



**Artigo original**

## **FANY MPFUMO: migração, discografia e o álbum conceptual *Nyoxanini***

**Timóteo Francisco Lídia Cuche**

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

**RESUMO:** Neste trabalho são apresentados os resultados parciais do levantamento sistemático da discografia do histórico músico e compositor moçambicano Fany Mpfumo (1929 – 1987). Partindo da premissa que Fany Mpfumo, pela sua música e popularidade é um artista largamente conhecido em Moçambique, muito especialmente junto da comunidade musical, estabelece-se a seguinte questão: de que modo a condição migrante de Fany Mpfumo contribuiu para o desconhecimento da sua produção discográfica no seio da comunidade musical moçambicana? Fany, durante a sua carreira musical residiu na cidade de Joanesburgo, África do Sul entre 1947 e 1973, onde atingiu o sucesso musical tendo gravado para a *EMI-His Master Voice*. Regressou a Moçambique em 1973 e até a data da sua morte gravou para as principais gravadoras moçambicanas da época, a Vidisco Moçambique, a Radio Moçambique e a Produções 1001. As gravadoras Vidisco Moçambique e a Rádio Moçambique lançaram, a título póstumo, no ano de 1999 o primeiro disco compacto de Fany Mpfumo, *Nyoxanini*. Apoiando-me das abordagens sobre discografia e álbum conceitual de Alessandri (2011), Burns (2016) Shuker (2014) e Ulhôa (2007) analiso a discografia e o álbum conceitual *Nyoxanini* de Fany Mpfumo. O presente trabalho pauta metodologicamente pela pesquisa bibliográfica e documental com enfoque em análise qualitativa.

**Palavras-chave:** Discografia, Fany Mpfumo, marrabenta, migração, *Nyoxanini*.

## **FANY MPFUMO: migration, discography, and the concept album *Nyoxanini***

**ABSTRACT:** The objective of this work is to present the partial results of the systematic survey of the discography of the Mozambican musician and composer Fany Mpfumo (1929 - 1987). Starting from the following discussion: It is possible to affirm that the migrant experience of the musician Fany Mpfumo contributed to the lack of knowledge of your musical discography at national and international level? Fany, during his musical career, lived in the city of Johannesburg, South Africa between 1947 and 1973, where he achieved musical success having recorded for EMI-His Master Voice. He returned to Mozambique in 1973 and until the date of his death he recorded for the main Mozambican record labels of the time, namely, Vidisco Mozambique, Radio Mozambique and Produções 1001. The record labels Vidisco Mozambique and Radio Mozambique launched, posthumously, in the 1999 Fany Mpfumo's first compact disc, *Nyoxanini*. Drawing on the approaches of Alessandri (2011), Burns (2016) Shuker (2014) and Ulhôa (2007) on discography and conceptual album, I analyse the discography and conceptual album *Nyoxanini* by Fany Mpfumo. The present work is methodologically guided by bibliographic and documentary research with a focus on qualitative analysis.

**Keywords:** Discography, Fany Mpfumo, *marrabenta*, migration, *Nyoxanini*.

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

## INTRODUÇÃO

Há um comboio que vem da Namíbia e Malawi,  
Há um comboio que vem da Zâmbia e do  
Zimbábue,  
Há um comboio que vem de Angola e  
Moçambique,  
Do Lesoto, do Botswana, da Suazilândia,  
De todo o interior da África austral e central.  
Este comboio leva jovens e velhos, homens  
africanos  
Que são convocados para vir e trabalhar sob  
contrato  
Nas minas de ouro de Joanesburgo  
E a metrópole circundante, dezasseis horas ou mais  
por dia  
Por quase nenhum pagamento.  
*Stimela - The Coal Train* (Masekela, 1994 –  
tradução nossa)<sup>i</sup>

A canção de trabalho de Hugh Masekela (1994), *Stimela (The Coal Train)* é praticamente um hino sobre a migração laboral na África do Sul. O trompetista e compositor sul-africano fala do comboio que transportava os trabalhadores imigrantes provenientes de vários países de África para o trabalho nas minas de Joanesburgo, sendo uma parte considerável desta oriunda de Moçambique<sup>ii</sup>.

Segundo Raimundo (2009a), a emigração em Moçambique tem as suas raízes num passado longínquo e é resultado de características laborais locais e internacionais, sendo estas regulamentadas por acordos internacionais de trabalho entre países desde o tempo colonial até aos dias de hoje. Para esta especialista em estudos migratórios, o principal motivo da emigração moçambicana é a busca por melhores condições de vida e a fuga aos perigos naturais, como as inundações e as secas no local de partida. O foco dos estudos de migração realizados em Moçambique no período pós-independência está principalmente relacionado com o trabalho migratório para as minas e plantações da África do Sul, incluindo também para as plantações da ex-Rodésia do Sul (Zimbabwe) e as calamidades naturais (Raimundo 2009a, 2011).

Para Peixoto (2019) as migrações,

designadamente as de natureza laboral, são uma resposta à penetração das sociedades mais fracas por parte das instituições económicas e políticas do mundo desenvolvido, com as desigualdades que daqui resultam. Elas tomam muitas formas:

O recrutamento direto ou indireto de trabalhadores para os centros; a desestruturação de economias locais e a disseminação de ideologias salariais e expectativas de consumo, que levam a pressões migratórias crescentes; e o movimento dos agentes que controlam o capital para os locais onde este se instala (PEIXOTO, 2019, p. 148).

No caso de Moçambique, a migração laboral era controlada pelo governo colonial e, actualmente, pelo governo moçambicano, através de convénios com o governo sul-africano (STEWART, 2016).

No entanto, para Raimundo (2011):

[...] a importância da migração em Moçambique não deve ser apenas encontrada no trabalho migratório para a África do Sul, onde o mineiro contribui para as receitas do Estado, através do pagamento deferido. É preciso também incluir nesta categoria de importância os migrantes transfronteiriços, maioritariamente mulheres, que no seu dia-a-dia enfrentam várias dificuldades relacionadas com viagens, com as autoridades fronteiriças de Migração, dos Guarda Fronteiras e das Alfandegas (Raimundo, 2011, p. 66).

Neste sentido, tendo em conta a categoria de importância descrita por Raimundo (2011) sobre os estudos que permitam o conhecimento da migração de moçambicanos, acrescento a necessidade de realização de estudos sobre os artistas e músicos migrantes moçambicanos na diáspora como forma de contribuir para a divulgação e a compreensão dos trabalhos destes em contexto migratório. Segundo Raimundo (2009b) a falta de informação e de dados surge como um dos entraves para a análise do processo migratório dos

moçambicanos e muitas das vezes os dados estatísticos sobre migrantes moçambicanos na diáspora são fornecidos por instituições estrangeiras, como é o caso da *Southern African Migration Project* (SAMP) na África do Sul. No que respeita a músicos migrantes moçambicanos esta falta de informação é notável no processo de construção de seus catálogos discográficos, pois parte considerável de suas obras foram registadas no estrangeiro e não consta nos poucos arquivos de música existentes no país de origem. No caso de Fany Mpfumo a discografia existente no Arquivo da Rádio Moçambique – dos únicos no país - é referente ao período em que este gravou em Moçambique.

Para além de estudos de Raimundo (2009a; 2011) outros pesquisadores têm se dedicado ao estudo das migrações internacionais de moçambicanos para a África do Sul, Alemanha e Portugal, nomeadamente: Harries (1994), Lubkemann (2000), Muanamoha *et al.* (2010), Mungoi (2010) Rita-Ferreira (1991), Stewart (2016), Vidal (2008), referente as migrações na África do Sul; Forte (2017), Khan (2003, 2004), Proença de Campos *et al.* (2017), Santana (2011) referente a Portugal; e Hernandez (2011), Muller (2012), Oppenheimer (2004) sobre os migrantes moçambicanos na antiga República Democrática Alemã.

Quanto ao tema dos músicos migrantes moçambicanos, os estudos que se referem a ele são bastante escassos, como veremos. Este assunto é importante tendo em conta a relação histórica entre a África do Sul e Moçambique com um passado longo e o fluxo migratório entre estes dois países contar com mais de 150 anos, tendo iniciado com as migrações dos povos Tsonga da África do Sul para Moçambique e dos trabalhadores das minas no sentido Moçambique para África do Sul. Além disso, há a presença considerável de músicos moçambicanos neste país vizinho, todavia, a música moçambicana não tem merecido especial atenção nos estudos migratórios.

Deste modo, o objectivo deste trabalho é apresentar os resultados parciais do levantamento sistemático da discografia do músico e compositor moçambicano Fany Mpfumo (1929 – 1987). Partindo da seguinte questão: de que modo a condição migrante de Fany Mpfumo contribuiu para o desconhecimento da sua produção discográfica no seio da comunidade moçambicana? Importa, mencionar que a comunidade musical aqui referida são os músicos (cantores e instrumentistas), professores, estudantes e investigadores de música moçambicana.

Fany Mpfumo nasceu no ano de 1929 na província de Maputo, sul de Moçambique, e em 1947 emigrou para a África do Sul com a finalidade de trabalhar nas minas de Joanesburgo e acabou na música, atividade que já desenvolvia na sua terra natal. Em contexto migrante, na vizinha África do Sul, Fany atingiu o sucesso musical e regressou a Moçambique em 1973, onde deu continuidade à sua carreira musical até a data da sua morte, a 03 de novembro de 1987. Em Moçambique e no seio das comunidades moçambicanas na diáspora, a música de Fany Mpfumo define hoje um repertório central com o qual as pessoas se identificam.

## MATERIAIS E MÉTODOS

Metodologicamente, este trabalho é orientado pelo enfoque qualitativo que utiliza a coleta de dados sem medição numérica para descobrir ou aprimorar perguntas de pesquisa no processo de interpretação (SAMPIERI *et al.*, 2013). Este, serve-se de dados coletados por outras pessoas, neste sentido, a pesquisa documental é a principal ferramenta metodológica do presente trabalho.

Os documentos de fontes primárias ou documentais são aqueles de primeira mão, provenientes dos próprios órgãos que realizaram as observações. Englobam todos os materiais, ainda não elaborados, escritos ou não, que podem servir como fonte

de informação para a pesquisa científica. Incluem-se aqui como fontes não escritas: fotografias, gravações, imprensa falada, desenhos, pintura, canções, indumentarias, objetos de arte, folclore, etc. (LAKATOS e MARCONI, 1992, p. 43 - SIC).

Para Sá-Silva *et al.* (2009) a pesquisa documental é um procedimento metodológico decisivo em ciências humanas e sociais, considerando que a maior parte das fontes escritas – ou não – são quase sempre a base do trabalho de investigação. Esta recorre a materiais que ainda não receberam tratamento analítico, ou seja, as fontes primárias.

O presente artigo está organizado em quatro partes: a primeira é referente à revisão da literatura sobre os estudos etnomusicológicos acerca da música e migração; na segunda parte intitulada *Fany Mpfumo – biografia e migração* apresento a biografia do cantor e compositor moçambicano bem como os aspetos que contribuíram para a sua migração para a África do Sul; a terceira parte – *Fany Mpfumo – a sua discografia*, apresento o levantamento discográfico de Fany tão exaustivo quanto possível; e na quarta parte do artigo denominada – *Nyoxanini, o álbum conceitual de Fany Mpfumo*, apresento o álbum deste cantor e compositor, gravado em 1999 pela Vidisco Moçambique e Rádio Moçambique; e por último as considerações finais do trabalho.

## **MÚSICA E MIGRAÇÃO, UMA REVISÃO DA LITERATURA**

A migração é um tema bastante abordado nas ciências sociais. Segundo Sasaki e Assis (2000), esta passou a ser problematizada nas ciências sociais no início no século XX, quando os sociólogos americanos foram levados a colocar a migração como um problema, dada a crescente mobilidade populacional da Europa para os países do Novo Mundo, particularmente os Estados Unidos e o estudo pioneiro foi realizado por Thomas e Znaniecki (1918), *The Polish*

*Peasant in Europe and America*, obra que aborda o processo migratório de cerca de dois milhões de poloneses que migraram para a América entre 1880 e 1910 (SASAKI e ASSIS, 2000).

Na etnomusicologia, os estudos voltados para as comunidades migrantes, grupos de refugiados e transformações urbanas surgiram no início da década de 1980, desafiando, deste modo, o modelo tradicional de trabalho de campo etnomusicológico em relação ao contexto de comunidades isoladas e outras áreas remotas (KOVACIC e HOFMAN, 2019:6). A migração obrigou os etnomusicólogos a reavaliarem o papel da música na formação de identidades (KRÜGER e TRANDAFOIU, 2014). Para estes autores, o processo migratório é um poderoso estímulo para a criatividade musical, pois os migrantes não apenas levam música consigo, como os discos da sua terra natal, mas estendem a mão, apropriando-se, misturando, combinando e finalmente, produzindo algo novo (KRÜGER e TRANDAFOIU, 2014). Desde então, estudos sobre a música e a migração tem sido um domínio de interesse de vários etnomusicólogos como é o caso de Bruno Nettl (1978), Adelaida Reyes-Schramm (1982), David Coplan (1982), Philip Bohlman (1984; 2012), Thomas Turino (1984; 1988), Veit Erlmann (1990), Baily e Collyer (2006) e Côrte-Real (2010).

O surgimento do interesse pela temática da migração na etnomusicologia é marcado pelo início dos estudos sobre a música urbana, sendo o estudo pioneiro o do etnomusicólogo Bruno Nettl (1978) *Eight Urban Musical Culture*. Neste trabalho é abordada a música urbana em três continentes - África, Ásia e América -, apresentando as características que diferenciam a música realizada nas cidades urbanas das não urbanas. Na introdução a esta obra, Nettl (1978) aborda dois processos que operacionalizam as transformações musicais nas cidades, nomeadamente, a Ocidentalização como

um processo pelo qual uma música tradicional é modificada para se tornar parte do sistema musical ocidental e a Modernização é o oposto ao mencionado acima para a ocidentalização. A música tradicional é alterada para permanecer intacta no mundo moderno, não para se tornar parte da civilização ocidental (NETTL, 1978). Para este autor é importante realizar o estudo da música nas cidades para verificar como estes dois processos ocorrem, bem como a complexidade dos mesmos.

Os trabalhos de Adelaida Reyes, *Ethnic Music, the Urban Area, and Ethnomusicology (1979)* e *Explorations In Urban Ethnomusicology: Hard Lessons From The Spectacularly Ordinary*, marcam também o interesse da etnomusicologia pela música das minorias étnicas e a diversidade cultural das cidades. A etnomusicóloga parte de sua experiência de etnografia à eventos musicais públicos na cidade de Manhattan, nos Estados Unidos da América entre os anos de 1978 a 1981, procurando delinear o objeto de estudo num meio urbano e concluiu que o estudo da música urbana é necessário devido à sua complexidade, facto referido também pelo etnomusicólogo Bruno Nettl.

Na mesma tentativa de perceber os processos musicais realizados em contextos urbanos, David Coplan (1982) *The Urbanisation of African music: some theoretical observations*, observou os processos de mudança envolvidos na transformação da música popular da África do Sul em condições urbanas da cidade de Joanesburgo, e concluiu que:

O processo de mudança social urbana não é simples. Envolve uma articulação complexa entre laços de parentesco, étnico-regionais, residenciais e de classe, à medida que a posição das pessoas no sistema de status emergente torna-se cada vez mais importante na determinação de seu comportamento cultural. A expressão da performance, portanto, resulta não apenas da

natureza de influências culturais específicas ou ocasiões de performance, mas também dos complexos institucionais dentro dos quais a música é produzida (COPLAN, 1982, p. 115 – tradução nossa).

Com o andamento dos estudos musicais sobre a urbanização em curso, Philip Bohlman (1984), acrescentou um outro aspeto a esta problemática, tendo abordado o processo de reurbanização no seu artigo *Central European Jews in Israel: the reurbanization of musical life in an immigrant culture*, e descreveu este fenómeno como um processo cultural:

A reurbanização pode ocorrer quando uma sociedade chega a um nível tão altamente urbanizado que conta com as instituições inerentes a esse nível de desenvolvimento como meio de restabelecer sua estrutura social quando a sociedade é deslocada. Se muitos membros da sociedade se mudarem para outro lugar para se estabelecer, eles podem tentar transplantar as instituições sociais anteriores para o novo local, estabelecendo assim uma nova estrutura social que se assemelha à original em muitos aspetos. O sucesso com que essa transferência de instituições pode ser alcançada depende de muitos fatores, entre os quais a estabilidade da urbanização antes da transferência e a adaptabilidade do novo ambiente cultural (BOHLMAN, 1984, p. 68, tradução nossa).

Neste sentido, para Bohlman, imigrante é um agente ativo da reurbanização. O produto ou objeto da reurbanização é a cultura do imigrante, ou seja, aquela estrutura social resultante do estabelecimento de novas instituições pelo grupo de imigrantes, e afirma que este processo de reurbanização é, além disso, uma designação adequada para a sociedade de imigrantes da Europa Central devido à natureza da preservação musical buscada pelo grupo (BOHLMAN, 1984).

O etnomusicólogo Thomas Turino realizou dois estudos relevantes para a análise da



música executada pelos migrantes no Peru, *The urban-mestizo Charango Tradition in Southern Peru (1984)* e *The music of andean migrants in Lima, Peru (1988)*. Nestes estudos sobre os migrantes na capital peruana, o autor, concluiu que existem duas forças fundamentais que determinam o processo musical dos migrantes, o factor hegemónico e o factor identitário.

(1) Factor hegemónico é quando um grupo domina economicamente, socialmente e politicamente, este também dominará os valores culturais e a orientação artística, pelo menos no nível macro da sociedade. (2) O Fator de identidade entra em jogo quando os membros de um grupo dominado socialmente e economicamente recorrem conscientemente a símbolos ou manifestações culturais de seu próprio grupo para sustentar publicamente sua própria unidade, identidade e autoestima em face da opressão e do preconceito (TURINO, 1984, p. 253-254 - tradução nossa).

Outra dimensão, que é tomada em conta no processo dos migrantes é a performance, esta é abordada no estudo realizado por Veit Erlmann (1990) – *Migration and Performance: zulu migrant worker's Isicathamiya performance in South Africa (1890-1950)*, onde este afirma:

Metodologicamente, a ideia de desempenho como um mecanismo de adaptação repousa em dois conjuntos relacionados de pressupostos: primeiro, o de uma economia "dual" e uma divisão social e cultural correspondente entre a cidade e o campo, e, segundo, o de uma evolução histórica e estilística de categorias de desempenho dentro do processo mais amplo de formação de culturas urbanas baseadas em classes nas sociedades modernas do Terceiro Mundo (ERLMANN, 1990, p. 200 - tradução nossa).

No entanto, o etnomusicólogo John Baily e o geógrafo Michael Collyer (2006) no artigo de introdução ao *Journal of Ethnic*

*and Migration Studies*, intitulado *Introduction: music and migration*, consideram que o estudo da música e migração são altamente complexos e para melhor compreensão devemos identificar: o tipo de migração; proximidade espacial e cultural dos pontos de partida e de chegada; características da cultura musical em consideração; mudança deliberada e não mudança por parte dos migrantes; o público para a música; resultados coesos e divisivos; e possíveis resultados terapêuticos (BAILY e COLLYER, 2006).

Ademais, Bohlman (2012) no artigo *When migration ends, when musics ceases*, na sua descrição de aspectos que explicam o processo migratório afirma que devemos sempre prestar atenção aos aspetos estéticos que iniciam com a letra A: autenticidade, autonomia, alojamento, adaptação, aculturação e assimilação.

A **autenticidade** entra no discurso da música e da migração por seu poder de representar o status original e objetivo da música. É a música do velho país, valorizada porque captura algum sentido do passado, simbolicamente poderosa porque fornece também uma meta para recapturar o passado para o futuro por meio do avivamento. Um grupo de imigrantes ou músicos no exílio provavelmente protegem sua identidade apegando-se à autenticidade da música durante a migração. A música autêntica depende de um conceito paralelo de **autonomia** estética, novamente uma convicção metafísica para o status objetivo da música. Durante a migração, então, a autonomia da música permite que os migrantes incluam a música em um tipo específico de bagagem cultural. Além disso, a música é valiosa para a migração porque oferece possibilidades de acomodação [...] A **acomodação** expressa a vontade dos migrantes de mudar em resposta ao clima político, para se mostrarem bons cidadãos. A **adaptação** também tem valores positivos associados a ela. O grupo de migrantes passa pelos ritos de

passagem necessários para torná-lo um grupo de imigrantes, pronto para se estabelecer em um novo mundo. A palavra-chave para imigrantes e grupos étnicos foi aculturação. A **aculturação** completa significa que cumpriu os modelos geracionais de passagem de migrante [...] a aculturação completa deve se assemelhar à assimilação. A **assimilação** marca o fim da jornada, a migração como ponto final. Algum tipo de cultura dominante substituiu o status de minoria, a migração termina (BOHLMAN, 2012, p. 156 - tradução nossa).

Este etnomusicólogo acrescenta também que a migração envolve sempre um processo político e é resultado de competições por um espaço que acaba por produzir dois aspectos estéticos políticos, nomeadamente, a xenofobia e o multiculturalismo:

[...] A migração gera dois tipos de respostas políticas e estéticas. A primeira é a xenofobia e a alegação de que os migrantes destroem a estética e a política tradicional do espaço. As tradições da língua e da literatura estão perdidas. Sentidos de identidade historicamente protegidos são colocados em perigo. A música que preenche o espaço ocupado pelos migrantes e imigrantes transforma-se em ruído (cf. o epílogo ao presente). A outra resposta à migração assume a forma de celebrar a diversidade na cultura dos migrantes. O espaço do multiculturalismo se preenche com o novo e o diferente, compatibilizados por sua alteridade comum. Diversidade e diferença não são tanto as condições, mas metas desejáveis. A música e as artes transformam os espaços públicos, delimitando-os de novas maneiras que acomodam os objetivos da migração (BOHLMAN, 2012, p. 151 - tradução nossa).

Estes são os estudos que marcam a problematização da migração no ramo da Etnomusicologia, estando o seu surgimento ligado à problematização da música nas

idades, zonas de concentração de maior número de migrantes devido às oportunidades que estas oferecem para o desenvolvimento de uma carreira profissional, bem como para a continuidade de formação.

No que diz respeito à pesquisa sobre as atividades dos músicos migrantes moçambicanos na África do Sul, o historiador Patrick Harries (1994) na obra intitulada *Work, culture and identity: migrant labourers in Mozambique and South Africa (c. 1860-1910)*, fez um estudo histórico sobre o processo social e cultural dos migrantes moçambicanos nas minas da África do Sul. Hugh Tracey foi provavelmente o primeiro etnomusicólogo a interessar-se pelos músicos migrantes moçambicanos na África do Sul, tendo gravado guitarristas moçambicanos como Muthande Feliciano Ngome no álbum *Forgotten Guitars from Mozambique – 1955-1957* e estudou as práticas performativas de timbila<sup>iii</sup> dos migrantes moçambicanos que em 1944, segundo Badenhorst e Mather (1997), estavam representadas por mais de 50 orquestras e dançarinos de Chopi nas minas de ouro de Joanesburgo.

O historiador francês Nativel (2016) no seu artigo *Les musiciens, médiateurs d'échanges culturels entre Mozambique et Afrique du Sud: Sur quelques effets culturels de migrations anciennes*, avalia a contribuição directa ou indirecta dos músicos migrantes moçambicanos na África do Sul, cruzando uma história social da cultura e uma história cultural da mobilidade na África Austral. O autor faz um inventário sobre os músicos migrantes referente ao período 1940 – 2014, e concluiu que a África do Sul continua a ser um trampolim para uma carreira internacional - uma ambição difícil de alcançar em Moçambique - porque esta tem sempre melhor infraestrutura, mais circuitos profissionais, salas de concerto e festivais mais densos e atrativos (NATIVEL, 2016).

Outro estudo sobre os migrantes moçambicanos na África do Sul foi realizado pelo etnomusicólogo Chemane (2018), intitulado *A study on the creative processes of ngalanga traditional music and dance from Mozambique: expressions of the mozambican Chopi immigrant community of Clermont Township in Durban*. Este, analisou os processos criativos envolvidos no *Ngalanga*, uma das tradições musicais indígenas que existe entre os Chopi de Moçambique, realizada por uma comunidade migrante de moçambicanos em Clermont Township em Durban, África do Sul. Neste estudo o autor examinou as estratégias aplicadas pelos migrantes para criar, recriar e adaptar o *ngalanga* para sua prática efetiva na comunidade.

Ao que foi possível notar, a migração de músicos moçambicanos para a África do Sul acontece em duas fases, nomeadamente, a primeira, que vai de 1930 a 1975; e a segunda, de 1975 em diante. Os músicos migrantes que fazem parte da primeira geração são Alberto Matavele, Albertina Tembe, Alexandre Jafete, Alexandre Langa, António Mafacane Tovela, Benny Massinga, Daniel Marivate, Dilon Djindji, Eusébio Tamele, Fany Mpfumo, Francisco Mahecuane, Gabriel Muthemba, Januário Gil Mabjeca, João Mukhondo, João Mondlane, José Muhumbo Maguele, Júlio Makhiana, Lisboa Matavele, Lúcia Mondlane, Mutano Gomes Feliciano, Oblino Mabyaya, Xidiminguana, e outros (LARANJEIRA, 2005; 2014; MATSINHE 2005; MATUSSE, 2013; 2016; SOPA, 2014). Nesta primeira fase de migração chegaram a existir mais de dois mil artistas, entre dançarinos, cantores e instrumentistas que residiam nos quatro campos de mineiros de Griqualândia, Kimberley e Transvaal na África do Sul (SOPA, 2014).

Quanto aos músicos da segunda geração de migrantes são: Frank Paco, Gito Baloi, Helder Gonzaga, Ildo Nandja, Ivan Mazuze, Jaco Maria, Jimmy Dlundlu, João Paulo, John Hassan, José Chemane, Julio

Sigauque, Milton Chissano, Mingas, Moreira Chonguiça, Orlando Venhereque, Paulo Chibanga, Richard Nwamba, Rosália M'Boa, Texito Langa, Tony Paco, Xixel Langa, Ziqo, e outros que migraram para a Cidade do Cabo, Durban e Johannesburg (NATIVEEL, 2016).

Em Portugal, país com um passado histórico de relações com Moçambique iniciado no século XVI, etnomusicólogos tem se dedicado ao estudo da música e migração, caso de, Susana Sardo (2010), Maria Corte-Real (2010), Rui Cidra (2011), Jorge Castro Ribeiro (2012), Ana Flávia L. Miguel (2016) o sociólogo César A. Monteiro (2009) e outros. Todavia, o interesse nos estudos sobre músicos migrantes moçambicanos também é escasso, não obstante o fato de existir um número considerável de músicos migrantes moçambicanos a residirem neste país, tais como a minha pesquisa pessoal permitiu identificar, Abacelar Simbine, Aldovino Munguambe, Alípio Cruz, André Cabaço, Costa Neto, Domingos Florêncio Manjate, Edelvina Munguambe, Florêncio Manhique, Ildo Ferreira, Isabel Novela, Kledy Alfainho, Malenga Malenga, Michel William, Mirza Lauchand, Selma Uamusse, e outros.

### **FANY MPFUMO: biografia e a migração para a África do Sul**

No último fim-de-semana, decorreu nesta ridente capital, um acontecimento notável, mas que passou despercebido aos profissionais da informação: o regresso de Fany Pfummo. Herdeiro do apelido clânico que levou os antigos portugueses a chamar ao local onde hoje se implanta Lourenço Marques “a Terra dos Fumos” - este cantor de estirpe ronga vivia há mais de vinte anos na África do Sul. Mercê dos seus invulgares dotes de cantor, músico e compositor ali ganhou fama, mas pouco proveito. Embora explorado pela poderosa máquina mercantilista que controla a impressão e distribuição discográfica, foi paulatina, mas



seguramente, divulgando os seus ritmos próprios entre populações estranhas. Para nós o maior dos seus méritos está justamente no facto de ter continuado, por tanto tempo, a beber a sua inspiração no longínquo torrão natal. Cantou a família ausente, as belas que amou na juventude, as saudades que oprimiam a sua alma de emigrante, a venalidade e ausência de ternura das mulheres estrangeiras. Mas como qualquer outro ser humano, também acabou por se adaptar ao ambiente dessemelhante, também terminou por se deixar influenciar pelos ritmos alheios (RITA-FERREIRA, 1973).

O texto de Rita-Ferreira assinala o regresso de Fany Mpfumo a Moçambique em 1973, depois de 26 anos a residir em território sul-africano. Contudo, sobre as datas de registo de nascimento deste cantor e compositor existe uma controvérsia pois a bibliografia faz referência a datas diferentes. Para a historiadora Matsinhe (2005) o músico nasceu a 18 de junho de 1931 e o seu nome registo é Fernando Mariva Mpfumo, mas para Issak (2018) a data de nascimento é 28 de outubro de 1929. Contudo Issak (2018) e Matusse (2013) concordam que o nome de registo de Fany é António Mariva. Este nome foi registado depois da Administração colonial ter recusado o nome *Mubango* ou *Mapentxisi* de origem bantu dado pelos seus pais (MATUSSE, 2013). Num aspeto os autores são todos de acordo: o local de nascimento de Fany. Nasceu na província de Maputo, tendo passado a infância entre os bairros da Matola-Gare, Mafalala, Umbeluz e Bebeluane (ISSAK, 2018; MATSINHE, 2005; MATUSSE, 2013).

Foi na Mafalala que Fany ganhou o nome emblemático Fany Mpfumo, pois, dentre muitos rapazes com quem convivia, era o único que falava ronga e é isto que fez com que os outros jovens, maioritariamente oriundos de Gaza, o apelidassem de *Xifanyana xa Ka Mpfumo* (o jovem de Kampfumo) e é de *Xifanyana* que evoluiu para *Fanyana* e deste para Fany (MATUSSE, 2013).

Fany migrou para África do Sul no ano de 1947 (contando entre 16 e 18 anos de idade), onde durante os primeiros anos dedicou-se a música para entreter os mineiros moçambicanos nos *compounds* (acampamentos), e em parques a troco de moedas (MATSINHE, 2005). Regressou a Moçambique no ano de 1973 a tempo de assistir à independência do país a 25 de Junho de 1975 e desapareceu fisicamente a 3 de Novembro de 1987 (com menos de 60 anos) (MATUSSE, 2013). Fany foi um dos cantores de Marrabenta mais conhecidos, pelo menos, a sul do Save (ISSAK, 2018). Ele cantava de tudo, a partir do repertório do nosso cancionário popular, passando pelos temas de outros ícones musicais, acabando nos temas da sua própria criação que lhe podiam ser inspirados por fatos por si vividos ou observados noutras pessoas (MATUSSE, 2013).

Segundo Kiwan e Meinhof (2011), músicos migrantes são agentes subjetivos cuja mobilidade, embora muitas vezes determinada por difíceis problemas socioeconómicos ou políticos no local ou país de origem, são capazes de adotar várias estratégias que permitam a transformação da sua música em uma profissão em tempo integral no local de destino. Neste sentido, importa reter que a estratégia usada por Fany, bem como, pela primeira geração de músicos moçambicanos para fazer música na África do Sul, foi a atuação nos acampamentos dos mineiros denominados de *Compounds*, onde podiam atuar para um número considerável de migrantes moçambicanos a trabalhar nas minas, como afirmam Matsinhe (2005) e Sopa (2014):

Já na África do Sul, nos *compounds*, era no decorrer das horas de descanso e de lazer que os mineiros se dedicavam a executar os ritmos musicais das suas terras de origem. Essas exibições que eram então chamadas de danças *intertribais*, faziam-se gratuitamente nas *minas da coroa* (*Crown Mines*), com espetáculos destinados também a atrair os turistas (Sopa, 2014).

Para Bailey e Collyer (2006) o estudo do músico e a migração é altamente complexo e para melhor compreensão devemos identificar:

- (1) o tipo de migração;
- (2) proximidade espacial e cultural de pontos de partida e de chegada;
- (3) características da cultura musical em consideração;
- (4) mudança deliberada e não mudança por parte dos migrantes;
- (5) o público para a música;
- (6) resultados coesos e divisivos;
- e (7) possíveis resultados terapêuticos (BAILY e COLLYER, 2006, p. 172 - tradução nossa).

Tendo em conta os pontos propostos por Baily e Collyer (2006) analisarei os três primeiros no processo de migração de Fany Mpfumo. Sendo que, quanto ao tipo de migração, esta foi uma migração laboral, motivada pela procura de melhores condições de vida através do trabalho nas minas de diamante e ouro, em virtude de os salários pagos serem sensivelmente mais elevados que em Moçambique (SOPA, 2014).

No que respeita a proximidade espacial e cultural, Moçambique faz fronteira a sul com a África do Sul e esta proximidade espacial é o principal fator pelo qual maior parte dos migrantes moçambicanos naquele país sejam da zona sul, concretamente das províncias de Maputo, Gaza e Inhambane. O mesmo acontece com a migração de moçambicanos para o Zimbabwe, esta é dominada pelos moçambicanos do centro do país que faz fronteira com este país vizinho, concretamente a província Manica (NEVES, 1998). A proximidade cultural entre Moçambique e África do Sul data do início do século XIX com as deslocações étnicas motivadas pelas guerras entre os reinados Zulu e Mfecane (CHEMANE, 2018). Neste contexto, a etnia Tsonga migrou da África do Sul para as planícies costeiras do sul de Moçambique por meio de grandes movimentos populacionais com origem no noroeste e sudoeste sendo o rio Limpopo e os seus principais afluentes, os rios dos Elefantes e Changane, os

corredores mais privilegiados pelos grupos migrantes do interior planáltico para as planícies costeiras irrigadas pelos cursos baixos dos rios da zona e pelos altos índices pluviométricos propícios para a agricultura e pastagem (LITSURE, 2020). Este processo migratório faz com que em Moçambique e África do Sul exista uma etnia que partilha os mesmos traços linguísticos devido a fusão de vários grupos étnicos que deu origem aos tsongachangana. Por isso, os *changanas*, etnia na qual se insere a maior parte dos músicos migrantes moçambicanos na África do Sul, não encontram dificuldades na comunicação em território sul-africano devido as semelhanças nas línguas bantu. Este é um traço cultural que facilita o processo de migração e penetração no mercado musical sul-africano, pois, não existindo diferenciações culturais e linguísticas irredutíveis entre os diversos grupos étnicos do sul do Save, este fator contribuiu favoravelmente para o desenvolvimento duma certa homogeneidade, o que por sua vez permitiu o entendimento mútuo entre naturais das diferentes zonas (FERREIRA, 1968).

Esta lógica de proximidade cultural era evidenciada nos estilos musicais executados por Fany. Para além de executar ritmos populares dos sul-africanos, o músico executava um ritmo tradicional da etnia Tsonga, o Tsonga-Tradicional:

Mpfumo tocava basicamente Mbaqanga, Kwela, Marabi, que são estilos de música popular de África do Sul desenvolvidos durante o século passado e Tsonga-Tradicional, que é um estilo etno-popular, no sentido em se baseia no uso de elementos da música tsonga, era direcionada ao público *tsonga* mas também contém elementos, nomeadamente instrumentos musicais como o baixo elétrico e a guitarra, que são da música popular (MATSINHE, 2005, p. 22).

Relativamente à característica musical em consideração Fany, tal como uma parte

considerável dos primeiros músicos migrantes moçambicanos na África do Sul, era executante da Marrabenta, música popular moçambicana. Contudo também executava estilos e géneros musicais sul-africanos como o *Kwela*, o *Ximandje mandje*, *mbaqanga*, *marabi*, mas o estilo musical que mais marcou a sua carreira foi a Marrabenta. A guitarra e o bandolim eram os seus principais instrumentos e Fany cantou na língua inglesa, mas não chegou a gravar nenhum tema em inglês (MATUSSE, 2013). Ele dedicou especial atenção às línguas ronga e zulu nos seus registos discográficos.

Durante o período em que residiu em território sul-africano, Fany gravou para várias empresas, geralmente como guitarrista, das quais destacam-se a Galo Records e a His Master Voice. Não obstante, o grande problema na reconstituição desta fase de Mpfumo reside no facto de a maioria destas gravações terem sido feitas para outros músicos. Como músico de estúdio, Fany não teve o seu nome registado nem como tendo participado de diversas gravações, certamente. Este detalhe dificulta, e em casos como o presente impossibilita, um levantamento estatístico preciso das obras em que os músicos tenham participado (MATSINHE, 2005).

### Discografia de Fany M'Pfumó

O início de qualquer trabalho com gravações é a construção de uma discografia, pois é necessário, antes de tudo, estabelecer a viabilidade do trabalho quanto às suas fontes primárias (ULHÔA, 2007).

A gravação permite ao musicólogo se deter em aspectos que antes não podia estudar enquanto acontece, mas somente depois de escutas repetidas, de muita reflexão e experimentação, como por exemplo, aspectos ligados à expressão, como técnica instrumental, timbre, sutilezas de andamento, divisão rítmica, dinâmica, ornamentação, articulação, bem como

improvisação (ULHÔA, 2007, p. 1).

De acordo com Shuker (2014), discografia é uma lista sistemática de gravações de som, geralmente na forma de um catálogo. E para Alessandri (2011) discografia é a coleta sistemática e anotação de dados pertencentes a todas as gravações de som de uma categoria específica definida especialmente para a investigação em questão. E no que respeita a análise da discografia esta autora faz referência a três aspectos importantes a ter em conta, nomeadamente:

(1) **localização da gravação** – processo referente a identificação do que foi gravado, por quem, onde e quando, o que está no mercado, o que não está impresso e o que está disponível sobre o artista em estudo; (2) **leitura da discografia como um todo** – é o processo referente a leitura de uma discografia de uma forma que enfoca não em entradas individuais, mas em toda a coleção colectada de informações que pode nos levar a novos entendimentos e percepções, bem como a algumas questões interessantes sobre a discografia em estudo; (3) **a fisionomia de uma gravação** – o processo onde questionamos qual tecnologia foi usada? Quem esteve envolvido nas sessões de gravação? Em que medida o trabalho de edição foi responsável pelo resultado final? A resposta a estas questões podem ajudar a elucidar a fisionomia de uma gravação e é essa caracterização de uma gravação que constitui o uso mais importante de uma discografia (ALESSANDRI, 2011, p. 115 - tradução nossa).

Impey (2008) refere que antigamente a produção de música popular assumia a forma de discos de 45 e 78 rpm, os álbuns eram frequentemente lançados como compilações de sucessos nacionais e produzidos em números menores para serem acessíveis aos compradores locais. A década de 1980 marcou uma transição dos discos em vinil, popularizando-se a era das

cassetes C-60 de altas velocidades que, por seu turno, terminou com o surgimento do disco compacto (CD) na década seguinte. E de acordo com esta autora, quando surgiu o CD só a África do Sul tinha condições técnicas, industriais e comerciais de atingir sucessos financeiros no mercado musical africano:

Há poucas evidências de que o mercado de CD terá sucesso na África, exceto na África do Sul, uma vez que o equipamento de CD é caro e a tecnologia de CD ainda não é considerada resistente o suficiente para suportar as condições locais. A África do Sul se destaca do resto do continente por possuir tecnologia de gravação de última geração com potencial para se tornar o novo centro de produção de música africana (IMPEY, 2008, p. 138 - tradução nossa).

Maculve (2018) realizou um estudo intitulado *A discografia em Moçambique no pós-independência* e, segundo este, a evolução discográfica em Moçambique depois da independência divide-se em três épocas, nomeadamente: (1) 1975 – 1990; (2) 1990 – 2000; e de 2000 em diante. Falar da discografia do músico e compositor Fany Mpfumo revela-se como uma tarefa complexa pela inexistência de fontes. A historiadora Matsinhe (2005) apresenta no seu trabalho uma lista discográfica de algumas obras registadas por Fany em Moçambique. Laranjeira (2005, 2014), Matusse (2013, 2016) e Sopa (2014) apresentam de forma não sistematizada algumas obras musicais gravadas por Fany na África do Sul e em Moçambique. As plataformas digitais *Discogs* (2021), [www.discogs.com](http://www.discogs.com) e a *Covil do Vinil*, [www.ocovildovinil.pt](http://www.ocovildovinil.pt), apresentam algum material referente à discografia de Fany. A *Discogs*, criada por Kevin Lewandowski no ano 2000, é plataforma digital onde consta o maior número de discos gravados por Fany Mpfumo e inclui gravações deste na companhia His Master Voice. Parte destas fontes serviram de base para a elaboração sistemática da discografia aqui apresentada

referente aos períodos em que Fany gravou na África do Sul e Moçambique.

Com a independência de Moçambique a 25 de junho de 1975, a Rádio Moçambique (RM), o estúdio EME – Empresa Moçambicana de Entretenimento e o Instituto Nacional do Livro e Disco (INLD) sob tutela do Ministério de Informação, tratavam da gravação, difusão e edição respetivamente e nada entrava para o mercado sem o aval do INLD, que além de editor, tinha o papel de filtrar as obras musicais a serem comercializadas (MACULUVE, 2018).

De acordo com Alessandri (2011) existem certas categorias de informações consideradas essenciais para que uma discografia seja reconhecida como uma ferramenta válida para a pesquisa científica. São eles: (1) título da obra musical; (2) nome do compositor; (3) nome do intérprete; (4) data da gravação; (5) local da gravação; (6) data de lançamento; (7) gravadora; (8) número de catálogo; e (9) número da matriz.

Para Ulhôa (2007):

A discografia contém várias informações essenciais. Entre elas, além do título da obra, autoria (se houver), intérprete, acompanhamento (se houver), a gravadora, o número de série e o número de matriz. O número de série é atribuído pela gravadora, sendo o elemento identificador de catálogo. Se a gravadora lança novamente um disco num outro formato ou é vendida suas matrizes irão receber outro número de série, num outro rótulo (ULHÔA, 2007, p. 2).

Shuker (2014), refere que:

As discografias variam amplamente em sua abrangência e nível de detalhe, dependendo da intenção do compilador em produzir a lista, das informações disponíveis a ele e do público-alvo pretendido. Assim, eles podem incluir (ou excluir): detalhes do artista da gravação; nomes da equipe de gravação; créditos do



compositor; a data e o local da gravação (junto com o estúdio de gravação); o título da obra musical; detalhes do problema (o lançamento original, problemas para outros mercados e reedições); dados de vendas, sucesso de gráfico e o valor de mercado da gravação. Discografias especializadas geralmente são de artistas individuais, gêneros/estilos musicais ou gravadoras (SHUKER, 2014, p. 80 - tradução nossa).

De seguida, apresento a síntese da discografia de Fany Mpfumo tendo em conta as informações essenciais referidas por Alessandri (2011), Shuker (2014) e Ulhôa (2007). A pesquisa bibliográfica e documental permitiu identificar dezassete registos discográficos de Fany Mpfumo, sendo que quanto ao:

- a) **Título da obra musical** – foi possível identificar o título de quatorze obras discográficas, especificamente: *Nkata Fanny* (1973); *Tatana wa Machele/Mafalala* (1974); *Viva Moçambique/Abasati ba bidji* (1974); *Facim* (1975); *Ayimpy ya Moçambique* (1975); *King Marracuene/Aba Khale bahlayile* (1975); *Apsi Kwembu/Nbuya* (1975); *Hoyê* (1982); *Tchelelani* (1983); *O Rei Fany* (1988); *Wayikuma (Sem data)*; *Mahulana (Sem data)*; *Nyoxanini* (1999) e *Tributo a Fany Mpfumo* (2002). E três registos musicais sem títulos das obras musicais;
- b) **Ano de gravação** – todos os quinze registos discográficos de Fany gravados em território moçambicano apresentam o ano de gravação e os restantes dois registos feitos na África do Sul não consta o ano de gravação;
- c) **Nome do compositor** – Na análise das capas dos registos discográficos nenhum apresenta informação referente ao compositor das faixas

musicais, sendo que os registos são apresentados como sendo do cantor e guitarrista Fany Mpfumo, foi assumido que este é o compositor de todas as faixas musicais pertencente aos registos discográficos;

- d) **Nome do intérprete** – assumo a categoria referente aos intérpretes como aquela que faz alusão a todos os instrumentistas que participaram na gravação, neste sentido, o instrumentista principal e a banda que o acompanha. Deste modo, os intérpretes são os integrantes do Conjunto Fany Mpfumo, designadamente: Alexandre Langa (coros, saxofone, baixo, guitarra e diretor musical da banda); José Barata (coros, baixo e bateria); Élio Sarmento (baixo-elétrico, bateria, reco-reco e chocalho); Valério Cumbane (congas) e Fany Mpfumo (voz principal, guitarra-elétrica e bandolim). Exceto no álbum *Tributo a Fany Mpfumo*, onde os intérpretes são: os cantores Hortencio Langa; Arão Litsuri; Elsa Mangue; João Paulo; Neyma; Seth Suazi; Wazimbo; Artur Garrido; os guitarristas Nanando e Amavel Pinto; e a banda era composta por: Pedro Miranda (bateria); Mário Fernandes (guitarra-elétrica); Carlitos Fernandes (baixo-elétrico); Vally (teclado); Cláudia Costa (flauta).
- e) **Formato** – os registos musicais identificados estão no seguinte formato: três bobines, doze discos rpm e dois disco compactos;
- f) **Data de gravação** – apenas foi possível identificar a data exata de gravação para três registos de Fany Mpfumo gravados na Radio Moçambique, mas infelizmente estes registos não apresentam o título da obra discográfica e são os três registos deste compositor em formato de bobines.

- g) **Local de gravação** – quinze obras discográficas foram registadas em território moçambicano e duas em território sul-africano;
- h) **Data de lançamento** – não foi possível identificar as datas exatas referentes aos lançamentos das obras discográficas.
- i) **Gravadora** – com base nos registos discográficos concluiu-se que Fany gravou para: Produções 1001, Radio Moçambique e Vidisco Moçambique em Moçambique; e para His Master Voice na África do Sul. Mas o CD Tributo a Fany Mpfumo foi gravado pela Conga produções.
- j) **Editora** – em Moçambique as editoras com quem Fany trabalhou foram: a Bayly, Bula Bula, Ngoma (Radio Moçambique) e a Vidisco Moçambique. Na África do Sul para EMI – His Master Voice. O CD Tributo foi editado pela Conga produções.
- k) **Foto de Capa** – a Foto Coimbra, Lda. produziu as fotos de alguns registos discográficos de Fany, nomeadamente: *Tatana Wa Machel/Mafalala, Viva Moçambique/Abasati ba bidji e Apsi Kwembu/Nbuya Fany.*
- l) **Número de catálogo / matriz** – todos os dezassete registos discográficos apresentam os números referentes aos registos.
- m) **Faixas musicais** – o número de faixas musicais nos registos de Fany foi aumentando com o andar do tempo, este fato deve-se ao formato das gravações. As últimas gravações dos anos 1985 e 1988 são as que apresentam maior número de faixas musicais, sendo dezanove para o disco de 1985 e sete para o de 1988. O disco Nyoxanini gravado em 1999 contem dezoito faixas.

Para melhor compreensão dos dados apresentados nesta síntese apresento de seguida as tabelas referente a discografia musical de Fany Mpfumo: as Tabela 1(a) e Tabela 1(b) são referentes aos registos discográficos feitos por Fany em Moçambique na década de 70 e 80; a Tabela 2 é relativa aos discos compactos gravados a título póstumo nos anos 1999 e 2002; e a Tabela 3 sobre os registos deste compositor na África do Sul.

TABELA 1 (a) - Discografia de Fany Mpfumo na década 70 e 80

Título da obra musical	Nkata Fanny	Tatana Wa Machel / Mafalala	Viva Moçambique / Abasati Ba Bidji	Facim	Ayimpy ya Moçambique	King Marracuene / Aba khale bahlayile	Apsi Kwembu / Nbuya Fany
Ano de gravação	1973	1974	1974	1975	1975	1975	1975
Nome do compositor	F. M	F. M	F. M	F. M	F. M	F. M	F. M
Nome do intérprete	C. F. M	C. F. M	C. F. M	C. F. M	C. F. M	C. F. M	C. F. M
Formato	Vinil	Vinil 7", 45 RPM	Vinil 7", 45 RPM	Vinil 7", 45 RPM, Single	Vinil 7", 45 RPM	Vinil 7", 45 RPM, Single.	Vinil 12", 45 RPM, Single.
Local da gravação	Moç.	Moç.	Moç.	Moç.	Moç.	Moç.	Moç.
Data de lançamento	Sd.	S/d.	S/d.	S/d.	S/d.	S/d.	S/d.
Gravadora	Bayly	P. 1001	P. 1001	P. 1001	P. 1001	P. 1001	P. 1001
Editora	Bayly	B. B	B. B	B. B	B. B	B. B	B. B
Foto de Capa	S/d.	Foto Coimbra, Lda	Foto Coimbra, Lda	S/d.	S/d.	S/d.	Foto Coimbra, Lda
Número de catálogo/matriz	KAY 345	MN0053	MN 0054	MN0075	MN 0063	MN 0061	MN 0062
Faixas musicais	Nkata Fanny; Nozi – Pfumala – Taku Takansati	Tatana Wa Machel; Mafalala	Viva Moçambique; Abasati Ba Bidji	Facim-75; Facim Independência.	Ayimpy ya Moçambique; Linga Hlupeky Nkata.	King Marracuene; Aba khale bahlayile	Apsi Kwembu; Nbuya Fany

TABELA 1 (b) - Discografia de Fany Mpfumo na década 70 e 80

Título da obra musical	Hoyê	Sd.	Sd.	Ni Tchelelani	Sd.	O Rei Fany Pfumo
Ano de gravação	1982	1982	1983	1983	1985	1988
Nome do compositor	F. M	F. M	F. M	F. M	F. M	F. M
Nome do intérprete	C. F. M	C. F. M	C. F. M	C. F. M	C. F. M	C. F. M
Formato	Vinil 7", 45 RPM	Bobine	Bobine	Vinil 7", 45 RPM, Single	Bobine	Vinil, LP, Álbum
Local da gravação	Moç.	Moç.	Moç.	Moç.	Moç.	Moç.
Data de lançamento	S/d.	03/09/1982	03/06/1983	S/d.	20/11/1985	S/d.
Gravadora	R.M	R.M	R.M	R.M	R.M	R.M
Editora	Ngoma	R.M	R.M	Ngoma	R.M	Ngoma
Foto de Capa	S/d.	S/d.	S/d.	S/d.	S/d.	S/d.
Número de catálogo/matriz	89	Disco 85	336-FM	SPL - 0101	C-836	LPL 0142
Faixas musicais	Hoyê; Ndzirhandza Lwe Andzirhandzaka	Tatana wa Machel; A Mafalala vani tekeli nsati wanga; Viva Moçambique; A vasati vabidri.	Unga hlupheki; Basopa mpfana; Nyoxanini; Buya kaya, nkata; Fanyanyana wa chata; Lweyi ani zondhaka;	Ni Tchelelani; A Mapato.	Buya nkata; A dambu dri pelile; Ku fanela Fany; Fanyanyana wa tchata; Buya hi randrana; Swa vavisa impela; Avasati va nawaka; Ndzihelile; A va nhwanyana va lomu; Awa drila lwe wa ntongwana; Ni chelelani; A mapato; Nita kukhoma hikwini, A malepfu ya madala Nwachembeni; A wupelanga; Mbuya Fany; A ba khale ba hlayile; Teka Ka Machava; A swilunganga; Nwana	Georgina; A basati ba lomu; A dambu dzi pelile; Leswi wene unga xonga; Famba ha hombe; Hodi; Eldia; Bata famba ba ndzibya.

Fonte: Discogs (2021), Matsinhe (2005); Sd. – Sem dados; F. M – Fany Mpfumo; C.F.M – Conjunto Fany Mpfumo; P. 1001 – Produções 1001; R. M – Radio Moçambique; B. B – Bula Bula; Moç – Moçambique.

TABELA 2 - Discos Compactos (CD) – 1999 – 2002

Título da obra musical	Nyoxanini	Tributo a Fany Mpfumo
Ano de gravação	1999	2002
Nome do compositor	F. M	F. M
Nome do intérprete	C. F. M.	<b>Cantores:</b> Nanando; Hortencio Langa; Arão Litsuri; Elsa Manguê; João Paulo; Neyma; Seth Suazi; Wazimbo; Artur Garrido; Amavel; Guê-Guê; Fernando Luís; Pedro Miranda; <b>Banda:</b> Pedro Miranda; Mario Fernandes; Carlitos Fernandes; Vally; Claudio costa
Formato	CD, Compilação	CD, Compilação
Data da gravação	1999	4/5 de novembro de 2002
Local da gravação	Moç.	Moç.
Data de lançamento	2000	2002
Gravadora	R. M	Conga Produções; gravado ao vivo no Africa Bar em Maputo.
Editora	Vidisco Moçambique	Conga Produções;
Foto de Capa	Sd.	S/d.
Número de catálogo/matriz	17.80.1117	CONCD 00402
Faixas musicais	Famba há bombe; Hodi; A Vasati va lomú; Georgina; King Marracuene; Bata famba ba ndrishiya; Lweyi ani zondhaka; Mabuno; A Vasati va nawaka; Eldia; A Lirandru; Nicheleni; A dambu dri pelile; Unga hlupeki; Nyoxanine; A wupelanga; Leswi wene una xonga; Nita Kukhoma hikwini	I love you so; Hodi; Tindjombo; Ava Sati valomo; Ana; Unga Thupheque Nkata; King ya Marrabenta.

TABELA 3 - Discografia registada na África do Sul

Título da obra musical	Wayikuma	Mahulana
Ano de gravação	Sd.	Sd.
Nome do compositor	F. M	F. M
Nome do intérprete	Conjunto Fany Mpfumo	Fany Mpfumo, L.M. Band
Formato	Vinil 7", 45 RPM	Vinil 10", 78 RPM
Data da gravação	Sd.	Sd.
Local da gravação	África do Sul	África do Sul
Data de lançamento	Sd.	Sd.
Gravadora	EMI – South Africa	EMI – South Africa
Editora	His Master Voice	His Master Voice
Foto de Capa	Sd.	Sd.
Número de catálogo/matriz	45 JP 1229	JP 844
Faixas musicais	Wayikuma; Nwana.	Mahulana; Fani's Special.

Contudo, Matusse (2013), apresenta outras canções que não constam das tabelas referentes a discografia apresentada e que Fany gravou, designadamente: *Aswilunganga; Nipfumala ka kuteka Ntsati; Jikeleza; Bazamafuno; Moda Xicavaló; Ximotswana; Alirandzo; Xikwambati; Mamana wa Fany; Ni ta ku khoma hikwini n'wanine, unga lala ngopfu; Khingeketa a bota usweka nhama; Basopa mufana uta kadretela hi ndlopfu; e Mukhangala*. Duas das obras apresentadas por Matusse (2013) foram registadas na África do Sul, nomeadamente, as obras *Jikeleza* e *Bazamafuno*, onde Fany canta na língua

Zulu. Ademais, Matusse (2013) e Sopa (2014), fazem referência aos anos de gravação de algumas canções de Fany Mpfumo na África do Sul, casos de: *Georgina* gravado no primeiro disco de Fany Mpfumo no ano de 1951; *Moda Xicavaló* no ano de 1955; *A vasati va lomú* e *A Mulher manda embora* em 1960; *A Mulher manda embora Ximati xa boana* e *King Marracuene* no ano de 1968 pela gravadora His Master Voice (MATUSSE, 2013; MIGUEL, 2002; NATIVEL, 2016; SOPA, 2014).

Estes dados referentes as gravações de Fany podem ser um ponto de partida para a



localização dos registos musicais deste compositor em território sul-africano. Fany, tinha um contrato que o obrigava a realizar 12 gravações anualmente em território sul-africano.

Em todo o caso, tenho um secretario europeu, de nome Lerryn Lexys, que me trata das coisas por forma a fazer 12 gravações anualmente, o que corresponde a aproximadamente 300 contos, além de que recebo taxas de divulgação dos meus discos nas emissoras em que foram radiofundidas. Só em Moçambique, as taxas que recebo anualmente, em dezembro, atingiram em 1972 os 250 contos, dado que a média das músicas radiofundidas por dia aqui, é de cinco discos. Mesmo assim, não escapo à exploração pelas poderosas máquinas mercantilistas que perseguem qualquer artista (SOPA, 2014, p. 82).

Se somarmos as 12 gravações por 22 anos referentes ao período de 1951 a 1973, sendo 1951 referente ao ano que marca o início das gravações deste naquele país e 1973, o ano em que este deixou a vizinha África do Sul e regressou a Moçambique, Fany terá feito cerca de 264 gravações em território sul-africano. Mas, é necessário ter em conta que em alguns anos Fany não gravou com tanta frequência e não terá atingido o número exigido no seu contrato de carácter imutável. Neste sentido, a informação discográfica de Fany referente ao período em que ele residiu em território sul-africano é bastante relevante para a produção de um catálogo discográfico completo.

Em Moçambique, nem todas as canções de Fany fazem parte de um álbum musical. A Rádio Moçambique abria espaço para gravação de músicas singulares, com o intuito de preencher a sua grelha de programas e, por isso, muitos dos temas produzidos e gravados não foram editados (MACULUVE, 2018). Provavelmente esta é a razão porque Sopa (2014) refere que os primeiros temas gravados por Fany na Rádio Moçambique em 1973, após o seu

regresso da África do Sul, foram: *Georgina*, *A Movheni Lowu*, *Nwahanyana Wanga*, *Dulhu Piri*, *Nakaralhi Djohana e Mafalala Kutali Mati*, sem, no entanto, referir a que álbum musical pertencem estas canções.

Neste processo de levantamento discográfico de Fany Mpfumo, foi possível verificar que algumas de suas canções foram censuradas tanto pelo regime colonial português, bem como com o novo governo de Moçambique independente (MATUSSE, 2013). De acordo com Maculuve (2018) a censura a que os músicos eram sujeitos no processo de gravação, já após a independência em que as estruturas de poder davam primazia as canções de cariz panfletário a favor do Estado/Partido, a estética musical foi condicionada pelo poder político. E de acordo com este:

Os músicos para gravar deviam se submeter a uma audição musical na RM, só depois de aprovados é que os seus temas seriam gravados, editados e difundidos. Além de elementos puramente técnico-musicais (harmonia, arranjos, execução, etc.), outro aspeto tido em conta era o conteúdo das letras que fora filtrado segundo os seguintes critérios: (1) **Imoral** - aqui se buscavam temas moralmente aceites, dentro dos padrões de convivência social; (2) **Político** - canções que atentavam contra o regime político vigente incluindo seu líder Samora Machel, pois alguns descendentes de portugueses e saudosistas do regime colonial estimulavam este tipo de manifestações, além dos regimes da Rodésia e do apartheid da África do Sul, com o intuito de desestabilizar Moçambique; e (3) **Social** - tudo o que podia pôr em causa o que se pretendia implantar, a nova ordem social (MACULUVE, 2018, p. 28).

Os temas: *Valandi va Machel*, *Vasati va lomu*, *Ni helile*, *Xikwambaty*, *Vata famba va ni siya*, *Mafalala*, *A vassoriana hikwavo*, *Amakamala A vasati vabiri*, *loko uhlula*

*Fany, uhlulile a nghonyama, uta teka tiko draku* (se venceres Fany, venceste um leão, então levarás a sua terra), foram banidas nas rádios nacionais devido a alguns conteúdos que a censura identificou como impróprios para que pudessem ser tocados nas rádios (MATUSSE, 2013).

Feita a apresentação da discografia de Fany Mpfumo irei de seguida fazer uma breve abordagem do CD *Nyoxanini*, que é uma compilação das faixas musicais mais famosas da carreira musical de Fany Mpfumo.

### ***Nyoxanini*: o álbum editado a título póstumo**

Feita a análise da discografia de Fany Mpfumo, pretendo agora fazer uma breve apresentação do álbum *Nyoxanini*. Este é um álbum conceptual, onde o tema *nyoxanini* que faz parte do álbum dá título ao próprio. Em língua ronga, uma das línguas faladas no sul de Moçambique, *nyoxanini* significa “alegria” ou “alegrem-se”. O conteúdo do tema é sobre o anúncio da chegada do músico, onde Fany diz: *alegrem-se, pois, chegou o homem que traz novas canções*. A escolha deste tema para o título do álbum deve estar relacionada com o conteúdo musical que anuncia o regresso de Fany a Moçambique depois de mais de 20 anos a residir na África do Sul. Como o álbum foi gravado e lançado depois da morte de Fany, a editora terá usado o nome para de certa forma anunciar o regresso das obras musicais do compositor ao mercado musical.

Este álbum surge através da transformação de canções gravadas por Fany Mpfumo em formato de bobine para disco compacto (CD), onde a produção esteve a cargo da Rádio Moçambique e Vidisco Moçambique no ano 1999. Conforme afirma Matsinhe (2005):

De todas as formas, durante a parte de investigação da presente tese, localizou-se, no ano de 2003, 3 bobines com cerca de 20 canções de Fany cada. Destas bobines,

apenas uma foi publicada sob forma de disco compacto (vulgo CD), pela RM em cooperação com a Vidisco Moçambique, que foi lançado ao mercado (sob o título “*Nyoxanini*”) no ano 2000 e reeditada em 2004 (MATZINHE, 2005, p. 25).

Segundo Shuker (2014) um álbum é uma obra musical de longa duração, uma coleção de gravações, geralmente com pelo menos trinta minutos de duração e tornou-se proeminente como formato na década de 1960, mas sua forma de vinil foi amplamente substituída por CDs na década de 1980. Este autor destaca dois tipos especiais de álbuns, nomeadamente:

(1) Álbuns conceptuais que são unificados por um tema, que pode ser instrumental, composicional, narrativo ou lírico. Dessa forma, o álbum passou de uma coleção de canções heterogêneas para uma obra narrativa com um único tema, em que canções individuais se sucedem; e (2) Álbuns de tributo que são compilações de covers de músicas de um artista, reunidas ostensivamente em celebração ou homenagem ao trabalho original (SHUKER, 2014, p. 7 - tradução nossa).

Para Burns (2016) álbum conceptual é uma obra de arte multidimensional com potencial de longo alcance para análise e interpretação. Este entende o álbum conceitual como uma criação que sustenta uma mensagem central ou avança a narrativa de um assunto por meio das interseções de conteúdo lírico, musical e visual. Elicker (2001) citado por Burns (2016) define álbum conceptual como sendo um álbum de um artista ou de um grupo que contém um fio condutor ao longo das canções - seja musical, temático ou ambos.

*Nyoxanini* pode se considerar um álbum de tributo pois foi produzido a título póstumo em homenagem a Fany Mpfumo, apesar das interpretações musicais serem do próprio Fany e do conjunto que com quem este músico trabalhou em vida. Para Shuker

(2014) álbuns de tributo são compilações de covers de músicas de um artista, reunidas ostensivamente em celebração ou homenagem ao trabalho original. Todas as canções aqui reunidas fazem parte de álbuns anteriormente gravados por Fany Mpfumo, neste sentido, este álbum não apresenta nenhuma obra original nova de Fany, que não tivesse sido gravada antes pelo próprio. Trata-se, na verdade, de um álbum concebido após a morte de Fany, que recorreu a material musical previamente gravado, nalguns casos aproveitando faixas

que já haviam sido editadas e noutros composições que estavam inéditas na Rádio Moçambique.

A Tabela a seguir apresenta a síntese do álbum, onde, procuro identificar os aspetos mais significativos da produção desta obra musical, tais como a duração; a instrumentação que é usada na orquestração de cada faixa musical; a tonalidade das canções, bem como os instrumentos que introduzem cada faixa musical do álbum.

TABELA 4 - Síntese do álbum Nyoxanini

Faixas	Tradução	Intro	Duração	Instrumentação	Solo	Compositor	Tom
<i>Famba ha hombe</i>	Cuide-se	Guitarra-eléctrica	02:57	Guitarra-electrica, guitarra baixo, bateria, voz, percussão.		F. M	A
<i>Hodi</i>	Peço licença	Baixo-eléctrico	4:36	Guitarra-electrica, guitarra baixo, bateria e voz, percussão.		F. M	D
<i>A vasati va lomvu</i>	As mulheres de cá	Guitarra-eléctrica	02:30	Guitarra-electrica, guitarra baixo, bateria e voz, percussão.	Guitarra-electrica	F. M	B
<i>Georgina</i>	Georgina (nome de mulher)	Guitarra-eléctrica	02:39	Guitarra-eléctrica, baixo-eléctrico, bateria, percussão e voz.	Guitarra-electrica	F. M	C
<i>King Marracuene</i>	Rei de Marracuene	Guitarra-eléctrica	03:34	Guitarra-eléctrica, baixo-eléctrico, bateria, teclado e voz.		F. M	G
<i>Bata famba ba ndrisiya</i>	Vão me deixar	Guitarra-eléctrica	03:22	Guitarra-electrica, baixo-eléctrico, bateria, percussão e voz.	Guitarra-eléctrica	F. M	A
<i>Lweyi ani zondhaka</i>	Quem não dosta de mim	Voz	03:44	Guitarra-electrica, baixo-eléctrico, bateria e voz.	bandolim	F. M	G
<i>Mabuno</i>	Os boers	Bandolim	03:45	Guitarra-electrica, baixo-eléctrico, bateria, bandolim, percussão e voz.	Bandolim	F. M	D
<i>A vasati va namuhla</i>	As mulheres de hoje	Baixo-electrico	02:30	Teclado, guitarra-electrica, baixo-electrico, bateria e voz.	Guitarra-eléctrica	F. M	E
<i>Elidia</i>	Eldia (nome de mulher)	Guitarra-eléctrica	03:10	Guitarra-eléctrica, baixo-eléctrico, bateria, percussão e voz.		F. M	A
<i>A lirandru</i>	O amor	Voz	03:19	Guitarra-eléctrica, baixo-eléctrico, bateria, Saxofones, percussão e voz.	Guitarra-electrica e Saxofones	F. M	A
<i>Nicheleni</i>	Paguem-me o que beber	Voz	02:30	Guitarra-electrica, baixo-eléctrico, bateria, saxofones, teclado e voz.	Guitarra-electrica	F. M	E
<i>A dambu dri pelile</i>	Anoiteceu	Banda	03:22	Guitarra-electrica, baixo-eléctrico, bateria e voz.	Guitarra-eléctrica	F. M	G
<i>Unga hupheki</i>	Não sofras	Guitarra-eléctrica	05:00	Guitarra-electrica, baixo-eléctrico, bateria e voz.	Guitarra-electrica	F. M	D
<i>Nyoxanini</i>	Alegrem-se	Guitarra-eléctrica	03:42	Guitarra-electrica, baixo-eléctrico, bateria e voz.	Guitarra-eléctrica	F. M	D
<i>A wupelanga</i>	Caiste na armadilha	Guitarra-electrica	02:52	Guitarra-electrica, baixo-eléctrico, bateria e voz.	Guitarra-eléctrica	F. M	A
<i>Leswi wene unga xonga</i>	Já que és bonita	Banda	01:57	Guitarra-electrica, baixo-eléctrico, bateria, Saxofones, percussão e voz.		F. M	B
<i>Nita kukhoma hikwini</i>	Por onde pegar-te	Guitarra-eléctrica	03:20	Guitarra-electrica, baixo-eléctrico, bateria e voz.		F. M	E

O álbum é composto por quatro faixas na tonalidade de Lá maior e Ré maior, três em Mi e Sol maior, duas em Si maior e uma faixa em Dó maior. Todas as canções estão na tonalidade maior. A harmonia empregada por Fany nas composições, tanto num caso como noutro, não apresenta um grau muito alto de complexidade, eventualmente são utilizados recursos mais expressivos, mas que satisfazem requerimentos simples da funcionalidade harmónica tonal baseada em subdominante, dominante e tónica.

A estruturação das peças é trabalhada na forma tradicional das canções, sendo a estrutura AB, onde A é a estrofe e B o coro. Esta estrutura é predominante em todas as faixas musicais. Quanto a orquestração é possível verificar que um instrumento desempenha constantemente a função de solista, neste caso a guitarra-eléctrica. Este factor pode se justificar pelo facto do director musical de Fany Mpfumo nestas gravações ter sido Alexandre Langa e este era guitarrista. Das dezoito peças, dez são introduzidas pela guitarra-eléctrica, duas pelo baixo-eléctrico, uma com bandolim, duas com a banda completa e três com a voz do próprio Fany Mpfumo. Neste CD, o guitarrista tem um especial destaque nas canções de Fany M'Pfummo. No entanto, na

verificação da informação técnica que consta da contracapa do álbum não é possível identificar quem é o guitarrista pois esta informação não consta.

Este álbum caracteriza-se por uma produção baseada em instrumentação reduzida que inclui o baixo, guitarra e bateria, com presença de frases marcantes de guitarra, tocadas repetidamente em quase todas as faixas musicais. Algumas canções contam com a performance de instrumentos de sopros e de percussão. No entanto, as secções executadas pelos instrumentistas de sopros são marcadas por melodias com harmonização simples, praticamente executadas em uníssono.

Quanto a capa do CD (Figura 1) este apresenta um quadro do pintor Malangatana Valente Ngwenya, com título: *o sacco que carrego é branco como a barriga dos meus olhos* de 1971, com a técnica óleo sobre a tela, dimensões 110/100cm. As imagens de Fany Mpfumo aparecem na contracapa e são fotos tiradas ao cantor em plena actuação. No entanto, não aparecem os detalhes técnicos sobre estas fotografias, ou seja, o fotógrafo que fez as imagens de Fany Mpfumo não é destacado do mesmo jeito que o quadro de Malangatana com a apresentação da informação técnica.



**FIGURA 1- Capa e contracapa do disco Nyoxanini**

Constam do CD textos escritos pelo pintor Malangatana Valente Ngwenya e do jornalista moçambicano Américo Xavier, onde fazem referência aos conteúdos sociopolíticos, românticos, abordados nas

canções de Fany Mpfumo. No texto de Américo Xavier é feita referência ao facto das canções que fazem parte do CD terem sido registadas de acordo com as condições da Rádio Moçambique, na altura em que



Fany estava vivo. Nessa época algumas faixas foram registadas em pista única e outras em multipista. E refere que a música *Mabono* foi a única música que foi regravada, tendo recebido uma nova execução instrumental, mas, no entanto, não refere os instrumentistas que gravaram a nova versão musical, visto que o CD foi concebido depois da morte do Fany Mpfumo.

Graficamente, a capa foi bem trabalhada no que respeita a combinação de cores, possibilitando um belo enquadramento entre o quadro de Malangatana com o resto da informação. No entanto das poucas imagens que constam na capa, contracapa e nos conteúdos, as de Fany Mpfumo poderiam ter tido melhor destaque. Alexandre Langa, que é um dos músicos que tocou com Fany, tem a sua imagem nos conteúdos do álbum e esta apresenta melhor qualidade que as imagens do protagonista.

No entanto, este CD apresenta uma lacuna, concretamente no que toca a informação técnica referente aos instrumentistas que gravaram as faixas musicais. A ausência desta informação dificulta a identificação concreta dos instrumentos que estão a ser executados, como é o caso do bandolim e a guitarra, executados por Fany M'Pfummo e pelo seu grande companheiro Alexandre Langa. Em algumas faixas temos o bandolim como solista, mas sem a identificação explícita dos executantes torna-se complexo o processo de identificação dos executantes. Na contracapa do CD não é apresentada informação referente aos produtores, técnico de som, estúdio de gravação, local de mistura e masterização, detalhes técnicos que ajudariam a identificar algumas pessoas que tiveram a oportunidade de trabalhar com Fany Mpfumo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo procurou responder à seguinte questão: é possível afirmar que a experiência migrante do músico Fany

Mpfumo contribuiu para o desconhecimento da sua discografia no seio da comunidade musical moçambicana a nível nacional e internacional? E tendo em conta ao que foi apresentado no decorrer do documento podemos considerar que a resposta é sim ou não. A migração não contribuiu para o desconhecimento da discografia deste cantor, instrumentista e compositor moçambicano, visto que grande parte dos registos discográficos aqui apresentados é referente a produção deste em território moçambicano, sua terra natal. Contudo, não se pode afastar a perspectiva de que grande parte do registo deste compositor foi realizada em território sul-africano e está ainda por ser analisada de modo que se produza um catálogo completo da obra musical de Fany Mpfumo e se possa fazer uma apreciação da sua obra total.

O presente estudo procurou também fazer um levantamento discográfico do vasto repertório musical gravado por Fany Mpfumo. No decorrer deste trabalho foi possível localizar parte da discografia registada por este compositor em território moçambicano e sul-africano.

Na análise à discografia deste compositor referente à produção realizada em território moçambicano concluiu-se que esta não está devidamente organizada e que mesmo tendo sido possível identificar um número considerável de obras gravadas por Fany em Moçambique, o estudo e análise da discografia deste compositor deve ser realizada com profundidade de modo a identificar dados e outros aspetos que não foram identificáveis neste trabalho. Entre outros, designadamente, as datas exatas das gravações, os músicos, técnicos, produtores que participaram nas gravações e todos os aspetos relevantes para que possamos ter uma amostra discográfica mais completa.

O álbum *Nyoxanini* reflecte este problema referente à informação técnica, tão importante para conhecer as condições e momentos em que o trabalho de Fany se desenvolveu. Este disco compacto, à

semelhança de maior parte dos registos discográficos de Fany, não apresenta a informação técnica necessária para que se possa identificar todos os envolvidos na produção da obra. Considero esta informação bastante importante para a análise de um álbum conceptual como este. Quanto à produção constatou-se que Fany compunha praticamente todas as suas canções na tonalidade maior e que o guitarrista que o acompanhou durante a sua carreira tinha especial destaque nas intervenções do seu instrumento, praticamente em todas as faixas.

Para uma melhor análise das obras de Fany Mpfumo torna-se importante ter acesso as versões originais das canções gravadas na África do Sul, de modo que se possa verificar como o processo criativo deste compositor foi evoluindo, concretamente, nos seus arranjos e interpretações musicais ao longo do tempo. Claramente, que a obra *Georgina* gravada pela primeira vez no ano de 1951, não deve ter o mesmo arranjo da interpretada no álbum *Nyoxanini* de 1999. Deste modo é importante ouvir todas as versões musicais das canções de Fany e analisa-las de acordo com cada contexto de gravação. É por este motivo que não chamei a análise musical ao capítulo referente ao álbum *Nyoxanini*, mas sim uma apresentação sumária do próprio álbum. Todavia, mais estudos sobre a produção discográfica de Fany Mpfumo devem ser levados a cabo de modo que possa ter melhor conhecimento sobre o repertório musical deste cantor e compositor moçambicano, considerado o rei da marrabenta.

#### AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus professores do Mestrado em Música da Universidade de Aveiro, Professora Doutora Susana Sardo e Professor Doutor Jorge Castro Ribeiro, meu orientador, pela leitura atenta e pelas sugestões preciosas a uma versão anterior deste artigo. Agradeço, ainda, a minha esposa Felicidade Niquice, que leu o texto e

contribuiu com contribuições relevantes. A todos revisores da revista científica da UEM o meu muito obrigado pelas observações.

#### REFERÊNCIAS

ALESSANDRI, E. "The discography" or what analysts of recordings do before analyzing. In Emmenegger, C.; Senn, O (eds.). **Five perspectives on "Body and Soul" and other contributions to music performance studies**. Zurich: CHRONOS Verlag. p. 111 – 125. 2011.

BADENHORST, C., e Mather, C. Tribal recreation and recreating tribalism: Culture, leisure and social control on South Africa's gold mines, 1940-1950. **Journal of Southern African Studies**, v. 23, n. 3, p. 473–489. 1997. <https://doi.org/10.1080/03057079708708551>

BAILY, J., e Collyer, M. Introduction: Music and migration. **Journal of Ethnic and Migration Studies**, v. 32, n.2, pp. 167–182. 2006. <https://doi.org/10.1080/13691830500487266>

BOHLMAN, P. V. Central European Jewa in Israel: The Reurbaniozation of Musical Life in an Immigrant Culture. **Yearbook for Traditional Music**, v. 16. Cambridge University Press. pp. 67-83, 1984. <http://www.jstor.com/stable/768203>

BOHLMAN, P. V. When Migration Ends, When Music Ceases. **The journal Music and Arts in Action** v.3, n.3, pp. 148–165, 2011. <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/musicandmigration>

BURNS, L. The concept album as visual-sonic-textual spectacle: The transmedial storyworld of coldplay's mylo xylo. **IASPM Journal**, v.6, n. 2, p. 91–116, 2016. [https://doi.org/10.5429/2079-3871\(2016\)v6i2.6en](https://doi.org/10.5429/2079-3871(2016)v6i2.6en)

CHEMANE, J. A. **A study on the creative processes of ngalanga traditional music and dance from Mozambique: Expressions of the Mozambican Chopi immigrant community of Clermont Township in Durban**. University of

- Kwazulu-Natal, p. 141, 2018.
- CIDRA, R. **Música, Poder e Diáspora: uma etnografia e história entre Santiago, Cabo Verde, e Portugal.** Universidade Nova de Lisboa, 2011. 425p.
- COPLAN, D. The Urbanization of African Music: Some Theoretical Observations. **Popular Music**, v. 2, Theory and Method, Cambridge University Press. P.112-129, 1982. [Http://www.jstor.com/stable/852978](http://www.jstor.com/stable/852978)
- CORTE-REAL, M. (ed.) **Migrações nº 7: Música e Migração.** Lisboa: Observatório da Imigração, ACIDI I.P, p. 298, 2010.
- DISCOGS. **Exploring Fany Mpfumo.** Discogs. 2021. <https://www.discogs.com/search/?q=Fany+Mpfumo&type=all>. Acesso: 25/02/2021
- ERLMANN, V. Migrantion and Performance: Zulu Migrant Workers Isicathamiya Performance in South África, 1890-1950. **Ethnomusicology**, University of Illinois Press v. 34, n.2, pp. 199-200, 1990. <http://www.jstor.com/stable/851683>
- FORTE, J. **Jovens imigrantes africanos moçambicanos em Portugal - Portugal, sociedade de acolhimento ou de exclusão?** Consequências. Lisboa: Instituto Universitario de Lisboa. p. 62, 2017. <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/13741>
- GIL, A. C. **Como classificar as pesquisas?** 14. São Paulo. pp. 1 – 14, 2012 [http://s3.amazonaws.com/academia.edu/documents/38881088/como\\_classificar\\_pesquisas.pdf](http://s3.amazonaws.com/academia.edu/documents/38881088/como_classificar_pesquisas.pdf)
- HARRIES, P. Work, Culture, and Identity: Migrant Laborers in Mozambique and South Africa, c. 1860-1910. In **Social History of Africa**, v.38, n.2, p. 305, 1994. Pearson Education. <https://doi.org/10.2307/525333>
- HERNANDEZ, H. R. G. **Ma(d)jermanes: passado colonial e presente diaspORIZADO.** Reconstrução etnográfica de um dos últimos vestígios do Socialismo colonial europeu. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. p. 294, 2011.
- IMPEY, A. Popular Music In Africa. In R. M. Stone (Ed.), **The Garland Handbook of African Music (Second).** Routledge. pp. 124 – 147, 2008. <https://doi.org/10.4324/9780203927878>
- ISSAK, A. M. Fany Phumo: O Rei Sem Coroa (28.Outubro. 1929 - 03.Novembro.1987). In TP50 (Ed.), **Songbook Fany Pfumo.** Coleção Tempo dos Tocadores I. Khuzula. pp. 1–10, 2018.
- KIWAN, N. e MEINHOF, U. Music and Migration: A Transnational Approach. **Music and Arts in Action.** v.3, n.3, pp. 1-20, 2011. <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/musicandmigration>
- KHAN, S. **African Mozambican Immigrants:**narrative of immigration and identity, and acculturation strategies in Portugal and England. University of Warwick. p. 249, 2003.
- KHAN, S. Somos uma raça com duas pátrias. Imigrantes Afro-Moçambicanos: Narrativas de Vida e Identidade, e Percepções de um Portugal pós-colonial. **VIII Congresso Luso-Afro- Brasileiro de Ciências Sociais.** Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra, Coimbra. p. 1-25, 2004.
- KOVACIC, M. e HOFMAN, A. Music, Migration and Minorities: Perspectives and Reflections. **Musicological Annual**, v.55, n.2, pp. 5-17. 2019. <https://doi.org/10.4312/mz.55.2.5-1711>
- KRÜGER, S., & Trandafoiu, R. Touristic and Migrating Musics in Transit. In S. Kruger e R. Trandafoiu (Eds.), **The Globalization of Musics in Transit: Music Migration and Tourism**, pp. 1–338. 2014. Routledge Studies In Ethnomusicology. <https://doi.org/10.4324/9780203082911>
- LAKATOS, E. M., e Marconi, M. de A. **Metodologia do Trabalho Científico.** 4ª

- Ed. São Paulo. Editora Atlas S.A, p. 214, 1992.
- LARANJEIRA, R. **A Marrabenta: Sua Evolução e Estilização, 1950-2002.** Universidade Eduardo Mondlane. p. 78, 2005.
- LARANJEIRA, R. **A Marrabenta: Sua Evolução e Estilização, 1950 – 2002.** Minerva Print. p. 167, 2014.
- LITSURE, H. F. **A identidade Tsonga-Changana no contexto da identidade nacional moçambicana: Construção e representação.** Universidade de Lisboa. p.260, 2020.
- LUBKEMANN, S. C. The Transformation of Transnationality among Mozambican Migrants in South Africa. **Canadian Journal of African Studies / Revue Canadienne Des Études Africaines**, v. 34, n.1, pp. 41–63. 2000. <https://doi.org/10.1080/00083968.2000.10751184>
- MACULUVE, R. A discografia em Moçambique no pós-independência. In Meigos, F. M. (Ed.), **Kulimar V: 40 Anos das Independências africanas, desenvolvimento artístico e cultural: do passado ao presente, do presente ao futuro.** Instituto Superior de Artes e Cultura - ISArC. pp 23 – 33. 2018.
- MATSINHE, A. M. **Música Popular e Identidade: Subsídios Para o Estudo da Identidade na Música de Fany M'Pfumó (1976-1986).** Universidade Eduardo Mondlane. p. 51. 2005.
- MATUSSE, S. **Fany Mpfumo e outros Ícones.** Ciedima Lda. 2013.
- MIGUEL, A. F. **Skopeologias. Música e saberes sensíveis na construção partilhada do conhecimento.** Universidade de Aveiro. p. 271, 2016. <https://www.researchgate.net/publication/309809552>
- MONTEIRO, C. **Campo musical Cabo-Verdiano na Área Metropolitana de Lisboa: protagonistas, identidades e música migrante.** Instituto Universitario de Lisboa. p. 381, 2009. <https://repositorio-iul.iscte.pt/handle/10071/2787>
- MUANAMOHA, R. C., Maharaj, Brij., & Preston-Whyte, Eleanor. Social networks and undocumented Mozambican migration to South Africa. **Geoforum**, v.41, n.6, pp. 885–896. 2010. <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2010.06.001>
- MULLER, I. V. Mobilidade compulsória e formação profissional de jovens moçambicanos na “escola da amizade” de Stassfurt - Republica Democrática Alemã. **Revista Vernáculo**, v.30, pp. 162–181. 2012. <https://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/35007>
- MUNGOI, D. **Identidades viajeiras: família e transnacionalismo no contexto da experiência migratória de moçambicanos para as minas da terra do Rand, África do Sul.** Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2010. <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/22981%5Cnhttp://www.lume.ufrgs.br/bitstream/10183/22981/1/000738083.pdf>
- NATIVEL, D. Les musiciens, médiateurs d'échanges culturels entre Mozambique et Afrique du Sud: Sur quelques effets culturels de migrations anciennes. **Afrique Contemporaine**, v.254, n.2, pp. 57–72. 2016. <https://doi.org/10.3917/afco.254.0057>
- NETTL, B. **Eight Urban Musical Cultures: Traditions and change.** Urbana: University of Illinois Press. pp 3-18. 1978.
- NEVES, J. M. **Economy society and Labour Migration in Central Mozambique, 1930-c. 1965: A case study of Manica province.** University of London. 1998.
- OPPENHEIMER, J. Magermanes: os trabalhadores moçambicanos na antiga República Democrática Alemã. **Lusotopie**, v.11, n. 11, pp. 85–105. 2004.
- PEIXOTO, J. Da era das migrações ao declínio das migrações? A transição para a



- mobilidade revisitada. **Revista Interdisciplinar de Da Mobilidade Humana**, v.27, pp. 141–158. 2019. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.1590/1980-85852503880005709>
- PROENÇA de Campos, M. *et al.* The immigrant population from Mozambique in Lisbon: Updated mitochondrial DNA portrait. **Forensic Science International: Genetics Supplement Series**, v.6 , pp 298 – 300. September 2017. <https://doi.org/10.1016/j.fsigss.2017.09.134>.
- RAIMUNDO, I. Migration Management: Mozambique's Challenges and Strategies. In Aderanti Adepoju, Ton Van Naerssen and Annelies Zoomers (org), **International Migration and National Development in sub-Saharan Africa**, pp. 91-116. 2008.
- RAIMUNDO, I. **Gender , Choice and Migration Household Dynamics and Urbanisation in Mozambique**. University of the Witwatersrand. 2009a. <http://wiredspace.wits.ac.za/bitstream/handle/10539/7585/Ines>
- RAIMUNDO, I. **International Management and Development in Mozambique: What strategies?** *International Migration*, 47 (3), pp. 93-122. 2009b.
- RAIMUNDO, I. Migrações em Moçambique: reflexões sobre uma Política de Migração. **Estudos Moçambicanos**, v.22, n,1, pp. 65-90. 2011.
- RIBEIRO, J. **Inquietação, memória e afirmação no batoque: música e dança cabo-verdiana em Portugal**. Universidade de Aveiro. 2012. <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/7559/1/246480.pdf>
- RITA-FERREIRA, A. **Os Africanos de Lourenço Marques 1967 - 1968**. Separata de Memórias do Instituto de Investigação Científica de Moçambique. 1968.
- RITA-FERREIRA, A. O Regresso de Fany Pfumo. **Noticias**, pp. 2–4. 1973. <http://www.antoniorita-ferreira.com/pt/editoriais-em-journals-periodicosim-prensa-nao-cientifico/27-o-regresso-de-fany-mpfumo>
- RITA-FERREIRA, A. . Recentes contributos para o estudo do trabalho migratorio de Moçambique para a Africa do Sul. In **Cadernos do Noroeste**. 1991.
- SÁ-SILVA, J., ALMEIDA, C. e GUINDANI, J. Pesquisa documental: pistas teoricas e metodologicas. **Revista Brasileira de Historia & Ciências Sociais**, 1º edição, p. 15. 2009. <https://doi.org/10.3109/00016344409155299>
- SAMPIERI, R., CALLADO, C., & LUCIO, M. **Metodologia De Pesquisa**. 5ª ed. Penso Editora, Ltd. Porto Alegre: Penso. 2013.
- SANTANA, E. **Moçambicanidades Disputadas: os ciclos de festas da independencia de Moçambique e da comunidade moçambicana em Lisboa**. Fim de Século. Lisboa. 2011.
- SARDO, S. **Guerras de Jasmim e Mogarim: música, identidade e emoções em goa**. Texto Editores. Alfragide. 2010.
- SARDO, S. Proud to be a Goan: memórias coloniais, identidades poscoloniais e música, in CÔRTE-REAL, Maria de São José (org.), **Revista Migrações - Número Temático Música e Migração**, Outubro 2010, n.o 7, Lisboa: ACIDI, pp. 55-71. 2010ª.
- SASAKI, E., & Assis, G. Teorias das Migrações Internacionais. **XII Encontro Nacional Da ABEP**, pp. 1–19. 2000. [http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/ais/pdf/2000/Todos/migt16\\_2.pdf](http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/ais/pdf/2000/Todos/migt16_2.pdf)
- SCHRAMM, A. Explorations in Urban Ethnomusicology: Hard Lessons from the Spectacularly Ordinary, **Yearbook for Traditional Music**, v. 14., Cambridge University Press. pp. 1-14. 1982. <http://www.jstor.com/stable/768067>.
- SHUKER, R. Popular Music Culture: The Key Concepts. In Roy. Shuker (Ed.), **Popular Music Culture: The Key**



- Concepts. 2. Ed. New York: Routledge. 2014.  
<https://doi.org/10.4324/9780203088166>
- SOPA, A. **A Alegria É Uma Coisa Rara - Subsídios para a História da Música Popular Urbana em Lourenço Marques (1920-1975)**. Marimbique, Conteúdos e Publicações, Lda. 2014.  
<https://doi.org/7939/RLINLD/2013>
- STEWART, P. The centrality of labor time in South African gold mining since 1886. *Labor History*, 57(2), pp. 170–192. 2016.  
<https://doi.org/10.1080/0023656X.2016.1161137>
- TURINO, T. (1984). The Urban-Mestizo Charango Tradition in Southern Peru: A Statement of Shifting Identity. *Ethnomusicology*, v. 28, n.2, pp. 253-270.
1984. University of Illinois Press.  
<http://www.jstor.com/stable/850760>
- TURINO, T. The Music of Andean Migrants in Lima, Peru: Demographics, Social Power, and Style. *Latin American Music Review*, University of Texas Press. Vol. 9, (2), pp. 127- 150. 1988.  
<http://www.jstor.com/stable/78029>
- ULHÔA, M. **A música popular gravada: modinhas e lundus**. **Projecto Musica Gravada**, 7. 2007  
<http://docplayer.com.br/75899357-A-musica-popular-gravada-modinhas-e-lundus-martha-tupinamba-de-ulhoa.html>
- VIDAL, D. Vivre sur fond de frontières: Les migrants du Mozambique à Johannesburg. 2008 **Cultures & Conflits**, v. 72, n.4, pp. 101–117.  
<https://doi.org/10.4000/conflits.17301>
- 
- <sup>i</sup> *There is a train that comes from Namibia and Malawi,  
There is a train that comes from Zambia and Zimbabwe,  
There is a train that comes from Angola and Mozambique,  
From Lesotho, from Botswana, from Swaziland,  
From all the hinterland of Southern and Central Africa.  
This train carries young and old, African men  
Who are conscripted to come and work on contract  
In the golden mineral mines of Johannesburg  
And its surrounding metropolis, sixteen hours or more a day  
For almost no pay (Stimela - The Coal Train - Masekela, 1994)*
- <sup>ii</sup> Moçambique é um país da costa oriental da África Austral que tem como limites: a norte, a Tanzânia; a noroeste, o Malawi e a Zâmbia; a oeste, o Zimbábue, a África do Sul e a Suazilândia; a sul, a África do Sul; a leste, a secção do Oceano Índico designada por Canal de Moçambique. A capital de Moçambique é Maputo (foi chamada por Lourenço Marques durante a dominação portuguesa). Conta com uma população de 28 milhões de habitantes. (<https://www.portaldogoverno.gov.mz/>).
- <sup>iii</sup> Instrumento tradicional moçambicano da família dos xilofones, utilizado originariamente pelo povo Chope, em Zavala, na província de Inhambane ([https://www.infopedia.pt/\\$timbila](https://www.infopedia.pt/$timbila)).