



Artigo original

O “REI DA RÁDIO” E DA *MARRABENTA*: Fany Mpfumo como mediador entre dois mundos africanos e a construção de um ícone

Sara Morais

Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional, Brasil

RESUMO: Por meio do exame de aspectos da biografia e da carreira artística de Fany Mpfumo, acessados a partir de fontes impressas, buscarei responder no artigo às seguintes questões: quais os factores decisivos para a transformação de António Mariva em Fany Mpfumo? Quais os processos que permitiram que ele se tornasse o mais importante ícone da “música popular urbana” (SOPA, 2014) em Moçambique, reverenciado ainda hoje? Por que, apesar de ter se tornado um ícone, seu alcance e o da marrabenta pouco se reflectiram nas políticas oficiais de património cultural do país, sendo esta música considerada como um dos símbolos da identidade nacional (FILIPE, 2012)? Para enfrentá-las, recuperarei no texto aspectos da vida e obra de Fany Mpfumo à luz do seu trânsito social entre África do Sul e Moçambique e do papel da indústria fonográfica e de radiofusão na sua carreira. Do ponto de vista teórico, dialogarei com os estudos sobre cultura popular em África (TRAJANO FILHO, 2018; SOPA, 2014; CHARRY, 2012; MARTIN, 2002; BARBER, 1997; FABIAN, 1978) para compreender as dinâmicas que permitiram o surgimento da marrabenta em Lourenço Marques e o papel ocupado por Fany Mpfumo nesse movimento.

Palavras-chave: Fany Mpfumo, marrabenta, música popular, política cultural moçambicana.

THE “KING OF RADIO” AND THE KING OF *MARRABENTA*: Fany Mpfumo as intermediary between two African worlds and the construction of an icon

ABSTRACT: By examining aspects of Fany Mpfumo’s biography and artistic career, accessed from printed sources, I will seek to answer the following questions: what were the decisive factors for the transformation of António Mariva into Fany Mpfumo? What processes allowed him to become the most important icon of “urban popular music” (SOPA, 2014) in Mozambique, revered even today? Why, despite having become an icon, has its reach and that of marrabenta been little reflected in the country’s official cultural heritage policies, with this music being considered one of the symbols of national identity (FILIPE, 2012)? To face them, I will recover in the text aspects of Fany Mpfumo’s life and work in light of his social transit between South Africa and Mozambique and the role of the phonographic and radio broadcasting industry in his career. From a theoretical point of view, I will dialogue with studies on popular culture in Africa (TRAJANO FILHO, 2018; SOPA, 2014; CHARRY, 2012; MARTIN, 2002; BARBER, 1997; FABIAN, 1978) to understand the dynamics that allowed the emergence of marrabenta in Lourenço Marques and the role occupied by Fany Mpfumo in this movement.

Keywords: Fany Mpfumo, marrabenta, popular music, Mozambican cultural policy.

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

INTRODUÇÃO

No último fim-de-semana, decorreu nesta ridente capital, um acontecimento notável mas que passou despercebido aos profissionais da informação: o regresso de Fany Pfumo. Herdeiro do apelido clânico que levou os antigos portugueses a chamar ao local onde hoje se implanta Lourenço Marques “a Terra dos

Fumos” – este canto de estirpe ronga vivia há mais de vinte anos na África do Sul. Mercê dos seus invulgares dotes de cantor, músico e compositor ali ganhou fama mas pouco proveito. Embora explorado pela poderosa máquina mercantilista que controla a impressão e distribuição discográfica, foi paulatina mas seguramente, divulgando os seus ritmos próprios entre populações

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

O excerto cima, escrito por António Rita-Ferreira e publicado no jornal *Notícias* do dia 7 de junho de 1973, relata o retorno sem alarde de Fany Mpfumo à sua terra natal. O artigo toma como mote um espectáculo que teve lugar no pavilhão do Sporting para anunciar a volta do músico após ter vivido cerca de 25 anos na vizinha África do Sul. Segundo o autor do texto, o evento teria sido um sucesso, tendo a presença de uma “multidão de espectadores tão transbordada em espontâneo entusiasmo”, em meio a qual se encontrava o prestigioso pintor Malangatana Valente. Outros artistas também subiram ao palco naquela ocasião: o grupo Djambo 70 e os músicos Raul Baza e Dilon Djindje. Rita-Ferreira realçou que Fany Mpfumo teria apresentado um de seus temas no bandolim, “instrumento abandonado pelos europeus, mas que os nossos músicos africanos vieram a descobrir como especialmente adaptável aos seus ritmos vibrantes”.ⁱⁱ

Não deixa de causar assombro que se saiba tão pouco sobre a biografia e a carreira artística de um músico tão aclamado pela crítica moçambicana e internacional. De facto, como afirma Isaak (2018, p. 10), “a vida de Fany Mpfumo foi, em vários momentos, povoada por desinformações, especulações e mistérios, a começar por onde nasceu e se criou e quem foram seus pais”. Sabe-se que António Mariva, como era conhecido antes de adotar o nome artístico que o imortalizou como músico, começou a tocar e a dançar na década de

1930, quando tinha apenas 7 anos de idade. Data de 1944 sua primeira aparição pública, em palco, na inauguração do *Tsindza* – Centro Associativo dos Negros da Província de Moçambique, quando aos 17 anos apareceu para o público tocando uma viola de lata de azeite, conquistando-o de imediato (ISAAK, 2018; LARANJEIRA, 2014).

Das mais de duas décadas vividas na África do Sul, sabe-se que Fany assinou contrato com a empresa fonográfica *His Masters Voice*, tendo tocado por meio dessa gravadora com vários artistas africanos renomados, incluindo a célebre Miriam Makeba. Interessante apontar que Fany, diferentemente de muitos de seus compatriotas, não passou seus anos de migração no país vizinho trabalhando nas minas. As informações disponíveis sobre esse período da sua biografia indicam que seu pai era uma autoridade tradicional; Fany recolhia para ele o imposto de palhota (pago pelos *indígenas*) devido às autoridades coloniais (MIGUEL, 2005, p. 62). Na cobrança de 1947, o jovem artista promissor teria recolhido o dinheiro e o utilizado para viajar à África do Sul (*Ibidem*).

Embora tenha se dedicado por algum tempo ao pugilismo, sua carreira naquele país foi totalmente voltada à prática musical, seja gravando discos autorais, seja tocando guitarra em outros agrupamentos. Há relatos de que seu primeiro disco cantado em isiZulu obteve muito sucesso, embora não tenha chegado a Moçambique (LARANJEIRA, 2014, p. 159). Em 1960 gravou o tema que o tornou conhecido no seu país natal: *A Va Sati Va Lomu*, passando assim a ter suas canções incansavelmente reproduzidas pela Rádio Clube de Moçambique. Não admira que tenha se saído vitorioso no concurso “O Rei da Rádio” em 1964.ⁱⁱⁱ Segundo palavras de Laranjeira (2014, p. 159): “Dos 311.462 votos recebidos, Fany arrecadou 121.208, ficando à frente de Alexandre e Francisco Mahecwane. O concurso era feito em ronga e changana”. Não obstante tenha tido direito

a receber um prémio, decidiu dele abdicar temendo, pela música cantada, a repressão da PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado).

Esse não foi um episódio isolado. Durante vários momentos de sua carreira teve suas letras censuradas supostamente por seu carácter político. Como podemos notar, a criatividade de Fany encontrou obstáculos nos distintos regimes políticos em Moçambique. Segundo Isaak (2018):

Músicas como «*Valandi Va Machel*», que traduzida significa «Os Pretos de Machel», portanto considerada de cunho racista, ou «*A Vasati Va Lomu*», que foi interpretada como sendo uma clara alusão à homossexualidade masculina, onde Fany Mpfumo estaria a chamar «mulheres» a homens, «*Ni Helile*», onde se entendia que abordava a prostituição feminina, ou «*A Nkata Wa Fany*», que poderia ser entendida como se estando a classificar a mulher de preguiçosa, estão entre as músicas que foram banidas, ou pela PIDE, ou já no Moçambique independente (p. 14-15).

Este artigo tem como objetivo compreender, de um lado, qual o lugar de Fany Mpfumo no florescimento da cena musical urbana nas periferias de Lourenço Marques; e, de outro, a posição desse artista no universo cultural em Maputo no primeiros anos pós-independência de Moçambique. A discussão apresentada é parte de uma pesquisa mais ampla desenvolvida entre os anos de 2016 e 2020 sobre a construção das políticas culturais em Moçambique (1975-2005), com foco no processo de patrimonialização da timbila chope que culminou no seu reconhecimento como Património da Humanidade pela Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura). Para a redacção deste artigo foram utilizadas fontes primárias recolhidas no Arquivo Histórico de Moçambique e no arquivo do Arpac (Instituto de Investigação Sócio-Cultural), além da bibliografia sobre

Fany Mpfumo a que tive acesso durante o período da pesquisa. Recorri, ainda, a discussões teóricas sobre cultura popular africana a partir de uma bibliografia especializada e frequentemente utilizada em estudos sobre música e outras formas de interação recreativa em espaços urbanos do continente africano.

Utilizo a noção de mediação como um fenómeno sociocultural, tal como proposto por Velho e Kuschnir (2001). Segundo esses autores, “o estudo da mediação e, especificamente, dos mediadores permite constatar como se dão as interações entre categorias e níveis culturais distintos” (VELHO e KUSCHNIR, 2001, p. 9). Fany pode ser considerado um mediador porque, ao transitar por diferentes espaços de interacção, pelos quais cultivou uma carreira artística exitosa, entrando em contacto com grupos sociais diversos, influenciando novos artistas do seu país de origem e criando sons, tornou-se um indivíduo que se redefiniu a partir de negociações e escolhas (individuais e colectivas).

As noções de biografia e trajectória foram utilizadas neste artigo como fundamentais para a compreensão de aspectos da vida de Fany Mpfumo e do contexto histórico e político que moldaram seu percurso. Biografias são relevantes porque “as decisões e escolhas individuais dão-se em um campo de possibilidades sociocultural, entremeadado de relações de poder” (VELHO e KUSCHNIR, 2001, p. 9). Ciente dos perigos que usos acrílicos desses termos podem gerar à análise (REIS e BARREIRA, 2018), ressalto que não tive a pretensão de esgotar aspectos biográficos da trajectória de Fany, mas tão somente reflectir, a partir dos dados levantados, seu papel de mediador musical entre África do Sul e Moçambique. Como colocou apropriadamente Dosse (2009, p. 11), “escrever a vida é um horizonte inacessível, que, no entanto, sempre estimula o desejo de narrar e compreender. Todas as gerações aceitaram a aposta biográfica. Cada qual

mobilizou o conjunto de instrumentos que tinha à disposição”.

Embora tenha se tornado “um verdadeiro fenómeno, com uma agenda de espectáculos muito preenchida” (ISAAC, 2018, p. 13), no retorno a Moçambique em 1973, Fany foi alijado do processo de construção das políticas culturais,^{iv} assim como a marrabenta, género pelo qual ele se consagrou e tem sido recorrentemente identificado. De facto, conforme aponta Pereira (2020, p. 364), “o projeto de nação que saiu vencedor em 1975 acabou, nos anos subsequentes, limando as canções de Fany Mpfumo”. Paradoxalmente, e a despeito das várias (muitas vezes divergentes) narrativas, sempre actualizadas, sobre o surgimento da marrabenta e dos seus principais expoentes, além das diversas influências rítmicas que a configuram, há um consenso em torno da ideia de que se trata de um “género musical genuinamente moçambicano” (ARPAC, 2017, p. 50). Como afirma Sopa (2014, p. 153), a marrabenta lidera um “movimento para a afirmação de uma música urbana, de raiz local”. Mas, apesar de um festival próprio, da sua recente inclusão em festivais nacionais da cultura e da sua transformação como a principal influência da música ligeira moçambicana, seu carácter híbrido continua sendo um entrave à inserção no rol das expressões culturais consideradas património da nação.

Inspirada nos estudos de Martin (2002) e Sopa (2014) sobre os padrões de sociabilidade e lazer urbanos das grandes cidades coloniais, marcados pela intensa circulação, criatividade e negociação, pretendo retrair a carreira de Fany Mpfumo à luz das circunstâncias que o transformaram em um ícone da cultura popular em Moçambique.^v Discuto como uma figura de talento como Fany Mpfumo não é fruto do acaso, mas da convergência de um conjunto mais amplo de fatores, acontecimentos e decisões. De igual modo, me apoio em análises voltadas ao campo da cultura popular africana, as quais enfatizam

sua natureza ambígua, contraditória e altamente criativa, constituindo-se como uma área de exploração da vida social aberta para processos de experimentação diversos (TRAJANO FILHO, 2018; BARBER, 1997; FABIAN, 1978).

O termo “música popular” é utilizado neste artigo a partir das perspectivas analíticas de Barber (1997; 2018), Martin (2002) e Sopa (2014). A música, assim como teatro, poesia, dança, arte plástica, contos, literatura, entre outros são, segundo Barber (2018, p. 2), formas de expressão populares que emergem da vida cotidiana nas cidades africanas, onde novos géneros são precipitados por novas experiências históricas. A autora defende, ainda, que formas culturais populares – incluindo a música, “the most protean, adaptable, transferable of arts” (BARBER, 1997, p. 1) – não emergem apenas da mudança histórica, mas também dela participam, a incorporam, a comentam (BARBER, 2018, p. 3). O termo música popular, embora possa ser ambíguo em muitas situações, tem sido utilizado por autores que buscam evitar certas dicotomias improdutivas analiticamente, tais como “oral” x “letrado”, “indígena” x “ocidental”, “tradicional/autêntico” x “moderno”. De facto, como propõe Barber (1997, p. 2), existe um vasto domínio de produções culturais no continente africano que não são repositórios de uma autenticidade arcaica, tão pouco somente fruto de uma “cultura do contacto” com o Ocidente: “they are the work of local cultural producers speaking to local audiences about pressing concerns, experiences and struggles that they share”.

Sopa (2014, p. 14) propõe entender a “música popular urbana” como um fenómeno surgido, entre outras coisas, pelo sistema de “assimilação”, “um dos factores que está na origem da formação de uma pequena elite urbanizada, negra ou mestiça, culturalmente ambivalente”. Trata-se, para esse autor, de uma categoria que expressa um conjunto mais amplo de novos estilos musicais surgidos no contexto do processo

de urbanização acelerada em África a partir da década de 1960. Nessa linha argumentativa, Martin (2002) afirma que atividades de lazer nos centros urbanos do continente, incluindo a música, passaram a ser praticadas preferencialmente em bares, cafés e em associações. Mais que actividades de lazer, conforme discute a autora, essas expressões culturais surgidas em espaços urbanos segregados pelo colonialismo são aspectos fundamentais do que Frederick Cooper descreveu como “a luta pela cidade” (MARTIN, 2002, p. 2). Optei por utilizar o termo música popular tendo em conta esses desenvolvimentos teóricos. Quando afirmo, portanto, tratar-se a marrabenta de um estilo de música popular, tenho em mente sua natureza ambígua e criativa no seu contexto de surgimento e circulação.

A CULTURA VIVIDA (1950-1975)

As informações apresentadas acima a respeito da carreira artística de Fany Mpfumo não deixam dúvidas de que ele se beneficiou de uma indústria fonográfica em expansão na África do Sul. Se em Moçambique as primeiras gravações em carácter comercial da música local só foram feitas na década de 1960, na África do Sul essa atividade já existia desde 1912 (SOPA, 2014, p. 194). Nesse sentido, “o desenvolvimento desta indústria foi um poderoso elemento para a popularização da música negra sul-africana, particularmente nos anos 30 e 40, ganhando esta uma enorme audiência entre os diversos grupos étnicos locais” (IDEM). Em 1951, Fany já tinha no currículo seu primeiro disco de sucesso, *Georgina Waka Nwamba*, lançado pelo selo *His Masters Voice*, que chegou a Moçambique pelas mãos dos trabalhadores das minas e de outras indústrias (MIGUEL, 2005, p. 62).

Nesse mesmo período a marrabenta, como um género musical específico, criação dos subúrbios de Lourenço Marques, passa a ser difundida e consumida por um público mais amplo em casa nocturnas da cidade de

cimento e exógeno ao seu contexto inicial de surgimento. Os programas de radiodifusão são também um importante instrumento de transmissão dessa música e dos agrupamentos que a interpretavam. Sopa (2014) analisa o contexto de crescimento de Lourenço Marques e das dinâmicas sociais vividas por seus habitantes com foco no surgimento de variados estilos musicais e de espaços de socialização para além das fronteiras da “cidade de cimento”.

Como também argumenta Filipe (2012, p. 73), a administração colonial portuguesa implementou uma série de políticas racistas e discriminatórias contra os africanos habitantes da capital da colónia com o objetivo de controlar sua mobilidade no espaço urbano. Essa demarcação espacial ajudou a conformar, segundo o autor, a “geografia da segregação residencial” em Lourenço Marques. Assim, enquanto os brancos viviam na “cidade de cimento”, os africanos residiam nos bairros como Malanga, Mafalala, Xipamanine, Chamanculo, Xinhambaíne e Munhuana, onde fruía de uma ampla variedade de expressões de música e dança. Mas essas divisões nem sempre eram tão estanques.

O advento da “música popular urbana”, segundo Sopa (2014), esteve intrinsecamente relacionado à emergência de uma diminuta elite negra e mestiça, surgida nos interstícios do controverso projeto assimilacionista imposto pelo colonialismo português. Determinados a reagir às ações interventivas e proibitivas da administração colonial em relação a práticas culturais dos *indígenas*, um grupo de intelectuais, dirigentes da Associação Africana e do Centro Associativo dos Negros, passou a se reunir, em finais dos anos 1950, com objetivo de, “através da música, da literatura, da dança, da culinária e do desporto”, promover “a exaltação do negro e da sua cultura” (SOPA, 2014, p. 15).

Filipe (2012) discute como esses intelectuais utilizaram o jornal *O Brado*

Africano para expressar suas questões quanto à apropriação de gêneros musicais estrangeiros por músicos africanos locais. Eles também encorajaram os músicos a resgatar a música moçambicana que era frequentemente interpretada por *indígenas* vindos de várias regiões de Moçambique (por exemplo, Lourenço Marques, Inhambane e Nampula), a fim de produzir uma “autêntica” música urbana moçambicana. Nesse sentido, a busca por “autenticidade cultural” entre 1950 e 1970 foi parte integrante da formação da identidade nacional instigada por esses intelectuais (FILIPE, 2012, p. 152). Por meio de apresentações musicais os africanos puderam formar espaços e construir relações sociais e culturais que os reuniram em torno de um interesse comum. Foi igualmente por meio delas que diferentes grupos sociais passaram a interagir na capital da colônia.

Zeca Tcheco, entrevistado por Eulésio Filipe em 2004, relata que nas décadas de 1950 e início de 1960 a presença de pessoas negras era ínfima em eventos musicais em Lourenço Marques. O empresário português Ricardo Barros teve grande influência na promoção desses eventos, os quais paulatinamente passaram a contar com uma audiência africana. Quando ele promovia espetáculos de bandas sul africanas que tocavam *chimanjimanji* e de músicos como Dilon Djindji, que tocava marrabenta e outros gêneros musicais moçambicanos, a audiência era largamente constituída por africanos. Ainda segundo Tcheco *apud* Filipe (2012, p. 267), a população branca de Lourenço Marques passou a frequentar cada vez mais esses espaços: “Whites started to like it and people of our race were also part of the crowds and felt integrated”.

Nesse período (décadas de 1950 e 1960) ocorreram transformações substantivas na cena musical em Lourenço Marques. Segundo Filipe (2012, p. 189), no final da década de 1950 foram criados vários agrupamentos, como Young Issufo Jazz

Band, Orquestra Djambo, Hoola-Hoop, Grupo João Domingos e Harmonia. Algumas delas eram afiliadas a associações culturais, como o Centro Associativo dos Negros de Moçambique (CANM) e Associação Africana (AA),^{vi} o que mostra a estreita relação entre espaços de sociabilidade dos africanos de Lourenço Marques com pautas diversas, sendo a recreação e o lazer parte fundamental das suas actividades. Assim, a música teve um papel fundamental na reconfiguração do espaço urbano, promovendo circulação de pessoas de áreas periféricas para a “cidade de cimento”, intensificando a presença africana para além da sua existência como mão-de-obra trabalhadora (assalariada ou não).

Embora ainda perdurassem processos de exclusão racial e espacial, não se pode ignorar a complexidade dessas relações entre diferentes grupos sociais, pois elas revelam processos de interação para além daqueles do mundo do trabalho, interpretados como de extrema dominação e violência. Mendes (2019, p. 146) argumenta, nesse sentido, que narrativas sobre a experiência musical nesse período têm trazido diferentes perspectivas e representações sobre o espaço urbano. Apesar de viver fora de Moçambique, a presença de Fany fazia-se sentir por meio da veiculação de sua música nas ondas dos rádios a pilha que passaram a ser adquiridos em larga escala pela população da capital.

O sistema de radiodifusão foi fundamental para a divulgação e difusão de estilos musicais produzidos localmente. A partir de 1962, com a criação de *A Voz de Moçambique*, os programas da Rádio Clube de Moçambique passaram a ser difundidos em onze línguas faladas no território moçambicano (SOPA, 2014). A programação também se diversificou, “incluindo a música africana, do Congo e de Angola, e do Brasil” (SOPA, 2014, p. 200). Foi nessa época também que chegaram na Rádio discos de músicos moçambicanos gravados em estúdios na África do Sul:

Entre estes encontravam-se os de António Marcos, Fanny Mpfumo, Alexandre Jafete e Osumane Valgy, ao mesmo tempo que se começaram a fazer as primeiras gravações, em fita, de músicos locais. Um dos que fez então as suas gravações foi Dilon Djindji, com o seu agrupamento Estrela de Marracuene, em 16 de Dezembro de 1964. A selecção dos músicos moçambicanos era feita por Samuel Dabula Nkumula^{vii} (SOPA, 2014, p. 200).

Em 1963, foi criado o programa *África à Noite*, que vinha ao ar todos os sábados às 21h, com duração de cerca de 40 minutos e contava também com a presença de público no auditório da Rádio. Semanalmente, tocavam os grupos Djambu, Harmonia, João Domingos e Xicuembo. Segundo Sopa (2014, p. 205), na primeira apresentação dos conjuntos João Domingos e Harmonia, quem os anunciou foi o poeta José Craveirinha, “pelos ligações que estes dois conjuntos tinham com a Associação Africana de Lourenço Marques”. Como afirma Filipe (2012, p. 202-203), o sucesso conquistado por esses grupos, assim como a Orquestra Djambo, foi tributário do apoio institucional da Associação Africana e do Centro Associativo dos Negros de Moçambique. Filipe argumenta, ainda, que

[...] estas organizações ajudaram a institucionalizar a marrabenta e transformar este gênero musical em um dos símbolos da identidade nacional moçambicana nos anos sessenta e setenta. Este projeto foi impulsionado por intelectuais de destaque como José Craveirinha, Samuel Dabula, Luis Honwana que participaram de associações culturais africanas durante os anos 60 e 70. As bandas também ajudaram a divulgar uma ampla gama de gêneros musicais moçambicanos, em particular a marrabenta, em todo o país e no exterior.^{viii} (FILIPE, 2012, p. 202-203).

Eis algumas palavras de Craveirinha (2009) a respeito da marrabenta, tal como praticada por integrantes da Associação Africana:

É nossa opinião, alicerçada em certas minudências, que os rapazes e raparigas que fazem parte do grupo da Associação Africana têm uma marrabenta mais airosa. Mas isso não quer dizer que seja a melhor. O melhor já exige outros valores de apreciação, todos eles relativos, todos eles subjectivos e arbitrários. Mas para que a marrabenta venha a infiltrar-se nos salões de qualquer bairro não há dúvida que os seus melhores intérpretes como propagandistas, são os rapazes e raparigas da Associação Africana, os que mais facilmente poderão captar simpatias de uma assistência afastada de centro marrabênticos como Mafalala, Munhuana, Xipamanine, etc. [...] o grupo da Associação Africana prima precisamente por nos mostrar que o folclore não é prerrogativa racial mas sim um fenómeno cultural, mormente na marrabenta, uma dança que sugere um futuro dos mais prometedores como dança acessível a todas as camadas da população, o que é quase um atestado de alforria e de universalização.^{ix} (CRAVEIRINHA, 2009, p. 103-104).

Na África do Sul, Fany Mpfumo tocou com músicos moçambicanos; um deles, Alexandre Langa, tornou-se grande amigo. Foi Fany inclusive quem o apresentou “aos gestores dos estúdios da *EMI – His Masters Voice*, abrindo a possibilidade de conseguir contratos de gravação, o que não demorou a ocorrer” (MIGUEL, 2005, p. 62). É de conhecimento geral que Fany ficou preso por três anos na África do Sul acusado de um crime passionai. Durante esse tempo Langa teria assumido interinamente o lugar ocupado por ele na *EMI*. Quando sai da prisão, em 1967, Fany retorna ao mundo musical, nutrindo o desejo de voltar a Moçambique diante das notícias animadoras sobre o avanço da luta de libertação nacional. Segundo Miguel (2005,

p. 62),

Tal como outros moçambicanos interessados em viver num país livre, Fanny M’Pfumu começou a desenvolver o sonho de regressar à terra-mãe para cantar para o seu povo. Embora solidário com a causa, Fanny não desafiou de forma directa o colonialismo, mas, mesmo assim teve, pelo menos, duas canções interditas (*A Vassoriana Hikwavu* e *Amakamala*) por decisão da PIDE. Sobre essa interdição, Fanny, entrevistado pelo jornalista Gulam Khan, evitou comentários, limitando-se a dizer que “apenas pensava no meu país”.

O movimento de carácter nacionalista descrito acima estava, portanto, em curso, quando Fany Mpfumo é convidado pelo empresário Ricardo Barros para se apresentar em Moçambique em 1972. Com a promessa de que não enfrentaria maiores problemas com a PIDE, Fany aceitou o convite. Sua actuação no Pavilhão do Sporting em 27 de Agosto daquele ano com a banda sul-africana *The Dark City Sisters* e *The Five Boys* foi um sucesso, segundo informações da época (LARANJEIRA, 2014, p. 162). Essa ocasião parece ter sido um aspecto motivador para seu retorno definitivo no ano seguinte, também a convite de Ricardo Barros, que organizava apresentações no clube *Folclore*, localizado na Praça de Touros (*Ibidem*).

Fany Mpfumo retorna a Moçambique justamente num momento de transição política. Embora tenha capitalizado o sucesso alcançado nos anos de trabalho na África do Sul, conquistando espaço em seu país de origem ao se apresentar em casas de espectáculos tanto em Lourenço Marques como em Maputo, os primeiros anos que seguiram à independência não favoreceram a sua vida artística. Como aponta Mendes (2019, p. 149), as grandes transformações

ocorridas na capital do país impactaram sobremaneira as actividades musicais naquela cidade. Além de grande parte dos locais onde os grupos de marrabenta e outros agrupamentos de música popular terem sido fechados, sua música não se afinava com a política cultural do governo da Frelimo (IDEM). Na próxima sessão vou explorar uma das actividades desenvolvidas por este último para compreender como expressões culturais diversas foram classificadas como géneros tradicionais e reflectir sobre o porquê de géneros musicais urbanos terem sido excluídos da atenção dedicada pelo Estado no pós independência.

A CULTURA ADMITIDA (1975-1987):

Nos primeiros anos após o seu regresso, Fany Mpfumo torna-se um verdadeiro fenómeno, com uma agenda de espectáculos muito preenchida, acompanhado pela célebre dançarina, Sandra Issá e pela Orquestra Djambu. Criou a Banda *Lourenço Marques Sisters*, integrando cinco instrumentistas e seis bailarinas. Fundou, já em 1980, o Quinteto Moss, grupo com o qual passa a fazer as suas actuações em Maputo, destacando-se os espectáculos na Boite “Folclore”, uma das mais famosas nos anos 70 e 80 e torna-se também professor de guitarra.^x (ISSAK, 2018, p. 13).

A julgarmos pelo trecho acima, poderíamos pensar que, ao retornar a Moçambique em 1973, Fany Mpfumo desfrutou de uma vida repleta de sucesso e bonança. Seu regresso em definitivo não foi exitoso como as linhas acima deixam entrever. Isso não significa que ele tenha deixado de produzir música ou tenha ofuscado sua fama em solo moçambicano. Ocorre, porém, que a conjuntura política instituída pela independência desfavoreceu a vida artística de Fany, que viu suas expectativas serem frustradas com os rumos tomados pelo governo moçambicano após a independência no campo cultural.

Os primeiros anos pós-independência caracterizaram-se pelo extremo dirigismo

cultural por parte do governo que havia conquistado o poder. Naquele contexto, o projeto de construção da nação optou por excluir estilos musicais híbridos e ambíguos como a marrabenta, nascida nos subúrbios espúrios da capital, assim como músicos da estirpe de Fany Mpfumo, produto e produtor da música popular urbana surgida dos fluxos diversos originados nos interstícios das relações construídas nas cidades coloniais.

As expressões musicais e de dança privilegiadas pela Frelimo em suas atividades oficiais nesse período foram aquelas classificadas como “tradicionalistas”, associadas a uma cultura “pré-colonial”, período idealizado como o berço das expressões consideradas as mais autênticas do território moçambicano. Assim, o Estado recorreu a essas expressões para compor a ideia mais ampla de identificação dos vários grupos sociais do país à nação.^{xi} Prova disso foi a realização do I FNCMT (Festival Nacional da Canção e Música Tradicional), ocorrido de 28 de Dezembro de 1980 a 3 de Janeiro de 1981.

Esse Festival ocorreu em Maputo e contou com apresentações diárias dos cerca de 400 artistas que foram previamente selecionados em todas as províncias do país no Pavilhão do estádio Maxaquene e em palcos espalhados em escolas e fábricas da capital. Sua realização foi o ponto áureo da ação da Frelimo no campo da cultura no pós-independência, a atividade de maior envergadura dentre aquelas que vinham sendo concretizadas no âmbito das diretrizes estipuladas no seu III Congresso, tais como: a Reunião Nacional de Cultura (1977), o I Festival Nacional de Dança Popular (1978), a Ofensiva Cultural das Classes Trabalhadoras e a Campanha Nacional de Preservação e Valorização Cultural (1978-1982).

Kruks (1987) aponta como a Frelimo, no anseio de efetivar o projeto político de democracia popular, desenvolveu um intrincado sistema político em que “as massas” participariam do processo de

tomada de decisões que afetassem suas vidas, principalmente no que concerne às áreas da saúde, educação, agricultura, entre outras. Uma das principais estratégias, nesse contexto, direcionou-se ao disciplinamento da população através de atividades no campo cultural: a mobilização de pessoas vinculadas a vários tipos de gêneros de produção artística em todo o país, o levantamento de informações de aspectos diversos da organização social de todos os grupos do território nacional, a produção de eventos de propaganda oficial do governo, entre outras. Os festivais, nesse sentido, funcionaram (e ainda funcionam) como palco não só para a apresentação de uma amostra dos principais gêneros musicais existentes no país, mas sobretudo como plataforma para efetivação de fins políticos. Se considerarmos que o Estado nascente em Moçambique, como argumenta Newitt (1995), confunde-se em muitos momentos com a própria Frelimo, a organização de eventos dessa dimensão, que envolvem representantes de todo o país (leia-se, representantes de vários grupos sociais espalhados pelo país), foram a motivação perfeita para a abordagem política da época.

O que se denominou como “política cultural” nos cinco primeiros anos do governo da Frelimo só pode ser compreendido a partir desse ideal mais amplo de construção de uma sociedade fundada pelo poder popular, pela luta de classes e pelas estratégias de governo utilizadas para tal empreendimento. A apresentação dos diversos grupos selecionados para subirem no palco do grandioso Festival de Canção e Música Tradicional foi utilizada por Samora e seus companheiros como metáfora do que deveria ocorrer para a constituição da nação moçambicana. Nas palavras da Ministra da Educação e Cultura, Graça Machel, quando entrevistada para o filme *Música, Moçambique!*, sobre o I FNCMT,

O Festival de Música e Canção Tradicional que nós realizamos enquadra-se no esforço do nosso

Partido para a valorização da nossa própria identidade, da nossa personalidade moçambicana, e também para fazer com que as experiências individuais se tornem experiências colectivas, da comunidade; as experiências regionais, as manifestações culturais regionais se tornem manifestações culturais da nação moçambicana e, por isso mesmo, consolidar a unidade nacional. [...]

Nós temos raízes comuns, um passado comum, uma história e uma cultura que nos é comum. Partilhando convosco um momento desta natureza, reforçamos também a identidade africana que nós possuímos, mas mais do que isso, reforçamos a identidade de objetivos do futuro que queremos e estamos a construir para os nossos povos, baseando-nos naquilo que é a nossa história, que é a nossa cultura, mas fundamentalmente construir um futuro que nos trará felicidade, o bem-estar dos nossos povos. De facto, as fronteiras não têm qualquer significado. Os povos estão unidos pelos mesmos valores, os povos estão unidos pelos mesmos objectivos, e como povos somos humanidade, e como humanidade temos deveres, temos valores, temos uma cultura que nos é comum, temos responsabilidades que nos são comuns no nosso século, e andamos de mãos dadas.^{xii} (GRAÇA MACHEL, antiga Ministra da Educação, 1981)

O pronunciamento da Ministra está repleto de elementos que constituíam o discurso clássico da Frelimo naquela época. Em primeiro lugar, ele apresenta o grande dilema da construção da nação: consolidar a unidade nacional a partir das diferentes manifestações culturais presentes no território. Como realizar a união que se anseia através da diversidade? Em seguida, afirma que o passado comum compartilhado é o que legitimaria a identidade que estavam construindo naquele momento. E, para finalizar, amplia a imagem do pertencimento à nação ao

considerar que não há fronteiras e que todos estão unidos porque fazem parte de uma mesma humanidade, por isso deveriam continuar juntos no projeto maior que constitui seu futuro comum.

Como afirmei anteriormente, antes de partirem rumo a Maputo os artistas que se apresentariam naquele grandioso evento foram selecionados por pessoas ligadas ao Gabinete Central de Organização do Festival. As informações disponíveis indicam que foram organizados “mini festivais”, nos quais participaram as principais expressões musicais de cada província. Os critérios de participação, avaliação, assim como de definição do que poderia ser classificado como música tradicional não estavam explícitos no material levantado, mas alguns dados sobre esses momentos pré-Festival podem ser encontrados na mídia escrita:

Nas fases já realizadas, puderam participar todas as pessoas que mostraram capacidade para cultivar actividades musicais no campo tradicional e que para tal se inscreveram. A única limitação posta, foi a de não se exibirem instrumentos e música que fugissem às características tradicionais (música ligeira, clássica, etc).

A competição teve a presença e o apoio populares, com a classificação a cargo de júris que se basearam em critérios essenciais: a música (ritmo, melodia, harmonia, acompanhamento, significado e alcance social ou cultural do texto – letra); interpretação, afinação de vozes; decoração dos instrumentos; originalidade dos trajes. Houve a preocupação de não impor estes critérios rigorosamente, admitindo-se a flexibilidade necessária para garantir a espontaneidade criadora dos artistas [...].^{xiii} (REVISTA TEMPO, 1980, p. 59-60).

Uma reportagem do jornal *Notícias* explica que, em alguns casos, bons artistas foram eliminados porque “apresentaram

instrumentos não considerados tradicionais, mas que constituem parte dos mais populares, em algumas regiões do nosso País. Tal foi o caso que aconteceu na província da Zambézia em que um tocador de acordeão foi afastado nas competições provinciais” (*Notícias*, 30 de Novembro de 1980, p.1). Ao observarmos os critérios de selecção apresentados acima e esse comentário a respeito da eliminação de um acordeonista das fases prévias, podemos imaginar o que ocorreria caso Fany Mpfumo se apresentasse com sua viola/guitarra ou, ainda, seu bandolim. Certamente seria descartado. Se nas últimas décadas do governo colonial sua música participou do movimento mais amplo de fortalecimento de uma identidade moçambicana construída por africanos, após a independência o governo moçambicano liderado por Samora não considerou a música surgida e praticada no espaço urbano da capital como expressão autêntica do povo moçambicano.

A fase final, ou seja, o Festival propriamente dito, contou com cinco apresentações no Maxaquene, duas províncias por dia: cada uma delas tinha direito a 45 minutos de exibição. Além do Presidente da República, Samora Machel, muitos dos seus ministros de Estado, membros do partido Frelimo, cooperantes, representantes do corpo diplomático, foram convidados oficialmente. Estiveram presentes autoridades políticas dos seguintes países: Zimbabwe, Tanzania, Angola, Lesotho, Suazilândia, Argélia e Zâmbia. A abertura realizou-se na Praça de Toiros (mesmo local onde, no período colonial, tinha abrigado apresentações de marrabenta...), dia 27 de Dezembro às 16 h, e foi a única programação gratuita do evento, incluindo o transporte “das massas das zonas mais distantes como é o caso dos bairros da Matola, T-3 e Benfica e dos trabalhadores que, organizados e integrados nas estruturas dos Conselhos de Produção, deverão começar a concentrar-se na ‘Monumental’, a partir das 14 horas” (*Notícias*, 27 de Dezembro de 1980, p. 1).

No penúltimo dia do Festival, houve uma apresentação de Miriam Makeba e banda. No filme *Música, Moçambique!*, a cantora e ativista sul-africana aparece cantando a música “A Luta Continua”. Perguntamos se Fany chegou a ser convidado para se apresentar no Festival. Teria ele tocado com Miriam Makeba no palco do I FNCMT? Como afirmei anteriormente, Fany tocou com Miriam Makeba em diversas ocasiões, tendo inclusive “viajado com ela e outros artistas sul-africanos para os EUA em 1959” (LARANJEIRA, 2014, p. 161). Teria sido excluído de tocar em palco do seu próprio país? Pouco se sabe sobre seu envolvimento nesse evento, mas não deixa de ser intrigante que um artista tão importante na cena musical moçambicana, vivendo no mesmo local onde foi realizado o evento, e no mesmo ano em que havia criado seu próprio grupo (o Quinteto Moss), não tenha tido um espaço para exibir sua música. Os espectáculos de conjuntos com instrumentos “ocidentais” e não “tradicionais” foram apenas aqueles apresentados por convidados estrangeiros. Artistas oriundos do Moçambique recém independente somente poderiam se exibir caso sua música fosse produzida para uma causa maior: a construção da nova nação.

Assim, a atenção despendida com a cultura nos primeiros anos pós independência foi a fórmula encontrada pela Frelimo para somar as distintas expressões do povo que resultassem na nação moçambicana. Acessar músicas e danças “tradicionais” praticadas por diferentes grupos sociais do território permitia que o governo se comunicasse com pessoas de todo o país. A construção da nação exigia um grande movimento de sensibilização dos habitantes de norte a sul para a causa maior que os deveria unir como um só povo, e o Festival Nacional da Canção e Música Tradicional foi o grande palco para apresentar esse projeto.

A ideia recorrente nessa época era de que a música moçambicana tivesse sido impedida pela “classe dominante” de ser difundida

por outros espaços da sociedade. Pensava-se que, durante séculos, as práticas musicais relacionadas a cerimónias tradicionais (fúnebres, matrimónias, cantos de trabalho etc.) foram obrigadas pelo colonizador a ficarem restritas a esses eventos, sem relação com outras formas de comunicação com um público mais amplo. Ao termo “tradicional” era associado tudo o que se referia aos modos de vida e expressão daqueles que viviam no campo, ou no mato, e de onde é extraída a matéria-prima para a produção artística que se apresenta em outros contextos. Seria muito difícil classificar a marrabenta ou outras expressões urbanas nesse mesmo esquema.

Assim, forçadas a seus lugares na organização social de “tipo feudal”, o colonizador teria reforçado a autoridade tribal, impedindo, assim, a “arte musical” de se desenvolver autonomamente, “sujeita ao peso de uma ideologia opressora, obscurantista e segregacionista” (*Tempo*, nº 533, p. 49). O raciocínio de Orlando Mendes, autor desta reportagem da Revista *Tempo*, segue na direção de que os artistas ficaram por muito tempo fechados em seu mundo “obscurantista”, o que explicaria o ocaso a que foram destinados muitos instrumentos musicais. A independência teria permitido que os artistas saíssem da escuridão e se mostrassem a todo o país, processo este iniciado nas zonas libertadas. O Festival Nacional de Canção e Música Tradicional pode ser visto, nesse sentido, como a mostra da redenção da “cultura do povo moçambicano”, uma das ofensivas culturais de maior envergadura dentre tantas outras que vinham sendo investidas.

Além de ser uma música associada com casas de espectáculos do período colonial, as quais permitiam “imoralidades” (consumo exagerado de bebidas alcólicas, danças consideradas sensuais, etc.) abominadas pela Frelimo, a marrabenta não se vinculava a nenhum grupo social específico do território moçambicano de origem rural que pudesse ser classificado como tradicional. Nem mesmo os

instrumentos tocados por Fany se enquadravam nos quesitos de originalidade ancestral preconizados pelos promotores do Festival e de outras actividades culturais. Em suma, a marrabenta não dialogava com os valores reconhecidos pela Frelimo, e Fany Mpfumo não era considerado um bom exemplo para a criação do homem novo moçambicano. Em meados dos anos 1990, quando uma nova política cultural foi inaugurada, acolhendo demandas de diferentes sectores da sociedade, talvez Fany tivesse encontrado um ambiente mais favorável para a fruição de sua música.

Em que pesem as várias dificuldades enfrentadas por ele em seu regresso, não deixou de compor e actuar na cena musical maputense, disputando popularidade com outros músicos da sua geração (MIGUEL, 2005, p. 62). Apesar de serem amigos, muito se diz sobre a rivalidade artística com Dilon Djindji. Segundo palavras de Miguel (IDEM), “Depois de Dilon ter chamado a si o título de *Rei da Marrabenta*, Fanny Mpfumo gravou a canção *King ya Marrabenta*, na qual diz ser filho de Deus e, por isso, ninguém pode questionar a sua obra”. Sem renunciar a sua carreira artística, continuou se apresentando em espectáculos ao vivo em Moçambique. No mesmo período em que criou o Moss, compôs e gravou *U Uhonetela a utomi byanga ni tsiki ni ta randza munwani* (LARANJEIRA, 2014, p. 163). Infelizmente, e ainda na década de 1980, Fany ficou doente e impossibilitado de continuar com o ritmo de trabalho. Seus últimos dias foram marcados pela penúria e pelo auxílio que recebia de amigos próximos. Foi realizado no pavilhão do Estrela Vermelha, inclusive, um espectáculo em sua homenagem em 1986, um ano antes de sua morte, com intuito de lhe apoiar financeiramente (IDEM).

A CULTURA POSSÍVEL: Considerações Finais

Se Fany Mpfumo teve um triste fim, não se pode afirmar o mesmo da marrabenta. Sua valorização recente e inserção em escolas,

universidades, espaços culturais etc., além de influenciar a criação de novos géneros como o pandza ou projectos como marajazz e marrasamba, tem um papel fundamental nas relações de sociabilidade e fruição cultural em Moçambique actualmente. A contribuição de Fany nesse contexto é inestimável. Se não fosse pela insistência de músicos como ele, que dedicaram uma vida inteira criando canções inovadoras, auxiliando outros músicos moçambicanos a terem espaço nas gravadoras sul-africanas, tocando muitas vezes em condições adversas, a marrabenta não estaria sendo ouvida, tocada e dançada ainda hoje.

Meu objectivo neste artigo foi discutir certos aspectos da carreira do “mais influente dos músicos de Moçambique” a partir do contexto histórico e cultural responsáveis pela sua emergência e consolidação como um artista renomado, um ícone incontestável. Assim como a marrabenta, Fany é também produto das transformações urbanas ocorridas em Lourenço Marques nas décadas de 1940, 50 e 60. Cansado de habitar num país com políticas segregacionistas violentas e esperançoso por vivenciar a liberdade do seu próprio país, Fany retorna a Moçambique dois anos antes da oficialização da independência. E não encontra menos desafios na sua terra natal. Além de ter visto sua música ser excluída da atenção oficial do Estado, morreu quando o país ainda estava assolado num longa e sangrenta guerra civil.

Se, como argumenta Filipe (2012), a marrabenta foi utilizada por intelectuais moçambicanos a partir da década de 1950 como instrumento de construção de um nacionalismo, após a independência do país a elite política que assume o poder escolheu outra via para construir a nação. Não espanta que tenha sido a *timbila* a primeira candidata ao reconhecimento internacional da Unesco no âmbito do património imaterial.^{xiv} Para além de ser considerada uma expressão cultural tradicional, conhecida internacionalmente e

documentada academicamente, as *timbila* possuem um mito de origem: trata-se de uma expressão surgida num território específico (Zavala) antes da chegada dos portugueses, pertencente a um grupo “étnico” (os chopes) e representa, portanto, a diversidade cultural dos grupos sociais do território moçambicano. Conforme me relatou um funcionário do Ministério da Cultura e Turismo em 2018, a marrabenta não pode ser reconhecida pela Unesco como Património da Humanidade porque não se trata de uma prática tradicional e, por ser uma expressão musical híbrida que apresenta várias influências externas (África do Sul e de grupos moçambicanos diversos), não seria possível traçar sua “verdadeira origem”.

Ainda que eu não tenha aprofundado essa dimensão analítica até o momento, discutir neste artigo certos aspectos da trajetória biográfica de Fany Mpfumo e, conseqüentemente, do contexto de criação musical em Lourenço Marques, me permitiu expandir o campo de estudos sobre políticas culturais em Moçambique, na medida em que compreender como expressões culturais foram classificadas e tratadas pelos governo colonial e pós-colonial são portas de entrada privilegiadas para compreender os distintos projectos de nação em disputa. Estou de acordo, nesse sentido, com a apontamento de Mendes (2019) segundo o qual ainda há muito a ser investigado em relação aos grupos e artistas de música popular em Lourenço Marques e a dinâmica social da cidade. Aprofundar esses aspectos em análises futuras poderá adensar os poucos estudos existentes sobre política cultural em Moçambique a partir de pesquisas de campo de longa duração. Análises como essa auxiliam a compreender, ainda, a ambivalência sentida pelos sujeitos envolvidos nas complexas relações do mundo colonial e a forma como conseguiram redimensionar os inúmeros constrangimentos daquele sistema (MENDES, 2019).

Um projecto de nação vencedor continua

tendo força actualmente, basta olharmos com atenção as políticas voltadas à realização de festivais e outras actividades congéneres. Embora outros projetos estejam em disputa – e a marrabenta, assim como o pandza, o rap e o hip hop são ótimos casos para analisarmos esse aspecto – as expressões classificadas como tradicionais continuam tendo um lugar privilegiado nos documentos e discursos oficiais de agentes do governo. A marrabenta é, certamente, reconhecida como um símbolo da música moçambicana, mas dificilmente é inserida no rol das expressões consideradas património cultural da nação.

Pode ser profícuo, nesse sentido, aprofundar as reflexões sobre a ideia de autenticidade no contexto moçambicano contemporâneo. Apesar de ser um tema bastante complexo e frequentemente envolto em discursos ideológicos, concordo com a seguinte reflexão de Charry (2012, p. 286): “O significado destes termos [autenticidade e identidade] pode ser bastante fluido e facilmente desafiado e criticado, mas ainda assim podem ser campos eficazes para análise, especialmente porque as pessoas os usam em conversas e escritos cotidianos”. O lugar ocupado pela marrabenta em Moçambique pode auxiliar os investigadores a compreender a dinâmica classificatória de géneros musicais diversos, ampliando os sentidos atribuídos a cada um deles, o que certamente produzirá dados empíricos relevantes para aprofundarmos a análise sobre quais seriam os projectos de nação em curso actualmente.

Se, como argumenta Filipe (2012, p. 152), “na cultura não há praticamente nada que possa ser considerado ‘autêntico’ ou puro, incluindo a marrabenta, que é verdadeiramente uma forma musical híbrida”, como lidar com a ideia de que ela é considerada uma música genuinamente (autenticamente?) moçambicana? A biografia de Fany Mpfumo e os elementos de sua carreira discutidos nesse artigo nos permitem constatar que a construção do

campo artístico em Moçambique envolve fluxos intensos de influências, ideias, pessoas e transformações políticas profundas sem os quais a cultura não sobrevive. E isso também vale para o que se chama de música e práticas “tradicionais”.

REFERÊNCIAS

- ARPAC. **Mafalala**: das origens à actualidade. Maputo: Académica, 2017.
- BARBER, K. Introduction. In: BARBER, K. (ed.). **Readings in African Popular Culture**. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- BARBER, K. **A History of African Popular Culture**. New York: Cambridge University Press, 2018.
- CHARRY, E. Music for an African Twenty-First Century. In: CHARRY, E. (ed.), **Hip Hop Africa: New Modern Music of Globalizing World**. Bloomington: Indiana University Press, 2012.
- COELHO, T. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- CRAVEIRINHA, J. **O Folclore Moçambicano e as suas Tendências**. Maputo: Alcance Editores, 2009.
- DOSSE, F. **O Desafio Biográfico: escrever uma vida**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- FABIAN, J. **Popular Culture in Africa: findings & conjectures**. Africa, n. 48 (4), p. 315-334, 1978.
- FILIFE, E. P. V. “**Where are the Mozambicans Musicians?**”: Music, *Marrabenta* and National identity in Lourenço Marques, Mozambique, 1950s-1975. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Minnesota, 2012.
- FILMFORM (Lisboa) e INC/Instituto Nacional do Cinema (Maputo). **Filme Música, Moçambique!**. Lisboa e Maputo: Fundação Calouste Gulbenkian e pelo Instituto Português de Cinema, 1981.

- ISAAK, A. M. “Fany Mpfumo, o Rei do Cancioneiro Moçambicano”. In: PRISTA, António (org.). **Songbook Fany Mpfumo**. Maputo: Khuzula, 2018.
- KRUKS, S. From Nationalism to Marxism: the ideological history of Frelimo, 1962-1977. In: MARKOVITZ, I. L. (ed.). **Studies in Power and Class in Africa**. New York: Oxford University Press, 1987.
- LARANJEIRA, R. **A Marrabenta: sua evolução e estilização, 1950-2002**. Maputo: Minerva Print, 2014.
- MARTIN, P. **Leisure and Society in Colonial Brazzaville**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- MARZANO, A. Nem todas as batalhas eram de flores: cotidiano, lazer e conflitos sociais em Luanda. In: NASCIMENTO, A.; BITTENCOURT, M.; DOMINGOS, N. e MELO, V.A. (orgs.). **Esporte e Lazer em África: Novos Olhares**. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2013.
- MENDES, O. Música tradicional em festa nacional. **Tempo**, nº 533, p. 48-51, 1980.
- MENDES, P. Popular Music in a colonial city: musicians’ experiences and socio-racial issues in Lourenço Marques (1960-75). **Post-ip: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança**, n. 5, p. 143-152, 2019.
- MIGUEL, A. **Marrabentar: vozes de Moçambique**. Maputo: Marimbique, 2005.
- MORAIS, S. S. O palco e o mato: o lugar das timbila no projeto de construção da nação em Moçambique. Tese (Doutoramento em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 2020.
- MORAIS, S. S. As *timbila* de Moçambique no concerto das nações. Dossiê Patrimônio e Relações Internacionais. **LOCUS: Revista de História**, v. 26, n. 2, p. 261-290, 2020.
- NEWITT, M. **A History of Mozambique**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- PEREIRA, M. S. **Grandiosos batuques: tensões, arranjos e experiências coloniais em Moçambique (1890-1940)**. Lisboa: Imprensa de História Contemporânea, 2020.
- REIS, E. T. dos e BARREIRA, I. A. **Alusões biográficas e trajetórias: entre esquemas analíticos e usos flexíveis**. BIB, São Paulo, n. 86, p. 36-67, 2018.
- RITA-FERREIRA, A. **O Regresso de Fany Pfumo**. In: <http://www.antoniorita-ferreira.com/pt/editoriais-em-journals-periodicosimprensa-nao-cientifico/27-o-regresso-de-fany-mpfumo>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2021.
- SOPA, A. **A Alegria é uma Coisa Rara – Subsídios para a História da Música Popular em Lourenço Marques (1920-1975)**. Maputo: Maçambique, 2014.
- TRAJANO FILHO, W. Influence and Borrowing: Reflections on Decreolization and Pidginization of Cultures and Societies. In: KNÖRR, J. e TRAJANO FILHO, W. (eds.). **Creolization and Pidginization in Contexts of Postcolonial Diversity**. Leiden/Boston: Brill, 2018.
- VELHO, G. e KUSCHNIR, K. Apresentação. In: VELHO, G. e KUSCHNIR, K. (orgs.). **Mediação, cultura e política**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- WANE, M. Marrabenta: as dinâmicas históricas e socioculturais no contexto do seu surgimento. **Africana Studia**, nº 34, p. 117-130, 2021.

NOTAS

ⁱ RITA-FERREIRA, António. “O Regresso de Fany Pfumo”. In: <http://www.antoniorita-ferreira.com/pt/editoriais-em-jornais-periodicosimprensa-nao-cientifico/27-o-regresso-de-fany-mpfumo>. Acesso em 28/02/2021.

ⁱⁱ Idem.

ⁱⁱⁱ Filipe (2012, p. 247) afirma que esse concurso competitivo promovido pela Rádio Clube Moçambique foi uma das mais importantes iniciativas para promover a música moçambicana, muito embora “the program had an initial rule that limited between 70% and 80% of music broadcast to be Portuguese”.

^{iv} A definição de uma “política cultural” não foi, até pelo menos o ano de 1980, uma das preocupações do governo da Frelimo, contexto que deu lugar a um emaranhado de discussões e actividades dispersas, porém afins (reuniões, pronunciamentos presidenciais, festivais, etc.). De facto, o termo “política cultural” só começa a aparecer como uma área distinta a partir de bases próprias e como política definida de Estado em 1993, com a realização da Conferência Nacional de Cultura. Uma reportagem da Revista Tempo afirmava à época que um dos objetivos principais da realização desse evento foi “definir uma verdadeira política cultural para Moçambique” (Tempo, nº 1181, p. 38). Embora não se possa ignorar que os esforços empreendidos pelo Estado nos primeiros anos após a independência na área da cultura possam ser compreendidos como parte da política cultural do período, foi somente no contexto do pós-guerra civil que a noção de política cultural como um conjunto articulado de normativas, proposições e diretrizes do Estado para disciplinarização de actividades e acções voltadas ao tema da cultura em todo o país foi elaborada. Ou seja, o objectivo da organização de uma grande conferência com apelo internacional – logístico e contuendístico – era subsidiar a elaboração de uma política cultural no sentido habitual e imediato (COELHO, 1997) do termo, ou seja, um conjunto estruturado de acções, iniciativas e programas de “intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas” (COELHO, 1997, p. 292). Sem necessariamente ignorar os debates e as proposições em torno do tema cultural no período imediatamente pós-independência, o foco da política cultural construída a partir da Conferência de 1993 passa a recair menos no debate em torno de gêneros musicais tradicionais e a se concentrar em discussões voltadas a temas como desenvolvimento econômico e social, o papel

da sociedade civil, a conquista da democracia, a importância da diversidade cultural, entre outros. Assim, pelo menos do ponto de vista formal, muitas das expressões que haviam sido anteriormente excluídas do projecto de nação passam a ser contempladas por essa nova abertura conceitual e política. A “Política Cultural e Estratégia de sua Implementação” foi aprovada pelo Conselho de Ministros e publicada no Boletim da República, publicação oficial da República de Moçambique, em 10 de junho de 1997 (Resolução nº 12/97). Dois instrumentos legais são mencionados de forma a legitimar o conteúdo da política cultural oficial: a Constituição da República e o Programa Quinquenal do Governo. Neste artigo, portanto, trato da noção de política cultural do ponto de vista dessas acções, desses programas e das iniciativas estatais voltadas à cultura durante o período em que Fany Mpfumo viveu no país após seu regresso da África do Sul.

^v Um ícone é aquele que se destaca num contexto e tempo específicos a partir de conjunturas sociais particulares. Faz parte da construção de um ícone não somente as especificidades de sua trajetória, mas também seu legado para futuras gerações. Com isso não quero afirmar que Fany Mpfumo é o único ícone dentre os artistas que se notabilizaram no mesmo período, mas destaco seu lugar pelo seu papel de mediador. Atribuo a qualificação de ícone a Fany Mpfumo justamente pelo facto de este músico ter tido um lugar central na produção criativa e na difusão da marrabenta em Moçambique e no exterior. O termo é também utilizado à semelhança do modo como Wane (2021) o empregou. Esse autor atribui a ideia de ícone para qualificar tanto os músicos que se consagraram pelo estilo musical, como para a própria marrabenta. Nesse sentido, a percepção sobre ícone está intrinsecamente relacionada ao contexto de surgimento e circulação dessa música, considerando que a marrabenta “adquiriu a capacidade de tornar-se um ícone da música do país muito em função de ser a música popular da então cidade capital, que concentrava os meios de produção cultural necessários para o efeito (WANE, 2021, p. 127).

^{vi} Sobre associações culturais africanas e o contexto urbano em Luanda no período colonial, ver Marzano (2013).

^{vii} SOPA, António. *A Alegria é uma Coisa Rara: subsídios para a história da música popular urbana em Lourenço Marques (1920-1975)*. Maputo: Marimbique, 2014, p. 200.

^{viii} FILIPE, Eulésio dos Prazeres Viegas. “Where are the Mozambicans Musicians?”: Music, *Marrabenta* and National identity in Lourenço Marques,

Mozambique, 1950s-1975. PhD Thesis, University of Minnesota, 2012, p. 202-203.

^{ix} CRAVEIRINHA, J. O Folclore Moçambicano e as suas Tendências. Maputo: Alcance Editores, 2009, p. 103-104.

^x ISAAK, Aíssa Mithá. “Fany Mpfumo, o Rei do Cancioneiro Moçambicano”. In: PRISTA, António (org.). *Songbook Fany Mpfumo*. Maputo: Khuzula, 2018.

^{xi} Para uma análise mais ampla sobre esse aspecto da construção nacional em Moçambique com foco nas *timbila*, ver MORAIS, Sara S. O PALCO E O MATO: o lugar das *timbila* no projeto de construção da nação em Moçambique. Tese de doutorado. Departamento de Antropologia Social, Universidade de Brasília, 2020.

^{xii} O filme *Música, Moçambique!* é uma coprodução Moçambique-Portugal para a Direção Nacional da Cultura de Moçambique; subsidiado pela Fundação Calouste Gulbenkian e pelo Instituto Português de Cinema; produzido por FILMFORM (Lisboa) e INC/Instituto Nacional do Cinema (Maputo) em 1981. Está disponibilizado na página do Arpac no Facebook.

^{xiii} *Tempo*, nº 530, 7 de dezembro de 1980, p. 59-60.

^{xiv} Sobre o processo mais amplo de patrimonialização das *timbila*, ver MORAIS, S. S. “As *timbila* de Moçambique no concerto das nações”. Dossiê Patrimônio e Relações Internacionais. *LOCUS: Revista de História*, v. 26, n. 2, p. 261-290, 2020.