



Artigo original

NYOXANINI DE FANY MPFUMO: meditação sobre um estilo musical moçambicano

Micas Orlando Silambo

Escola de Comunicação e Artes, Universidade Eduardo Mondlane (UEM), Moçambique

RESUMO: Este texto reflecte histórica e musicologicamente sobre o Álbum Nyoxanini de Fany Mpfumo. Historicamente discute sobre o principal estilo musical do Álbum, os círculos sociais e artísticos do compositor e a temática das suas músicas. Musicologicamente descreve o tipo de formação, os princípios básicos da sua orquestração e estruturação musical. O procedimento metodológico consistiu de uma pesquisa documental auxiliada por uma pesquisa bibliográfica e minhas experiências artísticas performáticas, assim como a técnica aural. Os pressupostos teóricos incluíram campos das ciências sociais e humanas com enfoque para a musicologia, comunicação social, linguagem, história, performance e áreas afins. Os resultados apontam que Fany Mpfumo: (i) dedicou sua vida para a produção e criação de alicerces que vêm definindo a dinâmica musical moçambicana por meio de Nyoxanini; (ii) trabalhou com temas educativos, críticos, patrióticos, satíricos e moralísticos estilizados, principalmente, em Marrabenta; (iii) tinha habilidades ímpares de orquestração e parametrização que qualificam sua estética contrapontística em poucos instrumentos e acordes audíveis em Nyoxanini. Conclui-se que a matéria-prima e técnicas da produção, instrumentação e orquestração musical do Fany foram influenciadas pelos instrumentos musicais disponíveis, assim como de experiências e dificuldades socioculturais da sua época.

Palavras-chave: Fany Mpfumo, Marrabenta, Moçambique, Nyoxanini,.

FANY MPFUMO'S NYOXANINI: a meditation on a Mozambican musical style

ABSTRACT: This paper reflects historically and musicologically on the Nyoxanini Album by Fany Mpfumo. Historically, it discusses the main musical style of the album, the composer's social, and artistic environments, and the subjects of his songs. Musicologically, it describes his assembly, the basic principles of his orchestration, and musical structuring. The methodological procedure consisted of documental research aided by bibliographical research, and my artistic performance experiences, as well as the aural technique. Theoretical assumptions included subjects of social, and human sciences with a focus on Musicology, Social Communication, Language, History, Performance, and related areas. The results show that Fany Mpfumo: (i) dedicated his life to produce and create foundations that have been defining the Mozambican musical dynamics through Nyoxanini; (ii) deals with educational, critical, patriotic, and moralistic themes, which were stylized mainly in Marrabenta; (iii) had unique orchestration, and parameterization skills that qualify his contrapuntal aesthetics using few instruments, and chords heard in Nyoxanini. It is concluded that the raw material, techniques of production, instrumentation, and musical orchestration of Fany were influenced by the musical instruments available in his time, as well as the social, and cultural environments of the composer's time.

Keywords: Fany Mpfumo, Marrabenta, Mozambique, Nyoxanini.

Correspondência para: (correspondence to:) yanikmicas@gmail.com

INTRODUÇÃO

O produto e processo musical possuem, ou melhor, deviam carregar consigo um valor contextualmente humano, social, cultural e estético. Este texto descreve e analisa histórica e musicologicamente o Álbum Nyoxanini – Alegrem-se – do compositor moçambicano Fany Mpfumo. Primeiro, discute contextualmente o principal estilo musical do álbum, os círculos sociais e artísticos do compositor e as temáticas das músicas. Segundo, apresenta os instrumentos e suas funções, assim como as progressões harmônicas estruturantes de cada música.

O álbum foi escrito predominantemente em xiRonga, um dos idiomas da etnia dos vaTsonga comumente falado em Maputo, província situada no Sul de Moçambique, sudeste do continente africano. A expressão Nyoxanini (singular Nyoxa) provém etimologicamente do verbo composto kuNyoxa (ficar alegre). O verbo kuNyoxa é constituído por três partes: prefixo Ku- (morfema que sempre antecede a raiz verbal e marca o infinitivo, como acontece com “To” na língua inglesa); raiz verbal –nyox- (a própria ação – ficar alegre); e a vogal final -a. O pré-sufixo ni- em negrito no termo (Nyoxan**ini**) é uma marca do sujeito plural e o sufixo ni- em (Nyoxan**ini**) é uma marca da ênfase da acção realizada (alegrem-se bastante). Dito isso, Nyoxanini é uma designação usada para dizer a um grupo de pessoas para que se alegrem imensuravelmente pelas novas músicas do Fany Mpfumo.

Grande parte da discografia deste compositor foi gravada na África do Sul sendo Georgina Waka Nwamba, seu primeiro disco registado em 1951. Em Moçambique, Fany gravou cinco discos com a editora Produções 1001, criada em 1971 para pesquisar e promover aptidões moçambicanas. Numa parceria entre a Rádio Moçambique e a empresa Vidisco foram editadas dezoito composições do Fany

em 1999 em título póstumo, tendo resultado no Álbum Nyoxanini (Figura 1) objecto deste estudo (cf. PRISTA; CUCHE, 2018).



FIGURA 1 - Capa do Álbum Nyoxanini¹.

Fonte: Mpfumo (1999)

O procedimento metodológico consistiu de pesquisas documental e bibliográfica, auxiliadas por minhas experiências performáticas. A pesquisa documental permitiu a aquisição de gravações de áudios, fotografias e outros documentos. As fontes documentais (texto e áudio) foram categorizadas segundo sua relevância no trabalho, seja para demonstrar, descrever ou analisar informações relativas ao Nyoxanini. A análise documental permitiu, em geral, a interpretação reflexiva das temáticas abordadas nas músicas.

A pesquisa bibliográfica foi realizada durante todo trabalho e configurou-se como uma modalidade obtenção de documentos de domínio científico – livros, ensaios críticos, dicionários e artigos científicos – vinculados ao Fany Mpfumo e a Marrabenta. Destaco os trabalhos jornalísticos e historiográficos da cultura moçambicana do Samuel Matusse (2013, 2016), de manifestações culturais moçambicanas do poeta José Craveirinha (2009), de transcrição de 19 obras de Fany Mpfumo de Raquel Machachula e Joyce de Cármen Ricardo², de estilização da

Marrabenta de Rui Laranjeira (2014) e sobre as dinâmicas históricas e socioculturais da Marrabenta do etnomusicólogo Marílio Wane (2020). A análise destes trabalhos de moçambicanos e suas perspectivas teóricas serviram de base para confrontar conhecimentos encontrados no campo de pesquisa.

Ademais, a obtenção, organização e análise das progressões harmônicas do Nyoxanini, assim como das funções de cada instrumento foram baseadas na minha experiência performática. Assim, o exercício artístico-experimental aural foi usado para entender outras músicas do Fany, que embora já as conhecesse, não constituíam parte do meu repertório performático. A técnica aural foi aplicada nesta pesquisa como uma referência direta ao acto de aprender a tocar ou cantar de ouvido, tendo contemplado elementos visuais como cifras específicas ou notação gráfica encontradas no Songbook de Fany Mpfumo organizado por António Prista e Timóteo Cuche (2018).

Para o efeito, produzia a música em um telefone, computador ou caixa de som e depois fazia o seu acompanhamento usando diferentes instrumentos musicais como teclados, guitarra, batoque e mais dependendo da linha rítmica, melódica ou harmônica que pretendia entender ou transcrever no instrumento. Com esta técnica de pesquisa acompanhada de tentativas de erro e repetição visava ouvir as gravações do álbum, entender a função de cada instrumento, copiar os elementos estilísticos e progressões harmônicas de cada música.

Os resultados constatados por meio destes caminhos metodológicos apontam que: 1) a Marrabenta é o estilo musical característico em Nyoxanini, sendo constituído graças às habilidades técnicas de execução de canções populares e instrumentos musicais tradicionais moçambicanos, assim como de trabalho artístico experimental colaborativo

que Fany desenvolveu com outros músicos, estilos, instrumentos e países; 2) Fany Mpfumo dedicou a sua vida para a produção e criação de alicerces que contribuíram no crescimento da dinâmica musical de Moçambique; 3) os temas das composições de Nyoxanini giram em torno de valores educativos, patrióticos, críticos, satíricos e moralísticos da cultura moçambicana; 4) Cada instrumento musical usado em Nyoxanini tem uma função específica no processo orquestral e explora basicamente as potencialidades dos guitarristas (solo, ritmo, baixo), baterista e vocalista; 5) a progressão harmônica conseguida, basicamente, em três acordes maiores de uma determinada tonalidade foi submetida a uma competência orquestral Fanyana que qualificou a estética contrapontística ouvida numa extensão curta de cada música parametrizada consistentemente em uma subdivisão binária de quatro tempos.

Conclui-se que entender qualquer álbum musical significa reconhecer os estilos musicais, as vivências do compositor, o propósito da sua criação, assim como os elementos estruturais, conjunturais e estéticos envolvidos na sua produção. Sigo em detalhes.

MARRABENTA COMO ESTILO DE NYOXANINI

O estilo musical consiste de uma característica social intuitiva que expressa, forma e representa uma coerência de um sistema social aplicado em determinado(s) grupo(s) ou zona(s) (MEINTJES, 1990). A Marrabenta é um estilo de arte musical africana predominante em Nyoxanini. A arte musical africana é composta de elementos combinados – Música, Dança, Drama, Vestimenta, Comida e o Meio – a fim de significar e comunicar seu modo de construção do mundo circundante.

A história da Marrabenta – origem, nome,

ritmos, instrumentos e posturas corporais – é e precisa continuar plural como qualquer prática dinâmica de tradição oral que se cria e transforma de forma paralela em distintas partes e situações de uma zona.

A criação da Marrabenta ocorreu em ambientes de adaptação e socialização onde os africanos foram distribuídos pelo estado colonial após a conquista do estado de Gaza em 1895, finais do século XIX. Com esta conquista intensificam-se as dinâmicas sociais no Sul de Moçambique culminando com a criação do Concelho de Lourenço Marques – Ka-Mpfumo actual Maputo – que se tornou o principal centro financeiro, corporativo e mercantil do país, que inclusive ganhou o estatuto da capital colonial, anteriormente localizada na Ilha de Moçambique, ao norte. A nova cidade capital exigiu 1) a construção de infraestruturas (portos, caminhos de ferros, edifícios e mais), 2) a interação multicultural entre a população negra nativa, os colonos brancos, os comerciantes árabes, índios e mais, e 3) a segregação racial.

A revisão de Laranjeira (2014) e Wane (2020) faz-me constatar que Mafalala, Chamanculo, Xipamanine, Munhuana, Hulene e outros adjacentes foram os primeiros bairros onde a chamada população “indígena” – grande massa negra moçambicana – era distribuída para garantir a lógica equivocada de que cada cor da pele devia ocupar um lugar específico na divisão do trabalho e na hierarquia social. Assim, a população “indígena” foi alocada na dita cidade de “caniço” enquanto os portugueses brancos ocuparam a cidade de “cimento”. O comando do sistema colonial definiu “a luz do dia”, o empobrecimento e a exploração da força de trabalho “indígena” como passaportes dos negros para a sua entrada na cidade de “cimento”.

Enfim, na cidade de caniço ocorria uma intensa actividade cultural reveladora de experiências criativas e quotidianas

associadas à Marrabenta e seus derivados. Em Laranjeira (2014) compreendo que os trovadores – Fany Mpfumo, Daniel Marivate, Muthanda Feliciano Ngome, Francisco Mahecuanne Macovela – tiveram um papel importante na cidade de “caniço”, pois estes se deslocavam de festividade em festividade com a sua viola de lata ou acústica para animar os eventos usando a Marrabenta.

Este estilo de tocar, cantar, dançar e gingar, a que Fany Mpfumo emprestou suas habilidades musicais, deriva de transformações políticas, culturais, sociais e históricas que encontram a sustentação em diferentes épocas, principalmente nas décadas 1930, 1940, 1950, 1960, e a primeira metade da década de 1970. Portanto, as suas origens formalizadas em documentos remontam a década de 1930, mas foi na década de 1950 que se atingiu o sucesso com gravações como “Georgina” de Fany Mpfumo (1951) e mais tarde, na década de 60, com “Elisa Gomara Saia” do grupo “Djambu” entre outros grupos como “João Domingos” e “harmonia” (LARANJEIRA, 2014).

A Marrabenta é um produto de combinação de várias artes musicais tradicionais oriundas do Sul de Moçambique - Majiká, Xitlakulaginha (lê-se Xitlakulaguinha), N’fena, Xingombela, Xiparatwana, Zorre³, Ngalanga⁴, Xitchuketa, Zukuta. O poeta moçambicano José Craveirinha (2009) evidencia que uma das origens da Marrabenta é a dança então chamada de Majiká, interpretada por ambos os sexos com acompanhamento, em geral, de palmas, vozes, dois tambores de configurações tímbricas diferentes e violas. Apresenta um movimento rítmico mais vivo que a Marrabenta.

A Xitlaculaginha (pequeno salto para o lado, com brusco requebro das cadeiras) é uma dança que enriqueceu coreograficamente a Marrabenta. A referida Xitlaculaginha é o

único passo da Marrabenta em que os bailarinos saltam simultaneamente com os dois pés deixando, por momentos, de estar em contacto com o solo (CRAVEIRINHA, 2009).

A N'fena é um modo de dançar imitativo da mímica do animal de que o povo se apropriou do nome, já que o vocábulo N'fena significa macaco em língua xiRonga⁵ (CRAVEIRINHA, 2009). “A N'fena é dançada como Marrabenta: em grupo ou a solo ou ainda frente a frente com uma dama e não raras vezes ao desafio com outro homem” (CRAVEIRINHA, 2009, p. 199).

A Xingombela está bastante disseminada entre os vaRhonga. Trata-se de uma dança executada por homens e mulheres em conjunto, tendo o seu ritmo muito próprio e seu significado no gangisa (ganguisa/namoro) que se manifesta coreograficamente em momentos festivos (CRAVEIRINHA, 2009).

Enfim, a Marrabenta foi adquirindo padrões sonoros e de movimentos adaptados de elementos de raízes “nativas” até atingir os padrões estéticos contemporâneos associados a aspectos estruturais da música popular global – ximanjhemanjhe, kwela, blues, jazz, rumba, samba, fado e mais – ouvida na época do seu surgimento.

Devido às inúmeras influências que a Marrabenta combinou, torna-se difícil encontrar um ritmo preciso que o caracteriza. Contudo, existem algumas unidades rítmicas motivicas mais recorrentes na sua estrutura básica representadas por semínima, colcheia, colcheia pontuada e semicolcheia (Figura 2). Tais ritmos são destacados por alguns músicos – Moisés Mavale – como parte indispensável da Marrabenta. Note que as acentuações de figuras colocadas entre parênteses curvos soam em timbre distinto em relação à estrutura nuclear rítmica, enquanto a parte entre parênteses retos tem ambos os timbres da estrutura nuclear e outro adicional.



FIGURA 2 - Alguns ritmos básicos da Marrabenta.

A maior parte das músicas do álbum Nyoxanini, de fato, apresenta o ritmo Marrabenta, mas existem músicas que adicionam a esta o ritmo de Ximanjhemanjhe (Awupelanga, Hodi, Alizrhanda, Leswi wena ungaponga, Nita kukhoma hi kwini), de Kwela (Avasati va lomvu, Avasati va namunthla) e de blues/jazz (Ungahlupheki, Nyoxanini). Fany tem outras músicas influenciadas por Reggae, *Soul music* que não consta deste álbum.

No que respeita ao nome Marrabenta, Craveirinha (2009) denuncia, por via de uma descrição densa analítica, que este termo, não precisamente a dança, originou-se da performance do mestiço Jaime da Graça

Paixão (Zagueta) nos comoreanos da Mafalala, espécie de cabarés onde se dançava e se bebia até as primeiras horas da manhã de domingo. Zagueta com suas múltiplas habilidades⁶ foi se tornando um centro de atração em dança para com as suas pares que assumiam entre elas uma atitude de competição aberta.

Zagueta ora levava uma [mulata Amélia] ora levava outra [negra Isabel]. [...] comprazia-se em dançar e fazê-las dançar. Às vezes parava no meio da sala apenas requebrando ritmicamente o corpo da cintura para baixo e iniciava o par exclamando “Rebenta”,

“Rebenta”, “Rebenta”. Os apurados ouvidos dos circunstantes imediatamente captaram aquele termo incitativo e daí a pronúncia **rabenta** e depois [o acréscimo] do prefixo ronga **ma** e forma final Marrabenta foi um instante (CRAVEIRINHA, 2009, p. 67).

O nome da mais popularizada dança da região ao sul do Save nasce do vocábulo português **rebenta** e prefixo impessoal e depreciativo **ma** que é considerada a marca do plural no xiRonga. Acredita-se que o nome Marrabenta surja do movimento requebrado da dança e da execução excessiva do instrumento, que desmontavam – diga-se rebentavam – o corpo humano e as cordas do instrumento em várias partes durante a performance, respectivamente (cf. LARANJEIRA, 2014).

Portanto, a Marrabenta⁷ é uma dança viva caracterizada pelo deslizamento dos pés lateralmente, ao mesmo tempo em que as mãos se movimentam em vaivém de lado em lado, tocando a cabeça, ombros, cintura ou joelhos. Pela cintura denotam-se movimentos acentuados e um requebrado pélvico, enquanto os pés criam um círculo imaginário e irregular no solo em um jogo sensual de pernas que leem a linha rítmica, melódica e harmónica.

A sua performance tradicional e estilizada era quase sempre apresentada de frente ou rolando com os pés descalços, aos pares e em movimentos sincronizados dos homens e mulheres, que dançavam vestidas de capulanas curtas, tops e lenços na cabeça. Contemporaneamente, as(os) meninas(os) também se tornaram protagonistas da sua performance em grupo, aproveitando criativamente a capulana para costurar a vestimenta que dá mais movimento a esta arte musical.

Em termos de instrumentação a Marrabenta era – a semelhança das práticas que a

influenciou – cantada e dançada em cerimónias populares ao ritmo dos pés e palmas (MATUSSE, 2016). Aos poucos foram integrados instrumentos musicais como Tingoma (tambores) e Svibavhani ou Svigogogwani para variar as suas configurações tímbricas.

Em idioma xiChangana, os termos “**Svibavhani**” ou “**Svigogogwani**” são plurais de “**Xibavhani**” ou “**Xigogogwani**” que consistem de diminutivos de “bavhu” ou “gogogo”, expressões muito comuns no Sul de Moçambique para as latas metálicas, geralmente, de azeite. Xibavhani é um cordofone dedilhado de construção artesanal com recurso a uma lata menor, geralmente de cinco litros, que funciona como caixa de ressonância, conectada a um braço de madeira sobre o qual passam as cordas (fios de pesca) que ligam o ponto extremo inferior da caixa de ressonância até aos afinadores embutidos na extremidade do braço (Figura 3).

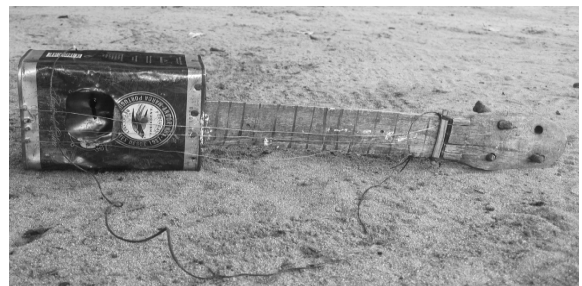


FIGURA 3 - Xibavhani.

Fonte: Wane (2020).

O Xibavhani e suas técnicas idiomáticas de digitação tornaram-se elementos icónicos e criativos da fase inicial e de crescimento da Marrabenta tendo inspirado músicos como o Fany Mpfumo, Dilon Djindji, Alexandre Langa, Domingos Honwana (Xidimingwana), Alberto Mutcheca, Ernesto Ndevo (Ximanganine), Moisés Mavale, Carlos Chongo, António Marcos (Mahegane), entre outros.

Os elementos idiomáticos, icónicos e

criativos da Marrabenta eram e continuam sendo vistos em rodas populares que abrangem rituais de abertura da época de bebidas tradicionais (xicadju ‘cajú’, ucanyi ‘canhú’, uputxu ‘cerveja de farinha de milho e arroz’), entre outras celebrações (Gwaza Muthini). O gestor do patrimônio Rui Laranjeira (2014, p. 32) realça que essas rodas e mabhangeñi (locais onde se vendiam bebidas tradicionais) foram espaços cênicos decisivos na construção, mediação e socialização da Marrabenta.

A sua transformação também esteve associada ao equívoco do modelo único eurocêntrico da civilização do mundo. Os instrumentos musicais considerados elaborados e universalmente afinados - guitarra, baixo, bateria, teclados, trompete, saxofone, bandolim, e mais - foram ocupando o lugar de Tingoma, Svibavhani, palmas e por vezes da voz⁸.

Assim, a Marrabenta classifica-se esteticamente como “música ligeira ou música estilizada moçambicana”, referindo-se a um estilo de música urbana, ou seja, ritmos tradicionais concebidos e produzidos para o consumo massificado com recurso a uma instrumentação ocidental e hibridação de ritmos de determinados grupos etnolinguísticos.

Neste contexto, o processo ia ocorrendo. A Marrabenta se tornava um movimento de estilização e urbanização de ritmos tradicionais com o que tinha de mais moderno para a época em termos de estilos e instrumentos. As suas composições iam tomando uma roupagem plural que articulava características rítmicas e melódicas particularmente africanas e estruturas harmônicas derivadas da Europa Ocidental.

O poder da colonização cultural exercia a sua força na África em particular Moçambique. Na indústria discográfica, a música sofria intervenções técnicas nos estúdios e em palcos para se alinhar aos interesses dos

proprietários brancos influenciados pela mentalidade colonial (cf. LARANJEIRA, 2014). Nossas afinações, instrumentos, estéticas musicais foram perdendo lugar dando espaço à universalidade. Foi-se assimilando acordes e estruturas musicais que culminaram com a famosa progressão harmônica I-IV-V que musicalmente se considera símbolo da Marrabenta. As influências do Jazz americano com seus princípios de substituição harmônica foram dando espaço para o delineamento de outras progressões harmônicas tal como se ouve em várias músicas de Fany já arranjadas, citando o arranjo e interpretação da música “Lesvi Wene Ungaxonga” do músico moçambicano Seth Suaze.

Enfim, a Marrabenta não pode ser reduzida a uma progressão harmônica, afinal trata-se de um estilo de vida que foi engajado na constituição de uma nova forma de ser e estar em círculos sociais. Ela foi consagrada da capital do país e facilmente disseminada no território nacional, sobretudo por via da rádio, tendo atingido um público culturalmente amplo ultrapassando fronteiras étnicas e raciais, pois pode “ser gravada, reproduzida, comercializada e plenamente consumida por via dos meios de comunicação social disponíveis” (WANE, 2020, p. 127).

A Marrabenta vale como um importante documento histórico do país equiparado ao fado português, samba brasileiro, tango argentino, valsa austríaca, rumba cubana e jazz americano. Dentro e fora do país a Marrabenta é uma prática que de alguma forma representa Moçambique mais do que qualquer outra diretamente ligada a tradições culturais étnicas, mas muito haja de reconhecer a existência de outras também impressionantes de praticá-las ou assistí-las: Ngalanga, N’fena, Tufo, Mapiko, Xigila, Zorre, Timbila, Muthimbha, Xingomana⁹, Xingombela, Nyau, Makhwayi, Xigubu, Mandowa, Kateko, Ndokodo, Mutute, Mutxongoyo, Mafuwe, Ndjole, Nyambaro,

Chiwere, Makwayela e mais. Enfim, os detalhes sobre estas artes musicais ficam para os próximos trabalhos.

VIVER O FANY MPFUMO

O lendário Fany Mpfumo nasce em 28 de Outubro de 1929¹⁰ em Pessene¹¹ do casal Georgina Mamba e Muqamundhana Mariva (MATUSSE, 2016). Fany Mpfumo foi dado o nome de Mubango ou Mapentxisi ao nascer, mas a Administração Colonial, que sempre lutou pelo silenciamento da identidade africana, impôs que fosse registado com o nome de António Mariva (MATUSSE, 2013).

Muqamundhana morre cedo, seus filhos¹² ainda em tenra infância. Esta desgraça obrigou Georgina a empregar-se na Cajuca da Machava e regressar para Matola-Gare¹³, onde Fany viria a passar parte da sua infância. Como muitas crianças do seu tempo, Fany trocava murros, brincava de fisga e tocava Xibavhani (MATUSSE, 2013).

As técnicas deste instrumento impactaram no seu talento tendo se tornado um exímio tocador de guitarra eléctrica e acústica. O seu convívio e trabalho colaborativo com o músico moçambicano Alexandre Jafete (cf. PRISTA e CUCHE, 2018, p. 11) possibilitaram o contacto com o Bandolim, instrumento no qual, tal como a voz e guitarra, se tornou também exímio.

Quando jovem Fany frequentou a Mafalala aonde veio a ganhar o nome de Fany Mpfumo, pois dentre muitos rapazes com quem convivia, era o único que falava xiRonga o que fez com que os outros jovens, maioritariamente oriundos de Gaza, o apelidassem de Xifanyana xa Ka-Mpfumo (jovem de Ka-Mpfumo)¹⁴. Por meio de uma técnica de composição denominada diminuição, Xifanyana transformou-se para Fanyana e deste motivo rítmico-melódico para Fany, tal como se exhibe enfaticamente em Matusse (2013).

A primeira experiência de palco deste xifanyana (jovem adolescente) deu-se em 1944 tocando Xibavhani na inauguração do Ntsindza, Centro Associativo dos Negros da Província de Moçambique¹⁵ (PRISTA e CUCHE, 2018). Fany foi interagindo com várias pessoas e conhecendo situações que, quase sempre, marca(ra)m a vida dos moçambicanos - o trabalho das minas na África do Sul e conseqüente procura de melhores oportunidades.

Entende-se em Matusse (2013) que em 1947 Fany emigrou para o país das minas com um dos seus grandes amigos da infância, António Matola, com quem tocava Svibavhani. Fany e Matola, já na África do Sul, separaram-se, pois, enquanto, Matola vai para minas, Fany é acolhido por um dos guitarristas da música moçambicana, Ben Massinga, a quem para além de instrutor, o tratava por Malume (tio).

Fany não conseguiu alocação nas minas, devido a sua menoridade o que por suposição lhe permitiria maior dedicação na música. No entanto, ele interagia esporadicamente com Malume Ben e não levava a música a sério, pois seu desejo mal sucedido era de ser *boxeur*. Matusse (2016) narra que foi a partir desse insucesso que desapareceu o sonho de pugilista e “rebentou” o talento de música que cedo lhe atacara. Fany tocava em saraus e rodas de bebidas em troca de algum valor. Foi num desses saraus que a editora Sul Africana *His Master Voice* descobriu Fany e o contractou como guitarrista em 1947, com dezoito anos de idade.

Apesar de não trabalhar nas minas, Fany frequentava e abrilhantava os saraus dos mineiros, tendo conseguido viver no oitavo andar da *Vinish Mine*, prédio reservado aos mineiros, no qual também habitava no primeiro andar o músico moçambicano Francisco Mahecua. Fany também descobre Alexandre Langa em 1962 num centro de roda e se apaixona pelas suas habilidades técnicas instrumentais e de

imediatamente inicia um trabalho colaborativo que costurou as obras musicais de ambos (MATUSSE, 2016).

Fany Mpfumo era uma personalidade com convicções firmes. Matusse (2013) aponta que ele tinha a concepção de que o músico devia viver de seu trabalho artístico, por isso, mesmo carente financeiramente, Fany nunca procurou outro tipo de emprego. Nessa ótica, ele lutou pela independência do seu país – alcançada em 25 de Junho de 1975 – tendo criado muitas composições de repúdio ao sistema colonial¹⁶ facto que concorreu para constar na lista negra da Polícia Internacional de Defesa do Estado¹⁷ (PIDE) e ser banido na radiodifusão.

Na África do sul, a sua convicção verificou-se na integração de líderes e artistas moçambicanos em bandas, transformando a ideia equivocada das editoras de que apenas os vaZulu de África do Sul tinham competências de liderança e performance musical. Fany ocupava um lugar privilegiado no estúdio da gravação na África de Sul fato que colaborou para que ele integrasse músicos moçambicanos na carreira como: Alexandre Jafete, Alexandre Langa (líder), Alberto Langa, Alberto Matavele, Eusébio João Tamele, Feliciano Mutano, Francisco Mahecuane, João Mandlate, João Mukhondo, João Mondlane Júlio Mathuiana (MATUSSE, 2013; LARANJEIRA, 2014).

A experiência de Fany na recriação de ritmos de Marrabenta e execução moçambicanizada dos estilos Ximanjhemanjhe e kwela permitiu o seu rápido sucesso na África do Sul. Este guitarrista acompanhava músicos sul-africanos em gravações discográficas, principalmente na década de 50, época da afirmação da indústria musical sul-africana e sua notoriedade internacional com o Kwela. Fany tocou junto à Dorothy Masuka, Miriam Makheba¹⁸, Dolly Rathebe, Spokes Mashiana, Mushengo Chabalala, Malhatini, Mahotella Queen e mais (MATUSSE, 2013;

LARANJEIRA, 2013; PRISTA e CUCHE, 2018).

Na África do Sul, entre outras bandas musicais, Fany fundou a Dark City Sisters, grupo com qual fez algumas actuações na então Lourenço Marques. O português Ricardo Barros foi o empresário de entretenimento que convenceu Fany a vir actuar no solo pátrio em 1973, aos 44 anos (MATUSSE, 2013). Este foi o regresso definitivo de Fany a Moçambique após ter vivido 26 anos na África do Sul entre 1947 e 1973. O seu regresso se dá nas vésperas da independência de Moçambique, e por sua vez, com perspectivas de consolidação patriótica da música moçambicana. Após o seu regresso, Fany teve uma agenda de espectáculos preenchida junto da Orquestra Djambu e da dançarina Sandra Issá. Fany

Criou a Banda Lourenço Marques Sisters, integrando cinco instrumentistas e seis bailarinas. Fundou, já em 1980, o Quinteto Moss, grupo com o qual passou a fazer as suas actuações em Maputo, destacando-se os espectáculos na “Boite Folclore”¹⁹, uma das mais famosas nos anos 70 e 80 e torna-se também professor de guitarra (PRISTA e CUCHE, 2018, p. 13).

Fany Mpfumo atravessou uma fase difícil na sua vida e carreira, com graves problemas de saúde e acabou morrendo em quatro de Novembro de 1987, em situação de pobreza e solidão, tendo sido enterrado no cemitério familiar, na Matola Gare. Entretanto, a sua discografia é Eterna e Imortal! (cf. LARANJEIRA, 2014; MATUSSE, 2016; PRISTA e CUCHE, 2018).

Existem algumas actividades de reconhecimento da sua produção e na sua maioria foram realizadas, lamentavelmente, em situações problemáticas da sua saúde ou após a sua morte. No primeiro caso o

“reconhecido” vive tal “reconhecimento” de forma defeituosa e no segundo caso nem experimenta esse “reconhecimento” pelo menos neste mundo dos vivos. Evidentemente, as entidades que promovem

o “reconhecimento” precisam melhorar o seu plano de acção. Enfim, por meio de pesquisa de Matusse (2013, 2016), Laranjeira (2014), Prista e Cuche (2018) e mais destaque as seguintes homenagens (Tabela 1).

TABELA 1 - Reconhecimento da produção artística de Fany Mpfumo

Ano	Tipo de reconhecimento	Entidade promotora
1964	Disco de Ouro	Rádio Clube de Moçambique; Editora His Master's Voice
1986	Espectáculo para angariação de fundos ²⁰	Grupo de artistas moçambicanos
1995	Espectáculo musical e a publicação de brochura ²¹	Rádio Moçambique
2005	Subsídios Para o Estudo da Identidade na Música de Fany Mpfumo ²²	FLCS ²³ -UEM ²⁴
2008	Título de Doutor Honoris Causa	ARPAC ²⁵ ; UEM
2018	Transcrições das Obras de Fany Mpfumo em Songbook	TP50, Khuzula; ECA ²⁶ -UEM
2019	Transcrição e Arranjo de quatro músicas de Fany Mpfumo para piano ²⁷	UEM-ECA

A produção de Fany Mpfumo, directa ou indirectamente, contribuiu para a criação de alicerces que vem definindo a vida e personalidade da Arte Musical Moçambicana. Os temas clássicos de Fany Mpfumo foram e são interpretados por músicos moçambicanos como Arão Litsure, Fernando Luís, Gabriel Chiau, Hortêncio Langa, João Paulo, Moisés Mavale, Neyma Alfredo, Seth Suaze e mais.

Estas interpretações recreativas são feitas por iniciativas individuais ou promovidas por programas televisivos de formação e entretenimento como o Fama Show da Soico Televisão (STV) ou a Batalha dos clássicos da TV Sucesso, etc. nos quais as obras de Fany Mpfumo são divulgadas dentro e fora do país. Enfim, não existirá o melhor elogio ou homenagem do Rei Fany Mpfumo, se não a emoção profunda com que suas habilidades técnicas musicais nos envolvem. De facto, Moçambique fica em dívida para com Fany Mpfumo, um compositor que deu estatuto às raízes da criação popular, atribuindo a Marrabenta um lugar próprio no todo da cultura de Moçambique. Escutemos-no auditivamente, reflexivamente e analiticamente – <https://youtube.com/playlist=P>

L4_UrULh-Djucc2YqLderLuf8VDTMiafB – para prosseguir.

TRAÇOS DO QUOTIDIANO AFRICANO IMPRIMIDOS NO NYOXANINI

O álbum Nyoxanini representa um estilo de vida, não apenas de Fany Mpfumo, mas também do povo africano-moçambicano. O seu repertório versa temas quotidianos das populações suburbanas e rurais, retratando contos de casamentos, momentos históricos, emancipação da mulher, migração, amor, críticas ao sistema colonial, assim como alegrias e insatisfações sociais e políticas.

A música um “Famba ya hombe²⁸” ou “Vá em Paz” é constituída por três partes antagónica em termos de conteúdo: a primeira chama atenção a uma mulher para que ande precavida e cuide-se da cobra mamba; A segunda narra que “Eu estava em paz com minha mulher, tu vieste criar-me confusão”; e a terceira, pontua que “Tu és linda Ximamati”. Lemos em xiRonga: Famba ha hombe ka Phulana, kungani nyoka ni mamba; Unikuma nititsamele ni nkatanga mine, utlhasa unipfingula khalavatlho; Wene

uxongi njhani, wene ximamati!. Esta obra foi inspirada nas canções populares executadas por diferentes pessoas sem ter em conta a concordância evidente do conteúdo ou estrofe cantado pelo par como acontece nas três partes: 1) proteção da mulher, 2) criação de conflitos e 3) beleza da mulher. Famba ya hombe, portanto, é parte de peças de teia desarticulada, peças

que não apresentam enredos lineares, histórias claramente desenvolvidas com principio, meio e fim. Essas peças não se pautam por uma sequência lógica de ação em direção a um climax, ou pela solução de tensões e conflitos criados pelo autor, sendo praticamente impossível definir um tema ou argumento central que seja desenvolvido logicamente. As peças apresentam-se ao espectador como pura experiência, *flashes* de situações diversas que se sucedem no palco sem apresentarem sequência ou unidade (MARTINS, 1998, p. 57).

São canções comuns nas zonas rurais e suburbanas do Sul de Moçambique executadas em geral por mulheres que – aproveitam certa melodia e – desabafam diante de um problema, enviando uma indireta ou crítica para a outra durante as acções diárias como moer, pilar, coletar lenha, cultivar, entre outras. Nestas canções, as personagens atuam num mundo desconexo da representação em si, improvisado por compositor, possibilitando uma duplicação ou triplicação de situações ou argumentos que tornam polissêmica a interpretação ou leitura das peças. Duplicando ou triplicando as situações, Fany quebra a unidade de ação, deixando o espectador consciente de que a realidade performativa das peças é necessariamente polivalente. Assim, Fany, como muitos compositores modernos,

sustenta os princípios da composição contemporânea que não se alienam a tradição de preparação-resolução das estruturas musicais.

Na música dois Fany emite a sua voz para pedir Licença “Ndzirili hodi²⁹” a sua amada, a qual responde “abre a porta querido, ela não está trancada” “Pfula xipfalu, andzipfalanga, nkata”. Pressupõe-se que Fany entra na casa e começa a elogiar a capulana³⁰ vermelha da sua amada, destacando que esse pano é cingido por mulheres idosas conselheiras, conforme o trecho “Kapulana dzra libungu dzra kuxonga kuyambala vamapsele”. Fany demonstra uma atitude de luta nesta música ao descrever a beleza da mulher, pois isso acontece numa altura em que o sistema moçambicano era acompanhado por direitos precários das mulheres que se tornaram emancipadas com a independência do país.

Na música três “Avasati va Lomu³¹” Fany continua descrevendo os modos de vida africana. Ele canta que “As mulheres daqui, se referindo a Moçambique, não têm pena” – “Avasati va lomu, avana vusiwana”. Elas usam o amendoim exageradamente para fazer molho de folhas de feijão, tal como se ouve em “Vatlanga hi mazumana, vatsimbela n’wanyangana”. A esse respeito ele lembra-se da Vulolwana e da Cecília³² não deixando claro se as lembranças pelo uso normal ou exagerado do amendoim. De toda forma, o molho ou caril de amendoim com folhas de abóbora (M’bowa), de feijão (Nyangana), de batata doce (Madledlele), de mandioca (Matapa), couve, kakana/tihaka, N’tseke, até mesmo para molho de carnes (galinha, vaca, etc.) sem esquecer a deliciosa Xiginha e Tihovi fazem parte integrante da gastronomia típica do Sul de Moçambique preparada com auxílio do amendoim. Portanto, é legítima a chamada de atenção do compositor para o uso cuidadoso e economizado do amendoim, pois embora fosse produzido nos campos agrícolas, ele – tal como outros produtos da primeira necessidade – chega aos mercados a

preços altos em relação ao salário mínimo que tem sido praticado no país.

Na música quatro designada “Xjoroxjina³³” este lendário faz homenagem a sua mãe, Georgina Mamba, pontuando que quando se recorda dela lágrimas parecem cair, ele parece ficar louco – “Loko nikumbuka Xjoroxjina mine, ingi nitodzrila/nitohlanya mine; Xjoroxjina waka Mamba, [...]”. Fany descreve musicalmente as características físicas (cintura) da sua mãe, como se estivesse vendo-a “Atinyonga ta kone!”. Memórias de uma mãe nunca faltam, ou pelo menos, não deviam faltar a cada um de nós. Nesta música Fany convida-nos a valorizar o amor, principalmente para com as mulheres, as mais sacrificadas na proteção da vida de uma criança.

A música cinco intitulada “KHINGI YA MARRACUENE³⁴” ou “REI DE MARRACUENE³⁵” foi inspirada pela auto-proclamação do estatuto de Rei da Marrabenta por parte de alguns músicos moçambicanos. A música critica “o facto de Dilon [Djindji] proclamar-se o Rei da Marrabenta” (LARANJEIRA, 2014). Isto levou Fany a cantar que a sua produção musical não tinha rivalidade, porque foi inspirada em Deus. Confirma-se em xiRonga que “Marakweni ku ni kHINGI ya marabenta, yone nampondi yilunga la ku Fany; Atinsimu ninganatu misaveni mine, ninyike hi Xikwembu/Jehovha; Mine ni n’wana Jehovha”. Matusse (2013) narra que antes dessa composição Fany nunca havia tido um contacto físico ou auditivo com Dilon. No entanto, os moçambicanos que emigravam para África de Sul informavam à Fany que em Marracuene existia um exímio executante de Marrabenta, o que estimulou a sua inspiração em 1968. Portanto, embora estivesse na África de Sul Fany acompanhava o que acontecia na cena musical moçambicana como sua fonte de inspiração.

Na música seis “Bata famba ba ndzrisiya³⁶”, Fany Mpfumo diz que irmão/foram sem ele a

Mahulana e Xipamanine, mas também queria lá ir para respectivamente procurar caju e comprar Magumba, espécie de marisco típico de Moçambique. Os versos principais desta composição são: Vatafamba vandzrisiya ka Mahulana mine, Kuve na mine niya kone, niyajula xikaju; Vatafamba vandzrisiya aXipamanini, Kuve na mine niya kone, niyaxava magumba. Estes versos identificam espaços e formas de vida de comunidades suburbanas da cidade de “caniço”, frisando suas formas de coleta de produtos alimentícios para a sobrevivência, principalmente em momento em que o custo de vida moçambicana era e continua bastante alto.

Na música sete “Lweyi a nizhondaka³⁷” (Quem me odeia) Fany reflete clandestinamente sobre o racismo e desigualdade. Para iniciar a composição ele emite uma fala introdutória comparativa de pessoas e animais, dizendo tu Nkana, tu pessoa sejas como coelho, elefante ou galinha/galo “We nkana, we mhunu, kumbe u mpfundla, kumbe u ndlopfu, kumbe u huku”. Esta fala revela, parafraseando Fanon (2008) e Mudimbe (2013) que os africanos, sobretudo negros, eram/são idealizados como animais, macacos, selvagens, ferozes, e por outros atributos que marca(va)m o racismo e a precariedade dos direitos humanos. Fany inicia seus trechos melódicos repentinamente afirmando “Estou aqui eu que tu odeias”; “tendemos a nos odiar”, tais trechos são audíveis em “He mine lweyi uninyenyako/unizondako” e Hiya hizondano/hinyenyano”. A repetição destes trechos encaminha Fany para lembrar que nem tudo está perdido. Ainda existem pessoas com compaixão e amor das outras, tal como as que o amam, pois “Hiya hirhandzana; He mine lweyi unirhandzaka”. Portanto, o compositor deixa evidente que embora nós africanos tenhamos características distintas, devemos ter amor ao próximo para vencer qualquer mal. Note que

Fany trabalhava indirectamente sobre o racismo e a desigualdade sob pena do banimento na radiodifusão e destaque na lista da PIDE.

A luta do compositor pela justiça continuou. Na oitava música intitulada “Mabunu³⁸” (Os Bóeres) Fany opõe-se ao regime de escravização, colonização e apartheid comandado pelos Bóeres no continente africano, principalmente na África do Sul. Fany demonstra musicalmente que os africanos eram obrigados a fazer trabalho forçado, limpando estradas ao em vez de trabalhar em seus campos de cultivo. Escutamos isso em “Wayikuma ya kudzrima ndloleni; Navan’wana vayadzima masin’wini”. A política de segregação racial (apartheid) implantada na África do Sul e oficializada em 1948 – um ano após a chegada da Fany naquele país – declarava que todo poder político e econômico do país era para a minoria branca, enquanto os negros eram proibidos de adquirir terras na maior parte do país, obrigando-os a viver numa espécie de confinamento geográfico que no caso de Moçambique se deu na cidade de “caniço”. Isto contrariava a ciência filosófica e ciência política que se definem como “a arte de dirigir a cidade de acordo com a justiça” (KOUVOUAMA, 2000, p. 1).

A música nove “A vasati va namunthla³⁹”, ou simplesmente “As mulheres de Hoje” retrata a degradação de valores morais e éticos nas mulheres e lares da sua época como ouvimos nos trechos “Avasati va nan’waka, avana n’gqhondho; e Awukati bza namunthla, abzina n’gqhondho”. Após uma série de repetições, Fany deixa claro que os casais da sua época levavam muito tempo para se juntarem, mas rapidamente se divorciavam. Confirmando em “Kuhlwela kutekana, kutsikana asvihlwelanga”. Fany propõe um olhar crítico sobre as formas de relacionamentos que se alastraram até a actualidade para ambos os gêneros, masculino ou feminino. Portanto, hoje em dia as pessoas se juntam ou casam

mais cedo e suas relações não duram por muito tempo.

A música dez “Elidiya⁴⁰” descreve a beleza de uma mulher de nome Elidiya. Ela é comparada de forma personificada ao feitio e beleza de frutos como, por exemplo, o tomate então produzido no distrito de Boane, província de Maputo. Tal beleza era também proporcionada pelo modo de andar e gíngua feminina observado/a na mamana Elidiya pelo compositor. Portanto, “Uximati xa Bowana, mamana Elidiya; Wene ufambisa kuzenya, mamana wene” são os trechos bases de todo ciclo musical emancipatório da mulher moçambicana.

Na música onze “Alizrhandzu⁴¹” (O Amor) Fany nós fala de uma mulher que lhe abandonou, mas que ela terá várias lembranças suas. No entanto, Fany frisa que ele encontrará o amor verdadeiro pela frente. Em sua voz canta “N’hwanyana wanga angafamba andzrisiya mine; Kambe atanidzrimuko, kambe atanidzrimuka: Alizrandzru ledzrikulu, ntadzrikuma phambini”. A opção em procurar um novo amor ou voltar ao anterior depende de caso para caso, mas nesta música Fany mostra uma dose de orgulho egoísta por parte de pessoas que pensam que o amor verdadeiro está pela frente, e, portanto nunca voltariam para uma relação anterior.

A música doze “Nichelelani⁴²” (Vocês deime de beber) descreve como as pessoas de Mabhangeni reagem para a vendedeira de bebidas. Uma das expressões comuns neste tema musical é “Nichelelani, juru, vataxava”, ou seja, dei-me de beber, aposto que terá mais clientes. Trata-se de uma expressão comum nos Mabangueni, isto é, espaços de venda de bebidas típicas do Sul de Moçambique como Xidagwana ou Nghovu (bebida de farinha de milho), Ximovhana (bebida de cana-de-açúcar), Xilalasangana (bebida de ananás), Xiturajinhana (bebida de turagem), thothothu e Xidhere (ambas também pode ser de cana-

de-açúcar), entre outras. Confirma-se, através desta música, que os Mabangueni eram locais de grande vitalidade, criação e fonte de inspiração cultural (LARANJEIRA, 2014). Haja vista que Fany também tomava bebidas alcoólicas (MATUSSE, 2013).

Na música treze “A dambu Dzripelile⁴³” (Anoiteceu) o compositor faz uma crítica à sua esposa pelo facto de ter voltado tarde a casa num desses dias. Matusse (2013) narra que certo dia a inspiração de Fany veio porque encontrou a casa às escuras e a mulher, mamã Rita, ausente. Nesse cenário, surgiu a obra “ximotswana” (pequeno candeeiro), como é popularmente conhecida a música “A dambu dzripelile”. O pequeno candeeiro de petróleo demonstra uma era e como a maior parte dos moçambicanos afugentava a escuridão em suas casas. Ainda hoje existem zonas em que a rede de expansão da corrente elétrica ainda continua uma incógnita em Moçambique, e, portanto, Ximotswana é o meio mais favorável. Assim, Fany canta em um dos trechos “O sol já se foi deitar, vai acender o candeeiro”, ou melhor, “A dambu dzripelile, wene nkata, Famba uya tlhavika a ximotswana”. Em outro trecho, Fany aproveita-se dos hábitos da canção popular para introduzir outra frase sem correspondência ao anterior em termos do conteúdo. Nesse foco, ele emite: “no trabalho estou sozinho, mas já no dinheiro, somos dois” - “Mazi amaleni hivabizri, kuve nitizi nili uswanga”. Esta frase mostra um momento em que o homem ia trabalhar e a mulher cuidava da casa e, portanto, o homem sentia-se sacrificado de trabalhar e ser a única fonte de renda na relação, como se cuidar de casa fosse fácil e dever unicamente da mulher! Nota-se aqui que “uma mulher de cor [negra] nunca é realmente respeitável aos olhos [do homem, principalmente,] de um branco” (FANON, 2008, p. 54). Portanto, o homem continua(va) a exercer identidades masculinas opressivas para com as mulheres como resultado das dicotomias entre o

evoluído (europeu) e atrasado (africano), entre o sujeito (homem) e objeto (mulher).

Na música catorze “Ungahlupheki⁴⁴” (Não Sofras) Fany pressupõe que teve uma pessoa amada, mas que pelas circunstâncias da vida tiveram que se distanciar uma da outra. Nessa circunstância o compositor decide enviar uma mensagem a sua amada dizendo “Ungahlupheki, nkata; Nitabuya nitakutchata, ntombi” (não sofras querida, voltarei para te casar moça). O compositor desenvolve a ideia “Miyela, n’hwanyana, ungavaviseki; Miyela, ntombi, ungadzrili” (se acalme amada não se preocupe, se acalme amada não chore). Esta estratégia de enviar mensagem foi também usada pelo músico moçambicano Aurélio Covane (Tonganhane) o qual através da música dizia “Utarungulela kokwana”, ou melhor, “Mande cumprimentos a minha avó” (MATUSSE, 2016). Desse modo, os compositores moçambicanos criavam sua obra como uma carta endereçada aos seus ouvintes queridos, uma vez que a carta em si levaria muito tempo para chegar ao destinatário e demandariam um processo de alfabetização que foi por muito tempo interdito aos moçambicanos pelo sistema colonial.

A música que deu nome ao álbum foi a número quinze “Nyoxanini⁴⁵” (Alegrem-se). O compositor salienta musicalmente a expressão “Nyoxanini” a fim de dizer a um grupo de pessoas para que se alegre imensuravelmente pelas novas músicas do Fany Mpfumo, um homem de calvície. O termo Nyoxanini é por vezes permutado por Wombelani (do idioma xiChopi de Inhambane) com o intuito de celebrar o mesmo acto. Portanto, qualquer música produzida por um moçambicano na época de Fany era de fato um ato de afirmação e celebração principalmente porque os moçambicanos não tinham muito espaço de produção e divulgação musical já que o Rádio Clube de Moçambique (a emissora oficial do regime colonial) era comandada pela elite da

cidade de “cimento”. Em síntese, Fany nos proporciona os seguintes trechos musicais “Nyoxani, nyoxani, hinkwenu lani; Wombelani, wombelani, hinkwenu lani; N’winyonxela lwe wanuna wa mpandla lweyi; Abuyile ni tinsimu ta nyiwana/timpsha (kaMaputsru) lani”.

A música dezesseis caracteriza-se, fundamentalmente, pela repetição do termo “Awupelanga⁴⁶” e não proporciona pistas para a compreensão da sua temática, o que muitas vezes seria dado por meio da sua produção ou performance. Awupelanga provém do verbo kupela (mergulhar ou cair “num poço ou cova”). A raiz deste verbo do xiRonga é **-pel-**, a qual foi-lhe colocada o prefixo **Awu-** que marca o sujeito e a negação, e o sufixo **-anga** que marca a ênfase da acção verbal. Portanto, “Awupelanga, awupelanga, awupelanga, Ximamati”, significa não afundaste Ximamati, no sentido de que não foste apanhado(a) numa situação de práticas inapropriadas⁴⁷. Claro, isso só pode ser validado com o contexto de produção de Fany, mas a maior parte dos moçambicanos incluindo músicos evitavam praticar acções que os fizessem constar (cair) na lista da PIDE.

Na música dezessete “Lesvi Wene Ungaxonga⁴⁸” (Já que Você é Linda) Fany descreve as características de mulher que parecem apropriada para a sua visão. Ele canta trechos como “Lesvi wene ungakuluka; Lesvi wene ungagoma; Ufanela hi kutchata na Fany” – “Já que Você é fofa; Já que Você é baixinha; Merece casar com Fany”. De facto, as pessoas têm tendência, ou pelo menos deveriam tender, a escolher um parceiro cujas afinidades são próximas aos seus anseios tal como Fany propõe. Compreendo duas questões nesta obra: 1) a descrição emancipatória da mulher, mas 2) a problemática de que só o homem pode escolher a mulher a que o merece.

Na música dezoito, a última do álbum, Fany

pergunta a uma mulher magra do bar “Nita kukhoma hi kwini⁴⁹”, ou simplesmente “Por onde vou-te pegar?”. Esta música evidencia uma das formas de inspiração do rei Fany Mpfumo. Matusse (2013, p. 62) descreve que esta música surgiu em momento de diversão, exatamente “no dia em que num bar algures, uma linda garçonete magrizona atendia na mesa onde [Fany] se encontrava a tomar copos com uns amigos”. No Sul de Moçambique é comum ouvir alguns homens dizendo que uma mulher magra não possui massa corporal suficiente para a sua visão, e, portanto, é exatamente nesse âmbito que Fany satiricamente pergunta a linda magrizona “Por onde vou-te pegar?”.

Em suma, o Álbum Nyoxanini é um documento educativo, crítico, patriótico, moralístico, satírico e de cidadania moçambicana e sul africana. Fany valorizou a cultura moçambicana pelo uso de xiRonga e xiChopi, entretanto, o lendário esteve aberto a outras línguas como inglês usado na música “Nita kukhoma hi kwini” dizendo *Don't let me alone baby, because I love you so [much] baby*. Enfim, o Álbum Nyoxanini é uma produção mínima de Fany Mpfumo, porém as suas temáticas contribuíram para os círculos sociais da Marrabenta, estilo que passo a refletir musicologicamente.

FORMAÇÃO MUSICAL E PRINCÍPIOS BÁSICOS DE ORQUESTRAÇÃO DE NYOXANINI

A força estrangeira e ocidental tem exercido poderes na definição do tipo de formação, ou seja, do conjunto dos instrumentos para a orquestração de uma determinada obra musical africana. A Xibavhani foi substituída pela guitarra, a qual era e continua sendo articulada com outros instrumentos musicais considerados modernos e ocidentais.

Neste contexto, os moçambicanos passaram a formar conjuntos musicais com base nas guitarras (solo, ritmo, baixo) que eram adquiridas na África do Sul pelos

trabalhadores moçambicanos emigrantes a preço mais baixo que em Moçambique (cf. LARANJEIRA, 2014). No público moçambicano é comum a aplicação do nome Guitarra solo para guitarra ou violão usado para tocar os solos da música; Guitarra ritmo para a guitarra ou violão que faz os acordes e ritmos estilísticos; e Guitarra baixo para o baixo elétrico que em geral executa a linha grave que alicerça o tom. Para além das guitarras e bateria, geralmente um dos instrumentistas é o vocalista do conjunto (MATUSSE, 2016).

As composições do Álbum Nyoxanini são, portanto, caracterizadas por um tipo de formação que predomina o uso de guitarras (solo, ritmo, baixo), bateria e voz. Em algumas composições são usadas bandolim, congas e agogô. O instrumento mais agudo do álbum é a guitarra solo (ou por vezes o bandolim) e o mais grave é a guitarra baixo.

Fany orquestrava pessoalmente todas suas músicas e queria que suas ideias fossem tocadas com maior rigor, até por músicos experientes como Alexandre Langa ou Bem Massinga (MATUSSE, 2013). Porém, as estratégias de composição e orquestração contemporâneas sugerem que os instrumentistas sejam dados oportunidades de propor situações mais apropriadas para as

suas articulações técnicas instrumentais. Não quero com isso afirmar que Fany não considerava as limitações dos instrumentistas e seus instrumentos, afinal ele era um exímio guitarrista, bandolinista e vocalista. Portanto, tinha consciência da sua produção musical.

Em sua orquestração Fany criava funções específicas de cada instrumento, evitando qualquer tipo de saturação sonora. Contudo, é preciso deixar evidente que o resultado sonoro do processo de suas obras dependeu também das habilidades técnicas dos instrumentistas que enfrentavam as suas filosofias orquestrais. As orquestrações de Fany Mpfumo exploravam elementos estilísticos e idiomáticos da tradição musical moçambicana.

No estudo de Matusse (2013) percebe-se que nas obras em que o compositor aproveitava um pouco de estilo estrangeiro, algum instrumentista tinha que evidenciar o ritmo moçambicano, facto que o levou a exigir que em suas bandas sempre estivesse algum instrumentista moçambicano, mesmo à revelia das editoras sul-africanas que consideravam seus músicos tecnicamente mais habilitados.

Na Tabela 2 são resumidas as funções de cada instrumento usado nas músicas do Álbum.

TABELA 2 - Tipo de formação

Nome da Música	Tipo de Formação	Função
1. Famba ya hombe	Guitarra solo	Ênfase melódica; Contracanto, em geral, na relação com a voz
	Guitarra ritmo	Marcação rítmica, estilística e tonal em acordes
	Agogô	Complemento rítmico em Síncope
	Guitarra baixo	Ênfase rítmica-estilística; Marcação da função tonal
	Voz	Condução do contorno melódica
	Bateria	Marcação rítmica e estilística
2. Hodi	Guitarra baixo	Ênfase híbrida do ritmo e melodia; Marcação da função tonal
	Guitarra solo	Ênfase melódica; Diálogo responsorial com a voz; Elaboração contrastante da melodia
	Guitarra ritmo	Marcação rítmica e estilística; Execução de acordes
	Voz	Condução da melodia
	Agogô	Complemento rítmico em Síncope
	Bateria	Marcação rítmica

(continua...)

(continuação)

Nome da Música	Tipo de Formação	Função
3. Avasati va lomu	Guitarra solo	Marcação e elaboração enfática da melódica, contra-melódica (contraponto)
	Voz	Condução do contorno melódica
	Guitarra baixo	Hibridação melódica-rítmica; Ênfase de funções tonais
	Agogô	Complemento rítmico em síncope
	Bateria	Marcação de célula rítmica regular
4. Georgina	Guitarra solo	Ênfase melódica; Elaboração contrastante da melodia
	Guitarra ritmo	Marcação rítmica estilística; Execução de acordes
	Voz	Condução do contorno melódica
	Guitarra baixo	Ênfase rítmica; Marcação da função tonal
	Congas	Marcação da subdivisão temporal e Complemento rítmico
	Bateria	Marcação rítmica
5. King Marracuene	Guitarra Solo	Diálogo oitavado com o solo do baixo eléctrico; Ênfase da estrutura melódica
	Guitarra ritmo	Marcação rítmica, estilística e da função tonal em acordes
	Guitarra Baixo	Marcação rítmica, estilística e da função tonal; Diálogo oitavado com o solo da guitarra
	Teclados	Elaboração improvisada da unidade motívica
	Voz	Condução da melodia
	Bateria	Marcação rítmica
6. Bata famba ba ndzrisiya	Guitarra ritmo	Marcação rítmica e de outras estéticas harmónicas; Execução da chamada
	Guitarra solo	Ênfase melódica; diálogo responsorial com a guitarra ritmo
	Guitarra baixo	Marcação rítmica, estilística e da função tonal;
	Voz	Condução do contorno melódico
	Congas	Ênfase da subdivisão temporal e complemento rítmico
	Agogô	Marcação da subdivisão temporal e complemento rítmico
	Bateria	Marcação rítmica e base temporal
7. Lweyi a nizhondaka	Voz	Diálogo imitativo com a guitarra solo; Condução do contorno melódico
	Guitarra solo	Articulação imitativa com a voz; Contra-cantos melódicos
	Guitarra ritmo	Marcação rítmica, estilística e da função tonal em acordes
	Guitarra baixo	Marcação estilística e da função tonal
	Bateria	Marcação rítmica, estilística e da subdivisão
8. Mabuno	Bandolim	Diálogo melódico com a voz; Ornamentações; Elaboração de trechos melódicos
	Guitarra ritmo	Marcação rítmica, estilística e da função tonal em acordes
	Teclados	Acentuação melódica
	Voz	Condução do contorno melódico
	Guitarra baixo	Marcação estilística e da função tonal
	Agogô	Marcação da subdivisão
	Bateria	Marcação rítmica

(continua...)

(continuação)

Nome da Música	Tipo de Formação	Função
9. Avasati va namunthla	Guitarra baixo	Hibridação de ritmo e melodia; Ênfase de funções tonais
	Teclados	Apresentação temática introdutória e transitória; Diálogo homofônico com a guitarra solo
	Guitarra solo	Contracanto respondente à linha vocal
	Guitarra ritmo	Marcação rítmica, estilística e da função tonal em acordes
	Voz	Fragmento melódico (pergunta significativa)
	Bateria	Marcação rítmica e de mudança de secções
10. Eldia	Guitarra solo	Ênfase, elaboração e abertura melódica; criação de contrastes melódicos
	Guitarra ritmo	Marcação rítmica, estilística e da função tonal em acordes
	Guitarra baixo	Marcações de funções tonais
	Congas	Complemento rítmico
	Bateria	Marcação rítmica
	Voz	Condução do contorno melódico;
11. Alirhandzu	Voz	Condução do contorno melódica
	Guitarra ritmo	Marcação rítmica, estilística e da função tonal em acordes
	Guitarra solo	Marcação e desenvolvimento de pergunta e resposta contrapontuais
	Guitarra baixo	Marcação rítmica e ênfase estilística
	Saxofones alto e médio	Interação oitavada entre si; Ênfase melódica
	Congas	Diálogo contrapontual rítmico
	Bateria	Fundo estilístico contínuo
	Agogô	Marcação rítmica e estilística
12. Nichelelani	Bateria	Marcação rítmica
	Guitarra ritmo	Marcação rítmica, estilística e da função tonal em acordes
	Guitarra solo	Diálogo contratante com a guitarra baixo; Articulação semi-paralela com a voz; Elaboração de trechos melódicos e contra-melódicos
	Voz	Condução do contorno melódico
	Guitarra baixo	Diálogo contratante com a guitarra solo; Marcação estilística e da função tonal
13. A dambu dzripelile	Guitarra ritmo	Marcação rítmica, estilística e da função tonal em acordes
	Guitarra solo	Marcação e desenvolvimento de pergunta e resposta contrapontuais
	Guitarra baixo	Ênfase da função rítmica-harmônica
	Bateria	Marcação rítmica e ênfase estilística
	Voz	Condução do contorno melódico
14. Ungahlupheki	Guitarra solo	Ênfase melódica em movimento harmônico
	Duas Vozes	Condução do contorno melódico em movimento harmônico de vozes masculinas
	Assobio	Ênfase melódica
	Guitarra baixo	<i>Walking bass/ostinato</i> contínuo
	Bateria	Marcação da subdivisão; Fundo rítmico contínuo

(continua...)

Nome da Música	Tipo de Formação	Função
15. Nyoxanini	Guitarra solo	Ênfase melódica; Elaboração de trechos melódicos; Contra-canto melódico
	Voz	Condução do contorno melódico
	Guitarra baixo ⁵⁰	<i>Walking bass/ostinato</i> contínuo
	Pandeiro	Fundo rítmico contínuo
16. A wupelanga	Guitarra ritmo	Marcação rítmica, estilística e da função tonal em acordes
	Guitarra solo	Contracanto, desenvolvimento dos contracantos
	Três vozes masculinas	Condução melódica, por vezes harmônica em movimento paralelo
	Guitarra baixo	Marcação rítmica-estilística; Ênfase de funções tonais
	Bateria	Marcação rítmica; complemento rítmico (das palmas)
	Palmas	Condução e marcação inicial do tipo de subdivisão
17. Leswi wena unga xonga	Voz	Condução do contorno melódico
	Saxofone e Trompete	Intervenção responsorial com a voz; elaboração cruzada da melodia; Diálogo paralelo com a guitarra solo
	Guitarra solo	Interação responsorial ou paralela com Saxofone e trompete; Contra-canto contínuo
	Guitarra baixo	Marcação rítmica, estilística e da função tonal
	Agogô	Marcação estilística e da subdivisão
	Bateria	Marcação rítmica e contorno de secções
18. Nita kukhoma hi kwini	Guitarra solo	Ênfase melódica; Elaboração de trechos melódicos
	Guitarra ritmo	Marcação rítmica, estilística e da função tonal em acordes
	Voz	Condução do contorno melódico
	Guitarra baixo	Ênfase melódica; Marcação rítmica, estilística e tonal
	Bateria	Marcação rítmica

Os princípios de orquestração de Fany possibilitam uma percepção clara de cada instrumento escolhido num determinado tipo de formação ou trecho musical. A **guitarra solo** permuta entre as suas funções (i) a elaboração enfática, aberta e contrastante dos trechos melódicos⁵¹; (ii) o diálogo responsorial (pergunta e resposta) com a voz ou por vezes com a guitarra ritmo; (iii) a interação oitavada com o solo da guitarra baixo; (iv) a articulação imitativa com a voz; (v) a marcação e desenvolvimento de pergunta e resposta contrapontuais. As escolas chamam bom contraponto às “partes lisas que sempre têm um sentido singular e que não sufocam a (considerada) melodia principal, o desenvolvimento harmônico e a hábil cementação das linhas heterogêneas [...]” (THEODOR, 1974, p. 79). Para maior controle do contraponto as sinalizações de

entradas e saídas geralmente restritas a percussão (bateria) Fany atribuía-as à guitarra solo, tocada por si ou Alexandre Langa (MATUSSE, p. 42).

A **guitarra ritmo** é usada orquestradamente em Nyoxanini para acentuar o ritmo estilístico e as funções tonais em acordes dando sensações de repouso e tensão aos trechos musicais. A **voz** determina os contornos melódicos enfatizando o timbre vocal do próprio compositor. A **guitarra baixo** explora as funções de: (i) gerar marcação, ênfase e hibridação do ritmo, estilo e função tonal; (ii) criar diálogo oitavado com os trechos da guitarra solo; (iii) elaborar uma interação contratante com a guitarra solo; (iv) enfatizar a melodia principal sempre que necessário; e (v) marcar *Walking bass* que alicerça a região grave. O **bandolim** dialoga

melodicamente com a voz; elabora os trechos melódicos e aproveita o seu timbre para gerar ornamentações típicas; ou seja, permuta algumas funções com a guitarra solo. O **saxofone** e o **trompete** enfatizam a melodia, intervêm responsorialmente com a voz, elaboram contrapontualmente a melodia e dialogam de forma paralela com a guitarra solo e outro saxofone.

No contexto dos instrumentos percussivos destaca quatro dispositivos de produção sonora: a bateria, congas, agogô e pandeiro. A **bateria** determina a marcação e ênfase rítmica, estilística e o tipo de subdivisão temporal; assim como a mudança de secções e complemento rítmico. As **congas** definem uma marcação e ênfase da subdivisão temporal e complemento rítmico, gerando por vezes um diálogo contrapontual rítmico, principalmente com a bateria. O **agogô** acumula as funções de complemento rítmico em Síncope; marcação rítmica, estilística e do tipo de subdivisão temporal. O **pandeiro** gera um fundo estilístico contínuo na música Nyoxanini. E finalmente, Fany Mpfumo aproveita dois timbres corporais. Por um lado, as **palmas** guiam a condução e marcação inicial do tipo de subdivisão na música “A wupelanga”; e por outro, o assobio faz uma ênfase melódica na música “Ungahlupheki”.

Saliento que a tecelagem orquestral usada por este compositor gera polifonias contrapontísticas nas quais cada instrumentista executa uma melodia isoladamente independente, coletivamente funcional e auditivamente equilibrada. Não à toa, Matusse (2013) enfatiza que Fany nas suas músicas criava vários ritmos e melodias tecnicamente cruzadas.

Esta técnica de composição e orquestração era influenciada pelos contactos e experiências que Fany teve com vários estilos musicais, seja de Moçambique ou outro país, como já referido. Assim, “nalgumas

composições Fany criava um tema para a guitarra ritmo com sabor sul-africano, o da guitarra baixo à rumba [cubana] e o da guitarra solo e o do bandolim à boa maneira moçambicana [...]” (MATUSSE, 2013, p. 36). O autor continua, afirmando que

o smanje-manje podia ser mais notório, mas propositadamente [Fany] metia [...] outros estilos como o reggae que se ouve na “Na ku rhandra mine”, o *soul music* que se houve na “Ni karalile hi ku tsama Djoahana” ou no Jazz que se ouve na “Unga hlupheki nkata” e na canção banida “Valandi va Machel” (MATUSSE, 2013, p. 77).

O processo de composição e orquestração de Fany Mpfumo era influenciado por várias práticas e trocas árduas entre todos os participantes. Nos dias que antecederam [a gravação da *Moda Xicavalo*⁵², por exemplo], Fany andava fechado em sua casa a “praticar” o bandolim com vista a desenhar os contornos melódicos que caracterizavam o seu perfil de composição. Ele saía duas vezes: para apresentar a nova obra e mostrar o acompanhamento a Ben Massinga, que por essas alturas era o guitarrista que lhe acompanhava, e para ir aos estúdios da *His Master Voice* para marcar a gravação (MATUSSE, 2013). Esta filosofia de trabalho não foi restrita à *Moda Xicavalo*. Portanto, o resultado sonoro de Nyoxanini mostra uma interação e comprometimento de todos integrantes dos diferentes tipos de formação selecionados para cada música. Olhemos agora para questões mais estruturais.

NYOXANINI COM SUA ESTRUTURA MUSICAL

O tipo de formação proposto no Álbum Nyoxanini, como apresentado, é de instrumentos convencionados pelo ocidente, e de notas afinadas em padrão universal que divide a escala diatônica em 12 semitons, gerando uma escala cromática clássica⁵³ (Figura 4).



FIGURA 4 - Escala Cromática Clássica de Dó maior⁵⁴.

Este tipo de sistema permite a formação de acordes maiores, menores, aumentados, diminutos, meio diminutos e suspensos, sendo o primeiro grupo de acordes a base da fraseologia e morfologia compositiva de Nyoxanini (Tabela 3). Estes acordes podem ser representados por cifras contendo três ou mais notas. Por exemplo, o acorde de C (Dó) audível nas músicas “Georgina”, “KHINGI Marracuene”, “Mabunu” e “A dambu dzri pelile” é composto por três notas (Dó Mi Sol) e o acorde de E7 (Mi sétima) tensionado na música “Alizrhandu” é constituído por quatro notas, a saber: Mi Sol# Si Ré⁵⁵ (Figura 5).

Para facilitar a análise das progressões harmônicas aplicadas no Álbum Nyoxanini, os acordes da escala são analisados sequencialmente a partir do primeiro grau da tonalidade usada em cada música. As cifras dos acordes maiores são representadas por letras maiúsculas (caixa alta), os menores por letras maiúsculas (caixa alta) mais “m” minúscula e os diminutos são grafados em maiúsculas (caixa alta) mais um pequeno círculo à direita⁵⁶. As cifras da análise dos acordes são representadas em numeração romana, sendo letras maiúsculas para acordes maiores, minúsculas para acordes menores e minúsculas mais um pequeno círculo para acordes diminutos. Vejamos a análise dos acordes tríades (composto por três notas) da escala diatônica de Dó maior (Figura 6).

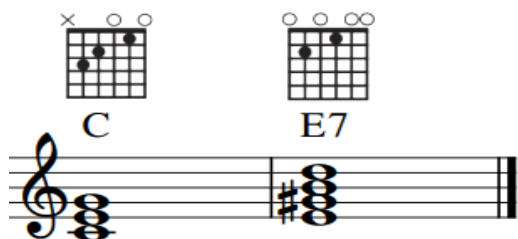


FIGURA 5 - Constituição dos acordes

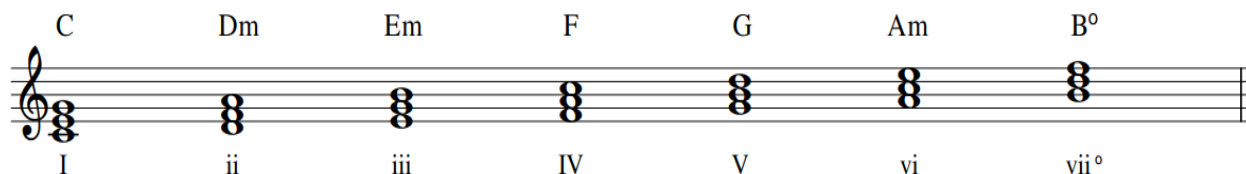


FIGURA 6 - Cifras de acorde Tríade em Dó maior.

TABELA 3 - Progressão harmônica.

Nome da Música	Cifras da progressão harmônica em centro tonal	Cifras analíticas da progressão harmônica	Tipo de subdivisão e Duração
1. Famba ya hombe	A-E	I-V	4/4 - 2'29"
2. Hodi	D-G-A-D	I-IV-V-I	4/4 - 4'31"
3. Avasati va lomu	F#-C#-B-F#	I-V-IV-I	4/4 - 3'09"
4. Xjoroxjina	1. C-G 2. C-F-G-C	1. I-V 2. I-IV-V-I	4/4 - 3'02"
5. Kthingi Marracuene	G-C-D-G	I-V-IV-I	4/4 - 3'35"
6. Bata famba ba ndzisiya	A-E-D	I-V-IV	4/4 - 3'24"
7. Lweyi a nizhondaka	G-C-D-C ⁵⁷ -G	I-IV-V-IV-I	4/4 - 3'26"
8. Mabunu	F-C-Bb	I-V-IV	4/4 - 3'35"
9. A vasati va namunthla	E-A-B-E	I-IV-V-I	4/4 - 2'35"
10. Elidiya	A-E	I-V	4/4 - 2'46"
11. Alirhandzu	1. A-E7 ⁵⁸ -A 2. A -F#- D- E7	1. I-V7-I 2. I-vi-IV-V7	4/4 - 3'22"
12. Nichelelani	E-B	I-V	4/4 - 2'32"
13. A dambu dzri pelile	G-C-D-G	I-IV-V-I	4/4 - 3'33"
14. Ungahlupheki	D-A-G-D	I-V-IV-I	4/4 - 5'01"
15. Nyoxanini	D-A	I-V	4/4 - 3'46"
16. A wupelanga	A-D-E-A	I-IV-V-I	4/4 - 2'54"
17. Leswi wena ungaxonga	E-B	I-V	4/4 - 2'00"
18. Nita kukhoma hi kwini	A-E	I-V	4/4 - 3'16"

A partir do reconhecimento das cifras harmônicas e analíticas de cada grau da escala apresento na Tabela 3 as cifras da progressão harmônica, suas estruturas analíticas, bem como o tipo de subdivisão e duração de cada música.

Em suma, as progressões harmônicas predominante no álbum Nyoxanini são I-V usada em sete músicas⁵⁹ e I-IV-V-I aplicada em cinco músicas⁶⁰. Existem três músicas pensadas em I-V-IV-I, duas em I-V-IV; uma em I-IV-V-IV-I. A música **Alirhandzu** compartilha as progressões I-V7-I e I-vi-IV-V7. Cada grau da escala tem uma função específica: I (repouso), V (tensão) e IV (menos tensão). Assim, a primeira progressão predominante no Álbum Nyoxanini (I-V) tende a produzir uma sensação de preparação (instabilidade - V) e resolução (estabilidade - I) dentro do centro tonal escolhido pelo compositor. Na segunda progressão predominante (I-IV-V-I), o IV grau serve como um elemento preparatório

(instabilidade) da maior tensão (V grau).

Todas as composições deste álbum foram estruturadas na subdivisão binária de quatro tempos representada graficamente por 4/4, sendo o denominador o indicador da unidade de tempo (UT), representada pela semínima, e o numerador a quantidade de unidades que forma a unidade do compasso (UC) indicada pela semibreve⁶¹.

As composições de Fany Mpfumo são muito curtas chegando, em Matusse (2013), a ter menos de 2 minutos⁶². Fany justifica em Matusse que: “Senão vou animar e cantar muito tempo. Não gosto de abusar da paciência das pessoas”. A música mais longa do Nyoxanini é “Ungahlupheki” com cinco minutos e um segundo, e a mais curta é “Leswi wena unga xonga” com dois minutos.

As músicas “curtas” do Fany apresentam frases ou versos repetitivos o que, em certo contexto, podia tirar a paciência de certos ouvintes. Entretanto, o modo como são estruturados os trechos não gera, a meu ver,

nenhum incômodo ou monotonia, principalmente, porque a repetição é uma característica das obras inspiradas em práticas populares africanas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do estudo realizado compreendo que: 1) a Marrabenta é o estilo musical característico no Álbum Nyoxanini, sendo constituído graças às habilidades técnicas de execução de canções populares e instrumentos musicais tradicionais moçambicanos, assim como de trabalho artístico colaborativo que Fany desenvolveu com outros/as artistas, estilos, instrumentos e países; 2) Fany Mpfumo dedicou a sua vida para a produção e criação de alicerces que contribuíram no crescimento da música de Moçambique; 3) os temas das composições da Marrabenta, à semelhança de Nyoxanini, compartilham valores educativos, patrióticos, críticos, satíricos e moralísticos da cultura moçambicana; 4) Cada instrumento musical usado em Nyoxanini tem uma função específica no processo orquestral e explora basicamente as potencialidades dos guitarristas (solo, ritmo, baixo), baterista e vocalista; 5) a progressão harmónica conseguida, basicamente, em três acordes maiores de uma determinada tonalidade foi submetida a uma competência orquestral Fanyana que qualificou a estética contrapontística ouvida numa extensão curta de cada música parametrizada consistentemente em uma subdivisão binária de quatro tempos.

Dessa forma, o estudo sistemático dos aspectos estruturais, estilísticos e temáticos de um álbum musical passa por um processo de compreensão dos elementos históricos e conjunturais vigentes na época da sua produção e da vida do compositor.

Nyoxanini “é uma produção mínima do trabalho de Fany Mpfumo” e este exercício introdutório desafia os investigadores,

principalmente moçambicanos, a uma compreensão mais integrada da sua criação. É preciso 1) estudar como é interpretada e compreendida a sua obra dentro e fora de Moçambique na contemporaneidade; 2) transcrever suas obras na íntegra em notações gráficas apropriadas que permitam uma análise visual e quantitativa das suas técnicas orquestrais; assim como 3) investigar as entidades que arrecadam fundos pela divulgação e performance das músicas de Fany em plataformas como Televisão, Rádio, Youtube, Spotfile, Amazon, Whatsapp, facebook, Instagram, e mais. Afinal, “a sua fama e sucessos foram extremamente bem aproveitados pela mídia ao longo dos anos, sendo suas músicas tocadas nas Rádios existentes, com destaque para a Rádio Moçambique” (PRISTA e CUCHE, 2018).

REFERÊNCIAS

- CRAVEIRINHA, José. **O folclore moçambicano e as suas tendências**. Alcance Editores: Maputo, 2009. 298 p.
- CUCHE, T. **Transcrição e análise musical: Subsídios para o estudo das características musicais nas obras de Compositores da Marrabenta, 1930 - 2010**. 2010. 80f. Monografia (Licenciatura em Música) – Curso de Licenciatura em Música, Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade Eduardo Mondlane (UEM), 2010.
- FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Renato da SILVEIRA (tradução). - Salvador: EDUFBA, 2008.
- GUEST, I. **Harmonia: Método Prático**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009. 164 p.
- KOUVOUAMA, A. Pensar a política na África. Tradução para uso didático de KOUVOUAMA, A. Penser la politique en Afrique. **Politique africaine**, nº 77, mars-2000, p. 5-15, por Thiago Ferrare Pinto.
- KOSTKA, S.; PAYNE, D. **Harmonia Tonal: uma Introdução a música do Século XX**. New

- York: McGraw Hill. 2015. 6ª edição. Traduzido e editado a partir da 6ª edição por Hugo L. Ribeiro e Jmary Oliveira. 471 p.
- LANGA, H. (comunicação oral, 23 de Fevereiro de 2021).
- LARANJEIRA, R. **A Marrabenta – Sua evolução e Estilização, 1950 – 2002**. Minerva Print: Maputo. 2014. 167 p.
- MACHACHULA, R. **Transcrição e Arranjo de quatro músicas de Fany Mpfumo para piano**. 2019, 130 p. Monografia (Licenciatura em Música). Curso de Licenciatura em Música, Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade Eduardo Mondlane (UEM).
- MARTINS, Leda Maria. Efeitos de ilusão: O teatro de Qorpo-Santo. **Luso-Brazilian Review**. Vol. 35, N.º. 2, 1998, pp. 53–68,. Disponível em: <https://search-ebshost-com.ez15.periodicos.capes.gov.br/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=37142678&lang=pt-br&site=eds-live>. Acesso em: 5 Jan. 2022.
- MATUSSE, Samuel. **Fany Mpfumo e outros ícones**. Ciedima Lda: Maputo. 2013. 87 p.
- MATUSSE, Samuel. **O septuagésimo Aniversário do Disco da Música Moçambicana**. Maputo: Minerva Print. 2016. 92 p.
- MATSINHE, A. **Música Popular e Identidade: Subsídios Para o Estudo da Identidade na Música de Fany Mpfumo (1976-1986)**. 2005. Monografia (Licenciatura em História). Curso de Licenciatura em História, Faculdade de Letras e Ciências Sociais. Universidade Eduardo Mondlane.
- MAVALE, M. A. (comunicação oral, 16 de Fevereiro de 2021).
- MAVALE, M. A. (comunicação em e-mail, 28 de Fevereiro de 2021).
- MEINTJES, L. Paul Simon's Graceland, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning. **Ethnomusicology**, Vol. 34, N.º 1, 1990, pp. 37-73. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/852356> Acesso em: 5 Set 2020.
- MED, Bo. **Teoria de Música**. 4ª edição. Brasília: Musimed. 1996. 420 p.
- MUDIMBE, V. Y. **A invenção de África: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento**. Mangualde (Portugal). Luanda: Edições Pedagogo; Edições Mulemba, 2013. Disponível em: < encurtador.com.br/esvPR>. Acesso em: 21 Jul 2020.
- MPFUMO, F. **Nyoxanini**. 1999. Maputo: Rádio Moçambique e Vidisco. Disponível em: https://youtube.com/playlist=PL4_UrULh-Djucc2YqLderLuf8VDTMiafB. Acesso em: 15 Fev. 2021.
- PRISTA, A (Org.); CUCHE, T (Coord.). **Songbook Fany Mpfumo**. Maputo: Khuzula. 1ª Edição, 2018. 113 p.
- THEODOR, A. **Estética da nova música**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1974. 165 p.
- WANE, M. Marrabenta: as dinâmicas históricas e socioculturais no contexto do seu surgimento. **Africana studia**, n.º 34, 2020, pp. 117-130. Edição do centro de estudos africanos da Universidade do Porto.

¹ Esta capa constitui uma das obras do artista plástico e poeta do moçambicano Malangatana Valente Ngwenya (1936-2011) que – em vida – atuou no Desenho, Pintura, Escultura, Cerâmica, Murais, Poesia e Música.

² Sob organização e coordenação de António Prista e Timóteo Cuche (2018).

³ <https://youtu.be/kukUwd9niVU?t=26>

⁴ <https://youtu.be/NQp8sdyRM0Y> ou <https://youtu.be/oB2U0ueoPTQ>.

- ⁵ “Assim não foi imitando o macaco que nasceria a dança, mas sim o nome é que teria sido dado a tal espécie de danças. [...] Portanto, primeiro dançou-se dentro de certo estilo que se padronizou entre gente da tribo e depois deu-se o nome N’fena, [...]” (CRAVEIRINHA, 2009, p. 196).
- ⁶ Bailarino, pugilista, futebolista, boémio e amoroso (CRAVEIRINHA, 2009, p. 63).
- ⁷ https://youtu.be/_ZqlR_C-cww.
- ⁸ O conjunto João domingos e Djambo [, por exemplo,] tinham o mérito de introduzir instrumentos modernos nas músicas e danças tradicionais (MATUSSE, 2016, p. 73), contudo, em performances contemporâneas os instrumentos tradicionais de Moçambique voltam com outros timbres, como é o caso da Mbila, idiofone percussivo de altura definida e afinação fixa.
- ⁹ <https://youtu.be/K4C6ITPmgU0>.
- ¹⁰ Cf. Cuche (2010, p. 37), Prista; Cuche (2018, p. 10), contudo, Laranjeira (2014, p. 158) afirma que Fany nasceu no dia 18 de Junho de 1931?
- ¹¹ O posto administrativo de Pessene localiza-se no distrito de Moamba, a norte de Maputo.
- ¹² Fany Mpfumo teve apenas um irmão, o Mafanyana.
- ¹³ Georgina Mamba vivia em Matola Gare antes do seu casamento.
- ¹⁴ Para além de Mafalala, na sua juventude Fany frequentava a zona de Umbeluzi e Beleluana onde, entre outras pessoas, conheceu a Ana com quem chegou a viver na Matola Gare (MATUSSE, 2013, p. 16).
- ¹⁵ Lembrando que Moçambique já foi província de Portugal.
- ¹⁶ Muitas das quais não constam no álbum em estudo.
- ¹⁷ Diga-se a Polícia Política Secreta Colonial.
- ¹⁸ Na África do Sul, Fany tocou com Miriam Makeba, tendo viajado com ela e outros artistas sul-africanos para os EUA em 1959 (LARANJEIRA, 2013, p. 160).
- ¹⁹ Situava-se na Monumental (Praça de Touros) e era explorada por Ricardo Barros (LARANJEIRA, 2014, p. 162).
- ²⁰ Concerto realizado no pavilhão do Estrela Vermelha para dar apoio financeiro ao Fany Mpfumo, uma vez que ele atravessava graves problemas de saúde (MATUSSE, 2013; LARRANJEIRA, 2014).
- ²¹ Verba resultante, usada na construção de uma casa onde Fany sonhara erguê-la (PRISTA; CUCHE, 2018, p. 16).
- ²² Homenagem feita pela pesquisadora Amélia Matsinhe via monografia de Licenciatura em História.
- ²³ Faculdade de Letras e Ciências Sociais, UEM: Sér. ciênc. soc., Vol. 3, No 2, pp 85-110, 2022
- ²⁴ Universidade Eduardo Mondlane.
- ²⁵ ARPAC – Instituto de Investigação Sociocultural de Moçambique (antes Arquivo do Património Cultural).
- ²⁶ Escola de Comunicação e Artes.
- ²⁷ Homenagem feita pela pianista Raquel Machachula (2019) via monografia de Licenciatura em Música. A autora arranjou e executou quatro músicas de Fany: Ungahlupeki, Avasati va lomu, Xjorojxina e Famba ha hombe.
- ²⁸ <https://youtu.be/CaDSe7bBTXc?list=RDCaDSe7bBTXc&t=63>
- ²⁹ https://youtu.be/8_Jy94_sWeM
- ³⁰ Capulana é um pano usado tradicionalmente em Moçambique pelas mulheres para cobrir o corpo.
- ³¹ <https://youtu.be/6ZutwmpB4dA>
- ³² Nikumbuka Vulolwana, nikumbuka Sesiliya.
- ³³ <https://youtu.be/w8YnYqPZF0g?list=RDCaDSe7bBTXc>
- ³⁴ <https://youtu.be/UpWaW9TRjuo?list=RDCaDSe7bBTXc>
- ³⁵ Um dos distritos da província de Maputo.
- ³⁶ <https://youtu.be/mf9DzkNPSHo>
- ³⁷ <https://youtu.be/bMkGxjF2C0M>
- ³⁸ <https://youtu.be/LWZR40Nnczg>
- ³⁹ <https://youtu.be/6HywF8WYNw>
- ⁴⁰ <https://youtu.be/IrCIaa5kYLw>
- ⁴¹ <https://youtu.be/7OG9XObM9nI>
- ⁴² <https://youtu.be/RdMw2RGSImQ>
- ⁴³ Link bloqueado pelo youtube.
- ⁴⁴ <https://youtu.be/ljgDfbLxyOc?list=RDCaDSe7bBTXc>
- ⁴⁵ <https://youtu.be/CaDSe7bBTXc>
- ⁴⁶ <https://youtu.be/fCjJ51MTLc4>
- ⁴⁷ Constatações também sustentadas em conversas com os músicos moçambicanos Langa e Mavale (2021).
- ⁴⁸ <https://youtu.be/y-8L-6HSSoA>
- ⁴⁹ <https://youtu.be/XnMIN71r2os>
- ⁵⁰ Soa como um baixo acústico.
- ⁵¹ Nesta função a guitarra solo explora vários níveis do processo de improvisação.
- ⁵² A Moda Xicavalo foi gravada na África do Sul na noite muito fria de sábado, 16 de Abril de 1955. Esta música não faz parte do álbum Nyoxanini.
- ⁵³ Escala cromática clássica – as notas cromáticas devem pertencer aos tons vizinhos da escala

diatônica que lhe corresponde. [...] Na parte ascendente elevam-se todos os graus diatônicos com exceção do VI: abaixa-se o grau VII; na parte descendente abaixam-se os graus diatônicos com exceção do grau V: eleva-se o grau IV. [...] Não se alteram os graus diatônicos que já formam semitom com o grau diatônico vizinho (MED, 1996, p. 197).

⁵⁴ Os acidentes ou sinais de alteração (sustenido - #, bemol - b, etc.) elevam ou abaixam uma nota natural em um tom ou semitom à próxima nota. O bequadro torna natural a nota alterada. Por convenção, na leitura das notas alteradas deve ser dito primeiro o nome da nota em seguida o nome do acidente, por exemplo, Dó sustenido (segunda nota representada na escala) (cf. GUEST, 2009; KOSTKA; PAYNE, 2015).

⁵⁵ “A atual nomenclatura das notas musicais é atribuída à Guido D’arezzo, a partir das primeiras sílabas do texto do hino São João Baptista, em Latim. A versão original em inglês utiliza as primeiras sete letras do alfabeto para representar o nome das notas em latim: A (Lá), B (Si), C (dó), D (Ré), E (Mi), F (fã), e G (sol). Em português sempre utilizamos a nomenclatura latina para falar o nome das notas, mas

para a escrita utilizamos tanto a escrita completa (Dó, Ré, Mi), quanto a resumida (C, D, E). Ao mesmo tempo, a escrita resumida, representada pelas letras do alfabeto, também é utilizada para cifras que representam acordes” (KOSTKA; PAYNE, 2015, p. 3).

⁵⁶ A abordagem sobre os acordes aumentados não está prevista na escala maior. Em minha análise também não contemplo os acordes suspensos.

⁵⁷ O acorde de Dó (C) parece estar ocultado em algumas partes da música, ficando G-C-D- -G (Mavale em email).

⁵⁸ Por vezes dá uma sensação de soar A-E7-E7(9)-A.

⁵⁹ A sétima é um trecho da música “Georgina”.

⁶⁰ A quinta é um trecho da música “Georgina”.

⁶¹ Confira os conceitos de figuras de valores rítmicos, assim como os de unidade de tempos e compasso (MED, 1996; GUEST, 2009; KOSTKA; PAYNE, 2015).

⁶² A que mandou destruir no estúdio da Rádio Moçambique, por exemplo, tinha 5 minutos (MATUSSE, 2013), felizmente a “Ungahlupheki” não passou por essa situação.