



Artigo original

CANTANDO NARRATIVAS: as canções de Fany Mpfumo do ponto de vista dos estudos narrativos

Elídio Nhamona

Faculdade de Letras e Ciências Sociais, Universidade Eduardo Mondlane (UEM), Moçambique

RESUMO: As canções de Fany Mpfumo contam histórias, quer pessoais, quer de outrem, sendo que elas somente podem ser compreendidas quando interpretadas do ponto de vista da cultura. Por isso, pretendemos neste artigo analisar as canções do rei da marrabenta usando as categorias dos estudos narrativos e da análise do discurso, com a finalidade de estabelecer relações entre suas formas estéticas e a sociedade. Partimos do pressuposto que suas canções resultam do prolongamento, combinação, adaptação e transformação de formas literárias, artísticas da cultura oral dos rhongas possibilitando o uso de diversas aptidões para transmitir saberes numa sociedade de oralidade mista.

Palavras-chaves: Análise de discurso, canção, categorias narrativas, conto, Fany Mpfumo, interdisciplinaridade.

SINGING NARRATIVES: Fany Mpfumo's songs from the point of view of narrative studies

ABSTRACT: Fany Mpfumo's songs tell stories, whether personal or someone else's, and they can only be understood when interpreted from the point of view of culture. Therefore, in this article we intend to analyze the songs of the king of marrabenta using as categories of narrative studies and discourse analysis, with the establishment of relationships between their aesthetic forms and society. We assume that their songs result from the extension, combination, adaptation and transformation of literary and artistic forms of oral cultures of rhongas, enabling the use of different skills to transmit knowledge in a society of mixed orality.

Keywords: Discourse analysis, song, narrative categories, short story, Fany Mpfumo, interdisciplinarity.

Correspondência para: (correspondence to:) nhamona.nga@gmail.com

As formas culturais são híbridas, ambíguas, impuras.
Edward Said

*Wene Nkana, we mhunu, kumbe u mfundla, kumbe u dlofu, kumbe u huku.
"Lweri anizondaka"
Fany Mpfumo*

INTRODUÇÃO

Em *Lweri anizondaka* (Quem odeia-me), Fany Mpfumo (1925-1987) introduz a canção dizendo que se você dança, você é pessoa, porque és coelho, és elefante, porque és galinha. Nesta frase introdutória, o cantor estabelece relações com o bestiário ou fauna de sua comunidade. Por meio de uma metáfora em que os termos comparados estão presentes, aproxima esses animais ao homem. Esta pessoa que o odeia ou ama se assemelha aos animais referidos. O coelho é sábio e inteligente,

usualmente o matreiro nos contos rhonga, sempre safando-se de situações inusitadas, nas quais pela manhã escapa da punição. O elefante é considerado justo e ponderado, ligado ao poder e à realeza, embora muitas vezes passa por tolo nas histórias onde o coelho intervém. Se outros são animais selvagens, a galinha é doméstica, útil, pacífica. Estes animais são importantes para o ouvinte compreender que na *práxis* da vida muitos são espertos e manhosos, fazendo com que cheguemos a conclusão que nos odeiam. Outros são justos e

bondosos e inferimos que nos amam. Todavia, tais constatações podem ser enganosas, pois todos mudamos. Não é por caso que isso se manifesta na canção supracitada por usar de forma repetida sinónimos e antónimos, reflectindo tais mudanças (JUNOD, 1996).

A frase citada foi retirada, como dissemos antes, de uma canção de Fanny Mpfumo em Rhonga. O Xirhonga é uma língua falada maioritariamente na província e cidade de Maputo, Gaza, Inhambane e cidade de Maputo. Possui quatro dialectos: o Xilwandle (“distrito da Manhiça”), Xinondwana (“distrito da Marracuene, Maputo, Matola, Boane”), o Xizingili (“kaTembe até ponta de Ouro”) e o Xilhangu (“Moamba-sede e parte do distrito de Namaacha”).¹ Para além da variação dialectal regional ou geográfica, temos outras, como as sociais, etárias e profissionais. Como constata Lotman e Uspenskii (1981), a língua é um sistema modelizante basilar da cultura e de outros sistemas, como a política, a religião e as artes, que constituem os sistemas modelizantes secundários atrelados a este sistema primário. Este programa armazena, estrutura, seleciona, distribui e regula valores, crenças, habitus e atitudes, sendo um depósito de informações e de habilidades que permitem aos membros de uma comunidade ter equilíbrio biológico, psicológico e social. Essa memória não genética da comunidade é transmitida às crianças e garantia de sua existência e perpetuação. Por isso, qualquer cultura tem, para os semióticos soviéticos, como sistema de signos crucial à língua natural, mediante o qual todos os outros sistemas se manifestam e funcionam.

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Mikhail Bakhtin (2006, p. 32; 135; 137) defende que qualquer “signo” está saturado de conteúdos, de sentido ideológico e vivencial, sobretudo quando é usado na “enunciação”. Ao ser activado numa enunciação, o signo se integra na “interacção verbal” e é endereçado para

“interlocutores” pertencentes a uma comunidade linguística e cultural partilhada num período particular. Deste modo, o signo somente possui significações nas interacções verbais dos enunciados, nas quais são entendidas e replicadas por outros emissores, se estabelecendo relações dialógicas com o enunciado e o não enunciado, visto que elas são o fragmento de um conjunto maior, a língua de uma cultura. A compreensão de qualquer signo e dos seus sentidos se alteram quando temos mudanças socio-históricas numa sociedade. Para que haja interacções verbais, obviamente deve existir uma língua, um sistema ordenado de signos, utilizados pelos grupos dominantes e dominados numa sociedade em determinada época, resultante de formas usuais passadas em constante reformulação no presente em função dos campos de actividades humanas, dos problemas e das tensões entre esses grupos que a constituem.

A inclusão de um conjunto de animais ligados aos contos orais não se manifesta somente nas músicas em Mpfumo. Na canção *Magasso ya mpfundla*, isso é, esperteza do coelho, Alexandre Langa (1943-2003) lamenta a persistência de barulhos e tumultos relacionados com a guerra ao ponto de não ter como ir para a casa dos pais em Gaza (Manjacaze). Por isso, sugere aos que vivem com as manhas como as do coelho que se juntem a este. No final da canção, pede para que não nos matemos, porque na verdade somos todos da mesma família. Em *Karingana*, faixa 12 do álbum *Tonota into the grove* de 2010, Jimmy Dlodlu inicia sua música com o mote introdutório dos contos tradicionais no sul de Moçambique, *karingana wa Karingana*, na qual a senhora canta e declama os nomes e histórias ancestrais.

Em 2013, Jaco Maria lançou o Álbum que designou, em inglês, *The Storyteller*, contador de histórias, consagrando esta forma de contar histórias na música ligeira. Uma das músicas deste álbum se intitula *Story of Africa, mikaringano wa Africa*,

cantada em inglês e gitonga, na qual descreve as vicissitudes passadas pelos povos africanos. Outro exemplo recente é o álbum de José Mucavele, *Mgwana ya Mulunguiso*, no qual na oitava faixa do disco acusa uns pais de terem “vacinado” seus filhos com osso de cão rafeiro e estes vivem amaldiçoados, ou recorre ao provérbio para afirmar que não devemos rir da cobra que anda rastejando, pois, o dilúvio fluvial geralmente atinge a todos. Recorre aos pássaros e às libelinhas como símbolos de harmonia e da paz, tão necessária entre os seres humanos.² Temos igualmente símiles nas quais animais (cabrito, galo, mosquitos, sapos, cobras, aves, etc) são comparados aos humanos ou interagem com estes nos álbuns de Kapa Dech, dos Gorowane, em Rosália Mboa, somente para exemplificar. Como destaca Matusse (2013, p. 17), “Fanny cantava muitos temas do cancionero popular. [...] Os músicos inicialmente pegavam nas canções populares e introduziam as guitarras”. Na canção moçambicana, temos um grau máximo de narratividade, quer seja de narrativas reais, quer inventadas, resultante da integração, reformulação de fábulas, contos, anedotas, lendas, mitos e outros tipos de narrativas.

Embora tenha crescido na Mafalala, no meio suburbano da cidade de Maputo no período colonial, Mpfumo nasceu em Pessene, em 1929, na província de Maputo. O seu nome deriva precisamente disso, pois segundo Matusse (2013, p. 16-17), ele era na Mafalala o único ronga entre os jovens da Mafalala e por isso era conhecido como *xifanyana xa ka Mpfumo*, isto é, “o jovem dos Mpfumo”, uma família ronga. O autor de *Fany Mpfumo e outros ícones* acrescenta que Mpfumo conhecia canções e os contos tradicionais, pois cantava “muitos temas do cancionero popular.” O termo “cancioneiro”, do latim *cantione* (canção + eiro), designa um conjunto de canções, que abarcam aspectos ligados ao canto, à cantiga, ao encantamento e à feitiçaria (Cf. MIGUEL, 2005, p. 62).

Segundo Rosa (2009), o termo cancionero pode ter diversas acepções: na mais restrita, é uma colecção de textos poéticos seleccionados, organizados e ordenados pelo próprio autor que é também o responsável pela criação do texto. O termo cancionero diz respeito à uma colecção individual, que, no entanto, não teve um autor como responsável pela sua organização. A terceira e mais ampla acepção, aponta para uma compilação de textos em verso, de vários autores, seleccionados e ordenados por um organizador.

Um dos sinónimos de cancionero, romanceiro, abrange as canções e poesia de um povo, um conjunto de composições poéticas, de um ou vários autores com semelhanças estruturais e temáticas. Tanto o cancionero como o romanceiro são tradições orais transmitidas de geração em geração. Para Branco e Pereira (2000, p. 59), cancionero é uma colecção de “poesias líricas”, de vários autores ou mesmo autor de um mesmo período. Subjaz ao termo a “ideia de música e voz”, um “suporte musical”, uma “cultura musical” associada à “cultura poética”. As produções textuais dos cancioneros têm origem estratos sociais marginais, sobretudo em prostíbulos e bares. Usam diversos tipos de estrofes, linguagem zombeteira, alegre, atrevida, irónica e picante.

Junod (1996, p. 157) escreve que o “folclore tsonga” é muito rico e constituído de canções perenes e efémeras de provérbios, enigmas e contos. Os temas usuais deste são o amor, a morte, a despedida, o casamento e o luto. Com a ocupação efectiva e o estabelecimento do estado colonial, muitos destas tradições persistiam com os migrantes que foram para “cidade de caniço”, os subúrbios de Lourenço Marques. Nos anos 30, do século XX, a cidade de Lourenço Marques estava estreitamente ligada ao campo e muitas das suas formas de estar nos subúrbios eram prolongamentos e adaptações suburbanas de hábitos campestres.

De certeza, o compositor cresceu a ouvir histórias e canções dos seus familiares e vizinhos, quer no meio urbano, quer rural; e, como vamos demonstrar, as estratégias retóricas que organizam as suas canções contêm muitos elementos da tradição oral bantu. Essas canções, tanto na parte verbal, como musical, foram buscar na oralidade temas, formas de expressão, ritmos e mecanismos de interlocução do ouvinte. Por conseguinte, o objectivo deste artigo é descrever essas narrativas cantadas por Fany Mpfumo do ponto de vista das categorias dos estudos narrativos contemporâneos. Como sublinha ISSAK (2018, p. 13)

Pese embora o facto de não ser possível atribuir a criação da marrabenta a uma única pessoa, Fany Mpfumo é dos músicos que mais contribui para a sua sedimentação e divulgação e por quem «o cancionero anónimo moçambicano fica em dívida», como escreveu o Poeta José Craveirinha. Para Craveirinha, Fany Mpfumo representa de tal forma grandiosa expressão da música e da musicalidade que, num dos seus poemas, intitulado «Mozart e Fany Pfum» o equipara a Mozart (ISSAK, 2018, p. 13).

O poema citado por Aíssa Issak (2018), em parte, é o seguinte:

[...]
Um dia
na minha vida de oxalá inúteis
os apelos ancestrais das peles repercutidas
ilicitamente a palmadas na povoação
para que um Mozart moçambicano tenha tempo
de descrever operetas para meu ócio africano
e até um Rachmaninof de cabelos crespos e narinas
largas
erga a batuta num conjunto de câmara
não ardente nas barrigas.

E, no entanto, ao longe Mozart
mas sinto mais o que me diz Fani Fumo
e o que Mirian Makeba canta.

E constantemente
entro em diálogo com magia dos tambores.
Eu tu? (CRAVEIRINHA, 2012, p. 194).

Composto de seis estrofes, o poema tem depois do título uma dedicatória: “para Rui

Knopfli que está sempre a deitar-me à cara os seu Mozart.” O poema foi composto por admiração pelo poeta e ensaísta Rui Knopfli (1932-1997). Apesar disso, Craveirinha discorda das suas preferências musicais europeias (Beethoven, Mozart, Stravinsky). Do seu ponto de vista, nem instrumentos, nem os músicos, muitos menos a música europeia o comovem, por serem demasiados racionais, mas sim a música feita com “tambores” e “xipendanes” com vozes africanas do sul do continente (“Fani Fumo” e “Mirian Makeba”). Deste modo, desvaloriza a música europeia a favor da africana, porque ela aborda com sutileza a pobreza, as carências e outras particularidades de sua comunidade. Em sua vida, o fascínio pela música africana é usual, escutando-a frequentemente. Apesar dessa constatação, sonha que um dia os citados por Knopfli ou pelo sistema hegemónico da música sejam negros ou especialmente moçambicanos. No final, estabelece uma interlocução com o leitor, questionando suas preferências musicais.

Em *O folclore moçambicano e as suas tendências*, José Craveirinha disserta sobre aspectos das artes e cultura moçambicana. Aborda no livro os neologismos, as danças e os dançarinos, as características das músicas, a culinária e os jogos. E um artigo escrito em 1987, intitulado “Tributo a Fani Mpfumo e Daíco”, tece rasgados elogios aos dois excelentes músicos. Daíco era Eurico Nunes da Silva (1920-1964), exímio guitarrista, cuja habilidade foi premiada com uma guitarra, em 1951, resultante de uma contribuição pública organizada pela Associação Africana. Para o poeta de *Babalaze das Hienas*,

Apresentar Fani Pfum seria supérfluo se se tratasse de um apontamento crítico elogioso. O melhor do cantor Fani Pfum, é o cantor Fani Pfum, seu canto a emoção com que nos envolve, o documento que constitui o registo da sua voz. Essa voz testemunho de um tempo em que os seus discos traziam para Moçambique ritmos aliciatórios, libelos do cancionero

moçambicano. Fani Pfumo personifica o trovador dos humilhados quando, num das línguas nacionais da sua terra, exortava a uma identidade, a um inconformismo, um cantar tão inquietante como inquietador. Daí que seus discos fossem particularmente vigiados nas alfândegas. Porque a arte de Fani Pfumo não se excluía da responsabilidade e do dever que toda verdadeira arte tem a partir do particular para o universal, a partir da qualidade de homem que sofre para o sofrimento igual de outros homens [...] O cancionista moçambicano anónimo fica em dívida para com Fani Pfumo (CRAVEIRINHA, 2008, p. 283-284).

A perspectiva de Craveirinha resulta de um amplo movimento de valorização da cultura e artes negras depois da segunda Guerra Mundial, ao qual chamou-se negritude. Para além de Fany Mpfumo, ele inclui nos seus poemas Eurico da Silva (Daíco), conhecido guitarrista de Lourenço Marques, músicos de jazz (Miles Davis, Dave Brubeck, Ella Fitzgerald, Dizzie Gallispie, Duke Ellington, Count Basie, Bessie Smith, Louis Armstrong), samba, rumba e marrabenta. Usa muitos termos ligados à teoria da música para designar algumas realidades, idiofones, verbos sonoros, refrão, o carácter antifónico, uma tipologia de géneros que mesclam música, literatura e teatro, cinema, pergunta-resposta, ritmos populares, entre outros recursos e artes. Como sabem, Craveirinha teve uma educação bilingue em xirhonga e português e o repertório bantu marcou substancialmente sua escrita.

O mesmo apreço por Mpfumo tem um escritor da geração da Charrua, Luís Carlos Patraquim, ao incluir o músico no seu discurso, em especial a canção *Georgina wa ka Mamba*, no poema de elogio a pátria em transformação em *O osso côncavo e outros poemas* de 2005:

Palingenesia

Páís, bestial camelo,
carrego-te e à bossa
Uterina da viagem,

Os veios de som explodindo,
Nem Fanny Mpfumo, o delicado,
É sobrança nas areias

Mais do que a parábise de Georgina.
Meu páis boi flanando
No céu úbere da Mafalala.
(PATRAQUIM, 2011, p.78).

Igualmente, somente para citar mais um escritor, pois a música de Mpfumo é símbolo de identidade na literatura moçambicana, temos “Marrabenta para Fanny Mpfumo” em *Maputo Blues* de Nelson Saúte. O sujeito poético recordasse da infância onde vivia no bairro indígena, envolto de músicas de Fanny Mpfumo na casa dos avós (*tindjombo, a va sati valomo, unga tlhupheque nkata, Georgina waka Nwamba, King wa Marrabenta, Nita Khukoma hi Kwini*). Inclui, neste rol, outras canções e músicos da época que impactaram na sua vida (*Elisa gomora saia, João domingos, Djambo 70, Massoriana, Gonzana, João Wate, Artur Garrido*) e posteriormente “Rosa Maria” de Alexandre Langa. Tivera oportunidade de ver Fanny Mpfumo no Scala e no Estrela Vermelha. Temos, neste poema o apreço do poeta pelas músicas de Mpfumo que lhe marcaram a infância e permanecem na sua memória sonora até hoje.

A mesma educação de Craveirinha teve, também, Fany Mpfumo, mas no seu caso, temos que acrescentar o inglês que aprendeu quando foi para África do Sul. O domínio do capital inglês em Moçambique entre décadas de 20 e 50 anos, predominantemente em Lourenço Marques, manifestava-se nos jornais, cinema, desporto, na publicidade, no turismo e nos negócios, entre outros lugares da sociedade. Este ambiente favoreceu a aprendizagem da língua inglesa, reforçado com a migração para a África do Sul. Não é por acaso que usa empréstimos do inglês em *Khingi ya Marracuene e Nitakukhoma hi Kwini?* Na primeira canção usa termo inglês king, adaptado para ronga “khingi”, traduzível por rei. No caso da segunda canção, pede a sua amada que não lhe deixe sozinho, porque lhe ama muito (“Don’ t leave me

alone baby, because I love love you so”) (PRISTA, 2018, p. 71, 98). Esse fenómeno não é particular do cantor, pois as línguas bantu emprestaram muitos termos do inglês para nomearem objectos e outros aspectos da vida moderna.

Tal facto se deve a dependência económica do sistema colonial português em relação aos capitais ingleses. Por isso, muitos moçambicanos do sul foram trabalhar nas minas e na agricultura da África do sul. Os mais afortunados foram alocados no sector de serviços e turismo. Destes alguns passaram a ser contratados pelas indústria musical sul-africana, visto que eram exímios cantores e instrumentistas.

CANTANDO NARRATIVAS?

Ao abordar a questão das relações entre a narrativa oral e canção, é natural que nos perguntemos da viabilidade deste enfoque. Primeiramente, é preciso afirmar que a visão aposta é corrente, sobretudo na teoria ocidental de literatura. Nesta teoria, defende-se a pureza dos géneros literários e por conseguinte, a clara distinção das artes. Por isso, teríamos nela a lírica, a narrativa e o drama como géneros distintos e puros. Todavia, a mesma teoria tem sido posta em causa, porque estudos recentes tem apontado existir “contaminação”, “subversão”, “impureza”, “mescla”, “estados intermediários”, “transcendência”, “complementação e “reorganização”, só para ficarmos com alguns termos (REIS, 2001, p. 261, 285; SILVA, 2011, p. 356, 364, 400).

Em *O Conhecimento da literatura*, Reis (2001, p. 343-344) afirma categoricamente que os estudos narratológicos tem privilegiado a “ficção narrativa literária”. E salienta:

Isso não significa, obviamente, que devamos alhear-nos por inteiro do significado cultural e do modo de funcionamento de numerosos textos narrativos, em vários contextos comunicativos e recorrendo a diferentes suportes expressivos. De facto, a nossa cultura depende de

numerosos tipos de narrativa: romances, contos, filmes, espectáculos de televisão, mitos, anedotas, canções, música, vídeo, banda desenhada, pinturas, anúncios, ensaios, biografias e relatos noticiosos. Por outro lado, devemos ter presente também que os termos em que se fundou e desenvolveu a moderna teoria da narrativa (e particularmente a teoria semiótica da narrativa ou narratologia) apontam para a possibilidade de se estudar a narratividade como processo geral que é comum a todas as narrativas e não apenas exclusivo das literárias (REIS, 2001, p. 343-344).

No *Dicionário de estudos narrativos*, Reis (2018, p. 347) define uma área de pesquisa que estabelece relações entre a narrativa e a música, chamada de “narratologia musical”. Parte da suposição que “uma melodia tem capacidade de contar uma história ou, noutros casos, de acompanhar sugestões de uma história”. Não se trata da “musicalização da ficção”, mas sim da habilidade de contar histórias cabalmente. Para o autor, esse ponto de vista é questionável, pois a música não tem recursos para apresentar narrativas na sua plenitude, visto que seu signo fundamental, o som, não tem signos acordados por uma comunidade linguística, nem a capacidade de representação de mundos. A música, obviamente, partilha com a literatura uma ordenação no tempo e a aptidão de nos emocionar. Porém, seu poder de efabulação é manifestamente insatisfatório. A narratologia musical pode ver a música exclusivamente como complemento das narrativa verbais.

Silva (2011), ao descrever o sistema semiótico da literatura oral, demonstra que nestes textos se realizam signos verbais e não verbais com códigos reguladores específicos. Estes são, nomeadamente o código musical, cinésico, proxémico e o paralinguístico. Os signos verbais estão ligados à língua, nos seus múltiplos estratos, suscetíveis de serem usados para activar narrativas naturais e artificiais. O código

musical é constituído pela voz em diversas nuances, acompanhada de sons produzidos por vários instrumentos musicais. O código cinésico, que guia os movimentos do corpo, obviamente associado à ritmos estilizados e à dança, tanto do artista como do público. O código proxémico, no qual o uso dos lugares e espaços pelos seres humanos é construído pela cultura. O código paralinguístico organiza aspectos não verbais da língua como a entoação, modulação, tipos de gestos, pantomima, fisionomia, riso, indumentária, entre outros. Outra característica destacada pelo teórico da literatura é o carácter formular dos textos produzidos pela literatura oral. Muitos deles tendem a preservar as características conservadoras e serem poucos inovadores, isto é, fiéis às formas culturais de preservação e transmissão de valores, crenças e proibições comunitárias. Apesar disso, ela é um conjunto de conhecimentos e aptidões utilizadas criativamente pelos artistas na transmissão de textos consagrados em presença de um público comunitário.

Na literatura oral, acima referida, temos uma íntima associação entre o conto e o canto. Segundo Junod (1996, p. 157), os contos entre os “tsonga” apresentam usualmente cantos relacionados com diversos domínios de actividade humana e são suscetíveis de serem apresentados com instrumentos. Exemplifica tal facto transcrevendo vários contos com personagens, quer humanas, quer animais, cantando. Um deles chamou “a criança desobediente e a grande serpente”. Neste conto, muitas canções são entoadas por serpentes. A primeira canção é enunciada pelos pais da criança desobediente ao pedir auxílio à “Grande serpente-médico” para curar a doença do filho. A canção é repetida pelo mensageiro, por outros, pela mãe e pelo “irmão mais pequenino”. Diante da saída da toca da “Grande serpente-médico”, todos outros fugiram, mas somente o seu irmão menor corajosamente ficou diante da serpente. Assim, a “Grande serpente-médico” enroscou-se neste e foi com o

menino até sua aldeia para curar o irmão desobediente. Tomados os banhos com as ervas, a serpente que o irmão doente engolira igualmente cantou e saiu do estômago do doente, ficando este curado (JUNOD, 1996, p. 209-213).

Kamba Simango (Boas e Simango 1922, p. 162, 164, 167, 170, 191, 192, 200) tanto no livro com Natalie Curtis, *Songs and tales from dark continent* (1920), como no artigo com o antropólogo Franz Boas, apresenta canções, contos e provérbios dos vandau. Os contos tem canções que são compostas, entoadas e dançadas por animais e humanos. Uma delas é do coelho. O matreiro recusa ajudar outros animais a fazer o poço, afirmando que viveria de orvalho. Os animais depois de muito esforço, em que quase desistiam, se animavam, no interregno dos trabalhos, com danças e canções. Aberto o poço, o coelho engana vários animais para obter água. Num dessas investidas, é capturado pela tartaruga. Os animais ficam muitos felizes pelo feito. Aproveitando-se da situação, o coelho astutamente inventa uma animada canção e propõe aos outros animais que a cantem e dançam, celebrando a vitória. Todos se envolvem numa animada comemoração, aproveitada pelo coelho para escapar.

Em *Rudimentos de Maconde*, Guerreiro (1963, p. 54-58; 75-77) nos apresenta os contos macondes, como “A hiena e o coelho” e “Inimizade dos animais”. No primeiro conto, o coelho canta com satisfação por ter comido bananas. No segundo conto, muitos animais se juntam para tocar tambores, dançar e cantar, alternando um solo com o coro.

Finnegan (1970, p. 385-386), ao falar dos contos africanos, diz que

Canções são características dos contos africanos em todo o continente. Elas não ocorrem em todas as histórias e, em alguns casos, há distinção local entre histórias em ‘prosa’ e ‘coral’. [...] Essas canções cumprem várias funções na narrativa. Frequentemente, marcam

a estrutura da música de forma clara e atraente. [...] Além disso, a ocorrência de canções adiciona um aspecto musical - uma dimensão extra de diversão e habilidade. Em algumas áreas (particularmente partes da África Ocidental e Equatorial Ocidental), este elemento musical é ainda mais realçado por batuques ou acompanhamento instrumental ou prelúdio para a narração. As canções também fornecem um meio formalizado para a participação do público. O padrão comum é que as palavras da música, sejam familiares ou novas, sejam introduzidas pelo narrador, que então actua como líder e solista enquanto o público fornece o refrão (FINNEGAN, 1970, p. 385-386).

Zumthor (2010, p. 204) acrescenta que em “numerosas etnias Africanas”,

O autor da performance combina conto e canção, segundo diversos procedimentos e costumes: uma parte da narrativa é cantada, o resto, falado; ou então um refrão, cantado pelo auditório, marca as articulações do conto; ou ainda um poema de elogio ou de efusão lírica é declamado em algum momento patético... Para os Xosa, o gênero de narração nomeado *intsomi* é frequentemente construído a partir de uma canção, da qual se explicita o tema: daí a mobilidade do elemento narrativo (ZUMTHOR, 2010, p. 204).

Da mesma opinião partilha Mendes (1980, p. 10, 19), ao falar da “literatura oral” em Moçambique. Em *Sobre a literatura moçambicana*, o escritor de *Portagem* realça a riqueza desta literatura, composta de muitos géneros de discurso em permanente actualização (provérbios, adivinhas, fábulas, contos, lendas, canções, etc.) profundamente plurissignificativos, irónicos e críticos em relação ao cotidiano da sociedade dos indivíduos e ao sistema colonial. Sobre a narrativa e canção, Mendes escreve, por exemplo, que a “poesia de Msaho”

Constitui parte importante da literatura oral moçambicana e como a poesia oral que exclusivamente

existe cantada. E aqui se deve referência obrigatória e destacada à poesia dos chopos, cujas danças orquestrais - *msaho*- se consideram, justamente, a expressão mais elevada da arte africana na área austral do continente. A letra dos *msaho* apresenta-se como autêntica poesia oral, pois que nenhum autor a escreve. A sua música é composta a partir da letra-poema. A poesia dos *msaho*, por vezes alegre, outras vezes triste, serve, porém, sempre, para composição de música alegre e movimentada, porque, como dizem os seus compositores «temos de cantar a nossa dor». Esta simbiose é demonstradora de uma alta compreensão artística dos deveres de solidariedade entre os elementos de um povo submetido, oprimido e humilhado pelo estrangeiro. E deve salientar-se que a poesia dos *msaho*, quando alegre, camufla severas críticas às autoridades coloniais e às moçambicanas que, voluntariamente, se lhes subordinavam, ao despotismo, à crueldade, à injustiça social e às falhas de comportamento de alguns para com a solidariedade devida ao corpo social (MENDES, 1980, p. 10, 19).

Por outro lado, Jopela (2006, p. 56, 62-63) destaca que,

Os acontecimentos locais, regionais ou nacionais são geralmente a fonte dos temas que inspiram os vates chopos a “poetar e cantar narrando” esses acontecimentos. As mulheres mais idosas, à noite, à volta da fogueira contarão outras histórias, quer fabulosas ou reais que acentuam, sem dúvida, o carácter didáctico-filosófico de ambas, na poesia das *timbila Copi*, referíamos, por extensão, a um dos traços importantes da sua poesia: a tendência narrativizante [...]. Numa operação classificatória não formal, poderíamos dividir os textos poéticos *copi* em três tipos: **didáctico** (provérbios e enigmas) **narrativo** (contos), **lírico** (cantos). No género narrativo, enquadrámos os *mizeno*, na medida em que os seus textos contam a actividade humana do passado, presente e futuro. É por este motivo que encontramos a

expressão *ku xawutela* nos cantos solenes de Bernardo, cujo significado literal se traduz em: os cantos são para narrar a história do país. Ao narrar, cantando, cumprem-se outros dois papéis: o didático porque se ensina quem os escuta e lírico porque exprime os seus sentimentos, cantando. E na funcionalidade didáctica incluímos os gritos de louvor ou crítica, constituídos geralmente, por formas recitativas puras, e/ou mistas, que são gritadas pelos dançarinos no intervalo entre as composições, ou na entrada ou saída. Assim se reitera o carácter híbrido das composições da timbila *Copi* (JOPELA, 2006, p. 56, 62-63)

Em *A Narrativa africana de expressão oral*, Rosário (2008, p. 136, 148-149, 153-155, 160-162, 172-174, 215-216, 272-273, 275-279, 288, 298-299) ao apresentar aspectos ligados aos factos históricos, geográficos e etnográficos do vale do Zambeze, transcreve a “lenda de Missassi” e nesta temos uma canção que fala dos “missongues”, leões bravios que investem sobre aldeais e viajantes. Outro exemplo é na narrativa “Os filhos da cobra bona”, onde temos um gigante que canta, senhor poderoso dos fenómenos da natureza e que pretendia levar a “filha do rei”. Outras canções temos nas narrativas “o rapaz que raptou uma rapariga”, “O rapaz da fotografia”, “A rapariga de mwala wa sena”, “Os desejos da mulher grávida”, “O coelho e o canguru”, “O rapaz conho”, “Os dois orfãos” e “Os dois dos amantes”. Deste modo, em dez narrativas apresentadas e interpretadas temos canções, o que mostra que a nossa perspectiva de associar narrativas as canções não é equivocada.

Mesmo na escrita, a noção de poesia, se somente nos atermos ao modernismo, foi fluída. Na verdade, desde o romantismo assistiu-se a uma crise dos géneros, derivada da procura pelos poetas de formas expressivas libertárias. Deste modo cultivou-se o verso livre e, sobretudo com o modernismo o poema em prosa. “A ruptura voluntária com a tradição”, particularmente

com a tradição genealógica, realçou a “tensão dissonante” característica do modernismo (FRIEDRICH, 1991, p. 15, 166).

Consciente desta situação, transcrevemos do livro *O conhecimento da literatura* o seguinte excerto:

Primeiro, no plano da criação literária, o que neste século [xx] algumas vezes se nos tem revelado é uma espécie de *crise* dos géneros, que não se limita a repetir aquela propensão para o hibridismo que foi própria do romantismo. Segundo: no plano teórico-conceptual, manifestase uma certa tendência para *relativizar* as formulações genológicas estabelecidas e até fixar outras, inteiramente novas (REIS, 2001, p. 285).

Por isso, achamos pertinente interpretar as canções de Fany Mpfumo como narrativas cantadas, nas quais as categorias narrativas estão presentes. Para tal, escolhemos de 18 canções de Fany Mpfumo do disco “Nyoxanine” produzido em 1999 pela colaboração entre a Rádio Moçambique e a Vidisco ; outras 20, muitas delas repetidas em discos anteriores, descritas no *Songbook* do rapaz de Ka Mpfumo (PRISTA, 2018) e por último, 5 músicas do álbum *Fany pfumo 2*.³ Estamos cientes que estas canções não correspondem a totalidade das produzidas pelo compositor, mas supomos serem as mais significativas e conhecidas do músico.

METODOLOGIA

Como metodologia, adoptou-se a perspectiva que privilegia o exame dos signos verbais e não verbais, buscando categorias da narrativa como personagens, espaço, tempo e acções. Para Reis (2018, p. 119-132), as categorias narrativas supracitadas são fundamentais para os estudos narrativos, qual “campo de investigação e ensino centrado na teoria e análise da narrativa”. Embora com “fundamentos epistemológicos e metodológicos” da “narratologia”, desde a década de 70 do século XX, resultante do

desenvolvimento e a ampliação do seu escopo para “indagações sobre fenómenos narrativos e transnarrativos em diferentes áreas culturais e contextos mediáticos.” Resulta da consciência que as narrativas tem sido usadas em múltiplos campos de actividades humana - tanto das ciências sociais como naturais - com “suportes” de diversos tipos, abrangíveis por meio de uma abordagem interdisciplinar, transnarrativa e contextualizada. Conseqüentemente, os estudos narrativos usando suas abordagens plurais estudam questões cognitivas associadas, de género, da música, da pintura, do cinema, dos media (rádio, televisão, internet, etc.), do direito, da medicina, da computação, jogos, da banda desenhada, da psicologia, das conversas, etc. Deste modo, temos no domínio dos estudos narrativos várias narratologias: cognitiva, feminista, musical, não natural, pictórica, transmodal, mediática, entre outras.

Olharemos para essas canções sempre como “textos proteiformes”, ligados às “circunstâncias” e à “uma experiência histórica” com objectivo de “explicar e revelar as conexões entre texto e sociedade” (SAID, 2011, p. 24, 484; MUKUNA, 2006). Alegamos que as canções quais textos, isto é, um conjunto de signos ordenados, limitados e resultantes de uma atualização do sistema semiótico de uma determinada cultura, são narrativas cantadas resultantes da combinação e “transformação” e reformulação de formas, saberes e habilidades culturais provenientes de uma sociedade de oralidade primária e de escrita (MANJATE, 2000, p.18).

O conceito de texto aqui usado se afina com proposto por Bakhtin em “*Estética da criação verbal*”, no qual disserta sobre uma concepção “filosófica” do “texto (escrito ou oral)”. O texto é definido pelo teórico russo “como qualquer conjunto de coerente de signos” distinto, apesar de suas fronteiras serem movedicas e expressão de um sistema maior, propiciando “relações dialógicas” internas e externas complexas

com num “sistema de linguagem” e cultural que está enserido (BAKHTIN, 2006, p. 307, 309). Noutro artigo do mesmo livro, significativamente intitulado “Metodologias das Ciências Humanas”, Mikhail Bakhtin defende que “o objeto das ciências humanas é o *ser expressivo e falante*. Esse ser nunca coincide consigo mesmo e por isso é inesgotável em seu sentido e significado.” Este ser somente realiza-se e se compreende na interação de dois pontos de vistas, de um “eu sobre o outro”. Todavia, tal compreensão torna-se difícil em virtude do objecto ser esquivo e dissimulado. Acrescenta que “cada palavra (cada signo) do texto leva para além dos seus limites. Toda interpretação é o correlacioamento de dado texto com outros textos”. Daí a importância do “comentário”, que somente pode ser “profundo” e consegue apreender o “sentido” do “textos” se for correlacionado com contexto cultural de longa duração (BAKHTIN, 2006, p. 395, 400).

Para complementar as asserções tanto dos estudos narrativos como outras disciplinas como a etnomusicologia e dos estudos culturais, usaremos alguns conceitos e métodos da análise do discurso. Como nos recorda Reis (2016, p. 214), o campo de estudos das narrativas é atualmente “interdisciplinar”, abarcando “disciplinas”, conceitos e “métodos” das “ciências humanas” e “exactas”, dentre os quais temos a “análise do discurso.” Esta disciplina recente, surgida nos anos 60 do século XX, resulta da convergência de várias áreas de estudos de “textos” “antigos”, assim como da etnografia da comunicação, análise conversacional, “correntes pragmáticas” e da “linguística textual”, só para citar algumas. Por isso, a análise de discurso, pode ser vista como o “estudo do discurso” em si em contexto reais, na “conversação” e “como ponto de vista sobre o discurso”. Conseqüentemente, estamos diante de um campo de pesquisa plural com diferentes enfoques, onde cabe a “interacção social”, “situações de comunicação” (“géneros de

discurso”), “condições de produção” ou “posicionamentos ideológicos” e a “organização textual” (ou “marcas de enunciação”) (MANGUENEAU, 2008, p. 43-46; Cf. REIS, 2016, p. 103-104). Deste modo, usaremos os conceitos de pessoa, acção e espaço vistas como “marcas da enunciação” nas canções de Mpfumo, que quando combinadas com categorias dos estudos narrativos anteriormente referidas, auxiliarão na compreensão desses textos híbridos.

De seguida, demonstraremos como as categorias da narrativa no domínio dos estudos narrativos, obviamente associadas a outros conceitos e métodos de disciplinas anteriormente enunciadas se manifestam nas canções de Fanny Mpfumo.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Éldia, Georgina, Pretos e Colonos

Nas canções de Fany Mpfumo temos diversas personagens, quer individuais, quer coletivas. A personagem é “a representação de uma figura humana ou humanizada numa acção narrativa”. Nos estudos narrativos, o conceito é usado nas narrativas com suporte verbal, mas não só, como em outros, como os digitais, em que temos a presença de figura, de refiguração ou desfiguração, fazendo parte da trama da ficção ou mesmo da realidade (REIS, 2018, p. 308). Logicamente, existem vários tipos de personagens. Em vez de defini-las aqui, quando fizermos a descrição dessas personagens, faremos uma classificação. Quanto as personagens individuais, temos predominantemente mulheres. As mulheres nas canções de Mpfumo, ora são nomeadas, ora referidas por pronomes. As nomeadas em geral são caracterizadas pelas suas virtudes, quer “físicas”, quer morais ou “sociais” (JUNIOR, 2009, p. 39). Vejamos um exemplo:

U ximati xa Bowana, mamana Elidiya.
Tu és o tomate de Boane, senhora Éldia.
Wene ufambisa kuzenya, mamana wene.
Tu jingas quando andas, ô minha senhora.

Em *Elidiya*, o enunciador descreve uma mulher airosa, com um andar elegante e fino. Para tal, um narrador autodiegético descreve essa personagem com características físicas já marcadas socialmente como positivas. Parte do pressuposto que nem todas mulheres tem estas características parecidas na comunidade. Não é por acaso que noutra canção designada *Nita khoma hi kwini?*, reclama da magreza de uma mulher e questiona como ele vai pegá-la. Ela é magra, talvez por estar doente e ser incapaz de conceber, enquanto que a Éldia é elegante, formosa e mãe de filhos, uma “senhora” madura com autoridades em questões materiais e afectivas, todas as características atraentes e apetecíveis para um homem. Este narrador descreve o que vê, não apontando nada para além disso. Por isso, compara os seus encantos ao andar como os “tomates de Boane.” Trata-se do fruto de tomateiro muito usado na cozinha para fazer comida e cultivado em Boane, uma das zonas verde da província de Maputo, em Moçambique (MANJATE, 2000, p. 95; FIORIN 2001, p. 41; FIORIN 2006, p. 23). Temos, deste modo, a substituição dela por tomate, por haver entre elas “similaridades”. Ela, termo primeiro, no verso “tu” se assemelha ao segundo termo, o “tomate”. Primeiro, essa equiparação, ocorre porque ambos estão ligados à cultura: a agricultura - cuidado das plantas úteis ao homem; ao culto - o cuidado com os costumes (vestuário, maneira de andar); e ao cuidado médico, higiénico, nutricional e psicológico das crianças, puericultura. Por outro lado, as formas arredondadas tanto do tomate como as nádegas da mulher os aproximam, ambos comestíveis do ponto de vista masculino. Por meio da “metáfora”, temos analogias ligadas à cultura e ao seu espaço de manifestação, tanto material como imaterial da sociedade condensada nos versos desta canção. Estamos diante de uma personagem plana, em suas características são descritas pelo narrador

de forma categórica (FIORIN, 2006, p. 118).

Outra personagem é descrita nos seguintes versos:

Loko nikumbuka Xjoroxjina mine, ingi ntodzrila mine.

Quando me lembro da Georgina, só me dá vontade de chorar.

Loko nikumbuka Xjoroxjina mine, ingi ntohlanya mine.

Quando me lembro da Georgina, até quase enlouqueço.

Xjoroxjina waka Mamba, Xjoroxjina, yene waka Mamba.

Georgina Mamba, Georgina da família Mamba.

Atinyonga ta kone!
As ancas dela!

Wayizoba, xjuru wene.
Juro que não aguentas.
Wayikuma, xjuru wene.
Juro que não resistes.

“Georgina” é lembrada por um narrador heterodiegético, como uma mulher que provoca emoções, choro e loucura, por causa das suas características físicas atraentes. Diferente das outras referidas nas suas canções, essa mulher pertence a uma família, os Mamba. Sabemos que o nome de família a distingue das outras mulheres. O nome aponta para uma mulher nobre, importante, bonita e de personalidade forte, cujas origens permitiram ser uma fonte de inspiração e recordação para o narrador. O narrador relata alguns pormenores desta mulher, as ancas e as pernas. Podemos talvez pensar que estamos diante de um olhar apreciativo, sexual, de um homem por uma mulher, pois o cantor afirma que ela é sedutora. Todavia, estamos diante de um elogio do cantor à mãe, cujas recordações lhe provocam fortes emoções (choro, loucura) pelo seu cuidado maternal. Somente os que conheceram o contexto de elaboração da canção podem ajudar a interpretar neste sentido. O narrador foca-se no passado, no qual recorda essa mulher, sua mãe, enquanto fala do presente. Essa recordação entristece-o, pois, essa mulher era seu orgulho e referência para vida entre outras. Com tal

constatação, supomos que ela já não existe, pois está morta. Para os filhos, a mãe é um local de encontro e de afeição, visto que é com elas que aprendem os primeiros rudimentos da língua e da cultura. Por isso, tornam-se inegavelmente referências para a vida, pois os pais tendem a estar longe dos filhos, sobretudo no sul de Moçambique, em que muitos iam para minas na África do Sul desde os finais do século XIX. Tanto Éldia como Georgina são caracterizadas positivamente, porque seus dotes físicos são vinculados aspectos “valorizados socialmente”, o cuidado com costumes (JUNIOR, 2009, p.39; MATUSSE, 2013, p. 15, 23).

Muitas destas mulheres cantadas fazem parte do lar e são descritas como exemplares no cuidado deste. Elas organizam as comidas, as bebidas, a segurança da casa e, pacientemente, esperam pelos maridos. O sustento da casa é trazido pelo homem que manda em casa. Trata-se de lares com uma organização patriarcal, onde mulher deve ser submissa ao marido. Essas mulheres são saudosas para o narrador, ao compará-las com as que tem conhecido mais recentemente.⁴

As mulheres são igualmente descritas pelos seus defeitos. Algumas não sabem cozinhar, são preguiçosas ou não tem juízo. O narrador heterodiegético, por exemplo, as descreve em *A vasati va lomo*, criticando a falta de habilidades da mulher “daqui” diferentes das mulheres de “lá”, que não sabem fazer petisco e das saudades que tem da Cecília. A Cecília se enquadra no modelo da mulher prendada, exímia cozinheira, sobretudo de petiscos. Daí a saudade dela. Essas mulheres pertencem a diferentes espaços e suas habilidades culinárias foram aprendidas nesses lugares de socialização. Por isso, condena a mistura de amendoim com tripas. Para o enunciador, trata de um mau uso dos ingredientes, um desperdício. Essas habilidades na cozinha devem ser delas, não do homem, mostrando que o enunciador reitera o modelo tradicional de

“divisão sexual do trabalho”, no qual a mulher está adstrita ao domínio “doméstico” (CASIMIRO, p. 55, 190, 243). Outro exemplo se encontra nas letras que transcrevo a seguir:

Avasati va nan`waka, ava na n`gqhondho.
As mulheres de hoje não têm juízo.
Awukati bza namunhla, abzi na n`gqhondho.
O casamento de hoje não tem sentido.
Kehlwela kutekana, kutsrhikana asvihlwelanga.
O que demora chegar é o casamento, mas não o divórcio.

O discurso instaurado no enunciado é efeito no presente do indicativo, no qual condena todas mulheres de hoje. De certeza que o enunciador não conheceu todas mulheres daquele tempo, mas generaliza com base nas que conheceu. Ao fazê-lo, as condena de forma definitiva. A forma de ordenar as palavras nesta canção, obviamente provém do modo como os provérbios se organizam, que muitas vezes partem de avaliação do particular para o geral. Neste caso, temos somente o contraste entre o passado e o presente, mas igualmente faz uma avaliação de determinado fenómeno de forma definitiva. Ao dizer que as mulheres de hoje não têm juízo, então concluímos que as de ontem tinham. Por isso, temos a comparação entre as mulheres de hoje e de ontem, sendo desvalorizadas as actuais. Se elas não têm juízo, então são desequilibradas mentais, doidas. Seu mal-estar afecta uma instituição social muito importante, o casamento. Deste modo, visto que elas estão dementes, fazem com que o casamento não cumpra seu propósito, o de ser a base de uma família e um lar feliz. Uma união entre uma doida e um marido resulta num desencontro e em infelicidade. Consequentemente, tal união infeliz está condenada ao fracasso. A explicação do eu enunciador é que elas demoram para se casarem. Deste modo, sua falta de juízo não permite que casem cedo, porque talvez tenham outros interesses mais atraentes. Eis aqui uma explicação que pode ter a ver com a história: numa economia rural baseada na agricultura e com baixa esperança de vida a norma era casar cedo. A mudança para um

espaço suburbano no qual aumentou a esperança de vida e os custos associados à vida citadina, é compreensível que as mulheres não queiram se engajar em aventuras maritais. Quando se vêm em situação de dificuldades, não hesitam em divorciar. Trata-se de uma percepção tradicional e masculina sobre o fenómeno dos casamentos, no qual este deve-se manter, apesar das contrariedades.

Em “A Vasati va Namunhla”, descrevesse uma sociedade em os que valores morais estão mudando, visto que as uniões duradouras são poucas e os relacionamentos efêmeros, cultivasse a independência, e o ser solteiro como manutenção de modo de vida livre de amarras. Tal tendência, temos nas canções de outros grupos, como “Gomara saia”, “Júlia”, “Laurinda”. Em “Gomara saia” da Orquestra Djambo, uma jovem que quer ir ao baile, mas com uma saia não engomada. Aconselham a engomá-la para que possa dar uma boa impressão aos jovens que igualmente estarão no baile. Em “Júlia” de Gonzana, o narrador informa à Júlia que é chamada. Ele a encontrou no elétrico. Quando ela lhe perguntou onde vai, respondeu-lhe que ia à ponte, lugar onde vendiam bebida. Tratava-se de um lugar onde os vendedores prendiam os clientes com feitiços. Em “Laurinda” contasse o desejo de uma moça de ir ao baile, onde encontrará vários rapazes, deixando seu filho com outra jovem chamada Laurinda (BAUMAN 2004, LARANJEIRA, 2014, p. 117-119).

Aprecia essas mulheres pelo físico (magra/gorda, clara/escuro, baixinha/alta), apropriadas para casar com o cantor, u das dificuldades de segurar a amada em virtude desta ser magra. Apela à amada que não o deixe, porque a ama. Parece que temos nesta canção “Nita Kukhoma hi kwini?” um padrão de mulher carnuda desejada pelo sujeito enunciador, nas quais as magras são excluídas. Este tipo de mulher, igualmente referida na música de Xidiminguana (1936-) “Xikona”, quando pergunta que se um homem deixar uma mulher bonita, que tem

nádegas salientes pronunciadas, alguma coisa viu. De certeza boa coisa não viu, porque é desejo natural de todos os homens, segundo o enunciador, viver com uma mulher com essas qualidades físicas.

Em “Ungahlupeki”, o narrador autodiegético suplica à amada para que não sofra, nem chore, porque ele voltará para casar com ela. A sua amada é mencionada por vários nomes carinhosos como “nyanyana”, “ntombi” e nkata. O primeiro termo refere a rapariga, a donzela, todas com conotações de jovem apetecível, que se deseja namorar, cortejar. Tem o mesmo significado que “ntombi”, rapariga virgem, menina. Ambas diferentes de “nkata”, esposa, casada. Deste modo, o enunciador quer cativar sua amada, convencendo-a que não somente continua formosa assim como reitera o compromisso de pertencer somente a ela. Por isso, ela que não tenha dúvidas, pois jurou que se casarão. Quase no final da música, temos uma complexa interação entre aspectos verbais e não-verbais. Primeiramente, temos a viola a dar o tom da música no início, depois seguida pela voz humana harmonizada com viola e outros instrumentos como o baixo e a bateria. A viola solo, por meio de improvisações agudas, acompanha o tom dolente e lamentoso da voz do cantor, fazendo floreios em torno desta, imitando e ampliado o carácter sofrido da voz do trovador. De seguida, temos uma espécie de interação entre a viola solo, o assobio e o canto, reforçando o carácter embalante da canção em ritmo quaternário.

Neste período, tivemos a migração forçada de muitos homens para a cidade ou para África do Sul a procura de melhores salários, com objectivo de melhorar a vida da família. Deixavam o capitalismo pobre de Portugal por um capitalismo rico de capitais ingleses. A mulher do mineiro ficava em Moçambique recebendo alguns trocados mandados pelo marido. Por meio dos dinheiros ganho nas minas, muitos moçambicanos do sul conseguiam pagar o dote (Lobolo) à família da mulher amada,

comprar alaias agrícolas e sustentando, assim e posteriormente, os filhos. Aos mais azarados, assim não ocorria, porque estavam sujeitos a acidentes de trabalho, doenças e vários tipos de violências que lhes encurtava a vida. Tal sistema proporcionou fabulosos lucros, tanto ao governo português, mas muito mais à indústria mineira sul-africana por meio de múltiplas taxas e impostos.

Um dos temas recorrentes nas canções de Mfpumo é o amor. Este, geralmente é baseado nos princípios do casamento monogâmico. Muitas vezes, nessas relações, temos uma mulher submissa ao marido, sempre disposta a servi-lo em quaisquer ocasiões e aturar os seus caprichos. Parece ser esse tipo descrito em “Adambu dzripelile”, onde o marido ordena a esposa que acenda o candeeiro dentro da casa. Num dos versos da canção, usa um provérbio para lamentar que nos sacrifícios do trabalho está sozinho, mas nos benefícios, acima de tudo em casa, estão os dois. Se esquece que a esposa faz a sua parte no lar, ao providenciar alimentos e cuidar da casa. Noutra canção, “Kambe atani kumbuka?”, questiona se a sua amada ainda se recordará dele. Supõe que o amor forte terá acabado com o passar do tempo; no futuro.

Em “KHINGI wa Marrabenta”, elogia o rei da Marrabenta que é proveniente de Marracuene. Sua perspectiva é que os ouvintes não devem deixar se enganar, pois este rei não tem chances com o Fanny. Na letra, o sujeito do enunciado destaca ser filho de Deus (Jeová), pois este o deu a habilidade de tocar e cantar. Em relação quem seria o rei da marrabenta, existe uma polémica em que vários artistas reivindicam sê-lo. Outra polémica com vários episódios e protagonistas tem sido o questionamento sobre a origem ou quem foi o primeiro cantor de marrabenta. Em relação à origem existem múltiplas explicações, mas há um consenso de que ela resulta de mistura de diversas danças e cantos do país, de artes e conhecimentos endógenos e exógenos que

se cruzaram num espaço cosmopolita como Lourenço Marques, produzindo um novo tipo de música que se chamou marrabenta. Por exemplo, Dilon Djindji diz ter inventado “os passos da marrabenta” e que Fanny Mpfumo cantou “KHINGI wa Marrabenta” depois de ter ouvido suas músicas e reconhecido que em Marracuene há “um rei da marrabenta” (MIGUEL 2005, p. 52; SOPA, 2014, p. 213, LARANJEIRA, 2014, p. 123).

Nas canções como “Vatafamba vandzisiya” e “Lweri anizondaka”, Fany Mpfumo fala dos seus amigos, que o deixarão para ir ao Mahulana ou Xipamanine comprar bebida de caju, “magumba” - um peixe com que se faz um petisco apreciado pelos consumidores de bebidas alcoólicas - mas que ele também irá mais tarde. Neste relato temos um contraste entre um “eu” e “eles”. “Eles” deixam o eu lírico e este vai depois ao encontro do grupo. Esta canção teve uma interpretação subliminar pelo cantor ao falar, aquando do início da luta armada, dos jovens que fugiam para se juntar à Frelimo. Na letra, fez uma substituição de “Mahulana” por “Mondlane”, cantando a fuga desses jovens para integrar a Frente comandada pelo então líder da Frelimo. Esse grupo também pode ser indicado pelo pronome “eles”, um conjunto de indivíduos que odeiam o cantor, comportando de forma animalesca, à semelhança dos animais dos contos tradicionais (MATUSSE, 2013, p. 27).

Em “Mabunu”, os Bóeres, contrapõe o cultivo da terra feita por estes com os de algumas moças. Neste contraste, mostra que a agricultura dos bóeres era mecanizada, ao usar torneiras para regar as plantas. A agricultura praticada pelas moças era de sequeiro, esperando a queda das chuvas para o crescimento das plantas. A primeira forma de cultivar qualquer coisa era estranha, feita em lugares não correctos, pois tais lugares eram caminhos onde a comunidade andava e por isso, não cultivável. Por outro lado, tínhamos as mulheres que cultivavam nos lugares

apropriados, seguindo determinadas tradições e tabus. A agricultura de sequeiro era nas comunidades “tsonga” uma actividade feminina (JUNOD, 1996, p. 26).

Neste conjunto, podemos falar de personagens colectivas, como a canção “Avalungo” (“os colonos”), “música banida” no tempo colonial, como igualmente a “Valandi wa Machel” (Os pretos de Machel), na primeira República. A primeira, que na verdade se deve traduzir, os brancos, não tivemos acesso à letra, somente a instrumental, num ritmo quaternário usual do compositor. A segunda, igualmente não tivemos a letra. Pelo título supomos que os brancos não são bem falados e, por conseguinte, a canção foi banida. Falar mal dos brancos é o mesmo que desdenhar da colonização. Podemos ter no conteúdo desta letra a reacção ao racismo estrutural da sociedade colonial, na qual ser branco significava pertencer à uma minoria privilegiada. Em “Os pretos de Machel”, a letra poderia não estar de acordo com a lógica antirracista do período, apelando para um retrato mais simpático (ISSAK, 2018, p. 14; MATUSSE, 2013, p. 22, 70).

Em “Nichelani”, a canção apela aos vendedores de bebidas que lhe sirvam, porque o cantor atrairá sorte, prometendo como consequência o aumento de compradores de bebidas. Na sua formulação frásica existe uma ambiguidade, porque este afirma que outros comprarão, pois com sua música animará os presentes e estimulará os clientes a comprarem. Deste modo, ele não pagará pela bebida servida ou pagará com suas habilidades. As bebidas mencionadas nesta canção são as de fabrico caseiro. Como o narrador menciona noutra música, gostava particularmente do “xicadju” (bebida feita de caju), favorita do cantor acompanhada dos respectivos petiscos de “magumba” - um tipo de peixe - e tripas de vaca. Para além desta, em “Aka Machava” menciona igualmente o “ximatana” - variedade de cerveja feita de água e fermento - servida na Machava num ambiente de brigas e fofocas que levam que

o enunciador seja odiado. Tal situação é tão crítica, que numa destas brigas, sua bebida é despejada. Eis um sintoma agudo das querelas nesse lugar. As bebidas caseiras eram feitas em épocas festivas nas zonas rurais. Igualmente, nos subúrbios, designados “mabangueni”, “locais de grande vitalidade, criação e fonte de inspiração cultural” (MATUSSE, 2013, p. 17; LARANJEIRA, 2014, p. 30-34).

Para além das bebidas confeccionadas em épocas da colheita como o *ucanhi*, e *xicadju*, igualmente eram fabricadas outras com diferentes frutos. Ao falar bem dessas bebidas, essas canções desenvolveram um movimento de resistência contra imposição de outros costumes, como o “vinho para o preto”. Este vinho de baixíssima qualidade era vendido nas cantinas espalhadas pelo mato e se pretendeu que fossem o substituto legal das chamadas “bebidas cafres”. Essa disputa pelo mercado de bebidas levou com que o governo tomasse medidas para proteger a indústria vinícola portuguesa perante a rejeição deste mau vinho pelos nativos e igualmente pelos assimilados, tendo os últimos tecido duras críticas à venda desta bebida letal. Apesar disso, devido a fraca fiscalização e visto que as bebidas nativas eram mais agradáveis e nutritivas, estas se mantiveram, assim como o “vinho para o preto” (JUNOD, 1996, p. 529 -532).

Nyonxani, nyonxani, hinkwenu lani.
Alegrem-se, alegrem-se, todos aqui.

Wombelani, wombelani, hinkwenu la ye.
Aplaudam, aplaudam, todos aqui.

N'winyonxela lwe wanuna wa mpandla lweyi.
Celebrem este homem careca.

Abuyile ni tinsimu ta nyiwana lani.
Ele chegou com novas canções.

Abuyile ni tinsimu ta timpsha.
Ele chegou com músicas novas.

Abuyile ni tinsimu kaMaputsru lani.
Ele veio aqui a Maputo com canções.

Nyonxani, nyonxani, hinkwenu lani.
Alegrem-se, alegrem-se, todos aqui.

N'winyonxela lwe wanuna wa kuloya lweyi.
Celebrem este homem prodigioso.

Em “Nyoxanini”, temos um autoelogio do cantor. Descreve suas qualidades musicais, ao afirmar que devem aplaudir e se alegrarem com o “homem prodigioso”, de “careca”, um “feiticeiro”, pois o encantador de sons chegou à Maputo com novas canções. Nas sociedades bantu de Moçambique, sobretudo no sul do país, o artista ou arauto era conhecido como detentor de habilidades ligadas não só ao trabalho artístico, resultante de esforço e exercitação, mas igualmente às artes mágicas ou à religião. Daí o misto de temor e reverência das capacidades de encantar o público e o entreter. Mesmo hoje, quando o espectáculo está ao rubro, os que assistem tendem a acusar os artistas, aos gritos, de serem feiticeiros.

Essa perspectiva de Mpfumo sobre si não está longe das narrativas épicas ou laudatórias existentes igualmente nas culturas bantu, particularmente em changana e zulo, conhecidas como *mbongi* ou *izibongo*. Do ponto de vista histórico, trata-se de um género laudatório aos chefes, usado para saudar seus feitos. O termo vem do verbo zulu *ukubonga* e em xichangana *kubonga*, que significa rugir, bramir, uivar, louvar, bendizer, dar vivas. Neste género temos, geralmente em versos narrativizados, o elogio ao nobre, embora igualmente podemos ter uma crítica à sua actuação negligente em relação aos costumes ou ao seu proceder déspota. Trata-se de um género extremamente adaptável as situações, sendo comum entre os povos do sul de África. Como tal, as narrativas épicas, laudatórias ou autobiográficas, são de eventos narrados na primeira pessoa por uma personagem protagonista que por meio de uma narrativa retrospectiva, em prosa, retrata uma pessoa real que fala da própria existência como indivíduo.

Beleuane, Boane, Marracuene, Xipamanine et. al.

O espaço é “cenário da acção”, onde aspectos psicológicos, sociais e culturais se manifestam. Nas canções de Mpfumo podemos distinguir entre os espaços

nomeados e os não nomeados (REIS, 2018, p. 111). Espaços nomeados são rurais (Beleuane, Boane, Marracuene, Machava, etc.) e urbanos (Xipamanine, Polana, Maputo, etc.) e de países (Moçambique, África do sul). Em “Avasati wa Lomu” (as mulheres daqui), contrasta um grupo de mulheres “daqui”, não nomeadas e as mulheres de “lá”, “Beleluane”. Daí a saudade do sujeito poético pelo ambiente social do campo, onde as mulheres tem habilidades na cozinha, sobretudo fazendo excelentes petiscos para os que bebem, onde sabem tratar o homem com devido respeito. Elas se assemelham aos produtos agrícolas, como o tomate, que são importantes para criação de saborosas iguarias. Temos um “aqui” não especificado, que se atualiza em função do lugar onde se vai enunciar o texto cantado, permitindo uma constante espacialização do enunciado e da enunciação. Sobre este ponto, Rosário (2008, p. 98) afirma que “as narrativas africanas de tradição oral actualizam, geralmente o espaço em que acção decorre, de maneira que seja reconhecível pelos circunstantes.”

Outro exemplo seria “Famba ha hombe”, no qual desejasse a alguém que vá em paz para Polana, bairro chique da cidade de Maputo, onde há “cobra” e “mamba”. Estes animais venenosos podem ser literais ou comportamentos traiçoeiros parecidos de humanos. Tal constatação pode ser comprovada na canção, pois num dos versos pede que essa pessoa maldosa lhe deixe em paz com a sua mulher, não provocando atritos com ela. No verso seguinte, elogia a beleza de uma moça. Estamos diante daquilo que Matusse (2013, p. 63) chamou de “estilo salada”, em que não há concordância entre estrofes seguidas, gerando ambiguidades e possibilitando múltiplas interpretações pelo ouvinte. Deste modo, faz distinção entre o estilo de vida comunitário e solidário do espaço rural, com suas actividades peculiares, como a agricultura e festividades, diferente da cidade e seus

subúrbios, lugar de degradação de costumes e de individualismo.

Em “Akussekela”, recorda que desde a infância tem ouvido muitas coisas tristes. Lembrar que o período supracitado coincide com a consolidação e o auge do sistema colonial, onde estruturas repressivas estavam bem estabelecidas, e os mecanismos de exploração e expolição, se sofisticaram, para grande angústia e sofrimento da maioria campesina. O narrador afirma ter ouvido falar de muitos eventos triste, visto estava integrado numa sociedade de oralidade primária e posteriormente de oralidade mista. Ouvir é um acto que privilegia a presença dos interlocutores que dialogam numa conversa. Longe de ser um acto passivo, todos os intervenientes são convidados a contribuir. Uns relatarão factos vividos ou contados, outros ainda inventados, alguns somente questionarão, acrescentarão, ou pedirão detalhes do narrado. Por viver numa sociedade primária, ouvir fazia parte do cotidiano do narrador, nos serões onde eram relatados notícias, contos e outros géneros de discurso da cultura. Posteriormente, teve acesso a rádio. Desde a década de 1930 existiram diversas tentativas de instalação de rádios em língua portuguesa. As emissões radiofónicas nas línguas nacionais iniciaram em 1943. Mas, somente em Abril de 1955, tivemos o programa “hora nativa” em rhonga e passaram a ser vendidos rádios portáteis para os residentes dos subúrbios. Quando iniciou a luta armada, muitos jovens fugiam para Tanzânia e não despediam os familiares. De entre essas notícias tristes, o cantor diz ter ouvido na Rádio o pai de Samora Machel a perguntar preocupado pelo paradeiro do filho.

Ndzrili hodi, ndzrili hodi, hodi, ndzrili hodi.
Dá licença, dá licença, licença, dá licença

Pfula xipfalu; andzripfalanga, nkata.
Abre a porta; não está fechada, amor.

Pfula xipfalu; andzripfalanga mine.
Abre a porta; não a fechei.

*Kapulana dzra libungu dzra kuxonga kuyambala
vamapsele.*

A linda capulana vermelha é usada por matronas.

Por outro lado, temos “Hodi” a menção de uma casa num lugar indeterminado, no qual pede licença à esposa para entrar e ela responde que a porta está aberta, simulando um diálogo em que as palavras dos interlocutores são mencionadas por um solo. Neste caso, este solo em discurso directo transmite para os ouvintes a resposta da interlocutora. Ele elogia a mulher por usar uma capulana bonita usada pelas mães. A capulana, qual tecido, historicamente se originou nas trocas comerciais no oceano Índico, sendo, num primeiro momento usado por uma aristocracia, posteriormente tornou-se usual para as mulheres em geral. Com cores garridas, elas são usadas de formas diversas pelas mulheres em Moçambique e são distintivos, entre outros de elegância e faixa etária.

O Tempo das Canções

O tempo é uma categoria complexa, onde se entrelaçados aspectos ligados ao discurso, à história e à narração. Aliados à essa categoria, temos a forte presença de códigos ideológicos e epocais. Ao analisar o tempo nas canções de Fanny Mfumo, como fizemos anteriormente, estamos cientes que outros aspectos indissociáveis da narrativa poderão estar associados e serem descritos.

Em “Abambu Dzripelile”, o tempo é de escuridão, noturno. Por isso, o narrador pede a esposa que acenda a lamparina. Estamos no tempo presente, com um passado que terminou (dia) e um presente ocorrendo (noite). Não temos dados do tempo longo como mês, época ou ano no qual sucederam estes eventos. O discurso do personagem é enunciado no presente, em simultâneo com o acontecimento, constatando o tempo em que ambos estão, tempo esse que dá título à música. O emissor ordena à sua mulher que aja, neste caso acenda a lamparina, mas realça que seja acesa dentro de casa. O objecto que mulher do enunciador vai acender está ligado ao desenvolvimento de meios técnicos ligados à civilização ocidental europeia, particularmente no Moçambique

colonial. A luz eléctrica e a iluminação pública em Lourenço Marques foi estabelecida em 1887, sobretudo em 1907 na zona urbana. Nos subúrbios e nas zonas rurais tais benefícios não existiam, sendo que os nativos se contentavam em usar lamparinas, em rhonga “aximotsana” ou “xiphhefo”. Estes funcionavam a petróleo, adquiridos, tanto o combustível como a lamparina, nas cantinas espalhadas pelo campo.

O mesmo podemos dizer acerca da letra em “A Vasativi wa Namunhla”, que é uma crítica a todas mulheres de hoje. Ouvida a música hoje, torna-se difícil especificar de que mulheres e de que época o enunciador se refere, do passado ou do presente, visto que a letra autoriza as duas interpretações em função do deítico usado, enunciando um ponto de vista suscetível de ser válido em todos os tempos.

Avasati va nan 'waka, ava na n'ghondho.
As mulheres de hoje não têm juízo.

Awukati bza namunhla, abzi na n'ghondho.
O casamento de hoje não tem sentido.

Kehlwela kutekana, kutsrhikana asvihlwelanga.
O que demora chegar é o casamento, mas não o divórcio.

Deste modo, centra-se nas mulheres, do mesmo tempo da enunciação no qual fala, o presente. Todavia, compara com as mulheres do passado, tempo antes destas que conhece. As mulheres do presente, de forma generalizada, têm comportamentos que não ajudam no matrimónio. Elas demoram muito em casar, que pode ser um indício de perda de interesse pelo casamento ou desejo de liberdade e maior autonomia. Para tal usa, os deíticos “hoje”, que contrasta com os de “ontem”, mas sugere que existirão igualmente as mulheres do amanhã com mesmo ou mais defeituosas. Deste modo, temos uma sequencial temporal de constatações: as mulheres vão se degradando do ponto do narrador e perdendo seus valores tradicionalmente convencionados. Gradualmente, as mulheres, tanto brancas como negras, foram deixando o espaço

doméstico e ocupando o público, sobretudo depois da segunda guerra mundial, que propiciou a sua entrada no mercado de trabalho e maior liberdade na escolha de parceiros.

Em “Loko wene ungabola” o enunciador estabelece um contraste entre a situação do corpo de uma mulher no passado e no presente. Antes ela era bonita, não estava deteriorada, não era gorda, reunia as condições para casar com o Fanny. Nesse período queria muito se apaixonar, amar e casar com essa linda mulher. No presente, ficou feia e gorda. E os sentimentos amorosos não são os mesmos. Como podemos constatar nesta letra e noutras, temos o uso recorrente do tempo passado nas canções de Mpfumo, o que vai de encontro com os aspectos temporais manifestos na “narrativa de retrospectiva, em que os acontecimentos são relatados com tempos pertencentes ao sistema do pretérito” (FIORON, 2002, p. 28)

Cantar é instruir

As narrativas orais moçambicanas são contadas não somente para entreter, mas também para transmitir valores comunitários. Para Rosário (2008)

A narrativa oral é um tecido que busca a sua formação através da fusão de elementos regionais, representados pelo narrador, da *história*, da *geografia locais*, bem como da *linguagem actual*, e como *elementos universais* representados pelos temas, pelos *valores coletivos*, *quer morais*, *quer culturais*, e pela obediência a uma *estrutura esquemática* herdada (p. 78)

Deste modo, as acções dos personagens são para os ouvintes modelos de conduta. As narrativas são de tipos diversos: “ascendentes”, “descendentes”, “cíclicas” e “ampulheta”. Geralmente, temos 3 aspectos elementares: uma “situação inicial”, a regra ou “prova” e o resultado. Quando o estado inicial é de carência, cumpre-se uma regra e ocorre a premiação, então a narrativa é ascendente; quando a situação inicial é normal, quebra da regra e o personagem é

punido, temos uma narrativa descendente. A narrativa cíclica ocorre quando temos uma situação inicial de carência, que parece que está em vias de superação. Porém, visto que se quebra uma regra, volta ao estado inicial. Na narrativa do tipo “ampulheta”, temos duas personagens que se cruzam em “sentidos opostos”, que em uma parte de uma situação de carência, cumpre regras e é premiado, enquanto outra de uma situação normal, viola uma “interdição” e é punido (ROSÁRIO, 2018, p. 70-77).

Em “Awupelanga?”, a letra questiona as acções de uma moça, que pelo seu proceder acabou caindo numa armadilha. Por isso, temos aqui o resultado de um conjunto de eventos passados que levaram a punição da moça:

*Awapelanga, awapelanga, awapelanda,
amabunwini?*

Caíste, caíste, caíste na armadilha?

*Awapelanga, awapelanga, awapelanda,
ximamati?*

Caíste, caíste, caíste, a rapariga?

*Awapelanga, awapelanga, awapelanda,
amabunwini?*

Caíste, caíste, caíste, na puberdade?

*Awapelanga, awapelanga, awapelanda,
amabunwini?*

Caíste, caíste, caíste, na puberdade?

*Awapelanga, awapelanga, awapelanda,
nhwanini?*

Caíste, caíste, caíste, na puberdade?

[...]

*N'hwani nhwanini nhwanini ximamati!
Puberdade, puberdade, puberdade, rapariga!*

(PRISTA, 2018, p. 43)

A canção inicia com o interlocutor a questionar um tu não nomeado sobre o que iria fazer nesse momento. Trata-se de uma rapariga, menina, garota ingénua e virgem, na idade de ir buscar água no poço. Obviamente, temos um conjunto de eventos que ocorrem antes que levaram a este desfecho. Não temos na canção uma descrição da situação anterior da visada. Supomos que seja situação normal. Da mesma forma, não temos enunciada uma regra. A ida ao poço para muitas destas

raparigas constituía um momento em que elas passavam da infância para a adolescência. Na ida ao poço, durante o trajeto, algumas podiam ser enganadas por supostos pretendentes e conseqüentemente serem desonradas e abandonadas. Ao usar a pergunta retórica, reforça que a puberdade é um período de dúvidas e hesitações, mas importante para constituição da futura mulher. Qualquer erro, vai comprometer seu futuro. Eis a possível punição pela ingenuidade da rapariga. O aconselhável é que rapariga siga os preceitos comunitários para a idade.

Ungahlupheki, nkata.
Não sofras, esposa.

Nitabuya ntakuchata, ntombi.
Virei casar te, menina.

Ungahlupheki nkata
Não sofras, esposa.

Miyela, nhwanyana, ungavaviseki.
Cale, menina, não fiques amargurada

Miyela, nhwanyana, ungavaviseki.
Cale, menina, não fiques amargurada

Miyela, ntombi, ungadzrili.
Cale, menina, não chores.

(PRISTA, 2018, p. 108)

Em “Ungalhupeki”, o narrador autodiegético apela a sua amada que não sofra, que ele virá casá-la. No presente sofre (situação de carência), anúncio e cumprimento de uma regra (espera paciente pelo marido incentivado por este) e prêmio (casamento). Temos, por conseguinte, uma “narrativa de antecipação” em que o narrador apela e tenta convencer amada usando vários termos carinhosos que o desenlace será feliz. O uso desses termos - “esposa”, “menina”, com o sentido de mulher no pleno sentido - tem por objetivo convence-la que é a mulher escolhida dele, com todas as qualidades físicas e sociais desejadas por um homem. Por isso, ele trabalha longe e ausente, com o objectivo de criar as condições para consumação do desejado por ambos, o matrimónio (FIORIN 2001, p. 41). Em “Ana”, o narrador lamenta sobre os eventos tristes da sua vida. Canta que se deslocou à Umbeluzi

para casar com Ana por amor, mas agora ela o rejeita. Como solução, irá desposar outra moça da família ou da região chamada Machava. Os nomes dos lugares entre os rhongas são da família domina a região. No caso, va ka Machava, dos Machava ou originário, natural desse lugar. Temos uma história de amor que inicia bem e termina mal, a narração de uma história descendente. Diríamos que estamos diante de uma situação normal (casamento por amor), quebra de uma regra (rejeição da amada) e punição (divórcio e casamento com a outra).

Em “Tindjombo”, o tema do casamento aparece novamente. Afirma que tem sorte os cônjuges que vivem juntos como casal em harmonia. O usual para os azarados, que são maioria, é o divórcio. A atitude do marido é condenada, pois é descrito como um mulherengo. O resultado, acima de tudo para mulher, é a fome. Essa situação é expressa pela frase “comerei kakana”, uma planta amarga que cresce espontaneamente no período chuvoso. A mulher vive na amargura, como o sabor da kakana e sobrevive com muitas dificuldades, dependendo, de certeza, dos resultados incertos de uma agricultura de sequeiro para seu sustento. A premissa é que o casamento harmonioso resulta não de um esforço conjunto do casal, mas de uma intervenção divina, ao abençoar o casal. Eis aqui uma perspectiva fatalista da vida: o casamento como um arranjo falido, por causa do comportamento infiel dos homens. Temos implicitamente uma história de amor fracassada. Antes houve o encontro, o amor e o casamento; a quebra da regra, pois houve a infidelidade do homem; e a punição, o divórcio e sofrimento da mulher numa vida triste e faminta. Explicitamente, reconhece que para as mulheres o divórcio é mau, pois muitas eram dependentes economicamente do marido.

Em “Viva Moçambique”, a letra critica o que estava acontecendo no período da governação de Samora Machel. As mortes dessa época, sobretudo devido a guerra

civil, o amedrontavam. Cantado em xirhonga e português, parece estar muito afinada com o discurso propagandista e ufanista da época, ao trazer para sua letra um conjunto de expressões de euforia utilizadas nos comícios. Mas, ironicamente, em vez de se embalar na perspectiva triunfalista da época, mostra as suas mazelas e pede que a situação seja corrigida. Em “Apsi luganga”, o narrador autodiegético relata criticamente eventos que o magoam, ao ser agredido por assaltantes por causa da sua “viola”, sua música na África do sul. Tanto na primeira canção como na segunda, constata os factos (mortes e agressão). Mas não fica por aí, pois ao contar esses eventos, tem por objectivo alertar aos ouvintes para uma situação não boa e que deve ser mudada. A música, a letra e suas mensagens combinadas, não são somente divertidas, como instruem os ouvintes, levando-os a reflectir e a desejar que eventos positivos ocorram. Em relação às figuras, Mpfumo socorre-se da repetição frásica, sinonímia, antítese e metáfora, figuras usuais no cancionero moçambicano. O ritmo predominante nas suas músicas é o quaternário, ritmo ligado às tradições orais.

O xirhonga é língua fundamental das canções de Fanny Mpfumo. Temos igualmente nas suas canções, palavras e frases em inglês e português. Este uso de línguas pelo cantor reflectia a economia do sul de Moçambique, vinculada ao capital mineiro inglês que dominava a África do Sul e Austral. Visto que Portugal não dispunha de meio para fazer o mesmo, transforma o sul em reserva de mão-de-obra para o fornecimento do capital inglês. Por isso, em Lourenço Marques, era considerado elegante e civilizado falar português, porém era muito mais chique falar inglês e citar autores de origem inglesa. Mais do que isso, era um requisito importante para ter emprego, pois a maioria das empresas privadas requeriam empregados proficientes em inglês e português. Para Bakhtin (2006, p. 104), “a palavra estrangeira foi, efectivamente, o

veículo da civilização, da cultura, da religião, da organização política.”

Achamos que essa situação configura uma diglossia, entendida como a existência de duas ou mais línguas num determinado espaço de interação na qual uma é mais prestigiada que a outra. Trata-se de uma hierarquização das línguas baseadas nos seus usos sociais, políticos e económicos. Deste modo, a língua portuguesa seria língua elevada, possibilitando não somente o acesso ao capital simbólico ligado à civilização e aos empregos na administração colonial, assim como de mobilidade social, permitindo aceder ao estatuto de assimilado. Acima desta estava obviamente o inglês, ligado aos serviços privados e a associada às igrejas protestantes.

No escalão baixo, temos as línguas bantu, principalmente o rhonga e o changana, línguas autóctones usadas pelos nativistas nos contatos cotidianos e nos eventos sociais, como evidencia às relações duais que estes mantinham, ao nem serem africanos ou europeus, mas o resultado desses contatos entre o subalterno e o hegemônico. As línguas bantus eram usados no cotidiano das urbes e no campo, possibilitando a comunicação comunitária. Com o avanço do nacionalismo moçambicano, elas passaram a ser um instrumento de contestação do poder colonial, que promovia a língua portuguesa e as desprezava. As línguas bantus passaram a ser usadas nas canções, nas rádios e para difundir mensagens a favor da independência política.

CONCLUSÃO

Ao abordamos algumas canções de Fanny Mpfumo, pretendíamos provar que elas provêm do “cancioneiro moçambicano”, e por isso, dialogam com narrativas deste sistema modelizante. Suspeitávamos que, por isso, nas canções do jovem de ka Mpfumo manifestam categorias da narrativa. Tal suspeita baseava-se no que os teóricos escreveram sobre as relações entre

canto e conto nas literaturas orais em África. Por meio da leitura destes textos híbridos, achamos ter encontrado categorias da narrativa nas canções de Fanny Mpfumo e por conseguinte, concluímos que “o trovados dos humilhados” cantava narrativas.

A discrição que nos propusemos a fazer somente iniciou. Muitos aspectos da canções de Fanny Mpfumo nos escaparam, em virtude de serem textos polissêmicos e usarem muitos idiomatismos em xirhonga. Tivemos acesso algumas músicas do “rei da marrabenta”, mas, muitas produzidas na África do sul e em Moçambique, não nos foram possíveis examinar. Usando uma abordagem teórico-metodológica interdisciplinar, descrevemos os múltiplos aspectos das narrativas cantadas de Fanny Mpfumo. Por conseguinte, constatamos que “as realidades discursivas têm a ver com o factor contextualidade: tempo, espaço e interlocutores” (MANJATE, 2002, p. 105).

Portanto, existem múltiplas possibilidades de estudo da obra de Fanny Mpfumo. Um delas seria as relações entre a música, o canto, a narrativa e as coreografias dos espetáculos, que iluminaria muito aspectos instigantes do seu percurso artístico. Pode-se estudar e compará-las com as composições de Alexandre Langa e outros músicos com temas afins e díspares. As relações entre a literatura oral, a música tradicional e a música ligeira moçambicana, necessitam de estudos acurados. Precisamos pesquisar igualmente as competências adquiridas pelos artistas nesse âmbito, contribuindo decisivamente para o surgimento e consolidação das artes moçambicanas (MUKUNA, 2006).

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 476 p.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12.ed. São Paulo: Hucitec Martins Fontes, 2006. 203 p.
- BAUMAN, Z. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2004. 190 p.
- BOAS, F.; SIMANGO, K. Tales and proverbs of Vandau of portuguese South Africa. **Journal of American Folk-lore**, 1922, p.151-204.
- BRANCO, M.; PEREIRA, M. Cancioneiro. In: LAMAS, E. (Coord.). **Dicionário de metalinguagens da didáctica**. Porto: Porto Editora, 2000, p. 59-60.
- CASIMIRO, I. **Paz na terra, guerra em casa**. Recife: Editora UFPE, 2004. 376 p.
- CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de Análise de discurso**. 2.ed. São Paulo: Editora Contexto, 2008.
- CRAVEIRINHA, J. **O folclore moçambicano e suas tendências**. 2.ed Maputo: Alcance, 2008. 298 p
- CRAVEIRINHA, J. **Obra poética**. Maputo: Imprensa Universitária, 2002. 367 p.
- CURTIS, N. (ed). **Tales and songs from dark continent**. New York: G. Schirmer, 1920. 170 p.
- MAINGUENEAU, D. Análise do discurso. In Charaudeau, P.; Maingueneau, D. **Dicionário de Análise de discurso**.2.ed. São Paulo: Editora Contexto, 2008, p. 43-46.
- FINNEGAN, R. **Oral literature in Africa**. Nairobi: Oxford University Press, 1970. 558 p.
- FIORIN, J. **Elementos de Análise do discurso**. 14.ed. São Paulo: Contexto, 2006. 126 p.
- FIORIN, J. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. 2.ed. São Paulo: Ática., 2001. 400 p.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991. 176 p.
- GUERREIRO, V. **Rudimentos de língua Maconde**. Lourenço Marques: Instituto de

Investigação Científica, 1963. 152 p.

ISSAK, A. Fany Mpfumo, o rei do cancionero moçambicano. In PRISTA, A. (Org.). **Songbook Fany Mpfumo**. Maputo: Khurula, 2018, p.10-16.

JOPELA, V. **Para uma caracterização da poesia oral nas timbilas dos vacopi e alguns aspetos do contributo português (1940-2005)**. Tese de (doutoramento em Literaturas africanas de língua portuguesa) - Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa, 2006, 332 p..

JUNIOR, A. Operadores da narrativa. In: BONNICCI, T. ZOLIN, L. (Org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3.ed. Maringá: EUEM, 2009, p. 33- 58.

JUNOD, H. - A. **Usos e costumes dos Bantu**. Tomo 2. Maputo: AHM, 1996. 554 p.

LARANJEIRA, R. **Marrabenta: evolução e estilização (1950-2002)**. Maputo: Editora Universitária-UEM, 2014.167 p.

LOTMAN, U; USPENSKII, B. Sobre o mecanismo semiótico da cultura. Lotman, U.; USPENSKII, B.; IVANOV, V. **Ensaio de semiótica soviética**. Lisboa: Livros horizonte, 1981, p. 37-65.

MATUSSE, S. **Fany Mpfumo e outros ícones**. Maputo: Edição do autor, 2013. 78 p.

MANJATE, T. **Simbolismo no contexto proverbial tsonga e makua-lómwé: uma análise contrastiva**. Maputo: Promédia, 2000. 113 p.

MENDES, O. **Sobre literatura moçambicana**. Maputo: INLD, 1982. 189 p.

MIGUEL, A. **Marrabentar: vozes de Moçambique**. Maputo: Marambique, 2004. 97 p.

MUKUNA, K. **Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. 3ª ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006. 223 p.

NGUNGA, A.; FAQUIR, O. **Padronização da ortografia de línguas moçambicanas: Relatório do III seminário**. Maputo: Centro de Estudos Africanos-UEM, 2011.

PATRAQUIM, L. **Matéria concentrada: antologia poética**. Maputo: Ndjira, 2011. 148 p.

PRISTA, A (Org.). **Songbook Fany Mpfumo**. Maputo: Khurula, 2018. 113 p.

REIS, C. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018. 582 p.

REIS, C. **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários**. Coimbra: Livraria Almedina, 2001. 555 p.

MPFUMO, F. **Nyoxanini**. Maputo: Rádio Moçambique; Vidisco Moçambique, 1999.

ROSA, M. C. Cancioneiro. In: Ceia, C. (Coord). **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)** On-line. Publicado em 29 Dez 2009. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 12 de março de 2021.

ROSÁRIO, L. **A narrativa africana de expressão oral**. 2. Ed. Maputo: Alcance, 2008. 320 p

SAID, E. **Cultura e imperialismo**. São Paulo, Companhia das Letras, 1995. 565 p.

SILVA, V. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 2011. 817 p.

SOPA, A. **A Alegria é uma coisa rara: subsídios para a história da música popular urbana em Lourenço Marques (1920-1975)**. Maputo, Marambique, 2014. 295 p.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia Oral**. Belo Horizonte: UFMG, 2010. 354 p.

¹ Ngunga; Faquir, 2011, p. 242.

² Jimmy Dlodlu, Tonota into the grove, South Africa, Universal Music, 2010; Jaco Maria, The Storyteller,

Cape Town, Mafalala Music, 2013; José Mucavele, Ngwana ya mulunguiso, s/l 2014.

³ Fany Pfumo 2, Viva Moçambique, Abasati Ba

Bidji. Bula Bula, 1974; Existem outros álbuns que não tivemos acesso, como Fany Pfumo 1, Tatana wa Machel, Mafalala. Bula Bula, 1974, Fany Pfumo 2, Apsi kwembu, nbuya fany. Bula Bula, 1975; Fany Pfumo 2, Ayimpy ya Moçambique, 1975, só para citar alguns. Outro aspecto importante de se referir é que a ortografia das línguas bantu não estavam

padronizada na altura da publicação dos seus álbuns. Por isso, uma mesma canção podia ser grafada de formas diferentes. Optamos por manter a grafia original.

⁴ Cf. Fany Pfumo, Abasati ba bidji, de 1975.