



Artigo original

NARRATIVAS SOBRE A MULHER EM FANY MPFUMO: possibilidades de resignificação de género

Esmeralda Mariano e Hélder Malele

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

RESUMO: Como bem aponta esta edição especial, “Percepções sobre Fany Mpfumo: a sociedade na sua música”, a nossa proposta aflora as narrativas sobre a mulher e as dinâmicas das relações na esteira deste ícone da música moçambicana. Explora-se a interface entre a produção musical e os problemas sociais e humanos enunciados, em perspectivas teóricas culturais e da interseccionalidade, fenomenológicas e das correntes críticas de género. Procura-se compreender a contribuição social do músico, as narrativas dominantes das suas músicas, as reinterpretações e as representações sociais da mulher. Com base em métodos e técnicas qualitativas, como entrevistas *online* com músicos intérpretes e produtores, consulta documental e jornalística, analisamos os significados das letras de quatro músicas do autor. Os resultados da análise das narrativas da música, revelam a exaltação e sublimação da mulher, ao invés da subordinação feminina. A mulher representada pelo artista, não é uma categoria social fixa, sem poder e sem agência, mas é um ser híbrido, como o músico e sua música, em permanente processo de negociação dos seus papéis sociais. As obras de Fany Mpfumo, contrastam as qualidades tóxicas da masculinidade e possibilitam uma construtiva resignificação de género, para além dos estereótipos de género. Tradução, compreensão, análise de conteúdo e pesquisa são necessários e recomendados como reveladoras da valorização cultural, dos sentidos e das múltiplas formas do ser mulher, do ser homem, e da construção das identidades.

Palavras-chave: Identidades, linguagem, música moçambicana, relações de género.

NARRATIVES ABOUT WOMEN IN FANY MPFUMO: possibilities for gender reframing

ABSTRACT: As this special thematic edition points out, “Perceptions about Fany Mpfumo: Society in its music”, our proposal reflects on the narratives about woman and the dynamics of gender relations in the wake of this Mozambican music icon, aspiring at reframing the images of woman. We explore the interface between music production and the social and human problems mentioned, from cultural, intersectionality, phenomenological and critical gender currents theoretical perspectives. Specifically, this article aims to understand the musician's social contribution, the dominant narratives of his music, the reinterpretations and social representations of women. Based on a qualitative methods and technics, such as online interviews with musicians, performers and producers, as well as the consultation of written sources, the meanings of the lyrics of four songs by the author, were analysed. The results of these analysis revel the respect and sublimation of women, rather than female subordination. The woman represented by the artist is not a fixed social category, powerless and without agency, but a hybrid being, like the musician itself and his music, in a permanent process of negotiation of their social roles. Fany Mpfumo's works contrast the toxic qualities of man and masculinity, allowing a constructive gender reframing that goes beyond the gender stereotypes. Translation, understanding, content analysis and research are necessary and recommended, to reveal the cultural values, the meaning and the multiple forms of being a woman, being a man, and the construction of identities.

Keywords: Identities, language, mozambican music, gender relations.

Correspondência para: (correspondence to:) esmeraldamariano3@gmail.com

INTRODUÇÃO

Em Moçambique, a música como um campo de estudos científicos, ainda está em busca de afirmação, sendo, em geral, escasso o material bibliográfico. Na componente de música tradicional moçambicana inserida no currículo de formação musical, reduz-se, ainda mais, a possibilidade de se aceder a materiais bibliográficos (UTHUI, 2019, p. 26).

O interesse pela música urbana ou híbrida, começou a ser objecto de atenção dos académicos somente em 2002. Apesar das obras científicas produzidas desde então sejam muito limitadas, ajudam a aprofundar a nossa compreensão sobre a música moçambicana (FILIPE, 2012, p. 37). Este historiador moçambicano, mostra por exemplo, como os intelectuais moçambicanos usaram a música – a marrabenta - para repudiar a assimilação cultural portuguesa, e traçar um percurso sobre a construção e formação das identidades nacionais em torno da música (*Ibidem*).

A marrabenta, constituiu uma das mais importantes manifestações cultural e artística de Moçambique (particularmente na região sul do país), que tem como um dos precursores deste género de música ligeira, Fany Mpfumo, considerado um trovador e “o rei da marrabenta”. Seu êxito inicia na África do Sul, com a edição em 1950 da música *Georgina* em língua rhonga, que foi acarinhada e transportada para Moçambique pelos mineiros moçambicanos (LARANJEIRA, 2014, p. 52).

Apesar da controvérsia sobre a atribuição da criação da marrabenta a uma única pessoa, Fany Mpfumo é dos músicos que mais contribuiu para sua sedimentação (*SongBook*, 2018, p.13). Não existe uniformidade em relação ao ano de nascimento deste autor, uma vez que algumas fontes indicam 1928, outras 1929 e outras ainda 1931 (Wikipédia; LARANJEIRA, 2017; *SongBook* Fany

Mpfumo, 2018). Como seu nome indica sua origem étnico linguística é rhonga e é natural de Maputo. Aos 7 anos de idade começou a tocar guitarra e a cantar, onde fez a sua primeira atuação pública em 1944, em Lourenço Marques (actual Maputo), no Tsindza - Centro Associativo dos Negros da Província de Moçambique (*Song Book* Fany Mpfumo, 2018, p.10). Aos 17 anos de idade, migra para África do Sul, onde permaneceu até 1973, nas vésperas da independência de Moçambique em 1975. Neste país vizinho, conquistou simpatias no mundo da música e da indústria musical sul africana, e ganhou notoriedade internacional com o ritmo *Kwela* (*SongBook* Fany Mpfumo, 2018, p.11).

Matheus Pereira (2020) defende que, apesar de ser perceptível o crescimento do interesse pela história da música urbana, no pré e pós-independência em contextos africanos, ainda escasseiam trabalhos que reflectem sobre o quotidiano de homens e mulheres africanas, particularmente, no perímetro urbano de Lourenço Marques (Maputo) e sua relação com a emergência de novos ritmos musicais, como a marrabenta (PEREIRA, 2020, p.104).

Sendo a marrabenta definida como um género musical híbrido, que contempla traços culturais e percursos históricos colonial e pós-colonial, no debate sobre a constituição da marrabenta, revela-se o seu carácter ambíguo e ambivalente. Por um lado, ao serviço colonial nos anos sessenta, a marrabenta serviu “no processo de assimilação cultural” (LARANJEIRA, 2014), para manipular as pessoas e dissuadi-las do projecto de independência nacional. Por outro lado, no pós-independência, a marrabenta se constitui como “ferramenta para a construção de uma almejada identidade moçambicana distante da cultura colonial portuguesa” (PEREIRA, 2020, p. 108). Fany Mpfumo é sujeito híbrido e participante destes processos históricos em contextos complexos, pese embora, ele e tantos outros músicos, raramente são abordados enquanto sujeitos

de suas histórias de hibridez cultural, “o que acarreta em interpretações que atribuem pouca ou nenhuma atenção a capacidade comunicativa e interventora das letras das músicas” (*Ibidem*, p. 104).

No actual contexto, em que a crise política e económica se estende e cresce a um ritmo acelerado, as desigualdades sociais cada vez mais acentuadas, os jovens com sonhos reduzidos e um futuro incerto, vão emergindo outros géneros de música como, por exemplo o *RAP (Rhythm And Poetry)* [Rima e Poesia], tendente a ofuscar outros estilos musicais mais “românticos” e ligeiros.

Nos últimos vinte anos, a música tem sido usada por diferentes instituições públicas e privadas como meio para estimular e construir o sentido de cidadania, aumentar a responsabilidade e participação social (TAELA *et al.*, 2021).

A contribuição dos músicos se revela necessária como campo de reflexão (ao nível microsocia e individual) das dinâmicas sociais, das relações de género e das intersubjectividades, (ao nível macroestrutural-institucional) no questionamento dos processos políticos e de governação. Por exemplo, Siteo (2018), com um enfoque na análise da música crítica de protesto social do *rapper* moçambicano Azagaia, contribui para a produção de conhecimento com a música como campo analítico. O autor sugere alguns caminhos para futuras pesquisas sobre a produção musical, considerando a música como uma plataforma poderosa para a releitura do mundo em geral e desenvolvimento de Moçambique, em particular. Conforme salientado por Denise Malauene, Azagaia pretendia usar suas canções para expressar a ansiedade das pessoas, informar as pessoas e estimular o debate público sobre os problemas do país (MALAUENE, 2021, p. 206).

No entanto, Taela, *et al.* (2021) no seu recente *Policy Briefing*, analisando a música crítica e de protesto social, afirmam

que, apesar de várias instituições nacionais reconhecerem o valor das expressões artísticas, no processo de construção da cidadania, como sendo fundamental para o empoderamento do cidadão e da acção política, raramente se tem em consideração as formas através das quais os cidadãos comunicam as suas visões políticas por meio da música. Estes autores criticam, também, o facto de a composição das músicas ser feita por jovens do sexo masculino, em que os próprios cantam, trazem mensagens sobre as relações de género, apresentando uma visão misógina das mulheres, retratadas como ambiciosas e que vendem seus corpos em troca de dinheiro, no caso das jovens raparigas e mulheres que transacionam o corpo para obter notas escolares, e ou para conseguir empregos ou promoções nos postos de trabalho (TAELA *et al.*, 2021).

Passaram mais de três décadas da morte de António Mariva Mpfumo, popularmente conhecido por Fany Mpfumo, noutros registos “Fany Mubango Mpfumo” (LARANJEIRA, 2014), e não restam dúvidas que há um reconhecimento público da sua espessura artística e cultural, simbolizado no título póstumo *Honoris Causa* atribuído pela Universidade Eduardo Mondlane em 2008. Paradoxalmente, apesar do reconhecimento que “na verdade, Fany Mpfumo nunca morreu e vai atravessar todos os tempos”, como bem frisou Eliseu Bento no Jornal Notícias - Opinião & Análise de 03 de Novembro de 2018, consideramos que uma análise metodologicamente apurada e reflexão sistematizada da produção deste compositor e intérprete que ainda é inexistente, é digna de atenção.

Porquê este autor e qual a sua contribuição social? Que narrativas são dominantes nas suas composições? Qual é a música mais compartilhada, consumida, cantada ou reinterpretada e porquê? Especificamente em relação à mulher, como é descrita e socialmente representada? Que possibilidades para a resignificação de

género são (re)veladas na sua música? Estas são algumas das questões que orientaram a nossa análise, com o intuito de captar os sentimentos, os valores e os significados de ser (homem, mulher e outros) e das relações sociais, que são inscritas nas letras e sentidos da música do autor em análise. Igualmente, para alimentar nossa compreensão acolhemos nos “22 Pecados de Pecados fatais da (os) música (os) moçambicana (os) de Nelson (2018, p. 9), que “temos muita música boa que ainda nem foi escutada. [...] Valorizando o nosso músico, facilitamos a sua visibilidade”.

Por isso, o desenvolvimento de pesquisas é importante, para compreender o empenho e comprometimento social do artista, seu olhar e visão sobre a sociedade. Por exemplo, “se és da Mafalala, então procure perceber como o seu povo vive, torne suas dores num problema a ser anunciado” (*Ibidem* p. 9). Em suma, através da música, mesmo que tenha uma boa melodia, precisa ter uma mensagem”, ser compreendida e

perceber seu impacto na vida de quem consome e se identifica (BAHULE, 2017, p. 206).

É com este sentido que, cantoras, músicos - compositores e intérpretes, durante as entrevistas sustentam que as obras de Fany Mpfumo, têm um aporte significativo para a elaboração da teoria social, a partir de um conjunto de reflexões, que analisam temas da realidade social.

A morte biológica de Fany Mpfumo surpreendeu a todos, como surpreende a vitalidade da sua obra, que vive e sobreviverá à do seu dono, como lembranças que transcendem o espaço-tempo da sua produção. É com este sentido que, cantoras, músicos – compositores e intérpretes, cultores da música entre outros, sustentam que as obras de Fany Mpfumo, têm um aporte significativo para a elaboração da teoria social, a partir de um conjunto de reflexões, que analisam temas da realidade social, conforme ilustra a Figura 1.



FIGURA 1 – Recorte de um programa da Rádio Moçambique, em que o jornalista João de Sousa recordava Fany Mpfumo

Fonte: <https://bigslam.pt/blogs/joao-de-sousa-blogs/uma-data-na-historia-3-de-novembro-de-1977-fany-mpfumo-xipalapala-de-joao-de-sousa/>. Acesso em 12.03.2021

PREMISSAS TEÓRICAS

A música em geral e a música popular, em particular, está inserida no campo dos estudos culturais. A música popular como objecto de pesquisa só foi reconhecida como um campo legítimo de estudo pelas instituições académicas no final da década de 1960 (FILIPE, 2012, p. 28), e os estudos da música popular tornaram-se um campo em crescimento, com várias áreas de actuação e com novas ênfases.

Estudar música popular é estudar a cultura popular que é um fenómeno social (SHULKER, 2001). Apesar de numerosas discussões e debates ainda não se alcançou um consenso sobre a definição de música “popular” e “tradicional”. Entre os estudiosos de música, acredita-se que a música tradicional é circunscrita a locais específicos e está associada a comunidades, regiões ou grupos étnicos específicos, enquanto a música popular está mais exposta a um público mais amplo, especialmente o urbano, sob influência dos média (FILIPE, 2012, p. 28). Este autor chama-nos atenção sobre a inadequação do uso destas noções “popular”, “tradicional” para analisar um tipo de música que se enquadra nesta análise, a marrabenta, sugerindo uma definição mais ampla que integra e encapsula todas as formas musicais e performances de dança originárias de Moçambique (*Ibidem*). Na esteira deste autor, e para o propósito do presente artigo, empregamos os termos de género musical urbano e ou híbrido para nos referir especificamente à marrabenta, estilo musical de Fany Mpfumo, que evoluiu em Moçambique.

Ao se estudar a “cultura popular” na qual se enquadra a música de Fany Mpfumo, tem-se em conta os processos históricos, migratórios, que, efectivamente, moldam as possibilidades da nossa existência. Por isso, é importante analisar as dimensões individual e social das relações intersubjectivas, tomando as narrativas musicais como texto, e fazendo uma articulação entre as perspectivas teórico-

metodológica da interseccionalidade, da fenomenologia e as críticas contemporâneas de género.

Interseccionalidade

A interseccionalidade é uma perspectiva teórica crítica ao feminismo ocidental, que emergiu nos Estados Unidos da América, por volta dos finais dos anos de 1980, associado ao nome da jurista afro-americana e feminista Kimberlé Crenshaw (MOUTINHO, 2014), para questionar as formas de exclusão e das desigualdades sociais. Esta perspectiva, é preponderante para os cientistas sociais analisarem a complexidade existencial, a partir das articulações entre sexo, género, classe social, raça, etnia, entre outros eixos das relações sociais, e é também útil para a nossa análise. Primeiro, porque a música enquanto criação humana é reveladora das dinâmicas das relações humanas, e oferece espaço para múltiplas elaborações e interpretações. Segundo, porque a música é acolhida emocionalmente e compreendida intelectualmente, permitindo que várias dimensões da vida sejam afloradas e o ser “homem” ou “mulher” questionados como categorias estanques. Através desta perspectiva, se tem em conta os estereótipos e preconceitos, que são construídos em função de uma variedade de características e eixos, os quais edificam as múltiplas identidades.

Fenomenologia

Inspiramo-nos na abordagem filosófica da fenomenologia, porque nos orienta a compreender o ser = indivíduo = pessoa no mundo, voltado para o mundo e para o outro, ou seja, nas relações intersubjectivas, imaginando a existência, a vida, construída como fios que se entrelaçam no mundo, na sociedade e entre os sujeitos. Como um meio de comunicação, a música expressa a fragilidade humana, a dor, a alegria, o amor, formas de exaltação do ser, sentidos de plenitude e de fragmentação. Um exemplo da condição humana é apresentado por Malauene (2021), a qual explica que, a

música popular fez parte da narrativa da vida dos mineiros, “todos os mineiros tiveram que cantar durante o trabalho” enquanto estiveram na África do Sul e no seu regresso a Moçambique (MALAUENE, 2020, p. 91). Segundo esta autora, no contexto da migração laboral, as letras (conteúdos) das “canções enfatizavam os ferimentos e sofrimentos dos mineiros, as tristezas da esposa e dos filhos deixados para trás, as alegrias de seu retorno e os problemas conjugais entre as famílias dos mineiros” (*Ibidem*, p.198). Adoptando a abordagem fenomenológica, podemos ampliar o nosso entendimento sobre os significados das experiências vividas, quer a partir das narrativas dos nossos interlocutores em torno dos conteúdos da música de Fany Mpfumo, quer em parte, das experiências individuais do músico.

Numa passagem da primeira música de Fany Mpfumo gravada em xirhonga, “*Georgina*”, é retratada com uma grande dançarina, em que, a simples recordação, desperta sentimentos diversos (LARANJEIRA, 2014, p.127). Porém, há músicas que são e foram objecto de outras interpretações. “*A Vasati va lomvu*” foi interpretada como sendo uma alusão a homossexualidade masculina, onde Fany Mpfumo estaria a chamar mulheres a homens (*Song Book*, 2018, p. 14). Embora sem descrição densa e análise profunda sobre a sexualidade, Malauene (2021) menciona relações homossexuais entre os mineiros, particularmente entre os mais novos e vulneráveis recrutas, que eram forçados a assumir o papel de uma “rosa” - uma mulher, ao chegar às minas (MALAUENE, 2020, p. 91). Estas possibilidades de identidades e papéis sexuais múltiplos, são provavelmente vivenciadas e expressas através da marrabenta. Como elucida Laranjeira (2014), a marrabenta, é uma dança erótica e sensual, que não só desperta sentimentos individuais libertatórios, assim como colectivos moralizantes e repressivos, que na época colonial a sensualidade e a movimentação da dança atraíram a

população branca (LARANJEIRA, 2014, p. 105).

Feminismos e Masculinidades Hegemónicas

Nesta pesquisa foram seleccionadas quatro (4) obras, nomeadamente, *Hodi, Avasati va lomvu* (gravada em 1960), “*Georgina* (de 1951), e *Nitakukhoma hi kwini* (2015), consideradas pelos músicos, cantoras e produtores musicais com quem conversamos, como as mais populares, e que melhor captam as nuances das relações de gênero e retratam a mulher. A não inclusão de outros temas musicais não significa desqualificação, mas uma estratégia metodológica de facilitação no acesso à informação oral e limitada disponibilidade de tempo para análise. O tempo estabelecido para a elaboração deste artigo em tempos de pandemia, limitou a nossa investigação, pelo que, não se pretende considerar uma análise concluída. Pelo contrário, é nosso desejo suscitar ulteriores análises e lançar sementes para futuras pesquisas.

Nesta análise, ao invés de abordar os papéis sociais e as relações entre homens e mulheres em oposição binária masculino *versus* feminino, homem *versus* mulher e vice-versa, exploramos as maneiras pelas quais as relações entre os indivíduos são enunciadas em contextos sociais dinâmicos e complexos, narrados pelo compositor de forma figurativa. Portanto, com este exercício reflexivo, pretendemos construir e promover formas contemporâneas de compreender a experiência humana.

Com recurso à literatura recente sobre estudos de gênero, as teorias feministas de origem africana, têm criticado não somente a importação de modelos teóricos ocidentais para entender as realidades africanas, como, também, contestam a essencialização da mulher, vista como uma categoria social fixa e monolítica, onde as africanas são vistas como atrasadas, subordinadas aos homens e sem agência (AMADIUME, 2001; OYĒWŪMÍ, 2004;

CASIMIRO e ANDRADE, 2009; GASPARETO e AMÂNCIO, 2017). Para as feministas ocidentais, o conceito de gênero serviu como modelo explicativo para afirmar a subordinação e opressão das mulheres em todo o mundo, e assumem a categoria “mulher” e sua subordinação como universais (GASPARETO e AMÂNCIO, 2017, p.7).

A desconstrução do conceito de gênero pelas cientistas sociais e africanistas contribuiu para levar a cabo rupturas epistemológicas nos estudos de gênero, oferecendo novas pistas para novas gerações de pesquisadores africanos repensarem em formas diferentes de entender as relações entre os indivíduos e recuperar um substrato intelectual de conhecimento ainda por elaborar. Este constitui um dos objetivos desta reflexão, revisitando os debates dos últimos 20 anos sobre os conceitos de gênero pelas correntes feministas ao nível global, que serviram para chamar à atenção sobre a inadequação ou mesmo descontextualização de certas categorias sociais em contextos africanos que não se encaixam nas teorias hegemônicas (OYËWUMÍ, 2004).

Falar da produção de um artista do sexo masculino, migrante e com histórias de vida ambíguas e complexas, levanta questões sobre os significados de ser homem, das masculinidades e da “masculinidade hegemônica” (CORNWALL e LINDISFARNE, 2005 p. 1), e abre nosso horizonte para “ver” a existência de outras identidades sexuais, de gênero, outros “homens”, outras “mulheres” e subverter as categorias dominantes e estanques. Fany Mpfumo, em *Nicthelelany* (servir-se da bebida – canto para estimular a venda e aumentar o negócio), desvela o poder transformativo e de navegação social da mulher, a qual excluída do mercado laboral formal, constrói alternativas de subsistência, fabricando e vendendo bebidas caseiras, onde proporciona espaços de socialização e momentos de apagamento do sofrimento. Exemplos de transformação

e da capacidade criativa de sobrevivência dos indivíduos, do compositor e entre eles, é mencionada em (LARANJEIRA, 2014). A música é presença quotidiana, nos locais de produção e venda de bebidas alcoólicas. Nestes espaços de diversão e de socialização com música e bebida (denominados *mabangueni*), cruzam-se, se enterlaçam experiências de vida e os desdobramentos do ser e estar no mundo são repensados. Estes locais são de vitalidade e fontes de inspiração cultural (*Ibidem*, p. 34).

Migração e Masculinidade

Como parte da cultura, a música também muda de um lugar para outro, resultante de processos migratórios, onde o trabalho nas minas sul-africanas, para os moçambicanos, era um espaço de criação de novos músicos (MALAUENE, 2021). A experiência de migração de Fany Mpfumo e de milhares de mineiros moçambicanos para a África do Sul, permitiu o desenvolvimento, “evolução” e a circulação da música (*Ibidem*, p. 91). Embora o trabalho migratório para as minas é predominantemente masculino, e a música (ainda) campo de hegemonia masculina, a mobilidade gera mudanças na estrutura social, na composição dos centros de poder nas relações, e por essa razão, é necessário considerar as nuances, nas discussões em que a figura e o papel social da mulher são reduzidos a sujeito-objecto de dominação masculina, subserviente e passiva.

Por isso, de acordo com cientistas sociais moçambicanos, é necessário desconstruir as ideologias de dominação masculina e de masculinidade hegemônica, não obstante ainda prevalecerem modelos de masculinidade tradicionais e conservadores. A partir de estudos contemporâneos realizados no Sul de Moçambique, evidenciam-se relações equitativas entre homens e mulheres, formas emancipatórias de relações de gênero, ao ponto de se assumir a existência de masculinidades plurais, e, que a masculinidade deve ser vista como um

conceito “adaptável” e “móvel”, variando de acordo com as circunstâncias históricas, sociais, económicas, políticas e psicológicas (RAIMUNDO, 2008; MACIA *et al.*, 2011; MARIANO *et al.* 2018).

Como anteriormente referimos, nesta reflexão, o impacto da migração na vida e obra do artista é revisitado, observando traços da influência da cultura sul-africana. A ida à África do Sul, para os jovens e homens moçambicanos, sempre constituiu parte de um processo de iniciação e construção da masculinidade, “rito de passagem” para fase adulta, no sentido, também, de garante de estabilidade económica e de provedor da família. Contudo, as dinâmicas sociais, as crises económicas, e estudos sobre masculinidades mostram que o poder económico é factor desestabilizador da construção hegemónica do homem provedor da família. Apesar de historicamente, a migração em África ter sido, em grande medida, um movimento dos homens na sua obrigação de atender às necessidades da família, nos anos setenta registam-se mudanças na economia global, e mudaram também as tendências de migração, envolvendo também as mulheres, como uma estratégia de sobrevivência (RAIMUNDO, 2008, p.7). Portanto, é crucial analisar aspectos relacionados com a migração, masculina ou feminina, por ser um fenómeno que toca a esfera afectiva, mobilizador do imaginário, e que abre espaço para a compreensão das experiências que a mobilidade promove (BARROS e MARIANO, 2019, p.11).

Língua e Linguagem

Um outro ponto de análise, que merece atenção neste artigo, é a dimensão linguística, num contexto caracterizado por uma riqueza de diversidade cultural, que levanta questões de pertença, de apropriação da diversidade linguística e cultural. A riqueza da língua e a criatividade do artista, possibilitam comparações, resignificações e reconstrução de outros sentidos das relações intersubjectivas, como

um contínuo processo de negociação. Resgatamos os sentidos da percepção da filosofia Africana, em que *nomo* [boca] é definida como a força vital portadora da palavra, e algo poderoso [*Sic*]. “Graças à palavra, o homem é soberano das coisas, ele pode modificá-las, activá-las, e dar uma ordem” (JAHN, 1961, p.46). Aqui, se pode retomar a discussão entre Dilon Djindji e Fany Mpfumo, os quais, usando o poder da palavra em suas músicas, procuram afirmar o seu poder e a fama musical. O ambiente propiciatório da produção artística e musical de Fany Mpfumo, foi sem dúvidas, a experiência de mobilidade e de “contaminação cultural”, o onde a língua e a linguagem cresceram e foram re-criadas em contextos plurais e cosmopolitas. O sentido de contaminação cultural na música de Fany Mpfumo pode ser melhor entendido a partir de um excerto da obra, “*A velha casa de madeira e zinco*” (HONWANA, 2017):

Um indivíduo fora do seu meio social torna-se mais permeável a influencias externas, tal qual os jovens do período compreendido entre 1940-1950, oriundos do meio rural e suburbano que, na sua adolescência, tocaram e dançaram estes ritmos (“magika”, “zucuta”, “xingombela”, etc), nesta guitarra de 4 cordas, (“magika”), evoluindo para uma de 5 e, finalmente, para uma universal de 6 cordas. São estes jovens emigrantes, à procura de melhores condições de vida, enfeitados pelas luzes da cidade e sem o controle da sua comunidade, que assimilam os valores americanos, europeus/portugueses e sul-africanos, como forma de garantirem a sua integração na realidade cultural colonial, com que são confrontados (HONWANA, 2017, p. 45).

De facto, os cruzamentos culturais, no campo musical, possibilitam a recriação, inserção e arranjos de expressões e línguas estrangeiras, usados também para fins de notoriedade e de mercado. Em Moçambique, “música é arte, mas também

é trabalho, e é negócio” (BAHULE, 2017, p.221). Por isso, empreendimentos são feitos para garantir um reconhecimento artístico-musical ao nível nacional e internacional e encontrar novas oportunidades para gerar lucro.

Bahule (2017) analisa a instrumentalização da música e das línguas nacionais do Sul de Moçambique, pelos próprios músicos moçambicanos, no âmbito de um projecto político, de construção da identidade nacional moçambicana e da unidade nacional. Um exemplo calcante deste projecto, é a marrabenta, que se tornou o fio condutor e desencadeador de “batalha musical” e “batalha linguística”. O projecto de “revitalização da marrabenta” abriu um campo de batalha entre os conservadores e tradicionalistas, que se sentiram ameaçados pela nova geração de músicos e dos géneros musicais contemporâneos como rap, dzukuta-pandza (HONWANA, 2017). A nossa ideia aqui, não é reacender essa “batalha”, mas sim, sugerir que, os indivíduos ainda que coabitando e vivendo no mesmo espaço geográfico, em Moçambique, são confrontados com processos de integração, de “apropriação” musical e linguística, e, portanto, são também politizados como espaços delimitados.

Os fazedores da marrabenta acusam os que fazem o dzukuta-pandza – que são de uma geração mais nova, nascidos a partir de 1980 – de ser [sic.] alienados, por estarem a fazer uma música que não identifica os moçambicanos, por ser um género musical descartável, baseado em ritmos ocidentais e da cultura pop” (BAHULE, 2017, p. 222).

Este autor conclui, e nós concordamos, que “devemos ser genuínos musicalmente”, mas, com abertura para novas realidades e experiências culturais no mundo contemporâneo e globalizado, de forma articulada e negociada, para a fecundação da arte musical moçambicana. Como indicam alguns estudiosos moçambicanos, a marrabenta tal como as dinâmicas dos

processos de urbanização e de adaptação, a continuidade e mudança são uma constante (FILIPE, 2012 e LARANJEIRA, 2014).

MATERIAIS E MÉTODOS

Para a elaboração do presente artigo, adotou-se uma metodologia que incluiu a recolha e análise das diversas fontes: artigos científicos, consultas a rede de jornais *online*, páginas de redes sociais, citados na lista de referências bibliográfica.

Os interlocutores/entrevistados que partilharam suas experiências para a construção deste artigo, têm trabalhos relacionados com a música de Fany Mpfumo: envolvidos na interpretação das músicas, em processos de gravação e na produção discográfica. Arão Litsure e Hortêncio Langa interpretam e têm gravada a música “*Hodi*” com arranjos mais inclinados para o Jazz. Elisa Domingas Jamisse de nome artístico Mingas gravou e interpretou o tema *Avasati va lomú*, também com novos arranjos, enquanto Xixel Langa interpreta não só este tema, como vários outros nas suas atuações. Izidine Faquirá é o radialista e produtor do disco “Tributo a Fany Mpfumo”, gravado ao vivo em 2002 no África Bar (adjacente ao Cinema África – na cidade de Maputo), com a participação de vários músicos. As conversas com as duas cantoras, os dois cantores e instrumentistas e o produtor musical, constituíram fontes privilegiadas neste exercício exploratório.

Além dos documentos escritos, das narrativas por meio de entrevistas individuais, foi feita uma busca de registos das músicas na plataforma *youtube* e em rede. Importa referir que, como temos vindo a mencionar, o objectivo deste artigo não é desenvolver um estudo sobre as linguagens musicais, mas sim identificar formas narrativas sobre a representação da mulher contidas nas letras de algumas músicas de Fany Mpfumo e explorar outras possibilidades de ressignificação de género.

Neste artigo, faz-se a análise do conteúdo apenas de quatro músicas do autor, que

foram selecionadas pelos nossos informantes. Da literatura consultada, em apenas um autor moçambicano, se faz brevemente referências ao conteúdo das músicas, por exemplo, quando “Fany fala de *Georgina*” (LARANJEIRA, 2014, p.127). Segundo este autor, “a análise do conteúdo das músicas dos principais agrupamentos e cantores de marrabenta durante o período 1961 a 1974 é fundamental para conhecer as preocupações e os temas abordados” (*Ibidem*, p. 114).

Entrevistas na Plataforma Zoom

As conversas virtuais com cada um dos nossos interlocutores realizaram-se entre Fevereiro e Março de 2021, com duração de cerca uma hora e meia. Inicialmente, pareceu estranho a conversa virtual, devido à pouca destreza no uso e gestão tecnológica, um bloqueio que não permite a pessoa sentir-se à vontade, mas que, rapidamente se transformou num ambiente divertido e amigável. Entre uma narrativa e outra, foram entoados cânticos, particularmente pelas duas cantoras, demonstrando os estilos e sonoridades musicais de Fany Mpfumo, a entoação da voz; as variações da língua, eram acompanhados pelos movimentos do corpo em gestos de dança. Em suma, as conversas com os nossos informantes (músicos, cantoras, homens e mulheres) tinham também ritmo, harmonia e alegria.

Previamente, dias antes dos encontros via *Zoom*, os participantes foram contactados via telefone e ou por correio electrónico para a marcação, convidados para a entrevista, escolher o formato viável, presencial ou não, indicação do local e hora. Depois da aceitação, foi enviado um email com o guião de questões, para permitir maior familiarização com a temática e tornar a conversa mais fluída. Na verdade, nem sempre o guião de questões respondeu a esse objectivo; pelo contrário, as formulações de índole académica pareciam constrangir, e, por isso, nem sempre foi usado de forma estruturada e na ordem estabelecida. Assim, as questões foram

reformuladas e a linguagem simplificada, numa técnica semelhante a entrevista guiada. As questões gerais do guião de entrevistas incluíam por exemplo: quais as principais temáticas sociais abordadas na música de Fany Mpfumo; como o autor representa, descreve a mulher, e se se refere a mulher em particular, como uma categoria universal. Qual a imagem do corpo da mulher, seus sentimentos e papéis sociais. Assumindo a música como um meio de comunicação, procuramos captar, valores e expressões da dinâmica da vida real, e como estes são compartilhados ou divergentes entre os consumidores da sua música. Mais ainda, procuramos perceber até que ponto se pode afirmar que o conteúdo das letras da música de Fany Mpfumo possibilita e constitui um campo de análise para a desconstrução e construção das identidades e papéis de género múltiplos e fluídos. As entrevistas foram gravadas em áudio e vídeo, com o consentimento dos participantes, e foram posteriormente transcritas para análise e construção do texto.

Ética e Estética

Os nomes dos participantes são apresentados de forma consentida. O registo da voz e da imagem, como procedimentos da pesquisa, foi também feito mediante o consentimento dos participantes. Nalguns casos, tivemos interrupções do diálogo porque queríamos cuidar da estética, dar tempo de preparação, retirar do rosto o brilho da transpiração, por meio da maquilhagem, melhor o enquadramento da *webcam*, tendo em atenção a posição da luz, ou escolher um fundo mais apropriado com algum ornamento. É a partir das conversas e reflexões conjuntas, com músicos, intérpretes e produtores, que apresentamos os resultados que se seguem.

RESULTADOS

O Artista e seu Valor

Nesta parte do artigo, apresentam-se os resultados das entrevistas, que foram analisadas pelos autores, aportando nos

subtítulos ideias dos interlocutores, que se interligam às questões propostas nesta reflexão. Questionamos na introdução, “porquê este autor”, qual o seu o valor artístico e sua contribuição social. Sem pretender ser exaustivos, uma breve análise exploratória das narrativas das músicas deste compositor, permite apreender valores da vida, que não são somente referenciados a um mundo de valores ordenado e unívoco, mas que contempla uma gama de significados, como um campo de possibilidades múltiplas de vida. Sendo a música, parte do mundo e representação da realidade, ela evoca valores humanos, tensões e formas de coexistência humana.

Competitividade e rivalidade ocorre entre os músicos pela afirmação da criatividade, originalidade e pelo valor atribuído à obra, para além do valor comercial. Laranjeira (2014), faz menção ao ciúme do músico Dillon Djindje em relação ao seu contemporâneo Fany Mpfumo, considerado um purista da marrabenta, pelo facto da sua música não ter passado pelo processo de mediação a nível estético e acústico, contrariamente ao percurso de Fany Mpfumo (LARANJEIRA, 2014, p. 62-63). Ambos se confrontaram criando músicas (“Ofereça-me cinco escudos” – Dillon Djindje e “Rei de Marracuene” – Fany Mpfumo), para comunicar entre eles e com o público, o poder e o valor inato de cada um, evidenciando seus talentos musicais, que estes dizem, ser inspirados em Deus (*Ibidem*, p. 124).

O valor artístico dos músicos em geral, é evocado nos discursos dos actores-chave com quem conversamos. Izidine Faquirá, em entrevista (24 de Fevereiro de 2021), expôs que “é referência obrigatória falar dos nossos autores, nossos compositores, de um dos músicos mais conceituados e solicitados nos anos 60 e 70, que ao longo do tempo, e hoje em dia, são fonte de inspiração dos músicos mais jovens”. Faquirá, explicou, que o *Tributo a Fany Mpfumo* em 2002, visava perpetuar o artista e sua produção musical, e também, criar referências para as novas gerações. Tal como a música clássica de Mozart, Bach ou Chopin, fez história, é omnipresente e perdura, os estudiosos moçambicanos na área da música deveriam escrever as suas composições em pautas, para que possam ser interpretadas por orquestras (Izidine Faquirá, entrevista, 24 de Fevereiro de 2021). Não somente este depoimento resume o reconhecimento do valor deste músico, através da sua carreira musical, suas formas de representação da realidade social, mas também pela apropriação da sua produção, pelos consumidores da sua música e pelo os que a re-interpretam. As imagens a seguir na Figura 2, ilustram a atenção mobilizada pelo compositor, que tocando, despertando os sentidos do público, transmite a necessidade de aprofundar o conhecimento sobre o músico, e preservar o seu valor humano e artístico, em parte existente.



FIGURA 2 - O artista em concerto, em capa de disco vinil e em livro

Fonte: https://www.google.com/search?q=Fany+Mpfumo+imagem&sxsrf=APq-WBtq-9NFRZhKyKHW4V6Gza1QiWxDFw:1644860438853&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjRoabR3v_1AhXSmFwKHXNRDjk4ChD8BSgCegQIARAE&biw=1200&bih=649&dpr=2. Acesso em 12.03.2021

Exaltação da Mulher, das Mulheres?

À primeira vista, as letras da música de Fany Mpfumo parecem reveladoras de masculinidade hegemónica, marcadoras da subordinação feminina e dominação masculina. Em uma análise preliminar do conteúdo das letras, as interpretações de artistas de ambos sexos, vislumbraram novas pistas e fluidez das relações entre homens e mulheres e do ser homem e ser mulher.

Nesta secção, nos propusemos analisar as narrativas dominantes nas músicas, seu consumo e reinterpretações. Por unanimidade, nossos interlocutores afirmam que a temática predominante nas letras de Fany Mpfumo é a “exaltação da mulher”. Não conseguimos apurar se se refere a uma, mulher, em particular, imaginada ou real. “Ele canta a mulher! Ele tinha como uma das grandes imagens a mulher, a beleza. Na África do Sul, cantou com mulheres estrelas da música sul africana tais como: Miriam Makeba, Dorothy Masuka e Dolly Rathebe” (Izidine Faquirá, entrevista, 24 de Fevereiro de 2021).

A mulher descrita em Fany Mpfumo é um sujeito dos interstícios, “não totalmente rural, meia urbana”, do subúrbio, “mulher dona de casa”, mas também do espaço público, “aquela mulher gingona que, na zona, ninguém resiste”; “não só é uma mãe, mas também é mulher sensual (Mingas, entrevista, 12 de Fevereiro de 2021). Fany Mpfumo fala de uma “mulher evoluída” na sua música, referiu-nos Izidine Faquirá em entrevista (24 de Fevereiro de 2021). Por “mulher evoluída” entende-se mulher autónoma, não submissa, agente activa e sujeito com poder de decisão sobre sua vida.

Arão Listure no início da nossa conversa (Entrevista, 12 de Fevereiro de 2021), contou que, desde a infância escutou as músicas deste compositor, que deixaram gravadas na memória narrativas que saltam logo à vista, a menção repetitiva e “interesse insistido” em falar da mulher, nas músicas

“Georgina” e “Ana”. Entretanto, Hortêncio Langa é atraído pela “doçura e beleza das músicas”, onde o respeito e consideração pela mulher estão descritos na sua composição musical. O carácter amoroso e o lado da paixão pela mulher, como namorada, como esposa, são intrínsecos na música de Fany Mpfumo (Hortêncio Langa, Entrevista, 22 de Fevereiro de 2021).

Mas, é em “*Avasati va lomul*”, que a mulher moçambicana é exaltada, porque “a mulher moçambicana era especial”, relatou a cantora Elisa Domingas Jamisse, mais conhecida por seu nome artístico “Mingas”. Contou-nos que, desde criança, escuta e admira a música de Fany Mpfumo. Antes de se exibir em palcos, já cantava “*Hodi*”, “*I love you so*”, mas a que mais mexeu suas emoções e que preza é “*Avasati va lomul*” (Mingas, entrevista, 12 de Fevereiro de 2021).

Com ar tímido, traço humilde, animada e entusiasmada, Mingas partilhou sua “batalha” com a banda *Orquestra Marrabenta*, para conseguir incluir no repertório musical da banda, e interpretar a música que ela achava a mais popular deste compositor, e que para si era a exaltação da mulher. A relutância dos seus colegas não se baseava nas letras da música, mas, na percepção sobre a balada lenta e melancólica, e na suposta inadequação num *show* (na Europa em 1999) que se pretendia proporcionar ritmo mais acelerado, para “mostrar que Moçambique tem vida”, a um público além-fronteiras. Mingas frisou e quis chamar à nossa atenção que “a alegria não pode ser somente expressa num ritmo acelerado” (Entrevista, 12 de Fevereiro de 2021). Com a sua tenacidade e convicção, o director musical aceitou que Mingas interpretasse, pela primeira vez e publicamente, “*Avasati va lomul*”. Para esta afirmada artista moçambicana, mulher e que se identifica com o conteúdo da música, interpretar “*Avasati va lomul*” = “as mulheres daqui”, era uma forma de homenagear as mulheres moçambicanas e

de outras partes do mundo, e, contemporaneamente, honrar Fany Mpfumo (Mingas, entrevista, 12 de Fevereiro de 2021).

Avasati va lomu (as mulheres daqui¹)

Avasati va lomu, avana vusiwana
As mulheres daqui não valorizam as coisas

Vatlanga hi mazrumana, vatshimbela n'wanyangala (2x)
Desperdiçam amendoim a preparar a tripa de vaca

Nikhumbuka Vulolwana, yowa Vulolwana! (2x)
Lembro-me de Beluluane

Nikhumbuka Vulolwana, Nikumbuka Sesiliya! (3x)
Lembro-me de Beluluane, Lembro-me de Cecília

i Sesiliya, i Sesiliya, i Sesiliya, i Seseliya (8x)
Cecília, Cecília, Cecília, Cecília

Avulolwana, Avulolwana. (6x)
Beluluane, Beluluane

Na letra desta música, algumas interpretações podem ser elaboradas. De forma preliminar, se pode constatar que, a alteridade, os códigos culinários e culturais são as narrativas dominantes no tema *Avasati va lomu*, “as mulheres daqui”. Na descrição sobre as características e qualidades das mulheres da África do Sul, país que acolheu Fany Mpfumo, ele usa a metáfora da cozinha para falar das relações e valores humanos. Não saber cozinhar um prato feito com (dobrada) de vaca, que geralmente não se mistura com amendoim, remete à noção de desperdício, inutilizar o amendoim, produto básico na gastronomia no sul de Moçambique, pode ter dois sentidos: 1) de choque cultural – resistência à diversidade cultural inerentes às práticas culinárias diferentes, dos “outros” aos papéis de género, e o sentido profundo de ligação com as raízes, o meio familiar e os hábitos alimentares; 2) de estereótipos de género – em que as expectativas sociais sobre os papéis sociais atribuídos à mulher, reduzem-na ao espaço doméstico-cozinha, socialmente atribuído como *locus* feminino por excelência. Do ponto de vista simbólico, a comparação entre mulheres de lugares geográficos e características

socioculturais distintas, não se circunscreve apenas em relação à cozinha (como espaço e prática feminina), mas, também, é um eufemismo das relações sexuais, dos cuidados, carinho e amor nas relações, como salientou a cantora Xixel (Entrevista, 15 de Fevereiro de 2021). Outras reflexões e elaborações mais complexas sugerem que Fany Mpfumo “não fala apenas daquele caril de amendoim, mas da arte da mulher na cozinha, que temos que trazer para outras formas de estar no mundo” (Izidine Faquirá, Entrevista, 24 de Fevereiro de 2021).

A preparação do caril de amendoim requer atenção, dedicação e tempo para um bom resultado. Trat-se de um processo de elaboração culinária que transcende o acto em si de cozinhar, e que significa paciência no lar-conjugalidade, para manter estável, explicou Xixel (Entrevista, 15 de Fevereiro de 2021). Na interpretação das duas mulheres cantoras, a cozinha - lugar e cozinhar - acto, não devem ser entendidos como marcadores da diferença de género, nem como trabalho ou lugar somente da mulher.

Abrir a Porta, o Coração e a Capulana

Das considerações tecidas acima, não somente a cozinha, comida e a relação com a sexualidade, são narradas e aludidas na música, mas também são expressos outros aspectos da cultura material, que simbolizam o corpo, o amor, as relações conjugais e sociais. O músico Arão Litsure, durante a entrevista, 11 de Fevereiro de 2021, descreveu Fany Mpfumo como um reprodutor das dinâmicas sociais, um compositor-intérprete que reproduziu, de forma crítica, as ideias contidas na vivência da sociedade, trouxe elementos que vivenciou e fez a sua composição. Exemplo disso encontra-se na música “*Hodi*”, que foi interpretada por vários músicos, e que retrata a história do mineiro que regressa à casa e espera que a sua mulher o acolha. Arão Litsure disse-nos que se trata de uma obra autobiográfica, que para nós, constitui (se acessível) fonte e material necessário de/para pesquisa e análise futura.

Na música “*Hodi*”, cuja a letra integral é descrita a seguir, o autor solicita “*nipfuleli nkata*” = “abre-me a porta, mulher”, que para os nossos informantes, denota “sentimento de afecto” e, também, sentido autoritário, “de quem comanda”. “O afecto está lá”, “porque, quem usa o termo *nkata* = mulher – esposa, é como se fizesse uma declaração de amor” (Arão Litsure, Entrevista, 12 de Fevereiro de 2021). Em consonância com Arão Litsure, a cantora Mingas descodifica os sentidos idiomáticos e das metáforas, resumindo que “*Hodi*” é a expressão do amor. Embora não tenhamos elementos suficientes sobre a vida do autor, para confirmar se de facto a obra é biográfica, ou que permitiriam interpretações mais elaboradas e conclusivas, algumas reflexões podem ser propostas. Pensando num homem casado, que migra, como uma fase de vida transitória, por vezes incerta, sem possibilidades de um regresso e reinserção fácil, a ligação com a casa-família, parece permanecer forte, e são altas as expectativas de acolhimento e de afecto. Como é de senso comum, a mobilidade possibilita novos contactos, múltiplas e concomitantes relações e formas de conjugalidade que requerem negociação constante para se estabelecer e permanecer. Esta ideia foi partilhada pela cantora Mingas, ao explicar-nos que a expressão ‘Abra-me a porta! na tela de *Hodi*, metaforicamente indica “abra a porta do teu coração” como “alguém que procura recuperar o amor e o afecto da mulher”.

Hodi (Dá licença²)

Ndrili hodi, ndrili hodi, hodi ndrili hodi (2x)
Dá licença, dá licença abre-me a porta querida!

Pfula xipfalu andripfalanga, nkata
Abre-me a porta que não fechei querida

kapulana dzra libungu dzrakuxonga kuyambala vamapsele (2x)
A Capulana vermelha e bonita é vestida pelas mais maduras

Hodi ndrili hodi, hodi ndrili hodi
Dá licença, digo da licença, dá licença, digo dá licença

Ndrili hodi, ndrili hodi, hodi ndrili hodi

Digo da licença, digo dá licença, dá licença, digo, dá licença

Ndrili hodi, ndrili hodi, hodi, ndrili hodi.
Digo dá licença, digo dá licença, dá licença, digo, dá licença

Hodi ndrili hodi, hodi ndrili hodi
Dá licença, digo da licença, dá licença, digo, dá-licença

Pfula xipfalu; andripfalanga, nkata
Abre-me a porta que não fechei querida!

Pfula xipfalu; andripfalanga, mine. (2x)
Abre-me a porta que eu não fechei, querida

kapulana dralibungu drakuxonga kuyambala vamapsvele. (4x)
A Capulana vermelha e bonita é vestida por mulheres adultas

Hodi ndrili hodi, hodi ndrili hodi
Dálicença, digo da licença, dá licença, digo, dá licença

Ndrili hodi, ndrili hodi, hodi, ndrili hodi
Digo dá licença, digo dá licença, dá licença, digo, dá licença

Pfula xipfalu; andripfalanga, nkata
Abre-me a porta que não fechei querida

Pfula xipfalu; andripfalanga, mine. (2x)
Abre-me a porta que eu não fechei querida

kapulana dra libungu drakuxonga kuyambala vamapsvele (2x)
A Capulana vermelha é bonita vestida por mulheres adultas

Ndrili hodi, ndrili hodi, hodi, ndrili hodi. (2X)
Digo dá licença, digo dá licença, dá licença, digo, dá-licença

Para além da porta-casa e a interconexão simbólica com o corpo, a expressão “*kapulana dra libungu drakuxonga kuyambala vamapsvele*”, traduzido em português, “capulana vermelha usada por mulheres adultas”, revela outras dimensões das relações de género. Por um lado, a idade da mulher adulta, embora não claramente definida, é marcadora da diferença social, onde está subjacente a ideia de maturidade e senioridade, associada às atitudes, comportamentos e responsabilidades domésticas, que a torna respeitável. Por outro lado, a imagem/estética da mulher adulta, parece resumir-se no uso da capulana - tecido colorido de múltiplos padrões e funcionalidades, comumente usado pelas mulheres como indumentária, usado para amarrar o bebé às costas, e tantas outros usos. A capulana tem em si um valor

simbólico e material. Fany Mpfumo referia-se a um tipo de capulana que dá beleza à mulher, que tem um valor específico e usada por um tipo particular de mulher, relatou Arão Litsure (Entrevista, 12 de Fevereiro de 2021). Acautelando-nos sobre os riscos da generalização e essencialização da mulher, nas nossas interpretações, imaginamos que o compositor - artista se referisse à figura da *sungukati*, que na cultura Tsonga indica mulher adulta com autoridade, geralmente em menopausa, que acumulou conhecimentos sobre a vida, em particular na esfera sexual e reprodutiva, e é guardiã dos segredos da casa-família.

À semelhança da “*Avasati va lomvu*”, em *Hodi* exalta-se a beleza feminina da mulher adulta, digna de vestir a linda capulana vermelha, o que explica, por um lado, a maturidade biológica (sem definição específica da idade), que é um atributo necessário para ser respeitada. Por outro lado, a maturidade social é avaliada pelas atitudes e comportamentos, que conferem respeito e respeitabilidade. “A mulher vestida de capulana tem uma beleza que pode nos agraciar a vista”, concluiu Arão Litsure (Entrevista, 12 de Fevereiro de 2021). Fany Mpfumo narra corpos femininos em suas formas, no seu tempo, jovens, adultos, experimentados e com sabedoria. Traçando o ciclo de vida na música, ele revitaliza a dimensão sensorial, e desperta nossa atenção à estética musical, que incorpora ritmo, cor, som e movimento, conforme se ilustra na secção a seguir.

Corpo, Formas e Movimento

Como um verdadeiro poeta e criador de arte, Fany Mpfumo constrói uma pintura sonora, um tipo de realismo musical, construído por poucas e simples palavras e polissémicas. As músicas são simples e é nessa simplicidade que reside a grandiosidade do artista (Izidine Faquirá, Entrevista, 24 de Fevereiro de 2021). O colorido da vida, os sons e tons emergem com muita precisão através da voz e das palavras grávidas de expressões idiomáticas e suscetíveis de aprofundada análise. Uma

poesia como uma obra arquitectónica em crescimento: a) estrutura linguística das expressões idiomáticas a representar os papéis socialmente atribuídos às mulheres; b) movimento e a sinuosidade do corpo e beleza feminina a descrever o ritmo das interações sociais e da dança, a estética corporal e a complexidade da vida. “Fany Mpfumo sabia descrever a realidade através do canto. Seria bom que alguém, um dia, escutasse a sua música e pintasse”, sugeriu a cantora Mingas (Entrevista, 12 de Fevereiro de 2021).

Jorojina [Georgina³]

Loko nikumbuka Jorojina mine, ingi nitodrila, mine. (2x)

Quando me lembro da Georgina, até me apetece chorar

Loko nikumbuka Jorgina mine, ingi nitohlanya, mine.

Quando me lembro da Georgina, fico quase louco

Jorojina waka N'wamba, Jorojina, yene waka N'wamba.

Georgina da Moamba, Georgina, ela é da Moamba

Jorojina yene waka N'wamba Moamba, Jorojina, yene waka N'wamba. (2x)

Georgina da Moamba, Georgina da Moamba

Atinyonga ta kone (6x)

As suas ancas (curvas)

Wayizoba, juru wene.

Juro que és poderosa

Wayikuma, juru, wene.

Juro que acertaste

Wayizoba, juru, wene(3x)

Juro que és poderosa

Wayikuma juru, wene.

Juro que acertaste

Loko nikumbuka Jorojina mine, ingi nitodrila, mine.

Quando me lembro de Georgina, até me apetece chorar

Loko nikumbuka Jorogina mine, ingi nitohlanya, mine.

Quando me lembro de Georgina, fico quase louco

Loko nikumbuka Jorogina mine, ingi nitodrila, mine

Quando me lembro de Georgina, até parece que choro

Jorogina waka N'wamba, Jorojona, yene waka N'wamba.

Georgina da Moamba, Georgina da Moamba

Jorojina yene waka N'wamba, Jorojina, yene waka N'wamba (2x)

Georgina da Moamba, Georgina ela é da Moamba

Wayizoba, juru, wene. (6x)

Juro que és poderosa

Atinyonga ta kone. (6x)

As suas ancas

Em busca da compreensão sobre as dimensões subjectivas da sensualidade e do amor, Mingas recorre ao tema “*Georgina*”. Embora se desconheça o grau de parentesco e relação de afinidade entre a referida mulher e o artista, o tema faz alusão a uma relação amorosa, onde a beleza feminina é sublimada e as emoções fortes são reveladas. A descrição da beleza do corpo desta mulher, inspira nossa imaginação como se de um quadro (obra pictórica) se tratasse. “O artista pinta com cores a imagem de uma mulher que não passava despercebida e que era poderosa”, explica Mingas. Em outras passagens da música, descrevem-se estados emocionais, por exemplo, só de recordar *Georgina*, lhe causa sensação de loucura (Mingas, Entrevista, 12 de Fevereiro de 2021).

Com esta canção (*Georgina*) Fany Mpfumo é classificado romântico, pelos nossos interlocutores, porque cantava todas as facetas das relações entre homens e mulheres. A sonoridade e sentido afectivo que imprime quando canta sobre a mulher é diferente de outros artistas moçambicanos da sua época. O seu enfoque especial na mulher é de exaltação da beleza e das qualidades como mulher-esposa-companheira, mãe e irmã, enquanto outros artistas da época falavam desrespeitosamente da mulher, explicou-nos Mingas (Entrevista, 12 de Fevereiro de 2021).

Um exemplo de abertura, despido de preconceitos de género, é explícito na música a seguir, que contempla atributos, qualidades e valores estéticos não convencionais da beleza feminina. Pode se amar qualquer tipo de mulher, independentemente do seu aspecto físico, e do padrão de beleza (Mingas, Entrevista, 12

de Fevereiro de 2021), o que, a nosso ver, evidencia conscientização e negação dos estereótipos de género.

NiTakukhoma hi kwini n'hwanini⁴ (Por onde te vou agarrar, mãe)

Xirhonga

Nitakukhoma hi kwini, n'hwanini?

Por onde te vou agarrar, mãe?

Nitakukhoma hi kwini? Ungagoma ngopfu. (2X)

Por onde te vou agarrar já que és muito baixinha

Nitakukhomna hi kwini, n'hwanini?

Por onde te vou agarrar, mãe?

Nitakukhoma hi kwini? Ungalala Ngopfu. (2X)

Por onde te vou agarrar já que és muito magra

Nitakukhoma hi kwini, n'hwanini?

Por onde te vou agarrar, mãe?

Nitakukhoma hi kwini? Ungagoma ngopfu. (2X)

Por onde te vou agarrar, já que és muito baixinha

Nitakukhomna hi kwini, n'hwanini?

Por onde te vou agarrar, mãe?

Nitakukhoma hi kwini? Ungalala ngopfu. (2X)

Por onde te vou agarrar já que és muito magra

Don't leave me alone, baby.

Não me deixe só, querida

Because, I love you so, baby.

Porque, eu te amo muito, querida

Because, I love you so.

Porque eu te amo muito

I love you so, baby, because I love you so. (7x)

Eu te amo muito, querida, porque te amo muito

COSMOPOLITISMO E INFLUÊNCIAS CULTURAIS

Retomamos os efeitos da migração para a África do Sul na vida e obra do músico em análise, onde o hibridismo, resultante dos cruzamentos culturais e da porosidade das fronteiras geográficas e culturais está patente. Quando nos referimos à riqueza das línguas moçambicanas, no caso específico do Xirhonga, não pensamos na inflexibilidade da língua e do seu uso, mas sim no ritmo das palavras, na voz do músico acompanhado por instrumentos (guitarra),

que caracteriza a sua música. Mingas em entrevista (12 de Fevereiro de 2021) afirmou que, “ele [Fany Mpfumo] compunha nas nossas línguas e as nossas línguas usam sentidos figurados, e que ele sabia fazer isso tão bem”. O cosmopolitismo permitiu acolher expressões estrangeiras, no caso particular o inglês, que, facilmente, se aclimatizou no Xirhonga e na música, criando ritmo e harmonia. Em consonância com Bahule (2017), encontramos em Izidine Faquirá a valorização da diversidade e dos cruzamentos culturais com os seguintes argumentos:

Os dias vão correndo, como a moda e como os carros, surgem novos modelos e, na música, também acontece. E por isso, acho que a fusão deve vencer um pouco, porque Moçambique é rico em variedade musical (...) não devemos ficar presos às correntes individuais que ocorrem em todo o país, mas devemos aceitar a fusão que fazemos da nossa própria música (IZIDINE FAQUIRÁ, Entrevista, 24 de Fevereiro de 2021).

A miscelânea de vários elementos, faz deste compositor, distinto e único. De acordo com Mingas, a criação de uma marrabenta elegante, inserindo elementos do samba, rumba, Fado, proporciona novos ritmos, inspira e atrai toda a gente de diferentes cantos geográficos (Portugal, Brasil), faz balançar o corpo e dançar. Mais ainda, cria vontade de saber e conhecer mais sobre o autor e a sua música.

Embora o enfoque desta análise não é a marrabenta, é impossível falar de Fany Mpfumo sem aflorar a marrabenta, um produto colonial de salão, das elites locais que se transformou, e se reinventa no pós-colonial, “para mostrar aos portugueses que também temos a nossa música” (Izidine Faquirá, Entrevista, 24 de Fevereiro de 2021). A história mostra que os contactos interculturais geram transformações, e como também em Fany Mpfumo, ele não ficou preso a uma balada e estilizou a

marrabenta. Concordamos com Izidine Faquirá ao sustentar que, “em Moçambique, a diversidade cultural deve ser fonte de orgulho. É muita mistura que existe, e não faz sentido fazermos guerras culturais. A fusão é positiva e deve ser valorizada, mas sem matar a raiz”, concluiu.

DISCUSSÃO

Podemos reconhecer, assim, que a criatividade musical nasce e floresce em contextos heterogéneos e híbridos. A música popular de Fany Mpfumo espelha a vida quotidiana das pessoas e suas identidades, num contexto híbrido de estilos e influências musicais, em que a marrabenta é exemplo de hibridismo (SHUKER, 1998; FILIPE, 2012).

No centro da sua narrativa está “a mulher”, que incorpora múltiplas identidades. Contrariamente às suposições e teorias feministas radicais que exarcebam a vitimização feminina, a narrativa sobre a mulher nas músicas deste artista, não é entendida como uma categoria social fixa, reduzida e resumida apenas à subordinação masculina e sem agência, conforme salientaram (AMADIUME, 2001; OYĒWUMÍ, 2004; CASIMIRO e ANDRADE, 2009; GASPARETO e AMANCIO, 2017). Nas narrativas do autor e no imaginário dos que vivem e interpretam sua música, a exaltação dos diferentes “corpos” da mulher é predominante, não somente de um corpo ideal, mas de corpos-sujeitos que reconhecem que todos os corpos são merecedores de amor.

De facto, os nossos interlocutores homens e mulheres, não identificam elementos de subordinação nas letras das músicas deste artista, e não sentem sinais de machismo. Pelo contrário, consideram que a mulher é exaltada nas suas variadas dimensões e ciclo de vida. No entanto, um exacerbado enfoque na mulher, o respeito e amor por ela, pode conduzir e criar bases para a elaboração de estereótipos de género. A posição social hierárquica da “mulher

adulta”, a expectativa social da mulher “boa cozinheira” são condimentos para a construção de estereótipos de género. As teóricas feministas alertam-nos sobre os riscos de suposições, baseadas na separação entre espaços doméstico e público. Segundo Arnfred (2007) em algumas regiões do norte de Moçambique, a autoridade feminina é revelada através da preparação dos alimentos. A autora constata também, que para algumas mulheres, cozinhar para seus homens, constitui um privilégio e uma questão de orgulho, o que nos parece estar, também, enunciado nas letras da música de Fany Mpfumo.

Portanto, o tempo, os deslocamentos e as experiências em lugares diferentes dos habituais e ou além-fronteiras, possibilitam outras resignificações do ser homem e de construir outras masculinidades (CORNWALL e LINDISFARNE, 2005). Fany Mpfumo, revela-se um construtor da realidade, que enaltece a mulher nas suas várias fases etárias, cantando o seu amor, afecto, ternura e respeito, transparecendo uma intenção de permanente conquista.

Ainda que as qualidades mencionadas, como “cozinhar bem”, em *A vasati va lomv* e ser “adulta” em *Hodi* possam representar ameaças em termos de estereótipo, não há sinais inteligíveis de mau trato, discriminação e subestimação. Neste sentido, assumimos que o paradigma da subordinação feminina deve ser dissipado, de modo a que, a partir de estudos, sejam identificadas e compreendidas outras dimensões das relações. Na linha de Malauene (2021), concordamos que, apesar que ainda seja de forma tímida, as relações de género, o respeito pela diversidade e a inclusão, devem constituir-se como temas na análise do desenvolvimento da indústria musical moçambicana após 1990 (MALAUNE, 2021, p. 208).

Um ensinamento básico que aprendemos da ciência antropológica e que se aplica neste exercício reflexivo, é o reconhecimento da existência de novas formas de pensar as relações sociais, assumindo que as

categorias culturais e sociais não são completamente definidas, fixas e tidas como verdades absolutas. A construção deste artigo é, sem dúvida, uma oportunidade de aprender e compreender, mesmo que, parcialmente. Mas, sobretudo, reconhecemos que nas futuras pesquisas, é crucial considerar distintos actores, captar diversas percepções e interpretações de um público mais amplo, sobre as canções, e suas narrativas sobre a mulher.

AGRADECIMENTOS

O nosso profundo agradecimento vai para Arão Litsure, Elisa Domingas Jamisse (Mingas), Xixel Langa, Hortêncio Langa, e Izidine Faquirá que, com elevada qualidade artística como compositores-interpretas e produtores musicais, aceitaram partilhar as suas experiências que reflectem suas vivências e poética musical e permitiram publicar uma análise em progresso.

Agradecemos, calorosamente, ao Prof. Doutor Eliseu Mabasso, pela preliminar revisão linguística e pelos valiosos comentários para clarificar e aprimorar nosso entendimento. Nosso reconhecimento vai, também, para Rufus Maculuve, por ter aceite rever e corrigir as nossas incoerências, de neófitas que se estreiam num novo campo, pela partilha de referências bibliográficas especializadas, enriquecendo e eliminando os ruídos que impedem a compreensão. Ao Ivan Laranjeira que se dispôs a ceder a obra (...) do seu irmão Rui Laranjeira. Agradecemos imenso ao Danilo Malele que, com entusiasmo, disponibilizou recursos tecnológicos e logísticos (computador, acesso a internet e plataforma Zoom).

Por fim, com a morte, queremos homenagear ao Jonas Chuachuaio (homem da rádio próximo de Fany Mpfumo e que divulgou a sua música), que tinha sido seleccionado como interlocutor-chave para a elaboração deste artigo, mas que a morte impediu que tal acontecesse. Ao Hortêncio Langa, um dos nossos interlocutores-chave

e que também perdeu a vida, poucos meses depois da entrevista, foi fundamental no aprofundamento das questões e esclarecimentos sobre a vida e obra de Fany Mfumo.

REFERÊNCIAS

AMADIUME, I. African Women: voicing feminisms and democratic Futures. **Macalester International**, v. 10, n. 9, p. 47-68. 2001.

BAHULE, C. O uso das Languages of Wider Communication na música moçambicana”. **Revista Internacional em Língua Portuguesa**, n. 32. 2017.

BARROS, D. D.; MARIANO, E. Experiências que tangenciam o (in)visível e a mobilidade: etnografias em diálogo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 27, n. 3, e66982. DOI: 10.1590/1806-9584-2019v27n366982. 2019.

CASIMIRO, I. C; ANDRADE, X. Critical Feminism in Mozambique: Situated in the Context of our Experience as Women, Academics and Activists” In: **African feminist politics of knowledge Tensions, Challenges, Possibilities. Edited by Akosua Adomako Ampofo and Signe Arnfred.** Nordiska Afrikainstitutet. 2009.

CORNWALL, A. & LINDISFARNE, N. **Dislocating masculinity: comparative ethnographies.** Taylor & Francis e-Library, 2005.

FILIFE, E. P. V. “Where Are the Mozambican Musicians? Music, *Marrabenta*, and National Identity in Lourenço Marques, Mozambique, 1950s-1975.” Thesis (PhD in History) – University of Minnesota, 2012.

GASPARETTO, V.; AMÂNCIO, H. Género e feminismos em África: temas, problemas e perspectivas analíticas. **Simpósio Temático: leituras e olhares de (e) sobre África em perspectiva de género.** Trajetórias, construções e percursos. Anais do 13o Mundos de

Mulheres e Fazendo Género 11. Universidade Federal de Santa Catarina. 2017.

HONWANA, L. B. **A velha casa de madeira e zinco.** Alcance Editores. Maputo. 2017.

JAHN, J. M. **La civilta Africana Moderna.** Giulio Einaudi (Ed). Torino. 1961.

LARANJEIRA, R. **A Marrabenta: sua evolução e esterilização. 1950-2002.** Maputo: Minerva Central, 2014

MACIA, M.; Maharaj, P. & Gresh, A. Masculinity and male sexual behaviour in Mozambique. **Culture, Health and Sexuality.** v.13, n.10, p. 1181–1192. 2011.

MALAUENE, D. M. A history of music and politics in Mozambique from the 1890s to the present. Thesis (PhD in History) – The College of Liberal Arts of the University of Minnesota. 2021.

MARIANO, E.; SLEGH, H., & ROQUE, S. Men in the city: Changing gender relations and masculinities in Maputo, Mozambique. In Salahub, J. E., Markus Gottsbacher, John de Boer (org.), **Social Theories of Urban Violence in the Global South: Towards Safe and Inclusive Cities.** Nova York: Routledge, IDRC, 32-48. 2018.

MOUTINHO, L. Diferenças e desigualdades negociadas: raça, sexualidade e género em produções. **Cadernos pagu,** v.42, 201-248. 2014.

NELSON, S. C. **22 Pecados fatais da (os) música (os) moçambicana (os).** 2018. Disponível em www.lupanews. Acessado: 21/02/2021

PEREIRA, M. S. Colonialismo-tardio, pós-colonialismo e cultura popular nos subúrbios de Maputo: um olhar a partir da marrabenta (1945-1987)”. **Africana Studia**, n. 34, Edição do Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, pp. 95-115, 2020.

RAIMUNDO, I. M. The interaction of gender and migration household relations in

rural and urban Mozambique. In Egodi Uchendu (org.) **Masculinities in Contemporary Africa**, pp 191-208. Dakar, CODESRIA Gender Series 7. 2008.

SITOE, T. H. Para Além de uma Escolha: Da música de crítica e protesto social às identidades político-partidárias em Moçambique. **Cadernos de Estudos Africanos**, n.35, 135-148. 2018.

SongBook Fany Mpfumo. **Colecção Tempo dos Tocadores**. Kuzula. 2018.

SHUKER, R. **Popular Music: The Key Concepts**. Routledge. 1998.

TAELA, K.; GONÇALVES, E.; MAIVASSE, C. & MANHIÇA, A. Shaping Social Change with Music in Maputo, Mozambique. **Policy Briefing**. Institute of Development Studies. Issue 173. 2021.

¹ Música extraída pelo link:
<https://www.youtube.com/watch?v=6ZutwmpB4dA>
acesso em 08.05 2021

² Música extraída pelo link:
<https://www.youtube.com/watch?v=Aswcar8dHwo>
acesso em 08.05 2021

³ Música extraída pelo link:
<https://www.youtube.com/watch?v=w8YnYqPZF0g>
acesso em 08.05.2021

⁴ Extraída pelo link:
https://www.youtube.com/watch?v=OS_8q6W8vhQ
acesso em 08.05.2021