjuntos de rua com base em instrumentos rudimentares, dali surgiram os conjuntos de rua com instrumentos rudimentares. Esse foi o berço do rock and roll. Portanto, a música

da África do Sul trazia influências do Buggy Huggy, enquanto a música do Quênia tinha uma base mais inglesa. A língua do Quênia tem semelhanças com as das região centro de Moçambique, bem como com Inhambane e até Cabo Delgado. O Swahili tem muita expressão que é compreendida/percebida em Inhambane, inclusive o Eduardo Mondlane mencionou isso, há livros sobre isso. Para as pessoas que eram destacadas para actuar na mobilização de militantes em Inhambane, ele disse: "Olhem, vocês vão para os ambientes festivos manhembanes, porque é lá que eles ouvem as mensagens políticas transmitidas através das canções que vêm do Quênia." Músicos que faziam parte da "entourage" de Jomo Kenyatta, por exemplo, cantavam "Uhuru", que significa liberdade, e África tussikilizane que significa "Africanos, entendam-se", que enfatiza a unidade. Esses músicos do Quênia, ligados à música sungura e companhia... eram financiados por Jomo Kenyatta. Portanto, as festas em Inhambane, durante a minha adolescência, na pré-juventude, eram todas músicas de mobilização política na luta contra os ingleses, mas os ingleses tinham uma característica diferente dos portugueses. Enquanto os portugueses proibiam qualquer manifestação política, os ingleses não faziam o mesmo. Na África do Sul, por exemplo, havia um espírito, um pouco também inglês, que permitiu algumas manifestações políticas nas canções e danças, sem se opor grandemente a que tal acontecesse.

Em contraste, os portugueses já não permitiam isso. Os discos eram comercializados na Rodésia, em Salisbury, e vinham para cá sem problemas. Da mesma forma, as músicas da África do Sul também eram comercializadas, mesmo que Moçambique só tenha começado a fabricar discos quase nos anos setenta [do século XX]. Antes disso, houve alguma produção em 1958, mas foi a partir dos anos sessenta que se começaram a fabricar discos aqui, enquanto na África do Sul já nos anos quarenta fabricavam discos e deixavam entrar esses discos aqui juntamente com os gramofones. Os gramofones vinham da África do Sul ou da Rodésia, acompanhados pelos respectivos discos. Ninguém comprava gramofones sem os discos. Esses discos eram trazidos da Tanzânia para a Rodésia e, da África do Sul, chegavam à Beira, depois a Inhambane, e chegavam ainda da África do Sul para Maputo e Gaza. Assim, nas festas, a música de resistência tinha como fonte esses discos. Os kwelas, que falavam o Zulu, e outras etnias e línguas facilmente compreensíveis no Sul, Maputo e Gaza, eram uma parte importante desse repertório. Portanto, nas festas que aconteciam na Beira, Manica e Inhambane a música de resistência vinha por meio desses discos, com canções da Tanzânia, Quênia a partir do Swahili, que era perfeitamente entendível, ali, naquela região. Os kwelas da África do Sul, que depois também entraram para Inhambane, Manica etc, eram também música de resistência, especialmente por causa da língua Zulu e da sua relação com o Xangane.

Por exemplo, na Beira há um bairro chamado Matchipissa onde se dançavam essas músicas. No Matchipissa, quem vendia todos esses discos e aquela parafernália

relacionada com a música, como agulhas para os gira-discos e gramofones, eram os chineses. Eles, ao vender nas ruas, apareciam com malas repletas de produtos: espelhos, pentes e outras coisas. Quando o barco chegava à Beira, os chineses saíam com aquelas malas e anunciavam: "cheap, cheap", que significa "barato, barato". Assim, era "cheap, cheap". Então, como era uma zona onde predominavam os chineses que vendiam "cheapcheap", o bairro ficou conhecido como Matchipissa, que significa "onde se vende tudo barato". Mas, na verdade, esse lugar não era apenas para vender essas bugigangas chinesas, também era onde se dançavam as músicas que se traziam de Nairobi e Dar-Es-Salaam. Era uma fonte de compra e celebração da música de resistência. Hoje, já não se chama mais Matchipissa, chama-se Manga do Loforte, Manga do Nível, Manga de Mascarenhas e outros nomes. Contudo, o nome original que se tornou mais famoso foi Matchipissa, e é importante ressaltar que a música de resistência também era adquirida lá.

P: Depois de terminarmos a nossa entrevista, podemos falar sobre as análises e o conteúdo do livro que está no prelo, uma vez que há havendo espaço para essa possível parceria a partir deste projecto.

LL: Para mim já valeu a pena ter vindo aqui.

P: Hoje falámos quase toda a tarde sobre a canção, mas ainda há muito a explorar sobre tudo isso. Gostaria de saber, na tua opinião, qual foi o papel da Rádio na preservação e conservação desse património, especialmente no que diz respeito à resistência.

LL: O que tenho percebido é a diferença entre as pessoas que trabalharam na Rádio no nosso tempo e as que trabalham lá actualmente. Como nós não tivéssemos referências, tudo quanto fizemos foi na base da nossa experiência pessoal. Já os actuais profissionais, muitos deles, não utilizam essa experiência pessoal, partem do conhecimento do que devem escrever. Quantas vezes nós, na redação, abordámos temas como datas históricas ou o sentido das palavras. Onde é que buscávamos essas informações? Buscávamos com base na experiência pessoal. Hoje, vejo que grande parte do arquivo da Rádio foi escangalhado, mas, quando encontrámos aquele arquivo, sentíamos prazer em guardá-lo. A primeira coisa que fazíamos, depois de lidar com esse conteúdo, era correr para entregar a bobina, não é verdade? Transcrevia-se, por exemplo, a mulher do António Alves da Fonseca, a Flávia Fonseca, o Chimele, o João Branco, o Glau Muncane...Era fundamental guardar aquela informação. Hoje, a situação é diferente. Antigamente, um locutor não podia fazer a emissão apenas com os discos que trazia de casa ou um locutor não entregava o seu flash para fazer o

programa, era preciso uma caixa com a música, e a sequência das faixas tinha que estar toda organizada. Não podia haver falhas. Agora, vejo locutores que fazem o

programa que quiserem e, quando isso acontece, nada é arquivado. A rádio, neste momento, possui arquivos, mas não estão sistematizados e organizados.

Recentemente, soube que, em Inhambane, minha terra, há alguns portugueses que estão cá num projecto de recolha de música tradicional. Alguns trabalhadores da Rádio Moçambique estão associados a esse projeto, fazendo isso a título privado. A Rádio já não faz essa recolha por alguma razão - se calhar financeira, o que é natural. Mas há projectos que estão a recolher muita música, usando a experiência de técnicos do nosso tempo, fora da Rádio Moçambique. Portanto, acho que a Rádio Moçambique não está a conservar tudo isso.

P: Mas como era naquele período?

LL: Naquele período, pois eu devo confessar-te que havia um estúdio criado para isso. Mas hoje está tudo escangalhado, como sabes. As paletas, o auditório, o M1 eram dos melhores estúdios que existiam aqui, até na África do Sul não havia nada igual. Isso ocorreu por causa da LM Radio [Emissão B/B-Station], que surgiu porque foi negada na África do Sul, onde a consideravam demasiado revolucionária. Encontraram, então, espaço aqui. Guiava-se por uma lógica comercial. Com muito dinheiro que a Rádio Moçambique começou a ganhar a partir de 1938 e 1939 (OUVIR), construíram todo esse património, que nem na África do Sul tinha naquela altura. O Rádio Clube [de Moçambique] foi a melhor Rádio de toda a África, não apenas da África Austral. Agora, vemos tudo a degradar-se, tudo a degradar-se, naturalmente por questões financeiras. Estás a perceber o que é isso, não é?

Então, esse sistema de conservação também se deteriorou em parte porque alguns entusiastas não me incluíam, mas, por exemplo, o Machado da Graça quando percebemos a situação, houve um dia em que eu e o Machado demos uma volta pelo campo de futebol de salão e encontramos discos jogados fora. Fomos perguntar à pessoa responsável pela discoteca e disseram-nos que não havia espaço, e que precisávamos guardar coisas mais modernas.

LL: Tu lembras-te disso? Acho que foi no nosso tempo.

Sol de Carvalho: Não foi comigo, mas conheço a história.

Matilde Muocha: Não só na RM, mas em várias instituições. Essa era uma das perguntas que faz parte do nosso alinhamento, saber sobre a preservação das manifestações usadas na resistência. Não só na RM, mas também na Direção Nacional do Património Cultural de Moçambique, a Direcção do Ministério da Cultura, aquela que Solange Macamo dirigiu durante muitos anos, aconteceu esse problema. A nova geração, os novos profissionais, quando chegaram, desativaram uma série de gabinetes que continham trabalhos de Paulo Soares, Alda Costa, Solange Macamo, porque precisavam do espaço. Eles recolheram toda a memória do Ministério da Juventude, Cultura e Desporto e a colocaram numa sala que tinha infiltração. Com isso, muitos documentos apanharam água e estragaram-se.

Lembram-se daquele conjunto Mabulu yaku yaKana? Outra pesquisa que fiz na Rádio Moçambique revelou que muitos materiais foram regravados, resultando na perda de um grande acervo de contos tradicionais que a Rádio tinha.

P: Repete-se, porque foi exactamente isso que aconteceu com o arquivo da TV Cine. Foi deixado lá fora e todos os arquivos desapareceram por causa da água. É exactamente isso que ocorreu com o arquivo da televisão.

LL: Isso aconteceu também, por exemplo, na biblioteca do Conselho Municipal de Inhambane. Eu e o Calane da Silva havíamos conseguido o acervo, a coletânea de selos concebidos pelo pintor Russo, o Fortunato Amaral. Ele foi um grande amigo meu

Ano 2023

Entrevistadores: Elisa Vanessa, Matilde Muocha e Sol de Carvalho

