



Artigo original

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NAS COMPOSIÇÕES MUSICAIS DE FANY MPFUMO

Marlino Eugénio Mubai e Mauro Armando Adelino Manhangele

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

RESUMO: Fany Mpfumo é certamente um dos músicos mais emblemáticos de Moçambique, sendo, para alguns, o Rei do estilo marrabenta. As suas músicas são conhecidas pelo seu carácter curto, simples, repetitivo, humorístico e vibrante. Passados mais de 30 anos após a morte deste artista, as suas músicas continuam a encantar os amantes da música moçambicana e a inspirar novas gerações de artistas. Todavia, do ponto de vista de investigação científica sobre a sua vida e obra, ainda há muito trabalho por fazer. Tendo em mente que Fany Mpfumo viveu no contexto de transição do colonialismo para a independência, este artigo se baseia no método histórico, revisão da literatura, análise de letras, ritmo e melodias de músicas selecionadas para estudar a representação da mulher na música de Mpfumo. O artigo parte da premissa de que apesar de ter vivido num contexto de objectificação da mulher, um olhar atento à música de Mpfumo revela uma visão complexa sobre o lugar da mulher na sociedade moçambicana. Por um lado, Mpfumo exalta a relevância social da mulher. Por outro, ele é muito crítico às mudanças comportamentais compreendidas como desviadas dos padrões socioculturais da época. Tendo se afirmado num período transitório entre um modernismo conservador colonial e um radicalismo nacionalista de carácter marxista-leninista, a produção musical de Fany Mpfumo revela a experiência de vida do artista e sua imersão no contexto político e sociocultural em que viveu. Assim, a produção musical de Fany Mpfumo revela o imaginário da sociedade moçambicana em transição sobre o papel e o lugar da mulher na sociedade.

Palavras-chave: Fany Mpfumo, Moçambique, mulher, música, sociedade em transição.

THE REPRESENTATION OF WOMEN IN THE MUSICAL COMPOSITIONS OF FANY MPFUMO

ABSTRACT: Fany Mpfumo is certainly one of the most emblematic musicians of Mozambique, being, for some, the King of the marrabenta style. His songs are known for their short, simple, repetitive, humorous and vibrant character. More than 30 years after the death of this artist, his music continues to delight Mozambican music lovers and inspires new generation of artists. However, from the point of view of scientific research on his life and work, there is still a lot of work to do. Bearing in mind that Fany Mpfumo lived in the context of transition from colonialism to independence, this article relies on historical method, literature review, analysis of lyrics, rhythm and melodies of selected songs to look at the representation of women in Mpfumo's music. It departs from the premise that despite having lived in a context of objectification of women, a close look at Mpfumo's music uncovers a complex view about the place of women in Mozambican society. On the one hand, Mpfumo exalts the social relevance of women. On the other, he is very critical to behavioral changes understood as deviating from the socio-cultural patterns of the time. Having emerged in a transitional period from conservative colonial modernism and a Marxist-Leninist nationalist radicalism, Fany Mpfumo's musical production reveals the artist's life experience and his immersion in the political and socio-cultural context in which he lived. Thus, Fany Mpfumo musical production discloses the imaginary of Mozambican society in transition about the role and place of women in society.

Keywords: Fany Mpfumo, Mozambique, women, music, society in transition.

Correspondência para: (correspondence to:) marlino.mubai@uem.mz

INTRODUÇÃO

A música tem um papel preponderante na sociedade. Através da música as pessoas expressaram os seus sentimentos, as suas vivências e as suas experiências. Devido ao seu lugar de destaque na sociedade, as mulheres sempre foram uma temática central nas composições de diversos artistas. Para o caso de Moçambique, a produção musical é predominantemente uma actividade masculina, o que torna relevante compreender a forma como a mulher é representada nas composições artísticas com particular atenção às músicas de Fany Mpfumo, um dos maiores percussores do estilo musical marrabenta.

Fany Mpfumo é seguramente uma autoridade musical no estilo Marrabenta, mas a sua importância extravasa as barreiras musicais, atingindo com larga relevância grande parte da sociedade moçambicana. Este e muitos outros motivos, contribuíram para que a Universidade Eduardo Mondlane, a maior de Moçambique, reconhecesse a sua importância, atribuindo-lhe em 2008, um Doutor Honoris Causa a título póstumo. Esta relevância de Fany Mpfumo faz com que a comunidade científica tenha um maior interesse na sua obra e procure estudar ainda mais este artista que foi um fenómeno da marrabenta. Entretanto, os estudos sobre a música e alguns artistas em Moçambique ainda são escassos (LANRANJEIRA, 2014; SOPA, 2014; FILIPE, 2012; MATSINHE, 2005; SCHWALBACH, 2002; VAIL e WHITE, 1978; TRACEY, 1970), desta forma, a análise das composições musicais de Fany Mpfumo contribuirá para ampliar o debate científico sobre a música e o seu impacto na sociedade moçambicana.

A mulher é seguramente o centro das composições de Fany Mpfumo, por isso torna-se importante compreender como é que a mulher está representada nas suas canções. Tendo como base a análise das letras, do

ritmo e da melodia, este artigo estuda o lugar da mulher nas composições musicais de Fany Mpfumo. O artigo parte do pressuposto de que ainda que tenha se afirmado num contexto de objectificação da mulher, um olhar atento às composições musicais de Fany Mpfumo revela uma visão mais complexa sobre o lugar da mulher na sociedade moçambicana. Por um lado, Mpfumo exalta a relevância social da mulher. Por outro, é muito crítico às mudanças comportamentais compreendidas como desviadas dos padrões socio-culturais da época. Também se parte da premissa de que a representação da mulher nas composições deste artista foi influenciada pelo contexto sócio-político e económico, assim como pelas suas experiências de vida entre o período colonial e pós-colonial.

Do ponto de vista metodológico, este artigo assenta no método qualitativo, privilegiando a revisão da literatura, análise de materiais áudio e documentação diversa. Reconhecendo que a música é uma fonte essencial para os historiadores pela sua capacidade de retratar o quotidiano de forma simples, descomplexada, acessível e com facilidade de escapar a censura, o artigo recorre ao método de análise crítica e contextual do conteúdo das músicas de Mpfumo enquanto fontes de história. Como fonte de história, a música tem a vantagem de trazer a oralidade fixada no tempo através na gravação em estúdios, o que de certa forma, reduz a crítica que tem sido feita sobre as fontes orais. Na concepção de Moraes (2000), uma perspectiva interdisciplinar, na qual a história, a cultura e a música popular interagem, pode desvendar processos poucos conhecidos e raramente referenciados pela historiografia, desta forma, urge ultrapassar a concepção tradicional da história da música, refletindo e organizando elementos para compreender adequadamente as diversas relações entre a canção e o conhecimento histórico. O historiador deve tratar a música como uma fonte documental relevante para

mapear e desvendar a regiões obscuras da história, particularmente em relação aos sectores subalternos que em longos períodos da história foram marginalizados.

As músicas de Mpfumo não são tratadas como repositórios fiéis da realidade social do seu tempo, mas como uma das várias interpretações do quotidiano. Por esta razão, ainda que se reconheça a sua importância como fontes de história, as músicas são cruzadas com outras fontes históricas, incluindo diversos documentos escritos e fontes orais. Portanto, as músicas são tratadas como um produto sócio-cultural. Recorre-se às letras das músicas de Mpfumo para compreender o seu pensamento sobre a mulher sem descurar que ele era o produto do seu tempo. Em linha com historiadores como Guillourel, Hopkin e Pooley (2018) assume-se que de todos géneros de fontes orais, a música é a mais importante para criação e manutenção de um grupo social ou valores. Assim sendo, as composições de Mpfumo são descritas e analisadas tendo em conta a conjuntura em que estiveram inseridas.

A utilização da música para pesquisa histórica é relevante em países como Moçambique, onde a produção artística tem grande vínculo com questões socio-culturais, económicas e políticas. Segundo Napolitano (2002: 53), nestes contextos, a canção pode servir de “termómetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas. Por isso mesmo, o uso da canção como documento e recurso didático deve dar conta de um conjunto de problemas nada simples de resolver”. As composições moçambicanas evidenciam este conjunto de dilemas, mas que também são oportunidade para compreensão do país através da música.

Seguindo o método histórico, a análise das músicas é precedida da apresentação do contexto histórico em que foram criadas,

difundidas e como as mesmas foram recebidas pela sociedade através da rádio, jornais e concertos musicais. Diversos pesquisadores compreendem que não se pode dissociar a produção cultural do contexto histórico, de acordo com Shepherd (2003) a música é socialmente produzida, logo demonstra as conexões existentes entre a sociedade e a produção artística. Por sua vez, Kramer (2003) refere-se à ligação directa entre a cultura e a história, assinalando que as músicas carregam significados socialmente construídos. Enquanto, Herbert (2003) argumenta que as práticas musicais são dependentes das interações sociais, económicas e culturais, criando possibilidades para que a história social da música exponha essas interações e permitindo que experiências musicais ajudem a compreender a sociedade. O reportório musical de Fany Mpfumo evidencia estas nuances.

A perspectiva histórica permitirá uma compreensão abrangente das produções musicais de Fany Mpfumo. Tal como Tagg (1982) defende, se os historiadores usarem os seus métodos juntamente com uma abordagem museológica podem proporcionar um contributo relevante na compreensão da música popular. Na realidade, “mesmo não sendo músico ou musicólogo [...], o historiador pode compreender aspectos gerais da linguagem musical e criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação [música]” (MORAES, 2000, p. 210). Desta forma, torna-se fundamental compreender a articulação entre o ‘texto’ e ‘contexto’ para que a análise não seja reduzida, assim sendo, o pesquisador em música popular deve “mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanicismos analíticos que podem deturpar a natureza [...]” (NAPOLITANO, 2002, p. 53). Portanto,

neste estudo, as produções musicais de Fany Mpfumo e o contexto em que estão inseridos interagem permanentemente.

A MULHER EM MOÇAMBIQUE: uma emancipação conservadora

Tal como outras sociedades com baixos índices de escolarização e profundamente marcadas por crenças religiosas diversas, Moçambique é um país predominantemente conservador. Duma forma geral, a mulher é vista como uma agente relevante na estabilização da sociedade destacando-se o seu papel reprodutivo. Na concepção de Filmão (1992) na mulher busca-se a tranquilidade, o amor, a harmonia social o equilíbrio, os sinais positivos que indicam que a sociedade segue normalmente o seu destino em direcção ao futuro. Por conta disto, quando se enfrentam situações de crise generalizada, tais como a crise económica, existencial, social e cultural compreende-se que a mulher é a principal causadora desses infortúnios e passa-se a ver nela a razão da maior parte dos males da sociedade. Esta situação possibilita a objectificação da mulher, criando-se vários estereótipos relacionados ao seu comportamento.

No caso de Moçambique, a compreensão do lugar da mulher na sociedade deve ser enquadrada nas transformações políticas, económicas e sociais que ocorreram desde os períodos pré-colonial, colonial até ao período pós-colonial. Em todos estes períodos, apesar de algumas variações, prevalece em Moçambique uma sociedade conservadora no que tange ao papel da mulher na sociedade ou na esfera pública. Este cenário afectou em grande medida a produção musical de Fany Mpfumo. Ainda que a emancipação feminina tenha sido a bandeira da Frelimo desde os tempos da luta de libertação nacional com a criação de algumas organizações femininas como a LIFEMO (Liga Feminina de Moçambique), o Destacamento Feminino (DF) constituído por mulheres guerrilheiras e,

por fim, a Organização da Mulher Moçambicana (OMM) em 1973 (CASIMIRO, 2005), isto não trouxe mudanças radicais sobre as percepções do papel social da mulher em Moçambique.

A emancipação feminina em Moçambique representava um significado diferente, não era a mesma dos países considerados liberais. No imaginário da Frelimo, a mulher deveria desempenhar um papel preponderante na nova sociedade, devendo seguir os preceitos revolucionários. Casimiro e Andrade (1992, p. 102) observam que “o feminismo foi excomungado pela Frelimo; no discurso de Samora, aquando da criação da OMM em 1973, o feminismo foi reduzido a um movimento burguês, sem ligação com a realidade do dia-a-dia”. Tal como outros países que seguiam a orientação marxista-leninista o movimento feminista era visto como uma reivindicação burguesa que não se articulava com a teoria marxista das relações de produção. Desta forma, rejeitavam em bloco algumas reivindicações relacionadas com o direito de as mulheres exercerem profissões liberais, possibilidades de formação semelhantes às dos homens, igualdade de direitos políticos por considerarem que se situavam fora das relações de produção (CASIMIRO e ANDRADE, 1992, p. 102).

No decurso da primeira conferência da OMM realizada em 1973, o então Presidente da FRELIMO, Samora Machel fez um discurso sobre a emancipação da mulher, deixando claro as linhas que a organização devia seguir. Nesse discurso, Samora crítica abertamente o movimento feminista liberal e a LIFEMO em particular, acusando-a de fazer discursos esvaziados de conteúdo. Nas palavras de Machel, para a LIFEMO “falar de emancipação da mulher era apenas um exercício verbal, vazio, uma imitação do que se fazia no mundo, uma moda superficial” (MACHEL, 1979, p. 18). Mais adiante,

Machel (1979,) endureceu o seu discurso referindo que:

Há quem conceba a emancipação como uma igualdade mecânica entre o homem e a mulher. Esta concepção vulgar manifesta-se muitas vezes no nosso seio. A emancipação seria então a mulher e o homem fazerem exatamente as mesmas coisas, dividirem mecanicamente as tarefas no lar. ‘Se hoje lavei os pratos, amanhã lavarás tu, quer estejas ou não ocupado, quer tenhas ou não tempo’. Se na FRELIMO ainda não há mulheres tratoristas ou motoristas é necessário imediatamente que haja, sem ter em conta as condições objetivas e subjetivasⁱ. A emancipação concebida mecanicamente leva, como vemos por exemplo nos países capitalistas, a reclamações e atitudes que deturpam inteiramente o sentido da emancipação da mulher. A mulher emancipada é a que bebe, é a que fuma, é a que usa calças e mini saias, a que se dedica à promiscuidade sexual, a que recusa ter filhos, etc. [...] Todas estas concepções são erradas e superficiais. Nenhuma delas atinge o coração da contradição nem propõe uma linha que verdadeiramente emancipe a mulher (p. 26).

Este discurso sobre a emancipação da mulher é visivelmente contraditório. Apesar da aceitação de alguns direitos femininos, no pensamento “Samoriano”, a mulher continua sendo o garante da estabilidade social, aquela que, se for necessário, deve se sacrificar para estabilização da sociedade. Portanto, apesar da FRELIMO criticar a situação da mulher no contexto colonial e pré-colonial, a sua acção estava longe de ser totalmente emancipadora uma vez que apresentava alguns sinais de subalternização da mulher através de uma política ostensivamente conservadora.

Na esfera pública, o governo da FRELIMO fazia ataques ao que considerava “mulher liberal”. Por exemplo, na Segunda Conferência da OMM em 1976 destacou-se

que a mulher que observava valores liberais era

[...] irresponsável perante a família, nos cuidados de casa e das crianças; utilização irresponsável do rendimento familiar, [...] adquirir objectos pessoais e supérfluos; exigência de dividir mecanicamente as tarefas da casa com o seu companheiro [...]; tendência de imitar o homem em todos os seus comportamentos negativos: consumo de bebidas alcoólicas, fumo e promiscuidade sexualⁱⁱ (II Conferência da OMM, 1976).

Estes pronunciamentos revelam o lado conservador e regulador da vida da mulher por parte do regime da FRELIMO. Nota-se que para a FRELIMO, a estabilidade da família estava no centro das atenções e era vista como chave para a construção de uma sociedade nova. Para a FRELIMO, a estabilização social era grandemente dependente da mulher, colocando-a numa situação de liberdade parcial e subalterna. Não é por acaso que Samora Machel defendia que a unidade no lar, possibilitaria a unidade nacional. Num discurso proferido na Conferência da OMM em 1984, o Presidente de Moçambique defendeu que o divórcio é factor de desestabilização e de desagregação que atinge toda a sociedade e não apenas o casal afectadoⁱⁱⁱ, por isso, “a discussão do divórcio é, em primeiro lugar, dever e responsabilidade dos pais dos conjugues. A eles compete fazer todos esforços para salvar o casamento. [Assim] seriam criados mecanismos para que nenhum casamento seja desfeito pelo Estado no registo civil, ignorando-se aos pais de cada um dos conjugues”^{iv}.

Todos estes factores demonstram a contradição do projecto emancipatório feminino em Moçambique. “A mulher continuou a ser apenas vista como o elemento unificador da família, célula base da sociedade, como a mulher-dona-de-casa,

educadora das novas gerações, garante dum lar harmonioso, [...] a sua participação na produção social não trouxe mudanças significativas para a divisão de trabalho entre os sexos, ao nível da família (CASIMIRO, 2005, p. 71). Esta conjuntura propiciava a continuação da objectificação da mulher num Estado que se afirmava modernista. É neste contexto que se procura compreender as letras das músicas de Fany Mpumfo.

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER MOÇAMBICANA NAS COMPOSIÇÕES MUSICAIS

Na história da humanidade, as mulheres têm enfrentado diversas barreiras na sua emancipação. Mesmo com os desenvolvimentos actuais, marcados por um grande crescimento do movimento feminista, ainda persiste a ideia de que a principal tarefa da mulher é garantir a estabilidade familiar e da sociedade. Sendo os músicos o reflexo da sociedade em que se inserem, compreende-se que as suas músicas reflectam estas crenças ou convicções, mas também podem servir de instrumento de luta, por isso não é de estranhar que a mulher seja o centro das composições musicais.

A maior parte dos músicos compartilham valores sociais do seu mundo, por isso também são extremamente reguladores. Portanto, recorrem à música para criticar todos comportamentos que consideram desviantes. Em sociedades conservadoras, esta situação se observa com maior notoriedade. Nestes casos, a objectificação feminina evidencia-se com maior facilidade. Conforme Filmão (1992, p. 149) “as linguagens das canções revelam maneiras particulares de pensar, imaginar, fazer, construir e destruir a mulher ou simplesmente a sua imagem, enquanto elemento que participa nos equilíbrios e desequilíbrios do mundo”. A partir da análise das músicas do “Billboard Hot 100”, uma tabela dos Estados Unidos de América que avalia a lista das 100

músicas mais vendidas na semana, Bretthauer, Zimmerman e Banning (2007) concluíram que a objectificação e a violência contra a mulher representavam o quadro global que emerge nas letras musicais, tendo identificado temas relacionados com o homem e o poder, sexo como principal prioridade dos homens, a objectificação da mulher, a violência sexual, a definição da mulher por ter um homem, assim como considerar que a mulher não tem valor apenas por si. Este retrato demonstra que mesmo em países tidos como progressistas, as mulheres continuam enfrentando esta situação.

No seu estudo sobre as canções dos Beatles nos anos sessenta, Such (2016) revela a existência de uma possível mudança na caracterização da mulher como resultado do feminismo e a contracultura em vigor naquela altura. Este pensamento se assemelha ao de Garcia e Santana (2020) que compreendem que a música como uma manifestação cultural ajuda a perceber os hábitos e costumes de uma sociedade dentro de um recorte histórico temporal. Com base na análise do repertório do cantor brasileiro Noel Rosa estes autores concluem que existem “factores de objectificação física e social da mulher, o sentimento de posse do homem e o julgamento moral quando ela não cumpre com os pré-requisitos da normatividade” (GARCIA e SANTANA, 2020, p. 446).

Outros estudos sobre a representação da mulher no Zimbabwe demonstram que as composições celebram estereótipos negativos sobre a mulher, como é o caso da violência e outras representações negativas que minam a emancipação da mulher na sociedade, dando continuidade à visão de que a mulher é supostamente inferior (CHARI, 2008). Por sua vez, Chiweshe e Bhatasara (2013) argumentam que o machismo e a misoginia são celebrados na música popular zimbabueana, reforçando a ideia de inferioridade das mulheres em relação aos homens. A partir destas composições que

representam períodos e espaços diferentes fica evidente que a mulher é o centro das composições musicais, todavia, percebe-se que geralmente existe uma certa objectificação das mulheres em grande parte das letras musicais.

Em Moçambique, a objectificação das mulheres nas composições musicais foi historicamente constante, visto que grande parte da sociedade partilha de valores conservadores. Um dos poucos estudos sobre a representação da mulher na música ligeira em Moçambique teve como caso específico a cidade da Beira. A partir da análise das composições musicais, Filmão (1992, p. 148) apontou que “as imagens de Mulher encontradas são essencialmente oito, a saber: Mulher-ideal-guardiã-doméstica, Mulher-mãe, Mulher-propriedade, Mulher-objecto-de-prazer, Mulher-cara-metade, Mulher-cruel, Mulher-invisível e Mulher-caçatouros”. Estas representações revelam que a sociedade espera determinados tipos de comportamentos da figura feminina, o que é referido nas composições, da mesma forma que quando a Mulher transgride idealização social sobre a sua função e forma de agir, a mesma é fortemente criticada.

Na década de 1980 existiu um grande debate público na imprensa devido o teor das composições musicais masculinas sobre as mulheres. Num texto publicado no Jornal Notícias, Inês Ananias e Paula de Abreu (1983) questionavam se na canção moçambicana, apenas a mulher é que peca. As autoras avançavam ainda que:

Temos acompanhado canções de vários artistas músicos moçambicanos e vimos que a maior parte delas só apontam os lados negativos da mulher [...]. É certo que alguns artistas expressam sentimentos por eles vividos, mas é menos certo que situações de dissabores nos lares ou em qualquer área social sejam só provocadas pelas mulheres. Muitas vezes os

homens, neste caso representados pelos músicos, consideram-se vítimas da incompreensão e das represálias das mulheres. [...]. Nós sabemos que uma boa soma de problemas sociais é provocada também pelos homens. Alguns até têm atitudes machistas. A mulher, nesta etapa histórica que ainda estamos a viver, as vezes levanta questões abandonando o lar, tomando atitudes que lhe parecem mais viáveis para a resolução do problema ou de repúdio de vexames de que é vítima por parte do seu companheiro. O homem, para não se mostrar arrependido confessar publicamente, cantando, neste caso, limita-se a fazer uma composição em que se revela vítima das atitudes da mulher. Porquê os músicos não fazem igual número de composições a criticar o comportamento negativo de certos homens que desencaminham ou pelo menos são cúmplices de certas atitudes das mulheres (ANANIAS e ABREU, 1983, p.3).

Este posicionamento devia-se ao facto de existir um discurso de emancipação feminina, contudo mantinham-se composições que vilipendiavam as mulheres. A partir deste artigo de opinião houve um debate sobre as composições musicais que versam sobre as mulheres. Ainda sobre esta questão, Matusse (1983) defendeu que não eram apenas as mulheres que pecavam, desta forma, concordava que “muitas canções só falam das atitudes incorrectas da mulher na nossa sociedade, mas nestas falta sempre dizer que as mulheres muitas vezes incorrem nestas atitudes, (instigadas) pelos homens [...], muitas vezes as mulheres são acusadas de prostitutas como se elas a sós sem intervenção dos homens fossem capazes de se prostituírem”. Por outro lado, existia outro grupo que compreendia que os homens também são criticados. Em alguns artigos de opinião do Jornal Notícias também se argumentou que era irrealista a ideia de que apenas o género feminino era criticado,

acrescentado que “só se deve sentir humilhada a mulher a quem é dirigida a crítica, ou seja, a mulher com comportamentos reprovados nas nossas canções”^v.

A crítica contra as composições masculinas que vilipendiam a mulher foi se acentuando ao longo do tempo, apesar de terem tido um efeito limitado na sociedade, particularmente na classe artística. Manjate (1984, p.3) argumenta que a mulher pecadora é uma utopia, visto que “o pecado versado pelos nossos músicos frequentemente atribuído a mulher é um problema de toda a sociedade e não estritamente da mulher cantada”. Continuando concluiu que aquela situação se devia ao facto de um grande número de cantores “dedicar a sua bem ávida criatividade artística aquilo que chamaria de crónica febre masculina de lamentar as suas desventuras no mundo feminino” (MANJATE, 1984, p.3).

A partir destes estudos pode depreender que a representação das mulheres nas composições musicais é extremamente influenciada pela conjuntura sócio-política e económica do país. No caso de Moçambique, a objectificação feminina deve-se principalmente aos valores conservadores e tradicionais que estavam incutidos na sociedade desde o período pré-colonial, colonial, assim como a imposição de ideias marxistas-leninistas no período pós-colonial. O contexto social do país, aliado às políticas marxistas-leninistas adoptadas pela FRELIMO fizeram com que a política de emancipação feminina fosse contraditória. Conforme se abordou na secção anterior, não era permitido que a mulher tivesse os mesmos direitos e liberdades dos homens, pois acreditava-se que tal emancipação era típico dos países liberais, que procuram transmitir uma ideia de libertinagem para as mulheres.

A sociedade continuou a ter a ideia de que a principal tarefa da mulher deveria ser a

estabilização social. O governo da FRELIMO, apesar de defender a emancipação também tinha essa percepção. Na realidade, tratava-se de um regime regulador que, se entendesse que as músicas com certa objectificação feminina não deveriam circular, seriam facilmente banidas porque o regime controlava a rádio que era o principal meio de difusão da música no país. Quando interessava ao regime, algumas músicas saíam de circulação, como aconteceu com certas músicas que se mostravam contraditórias aos ideais revolucionários, o que sugere alguma indiferença ou aceitação da representação da mulher naqueles em moldes objectificantes^{vi}.

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NAS COMPOSIÇÕES MUSICAIS DE FANY MPFUMO

António Mariva ficou conhecido por Fany Mpfumo, nasceu a 28 de outubro de 1929, tendo crescido nos bairros suburbanos da então Lourenço Marques, onde começou a sua ligação com a música no histórico bairro da Mafalala. Muito cedo, como a maior parte dos homens do Sul de Moçambique emigrou para a África do Sul, onde ficou por um período de 25 anos, entre 1947 e 1973, ano em que regressa a Moçambique e vive até a data da sua morte em 1987. A África do Sul representava para os músicos moçambicanos uma oportunidade de produzir e executar ritmos moçambicanos (PRISTA, 2018; MATUSSE, 2009). O Rei da Marrabenta como ele próprio se intitula numa das suas composições, tem um número considerável de músicas com grande sucesso. Durante a sua carreira sempre esteve atento a situação sócio-política e económica em que esteve inserido. Por conta disto, algumas das suas composições foram banidas pelos regimes políticos de então.

A mulher é seguramente o centro das composições de Fany Mpfumo, a representação feminina nas composições

deste artista foi influenciada pela conjuntura social, política e económica, mas também pela sua experiência de vida. Este músico cresceu e viveu numa sociedade extremamente conservadora e tradicional, o que fez com que tivesse uma determinada imagem do papel da mulher. Por outro lado, a sua vida pessoal marcada por relacionamentos que não terminaram como esperado pode ter influenciado nesta objectificação da mulher. Neste caso se poderia estar perante o que a Manjate (1984) chama de “crónica febre masculina de lamentar as suas desventuras no mundo feminino”. A maior parte das músicas de Fany Mpfumo com grande popularidade abordam a questão das mulheres, por isso pode-se referir que esta temática foi de grande importância na vida deste artista.

Tendo em mente a asserção de Schiller (2018), segundo a qual as composições fornecem significados produtivos de como a identidade nacional é construída e negociada, através das músicas de Mpfumo, se apreende o imaginário da sociedade moçambicana em transição sobre o papel e lugar da mulher na esfera social. Este artigo se concentra na análise de 8 composições, nomeadamente: *Elidiya (eldia)*, *Xjoroxijina (Georgina)*, *Leswi wene ungaxonga (já que você é linda)*, *Nitakukhoma hi kwini? (por onde vou-te pegar?)*, *Ungahlupheki (não sofras)*, *Alizrandzru (o amor)*, *A vasati va namunhla (as mulheres de hoje)*, *Avasati va lomvu (as mulheres daqui)*.

A maior parte da discografia de Fany Mpfumo foi gravada na vizinha África de Sul a partir de 1951, sendo Georgina waka Nwamba, o seu primeiro disco de grande popularidade (PRISTA, 2018). Neste disco encontra-se o primeiro grande clássico deste artista, trata-se da música que deu nome ao álbum, Georgina, no qual retrata uma estória em que Fany Mpfumo se recorda de uma mulher que lhe marcou profundamente. Nesta música, Mpfumo revela saudades e tristeza

por não estar com ela. A letra desta música é bastante simples, mas com grande significado:

Xjoroxijina
(Georgina)^{vii}

Loko nikumbuka Xjoroxijina mine, ingi ntodzrila mine
quando me lembro da Georgina, parece que vou chorar^{viii}

Loko nikumbuka Xjoroxijina mine, ingi ntohlanya mine
quando me lembro da Georgina, parece que vou ficar maluco

Xjoroxijina waka Mamba, Xjoroxijina, yene waka Mamba
Georgina da família Mambo, Georgina da família Mambo

Xjoroxijina, yene waka Mamba, Xjoroxijina, yene waka Mamba
Georgina da família Mambo, Georgina da família Mambo

Atinyonga ta kone
As suas ancas

Wayizoba, xjuru wene
Juro que estás a cobiçar?^{ix}

Nesta música, Mpfumo faz alusão ao distanciamento com a sua amada Georgina, uma realidade de muitos parceiros do seu tempo que eram forçados a viver um amor à distância por conta do trabalho migratório nas minas da África do Sul. A referência ao apelido da mulher em causa se enquadra nos costumes da zona sul de Moçambique onde a proveniência ou família de origem da mulher joga um papel crucial nas uniões. Mpfumo entra em detalhes íntimos, destacando as ancas da Georgina como indiscretíveis e apeteceíveis. De forma discreta faz referência ao erotismo da Georgina (Wayizoba, xjuru wene). Portanto, esta música vai para além de expressar a saudade, passando pela exaltação da beleza da mulher. Esta é uma mensagem comum nas músicas de Mpfumo como ilustram outras composições como, *Elidiya (eldia)*, *Leswi wene ungaxonga (já que você é linda)*, *Nitakukhoma hi kwini? (por onde vou-te pegar?)*, *Ungahlupheki (não sofras)*.

Em *Leswi wene ungaxonga* (já que você é linda), Mpfumo, uma vez mais exalta a beleza da mulher, mas de forma irónica. A exaltação da formosura da mulher remete à subjectividade e ao carácter contextual da beleza. Contrariamente à realidade actual, na qual a beleza se confunde com emagrecimento, Mpfumo vê a beleza na gordura. Igual ao seu tempo, Mpfumo quer casar com uma mulher frondosa, uma mulher que lhe dê abraços confortáveis.

Leswi wene ungaxonga
Assim que és linda^x

Leswi wene ungakuluka
Assim que és gorda

Leswi wene ungabola
Assim que és formosa/podre

Ufanela hi kuchata na Fany
mereces casar com o Fany

Ufanela hi kuchata na mine
mereces casar comigo

Nikhomi, nipshaka
me toque para que eu fique feliz

Em *Nitakukhoma hi kwini?* (por onde vou-te pegar?) Mpfumo volta a exaltar a beleza da mulher de estatura baixa. Declara o seu amor por ela e implora que ela não lhe deixe sozinho. Cantada em Inglês e Ronga, esta música atinge uma audiência maior. A expressão por onde irei te pegar revela o carácter requintado da mulher, senão mesmo sagrado ao ponto de não se saber por onde lhe pegar.

Nitakukhoma hi kwini?
por onde vou-te pegar?^{xi}

Nitakukhoma hi kwini, n'hwani?
por onde vou-te pegar? Moça?

Nitakukhoma hi kwini? Ungagoma ngopfu
por onde vou-te pegar? Assim que és muito baixinha

Nitakukhoma hi kwini? n'hwani?
por onde vou-te pegar? Moça?

Don't leave me alone, baby
não me deixe sozinho querida

Don't leave me alone. I love you so

não me deixe sozinho, eu amo-te tanto

Because I love you so
porque eu amo-te tanto

I love you so, baby, because I love you so
eu amo-te tanto querida, porque eu amo-te tanto

Em *Elidiya* (eldia), Mpfumo volta a expressar uma admiração por uma mulher clara, comparando-a ao tomate de Boane, uma zona conhecida pelo seu potencial agrícola, com destaque para a produção de vegetais. Mpfumo queixa-se que a mulher ginga ou desfila quando anda. No último verso, Mpfumo usa a repetição do nome da mulher para se render à sua beleza. O paralelismo da mulher ao tomate também pode ser visto como a objectificação da mulher, na medida que implicitamente pode se estar a referir que ela é um produto pronto a consumir. Por outro lado, pode revelar o carácter curto da beleza feminina. Tal como o tomate de Boane, a sua beleza esvanece rapidamente.

Elidiya (Elidia)^{xii}

U ximati xa bowana, mamana Elidiya
és tomate de Boane, senhora Elidia

U ximati xa bowana, mamana Elidiya
és tomate de Boane, senhora Elidia

U ximati xa bowana, mamana Elidiya
és tomate de Boane, senhora Elidia

Wene ufambisa kuzenya, mamana wene
Tu gingas quanto andas

Wene ufambisa kuzenya, mamana wene
Tu gingas quando andas

Elidiya, Elidiya, Elidiya, Elidiya
Elidia, Elidia, Elidia, Elidia

Na música *Ungahlupheki (não sofras)*, Mpfumo revela-se produto do seu tempo e da cultura do povo em que se insere. Coloca o casamento (tradicional) como a principal realização da mulher. Provavelmente inspirado por longos anos de trabalho fora do convívio familiar, Mpfumo promete casamento à uma mulher, pedindo-lhe que pare de sofrer e não fique triste porque voltará lhe casar. Uma composição com grande

simbolismo naquela conjuntura.

Ungahlupheki, nkata^{xiii}

não sofras esposa

Nitabuya ntakuchata, ntombi

voltarei te casar moça

Ungahlupheki, nkata

não sofras esposa

Nitabuya ntakuchata, ntombi

voltarei te casar moça

Miyela, n'hwanyana, ungavaviseki

cala moça, não fique desconfortável

Miyela, n'hwanyana, ungzrili

cala moça, não chore

Ao todo, as composições transcritas elogiam a beleza feminina, exprimem sentimentos de amor e afecto. Também expressam as preferências pessoais do artista sobre as mulheres. A canção com o título *Ungahlupheki* (não sofras) é de grande simbolismo para Fany Mpfumo que passou cerca de um terço da sua vida na África de Sul, país para o qual maior parte dos homens da zona sul emigrava com vista a trabalhar, principalmente nas minas, deixando as suas esposas e/ou namoradas em Moçambique. A música revela as incertezas de muitas mulheres neste período em relação ao destino das suas relações afectivas^{xiv}. Muitos jovens do sul de Moçambique se espelharam nesta música, o que foi sustentado pela popularidade da música por um longo período de tempo, chegando a ponto de ocupar o estatuto de clássico da música ligeira moçambicana.

Fany Mpfumo também esteve atento às mudanças comportamentais da mulher ao longo do tempo e isto se reflecte em algumas das suas composições. As suas músicas revelam uma influência do contexto em que ele viveu ressaltando se o seu carácter conservador e as suas experiências particulares. Por exemplo, uma das suas composições com o título *ni helile* (estou destrozado) foi até banida pelo regime colonial na década de 1960, pois

compreendia-se que abordava a prostituição feminina (PRISTA, 2018), traçando o retrato da história de uma mulher adúltera, a dado momento refere “fiz um gasto supérfluo ao casar com aquela mulher porque afinal é uma p..a” (MATUSSE, 2009, p. 54).

Noutras composições, Mpfumo é demasiadamente crítico em relação as mulheres, retratando-as como desviadas da ordem social do dia. O clássico *A vasati va Lomu (as mulheres daqui)* que também foi banida na década de 1960 por se considerar que fosse uma alusão a homossexualidade, alegadamente por Mpfumo estar a chamar as mulheres de homens (PRISTA, 2018), é um dos exemplos da crítica ao desvio dos padrões sociais da época. Entretanto, vários estudiosos da música de Mpfumo divergem na interpretação desta composição que se apresenta em jeito de parábola, como se pode ver abaixo.

Avasati va lomu

as mulheres daqui^{xv}

Avasati va lomu, ava na vusiwana

as mulheres daqui não tem piedade

Vatlanga hi mazrumana, vatsrhimbela

n'wanyangana

brincam com amendoim, preparam folhas de feijão

Nikumbuka vulolwana, yoa vulolwana

me lembro da preguiçosa, a preguiçosa

Nikumbuka vulolwana, nikumbuka

Sesiliya

me lembro da preguiçosa, me lembro da

Cecília

Na composição *a vasati va lomu (as mulheres daqui)*, Fany Mpfumo coloca em causa o comprometimento da mulher no relacionamento amoroso, fazendo referência a sua crueldade, infantilidade, bem como a preguiça, deste modo, compreende que as mulheres já não têm a paciência de sacrificar-se pelos seus relacionamentos. Por outro lado, em sociedades tradicionais, a mulher deve ter domínio das actividades domésticas, mas, mais do que isso, é preciso que seja

extremamente empenhada, pois quando não é assim, o homem pode se separar, visto que a sociedade considera a preguiça feminina uma causa justa para o homem desvincular-se do relacionamento. O mesmo se sucede com a composição a seguir:

A vasati va namunhla
as mulheres de hoje^{xvi}

A vasati va nan'waka, avana n'gqhondlho
as mulheres de hoje não têm juízo

Awakati bza namunhla, abzina n'gqhondlo
as mulheres de hoje não têm juízo

Kehlwela kutekana, Kutsrhikana
asvihwelanga
demorou a união, [mas] a separação não
demorou

A composição *A vasati va namunhla* (as mulheres de hoje), é uma crítica directa e incisiva à mulher do seu tempo por alegada incapacidade de permanecer no lar. Com uma letra muito curta e um ritmo vivo e cadenciado, Mpfumo olha para mulher como principal responsável pela separação dos casais, pois não tem juízo, desta forma, propicia que os relacionamentos terminem de forma precipitada. Esta situação também se sucede na composição *Alizrandzru* (o amor).

Alizrandzru
o amor^{xvii}

N'hwanyana wanga angafamba andzrisiya
mine
minha parceira que se separou de mim

Kambe atanidzrimuko, kambe
atanikumbula
mas vai recordar-se de mim, mas vai
recordar-se de mim

Kambe atanidzrimukoyoyoyo, kambe
atanidzrimuko
mas vai recordar-se de mim, mas vai
recordar-se de mim

Alizrandzu ledzrikulo, ntadzrikuma
phambili ya
Encontrarei grande amor a frente

kambe atanikumbuko, kambe
atanikumbuko.
mas vai recordar-se de mim, mas vai
recordar-se de mim

Na composição *Alizrandzru* (o amor), Mpfumo chora ter sido abandonado por uma moça, mas consola-se e apresenta a mulher como a maior perdedora que cedo irá se lembrar dele, deixando implícito que ele era um bom esposo, sendo a mulher mais uma do grupo das que não tem juízo. Neste grande problema social de casamentos fracassados, em quase todas as composições, Mpfumo retira a agência (agency) da mulher num relacionamento e a coloca como uma parceira subordinada, na realidade, dificilmente encontra-se uma crítica para o comportamento e acções dos homens. De todas as formas, Fany procura consolar-se, podendo sinalizar que ele também sentiu saudades da mulher em causa.

Vistas como um todo, as músicas de Mpfumo com os títulos *Avasati va lomvu* (as mulheres daqui), *a vasati va namunhla* (as mulheres de hoje), *Alizrandzru* (o amor) são uma leitura crítica e subjectiva da sociedade do seu tempo. Os divórcios eram um grande problema social, tornando-se uma preocupação do governo pós-colonial, de tal forma que o Presidente Machel ordenou que os casais apenas poderiam se divorciar depois de serem ouvidos os progenitores dos conjugues^{xviii}. Na percepção de Fany Mpfumo, estas separações tinham como principal causadora as mulheres, um posicionamento influenciado pelo contexto social, político e económico em que esteve inserido, visto que era caracterizado por valores largamente conservadores.

O consumo da música a nível mundial é de uma popularidade indiscutível. A sua função extravasa as barreiras culturais, posicionando-se como um factor importante na idealização social. Fany Mpfumo um dos maiores cantores moçambicanos, influenciado pelo contexto social, político e económico, assim como pelas suas experiências de vida transmitiu o seu

pensamento sobre várias questões do seu tempo. Através da música, Mpfumo espelha o lugar da mulher no imaginário sócio-cultural do sul de Moçambique no período de transição do colonialismo para a independência. Mpfumo apresenta um retrato complexo do lugar da mulher, às vezes apresentando-a como um objecto de prazer sensual e sexual, por vezes como potencial esposa. Noutras músicas, a mulher carrega a culpa pelo fracasso das uniões matrimoniais e é apresentada como alguém sem oportunidades fora do lar. Ao todo as músicas de Mpfumo se confundem com o conflito entre a modernidade e o tradicionalismo que caracterizou ambos os regimes colonial e pós-colonial. As músicas de Mpfumo são seguramente fontes da história social de Moçambique. De forma simples e acessível, as músicas de Mpfumo revelam várias facetas do quotidiano da vida social do sul de Moçambique e abrem espaço para uma aprendizagem fácil ao ritmo do estilo musical marrabenta.

REFERÊNCIAS

- ANANIAS, I., ABREU, P. Na nossa canção só a mulher é que peca? **Jornal Notícias**, Maputo, 24 de nov. 1983.
- BRETTTHAUER, B.; ZIMMERMAN, T.; BANNING, J. A Feminist Analysis of Popular Music. **Journal of Feminist Family Therapy**, v. 18, n. 4, p. 29-51, 2007.
- CASIMIRO, I., ANDRADE, X. Construindo uma teoria de género em Moçambique. **Estudos Moçambicanos**, v. 11, n. 12, p. 93-110, nov., 1992.
- CASIMIRO, I. Samora Machel e as relações de género. **Estudos Moçambicanos**, v. 21, p. 55-84, 2005.
- CHARI, T. Representation of Women in Male-produced “Urban Grooves” Music in Zimbabwe. **Muziki: Journal of Music Research in Africa**, v. 5, n.1, p. 92-110, 2008.
- CHIWESHE, M. K., BHATASARA, S. ‘Ndeze Varume Izvi: Hegemonic Masculinities and Misogyny in Popular Music in Zimbabwe. **Africa Media Review**, v. 21, n. 1-2, p. 151–170, 2013.
- COVANE, L. **O impacto do trabalho migratório em Gaza: vozes de mineiros, suas esposas e de autoridades locais**. Maputo: Universidade Nachingwea, 2020.
- FILIPE, E. P.V. “Where are the Mozambican Musicians?” Music, Marrabenta, and Nation Identity in Lourenço Marques, Mozambique, 1950s-1975. Michigan: Copyright ProQuest, UMI Dissertation Publishing, 2012.
- FILMÃO, E. J. A imagem da Mulher em canções da música ligeira na Beira, 1975-1989: contribuição ao estudo das literaturas marginais. **Estudos Moçambicanos**, v. 11, n. 12, p. 145-182, nov., 1992.
- GARCIA, R. M., SANTANA, W. K. F. objectivação da mulher na música brasileira: perspectivas discursivas com base nos estudos de género. **Macabéa**, v. 9, n. 3, p. 440-457, jul./set., 2020.
- GUILLOREL, E.; HOPKIN, D.; POOLEY, W. (eds.). **Rhythms of Revolt: European Traditions and Memories of Social Conflict in Oral Culture**. New York: Routledge, 2018.
- HERBERT, T. Social History and Music History. In: CLAYTON, M., HERBERT, T., MIDDLETON, R (eds.). **The Cultural Study of Music: a Critical Introduction**. New York: Routledge, 2003. p. 146-157.
- KRAMER, L. Subjectivity Rampant! Music, Hermeneutics and history. In: CLAYTON, M., HERBERT, T., MIDDLETON, R (eds.). **The Cultural Study of Music: a Critical Introduction**. New York: Routledge, 2003. p. 124-135.

- LARANJEIRA, R. A **Marabenta**: sua evolução e estilização, 1950-2002. Maputo: Minerva Print, 2014.
- MACHEL, S. M. **A libertação da mulher é uma necessidade da revolução, garantia da continuidade, condição do seu triunfo**. Maputo: Frelimo, 1979.
- MANJATE, S. Mulher pecadora é uma utopia. **Jornal Notícias**, Maputo, 4 de jan. 1984.
- MATUSSE, S. Na canção só a mulher é que peca? Não! Não é só a mulher que peca. **Jornal Notícias**, Maputo, 21 de dez. 1983.
- MATUSSE, S. **A longa estória da moda Xicavalo**. Maputo: CIEDIMA, 2009.
- MATSINHE, A. M. **Música popular e identidade**: subsídios para o estudo da identidade na música de Fanny Mpfumo (1976-1986). 2005. Trabalho de Fim de Curso (Licenciatura em História) Universidade Eduardo Mondlane, Faculdade de Letras e Ciências Sociais, 2005.
- MORAES, J. G. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.
- NAPOLITANO, M. **História e música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- PRISTA, A. (Org.). **Songbook Fany Mpfumo**. Maputo: Khuzula, 2018.
- SCHILLER, M. **Soundtracking Germany**: Popular Music and National Identity. London: Rowman & Littlefield, 2018.
- SCHWALBACH, J. C. **New cultural politics and popular music in post-colonial Mozambique (1975-1986)**. 2002. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Universidade de Londres: School of Oriental and African Studies, 2002.
- SHEPHERD, J. Music and Social Categories. In: CLAYTON, M., HERBERT, T., MIDDLETON, R (eds.). **The Cultural Study of Music: a Critical Introduction**. New York: Routledge, 2003.
- SUCH, J. R. C. O feminino nas canções dos Beatles: uma possível análise de género e música no contexto da contracultura (década de 1960). **Revista Mais que Amelias**, p. 1-14, 2016.
- SOPA, A. **A alegria é uma coisa rara**. Subsídios para a história da música popular urbana em Lourenço Marques (1920-1975). Maputo: Marimbique, 2014.
- TAGG, P. Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice. **Popular Music**, n. 2, p. 37-65, 1982.
- TRACEY, Hugh. **Chopi musicians: their music, poetry, and instruments**. London: Oxford University Press, 1970.
- VAIL, L.; WHITE, L. Plantation protest: the History of a Mozambican Song. **Journal of Southern African Studies**, v. 5, n. 1, p. 1-25, oct., 1978.

ⁱ Por exemplo, em diálogo com representantes da Organização de Trabalhadores Moçambicanos (OTM), o Presidente Samora Machel “manifestou que não concordava com a afectação da mulher em sectores tais como minas, estiva, altos fornos de siderurgia, condução de tractores e de camiões de longo curso, porque de acordo com a sua estrutura física [...] poderia afectar a sua saúde”, [desta forma] recomendou a realização de um estudo científico integral da utilização da capacidade e energias da mulher, com vista a sua colocação em sectores

tecnológicos ou de ciência, onde ela possa aplicar a sua habilidade e inteligência (Combate da mulher: promoção académica e profissional é também luta pela emancipação. *Revista Tempo*, Maputo, 10 de nov. 1984). Esta situação demonstra que apesar dos discursos e algumas acções de emancipação feminina, o preconceito sobre a mulher desempenhar certas funções continuava, uma situação que o Presidente tenta justificar através de argumentos científicos, mas se percebe que é mais influenciado por sua crença em valores conservadores.

ⁱⁱ II Conferencia da OMM: engajar a mulher na tarefa principal. *Revista Tempo*, Maputo, 12 de dez., 1976.

ⁱⁱⁱ O adultério foi identificado como uma principais causas dos divórcios, provocando a degradação social. Em 1982, houve um caso em que o Secretariado Nacional da OMM suspendeu uma mulher das suas funções na organização devido o adultério, na nota referiu-se que a suspensão se deveu ao mau comportamento moral e social, visto que estava “envolvido em casos de adultério e amantismo, atitudes típicas da sociedade burguesa que são completamente contrárias a linha política do partido, que chocam com os princípios que orientam a luta pela emancipação da mulher” (OMM: Suspenso membro do Secretariado Nacional. *Jornal Notícias*, Maputo, 23 de ago., 1982)

^{iv} Unidade do lar, unidade nacional: o Presidente Samora Machel, quando discursava ontem na sessão de abertura. *Revista Tempo*, Maputo, 07 de nov., 1984.

^v Na canção só a mulher é que peca? Não, o homem também é criticado. *Jornal Notícias*, Maputo, 21 de dez. 1983, p.3. Também ver: Não, o homem também é criticado. *Jornal Notícias*, Maputo, 18 de jan. 1984.

^{vi} Fany Mpfumo teve algumas das suas músicas banidas no período colonial e pós-colonial. O regime colonial proibiu que algumas composições tocassem na rádio pública por considerar que representavam a mulher de forma inadequada, assim foi o caso de A vasati va lomu (as mulheres daqui), Ni helile (estou destróçado) e a Nkata wa fany (a esposa de Fany). Todavia, no período pós-colonial, estas músicas

tocavam normalmente, tendo apenas sido banidas algumas composições que se consideravam politicamente inadequadas, este foi caso da composição A valandi va Machel (os pretos de Machel) considerada de cunho racista, não se adequando com o tipo de nação que a Frelimo pretendia edificar (PRISTA, 2018; MATUSSE, 2009).

^{vii} PRISTA, 2018, p. 59.

^{viii} Todas as traduções das composições de Fany Mpfumo neste trabalho são de autoria dos autores do presente artigo.

^{ix} Wayizoba,xjuru wene, significa, wa yi vona xjuro, wa vilela xjuruo.

^x PRISTA, 2018, p. 77.

^{xi} PRISTA, 2018, p. 98.

^{xii} PRISTA, 2018, p. 52.

^{xiii} PRISTA, 2018, p. 108.

^{xiv} Ver: COVANE, L. *O impacto do trabalho migratório em Gaza: vozes de mineiros, suas esposas e de autoridades locais*. Maputo: Universidade Nachingwea, 2020.

^{xv} PRISTA, 2018, p. 38.

^{xvi} PRISTA, 2018, p. 34.

^{xvii} PRISTA, 2018, p. 27.

^{xviii} Unidade do lar, unidade nacional: o Presidente Samora Machel, quando discursava ontem na sessão de abertura. *Revista Tempo*, Maputo, 07 de nov., 1984.