



Artigo original

FANY MPFUMO: amor e patriotismo nas suas composições

Pedro Siteo

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

RESUMO: Fany Mpfumo foi um dos grandes precursores da Marrabenta, um estilo/género de música e dança moçambicana que surgiu nos arredores da ex-Cidade de Lourenço Marques, actual Cidade de Maputo. Neste sentido, o presente artigo reflecte sobre a obra deste artista, explorando o amor e o patriotismo retratados nas suas composições. Para a elaboração deste artigo, recorreu-se à pesquisa bibliográfica e a introspecção do pesquisador tendo analisado os conteúdos de algumas canções do autor. O estudo mostra que Fany Mpfumo, como artista, teve a preocupação de fazer o seu trabalho da melhor forma possível ao ponto de ser considerado o rei da Marrabenta. Ele cantou as alegrias e as tristezas do seu povo, tendo composto vários temas de índole social e política, que, certamente, galvanizaram os tristes e desolados a encontrarem a felicidade e o amor.

Palavras-chave: Amor, Patriotismo.

FANY MPFUMO: love and patriotism on his compositions

ABSTRACT: Fany Mpfumo was one of the greatest precursors of Marrabenta, a Mozambican style and genre of music and dance that emerged in the vicinity of the former City of Lourenço Marques, currently called Cidade de Maputo. Therefore, the present article reflects on the work of this artist focusing on love and patriotism in his compositions. For this article, bibliographical research besides the researcher's introspection regarding the artist's life and work were used to analyze the contents meanings of the author's songs. The development of the article shows Fany Mpfumo, an artist who was concerned with doing his work in the best possible way to the point of being considered the king of Marrabenta. He sang the joys and sorrows of his people by composing various themes of a social and political nature that certainly galvanized the sad and desolated people to find their happiness and love.

Keywords: Love, Patriotism.

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

INTRODUÇÃO

O presente artigo intitulado, “Fany Mpfumo: amor e patriotismo nas suas composições, surge no âmbito da produção de uma Edição Especial da Revista Científica da UEM, dedicada à música moçambicana, com o centro em Fany Mpfumo, símbolo da música popular urbana moçambicana e busca analisar os conteúdos de algumas canções do referido autor no que tange a abordagens direccionadas aos sentimentos de amor, sensualidade e beleza da mulher, por um lado, e a exteriorização dos sentimentos patrióticos do artista, por outro lado. A justificativa para a elaboração deste estudo repousa na possibilidade de este ajudar na

problematização das diferentes abordagens sobre a obra de Fany Mpfumo e de outros artistas moçambicanos da velha guarda, além de poder instigar a comunidade académica para a produção de trabalhos que versem sobre a música popular urbana moçambicana. Este trabalho poderá também incitar debates sobre as práticas musicais populares urbanas ao nível da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane (ECA) e de outras instituições de ensino artístico em Moçambique. Ademais, julgamos ainda que o estudo poderá preencher as possíveis lacunas, no tange à abordagens sobre os compositores da Marrabenta, a partir das suas obras (letras), tendo em conta que a

literatura existente tem se focado mais para a contribuição deste estilo e género musical na tomada de consciência para a construção da nação e da moçambicanidade.

A propósito, Pereira (2021, p. 104) refere que, uma parte da literatura sobre a Marrabenta tem se preocupado em “[...] compreender aspectos da constituição da nação moçambicana, os músicos propriamente ditos não são abordados enquanto sujeitos de suas histórias, o que acarreta em interpretações que atribuem pouca ou nenhuma atenção à capacidade comunicativa e interventora das letras das músicas”.

Metodologicamente, a pesquisa bibliográfica e a introspecção do pesquisador, relativamente à vasta obra de Fany Mpfumo, foram as bases para o desenvolvimento do estudo. Deste modo, para a percepção e análise de conteúdos temáticos das músicas deste compositor, tomou-se como base as letras das canções do Álbum *Nyoxanini* (Georgina, *Alirhandru* [O amor], *Bata Famba Ba Ndrisiya* [Vão deixar-me], *Mabunu* [Os Boeres], *A Vasati Va Namuhla* [As Mulheres de Agora], *Elidia* [Éldia], *Dambu Dripelile* [Está a anoitecer], *Ungahlupheki* [Não sofra], *Leswi Wena Ungaxonga* [Já que você é linda], *Nitakhoma Hi Kwini* [Por onde vou-te pegar], bem como de álbuns como *Avalungu* (Os Colonos), *Tatana wa Machel* (Pai de Machel), dentre outros. Para permitiram uma ampla leitura, acrescentou-se, ainda, as letras das canções de Fany Mphumo que constam da monografia de licenciatura de Matsinhe (2005) e do Songbook Fany Mpfumo, este produzido pelos TP 50. Depois de reunir e analisar as letras, procurou-se compreender e capitalizar as sensibilidades e dinâmicas do compositor, relativamente às relações de género (homem/mulher) e o sentido patriótico, em articulação com alguma literatura disponível sobre a música popular urbana em Moçambique, em geral, e a Marrabenta, em particular.

No concernente a estrutura, o presente

artigo é constituído por cinco secções. Na primeira secção, a introdução, de um modo geral, faz-se a apresentação do trabalho, formulam-se os objectivos, a pertinência e os procedimentos metodológicos que serviram de base para a realização da pesquisa, enquanto na segunda secção, faz-se uma breve contextualização sobre o surgimento e desenvolvimento da Marrabenta nos arredores da então Cidade de Lourenço Marques, actual Cidade de Maputo bem como a trajetória biográfica de Fany Mpfumo. A terceira secção se debruça sobre o amor, sensualidade e beleza da mulher na obra de Fany Mpfumo enquanto a quarta secção procura mostrar o sentimento patriótico nas canções do compositor. Por fim, as considerações finais constituem a quinta secção, que discorre sobre as conclusões decorrentes das análises trazidas no *corpus* do trabalho.

CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE MARRABENTA E FANY MPFUMO

A Marrabenta é assumidamente como um “estilo” e “género” de música/dança popular urbana moçambicana, portanto, uma das manifestações musicais praticadas pelos cidadãos residentes nas cidades e seus arredores.

Na literatura especializada, estilo musical é geralmente visto como um conjunto de características que individualizam as composições musicais praticadas numa determinada região (MADEIRA, 2015). Também, é vista como sendo a maneira como os músicos de um determinado país, província, distrito ou cidade, organizam a sua música. Assim sendo, Moçambique, e os compositores individualmente, têm a sua própria maneira de organizar as suas músicas, que fazem com que qualquer um que as escute perceba a sua origem e/ou o seu autor. Compulsando sobre a conceptualização de Madeira, a maneira individual de um compositor organizar a sua música, permite afirmar-se que existe Marrabenta de Fany Mpfumo, de Dilon Ndjindji, de Stewart, do conjunto João

Domingos, do conjunto Djambu, do conjunto Young Issufo, entre outros.

Todavia, os dois termos, estilo e género, são categorizações que se podem encontrar na música, dança, teatro, literatura, pintura, etc., que, no entanto, são produtos de construções sociais, que nem sempre são pacíficos e muito menos consensuais. A propósito do estilo e género Marrabenta, refira-se que foi e continua no centro de disputas e discussões em Moçambique, pois, enquanto alguns a reclamam como sendo nacional, existem outros que defendem que este estilo ou género não é de conhecimento e nem de consumo de todo o povo moçambicano (SOPA, 2014; WANE, 2021).

Género musical, por sua vez, configura-se como sendo um agregado de estilos semelhantes, ou seja, os estilos de uma mesma família constituem um seu género. Ou seja, os diferentes estilos enumerados anteriormente – Fany Mpfumo, Dilon Ndjindji, João Domingos, dentre outros - constituem o género Marrabenta.

Adiante, Samson (2001), como citado em Madeira (2015, p. 235), esclarece que género musical é “uma classe, [um] tipo ou [uma] categoria sancionada por convenção”, pois os “géneros [SIC] estão baseados no princípio da repetição”. Neste conceito, percebe-se que as características específicas que se repetem em composições fazem com que estas pertençam a uma determinada classe ou género.

Ainda, para Denizeau (2005), como citado em Correa (2020, p. 2), género musical “é o resultado dos elementos constituintes das composições e interpretações musicais que os diferenciam aos ouvidos do ouvinte”. Fazendo analogia com a Marrabenta, no Jazz, como género musical, encontramos vários estilos, entre eles o *Dixieland*, *Bebop*, *Swing*, *Big Band*, *Blue Jazz*, *Smooth Jazz*, *Cool Jazz*, *Soul Jazz*, *Fusion*, dentre outros.

Compulsando sobre estes autores, percebe-se que, efectivamente, estilo refere-se a

maneira como os compositores organizam a sua música, enquanto género refere-se ao conjunto de características estilísticas semelhantes, ou seja, um agregado de estilos da mesma ‘família’.

A Marrabenta, o estilo e género da música e dança popular urbana moçambicana mais difundido a nível mundial, foi definida no final da década de 50 e início da década de 60, por José Craveirinha, o ‘poeta-mor’ de Moçambique, como sendo uma “...espécie de ritmo (geralmente dois tambores com tons diferentes, violas - inovação - palmas e vozes) que serve de fundo a uma dança de cunho acentuadamente erótico indistintamente executado pelos dois sexos” (CRAVEIRINHA, 2009, p. 16). Ainda segundo o autor, a Marrabenta é uma forma de música/dança tipicamente moçambicana, cujo nome deriva do termo ‘rebentar’ (CRAVEIRINHA, 2009). Entretanto, relativamente a origem do termo Marrabenta, na literatura cruzamos com pelo menos três versões em que a primeira provém do ‘rebenta’, um termo usado por Zagueta, durante a dança com o seu par preferido, a Ximeliana (LARANJEIRA, 2014 e SOPA, 2014), enquanto a segunda versão aponta para um regressado mineiro (*magaíça*), natural de Chibuto, que apreciava *Magika* (*Majika*, *Majiká* ou *Madjika*) no lugar dos boleros nas boîtes dos Comorianos, localizados na Mafalala (LARANJEIRA, 2014; SOPA, 2014). A terceira versão vem do Dilon Ndjindji, e está associada à sua pertença masculinidade (SOPA, 2014). A propósito destas três possibilidades do surgimento do nome Marrabenta, existem personagens participantes do desenvolvimento deste estilo musical que apontam para uma criação popular e não individual.

A Marrabenta terá surgido da *Magika*, uma dança, na altura, praticada por dois dançarinos com acompanhamento de viola e uma percussão de tambor (CRAVEIRINHA, 2009). No âmbito do seu desenvolvimento, a Marrabenta, além da *Magika*, terá se fundido e incorporado

alguns ritmos tradicionais do sul de Moçambique, como *Xingombela*, *Dzukuta* e o cancionário popular nacional, além de algumas influências da música negra sul-africana (CRAVEIRINHA, 2009; SOPA, 2014). Todavia, as narrativas sobre o surgimento da Marrabenta são várias, sendo algumas convergentes e outras muito divergentes.

Entretanto, uma parte da literatura defende que a Marrabenta é um estilo e género que terá surgido nos finais dos anos 30 (LARANJEIRA, 2014; MITHÁ, 2018), como uma dança suburbana que depois foi levada aos palcos urbanos pelos mestiços que, pela sua dupla condição, conviviam com dois mundos, o subúrbio e a cidade de cimento. Por sua vez, António Sopa, numa abordagem exaustiva sobre subsídios para a história da música urbana moçambicana, refere que a “Marrabenta deve ter surgido a partir dos finais da década de 40, nas periferias da cidade de Lourenço Marques” (SOPA, 2014, p. 153). Este último autor baseia a sua afirmação em dados primários que colheu directamente aos sujeitos envolvidos na construção da histórica deste estilo e género musical como João Domingos, António William, dentre outros. Ainda a propósito do surgimento da Marrabenta, em Sopa (2014), no anexo 10 deste livro, cita-se o escritor e intelectual Luís Bernardo Honwana afirmando que Marrabenta é o resultado “...da amalgamação de muitas danças do norte, centro e sul de Moçambique, vertida sobre uma base *ronga*, possivelmente construída sobre o ritmo *n’fenha*” (SOPA, 2014, p. 239). Esta colocação nos parece trazer um novo dado, portanto, a inclusão da dança *n’fena* na génese da Marrabenta. Todavia, tendo em conta os desenvolvimentos anteriores sobre a origem desta dança, a afirmação do Luís Bernardo Honwana apresenta-se demasiadamente aberta embora se reconheça que a fixação, especialmente, no bairro da Mafalala, de muitos concidadãos, provenientes da zona norte do país, poderá ter tido suas influências na origem dessa dança urbana.

Sopa (2014), por sua vez, afirma que a Marrabenta poderá estar associada a estilos musicais tradicionais moçambicanos como a *Magika* e *Dzukuta*, além do estilo musical internacional *Rumba*. Corroborando com este posicionamento de António Sopa, Luís Bernardo Honwana, no Jornal Notícias de 24.12.1964, referencia que o saber popular diz que “[...] a actual Marrabenta difere da *magika* de há 20 anos apenas na designação”. Portanto, a Marrabenta é o estilo musical *Magika* que evoluiu com o tempo.

Porém, sabido que os estilos e géneros musicais são construções sociais, acreditamos que a Marrabenta poderá estar a carregar no seu ‘ADN’ alguns estilos musicais tradicionais de Moçambique, especialmente das três províncias da zona sul devido ao fluxo de pessoas oriundas dessas províncias para a cidade cosmopolita de Lourenço Marques, a procura de melhores condições de vida. Ademais, esta aceção parece-nos concordar com o sentimento da classe intelectual moçambicana de então, que sempre defendeu que a génese deste estilo musical está intimamente associada à construção do nacionalismo e da moçambicanidade (FILIPE, 2012).

Associando-se a inesgotável discussão sobre a origem da Marrabenta, Wane (2021, p. 119), por sua vez, sintetiza que este estilo e género musical “surge durante o período colonial, nas zonas suburbanas da então cidade de Lourenço Marques, a capital de Moçambique no período colonial” onde residiam as populações indígenas, desprovidas de condições essenciais de vida relativamente à zona de cimento onde viviam os colonos brancos e seus descendentes, com as melhores condições de habitabilidade. Esta colocação nos parece ser muito cautelosa e assertiva, porquanto as construções históricas, ao longo dos tempos, mostraram que nunca existem fronteiras rígidas.

Compulsando sobre a origem e desenvolvimento, incluindo a estilização da

Marrabenta, é de destacar que as associações, especialmente a Associação Africana, O Centro Associativo dos Negros, através do movimento ‘Regresso as Origens ou Moçambicanidade’ e os ‘intelectuais’ - dentre eles, o Samuel Dabula, José Craveirinha, Luís Bernardo Honwana, Rui Noronha, Noémia de Sousa, e outros - desempenharam muitos papéis importantes para a tomada de consciência sobre o nacionalismo e a moçambicanidade ao ponto de se ter adoptado estilos musicais provenientes da cultura musical tradicional indígena. Estas instituições e figuras de relevo na sociedade de então, estão efectivamente associadas à criação do estilo música e dança Marrabenta nos arredores da cidade de Lourenço Marques. Na classe artística, destacam-se o dançarino e pugilista Jaime da Graça Paixão, ou simplesmente, Zagueta, a Amélia (Ximeliana), a Isabel, o António Williamo, o Mussa Tembe, o Reinaldo Tajú, a Madalena Tajú, a Elarne Tajú, a Odete e a Viana Rodrigues, a Maria China (Muchina), dentre outros enquanto nas orquestras ou conjuntos musicais são de destacar os grupos Djambu, Hulla-Hoope, Harmonia, Young Issufo, Badrudine Canji, João Domingos, dentre outros, como os maiores impulsionadores da música e dança Marrabenta na qualidade de exímios dançarinos, dançarinas, guitarristas (instrumentistas), compositores, arranjistas e mais (LARANJEIRA, 2014; SOPA, 2014).

Entretanto, fora da cidade-cimento destacam-se artistas como Fany Mpfumo, Mahecuané, Dilon Djindji, Lisboa Matavele, dentre outros que, iniciando as suas carreiras antes e depois de 1939, desempenharam um papel preponderante para o desenvolvimento e expansão deste género ao nível nacional e internacional (SOPA, 2014).

No tocante à biografia de Fany Mpfumo, Matusse (2013) refere que António Mariva (nome de registo) é filho de Muqamundlana Mariva e Georgina Mamba, residentes em

Pessene, no distrito de Moamba, província de Maputo, onde Mubango ou Mapentxisi (Fany) e o seu irmão Mafanyana terão nascido. Entretanto, devido a morte precoce do marido, a mãe de Fany viu-se forçada a regressar a Matola Gare, onde passou a viver com os seus dois filhos. Por sua vez, Laranjeira (2014), afirma que Fany Mpfumo nasceu a 18 de Junho de 1931, na cidade de Maputo e começou a envolver-se com a música aos sete anos de idade. No entanto, Sopa (2014, p. 79) esclarece que “os primeiros anos da sua existência, até à sua partida para África do Sul, são ainda pouco conhecidos, sendo até motivo de controvérsia”.

Relativamente ao início da actividade musical de Fany Mpfumo, os autores convergem ao afirmar que a mesma teria começado ainda em tenra idade e culminou com a sua primeira apresentação num espectáculo público, realizado no Centro Associativo dos Negros, em 1944 (LARANJEIRA, 2014; SOPA, 2014). Todavia, perante a dificuldade de encontrar informações consonantes sobre os primeiros momentos da vida de Fany Mpfumo, julgamos estar aberta a possibilidade de os próximos trabalhos poderem suprir esta lacuna para o bem do conhecimento público e das gerações vindouras.

Fany Mpfumo, apesar de ainda ser um adolescente de apenas 17 anos, deslocou-se a África do Sul, na companhia de um amigo de infância, para trabalhar nas minas (MATUSSE, 2016; LARANJEIRA, 2014; SOPA, 2014; MITHÁ, 2018). A propósito dessa sua aventura para a terra do rand, falando numa entrevista, depois do seu regresso ao país, Fany Mpfumo afirmou que se deslocara àquele país vizinho sem a clareza do que realmente ia a procura (MATUSSE, 2013; SOPA, 2014; MITHÁ, 2018). Esta suposta resposta irónica do Fany pode ser uma demonstração da sua inocência (juvenil) quando na companhia de amigos aceitou empreender uma viagem longa para um país ‘totalmente

desconhecido’.

Debruçando-se a respeito da casual ligação com a arte musical na África do Sul, a literatura realça que em 1947 Fany Mpfumo foi descoberto por um mero acaso pela editora ‘*His Master Voice*’, quando esta procurou um guitarrista para o acompanhamento das gravações (MATUSSE, 2016; LARANJEIRA, 2014; SOPA, 2014). Trabalhando para esta editora, Fany Mpfumo realizou diversas gravações com figuras emblemáticas da música sul-africana como Miriam Makeba, Dorothy Masuka, Dolly Rathebe, Sopokes Mashiana, Mushengo Chabalala, e concertos com estes todos incluindo o famoso Malhathini e o seu agrupamento, as Mahotella Queen’s, bem como o seu próprio agrupamento, as Dark City Sisters (MATUSSE, 2013; LARANJEIRA, 2014).

A propósito da relação de Fany Mpfumo com este último grupo, Mithá (2018, p. 11-12) afirma que “na África do Sul, entre Bandas Musicais com as quais trabalhou, funda o grupo «Dark City Sisters», grupo com o qual, posteriormente, viria a fazer algumas actuações em Lourenço Marques...”. Portanto, esta colocação nos parece trazer alguma clareza relativamente a relação de trabalho que o artista teve com o agrupamento além de providenciar um novo elemento na caracterização da vida artista de Fany Mpfumo na África do Sul.

No país vizinho (África do Sul), Fany Mpfumo viria a tornar-se um músico de renome além de ter vivido alguns dos seus melhores momentos de vida, pois ganhou alguma notoriedade como grande guitarrista e compositor (MATUSSE, 2016; LARANJEIRA, 2014; SOPA, 2014; MITHÁ, 2018).

Refira-se que a sua carreira de grande sucesso se iniciou exactamente com a venda do seu primeiro disco, cantado em Zulu, tendo continuado com outros discos que se seguiram ao ponto de merecer um especial reconhecimento da sua editora de sempre, a ‘*His Master Voice*’, que o distinguiu com

um disco de Ouro, um galardão de grande prestígio para qualquer artista musical (MATUSSE, 2013; LARANJEIRA, 2014).

É de realçar também que, pela sua popularidade, ainda na África do Sul, Fany Mpfumo ganhou em Moçambique o concurso de ‘Rei da Rádio’, numa iniciativa do programa *Voz de Moçambique*, realizado em 1963 pela então Radio Clube, actual Rádio Mocambique (SOPA, 2014). Entretanto, relativamente a este prémio (‘Rei da Rádio’), Laranjeira (2014, p. 159) refere que teria se realizado no ano seguinte. Portanto, o concurso teve o seu “início a 20 de Outubro de 1964 e o seu término a 30 de Novembro do mesmo ano”.

Relativamente ao grande sucesso do nosso ‘artista-mor’, destaca-se que “durante o período áureo da sua carreira na África do Sul, Fany Mpfumo teve um secretário particular, branco, de nome Lerryn Lexys, que tratava da sua agenda para que, por ano, fizesse pelo menos 12 gravações, o que correspondia a 300 contos anuais, para além do que recebia das taxas de radiodifusão”. Este autor acrescenta que “só em Moçambique, em 1972, recebeu 250 contos” (LARANJEIRA, 2014, P. 162; SOPA, 2014), uma soma astronómica na altura.

Ainda no auge da sua carreira, e um ano antes de regressar definitivamente ao país, a 27 de Agosto de 1972, Fany Mpfumo veio a Lourenço Marques, a convite do então ‘grande’ empresário da praça, o Ricardo Barros, e apresentou-se em concerto acompanhado pela sua banda sul africana, a ‘The Dark City Sisters’ e uma outra, denominada ‘The Five Boys’ (MATSINHE, 2005; MATUSSE, 2013; LARANJEIRA, 2014;).

Provavelmente impulsionado pelo sucesso obtido na viagem que realizara no ano anterior, depois de cerca de 27 anos de carreira na terra do Rand, em 1973, Fany Mpfumo regressaria definitivamente à sua terra natal, ainda convidado pelo mesmo empresário (SOPA, 2014; LARANJEIRA,

2014). Depois de se afixar em Moçambique, Fany Mpfumo continuou com a sua carreira de sucesso fazendo múltiplas gravações, concertos e vendas de discos além do avolumar da sua fama como o expoente máximo da Marrabenta em Moçambique.

Pela sua brilhante carreira, Fany Mpfumo foi alvo de homenagens, algumas das quais ainda em vida enquanto outras aconteceram já depois da sua morte. Assim, o título de ‘rei da Marrabenta’ (MATUSSE, 2013; LARANJEIRA, 2014; SOPA, 2014; WANE, 2021) e a calorosa recepção que teve no antigo Pavilhão do Sporting de Lourenço Marques, aquando do convite do empresário Ricardo Barros, para apresentar concertos, em 1972, nos parecem ser as principais homenagens que um artista pode receber durante a carreira.

Relativamente a homenagens em vida, algumas delas terão sido, certamente, as calorosas recepções que recebeu em espectáculos, realizados na capital e noutros locais como Beira, aquando do seu regresso triunfal. A propósito do concerto realizado no pavilhão do Sporting, a literatura refere que Fany Mpfumo “...foi recebido em delírio pelo público, que se levantou das cadeiras para o aplaudir e gritar o seu nome, em unísono: Fanny! Fanny! Fanny!” (SOPA, 2014, p. 81).

Explicando-se relativamente ao título de ‘rei da Marrabenta’ atribuído ao Fany Mpfumo, Laranjeira (2014, p. 62) afirma que esta designação teria surgido através do falecido apresentador, Victor José, como um “...golpe publicitário, dada a rivalidade então existente entre Fany e Dilon Ndjindji, por volta de 1975”. Entretanto, é de referir que esta designação nos parece consensual, pois tanto os Mídias assim como os amantes deste estilo musical sempre aclamaram Fany Mpfumo e continuam a aclamá-lo como o seu verdadeiro ‘rei’, embora a literatura ‘académica’ nem sempre tenha feito uma abordagem aberta e esclarecedora, demarcando o seu posicionamento sobre o assunto.

Em 1986, já sofrendo da doença que o levou à morte, Fany Mpfumo foi homenageado pelos seus companheiros, os artistas, e pela sociedade em geral, tendo sido angariado um valor razoável, que depois foi depositado numa conta bancária, cujo levantamento estava em parcelas mensais (MATUSSE, 2013). Depois da sua morte, em 1995 foram realizadas mais homenagens, e uma delas pela Rádio Moçambique, que resultou na construção de uma habitação para a família em Matola Gare e seguiram-se outras feitas por algumas instituições públicas como o Fundo do Desenvolvimento Artístico e Cultural (FUNDAC), com a reconstrução da sua Campa em mármore, em 2007, e a da Universidade Eduardo Mondlane (UEM), que lhe outorgou o grau de *Doutor Honoris Causa*, em 2008 (Matusse). É de referir que houve ainda outras mais homenagens de carácter individual, como a de José Craveirinha, em que o nosso ‘poeta-mor’ o dedicou as seguintes palavras:

Fani significa destacada importância naquilo que nos oferece cantando, pois que, só a partir da sua arte, nos é possível reconstruir um elo, proceder a uma análise justa e qualitativamente séria de quanto possam valer - valer pouco ou não valer nada - as muitas exaustivas intenções que outros moçambicanos bem depois, com muito mais favoráveis e favores meios, nem aproximadamente conseguiram e muito menos situar Fani Mpfumo ultrapassado, esquecido ou - e isso mesmo ainda - mediocrizado. Mas por que?...Apresentar Fani Mpfumo seria supérfluo se se tratasse de um apontamento crítico elogioso. O melhor elogio do cantor Fani Mpfumo é o cantor Fani Mpfumo (CRAVEIRINHA, 2009, p. 281).

Noutra homenagem individual, desta feita por Eliseu Bento, através do seu artigo,

Fany Mpfumo, o ícone que morreu de fome, este jornalista presta o seu singelo reconhecimento ao astro da música urbana moçambicana, defendendo que, “na verdade, Fany Mpfumo nunca morreu”, por isso, “vai atravessar todos os tempos” (BENTO, 2018, p. 13). E, secundando a colocação do Bento, algumas figuras do nosso panorama musical como o recém-falecido Hortêncio Langa, já defenderam que o ‘rei da Marrabenta’ merecia uma homenagem permanente como forma de glorificar a sua obra (BENTO, 2018).

Laranjeira (2014), por sua vez, reconhecendo o estatuto de Fany Mpfumo, refere que juntamente com os músicos Daniel Marivate, Muthanda Feliciano Ngome e Francisco Mahecuane Macovela, este artista compõe a nata dos grandes trovadores de Moçambique. Aliás, este autor destaca ainda que “estes nomes constituem, para nós, os percursos da música ligeira moçambicana, dado terem sido dos primeiros músicos a gravar, apesar de o terem feito fora de Moçambique...” (LARANJEIRA, 2014, p 58). Este autor acrescenta que, as músicas do Fany Mpfumo e seus correligionários tiveram grande impacto na sociedade moçambicana, pois no país ainda não havia gravações de artistas nacionais. Algumas das músicas destes artistas ajudaram o povo a sul de Moçambique a despertar sobre as atrocidades cometidas pelas autoridades coloniais (LARANJEIRA, 2014).

Deste modo, compulsar sobre a contribuição do Fany Mpfumo na música popular moçambicana, compulsamos consequentemente sobre todas as figuras que estão por detrás do surgimento e desenvolvimento da Marrabenta (intelectuais, artistas, dentre outras figuras) e do nosso cancionário popular urbano. Assim, torna-se gratificante tecer algumas palavras sobre estas figuras que consentiram sacrifícios assumindo a necessidade de fazer da música e cultura as suas armas de consciencialização do povo indígena para cultivar o nacionalismo e a

moçambicanidade (CONCEIÇÃO, 2021).

Lourenço Marques foi uma das cidades de Moçambique que mais nacionalistas produziu, em parte, devido as movimentações destas figuras ao ponto de fazer despertar o sentido de pertença usando a literatura, a pintura, a dança, a música e outros tipos de arte. Por isso, o pensamento reducionista que se vislumbra em algumas análises não encontra espaço quando o grande pulso do movimento desenvolvido mostra o contrário.

AMOR, SENSUALIDADE E BELEZA DA MULHER COMO FORMA DE SER E ESTAR NA MÚSICA

Fany Mpfumo, o homem e o artista que abordou várias temáticas nas suas canções, certamente enraizadas nas representações sociais do seu tempo. Contudo, nesta secção, procurou-se destacar as narrativas ou abordagens que pendem para a costela amorosa deste grande artista, a sensualidade e beleza da mulher, uma característica que nos parece abundar menos em autores da sua geração, exceptuando algumas composições de muito poucos como Eusébio Johane Tamele, que nitidamente mostrou alguma sensibilidade relativamente às relações do género nas comunidades, marcadamente patrilineares, nesta zona sul do país. É de salientar que ao destacar-se as abordagens sobre o amor, a sensualidade e beleza da mulher nesta secção, não se pretende elevar a figura de Fany Mpfumo a uma categoria de romântico por excelência, pois está claro que nas suas músicas também existem conteúdos pouco abonatórios, especialmente, no tange a representações dos papéis masculinos e femininos na família assim na sociedade em geral. Ademais, as representações do género, no processo composicional musical em Moçambique abrangem quase todas as gerações e este autor não seria a única excepção a se furtar ao machismo sempre presente nas sociedades, desde os tempos imemoriais. Todavia, a obra do compositor

em referência também traz elevado o sentimento do bem querer a mulher, provavelmente, uma sua humilde contribuição para a melhoria das relações sociais na família e na sociedade.

Tendo em conta que a grande emancipação da mulher moçambicana, só foi trazida pelo advento da independência do país, em 1975, o pequeno esforço de Fany Mpfumo em trazer abordagens que privilegiam a sensualidade e a beleza da mulher, merecem alguma aprovação, pois este não foi engolido pelas mensagens pouca abonatórias à mulher.

Debruçando-se relativamente a inspiração por detrás da vasta obra de Fany Mpfumo, Matusse (2013, p. 17), esclarece que este artista cantou “...de tudo, a partir do reportório do nosso cancionero popular, passando pelos temas doutros ícones, à semelhança do Daniel Marivate, acabando nos temas da sua própria criação, que podiam ser inspirados por factos por si vividos ou observados noutras pessoas”.

Amosse Macamo, por sua vez, num texto jornalístico de homenagem ao ícone da Marrabenta, refere que, nas letras deste artista, é “fácil perceber que se tratava de um homem com um trato especial em relação às mulheres” (MACAMO, 2015, p. 6). Assim, para este articulista, em algumas das canções do ‘rei da Marrabenta’ como *Georgina*, *Alirhandru*, *Elidia*, *Ufanela akutxada na Fany*, o mesmo espalha a sua veia amorosa através de versos carregados de muita sensualidade e amor que nutre pelas mulheres da sua vida e do país.

Para o articulista, na canção *Georgina*, Fany Mpfumo demonstra e descreve as feições e atributos femininos dessa mulher tais como beleza, elegância, charme, dentre outros (MACAMO, 2015). Entretanto, Matusse (2013), refere que nesta canção, Fany Mpfumo canta a beleza da mulher num gesto singelo de amor-de-mãe, pois a Dona *Georgina Mamba*, pois ela foi a sua querida progenitora. Esta colocação de Matusse não tem paralelo em outras fontes como

Laranjeira, Sopa e outros.

De acordo com a literatura, ‘*Georgina*’ é a primeira canção que Fany Mpfumo gravou depois de ganhar o contrato com a sua editora de sempre, a HMV, além de ter sido o seu primeiro sucesso discográfico na África do Sul (MATUSSE, 2013; SOPA, 2014; LARANJEIRA, 2014; MITHÁ, 2018).

Na canção *Leswi Wena Ungaxonga* (Já que você é linda), Macamo (2015), refere que Fany Mpfumo pode estar a ensinar que, na altura de procurar uma companheira para o resto da vida (casamento), não se deve interessar pelas feições externas, pois, seja ela mulher gorda, magra, alta ou baixa, o que conta é ser mulher e companheira. Para o articulista, com esses galanteios, “Fany Mpfumo está a criar um modelo ideal de mulher, cuja apreciação deve estar fora dos banais parâmetros baseados em características físicas” (MACAMO, 2015, p. 6). Portanto, a pretensa dispensa de atributos físicos que configuram a beleza feminina em Fany Mpfumo, apresenta-se como um facto importante de emancipação feminina e de educação para os homens que muito se têm prendido na beleza física quando procuram as suas companheiras ‘dos momentos essenciais da vida’. Entretanto, em outras composições do mesmo autor, como *A Vasati va Namuhla* (As Mulheres de Agora), encontramos algumas expressões que encerram algumas acusações infundadas à condição de mulher. Nesta canção, por exemplo, a dado passo, Fany Mpfumo diz abertamente, na língua ronga: ‘as mulheres da actualidade não têm juízo’ (*A Vasati Va Namuhla Avanandhrondho*), pois, segundo ele, ‘difícilmente arranjam o casamento’, mas em contrapartida, facilmente se divorciam e saem do mesmo.

Paradoxo? Talvez sim, pois, enquanto na canção anterior desfaz-se em grandes elogios a condição de mulher, nesta última, apenas disfere um ataque machista/sexista, amputando apenas a ela, a culpa do falhanço do casamento, porquanto o divórcio numa

relação não acontece apenas por culpa da mulher, mas de todo o casal que, num certo momento não encontrou formas saudáveis de resolver as suas diferenças.

Adiante, na canção *Elidia*, Fany Mpfumo exalta a beleza da mulher de forma extraordinária ao ponto de afirmar que ela se parece com o tomate de Boane, além de possuir formas especiais de andar (gingar). Portanto, para Fany Mpfumo, a *Elidia* é tão bonita quanto o tomateiro daquele distrito da província de Maputo. Aliás, Macamo (2015, p. 6) refere que “... Fany elogia a formosura de uma mulher criando a analogia entre a sua beleza e o tomate de Boane. Para quem conhece o tomate de Boane, reconhece a beleza dela, o tom penetrante e avermelhado da sua cor”. E isto é revelador de que “Fany sabia tratar com delicadeza as mulheres e isso predomina nas suas músicas” (MACAMO, 2015, p. 6). Trazendo de volta as análises anteriores, estamos em crer que podemos estar perante um elogio baseado apenas nas representações da masculinidade versus feminilidade.

Relativamente ao uso do termo ‘*mamana*’ *Elidia*, ou seja, mamã Éldia, na letra desta canção, Matsinhe (2005) refere que Éldia é uma senhora de muito respeito, que na altura era residente do bairro de Chamanculo, onde fazia os seus negócios, incluindo a venda de bebidas alcoólicas, para o sustento da família. Assim, em sua análise, Matsinhe (2005) julga que o facto de esta senhora constar da obra de Fany Mpfumo e ele chamá-la de mãe (*mamana*), é uma manifestação de respeito e carinho. Para nós, isto pode significar que efectivamente, na música deste ícone da Marrabenta, sempre houve alguma preocupação em se guardar o respeito a mulher e neste caso vertente, uma dona de casa. Portanto, esta forma de estar na música pode também ter ajudado Fany a granjear muita simpatia nos seus fãs, pelo Moçambique todo, e especialmente na zona sul, onde as pessoas, devido a língua, se sentiam mais identificadas nas suas

composições. Porém, no grande elogio à figura extraordinária da Éldia, poderemos encontrar também camuflado o sentimento da masculinidade. Ademais, este elogio pode não vir pelo facto de ser uma pessoa respeitada no seu bairro, mas por ser uma mulher esbelta e bonita, que certamente poderá ter aguçado seus apetites de masculina.

O ‘culto’ de Fany Mpfumo à mulher, segundo Macamo, parece não ter fim pelas inúmeras canções que ele dedica às mulheres da sua vida e uma dessas canções é “*Unga Llupeki, Nkata*”, ou seja, não sofras, mulher/querida. Nesta obra-prima melodicamente, Fany implora a mulher amada para não se amargar, e promete-lhe que voltará (em breve) para a levar ao altar em matrimónio. Portanto, nesta canção, ele convence a mulher amada para continuar o esperando, porque voltará para honrar o compromisso assumido. Entretanto, compulsando sobre o sentido expresso, a mensagem desta canção parece ser um esforço do namorado (Fany) em dissipar as possíveis dúvidas sobre o seu regresso e mostra também que se está perante um relacionamento à distância. Nesta música, para Macamo (2015), Fany Mpfumo consegue sublimar a sua sensibilidade e sensualidade para com as mulheres, pois “não pode haver uma promessa tão sincera e solene como esta: não sofras, hei de voltar para nos casarmos; não chores, não te atormentes, voltarei para nos casarmos” (MACAMO, 2015, p. 6). Entretanto, esta visão do Macamo parece sublimar o sentimento da mulher, que certamente, foi deixada à sua sorte, pois, o namorado foi a procura dos recursos para casar. Este é mais um caso em que as representações do género se sobrepõem aos sentimentos das pessoas, ou seja, encontramos as relações de género, nas suas múltiplas imagens e representações que se cruzam (FARIA, 2002).

Compulsando sumariamente sobre o teor das canções de Fany Mpfumo presentes neste artigo, realmente pode-se notar um

esforço e uma sensibilidade pouco vulgares sobre relativamente a obras dos correligionários Francisco Mahecuane e Lisboa Mathavel, especialmente, tendo em conta que o machismo, na sociedade moçambicana, era mais do que evidente, quando a maioria dessas canções foram produzidas.

Ademais, fazendo uma análise comparativa aos teores das canções, *Unga Llupeki Nkata* (Não sofras, querida) e *Unamutlavango* (Vives desconfiando), de Lisboa Mathavele, encontramos discursos totalmente diferenciados na comunicação entre os dois casais. Por exemplo, no seu discurso, Fany Mpfumo usa palavras de certo modo meigas (leves) para desenvolver a sua comunicação com a sua amada enquanto o Lisboa Mathavele comunica-se de uma forma ligeiramente áspera. Nos dois discursos, nota-se que enquanto o primeiro tenta convencer a sua amada a continuar aguardando por ele, para depois juntos se casar, dizendo: *não sofras, amada, eu voltarei para te casar*. Por sua vez, Lisboa Mathavele, na sua comunicação com a amada diz o seguinte: *Fica aqui em casa, amada, enquanto eu vou beber, depois volto para casa*. De seguida, acrescentando (respondendo) a este verso diz (ligeiramente forte): *deixas-te de desconfianças...*

Numa leitura atenta dos dois discursos, depreende-se que, enquanto o primeiro interlocutor usa da sua capacidade comunicativa para convencer a mulher, o outro, apenas manda-a que fique em casa, o esperando enquanto vai divertir-se... esquecendo que ela também precisa de se divertir. Ademais, como se a ‘humilhação’ infligida não fosse suficiente, ainda exige que ela retire os maus pensamentos da cabeça. Portanto, está-se perante discursos de certo modo díspares quanto ao tratamento que é reservado a parceira.

Entretanto, a descrição de procedimentos díspares dos dois compositores que viveram a mesma época, não é afirmação categórica de que Fany Mpfumo terá sido um

compositor ímpar a abordar temáticas relativas a relações de género, onde a mulher sai com um tratamento razoavelmente privilegiado. Contudo, cremos que as narrativas deste autor poderão ter sido mais próximas de um digno sentimento de amor, sensualidade, beleza e carinho especiais para com as mulheres.

A propósito, Matsinhe (2005, p. 30), refere que nas várias obras de Fany Mpfumo, está evidente que “... escreveu e cantou sobre casos e situações reais”, ou seja, através das suas canções este compositor procurou tocar as vidas das pessoas, situações incluindo os locais onde elas viviam.

PATRIOTISMO EM OBRAS DE FANY MPFUMO

As narrativas abordadas pelas canções de Fany Mpfumo incluem também algumas incursões à política, onde o seu amor à pátria e criticismo ao regime colonial estiveram quase sempre evidentes. O resultado dessas incursões pode ser observado na lista de suas canções banidas durante o período colonial, ainda radicado na África do Sul assim como depois do seu regresso definitivo à pátria. Contudo, é de referir que a veia política consubstanciada no criticismo ainda acontece em canções produzidas depois da independência nacional, conforme se descreve mais adiante.

Todavia, o patriotismo em Fany Mpfumo, deve ser visto como sendo aquele amor generoso à pátria (TURINO, 2000), portanto, um sentimento de amor que os verdadeiros patriotas têm para com a sua pátria e, sobretudo, aquela solidariedade que nutrem pelos seus concidadãos. A propósito, mesmo estando a residir na África do Sul, Fany Mpfumo compôs canções que demonstravam a sua atenção para com o que estava a acontecer no seu país.

Relativamente ao patriotismo em Fany Mpfumo, é de referenciar que, em algum momento, a sua obra expressa alguns

sentimentos nacionalistas, ou seja, aquela lealdade incondicional à pátria (TURINO, 2000). Portanto, o sentimento especial que é geralmente encontrado entre os membros de movimentos nacionalistas.

Esta percepção vem a propósito de um quadro geral a que Thomas Turino chamou de nacionalismo cultural (nacionalismo musical) ou seja “...o uso consciente de qualquer música preexistente ou recém-criada a serviço de um movimento nacionalista político, seja no estágio inicial de construção da nação, durante o momento de manobra militante, ou durante e após o momento de chegada para construir e fortalecer a relação entre a população em geral e o estado” (TURINO, 200, p. 190). Entretanto, estamos cientes que este não deve ser exactamente o caso do Fany Mpfumo, pese embora, se possa encontrar alguma aproximação.

Todavia, forma de estar de Fany Mpfumo perante o colonialismo, a exemplo de Thomas Turino, preferíamos designá-la de ‘patriotismo musical’, pois usou, de alguma, a sua música para contestar o poder colonial instalado em Moçambique.

Debruçando-se concretamente sobre o lado patriótico em obras de Fany Mpfumo, a literatura refere que em Moçambique, este artista configura-se como sendo o banido de todos os tempos, porquanto são muitas as suas canções que estiveram debaixo da alcançada proibitiva do Governo Colonial (LARANJEIRA, 2014; SOPA, 2014; MATUSSE, 2018, MITHÁ, 2018).

A lista de canções banidas parece ser muito extensa, porém apenas citamos alguns temas como ‘*Avalungu*’ (Os Colonos), ‘*Avalandi va Machel*’ (Os Pretos do Machel), ‘*Tatana wa Machel*’ (O Pai de Samora), ‘*Avasati va Lomu*’ (As Mulheres Daqui) dentre outras. É de referir que algumas destas músicas foram produzidas quase no final do período colonial, ou seja, nos anos 1973 e 1974, depois do regresso de Fany e, segundo a literatura, acabaram banidas por motivos sociais (MATUSSE,

2013; SOPA, 2014; MITHÁ, 2018).

A propósito da retirada nas emissões radiofónicas das músicas de Fany Mpfumo, Matusse (2013) afirma que algumas delas foram oficialmente banidas pela Polícia Política do Governo Português (PIDE) enquanto outras foram simplesmente riscadas ou destruídas para que não fossem reproduzidas. Porém, o autor ressalva que devido a popularidade do artista, algumas vezes, a instituição que velava pela censura, viu-se obrigada a deixar que algumas canções continuassem a ser radiofundidas.

Relativamente ao banimento das músicas de Fany Mpfumo, durante o período colonial, Laranjeira (2014, p. 160), conta que, certa vez, o ‘rei da Marrabenta’ teve de boicotar a recepção do prémio do concurso “Rei da Rádio”, que havia ganho em 1964, por “[...] receio de ser preso pela PIDE, que instigada pelo administrador do concelho de Lourenço Marques, Ferraz Freitas (Malalanhana)...”, estava a sua espera, devido ao conteúdo de uma das suas músicas que na sua letra tem uma passagem que refere o seguinte: *Loko u lhula Fany u lhuli Ngonyama, uta teka tiko i dzako*”. Ou seja, ‘Se vencer Fany, venceu o leão, assim, pode levar o país para usufruir’.

Contrariamente, Laranjeira, depois de apresentar uma análise de conteúdos das músicas dos principais agrupamentos e cantores de Marrabenta, durante o período 1961 a 1974, refere que estas “revelam um conteúdo inofensivo, devido à censura exercida pelo estado colonial sobre as músicas produzidas pelas bandas e músicos Moçambicanos...” (LARANJEIRA, 2014, p. 127). Esta afirmação nos parece muito curiosa, pois, anteriormente, no mesmo livro, o autor falara de banimentos das músicas de Fany Mpfumo e de outros compositores moçambicanos pelas mesmas autoridades coloniais. Ademais, no parágrafo anterior deste artigo, apresentamos um episódio, em que este autor narra a não recepção do prémio ‘Rei da Rádio’, pelo Fany Mpfumo devido ao

conteúdo de uma música que provocara a ira de um administrador colonial.

Falando da censura e consequentes banimentos, Matusse (2013), faz alusão a outra mensagem ‘subversiva’ que, neste caso, consta da canção ‘Avalungu’ (Os Colonos). Segundo autor, nesta canção Fany Mpfumo diz o seguinte: *Avalungu va khale ava xanisa vakokwana*, ou seja, os velhos colonos maltratavam os nossos avós. E devido a abertura nesta crítica política, o autor referencia que esta canção trouxe muitos constrangimentos para o seu autor, pois sempre houve muita atenção relativamente à censura nas canções que passavam pela então Rádio Clube, actual Rádio Moçambique.

Em 1974, Fany Mpfumo gravou o seu primeiro disco em vinil, com o título ‘*Tatana wa Machel*’ (Pai de Machel), por iniciativa das Produções 1001. Neste tema, que também é título do disco, o ícone da Marrabenta narra que, certo dia ouvira o pai de Samora Machel falando na rádio (Rádio Clube), dizendo que procurava o seu filho (MATUSSE, 2013). Para o autor, pelo teor desta canção, embora de forma velada, era possível perceber-se que ele se referia ao desenvolvimento da guerra de libertação nacional conduzida pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), na altura liderada pelo falecido Samora Moisés Machel. Portanto, a canção referia-se a Samora Machel, que tomou os destinos da frente, depois do falecimento do primeiro presidente daquele movimento de libertação de Moçambique, o Dr. Eduardo Chivambo Mondlane. Contudo, realça-se o facto desta canção não constar oficialmente da lista de banimentos da PIDE, presumindo-se que tenha sido retirada da radiofusão ou simplesmente riscada, consubstanciando algumas das formas de actuação do regime, como se teria feito alusão anteriormente.

Continuando a descrição sobre a ‘veia’ patriótica do ‘rei da Marrabenta’, Matusse (2013, p. 27) referencia ainda que “Fany, de tempos em tempos, lançava temas com

conteúdos incómodos para o colonizador, e alguns deles iam rodando na radiofusão, dada a forma velada como fazia passar a mensagem”. E a este propósito, este autor cita o tema ‘*Vata Famba Vanisiya*’ (Vão me deixar), em que Fany Mpfumo, durante as suas apresentações, podia intercalar as palavras *Mahulana* (localidade da província de Maputo) e *Maundlana* (Mondlane) para confundir a censura da PIDE. Nesta situação de intercalar o nome de uma localidade da província de Maputo com o apelido do obreiro da Luta de Libertação Nacional, mostra, de certa forma, a sua preocupação em passar as mensagens patrióticas/nacionalistas, embora oficialmente não seja conhecida a sua militância nas movimentações que culminaram com o desenvolvimento da luta de libertação nacional. É de referir também que, a canção ‘*Vata Famba Vanisiya*’, foi criada na África do Sul, país onde vários nacionalistas moçambicanos partiram ou passaram para a luta de libertação nacional, na altura sediada na República Unida da Tanzânia.

Importa destacar ainda, que o ‘activismo’ político, talvez involuntário, de Fany Mpfumo, o terá valido muito pouco, pois depois da independência nacional não parece ter ganho simpatia considerável às novas autoridades do Moçambique independente. Ademais, essa falta de simpatia e reconhecimento das novas autoridades parece ter atingido quase toda classe dos artistas da música popular urbana ao ponto de a Marrabenta (e outros estilos urbanos) ter passado por um período de desqualificação (LARANJEIRA, 2014; SOPA, 2014).

A desqualificação pode estar também evidente na falta do assumir da Marrabenta como um estilo musical que, de certa maneira, contribuiu para a forja da consciência nacionalista e da moçambicanidade em Lourenço Marques (CONCEIÇÃO, 2021). Ademais, parece que a pouca simpatia das novas autoridades terá atingido também, a classe intelectual

que foi quase vista com certa desconfiança (CONCEIÇÃO, 2021).

Referindo-se a uma publicidade do Banco Comercial e de Investimento (BCI) que assume a Marrabenta como um estilo nacional, Conceição (2021, s/p), afirma que “a publicidade do banco BCI vai na contramão do que me disseram quase todos os entrevistados: a marrabenta não havia sido lançada pela FRELIMO como símbolo nacional por apenas pertencer a Maputo...”.

O período da desqualificação da Marrabenta terá certamente contribuído para o desaparecimento do grande fulgor deste estilo de música e dança e dos seus praticantes e, tendo como consequência, o abandono momentâneo verificado bem como o desvio de alguns artistas que acabaram enveredando por canções com teor revolucionário procurando resgatar alguma simpatia das novas autoridades.

Ainda no que concerne ao patriotismo de Fany Mpfumo, e talvez, consubstanciando o desvio referido anteriormente, realça-se que depois da independência nacional, este artista continuou a produzir canções de índole política como a “Viva, Bandeira Moçambique”, em que ele retrata o choro (de medo) dos colonialistas, temendo o falecido Dr. Eduardo Mondlane, e consequentemente, os guerrilheiros da FRELIMO, liderados pelo carismático dirigente da luta nacional.

Recorde-se que neste período da independência nacional, Moçambique foi invadido pelas tropas rodesianas do Ian Smith devido ao apoio que o país oferecia aos guerrilheiros da Frente Patriótica de Libertação do Zimbabwe, liderados pela ZANU¹ de Roberto Mugabe. Assim, repudiando a invasão, Fany Mpfumo compôs uma canção denominada *Basopa*, ou seja, cuidado (miúdo), em que ele chama atenção ao Ian Smith (Rodésia) para cuidar-se das pisadas do elefante (Moçambique), além de enaltecer o apoio dado pelo nosso país à causa de libertação do Zimbabwe. Nesta mesma canção, ele também encoraja

as Forças Armadas de Moçambique, na altura Forças Populares de Libertação de Moçambique (FPLM), a defender o país daquele inimigo do povo. E numa das estrofes desta canção, Fany Mpfumo diz abertamente o seguinte: *Basopa m'fana, basopa m'fana, m'fana, m'fra a a a a; basopa kukandretela hindlopfu, juru!...*, ou seja, Cuidado miúdo, cuidado miúdo, miúdo...cuide-se da pisadela do elefante, juro!... Com esta canção, Fany dava o seu testemunho relativamente a agressão injusta do Regime de Ian Smith além de incentivar todos os moçambicanos a defenderem a sua soberania.

Relativamente a pretensa ‘subversão’ de Fany Mpfumo, é de destacar que existiram muitas canções banidas como *Avasati va Lomu* (Mulheres daqui), *Ni Helile* (Estou Acabado), dentre outras, que efectivamente traziam apenas mensagens de crítica social (MATUSSE, 2013). Em especial, nesta canção, Fany Mpfumo aborda uma situação de adultério que o acontecera e perdendo o controlo diz claramente que a aludida é uma prostituta (*xikwambati*). Todavia, porque era preciso silenciar o ‘homem’ esta e outras músicas acabaram riscadas ou retiradas simplesmente da radiofusão. Desabafando, Matusse (2013) refere que algumas das canções de Fany Mpfumo foram banidas pretensamente por obscenidades quando na verdade eram apenas estratégias urdidas pela PIDE para silenciar o artista.

Ainda relativamente a letra da canção *Nihelile*, nos parece existirem evidências suficientes que demonstram que na sua vasta obra, Fany Mpfumo não só cantou o amor e patriotismo, mas toda uma vivência do povo moçambicano virada para as esferas social, cultural, político, dentre outros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme descrito ao longo do texto, Fany Mpfumo foi um dos grandes precursores da música popular urbana moçambicana, especialmente do estilo/género Marrabenta.

Na sua vida, e sobretudo nas suas composições, este artista abordou várias temáticas da vida social, como a boa convivência entre as pessoas, o espírito de entreajuda, o amor, o patriotismo (cultural), dentre outros.

Durante a sua vida, Fany Mpfumo, procurou sempre trazer narrativas que agradessem os seus admiradores, abordando variadas nuances do cotidiano das comunidades como a boa convivência social, o amor, o respeito pelo outro, o carinho, a sensualidade, a beleza da mulher e o fulgor patriótico. Entretanto, porque a vida nem sempre está repleta de bons momentos, Fany Mpfumo usou da sua capacidade de “olheiro do povo” para influenciar alguns comportamentos menos dignos. E algumas das músicas de crítica, devido ao uso abusivo de expressões não recomendáveis, acabaram passando pela censura ‘social’. Entretanto, o legado de Fany Mpfumo, como homem e músico, nos parece gravado na memória dos apreciadores deste estilo e género da música popular urbana moçambicana e deve residir no facto de as suas abordagens temáticas estarem viradas à celebração da vida, e de ter trazido composições que ajudaram as pessoas a manifestar os seus sentimentos de amor, sensualidade, carinho para com as mulheres e, sobretudo, por trazer alguma dignidade a mulher. Por outro lado, as canções de Fany Mpfumo trouxeram algumas abordagens que parecem fazer dele, mesmo que timidamente, um patriota atento, pois em determinados momentos levantou a sua voz contra algumas situações anómalas do colonialismo além de ter incentivado as pessoas a defenderem a nação dos ataques dos regimes segregacionistas da Rodésia do Sul, actual Zimbabwe, e da África do Sul.

REFERÊNCIAS

BENTO, E. Fany Mpfumo: o ícone que morreu de fome. **Jornal Notícias**, Maputo, 3 nov. 2018, Histórias e Reflexões, p. 13.

CONCEIÇÃO, V. G. Marrabenta, uma

produção periférica de nacionalidade moçambicana. *Revista Articulando e Construindo Saberes*, v 6 Salvador, Bahia, 29 julho. 2021. Disponível em <https://www.revistas.ufg.br/racs/article/view/66221>. Acessado em: 29 junho 2021.

CORREA, M. G. **O conceito de gênero musical no repertório e nas áreas de antropologia, comunicação, etnomusicologia e musicologia**. 2020. Disponível em <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/17796/11750>. Acessado em: 15 março 2021.

CRAVEIRINHA, J. **O folclore moçambicano e as suas tendências**. Maputo: Alcance Editores, 2009.

FARIA, C. N. Puxando a sanfona e rasgando o Nordeste: relações de género na música popular nordestina (1950-1990). *Mneme Revista Humanidades* v. 3, n. 5, Rio Grande do Norte, abr./mai. 2002. Disponível em <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/149/139>. Acessado em: 28 julho, 2021.

FILIPE, E. P. V. **Introduction. In The: Where are the Mozambican musicians?: music, marrabenta, and nation identity in Lourenço Marques, Mozambique, 1950s-1975**. Michigan. University of Michigan: Copyright ProQuest, UMI Dissertation Publishing, 2012.

HONWANA, L. B. Marrabenta. **Supl. Natal, Jornal Notícias**, Lourenço Marques, 25 de dez. 1964, supl. Natal, p. 17.

LARANJEIRA, R. **A marrabenta: sua evolução e estilização 1950-2002**. Maputo: Minerva Print, 2014.

MACAMO, A. Fany Mpfumo: o gentleman. **Caderno Cultural, Jornal Notícias**, Maputo, 9 de dez. 2015, Caderno Cultural, p. 6.

MADEIRA, M. M. A. La contribución de la música tradicional del cariri cearense a la música popular brasileña por medio del baião de Luiz Gonzaga. 2015. Tese (Doutoramento) – Universidade Complutense de Madrid, Faculdade de

Geografia e História, Departamento de Musicologia.

MATSINHE, A. M. Música popular e identidade: subsídios para o estudo da identidade na música de Fanny Mpfumo (1976-1986). Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura) – Departamento de História, Universidade Eduardo Mondlane, Faculdade de Letras e Ciências Sociais, 2005.

MATUSSE, S. Prefácio. In: PRISTA, A. (ed.). **Songbook Fany Mpfumo, Coleção Tempo do Tocadores I**. Maputo: Khuzula, 2018, p. 6-7.

MATUSSE, S. **Retalhos da história da música moçambicana**: o septuagésimo aniversário do disco da música moçambicana. Maputo: Minerva Print/Fórum da 3ª Idade, 2016.

MATUSSE, S. **Fany Mpfumo e outros ícones**. Maputo: Ciedima Lda, 2013.

MITHÁ, A. I. Fany Mpfumo, o rei do Cancioneiro moçambicano. In: PRISTA, A. (ed.). **Songbook Fany Mpfumo, Coleção Tempo do Tocadores I**. Maputo: Khuzula, 2018, p. 10-16.

PEREIRA, M. S. **Colonialismo-tardio, pós-colonialismo e cultura popular nos subúrbios de Maputo**: um olhar a partir da marrabenta (1945-1987). *Africana Studia*, Porto, v. 3. n. 34, p. 95-115, 2021. Disponível em <https://www.africanos.eu/index.php/pt/noticias/item/381-africana-studia-n%C2%BA-34-culturas-populares-e-urbanas-em-%C3%A1frica>. Acessado em: 27 julho, 2021.

SOPA, A. **A alegria é uma coisa rara**: subsídios para história da música popular urbana em Lourenço Marques (1920-1975). Maputo: Marimbique, Conteúdos e Publicações, Lda, 2014.

TURINO, T. **Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe**. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2000.

WANE, M. **Marrabenta**: as dinâmicas históricas e socio-culturais no contexto do seu surgimento. Porto, *Africana Studia*, v. 3. n. 34, p. 117-130, 2021. Disponível em <https://www.africanos.eu/index.php/pt/noticias/item/381-africana-studia-n%C2%BA-34-culturas-populares-e-urbanas-em-%C3%A1frica>. Acessado em: 27 julho, 2021.

ⁱ ZANU (Zimbabwe African National Union, a frente patriótica, um dos movimentos que conduziu a luta de libertação do Zimbabwe)