

LT-69

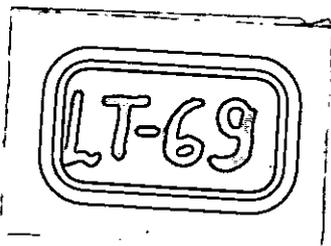
UNIVERSIDADE EDUARDO MONDLANE

FACULDADE DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA CANÇÃO
URBANA DE AUTORIA FEMININA
Línguas: Changana, Ronga e Português
1980-1994

DISSERTAÇÃO APRESENTADA EM CUMPRIMENTO PARCIAL DOS REQUISITOS EXIGIDOS PARA A
OBTENÇÃO DO GRAU DE LICENCIATURA EM LINGUÍSTICA DA UNIVERSIDADE EDUARDO MONDLANE



Juliana Cornélio Mwitu

Maputo, Dezembro de 1996

**A REPRESENTAÇÃO DA MULHER
NA CANÇÃO URBANA DE AUTORIA
FEMININA**

**Línguas: Changana, Ronga e Português
1980-1994**

DISSERTAÇÃO APRESENTADA EM CUMPRIMENTO PARCIAL DOS REQUISITOS EXIGIDOS PARA A OBTENÇÃO DO
GRAU DE LICENCIATURA EM LINGÜÍSTICA DA UNIVERSIDADE EDUARDO MONDLANE.

UNIVERSIDADE EDUARDO MONDLANE

FACULDADE DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

Juliana Cornélio Mwitu

Supervisora: Prof. Dr.^a Fátima Mendonça

Maputo, Dezembro de 1996

78:396(679)
M 994K 24
F. LETRAS U.E.M.
R. E. 26134
DATA 28/Dez/1998
AQUISIÇÃO Oresta
COTE LT-69

Declaro que esta dissertação nunca foi apresentada, na sua essência, para a obtenção de qualquer grau, e que ela constitui o resultado da minha investigação pessoal, estando indicadas no texto e na bibliografia as fontes que utilizei.

AGRADECIMENTOS

A minha supervisora, Prof. Dr.^a Fátima Mendonça, pelo apoio moral, disponibilidade, disposição e encorajamento, que tornaram possível a realização deste trabalho;

A todos os professores do curso de Linguística pelos ensinamentos dados ao longo do curso;

Aos meus pais e irmãos, pela atenção e apoio moral dispensados ao longo dos meus estudos;

A todas as cantoras que amigavelmente cederam as suas canções;

A Rádio Moçambique, que gentilmente disponibilizou as canções solicitadas;

Ao Viana da Silva Magalhães, pelo apoio moral, disponibilidade e valiosas contribuições que enriqueceram este trabalho;

A todos os meus colegas do curso, da Faculdade de Letras, da Residência nº 7 da U.E.M, pelo apoio prestado durante a realização deste trabalho;

A todos os meus colegas do CCPIC-SADC, pela compreensão e ajuda prestada;

Ao "Tatana" Cossa pelo apoio na tradução e correcção das canções.

A todos aqueles que não pude mencionar nesta folha mas que directa ou indirectamente contribuíram para este trabalho.

RESUMO

Este trabalho, é resultante de uma investigação que teve o enfoque em 24 canções de autoria feminina, cantadas em línguas ronga, changana e português, produzidas no intervalo dos anos: 1980 - 1994.

O objectivo deste trabalho, é demonstrar por meio do estudo de isotopias, temas e processos retóricos, (i) a perspectiva em que se enquadra o discurso da mulher cantora (feminino, feminista ou outro); (ii) formas de representação da mulher e, (iii) marcas da poesia da tradição oral.

A dissertação compreende uma introdução, três capítulos, conclusões e recomendações. Na introdução, fazemos a síntese dos pontos relevantes do trabalho. No capítulo 1, apresentamos a revisão da bibliografia, subdividida em duas partes.

Na primeira apresentamos a revisão da bibliografia sobre o contexto histórico-literário do feminismo dedicando a segunda parte à revisão bibliográfica dos conceitos da teoria da literatura empregues na análise.

O método de investigação é apresentado no capítulo 2. A análise aparece inserida no capítulo 3. No fim seguem-se as conclusões e recomendações.

ÍNDICE

	<i>Página</i>
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 REVISÃO DA BIBLIOGRAFIA	6
× 1.1 A CRÍTICA FEMINISTA	6
× 1.1.1 Desenvolvimento histórico do feminismo	6
× 1.1.2 A Crítica feminista nos estudos literários	15
× 1.1.3 Os conceitos de feminismo, feminino e misóvira	18
× 1.1.4 O discurso feminino em Moçambique: para uma análise da mulher e da visão do mundo	26
1.2. CONCEITOS BÁSICOS PARA ANÁLISE	30
× 1.2.1 Isotopias e temas	30
× 1.2.2 Processos retóricos	37
× 1.2.2.1 A retórica no texto da tradição oral	37
CAPÍTULO 2 METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO	39
2.1 CONSTITUIÇÃO DO CORPUS	39
2.2 SELECÇÃO DAS CANÇÕES	39
2.3 RECOLHA DE DADOS	40
2.4 TRATAMENTO DO CORPUS	40
CAPÍTULO 3 ANÁLISE DE DADOS	42
× 3.1 REPRESENTAÇÃO DA MULHER	42
× 3.2 ANÁLISE DE ISOTOPIAS E TEMAS	42
× 3.2.1 As isotopias	43
× 3.2.2 Os temas	51
× 3.2.3 Caracterização do discurso	51
× 3.2.4 As imagens da mulher	52
3.3 ANÁLISE DOS PROCESSOS RETÓRICOS	57
CONCLUSÕES	61
RECOMENDAÇÕES	63
BIBLIOGRAFIA	65
ANEXOS:	
I. CANÇÕES POR ORDEM NUMÉRICA	

- II. QUADRO GERAL DAS CANÇÕES
- III. INQUÉRITO BIOGRÁFICO

INTRODUÇÃO

O presente estudo pretende ser uma reflexão a forma como a mulher se representa em canções urbanas de por meio do estudo de variáveis semânticas e retóricas. Para o suporte técnico, estabelecemos um corpus de canções de autoria feminina escolhidas na base de critérios previamente estabelecidos.

O corpus é composto por 24 canções gravadas, de autoria e interpretação da mulher urbana, produzidas entre os anos: 1980 -1994.

O estudo incidiu sobre as línguas ronga, changana e português. A selecção das línguas teve a ver com uma questão metodológica, a da escolha de línguas culturalmente próximas de forma a dar homogeneidade ao corpus. A inclusão de canções em língua portuguesa no corpus, teve por objectivo indagar se a estrutura retórica dos textos feitos nessa língua se assemelha à das canções feitas em línguas bantu, isto é, se haverá algum tipo de apropriação ou transformação dos modelos da tradição oral nas canções feitas em português.

No terreno, o trabalho consistiu fundamentalmente no contacto com a Rádio Moçambique para obtenção das fitas sonoras e com as artistas para obtenção das traduções das letras das músicas.

O trabalho específico, consistiu em:

- transcrição e tradução das gravações sonoras;
- averiguação das datas de gravação;
- leituras bibliográficas sobre as bases teóricas do trabalho e análise textual;
- identificação dos lexemas ou sememas chave que governam o sentido de cada canção;
- agrupamento dos lexemas/sememas em "pacote" semânticos;
- estabelecimento de isotopias e temas;
- análise das isotopias e temas;
- estabelecimento de imagens da mulher;
- análise dos processos retóricos presentes nas canções.

Procuramos abranger na totalidade as cantoras da zona sul que tivessem canções gravadas nas línguas acima especificadas tendo, na medida do possível tentado esgotar os seus repertórios.

A investigação tem como base as seguintes hipóteses:

- h/2/11*
- 1.O discurso desta mulher cantora não apresenta características feministas.
 - 2.As canções feitas pela mulher, revelam a postura "tradicional" das nossas sociedades.
 - 3.As canções em línguas bantu obedecem a modelos da tradição oral, enquanto as que utilizam a língua portuguesa obedecem a outros modelos.

Para o efeito, estabelecemos as seguintes variáveis de estudo: isotopias/ temas e processos retóricos.

O presente estudo é continuação de um trabalho de natureza semelhante, realizado por Estevão Filimão (1994), investigador do ARPAC. O que difere nos dois trabalhos é a natureza do corpus de análise. Enquanto o trabalho de Filimão apoiou-se em canções compostas maioritariamente por homens, a base deste trabalho são canções feitas exclusivamente por mulheres.

Filimão, estudou aí a imagem da mulher na canção da música "ligeira" [urbana] da Beira, com objectivo principal de expor as ideologias culturais em voga que dão forma e sustentam a posição da mulher na nossa sociedade, afim de poder-se medir a distância entre os modelos ideais propostos, sobretudo pelo discurso político, referidos à emancipação e igualdade da mulher perante o homem, e as representações que cada um faz dessa mesma igualdade, afim de permitir reformas ou acções graduadas e eficazes.

O trabalho que temos vindo a citar, serviu para mostrar que:

(i) as imagens retidas com maior incidência nas canções da música urbana da Beira evocam essencialmente uma postura tradicional em relação à mulher, revelando-a sob ponto de vista da mulher-protectora da família e da estabilidade social, ou de um outro ponto de vista mais concretamente machista de mulher-propriedade e objecto de prazer.

Can. Beira

(ii) apesar das canções femininas (em quantidade menor) serem de temática mais variada, não constituem alternativa ao discurso masculino, conformando-se e acomodando-se às imagens que lhes são atribuídas.

Para nós, o trabalho realizado por Filimão, deixa cada vez mais clara a ideia de que a "problemática mulher" desperta cada vez maior atenção a estudiosos em várias sociedades, de que são prova inúmeros trabalhos afins que recentemente tem vindo a ser realizados.

Estudiosos da crítica literária feminina, são unânimes em afirmar que a escrita feminina tem revelado, a nível da linguagem facetas e possibilidades novas de criação literária, contribuindo por exemplo, para dar a voz a experiências das mulheres e ao inconsciente feminino deixado mudo pela cultura masculina dominante.

confidenciais Visto que no nosso país poucos são os estudos desta natureza e, dado que se trata de trabalhos que dão um contributo para o conhecimento de fenómenos que ocorrem nas sociedades, achamos útil empreender uma análise que desse conta de alguns aspectos ligados a mulher na nossa sociedade, por exemplo a forma como a mulher se representa a si própria.

Um trabalho deste género pode contribuir para uma reflexão sobre a função da tradição oral nas nossas sociedades e sobre a sua relação com uma nova sociedade de escrita emergente.

Contribuição?
Pode também contribuir para avaliar o grau de influência dos discursos políticos de emancipação sobre discurso da mulher artista e, permitindo também colocar a questão da (in)existência de um discurso feminista na cantora.

CAPÍTULO 1

REVISÃO DA BIBLIOGRAFIA

1.1 A CRÍTICA FEMINISTA

1.1.1 DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO DO FEMINISMO

Sabe-se que desde as sociedades antigas, as mulheres tiveram um tratamento particular, ocasionado quer por factores biológicos quer por factores sociais.

Como muitos estudos mostram, o fenómeno de inferiorização da mulher pelo homem, vem de longe.

Na antiga Grécia, Aristóteles ao afirmar que "a fêmea é fêmea por virtude de falta de certas qualidades" ou na Europa medieval São Tomás de Aquino, ao acreditar que "a mulher é um homem imperfeito" ou já mais próximo do nosso tempo, Freud, ao assumir que "a sexualidade feminina é formada pela inveja do sexo masculino", contribuíram para a criação de um instrumento forte que serviu para muitos homens justificarem a disparidade existente entre o homem e a mulher e, afirmarem com segurança que o homem (macho) é superior à mulher (fêmea), preparando assim terreno fértil para o exercício da exploração da mulher.

Segundo Selden (1993), no mundo contemporâneo, tem sido árduo o esforço empreendido pelas mulheres para tentarem construir uma imagem diferente da que sempre lhes foi atribuída. Quer sob a forma de poesia, música, pintura, arquitectura ou canção, a mulher através da sua imaginação, esforço e inteligência, procura exprimir o que há muito pesa na

Dentre várias feministas da primeira fase, destacam-se Virgínia Woolf e Simone de Beauvoir.

A escritora Virgínia Woolf, tornou-se uma figura destacada entre as várias feministas da primeira fase. Woolf escreveu dois textos chave de ficção feminina **Three Guineas (1938)** e **A Room of one's Own (1929)** que foi a maior contribuição para debates feministas.

Segundo afirma Selden (1993), Woolf, como todas feministas da primeira fase, tinha como principal preocupação, a desvantagem material das mulheres comparada ao homem. Woolf, citada por Selden (op. cit: 207) afirma que, as mulheres são de facto vítimas dos homens mas também elas próprias conspiram para a sua própria condição de vítimas domésticas e profissionais, ao agirem como "espelho" reflectindo para os homens a imagem desejada.

Segundo Selden (1993), a contribuição geral de Virgínia Woolf para o feminismo, foi o reconhecimento de que a identidade do género é socialmente construída e portanto pode ser desafiada e transformada.

Rejeitando uma consciência feminina para que pudesse escapar à confrontação com a masculinidade, Woolf na obra **A Room of one's Own (1929)** adoptou a ética sexual do andrógino desejando fazer um balanço entre uma auto-realização masculina e auto-aniquilação feminina. Mas, como refere Selden, os seus repetidos ataques de loucura e suicídio revelaram que as suas lutas para transcender a sexualidade masculina falharam.

sua consciência e sente na pele. Por outras palavras, a mulher esforça-se por apagar a imagem repleta de adjectivos estereotipados com que tem sido caracterizada.

Sabe-se que o movimento feminista surgiu em diversas partes do Mundo e, foi tomando configurações diferentes, de acordo com o contexto sócio-político que caracterizava o local onde surgia. Nos estudos sobre o feminismo, postula-se que o movimento se desenrolou em diferentes fases:

a) A primeira fase do feminismo

O feminismo em geral, tem uma longa história sócio-política, tendo-se desenvolvido como uma força substancial na América e depois na Europa, particularmente na Inglaterra, durante os séc.XIX e princípios do sec.XX. Os movimentos do direito das mulheres e do sufrágio feminino, foram determinantes para o surgimento do feminismo sob esta forma. Nesta altura, eram enfatizadas as reformas sociais, políticas e económicas. Considera-se que nesta fase o feminismo foi mais um reflexo das preocupações das feministas, que um discurso político em si.

Este aspecto, que caracterizou a primeira fase do movimento feminista, pode ser entendido pela própria natureza dos fenómenos que provocaram seu surgimento: a onda feminista surge no seio da turbulência e tensão por parte das mulheres face a sua condição de oprimidas pela sociedade em função do seu sexo.



Em relação à sua adesão ao comportamento andrógino a escritora Woolf foi vista particularmente por Elaine Showalter, como tendo aceite uma retirada passiva do conflito entre a sexualidade masculina e feminina.

Para nós a principal razão de recusa da consciência da femininidade, justifica-se pelo facto de Woolf, ter constatado que a identificação do género é socialmente construída e portanto pode ser desafiada e transformada.

Segundo Selden (1993), Woolf considera que a sua profissão de escritora foi impedida de duas maneiras: primeiro, como aconteceu com muitas escritoras da sua geração, ela foi impressionada pelas ideias de femininidade que convidavam a mulher para que fosse simpática, desinteressada, generosa, pura. Em segundo lugar o "tabu" acerca da expressão da paixão feminina, impediu-a de dizer verdades acerca da sua própria experiência como ser humano.

O surgimento de Simone de Beauvoir, feminista francesa, companheira de longa data de Jean Paul - Sartre, activista pró-aborto e de direito das mulheres, fundadora do jornal **Nouvelles féminisme** e do jornal da teoria feminista **Questions féministes**, marca o momento em que a primeira fase do feminismo caminhava para o fim.

Uma das obras importantes desta escritora foi **O Segundo Sexo (1949)**. Nesta obra, é clara a preocupação da Simone de Beauvoir pela exaltação física da mulher e pelo reconhecimento da vasta diferença de interesses dos dois sexos, empreendendo

um ataque à psicologia e biologia dos homens e à discriminação económica das mulheres.

A obra de Simone de Beauvoir estabeleceu com clareza a questão fundamental do feminismo moderno: quando a mulher tenta definir-se, ela começa por dizer 'eu sou mulher': nenhum homem faz isso. Segundo Beauvoir, o facto de o homem não ter necessidade de fazer essa afirmação, revela a assimetria básica entre os termos 'masculino' e 'feminino'. A dominação da mulher pelo homem, assegurou um clima ideológico de submissão: legisladores, sacerdotes, filósofos, escritores e cientistas, esforçaram-se em demonstrar que a posição subordinada da mulher 'é testemunho do céu e benéfico na terra'.

A ideia de Virginia Woolf, a propósito da mulher como 'espelho reflectindo a imagem desejada do homem' e a assumpção da Beauvoir de que a mulher é 'outra' é mais tarde interiorizada pelas próprias mulheres, Selden (1993:210).

Simone de Beauvoir, distinguiu cuidadosamente entre sexo e género e notou uma interacção entre a função social e a função natural, mas sem qualquer noção de determinismo biológico: "ninguém nasce mulher, mas torna-se mulher". Acrescenta dizendo que, somente a intervenção de um ser humano pode produzir o 'outro', fazendo uma crucial distinção entre 'ser mulher' e 'ser construída como mulher'.

O surgimento de Beauvoir no panorama da crítica feminista, dando ênfase à experiências de mulher como forma de impor a

supremacia feminina, marca a transição da primeira para segunda fase do feminismo.

b) A Segunda fase do feminismo

A segunda fase do feminismo, inicia-se com a publicação da obra da Betty Friedan **The feminine Mystique (1963)**, revestida de frustrações de branca, heterossexual, mulher da classe média americana, desempregada e atada a domesticidade, colocou o feminismo na agenda nacional e em primeiro plano. Estes factos, são suficientes para se considerar que a crítica feminista da segunda fase, é um produto dos movimentos de libertação nos finais dos anos 60, Selden (1993).

Com ênfase sobre a exaltação do ser e da experiência feminina como forma de valorizar as mulheres e, meio para alcançar a igualdade entre o homem e a mulher, as feministas da segunda fase tiveram objectivo similar ao das feministas da primeira fase, apenas com diferença no enfoque.

As feministas da segunda fase consideraram que, os argumentos biológicos, foram usados pelos homens, principalmente para colocar as mulheres no seu lugar. Sendo assim, elas assumiram essa diferença e transformaram os atributos biológicos da mulher como fonte de superioridade e não de inferioridade.

As feministas da segunda fase, encontraram nas experiências da mulher a fonte dos valores femininos positivos na vida e na arte. O seu argumento forte, o de que dado que

apenas as mulheres suportam as experiências especiais da vida de mulher (ex.: ovulação, menstruação, parto, etc.), somente elas podem falar melhor do que ninguém dessas experiências.

Para além das diferenças biológicas entre o homem e a mulher como causador da opressão feminina, as feministas da segunda fase viram no discurso (linguagem), um dos factores causadores da opressão do homem sobre a mulher.

Dale Spender na sua obra **Man Made Language (1980)**, citada por Selden (1993:212), como o título sugere, afirmou que mulheres têm sido oprimidas fundamentalmente pela linguagem masculina dominante. Acrescenta dizendo que, se aceitar o argumento segundo o qual a verdade depende de quem controla a língua, então, é evidente que a dominação masculina do discurso tem armadilhado as mulheres dentro da verdade "masculina".

Há anos feministas da língua inglesa, tentaram introduzir, algumas mudanças no léxico no que diz respeito ao género, o que foi aceite, mas apesar disso, a possibilidade de algum dia vir acontecer uma mudança total no que diz respeito a elementos sexistas da linguagem, está longe de aparecer, porque segundo afirma Ana Vicente (1987:17), "o mundo das ideias está sempre no masculino, pensado por e para os homens".

Na língua portuguesa como Ana Vicente (1987) ilustra, para além das regras gramaticais que determinam a marca do masculino há muitos exemplos do sexismo na prática dos falantes, por exemplo: o a vontade com que se continua a utilizar o significante «homem» quando se deseja referir «mulher e homem».

ou «homem e mulher» ou ser «humano», é mais fácil encontrar expressões com que os homens possam insultar as mulheres do que o inverso; a utilização do vocábulo «pais» quando se quer referir «ambos os progenitores» ou o «conjunto de homens que têm filhos»; em contrapartida a palavra Mãe não abarca essa dualidade. Para concluir, Ana Vicente (1987), afirma que o masculino é usado como a norma, paradigma, ficando o feminino marginalizado ou escondido.

Com estes exemplos, quisemos mostrar que, o exercício de 'engenharia linguística', com vista a eliminar o domínio masculino da linguagem, esta longe de ser uma realidade, pois que seria necessário uma consciencialização e uma vitalidade por parte dos utentes da língua.

Um ponto de vista diferente, é defendido pela sociolinguista feminista Robin Lakoff, citada por Ana Vicente (1987) que acredita que a linguagem feminina é realmente inferior, visto que ela contém padrões de fraqueza, incerteza, insignificância, futilidade, transportadora de tensão e emoção pessoal. Em contra partida, continua Lakoff, enunciados masculinos são fortes e poderosos, poderão ser adoptados pelas mulheres se desejam atingir igualdade social com os homens.

Seguindo o fio do pensamento da Lakoff, podemos concluir que, não sendo fácil executar a 'engenharia linguística' com vista a eliminar o domínio masculino da linguagem, as mulheres só têm a ganhar optando pela linguagem já existente, se na realidade desejam alcançar a igualdade social.

Para nós esta posição da Lakoff, é conformista, se tivermos em linha de conta que tudo o que é bom não é de fácil alcance; isto para dizer que, é possível sim executar a engenharia linguística eliminando pelo menos os aspectos mais aberrantes do sexismo linguístico. Por exemplo designar 'ministro' quando quem desempenha a função é um ser do sexo feminino.

Sumarizando, a propósito do que acabamos de ver sobre as duas fases da crítica literária feminista, podemos afirmar que, é clara a preocupação da mulher pela diferença, desigualdade, disparidade de direitos civis, políticos e aspiração pela igualdade de oportunidades entre ambos sexos, embora a forma de expressão desses sentimentos varie de um grupo para outro. Enquanto umas, preferem ignorar a dicotomia de sexo para melhor alcançar os seus objectivos, outras optam por reconhecimento da diferença de sexo, como forma de alcançar os mesmos objectivos.

Uma das grandes contribuições da crítica feminista para o feminismo, foi o reconhecimento de que o género feminino é uma construção social. Portanto, da mesma forma que se pode construir, também pode ser desafiada e transformada. Este reconhecimento, mostra que as feministas começam a entender que a disparidade entre o homem e a mulher, não reside só nos fundamentos biológicos mas também sociais. É assim que, nos estudos da crítica feminista, se começa a introduzir a dimensão sociolinguística de análise.

1.1.2 A CRÍTICA FEMINISTA NOS ESTUDOS LITERÁRIOS

Segundo Toril Moi (1986), as palavras "feminismo" ou "feminista" são uma etiqueta política indicando apoio a reivindicações de movimentos das mulheres, sendo a crítica feminista um tipo de discurso político específico com o objectivo de lutar contra todas as formas de exploração da mulher pelo homem.

Alguns estudiosos crêem que, a politização dos métodos críticos existentes, foi uma das bases que levou a crítica feminista a crescer, tornando-se assim um novo ramo de estudos literários.

A crítica feminista, vem a ser então, um tipo específico de discurso crítico contra todas as formas de dominação patriarca e sexista.

Uma das características gerais do movimento feminista é a sua 'pluralidade'.

Essa pluralidade, que para algumas feministas significa, não só a criatividade e flexibilidade do feminismo mas também falta de direcção, encontra-se representada na crítica literária feminista, podendo distinguir-se duas Escolas que defendem posições distintas, (i) a anglo-americana e (i) a francesa:

(i) a escola anglo-americana: centra-se predominantemente, em textos de autoria feminina, cuja a matéria é a opressão sexual e social das mulheres e suas lutas de libertação. A especificidade desta corrente consiste em apesar de se

caracterizar por uma atitude reivindicativa e crítica do sistema patriarcal, não recusa a sua inserção nesse sistema, antes, procurando dentro dele um lugar para si. (ii) A Escola francesa: tem uma linha de orientação diferente. Com uma formação filosófica, linguística e psicanalítica, preocupa-se com a definição de uma identidade feminina e com as suas realizações simbólicas, procurando encontrar uma linguagem própria para as experiências do corpo e da intersubjectividade, deixadas mudas pela cultura dominante. Assim, artistas, escritoras, críticas, procuram explorar uma dinâmica dos signos e a expressão de uma identidade própria relativamente ao outro sexo.

Para Isabel Allegro Magalhães, que parece identificar-se com esta corrente, a reflexão sobre a opressão sexual das mulheres, passa, em primeiro lugar, pela procura de uma libertação do inconsciente feminino, mais do que pela sua inserção na história, tomando até uma posição de recusa de inserção em nome da existência de uma diferença irreduzível.

No seu primeiro trabalho sobre este assunto (1987) esta estudiosa analisou "**O tempo das mulheres**", subjectivamente vivido: o tempo na experiência quotidiana, através do estudo do tempo tal, como é concebido e vivido pelas mulheres personagens dos romances seleccionados. No âmbito desse estudo, Magalhães (1987), concluiu o seguinte:

- (i). o tempo das mulheres assume na literatura portuguesa características que, embora apresentando diferentes matizes se mantêm idênticas ao longo dos séculos;
- (ii).na literatura portuguesa do séc. XX há uma discrepância: vivendo-se uma emancipação ideológica visível, as mulheres escritoras - embora muitas vezes emancipadas - retratam nas sua obras uma sociedade onde essa emancipação quase não tem lugar;
- (iii).o tempo das personagens femininas parece diferente do dos homens e o conjunto das características de cada um deles parece desenhar linhas ortogonais, isto é, percursos divergentes que nunca se encontram.

Em 1995, Isabel Allegro Magalhães, empreendeu um outro estudo, intitulado **O Sexo dos Textos**. Para o efeito, serviu-se de cartas escritas por mulheres. Nesse estudo, a autora chegou à conclusão que os textos expressam à diversos níveis, essa inegável diferença - antropológica, histórica e cultural - entre uma maneira de estar no mundo próprio dos homens e outra própria das mulheres. Uma diferença que, em sua opinião, se manifesta sob formas específicas, em cada sociedade ao longo dos tempos. Segundo Magalhães (1995), essa diferença tem vindo à acentuar-se nesta segunda metade do séc.xx, pela crescente tomada de palavra pelas mulheres nas sociedades contemporâneas.

Do que foi dito, entendemos que ambas as correntes lidam com textos de autoria feminina em que está subjacente o tema

"opressão das mulheres". A corrente francesa defende que a repressão feminina reside na supressão simbólica da subjectividade das mulheres, do corpo e do desejo, razão pela qual procura criar uma identidade própria relativamente ao outro sexo, enquanto que a anglo-americana defende que a mulher em vez de cultivar uma identidade própria diferente da do outro sexo, deve sim, procurar dentro do sistema existente um lugar para si.

1.1.3 OS CONCEITOS DE FEMINISTA, FEMININA, MISÓVIRA

a) O conceito de Feminista

Moi (1986), afirma que dada a natureza dominante do poder patriarca ao longo da história, as feministas têm de ser 'pluralistas' acrescentando que não há feministas puras, nem puro espaço feminista do qual se possa falar, todas as ideias incluindo as feministas estão 'contaminadas' por ideologias patriarcas. Moi (1986), conclui que não há razão para esconder por exemplo, o facto de várias feministas terem sido influenciadas pelas ideias masculinas, como é o caso da Mary Wollstone, que se inspirou em ideias masculinas e dominantes da revolução francesa, Simone de Beauvoir que foi profundamente influenciada pelas ideias de Jean-Paul Sartre na obra **O segundo sexo 1949**), não sendo de recusar a ideia de que John Stuart Mill, pode analisar a opressão das mulheres porque era simplesmente um "masculinista" liberal.

Para Toril Moi, o problema não está na proveniência de uma determinada ideia, mas no efeito que ela pode produzir. Segundo argumenta a mesma autora, o facto de não haver uma tradição feminil não é razão de humilhação, o que é importante, é as feministas poderem produzir um impacto reconhecível através da apropriação do material disponível.

O que se pode concluir acerca do feminismo na óptica da Toril Moi é que, o termo feminismo tem a ver com uma política cuja essência é lutar contra as formas de opressão da mulher pelo homem.

b) O conceito de feminina

É ainda Toril Moi (1986), quem afirma que o facto de a crítica feminista ser caracterizada pela política de luta contra as formas de opressão da mulher pelo homem, não implica necessariamente que ser mulher seja garantia para se ser feminista. Por exemplo, nem todos os textos escritos por mulheres indicam uma ordem anti-patriarca.

Os termos feminista e mulher (female) têm gerado muita confusão no seio da literatura feminista. Moi refere que, muitas vezes se diz que o simples facto de descrever experiências das mulheres é em si um acto feminista. Esta autora argumenta que por um lado, isto pode constituir uma verdade visto que os patriarcas têm sempre tentado silenciar e reprimir as experiências das mulheres e, neste caso, estaríamos perante uma estratégia anti-patriarca. Por outro lado, essas

experiências podem ser descritas numa forma alienada o que não as transforma em leituras emancipatórias das mulheres.

Com enfoque na diferença biológica e enfatizando as experiências femininas, a abordagem feminina representa uma forma de luta contra o poder patriarcal e o sexismo.

Apesar das experiências femininas serem uma componente importante para a formação de política feminista, não devem na óptica de Moi ser consideradas como forma única e suficiente. O feminismo como teoria, não pode ser reduzido a um reflexo dessas experiências, sendo necessário estabelecer uma relação entre a teoria e a prática, isto é, entre experiências femininas e políticas feministas.

Para Toril Moi (1986), acreditar que experiências comuns das mulheres permitem analisar a situação das mulheres, é ser em primeiro, politicamente ingénuo e em segundo, politicamente inconsistente, porque o facto das mulheres partilharem das mesmas experiências não é garantia para uma frente política comum. Moi, dá exemplo de milhões de soldados que, tendo sofrido nas trincheiras durante a primeira guerra, nem todos se tornaram pacifistas, socialistas ou militaristas depois da guerra.

Segundo afirma ainda Toril Moi (1986), o termo "feminino" em oposição ao "masculino", representa uma construção social, (modelos impostos pela cultura e normas sociais), enquanto que 'feminilidade' (de fêmea) em oposição ao "macho", se reserva para aspectos puramente biológicos de diferença sexual. Assim,

'femininidade' (feminino) vai representar uma construção social ou educação e 'feminilidade' (fêmea) representará a natureza.

Beauvoir, citada por Moi (1986), afirmava já que "ninguém nasce mulher, mas torna-se mulher". Assim, a opressão masculina reside na imposição de certos padrões sociais da 'femininidade' sobre a mulher biológica, fazendo a mulher acreditar que os padrões escolhidos para a femininidade são naturais. Com efeito, a mulher que ousar recusar a conformar-se com tais padrões será considerada 'não feminina' e 'não natural'.

c) O conceito de misóvira

Várias críticas literárias africanas têm sistematicamente rejeitado o uso do termo feminismo para descrever situações de reivindicação da mulher no continente africano, justificando que esse conceito é alheio ao contexto africano.

Uma vez a escrita tomada de assalto, a mulher africana vai definir-se, comportar-se ou identificar-se como feminista?

Algumas estudiosas feministas, defendem que é errado inferir que, as críticas feministas afro-americanas ou, do terceiro mundo sejam determinadamente influenciadas ou dependentes de teorias 'brancas' americanas ou europeias. Gayatri Spivak citada por Selden (1993:230), critica profundamente não só a crítica feminista americana ("branca", do primeiro mundo) na sua etnocentricidade, como também a teoria francesa e, em particular, a obra de Júlia Kristeva *About chinese women* (1977), na sua prontidão para exportar as

suas análises para o contexto do terceiro mundo, sem investigar e, na sua tendência para defender uma potência revolucionária da guarda avançada metropolitana.

Devido a algumas destas razões a escritora camaronesa Werewere Liking, inventou o conceito de '**misóvira**'. Segundo ela, esse conceito designa uma forma de luta da mulher em África, que responde ao termo feminismo que na óptica da Liking foi inventado sob outras motivações.

Segundo Irène Assiba d'Almeida (1994), apesar da recusa da adesão ao feminismo por parte de várias mulheres africanas, muitas outras mulheres africanas têm se reclamado feministas. A respeito disso, há divergências de opinião, as quais vão desde a convicção de que as mulheres africanas eram feministas antes da existência de uma literatura escrita - visto que elas desempenhavam muitas vezes papéis importantes sobre os planos social, político económico e religioso - até à ideia segundo a qual o feminismo é um movimento inventado sob outros céus.

A complexidade das tendências feministas no ocidente e as formas diversas que toma essa ideologia nos países chamados do terceiro mundo, é quase impossível dar ao termo feminismo uma definição única e totalmente satisfatória.

Aqui, encontra-se reflectida uma das consequências da pluralidade do feminismo, que por um lado, é vantajoso na medida em que se torna maleável, visto que pode adaptar se à qualquer situação mas, por outro lado, cria inúmeras confusões no que diz respeito à sua aplicabilidade.

Almeida (1994), cita algumas críticas africanas que rejeitam o feminismo, como é o caso de Aminata Sowll Fall e Werewere Liking. De facto, se as mulheres africanas rejeitam aderir a uma ideologia feminista do tipo ocidental, deverão procurar estratégias literárias e ideológicas que lhes darão suporte ao reivindicarem opressão, ou igualdade de direitos de ambos sexos.

Na verdade, o que se passa com a mulher africana não é o desconhecimento da condição submissa da mulher, ela, rejeita a aplicação mecânica de um termo criado num contexto alheio a África e sob outras motivações.

Assim, a crítica feminista africana reconceptualiza toda a ideia do feminismo de maneira a dar-lhe forma que responda melhor aos desejos e às aspirações das mulheres africanas, Almeida (1994).

É nesta óptica que Werewere Liking, inventou o conceito de "Misóvira".

"Misóvira", é um termo criado com base num amálgama greco-latino, aparece pela primeira vez no romance **Elle sera do jaspe et de corail**, de Werewere Liking. A invenção deste termo, anuncia a génese de uma nova linguagem da mulher procurando exprimir o não dito. O termo atenua as insuficiências de linguagem patriarca que, comportando os termos misantropo e misógino não prevê um termo similar para designar a recusa do macho, preenchendo o termo misóvira essa lacuna.

Desprezando o significado etimológico da sua própria invenção, Liking, dá ao seu neologismo um outro sentido, **'misóvira', é uma mulher que não chega a encontrar um homem admirável**". Esta inovação é secundada por Irene d'Almeida que refere a propósito " Ela se sente rodeada por larvas unicamente preocupadas com a suas panças e incapazes duma aspiração mais alta, de inspirar os grandes sentimentos, assim, ela torna-se misóvira", (Almeida 1994).

Posto isso, poder-se-ia perguntar se a posição de misóvira está em contradição com uma visão feminista? Se por feminismo se entender uma tomada de consciência da mulher enquanto grupo indispensável para o funcionamento da sociedade, como grupo oprimido na base do sexo, e com uma vontade firme de procurar valores para combater essa opressão, então, as escritoras africanas podem ser consideradas feministas.

Almeida (1994), coloca a questão da rejeição do feminismo do seguinte modo: se os discursos das mulheres africanas cabem perfeitamente na óptica feminista, por que razão as mulheres africanas não assumem isso? O feminismo reconhecido ou não, é "utensílio" que servirá para mudar o "status quo" das mulheres, mas apesar disso, as mulheres africanas não consentem um lugar para uma identidade feminista, precisamente porque a sua identidade se acha algures, bem firmada na visão africana do mundo e das coisas.

Almeida (1994), sublinha que, a invenção do conceito misóvira é completamente apropriada, pois as mulheres africanas

não se preocupam unicamente em melhorar a sua sorte, elas desejam uma reforma profunda da sua sociedade sobre os planos humano, económico, político e cultural.

Segundo Sihaka Tsemo¹ (1994), a questão da mulher e do seu papel continua assunto de debates em todas as sociedades e particularmente nas africanas.

Para Sihaka Tsemo, a maioria dos estudos sobre esta questão, teve como ponto de partida uma visão negativa e errada não só da história como também da realidade sociológica e cultural dos povos africanos. Isso levou a uma apreciação deturpada do estatuto da mulher africana, e às limitações das razões da sua marginalização e opressão.

Esta posição defendida por Sihaka Tsemo vem engrossar o quadro de opiniões segundo as quais as abordagens existentes sobre a situação da mulher africana caracterizam-se pela tendência para descrições e análises das sociedades africanas a partir de modelos teóricos não-africanos profundamente marcados por séculos de dominação ideológica e económica.

Para concluir a autora afirma que, o estatuto elevado da mulher africana degradou-se e considera-se que a marginalização da mulher africana é, um aspecto da situação de dominação e opressão dos povos africanos por forças e interesses estrangeiros; existe como se sabe mais estudos carregados de preconceitos (transposição do mito de inferioridade da mulher, provenientes do berço europeu) os quais dificultam sobre

¹ Especialista em Direito Tradicional Africano.

maneira um conhecimento real da evolução histórica do estatuto da mulher africana.

1.1.4 O DISCURSO FEMININO EM MOÇAMBIQUE:

Para uma análise sobre a mulher e a visão do mundo

O problema dos direitos da mulher e outras questões a ela relacionadas, tornou-se um assunto cada vez mais discutido em diversas sociedades do mundo contemporâneo. Em Moçambique por exemplo, existe (embora em menor escala) estudos feitos debruçando-se sobre a questão.

O surgimento de certas organizações de mulheres tais como OMM, ADOCA, ACTIVA, MBEU, MULEIDE² procurando evidenciar as qualidades da mulher, mostra que na sociedade esforços estão a ser feitos em prol da mulher.

Segundo um estudo da Amélia Bazima³ (1994), "a mulher enfrenta hoje inúmeros problemas que impedem o seu desenvolvimento e participação na vida política, económica, social e cultural na sociedade. A igualdade de direitos homem-mulher é possível e necessária, mas permanece um desafio, devido à enorme distância entre a legislação e a acção".

Na literatura, podemos citar o caso da escritora Paulina Chiziane⁴ (1994), que exprime os seus sentimentos em relação

² OMM - Organização da mulher moçambicana;
ADONA - Associação das donas de casa;
ACTIVA - Associação de mulheres empresárias e executivas;
MBEU - Associação para a promoção do desenvolvimento sócio-económico das mulheres;
MULEIDE - Associação mulher, lei e desenvolvimento.

³ Diplomada em relações internacionais pelo ISRI, membro activo da MULEIDE.

⁴ Escritora e membro da AEMO.

ao ser feminino da seguinte forma: "nós mulheres, somos oprimidas pela condição do nosso sexo, pelo meio social, pelas ideias fatalistas que regem as áreas mais conservadoras da nossa sociedade ...sinto que a maior contribuição virá no dia em que conseguir lançar, na terra fértil, a semente da coragem e da vontade de vencer nos corações das mulheres que pertencem a geração do sofrimento. A minha maior realização virá no dia em que a planta brotar, no momento de vê-la nascer. Mesmo antes de vê-la florir, poderei já retirar-me da luta, repousar na sombra mais próxima, em paz e tranquilidade".

Este discurso, por um lado deixa transparecer uma fúria de quem aspira algo para se sentir realizada. Por outro lado, este tipo de discurso na sua forma e conteúdo, deixa uma margem abismal em relação ao que se pode ver na canção feminina.

Outros exemplos a citar são o estudo de Maria José Ribeiro Artur⁵ e Balbina Darsan⁶ intitulado **Enquanto os homens tiverem o poder sexual. (1994)**, a propósito do poderio masculino, em que é sugerido que enquanto o homem tiver o poder sexual, "a mulher não estará em paz com o seu próprio corpo".

Alcinda Abreu⁷, no seu artigo **A família, a Mulher e os Direitos em Moçambique (1994)**, alerta para uma necessidade de defesa dos direitos da mulher consignados na constituição, empenha-se na criação de uma organização de acessoria educação

⁵ Socióloga e investigadora do ARPAC.

⁶ Bacharel em História e investigadora.

⁷ Licenciada em Psicologia e pedagogia e Presidente da MULEIDE.

e defesa da mulher, que justifica como "um contributo à dádiva da sociedade civil para com a mulher".

Do que ficou dito anteriormente, nós concluimos que apesar de ser do domínio comum que a mulher é a principal responsável pela estabilidade da família, não se reconhece, a nível prático e legal esta sua função básica.

Se adoptarmos a perspectiva de Toril Moi (1986), de que o feminismo é uma etiqueta política indicando luta contra todas as formas de exploração a que a mulher está ou pode estar sujeita, podemos avançar a hipótese de que os discursos produzidos pelas cantoras moçambicanas de que se ocupa este trabalho não encontram espaço nos pressupostos feministas. Não obstante, podemos ver reflectida nas canções cantadas pelas mulheres, uma grande preocupação pelos problemas sociais em geral e, condições de vida em particular.

Considerando as razões atrás apresentadas, pensamos que o discurso apresentado nas canções do nosso corpus, enquadram-se melhor nas perspectivas feminina e "misóvira", do que na perspectiva feminista, como se pode inferir do seguinte exemplo:

Mina nasviyenya lesvi svaku ni koka hi nyonga

jaha la mina nitsike ufamba

Elsa Mangué, in "Não me siga"

Eu não gosto isso de pegar-me pela cintura

meu rapaz deixa-me e vai te embora

tradução (changana)

No texto transcrito não há marca duma atitude reivindicativa que se assemelhe a luta da mulher pelos direitos e igualdade, há sim um gesto autoritário de recusa do contacto físico com o homem (ser masculino).

Seguindo a perspectiva de Liking, descrevemos essa atitude como sendo "misóvira" (mulher que não encontra um homem admirável para partilhar a vida);

Porém, nem todo o discurso da mulher apresentado nas canções, tem as mesmas características, casos há em que se pode ver um discurso simplesmente feminino, como neste exemplo:

Nita hlaisa hi mani n'wasvanga

lesvi unganikanganyisa

uku wo nirhandra svinene

namunthla wo nisiya ni nyimba (...)

Elizabeth Mondlane, in "Nita hlaisa hi mani"

quem vai cuidar de mim

assim que me enganaste

dizias que me amavas muito

hoje deixas-me grávida (...)

tradução (changana)

Eu sou aquela

que te chama marido

que te chama querido ...

Guegue (Guilhermina Caetano), "Eu sou aquela"

Estes discursos tem como pano de fundo uma etiqueta feminina (está em primeiro lugar a condição de ser "mulher"), por outras palavras é um discurso frágil e emotivo onde a mulher reconhece a femininidade (entanto que género constituído por normas sociais), exemplo: ter um marido e filhos.

Posto isso, a primeira constatação que fazemos, é que, o discurso das mulheres moçambicanas, produzido em contextos sociais ou profissionais distanciam-se substancialmente do discurso poético das canções do nosso corpus.

1.2 CONCEITOS TEÓRICOS PARA ANÁLISE

1.2.1 ISOTOPIAS E TEMAS

Neste ponto, abordaremos os conceitos operatórios fundamentais que suportarão a análise, nomeadamente isotopias e temas.

De acordo com Carlos Reis (1981), a prática de uma análise semiótica não deve cingir-se somente ao estudo de códigos técnicos literários (estilístico, actanciais, narrativos etc.)

mas, também deve incluir como instrumento operatório - códigos paraliterários - como é o caso do código temático e ideológico.

Segundo refere o mesmo autor, o código paraliterário integra signos que não esgotam a sua eficácia semiótica apenas no domínio da linguagem literária, estendendo também a zonas de influência mais ampla a que pode conferir-se uma dimensão cultural.

No presente trabalho, a nossa atenção centrar-se-á no código temático, tendo as canções como alvo do estudo. Importa todavia referir que a motivação pela escolha do referido código teve a ver mais com a sua elevada carga cultural e social do que estilística transportada pelas canções e, pelos objectivos do trabalho.

Segundo Reis (1981), a dimensão cultural atribuída aos códigos temáticos e ideológicos, pode ser compreendida na medida em que manifestando-se de forma por vezes muito incisiva em textos literários, se projectam também noutros sistemas culturais; por exemplo: o tema do amor não constitui um elemento de vigência puramente literária, porque está presente também no cinema e nas artes plásticas. Por sua vez, um determinado sistema ideológico (o marxismo por exemplo), representado de forma mais ou menos discreta numa obra literária, encontra-se facilmente também num discurso jurídico ou num tratado filosófico.

A tarefa de descrever as características e factores que propiciam a constituição de um código temático, começa por se

confrontar com a necessidade de definir com certa precisão o conceito de tema. Afectado em alto grau pelo fenómeno de polissemia, não é de estranhar que, por vezes se procure encontrar para ele uma definição marcadamente generalizante, Carlos Reis (1981).

Apesar das grandes dificuldades em se encontrar uma definição precisa do tema, Reis (1981), apresenta uma proposta do crítico Serge Doubrovsky, em que define o tema como sendo "la coloration affective de toute expérience humaine, au niveau où elle met en jeu les relations fondamentales de l'existence c'est-à-dire la façon particulière dont chaque homme vit son rapport au monde, aux autres et à dieu".

Para Reis, apesar da definição acima citada ser generalizante e não inserir-se especificamente no âmbito metodológico da semiótica, a verdade é que ela constitui uma base de trabalho válida para as considerações que se impõe formular.

Superando a procura de uma definição que se arriscaria a ser tão parcial como as outras, Carlos Reis (1981), apresenta dois factores que são de grande relevo no processo da constituição dos temas a mencionar: (1) a dependência do tema em relação ao(s) motivo(s), enquanto impulsionadora da vigência eminentemente subtextual, e portanto, susceptível de explicação sociológica ou psicanalítica, 2) o investimento semântico que atinge o texto e que permite encontrar no tema a manifestação de sentidos fundamentais que o estruturam.

É em função deste segundo factor que se reveste a aproximação do conceito de tema da noção greimasiana de isotopia: "par isotopie nous entendons un ensemble redondant de categories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résultation de leurs ambiguïtés, que est guidée par la recherche de la lecture unique", A.J. Greimas, citado por Carlos Reis (1981).

Como dissemos atrás, não é preocupação de Carlos Reis formular uma definição exacta do tema mas sim, fornecer uma caracterização que permita entender na essência o que é um tema. Neste contexto, Reis (1981), evidencia duas características: o cunho abstracto e a universalidade do tema.

Quando se fala da feição abstracta do tema, refere-se na sua capacidade de evocar, não um acontecimento particular, uma personagem específica, mas um determinado conjunto de valores ou uma certa concepção de existência, daí que se fala habitualmente nos temas de: amor, morte, felicidade, opressão, saudade, etc., exactamente recorrendo-se a termos que a gramática tradicional enquadrava no domínio dos nomes abstractos.

Por outro lado, o carácter universal do tema tem a ver não só com a sua condição de entidade abstracta e polarizadora de sentidos fundamentais, mas sobre tudo com a irradiação e circulação histórica e geográfica que dele é própria. Significa isto que, os temas literários, não se confinando dentro de

fronteiras cronológicas rígidas, não se esgotam numa época ou numa cultura, sendo retomados noutras épocas, por vezes distantes e manifestando-se em diferentes culturas.

Um outro conceito fundamental para análise que nos propomos realizar é o da isotopia. Para um estudo do género de que pretendemos realizar, a análise das isotopias da mensagem ou de qualquer sequência do discurso é importante, visto que, é a partir delas que geram outras componentes de análise, como é o caso de tema.

Dada a importância que o estudo das significações se reveste, somos obrigados a concordar com Greimas (1966), segundo ele, para transformar o inventário dos comportamentos em antropologia e as séries de acontecimentos em história, não temos outro meio, se não interrogar-nos à cerca do sentido das actividades humanas e o da história.

O estudo das isotopias é complexo, porque inclui vários conceitos operatórios que concorrem para o estabelecimento de uma determinada isotopia. Desta maneira, definiremos alguns conceitos operatórios básicos que frequentemente faremos alusão ao longo da análise:

Sema - segundo Greimas (1966), sema é uma unidade mínima de significação, ou por outra, é um dos elementos constituintes do termo objecto (termo objecto define-se como a colecção de semas S1, S2, S3...) ao termo objecto dá-se o nome de lexema.

Dado que a análise sêmica incide sobre elementos do léxico (morfemas ou palavras), que se representam como "pacotes de

semas", não é suficiente para assegurar a combinatória semântica, porque dessa forma, continua a ser possível que as relações semânticas tratem globalmente de cada um desses "pacotes" e, nesse caso podem ter os mesmos pontos de partida e de chegada que as relações sintácticas - que se aplicam directamente aos lexemas. Para isso, é necessário que a análise semântica não incida apenas sobre o conteúdo de unidades lexicais, mas sobre o conteúdo de segmento de enunciados mais longos, até mesmo sobre efeitos de sentido chamados sememas, Greimas (1966).

Na óptica de Greimas (1966), sememas serão a combinação do núcleo sêmico (o significado mínimo permanente ou a invariante), e semas contextuais (que são as variáveis sêmicas ou seja são as significações ligadas a um determinado contexto ou a uma dada situação de comunicação). E, considera classemas como sendo os semas contextuais propriamente ditos.

Segundo Greimas (1966), é necessário não esquecer que as categorias morfológicas não constituem, do ponto de vista do plano do conteúdo, se não um agrupamento limitado de classemas, e que, por outro lado mesmo se numa certa medida são constitutivas de uma isotopia de mensagem tais categorias não são suficientes para dar conta nem da isotopia nem das variações isotópicas das unidades estilísticas do discurso. É recorrendo às categorias classemáticas quaisquer que sejam elas - e não as categorias morfológicas - e, é considerando, inicialmente essas variações das isotopias que não se encontram

fechadas nas fronteiras sintácticas, que estaremos em condições de avaliar as dificuldades que encontramos e as soluções que podemos considerar para dar conta da existência das isotopias amplas.

Com base nos conceitos acima apresentados, postulamos que, **uma mensagem ou qualquer sequência de discurso, pode ser considerada isotópica se possuir um ou vários classemas em comum**, por outras palavras, uma mensagem ou um discurso forma isotopia com base em um ou mais contextos propriamente ditos. A partir daqui, podemos dizer que os classemas desempenham grande função para estabelecimento de uma isotopia.

Segundo Greimas (1966), aparentemente o discurso apesar do seu carácter linear é constituído por uma sucessão de determinações e por isso criador de uma hierarquia sintáctica por vezes complexa de analisar, assim, no acto do discurso, tanto oral como escrito, é necessário que o orador estabeleça solidamente o plano isotópico do discurso, colocando inicialmente o contexto mais amplo dentro do qual pode introduzir em seguida, uma nova isotopia.

Do que acabamos de dizer, podemos sumarizar do seguinte modo: num dado discurso podemos encontrar várias isotopias sendo uma delas ampla que engloba todas outras. Portanto, o emissor deve em primeiro lugar introduzir a isotopia maior da mensagem e em seguida construir dentro dela isotopias menores.

O processo por nós seguido, para o estabelecimento de uma mensagem isotópica, consistiu na identificação dos lexemas

chave em cada canção, em seguida agrupámo-los em unidades mínimas de significação ou seja em "pacotes" semânticos. Posteriormente, comparamos tais "pacotes" uns aos outros para observarmos as proporções, afim de concluirmos qual dos pacotes representaria a isotopia dominante. Com base na isotopia dominante, estabelecemos os tema de cada canção.

1.2.2 PROCESSOS RETÓRICOS

1.2.2.1 A RETÓRICA NO TEXTO DA TRADIÇÃO ORAL

Para uma compreensão exaustiva do tipo de análise que nós vamos empreender, é necessário em primeiro lugar ter em conta que estamos diante de uma literatura oral, isto significa por sua vez, conhecermos as características primordiais que são próprias deste tipo de literatura.

Segundo Finnegan (1970), um dos factores principais da literatura oral é a audiência que é muitas vezes envolvida directamente na actualização e criação da mensagem.

Na tradição oral durante o processo de comunicação, o emissor e o receptor estão em contacto, esta situação permite que o emissor à qualquer altura do discurso, acrescente outros elementos que não são da fala como por exemplo os gestos, a expressão facial etc. Este factor é importante sublinhar, porque permite compreender a estruturação do texto na poesia oral.

No caso concreto das canções alvo deste estudo, este factor, permitirá perceber certas canções que possam aparentar

pobreza na estruturação, mas que esta pobreza pode ser recuperada com acréscimo de certos elementos no acto da performance.

O texto oral está em constante improviso, o narrador pode transformar a história que conta, muitas vezes o poeta vive de memórias, vai aproveitando essa memória através da performance, executar operações que levam a produção enriquecida do texto e, é por isso que muitas vezes se diz que a performance é um conceito que se aplica perfeitamente na literatura oral.

Na tradição oral, pode haver dentro do discurso diferentes actos ou seja, quem fala pode logo a seguir interrogar, ou interpelar o seu discurso com o do seu destinatário.

Uma outra característica do texto oral, é possuir uma estrutura de diálogo, estabelecendo uma comunicação com o sujeito falante.

Há em muitos casos uma afirmação de valores da natureza ou exaltação de valores de chefes, o caso por nós constatado, foi a exaltação dos valores da mulher e da natureza.

Dentro do vasto mosaico de processos que a retórica literária oferece, a nós interessa estudar os processos retóricos que se ligam a poesia da tradição oral tais como: o refrão (repetição de partes do discurso), epítetos (espécie de atributos), antifonia (uma resposta vocal à algo que está a ser dito), ideofones (conjunto de sons que comportam um significado), a mudança de estatuto comunicativo e a repetição.

CAPÍTULO 2

METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO

2.1 A CONSTITUIÇÃO DO CORPUS

O presente trabalho realizar-se-á na base de um corpus composto por 24 canções de autoria de mulheres da zona sul de Moçambique e interpretadas em línguas ronga, changana e português; produzidas entre os anos 1980 - 1994. A escolha das línguas (ronga e changana) teve a ver com questões puramente metodológicas: procuramos línguas com proximidade sócio-cultural, para obtermos um corpus homogéneo associado ao próprio contexto do trabalho.

Para o caso das canções cantadas em português, o nosso objectivo foi ver a estrutura retórica dessas canções se assemelha como a que se pode encontrar nas canções cantadas em línguas bantu.

2.2 A SELECÇÃO DAS CANÇÕES

Para selecção da amostra, o primeiro critério usado foi a língua. O segundo critério da selecção foi o ano de produção. O terceiro critério com vista a selecção das canções de cada artista foi aleatório, excepto cantoras que possuíssem poucas produções pois, aí não havia possibilidade de escolha.

A adopção do critério aleatório para a recolha das canções das mãos das autoras, foi produtivo porque, evitamos que as

artistas escolhessem canções do seu gosto que talvez seriam impertinentes para a nossa investigação.

2.3 RECOLHA DE DADOS

As canções que constituem dados do nosso trabalho, foram fornecidas pelas próprias cantoras, algumas já traduzidas, outras foi preciso transcrevê-las de cassete-audio e posterior tradução por falante nativos dessas línguas.

Pesa-nos dizer que, nos dois casos acima descritos, as dificuldades foram enormes e o perigo de erros, principalmente para o segundo caso esteve sempre a espreita. No caso das canções oferecidas pelas próprias cantoras, muitas vezes não havia coincidência entre o que nos forneciam e o que escutávamos posteriormente nas fitas.

Para o caso das canções traduzidas por falantes nativos, o perigo esteve na transcrição e tradução errada de expressões semelhantes, contudo, procuramos à todo custo ter uma tradução não idiomática mas fiel ao texto original.

2.4 TRATAMENTO DO CORPUS

A nossa análise obedeceu a seguintes etapas:

1ª etapa - Organização das canções por ordem numérica, colocando as canções da mesma língua seguidas umas das outras.

2ª etapa - Recolha e agrupamento de palavras-chave com vista a detectar classemas que conduzissem as isotopias do discurso. Por exemplo na canção **Não me siga** da Elsa Mangué,

encontramos nas três primeiras estrofes o seguinte: (atenção aos sublinhados)

Não quero isso de pegar-me pelo ombro (...)

Detesto isso de seguir-me pelas pegadas (...)

Não gosto isso de pegar-me pela cintura (...)

tradução (changana)

Nesta estrofe podemos sugerir seguintes observações: os lexemas (não quero), (detesto), (não gosto) têm em comum o sema contextual "negação", logo nesta estrofe estamos em presença de uma isotopia de recusa.

3ª etapa - Estabelecimento de uma tipologia referente a imagem da mulher presente nas canções.

A imagem da mulher foi obtida com base na análise do conteúdo das isotopias contidas em cada canção.

4ª etapa - Análise dos processos retóricos presentes em cada canção.

5ª etapa - Formulação das conclusões e considerações.

CAPITULO 3

ANÁLISE DOS DADOS

3.1 REPRESENTAÇÃO DA MULHER

O estudo da representação da mulher, é um dos focos principais deste trabalho. Motivados como dissemos anteriormente, por um trabalho realizado por Estevão Filimão, cujo objectivo era estudar a imagem da mulher na canção da música ligeira da Beira, de onde se constatou que as imagens retidas com maior incidência, evocavam uma postura tradicional da mulher e, dado que tais canções foram feitas maioritariamente por homens, nós achamos oportuno continuar com esse tipo de trabalho, analisando canções feitas somente pelas mulheres.

É com base nas diferentes formas da mulher exprimir o seu sentimento e nos processos de organização do respectivo discurso, que nos basearemos para estabelecer as diferentes imagens da mulher. Tecnicamente, o estudo das imagens da mulher consistirá na análise dos diversos "pacotes" semânticos agrupados e a designação atribuída a esses agrupamentos semânticos corresponderá as diferentes imagens da mulher encontradas.

3.2 ANÁLISE DE ISOTOPIAS E TEMAS

Através de análise dos vários lexemas ou sememas encontrados nas canções, estabelecemos agrupamentos de significação mínima chamados semas os quais, nos conduziram ao estabelecimento de

isotopias. Por sua vez, as isotopias conduziram-nos aos temas dominantes.

A distribuição das isotopias e temas por cada canção, tipo de discurso e as respectivas imagens; está representada da seguinte forma:

Canção	isotopia	tema	caracterização do discurso	imagem
2,6	lamento	rel. sociais	neutro	invisível
1,4,11,16,17,20	lamento	amor	feminino	guardiã
8,24	recusa	amor	misóvira	autoritár
7,9,10	desejo	amor	feminino	guardiã
3	exaltação	exaltação	neutro	invisível
23	exaltação	exaltação	feminista	livre
12,13,15	denúncia	crítica social	feminino	vingativa
18	advertência	crítica social	neutro	invisível
14	conselho	rel. sociais	feminino	guardiã
19,21,22	confissão	amor	feminino	sensual
5	disfarce.	rel. sociais	neutro	invisível

3.2.1 AS ISOTOPIAS

A análise das canções conduziu-nos a seguintes isotopias:

Lamento: caracteriza situações de diferente natureza:

A mulher que lamenta por ter sido abandonada pelo
parceiro,

*quem vai cuidar de mim
já que me abandonaste
dizias que me amavas
hoje deixas-me de grávida
dizias que não existia outra mulher
afinal estavas a enganar-me*

tradução canção n° 16 estrofe 1

A mulher lamenta por sentir-se rejeitada,

Chorei lágrimas vermelhas quando me atiraste

tradução, canção 11 1° verso, 1ª estrofe

A mulher lamenta por sentir-se traída,

Fui enganada por um homem de Manhiça

tradução, canção, 17 estrofe 1

A mulher lamenta por desilusão,

*Já nem me lembro quantas vezes você jurou
que o nosso amor jamais teria fim*

você me iludiu com falsas promessas (..)

tradução, canção 20, estrofe 1

A criança lamenta por não ter pais para dar o
aconchego, receber o calor da família; é o grito de
dor de crianças desamparadas,

onde estão os meus pais

para mostrarem-me o caminho

onde estão os meus pais

para ensinarem-me a viver

tradução, canção nº 2 estrofe 2

A mulher lamenta por comportamento dos filhos,

Mas o que te faz sofrer

desde o amanhecer até ao pôr do sol estás

zangada (...)

tradução, canção 4, estrofe 6

A mulher lamenta pelo custo de vida,

Não há alegria

nem amor nem vida

por tua causa dinheiro

tradução, canção nº6 estrofe 6

Recusa: esta isotopia revela duas situações:

A mulher rejeita o contacto físico com o homem

Não gosto isso de pegar-me pela cintura.

tradução, canção 8 estrofe 2

A mulher rejeita o homem por ser enganador,

voltaste com promessas falsas

não sou nenhuma idiota

voltaste para me atrapalhar

a minha paciência acabou

não, não te quero mais.

. tradução, canção nº24 estrofe 2

Desejo: a mulher expressa o desejo de:

ter um lar,

têm sorte aquelas que se casam (...)

tradução, canção 7, estrofe 1 1º verso

ter um parceiro,

eh moço que dormes nos tubos

quero ir contigo

ver a minha mãe

eh moço que dormes nos tubos

quero ir contigo

para casa

tradução, canção n° 9 estrofes 11 e 23.

voltar para casa dos pais ou à terra natal. Importa-nos sublinhar que a referência a casa dos pais ou à terra natal é sempre feita com atributos positivos, é conotada com valores positivos em oposição a qualquer outro sítio:

por onde devo ir para casa

como é que hei-de ir para casa da minha mãe

quero ir para casa

tenho saudades de ir a casa da minha mãe (...)

tradução canção 10, estrofe 3.

Exaltação: de valores da natureza

Venha ver a beleza dela (a lua)

tradução, canção n° 3 estrofe 3

valores da mulher,

faço esta bela canção para mulher

para uma estrela (...)

tradução, canção nº23 estrofe 1

Denúncia: a atitude ou comportamento de mães

Maltratas o teu filho

enquanto não merece

trás esta mulher não a queres

mostra-te esta contas histórias

tradução, canção nº 15, estrofe 2

a mulher denuncia atitudes malignas de outras
mulheres,

esta mulher quando anda

deixa o caminho e anda sobre mim (...)

tradução, canção 12, estrofe 1

De verdade ela sofre

sofre por causa de ciúme

levou processo

foi meter na esquadra



na esquadra não ganhou

foi aos curandeiros

tradução, canção 13, estrofe 4

Advertência: adverte-se para um mal que atormenta a sociedade. Esta isotopia caracteriza situações determinadas por um contexto específico, neste caso concreto trata-se de uma doença e há uma necessidade de alertar a sociedade para esse mal,

Em cada esquina

há paixão, amor

mas se tu amas a vida

evita o sida pois a vida é só uma amigo

pois a vida é só uma amor.

tradução, canção 18, estrofe 1

Conselho: retrata casos em que a mulher aconselha a sua filha a mudar de comportamento,

Não me escutas

cala para eu te dizer

oh minha filha

não queres trabalhar

só queres dormir (...)

tradução, canção 14, estrofe 2

Confissão: a mulher apresenta-se como dócil, meiga suplica e clama pela presença do parceiro,

*Eu sou aquela
que te chama querido
que te chama marido,
na hora de dizer adeus
te olha com aquele olhar
que tanto enlouquece a você*

tradução, canção 22, estrofe 4.

Disfarce: descreve situações em que a mulher disfarçando a sua identidade (gênero), critica atitude patriarca da sociedade,

*-Estou a ver te sozinho
a vizinha ficou
com quem vais dançar
- as moças de hoje,
tira do fogo e arrefece
se não hei-de atrasar
à festa daquele moço*

tradução, canção 5 estrofe 4 e 5.

Resumindo, encontramos ao longo da análise, discursos que apresentam várias isotopias, sendo uma maior dentro da qual se constroem sucessivamente outras de menor dimensão.

3.2.2 OS TEMAS

A análise do conteúdo isotópico conduziu nos a seguintes temas.

Amor: relata situações de diferente índole. O tema de amor mostra-se como o preferido. Geralmente associa-se as isotopias de lamento (amor não correspondido, sofrido, perdido ou desilusão amorosa), recusa (recusa-se o amor de um homem por ser enganador ou recusa-se um amor que não corresponde a expectativa), desejo (suplica-se a presença de alguém que se ama).

Relações Sociais: neste tema, abordam-se questões como: relação mãe-filho, amigos e custo de vida. Na sua manifestação associa-se a isotopia de conselho, advertência e disfarce.

Crítica Social: relata questões que tem a ver com o comportamento, atitude ou conduta de indivíduos na sociedade, ocorrendo associada a isotopia de denúncia.

Exaltação: neste tema, evidenciam-se determinadas qualidades da natureza (lua), e do ser humano (mulher), por meio do uso de atributos positivos.

3.2.3 CARACTERIZAÇÃO DO DISCURSO

Da análise feita sobre as isotopias e os temas das canções, notamos que existem 5 (cinco) tipos de discurso a saber:

Feminino: é o discurso predominante, caracterizando-se por ser frágil e emocional. É um discurso em que se vinca a femininidade tomando percepção de normas sociais veiculadas na (nossa) sociedade.

Feminista: é um discurso em que a mulher tende a mostrar a consciência de existência de disparidade entre o homem e a mulher, por meio do uso de expressões como (liberdade e igualdade).

Misóvira: discurso marcadamente autoritário. Demarca a ruptura da concepção de **fragilidade e emocionalidade** do discurso feminino. Associando-se na sua manifestação à isotopia de recusa, a femininidade é fortemente vincada por meio de atributos positivos.

Neutro: neste tipo de discurso, a mulher não exteriorizando a identidade de género, relata os factos ou critica, como um elemento "neutro" da sociedade. Normalmente são assuntos demasiado gerais, a tónica dos discursos não incluem o "eu" poético como acontece em muitas canções, veja-se as canções 6 e 18 em anexo 1.

3.2.4. AS IMAGENS DA MULHER

*Estevão Filimão, no seu estudo sobre a representação da mulher na canção da música ligeira da Beira, encontrou oito imagens:

1 - **A imagem mulher-caça-tesouro:** é aquela em que a mulher é apresentada como enganando o seu próprio parceiro como mero objectivo de deixá-lo na pobreza, depois de lhe ter esbanjado

toda a riqueza em bens materiais. O amor é referido como sendo falso, porque é utilizado pela mulher como meio de acesso às referidas riquezas.

2 - **A imagem mulher-cara-metade:** é caracterizada pela exigência de busca ou procura que faz nascer no outro parceiro ou admirador, a referência ao termo amor (enquanto pura virtualidade).

3 - **A imagem mulher-cruel:** esta imagem encara por um lado a figura de madrasta, que é descrita como provocando sofrimento físico em menores carentes de protecção, por outro lado, nos relatos masculinos sobre o divórcio muitas vezes a mulher é identificada com elementos maus da natureza.

4 - **A imagem mulher-ideal-guardiã-doméstica:** esta imagem circunscreve-se à acção da mulher no domínio doméstico, às suas ocupações em tarefas orientadas para a manutenção, comodidade e conforto do lar.

5 - **A imagem mulher-invisível:** esta imagem reúne textos que não falam explícita e especificamente da questão feminina (ou são assuntos demasiado particulares de cada autor, ou ao contrário, são assuntos demasiado gerais).

6 - **A imagem mulher-Mãe:** esta imagem apresenta a mulher na sua relação (real ou imaginária), com os filhos, aparecendo neste caso como a heroína que consente sacrifícios, sofrimento e privações pelo facto de ser Mãe da humanidade; a ausência e traição dos filhos são referidos como provocando nela um profundo desgosto.

7 - **A imagem mulher-objecto de prazer:** esta imagem é revelada sob duas vertentes: a primeira é aquela em que a mulher é referida como sendo a fornecedora de prazer físico, a segunda retrata a mulher a partir dos seus dotes físicos exteriores, a beleza na indumentária, nas tranças na maquilhagem e noutros pormenores físicos exteriores.

8 - **A imagem mulher-propriedade:** a designação "mulher propriedade" tem o seu fundamento no emprego dos pronomes possessivos ou marcas afins de posse consignada à pessoa em relação à qual a mulher é legitimada.

* Por meio de análise de vários segmentos semânticos que formam as isotopias, estabelecemos uma tipologia que dá conta dos diferentes tipos de discurso presente na canções, o que chamamos de imagens da mulher.

1 - **A imagem Mulher-autoritária:** caracteriza-se por apresentar um discurso forte de auto defesa, tomada de decisão perante o homem, não encontra facilmente um homem admirável para partilhar a vida etc. Pode-se associar este tipo de imagem à atitude da mulher **misóvira**.

2 - **A imagem Mulher - guardiã:** este tipo de imagem representa a mulher que coloca em primeiro plano a condição feminina ligada à normas sociais formuladas pelas sociedades, por exemplo: aspira ter um lar, ser mãe ideal, boa educadora. Este tipo de imagem pode se associa-se ao discurso feminino.

3 - **A imagem Mulher-Vingativa:** esta imagem representa a mulher com práticas malignas. Ela utiliza os curandeiros para se vingar de algo, por exemplo, a partilha do marido.

4 - **A imagem mulher - livre:** esta imagem caracteriza a mulher que assume uma postura que deixa uma distância significativa em relação às outras imagens, no que concerne a forma como apresenta o discurso e o modo de tratamento que é atribuída a mulher. Nota-se o uso de expressões como 'mulher livre', 'mulher canta liberdade', 'mulher canta felicidade' que nos remetem ao conceito de feminismo.

5 - **A imagem mulher invisível:** esta imagem remete-nos à situações em que a mulher se coloca como um elemento neutro na sociedade, sem deixar transparecer marcas de femininidade nos seus discursos, abordando temas demasiado gerais por meio de um discurso marcadamente neutro.

6 - **A imagem mulher sensual:** esta imagem representa a mulher como sendo dócil para com o seu parceiro, a quem dedica um grande afecto. O carácter dócil e sensual da mulher é representado por meio do uso de discurso completamente repleto de femininidade (exemplo: eu sou aquela /que te chama querido/que te chama marido (...)). Para mais exemplos aconselhamos a ver no anexo 1, as canções 19, 21, 22.

Uma análise comparativa entre o primeiro estudo, de Estevão Filimão, e o nosso, permitiu ver que as imagens encontradas neste último, apresentam um salto qualitativo, quer sob ponto de vista de mulher propriedade é objecto, quer sob

Comentário de
estudante

ponto de vista de mulher protectora da família e da estabilidade social, isto porque, a mulher avança umas vezes com um discurso autoritário, outras vezes de auto determinação e, até um discurso com tendência para o feminismo, esta última característica notamos apenas em um caso singular (canção 23 estrofe 6).

Os temas e as isotopias que caracterizam as mensagens ou sequências do discurso permitem concluir que o discurso da mulher cantora enquadra-se melhor no discurso feminino porque ao abordar os temas do dia a dia ou com ela relacionados, coloca em primeiro plano a condição de "ser mulher" (entanto que um conjunto de normas e modelos construídos pela sociedade), portanto, não associa o seu discurso a nenhum modelo político de luta pela emancipação ou pela igualdade de direitos e oportunidades entre o homem e a mulher, salvo apenas um caso, em que o discurso da mulher se assemelha ao discurso feminista, exemplo:

Hoje a mulher canta sim felicidade

hoje a mulher canta sim igualdade

canção 23, estrofe 6

Entretanto, notamos que há casos em que as canções se apresentam com características de um discurso de mulher misóvira:

Eh moço que dorme nos tubos

quero ir contigo

ver a minha mãe

canção 9, estrofe 11.

O discurso neutro aparece geralmente associado a situações gerais e de certo modo de intervenção. Aqui apesar da mulher disfarçar da sua identidade não avança com nenhuma forma eficaz de afirmação nem de luta pelo que são os seus direitos.

Tendo em conta que, a identidade de género é socialmente construída e, portanto pode ser desafiada e transformada, segundo constatou Woolf citada por Selden (1993), cabe a mulher cantora através do seu discurso afirmar os seus valores.

O tipo de discurso aqui analisado, dá razão a Toril Moi (1986), quando afirma que as experiências de mulher não são suficientes nem capazes de inspirar um profundo desejo para libertação política, porque se assim fosse, as mulheres há muito teriam mudado a face da terra. Por outro lado, mostra que ser mulher não é condição principal para se ser feminista. Como podemos observar nos discursos das canções por nós estudadas, apesar de terem sido escritas por mulheres nem todas revelam uma atitude anti-patriarca.

3.3 ANÁLISE DOS PROCESSOS RETÓRICOS

Ao longo da nossa investigação, temos vindo a hipotetizar que, (algumas) canções em nosso estudo na sua forma seguem modelos da poesia da tradição oral.

Para demonstrarmos esse facto, faremos uma análise paralela de processos retóricos próprios da poesia oral que se encontram nas canções por nós estudadas e na canção da poesia oral intitulada "Ntamuka hi kwini" abaixo ilustrada.

Ntamuka hi kwini	Por onde devo ir
Ntamuka hi kwini	Por onde devo ir
ntamuka hi kwinee	como posso lá chegar
ntamuka hi kwini	por onde devo ir
a nuna wa mina a hleleleka mino-o	o meu marido está sofrendo,
ntamuka hi kwini	oh pobre de mim!
a nuna wa mina a kholwe ngofu mino-o	por onde devo ir
	o meu marido fugiu há longo tempo
Ntamuka hi kwini	Por onde devo ir
ntamuka hi kwinee	como posso lá chegar
ntamuka hi kwini	por onde devo ir
Nkomati yi tele a tata milambu minc-o	o Inkomati está a transbordar
Ntamuka hi kwini	Por onde devo ir
mumiti yi tele a tata milambu mino-o	tenho o coração destrozado e
ntamuka hi kwini	amargurado
ntamuka hi kwinee	por onde devo ir
ntamuka hi kwini	como posso lá chegar
ntamuka hi kwinii	por onde devo ir
ntamuka hi kwini	por onde devo ir
	por onde devo ir

O refrão e a repetição: associados ao seu estatuto de facilitadores de memorização, é frequente encontrá-los em quase todas as canções, principalmente as em língua bantu, exemplo de refrão na canção n° 3 anexo 1, (a noite de hoje), repetição (Ntamuka hi kwini) na canção Ntamuka hi kwini.

A antifonia: que consiste numa resposta vocal à algo que está a ser dito, foi repetidamente usada nestas canções, canção n° 8 (-não quero), no anexo 1.

Os ideofones: são conjuntos de sons que comportam um significado, são muitas vezes usados com a finalidade de dar ênfase ao que está a ser dito, ou seja tornar a mensagem mais receptiva, por exemplo, canção n° 13 (mayiwée...) em anexo 1, (kwineé e mino-o) na canção Ntamuka hi kwini.

A mudança do estatuto comunicativo: consiste na interpelação do discurso do autor com o do seu interlocutor veja-se na canção n° 5 (-ai ai não tenho tempo), (-esposa volta para casa) na canção n° 11 todas em anexo 1.

Para além dos processos retóricos atrás descritos está presente nas canções outra variável da tradição oral que é o provérbio. Geralmente, os provérbios aparecem para realçar algo descrito e associam-se também a função didáctica, veja-se em anexo 1 na canção n° 12 (**O bem feitor morre desgraçado**)..

O verso curto: característica da poesia oral também é uma construção marcante em quase todas as canções que constituem o nosso corpus.

No caso das canções em português, a figura retórica aplicada foi a repetição, das estrofes (ex.: canção 19, 24).

Depois de termos visto que as canções que seguem modelos da tradição oral são as em línguas bantu, concluímos que não há uma transposição do modelo da literatura oral para as canções da literatura escrita (as que estão escritas em português) embora tais canções sejam compostas por mesmas autoras.

Notamos igualmente que as canções feitas em português são retórica e tematicamente pobres. No geral, associadas ao tema de **amor**, os seus discursos são os que transportam a maior carga de valor machista, o que pode fazer supor que os valores machistas não vêm da "sociedade tradicional".

Esta conclusão, vem reforçar a afirmação da Sihaka Tsemo (1994) que argumenta que, o estatuto elevado da mulher africana degradou-se e a marginalização da mulher nas sociedades tradicionais africanas é um aspecto da dominação e opressão dos povos africanos por forças e interesses estrangeiros.

CONCLUSÕES

Na introdução, colocamos uma série de questões e levantamos hipóteses que deveriam ser confirmadas com base na análise de variáveis definidas, feito o estudo, extraímos as seguintes conclusões:

✓ As canções feitas pela mulher da zona urbana, (neste caso particular estamos a falar da cidade de Maputo), vistas sob diferentes ângulos evocam essencialmente uma postura tradicional da mulher revelando-a sob ponto de vista da **mulher-protectora de família e da estabilidade social** ou de um outro ponto de vista mais concretamente machista de **mulher-objecto**, todavia, apresentam ligeiro avanço em relação as estudadas por Estevão Filimão (1994).✱

Ao mesmo tempo, notamos que o discurso patente nas canções difere do apresentado pelas outras camadas de mulheres, exemplo (intelectuais, sócio-profissionais, etc.) pois, estas últimas, apresentam um discurso com verdadeiras marcas de luta-da-mulher pelos seus direitos e pela emancipação.

As isotopias predominantes, (recusa, desejo e lamento), geralmente, ligam-se ao temo de amor. Todavia, enquanto nas isotopias de lamento e desejo a mulher utiliza um discurso feminino (frágil e emocional), fazendo com que a sua imagem represente uma mulher ideal guardiã, na isotopia de recusa, a mulher assume uma atitude de auto determinação, fazendo com que o seu discurso seja autoritário e a sua imagem se assemelhe à

de uma mulher misóvira. No cômputo geral, o discurso da mulher cantora não é feminista, mas sim um discurso umas vezes feminino (baseado nas normas sociais), outras vezes misóvira (um discurso com marcas de autoritarismo e auto-determinação) e um caso singular de feminismo emergente. De igual modo, verificamos que os discursos políticos referidos à emancipação, em nada influenciam no discurso da mulher cantora que continua atada ao **discurso feminino**.

Quanto aos temas, vimos que apesar dos discursos abarcarem uma variedade deles há os mais preferidos que por sinal se ligam ao quotidiano por elas vivido, marcada por lamentos por causa de partilha do marido, amor sofrido ou desilusões ou então recusa do homem por ser enganador.

Os processos retóricos analisados no decurso do estudo levaram-nos a concluir que, as canções na sua forma, seguem modelos da tradição oral revelada pelo uso de elementos da retórica da oralidade. Apesar das cantoras viverem num meio urbano, continuam a buscar sua inspiração na tradição oral.

Notamos que as canções feitas em língua portuguesa, aparentam uma pobreza quanto a estrutura retórica e temática. Abordando maioritariamente o tema de amor, amor esse que muitas vezes é desilusão. Em contra partida, são as que mais expressam o valor machista.

Considerando que na tradição oral a teoria surge a partir das experiências e, estando estas canções ligadas à essa tradição, podemos concluir que, as canções aqui estudadas

descrevem algo que esteja intimamente ligado com o real vivido pelas cantoras, não obstante, os inquéritos biográficos realçarem que as canções são autênticas autobiografias. Não avançamos mais com o estudo dos inquéritos porque não se enquadra no âmbito deste trabalho.

Chegados aqui, pensamos ter alcançado os objectivos preconizados por este trabalho. O facto de terminarmos não significa termos esgotado as possibilidades de estudar este tema mas, pelo facto de acharmos que cumprimos o objectivo preconizado no início deste trabalho, pesem as lacunas que o mesmo possa apresentar.

RECOMENDAÇÕES

Este trabalho pode ser útil para a compreensão da importância que a tradição oral desempenha nas sociedades; para ver até que ponto os valores culturais se preservam ou se extinguem num ambiente como o da zona urbana onde co-habita uma pluralidade de valores culturais.

Pode servir para medir a distância entre os modelos políticos de emancipação propostos pelos discursos políticos e a prática.

Depois de termos visto que as canções cantadas na língua portuguesa não apresentavam nem consistência retórica nem prosódica, isto é, são canções distantes tanto da oralidade como da escrita, o que as coloca numa situação de pobreza em

relação as cantadas em línguas bantu, pensamos que artisticamente as cantoras só têm a ganhar cantando em línguas bantu. Porém, outras vantagens podem ter cantando em português, por exemplo, comunicar com muita gente pelo facto de ser a língua oficial.

Esperamos que investigações desta natureza não terminem por aqui, podendo continuar em relação à outras línguas, pois, como se sabe Moçambique possui um rico património linguístico ainda inexplorado. Estamos convictos de que tal facto permitiria o conhecimento de realidades da tradição oral de outros pontos do país.

Por outro lado, também estamos cientes de que este tipo de trabalho poderá continuar, desta feita tendo como ponto de partida outros enfoques de análise.

BIBLIOGRAFIA

[1] ABREU, ALCINDA. (1994). "A família, a Mulher e os direitos em Moçambique". **Eu Mulher em Moçambique**. Maputo, CNUM & AEMO, 113-123p.

[2] ALMEIDA, I.A.DE. (1994). **Francophone African women writes: Destroying the emptiness of silence**, Grainville, University of Florida press.

[3] BAUDELAIRE, CHARLES. (1980) " «OS Gatos»". in BONHÔTE et al **Sociologia da literatura**. Lisboa: Estampa, 113 - 139p.

X [4] CASIMIRO, I. & ANDRADE, X. (1992). " Construindo uma Teoria de Género". **Estudos Moçambicanos**, Novembro, nº 11/12, 100-143p.

[5] CHIZIANE, P. (1994). "Eu, Mulher...por uma nova visão do mundo". UNESCO. **Eu Mulher em Moçambique**. Maputo, CNUM & AEMO, 11 - 18p.

[6] COHEN, J. (1976). **Estrutura da Linguagem poética**. 2ª. ed. Lisboa: Dom Quixote.

[7] DEBORAH, J. (1994). **Visiting Woman.** "Female Migrant performance from the Northern Transvaal". in Gunner, Liz. **Politics and Performance.** Theatre Poetry and Song in Southern Africa. University of Witwatersrand.

[8] DUCROT, O. & TODOROV, T. (1982). **Dicionário Das Ciências da Linguagem.** 6ª. ed. Lisboa: Dom Quixote.

[9] EASTHOPE, a. & MACGOWAN, K. (1992). **A Critical and Cultural Theory reader.** Bucknham: 133 - 180p.

[10] FILIMÃO, E. (1992). " A Imagem da Mulher em Canções da Música Ligeira da Beira". **Estudos Moçambicanos,** Novembro, nº 11/12, 147 - 182p.

X [11] FINNEGAN, R. (1970). **Oral Literatura in África.** Oxford: OLAL.

[12] GREIMAS, A. JULIEN. (1973). **EN Torno Al Sentido:** Ensayos Semioticos. Madrid: Fragua.

[13] GREIMAS, A. JULIEN. (1966). **Semântica Estrutural:** Pesquisa de método. 2ª ed. São Paulo: Cultrix.

[14] KAYSER, W. (1976). **(Análise e Interpretação da obra Literária**. Introdução à Ciência da Literatura. 6ª ed. Lisboa: Sucessor.

[15] LAUSBERG, H. (1967). **Elementos de Retórica literária**. 2ª. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian.

[16] LEENHARDT, JACQUES. (1980). "Semântica e Sociologia da Literatura". in BONHÔTE et al; **Sociologia da literatura**. Lisboa: Estampa. 139 - 157.

[17] MAGALHÃES, I. A. DE. (1987). **O Tempo das Mulheres**. A Dimensão Temporal na escrita Feminina Contemporânea. Lisboa: Casa da Moeda.

[18] MAGALHÃES, I. A. DE. (1995). **O sexo dos Textos e Outras leituras**. Lisboa: Caminho.

[19] MOI, T. (1994). "Feminist Literary Criticism". in JEFFERSON, B. & ROBEY, D. **Modern Literary Theory**. 2ª. ed. London.

[20] REIS, CARLOS. (1981). **Técnicas de Análise Textual**. Introdução à leitura Crítica do Texto Literário. 3ª. ed. Coimbra: Livraria Almedina.

[21] SANTOS, Balbina Dorsan dos & Artur M^a José. (1994).

"Enquanto os homens tiverem o poder sexual. - O comportamento sexual e a expansão d SIDA/DTS na cidade de Maputo". **Eu Mulher em Moçambique**. Maputo, CNUM & AEMO, 69 - 82p.

[22] SELDEN, R. & WIDDOWSON, P. (1993). **A Reader's Guide to Contemporary Theory**. 3^a.ed. 203 - 232p.

[23] SILVA, V. M. DE AGUIAR E. (1988). **Teoria da Literatura**. 8^a. ed. Lisboa: Livraria Almedia, vol.I

[24] TSEMO, SIHAKA, E. (1992). "Direitos da Mulher africana no Contexto político-Jurídico Tradicional: Evolução e Perspectivas". **Estudos Moçambicanos**, Novembro, n^o 11/12, 182 - 210p.

[25] VICENTE, A. (1987). **Mulheres em Discurso**. Lisboa: Casa da Moeda.

[26] ZIMA, V. PIERRE. (1981). "Literatura e Sociedade: Para uma Sociologia da Escrita" VARGA, in A. KIBÉDI. **Teoria da Literatura**. Lisboa: Presença.

ANEXO I

CANÇÕES POR ORDEM NUMERICA

Autora: Elvira Viegas

Língua: ronga

Gravação: 1986

1-XIKALA VITU

- 1 Kune xikala vitu
kune xiharhi xa kukan'winyi
kune maxura hi mongo
kune mapopsa hi vuvendre
- 2 coro: Xihari xa kukala vumbilo oh oh
xihari xa kunyenye kutenga mayo
- 3 Ndzita ku yangulisa kuyini xana
lesvi nomo wanga udiki
ndzita ku yingisa kuyini xana mayo
lesvi ndleve yanga uwoxiki
- 4 Dzita tlangisa kuyini na wene
lesvi vele dranga uhambiki tocossado
marumbo yanga yo uhambiki "gisado"
- 5 yo makateku
munyama wa yini
lo tshutshelaka
lani ni lahaya
hovona nchin
yo mamane
xidrilu muni
xakukala xinga heli
lani ni lahaya
hovona nchin
kufiwile
- 6 Ah... lisimu drakuka dringa heli
mamana wanga tatana wanga mine
Hi... lisimu drakuka dringa heli
kokwana wanga malume wanga
Hi... lisimu drakuka dringa heli
makwerhu mine wa kufa n'angavabzanga
Hi... lisimu drakuka dringa heli
nwananga mine wa kufa n'angavabzanga
- 7 Kasi atava drini xana
hitakalahla xitungutwana
kasi hitava drini xanana
hitakalahla xitungutwana

TRADUÇÃO

XIKALA VITU - ANÓNIMO

- 1 Oh anónimo,
oh animal sem dono
oh que te saceias de tutano
oh que te embebedas de sangue
- 2 coro: Animal que não tem piedade
Animal que detesta sossego oh oh
- 3 Como é que te vou ligar
se a minha boca comeste
como é que te vou perceber
se minhas orelhas assaste
- 4 Como irei brincar contigo
se a minha mama fizeste "tocossado"
minhas tripas fizeste guisado
- 5 Oh benção!
que escuridão é essa
que estás a espalhar
aqui e acolá
só vemos escuridão
oh minha mãe
que choro esse
que não acaba
aqui e acolá
só vemos escuridão
morreu-se
- 6 Ah... canção que não acaba
meu avô meu tio
hi... canção que não acaba
meu irmão que morreu sem adoecer
hi... canção que não acaba
minha filha que morreu sem adoecer
hi... canção que não acaba
- 7 Mas afinal quando iremos descansar
deste redemoinho
Mas afinal quando iremos descansar
deste redemoinho

Autora: Elvira Viegas
 Língua: ronga
 Gravação: 1987 - Rádio Moçambique

2- GRITO DA CRIANÇA

- 1 la la la la la la la
 la la la la la la la
- 2 Va kwini vapseli vanga
 kuva vandrimbuwatela
 va kwini vapseli vanga
 coro: kuva vandziphumba wusveti
 va kwini vapsele vanga
 coro: kuva vandzinyika wutomi
 vakwini vapsele vanga
 coro: kuva vandzikomba ndlela
 vakwini vapsele vanga
 coro: kuva vandzidondrisa kuhanya
- 3 Ndzinyimeli n'wine
 kuva mindrihlayisa
 mindzirhandza svanga ndzi n'wanenu mayo
 mindzinyika lirhandru
- 4 Svinyoxisa njani
 kuwundliwa hi vapseli
 kambe mine ndzitsemiseliwile mayo
 ndzitakuyini xana
- 5 Vakwini vapseli vanga
 coro: kuva vandzikomba ndlela
 vakwini vapseli vanga
 coro: kuva vandzidondrisa kuhanya
- 6 Kuyangula kwenu i kuhuluka kwanga
 fumelani miku: ina
 kuhlamula kwenu i kuchunseka kwanga
 fumelani miku: ina
- 7 Kasi 'ngave mani xana
 coro: lweyi atakandrikomba ndlela
 kasi 'ngave mani xana
 coro: lweyi atakandridondrisa kuhanya

TRADUÇÃO

GRITO DA CRIANÇA

- 1 la la la la la la la
 la la la la la la la
- 2 Onde é que estão os meus pais
 para ampararem-me
 onde é que estão os meus pais
coro: para darem-me de vestir
 onde estão os meus pais
coro: para ensinarem me a vida
 onde é que estão os meus pais
- 3 Esperei por voçês
 para aconselharem-me
 amarem-me como vosso filho
 darem-me amor
- 4 Como é bom
 ser educado pelos pais
 mas a mim interromperam meu deus!
 o que é que hei-de fazer
- 5 Onde estão os meus pais
coro: para mostrarem-me o caminho
 onde estão os meus pais
coro: para ensinarem-me a viver
- 6 A vossa resposta é a minha salvação
 digam sim
 A vossa resposta é a minha liberdade
 digam sim
- 7 Afinal quem será
coro: que vai educar-me
 Afinal quem será
coro: que vai ensinar-me a viver

Autora: Mingas
Língua: ronga
Gravação: 1992

- 3- N'WETI
- 1 Wa uvona
a n'weti
u humaka matine
wa uvona
a n'weti
uhumaka matine
- 2 refrão: wusiku bza namunthla
- 3 bzini n'weti
buya utatavona kuxonga ka bzone
- 4 refrão: wusiku bza namunthla
- 5 bzini n'weti
buya hinyoxa xikan'we na bzone
wa uvona
a n'weti
uhumaka matine
- 6 wa uvona
a n'weti
uhumaka matine
- 7 refrão: wusiku bza namunthla
- 8 bzini n'weti
ahithlanganeni hikina xingombela
- 9 refrão: wusiku bza namunthla
- 10 bzini weti
Hitatlanga nkaringana wa nkaringana
buya i tlanga zotho zotho
buya itlula xikan'we a pindra
buya i hitha mathakuzana
buya i tlanga a ntumbelelwana
- 11 refrão: wusiku bza namunthla
- 12 bzini n'weti
buya uta tavona kuxonga ka bzone
- 13 refrão: wusiku bza namunthla
- 14 bzini n'weti
buya hinyoxa xikan'we na bzone

15 Wa uvona
 a n'weti
 uhumaka matine
 wa uvona
 a n'weti
 uhumaka matine

TRADUÇÃO

N'WETI - LUA

- 1 Venha ver
 a lua
 reflectindo-se ao mar,
 Venha ver
 a lua
 reflectindo-se ao mar
- 2 refrão: Na noite de hoje
- 3 Tem lua
 venha brincarmos junto com ela
- 4 refrão: Na noite de hoje
- 5 Tem lua
 venha alegrarmos junto com ela
 Venha ver
 a lua
 reflectindo-se ao mar
- 6 refrão: venha ver a lua
 reflectindo-se ao mar
- 7 refrão: Na noite de hoje
- 8 Tem lua
 juntemo-nos para dançar "xingombela"¹
- 9 refrão: Na noite de hoje
- 10 Tem lua
 havemos de brincar karingana wa karingana
 venha brincar zoto zoto
 venha saltar a corda comigo
 venha brincar às pedrinhas
 venha brincar comigo esconde esconde

¹ "xingombela" - Dança tradicional da zona Sul de Moçambique

11 refrão: Na noite de hoje

12 Tem lua
 venha ver quanto ela é bela

13 refrão: Na noite de hoje

14 Tem lua
 venha alegrarmos junto com ela

15 Venha ver
 a lua
 reflectindo-se ao mar
 a lua
 reflectindo-se ao mar

Autora: Mingas
Língua: ronga
Gravação: [1992]

4- N'WANANGA

- 1 Coro: Nibzeli n'wananga
 lesvi svikuvavisa mbilwini yaku
 Nibzeli n'wananga
 lesvi svikuvavisa mbilwini yaku
 Nibzeli n'wananga
 lesvi svikuvavisa mbilwini yaku
- 2 Amasiku lawa nakuvona
 svaku asvikufambeli a hombe ahe
- 3 Loko nikuyangula wene wotrhamo kungura-ngura
 Loko nikuyangula wene wotrhamo kungura-ngura
- 4 Nambi nijula kukutlangisa wene wobonga-bonga
 Nambi nijula kukutlangisa wene wobonga-bonga
- 5 Amasiku hinkwadrhu wotiglevetela
 nambi kunilangusa n'wasvanga
 swokukarhatela
- 6 kasi hi mhaka muni yikuhluphaka ahe
 kusukela driza driza dziyapela wozunya-zunya
 nakombela rhula rhula murhandriw

TRADUÇÃO

N'WANANGA - FILHA

- 1 Coro: Diga-me filha o que te atormenta
no teu coração
Diga-me filha o que te atormenta
no teu coração
Diga-me filha o que te atormenta
no teu coração
- 2 Vejo que nestes dias
alguma coisa não te corre bem
- 3 Se tento ligar-te estás a resmungar
se tento ligar-te estás a resmungar
- 4 Mesmo querendo divertir-te ficas a barafustar
Mesmo querendo divertir-te ficas a barafustar
- 5 Todos os dias estás nervosa
nem olhares-me coitada
consegues
- 6 Mas o que te faz sofrer
desde o amanhecer até ao pôr do sol estás zangada
peço que te alegres minha querida.

Autora: Mingas
Língua: ronga
Gravação: [1992]

5- NDZHUMBHA

- 1 - Hinganyima nikugwela "news" leyi
ninganayo mina
- hayi hayi andzinankama mina
- 2 - Alesvi wotigumula-gumula
ulava ni kuwa
- ndziya ndzhumbheni ka mufana lwiya
- 3 - Alesvi woti gumula-gumula
ulava ni kuwa
- ndziya ndzhumbheni ka mufana lwiya
- 4 - Alesvi no kuvona weche b'avo
xanana, "vizinha" ayosala
utayacina na mani

5 - Alesvi no kuvona weche b'avo
xanana, "vizinha" ayosala
utayacina na mani

Repete todas estrofes

6 - Atintombi ta nyan'waka mamanóo
phula liholá
xikhati xanisiya
ka mufana lwiya

7 - Atintombi ta nyan'waka mamano
phula liholá
xikhati xanisiya
ka mufana lwiya

TRADUÇÃO
NDZHUMBHA - FESTA

1 -Espere-me quero contar-te esta novidade
que eu tenho
-hai hai não tenho tempo

2 - a tropeçares desse jeito
quase que caís!
- vou a festa em casa daquele moço

3 - a tropeçares desse jeito
quase que caís!
- vou a festa em casa daquele moço

4 -Estou a ver-te sozinho
a vizinha ficou
com quem vais dançar?

5 -estou a ver-te sozinho,
a vizinha ficou
com quem vais dançar?

Repete todas as estrofes

6 - as moças de hoje,
tiras do fogo e arrefece
se não hei-de atrasar
à festa daquele moço

7 - as moças de hoje,
tiras do fogo e arrefece
se não hei-de atrasar
à festa daquele moço.

Autora: Bragancina Tembe
 Língua: ronga
 gravação: 1992

6-OH DINHEIRO

- 1 Oh dinheiro
 oh dinheiro
 porque surgiste neste mundo
- 2 Oh dinheiro
 oh dinheiro
 porque surgiste neste mundo
- 3 Oh mali
 uhumeleli hini a misaveni
- 4 Hi famba hi la
 hi ngena hi la
 hi huma hi la kujuleka wene
- 5 hi famba hi le henhla
 ni hansi ni matini
 hi kolaka kujula wene mali
- 6 Hifumala kurhula
 lirhandru ni wutomi
 hi kolaka wene mali
 - oh mali
- 7 Hi hanya hi mbinyetu
 ku hahluka ni minjangu
 vahetana wutomi ni vambenyani
 madoda magunyana ni tinhloko
 vangena ni matini vambenyani
- 8 tintombi ni majaha vabaleka minti
 hi kolaka wena mali

TRADUÇÃO

- 1 Oh dinheiro
 oh dinheiro
 porque surgiste neste mundo
- 2 Oh dinheiro
 oh dinheiro
 porque surgiste neste mundo
- 3 Oh dinheiro
 oh dinheiro
 porque surgiste neste mundo

- 4 Andamos por aqui
entramos por ali
saimos acolá a tua procura
- 5 Andamos para cima
para baixo e por água
por tua causa dinheiro
- 6 Não há alegria
nem amor nem vida
por tua causa dinheiro
- oh dinheiro
- 7 Vivemos no sofrimento
destrõe-se os lares
os que se matam são outros
os velhos brigam
os que entram para água são outros
- 8 os jovens abandonam as casas
por tua causa dinheiro

Autora: Elsa Mangué
Língua: changana
Gravação: 1993

7- TINJOMBO

- 1 2x Tinjombo lava va kandzaka
vatitsamela ni vakatavo kaya
- 2 2x angali mina
angali mina
angali mina
nilhuphekaka mina
- 3 Sakwava la vatekiwaka
vatizhumbhela mitini ka vona
sakwava we maye
sakwava we maye
sakwava we maye
sakwava we mayée
- 4 sakwava we
sakwava we
sakwava we
sakwava we mayée

- 5 Avavanuna lava loko va svilava
vali we mhaka wena ngatshunela lana
aloko ndzivanhika vadza vagama
vali mundzuku avahandzilavi mina
- 6 Hi mhaka muni
Hi mhaka muni
Hi mhaka muni
vandzitshikaka mina
- 7 Hi mhaka muni
Hi mhaka muni
Hi mhaka muni
undziyalaka wena
- 8 Tinjomboooo ... tinjombo ta wena
khari ka mina
khari ka mina
khari ka mina
nitixavisaka mina
- 9 hi dzandzalanga
hi dzandza mina
hi dzandzalanga
li ndzi mahaka mina
Ni dzandzala
ni dzandzanga
ni dzandza
lindzihluphaka mina
- 10 4x Tinjombo
tinjombo ta wena
4x Khombo la mina
hi hi hi ai ai ai...

TRADUÇÃO

TINJOMBO - SORTE

- 1 2x Têm sorte aquelas que se casam
ficam com os seus maridos nas suas casas
- 2 2x não como eu
não como eu
não como eu
que estou sofrer

- 3 Vale a pena aquelas que se casam
festejam em suas casas
vale a pena
vale a pena
vale a pena
vale a pena
- 4 vale a pena
vale a pena
vale a pena
vale a pena
- 5 Esses homens quando querem
dizem senhora chega para cá
se dou quando acabam
amanhã não me querem
- 6 porque
porque
porque me deixam
- 7 porque
porque
porque não me queres tu
- 8 Sorte ... é tua sorte
não como eu
não como eu
não como eu
que me vendo
- 9 é o problema de sexo
é por causa de sexo
é o problema de sexo
que me faz sofrer
- 10 Sorte...
4x é tua sorte
4x azar meu
azar meu hi hi hi ai ai ai

Autora: Elsa Mangué
 Língua: changana
 Gravação: 1993

8- NÃO ME SIGA

- 1
Mina nasviyala lesvi svaku nikhomiwa hi katla jaha la mina
thlela ufamba
- 2
Mina nasvinyenya lesvi svaku nilandziwa hi nkondzo xaka la mina
thlela ufamba
- 3
Mina nathlamuka lesvi svaku nikoka hi nyonga jaha la mina
nitshike ufamba
- 4
Himani angakubzela svaku loko wu svilava tana mutini wa mina
xana jaha
- 5
Himani angakubzela svaku loko nietlele gongondza xipfalu xa mina
xana jaha
- 6
Hi wena ungatirhwalela aduna la muselo khayima xaka la mina
khayima ufamba
- 7
Hi wena ungatitchatela aduna la muselo khayima xaka la mina
khayima ufamba
- 8 Coro: thlela ufamba
 nayala
 thlela ufamba
 nayala

TRADUÇÃO

NÃO ME SIGA

- 1
Não quero isso de pegar-me pelo ombro meu rapaz
vai te embora
- 2
Detesto isso de seguir-me pelos pés meu amigo
volta vai te embora
- 3
Detesto isso de pegar-me pela cintura
deixa-me vai te embora
- 4
Quem te disse que quando quizesse viesses à minha casa
rapaz
- 5
Quem te disse que quando eu estivesse a dormi batesse a port
rapaz

6
 Quem te manda ser boi de trabalho
 vai te embora

7
 Quem te manda ser boi de trabalho
 vai te embora

8 Coro: -Vai te embora
 -não quero
 -vai te embora
 -não quero

Autora: Elsa Mangué
 Língua: changana
 Gravação: 1993

9- MALALA PHAYIPHENI

1 Eh mufana ugwira njhani
 kambe kucona ka lona
 uyanghena phayipheni

2 Eh mufana uxonge njhani
 kambe kucona ka lona
 uyanghena phayipheni

3 refrão: Eh mufana umalala phayipheni
 eh mufana umalala phayipheni
 eh mufana umalala phayipheni
 eh mufana umalala phayipheni

4 Eh jaha utshemba njhani
 kambe kucona ka lona
 uyanghena phayipheni

5 Eh jaha umalala phayipheni
 ndzilava kumuka na wena
 ndziyavona kaya

6 refrão: Eh jaha umalala phayipheni
 eh jaha umalala phayipheni
 eh jaha umalala phayipheni
 eh jaha umalala phayipheni

7 Eh mufana utshemba njhani
 kambe kucona ka lona
 uyanghena phayipheni

8 Eh mufana ugwira njhani
 kambe kucona ka lona
 uyanghena phayipheni

- 9 refrão: Eh mufana umalala phayipheni
eh mufana umalala phayipheni
eh mufana umalala phayipheni
eh mufana umalala phayipheni
- 10 Eh jaha uxonge njhani
kambe kucona ka lona
uyanghena phayipheni
- 11 Eh jaha umalala phayipheni
ndzilava kufamba na wena
ndziyavona mamana
- 12 refrão: Eh jaha umalala phayipheni
eh jaha umalala phayipheni
eh jaha umalala phayipheni
eh jaha umalala phayipheni
- 13 Eh mufana utshemba njhani
kambe kucona ka lona
uyanghena phayipheni
- 14 Eh mufana ugwira njhani
kambe kucona ka lona
uyanghena phayipheni
- 15 refrão: Eh mufana umalala phaipheni
eh mufana umalala phaipheni
eh mufana umalala phaipheni
eh mufana umalala phaipheni
- 16 Eh jaha uthsemba njhani
kambe kucona ka lona
uyanghena phayipheni
- 17 Eh jaha umalala phayipheni
ndzilava kumuka na wena
ndziyavona mamana
- 18 refrão: Eh jaha umalala phayiphene
eh jaha umalala phayiphene
eh jaha umalala phayiphene
eh jaha umalala phayipheni
- 19 Eh mufana ugwira njhani
kambe kucona ka lona
uyanghena phayipheni
- 20 Eh mufana utshemba njani
kambe kucona ka lona
uyanghena phayipheni

21refrão: eh mufana umalala phayipheni
 eh mufana umalala phayipheni
 eh mufana umalala phayipheni
 eh mufana umalala phayipheni

22 eh jaha uthsemba njhani
 kambe kucona ka lona
 uyaghena phayipheni

23 eh jaha umalala phayipheni
 ndzilava kumuka na wena
 ndziyavona mamana

24refrão: eh jaha umalala phayipheni
 eh jaha umalala phayipheni
 eh jaha umalala phayipheni
 eh jaha umalala phayipheni

TRADUÇÃO

MALALA PHAYIPHENI - QUE DORME NOS TUBOS

- 1 Eh moço gingas tanto
 mas quando anoitece
 entra para os tubos
- 2 Eh moço és tão bonito
 mas quando anoitace
 entras para os tubos
- 3 refrão: Eh moço que dormes nos tubos
 eh moço que dormes nos tubos
 eh moço que dormes nos tubos
 eh moço que dormes nos tubos
- 4 Eh rapaz és tão vaidoso
 mas quando anoitece
 entras para os tubos
- 5 Eh moço que dormes nos tubos
 quero ir contigo
 visitar a minha terra
- 6 refrão: Eh rapaz que dormes nos tubos
 eh rapaz que dormes nos tubos
 eh rapaz que dormes nos tubos
 eh rapaz que dormes nos tubos
- 7 Eh rapaz és tão vaidoso
 mas quando anoitece
 entras para os tubos

- 8 Eh rapaz gingas tanto
 mas quando anoitece
 entras para os tubos
- 9 refrão: Eh moço que dormes nos tubos
 eh moço que dormes nos tubos
 eh moço que dormes nos tubos
 eh moço que dormes nos tubos
- 10 Eh rapaz és tão bonito
 mas quando anoitece
 entras para os tubos
- 11 Eh rapaz que dormes nos tubos
 quero ir contigo
 ver a minha mãe
- 12refrão: Eh rapaz que dormes nos tubos
 eh rapaz que dormes nos tubos
 eh rapaz que dormes nos tubos
 eh rapaz que dormes nos tubos
- 13 Eh moço és tão vaidoso
 mas quando anoitece
 entras para os tubos
- 14 Eh moço gingas tanto
 mas quando anoitece
 entras para os tubos
- 15refrão: Eh moço que dormes nos tubos
 eh moço que dormes nos tubos
 eh moço que dormes nos tubos
 eh moço que dormes nos tubos
- 16 Eh rapaz és tão vaidoso
 mas quando anoitece
 entras para os tubos
- 17 Eh rapaz que dormes nos tubos
 quero ir contigo
 ver a minha mãe
- 18refrão: Eh rapaz que dormes nos tubos
 eh rapaz que dormes nos tubos
 eh rapaz que dormes nos tubos
 eh rapaz que dormes nos tubos
- 19 Eh moço gingas tanto
 mas quando anoitece
 entras para os tubo

- 20 Eh moço és tão vaidoso
mas quando anoitece
entras para os tubos
- 21refrão: Eh moço que dormes nos tubos
eh moço que dormes nos tubos
eh moço que dormes nos tubos
eh moço que dormes nos tubos
- 22 Eh rapaz és tão vaidoso
mas quando anoitece
entras para os tubos
- 23 Eh rapaz que dormes nos tubos
quero ir contigo
ver a minha mãe
- 24refrão: Eh rapaz que dormes nos tubos
eh rapaz que dormes nos tubos
eh rapaz que dormes nos tubos
eh rapaz que dormes nos tubos

Autora: Elsa Mangué
Língua: changana
Gravação: [1993]

10- NILAVA KUMUKA KAYA

- 1 Niholove na mani mina kaya
niholove na mani mina kaya
niholovisiwa hi yini mina
nikwatisiwa hi mani mina
Nili nikala kumuka kaya hi yini
kasi nikala kumuka kaya hi yini
niholove na mani mina
niholove na mani mina kaya
- 2 **coro:** Nikwatisiwa hi lava
vakutshuka vandzibzela kuluthla
ingaku vatsuka vandzikuma
xigidini nhoveni
nikwatisiwa hi lesvi
vakutsula vandzibyela kuhunguka
ingaku vatshuka vandzikuma
na nihlongolisa ndlela

- 3 Ntamuka hi kwini mina kaya
ntafamba hi kwini kaya ka mamana wa mina
nilava kumuka kaya mina
nivilela kumuka kaya ka mamana wa mina
nilava kufamba kaya mina
niholove na mani mina kaya
kasi niholove na mani mina kaya
- 4 coro: Nikwatisiwa hi lava
vakutsuka vandzibzela kuluthla
ingaku vatshuka vandzikuma
xigidini nhoveni
nikwatisiwa hi lesvi
swakutshuka vandzibzela kuhunguka
inga kuvatsuka vandzikuma
na nihlongolisa ndlela
- 5 coro: Nikwatisiwa hi lesvi
swakutshuka vandzibzela kuluthla
ingaku vatshuka vandzikuma
xigidini nhoveni
nikwatisiwa hi lava
vakutshuka vandzibzela kuhunguka
ingaku vatshuka vandzikuma
na nihlongolisa ndlela
- 6 Ntamuka hi kwini mina kaya
nivilela kumuka kaya ka mamana wa mina
nilava kumuka kaya mina
nilava kufamba kaya ka mamana wa mina
nilava kumuka kaya mina
nilava kufamba kaya ka mamana wa mina
Niholove na mani mina kaya
nili nikala kumuka kaya i yini
niholove na mani mina kaya
niholove na mani mina kaya
- 7 coro: Nikwatisiwa hi lesvi
swakutshuka vandzibzela kuhunguka
ingaku vatshuka vandzikuma
xigidini nhoveni
nikwatisiwa hi lava
vakutshuka vandzibzela kuluthla
ingaku vatshuka vandzikuma
na nihlongolisa ndlela

TRADUÇÃO

NILAVA KUMUKA KAYA - QUERO IR PARA CASA

- 1 Com quem discuti em casa
 com quem discuti em casa
 porque me chateiam
 quem é que me chateia
 porque não vou para casa
 mas porque não vou para casa
 com quem eu discuti
 com quem eu discuti em casa
- 2 coro: Chateio-me com esses
 que me chamam confusa
 parece que me encontraram
 no meio da selva
 chateio-me com isso
 de chamar-me maluca
 parece que me encontraram
 a andar pelas ruas
- 3 Por onde devo ir para casa
 como é que hei-de ir para casa da minha mãe
 quero ir para casa
 tenho saudades de ir para casa da minha mãe
 quero ir para casa eu
 com quem eu discuti em casa
 mas com quem eu discuti em casa
- 4 coro: Chateio-me com esses
 que me chamam confusa
 parece que me encontraram
 no meio da selva
 chateio-me com isso
 de chamar-me maluca
 parece que me encontraram
 a andar pelas ruas
- 5 coro: Chateio-me com isso
 de chamar-me confusa
 parece que me encontraram
 no meio da selva
 chateio-me com esses
 que me chamam maluca
 parece que me encontraram
 a andar pelas ruas

6 Como é que eu hei-de ir para casa
 tenho saudades de ir para casa da minha mãe
 quero ir para casa eu
 quero ir para casa da minha mãe
 quero ir para casa eu
 quero ir para casa da minha mãe
 com quem eu discuti em casa
 porque não vou para casa
 com quem eu discuti em casa
 com quem eu discuti em casa

7 coro: Chateio-me com isso
 de chamar-me maluca
 parece que encontraram-me
 no meio da selva
 chateio-me com esses
 que me chamam confusa
 parece que me encontraram
 a andar pelas ruas

Autora: Elsa Mangue
 Língua: changana
 Gravação: [Anos 80]

11- FIM DA ESTRADA

1 Niñile mihloti ya kupshuka ankama lowu unganicukumeta
 uku awunilavi hiku mina ni mugaza
 tsandza ni lirhandzo lesvi mina nikurhandza
 kambe uniyalile uku mina ni mulandi

2 Refrão: Namunthla wena
 urhendzeleka doropa ufamba unilava
 murhandziwa wanga
 wolhongolisa svitaratu ufamba unikamba
 -nkata thlela uya tshama kaya
 -murhandziwa hinga muka kaya

3 Tsandza nikujula ankama lowu unganicukumeta
 murhandziwa ni ntiyiso wanirhandza
 svaku ni mugaza lesvi wena wotikanganyisa
 siku lin'wanyani murhandziwa utanivuyela mina

4 Refrão: Namunthla wena
 urhendzeleka doropa ufamba unilavela yini mina
 murhandziwa wanga
 wolhongolisa svitaratu ufamba unikambela yini mina
 -nkata thlela uya tshama kaya
 -murhandziwa wanga hinga muka kaya

5 Refrão: Namunthla wena
 urhendzeleka doropa ufamba unilava
 murhandziwa wanga
 wolhongolisa svitaratu ufamba unikamba
 -nkata thlela uya tshama kaya
 -murhandziwa wanga hinga muka kaya

6 Bande la xikhumba le kaya ungaliyayeka wena
 nkatanga njhe wadrimuka wena
 siku leli kaya ungalava kunicukumetela mina
 murhandziwa wanga njhe watsundzuka wena

7

Refrão: Namunthla wena
 wurhendreleka doropa ufamba unikamela yini mina
 murhandziwa wanga
 wohlongolisa svitaratu ufamba unilavela yini mina
 -nkata thlela uya tshama kaya
 -murhandziwa wanga hinga muka kaya
 -nkata inga tshama kaya
 -murhandziwa hinga muka kaya

TRADUÇÃO

FIM DA ESTRADA

1 Chorei lágrimas vermelhas quando me atiraste
 disseste que não me querias porque sou de Gaza
 apesar de tanto amor que eu sentia por ti
 recusaste-me porque eu sou landi

2
 Refrão: hoje tu
 andas por toda a cidade à minha procura
 meu amor
 segues estradas à minha procura
 -esposa volta para ficar em casa
 -meu amor volta para casa

3 Procurei te tanto naquele momento que me atiraste
 meu amor de certeza que me amas
 isso de que sou de Gaza não é razão
 um dia voltarás para mim

4
 Refrão: hoje tu
 andas por toda cidade à minha procura porque?
 meu amor
 segues estradas à minha procura porque?
 -esposa volta para casa
 -meu amor volta para casa

5
 Refrão: hoje tu
 andas por toda cidade à minha procura porque?
 meu amor
 segues estradas à minha procura porque?
 -esposa volta para casa
 -meu amor volta para casa

6 Aquele cinto de pele que penduraste em casa tu
 meu amor recordaste tu
 daquele dia em que querias atirar para mim
 meu amor recordaste tu

7Coro: hoje, andas por toda cidade
 à minha procura porque?
 meu amor,
 segues estradas à minha procura porque?
 -esposa volta para casa
 -meu amor volta para casa
 -esposa vem ficar em casa
 -meu amor vamos para casa

Autora: Adelina Muchanga
 Língua: changana
 Gravação: 1994

12- WAYILA

1 Waiiiiiii
 Wayila lweyi wa mamani
 Wayila lweyi wa mamani
 loko afamba lweyi wa mamani
 atshika ndhlela afamba hi mina

2 loko wuyencha svinene lomu misaveni
 wokandzilo ucela muzimbeni
 nifuneni vamakwerhu
 xitelaka kufuna mina

3 Avona "vizinho" lweyi wa mamani lweyi
 tihlo lakwe lohuma ngati
 akhongela lweyi wa mamani lweyi
 akhongela vitu dranga
 amunhu lomu misaveni lomu
 afa kan'we vamakwerhu

4 Ateka ntirhu lweyi wa mamani lweyi
 awulawula vitu dranga
 avakale vahlayile
Masasana afela khwatini

TRADUÇÃO

WAYILA - É PERIGOSA

1 Esta senhora quando anda
 deixa o caminho e anda sobre mim
 neste mundo quando fazes bem
 estás a meter te no fogo

- 2 Ajudem-me irmãos
se são capazes de me ajudar
esta senhora quando vê o vizinho
nos seus olhos sai sangue
- 3 Esta senhora quando reza
reza o meu nome
aqui na terra
a pessoa morre só uma vez
- 4 Esta senhora quando jejua
jejua o meu nome
os nossos antepassados diziam
que benfeitor morre desgracado

Autora: Adelina Muchanga
Língua: changana
Gravação: 1988

- 13- NSATI WA WUKWELE
- 1 Mayiwéé lweyi wa mamani
anhlomulo ndzinganawo
i wansanti wa wukwele
waku loko asanguleka ye
tsekatseka ni misava leyi
- 2 kutsutsuma ni makondlo
mayangena minceleni
minkolongwa andzahahlayi
yitsemeka ni mincila mama
- 3 Kunyima ni mimhova
kucava ni "chofer"
"ajudante" ahlamula ma!
ali b'ava ayifambe
ali b'ava ayifambe
i wansati wa wukwele lweyo
- 4 Hakunene wahlupheka
ahlupheka hi wukwele
angateka ni porcecia
ayapeta le xiquadro
axiquadro angaganyi mama
ayofamba tinyangeni
- 5 Ndritatsala papela
ndrivagwela marungula
eh papaye ni mamani
mamakuma marungula
salanini se nifile eh
vangafamba tinyangeni
hakunene se nifile eh
vangafamba tinyangeni

TRADUÇÃO

NSATI WA WUKWELE - MULHER CIUMENTA

- 1 Mulher ciumenta
o sofrimento que eu tenho
é por causa da mulher ciumenta
que quando começa
a terra estremece
- 2 Os ratos fogem
entram para os buracos
os lagartos nem digo
cortam-se os rabos
- 3 os carros param
porque o motorista tem medo
o ajudante ordena
diz para o motorista avançar
diz para o motorista avançar
porque é mulher ciumenta
- 4 De verdade ela sofre
sofre por causa de ciúme
levou processo
foi meter na esquadra
na esquadra não ganhou
foi aos curandeiros
- 5 Hei-de escrever carta
a contar aos meus pais esta notícia
- eh pai e mãe!
recebam esta notícia
se eu morrer adeus
porque foram ao curandeiro
de certeza se eu morrer
porque foram ao curandeiro

Autora: Adelina Muchanga
Língua: changana
Gravação: 1986

14- RHULETA

- 1 Rhuleta rhuleta rhuleta
Rhuleta rhuleta rhuleta
- 2 Awurhuleti
awumiyeli nikubzela
mayo n'wanaga
akutirha awuswilavi

ulava kutshama uyetlele
 utawuya nato
 mayo n'wanaga
 se ulava niku yini
 oh n'wanaga

3 Lucia Lucia Lucia
 Lucia Lucia n'wanaga

TRADUÇÃO

RHULETA - ESCUTA

1 Escuta escuta escuta
 Escuta escuta escuta

2 Não me escutas
 cala para eu te dizer
 ó minha filha
 não queres trabalhar
 só queres dormir
 has-de trazer grávidas
 ó minha filha
 o que queres que eu faça
 ó minha filha

3 Lúcia Lúcia Lúcia
 Lúcia Lúcia minha filha

Autora: Elisabeth Mondlane
Língua: changana
Gravação: 1986

15- MAMANA ELISA

1 Mamana Elisa
 mabiyile ngofu
 amahanyela lawo unganawo

2 Uxanisa n'wanaku
 na svinga fanelanga
 ateka lweyi nsati
 na aumujuli
 akukomba lweyi utha svihitana
 an'wanaku i nkulu
 mutshiki achata
 akuhlwela nghondho
 i wusiwana drikulu

TRADUÇÃO

MAMANA ELISA - DONA ELISA

- 1 Dona Elisa
é muito feio
o seu modo de vida
- 2 Maltratas o seu filho
enquanto não merece
leva esta moça não queres
mostra-te aquela contas histórias
O teu filho já é crescido
deixa ele casar

Autora: Elisabeth Mondlane
Língua: changana
Gravação: 1987

16- NITA HLAISA HI MANI

- 1 Nitahlayisa hi mani n'wasvanga
Nitahlayisa hi mani n'wasvanga
- 2 lesvi unganikanganyisa
uku wanidrhanda svinene
namunthla wonisiya ni nyimba
lesvi unibzela lesvaku
akuna mumbeni wansati
kasi wo nikanganyisa

TRADUÇÃO

NITA HLAISA HI MANI - QUEM VAI CUIDAR DE MIM

- 1 Quem vai cuidar de mim
Quem vai cuidar de mim
- 2 Já que me enganaste
dizias que me amavas
hoje deixas-me de grávida
dizias que não existe outra mulher
afinal estavas a enganar-me

Autora: Joana Coana
 Língua: changana
 Gravação: 1993

17- NIXENGIWILE

- 1 Nixengiwile hi wanuna
 Wa ka Manhiça
 ali Hlayasana
 ayifambe doropeni ka Maputso
 hiya vona svin'wani
- 2 kunene mina ndrifumelile kunene
 kunenehi hanyile
 hi anyile malembe ya kujutala
 kambe namuntlha nimutsukulile
- 3 -Nito yini
 -fumela
 -fumela
 -nito yini
 -fumela
- 4 lweyi wanuna
 ani nsati la Hulene
 ani nsati Mafalala
 ani nsati matola
 athlela a rhandra "vizinho"

TRADUÇÃO

- 1 NIXENGIWILE - FUI ENGANADA
 Fui enganada por um homem
 de Manhiça
 disse Lhoyossana
 vamos para Maputo
 Veremos outra vida
- 2 Na verdade eu aceitei
 na verdade vivemos
 vivemos muitos anos
 mas hoje já o deixei
- 3 - O que é que eu faço
 - aceita
 - aceita
 - o que é que eu faço
 - aceita
- 4 Esse homem
 tem mulher em Hulene
 tem mulher na Mafalala
 tem mulher na Matola
 ainda mais amantiza com a vizinha

4 Esse homem
 tem mulher em Hulene
 tem mulher na Mafalala
 tem mulher na Matola
 ainda mais volta a mantizar com a vizinha

Autora: Elvira Viegas
Língua: portuguesa
Gravação:1992

18 - ECOS DA SIDA

1 Em cada esquina
 há paixão, amor
 mas se tu amas a vida
 evita o Sida
 pois a vida é só uma amigo
 pois a vida é só uma amor

2 Na manhã orvalhada
 meus olhos se abrem
 barram com o vazio
 que a noite teimosa viola
 confundindo o amanhecer

3 escuto um gemer
 em cada gemer
 um eco do Sida
 é tão convidativo
 pois mais parceiros quer ter
 mas se tu amas a vida
 foge evita

Autora: Elvira Viegas
Língua: portuguesa
Gravação:1994

19- ERREI PEQUEI

1 Errei, pequei
 com o coração
 ao deixá-lo chorar

2 Coro: Errei com a boca
 ao deixá-lo saborear
 melodias bravas da vida
 marrabentando com anca

- 3 coro: Errei, pequei
- 4 aos olhos dos homens
 descobrimo meu caminho
 não pisando a areia movediça
 oh! quero sossego do espirito
 sem vendaval
 sem vendaval
- 5 coro: Buscando consolo no amarfanhar do meu corpo
 no verãoo ao mar
 no inverno ao calor dos seus braços
 ser feliz e livre
- 6 Coro: Minha força de sorrir
 sufoca meus tormentos
- 7 No meu viver
 como revigorar meus sonhos
 de frente do teu pranto
 oh! sem razão
 oh! sem razão
- 8 Coro: Eu sou o que sou
 do jeito que eu gosto
 sem querer ofender a ninguém
 não quero ofender a ninguém
- 9 Coro: será que errei?
 será que pequei?
- 10 aos olhos dos homens
 descobrimo meu caminho
 não pisando areia movediça
- 11 Oh! quero sossego
 do espirito
 sem vendaval
 sem vendaval
- 12 coro: Buscando consolo no amarfanhar dos seus braços
 no verãoo ao mar
 no inverno ao calor dos seus braços
 ser feliz e livre
- 13 Coro: Será que errei
 será que pequei
- 14 aos olhos dos homens
 descobrimo meu caminho
 não pisando areia movediça

15 Oh! quero sossego
 oh! quero sossego
 sossego
 sossego
 sossego..

Autora: Sheila Alegria
Língua: portuguesa
Gravação: 1993

20- FALSAS PROMESSAS

1 Já nem me lembro quantas vezes você jurou
 Que o nosso amor jamais teria fim
 você me iludiu
 com falsas promessas
 que meu coração se apoderou

2 Me entregava toda sem medidas
 a minha vida estava em seus braços
 um instante sem você
 era um século para mim
 quão gostoso era nosso amor

3 O que foi que eu não fiz
 do que você me pediu
 recorde-me se pode meu amor

4 O que foi que não fiz
 do que você me pediu
 recorde-me se pode meu amor

5 coro: Eu para viver
 sozinha uma vida
 essa vida
 que você levou

Autora: Guilhermina Caetano
Língua: portuguesa
Gravação: 1991

21- TU E EU

1 Babariba baba bababa
 Babariba baba bababa

2 Não posso mais
 eu ficar sem você aqui meu amor
 você me disse que me ama
 e eu respondi que duvido

3 Você me disse que me ama
 e eu respondi que duvido

4 Tu e eu
 eu e tu
 amamo-nos como dois loucos
 mas não devia ser assim
 porque faz coração,
 mas não devia ser assim
 porque faz coração sofrer.
 ah ah...ah ah ah

5 babariba baba bababa
 babariba baba bababa

Autora: Guilhermina Caetano
Língua: portuguesa
Gravação: 1993

22- EU SOU AQUELA

1 Eu sou aquela
 que sempre espera por ti,
 à qualquer instante
 vivo esperando.

2 Ao abrir a porta,
 toque da janela
 saio correndo para te abraçar.
 Envolver te nos braços
 tão ansiosos de carinhos
 e dou um longo beijo
 de ansiedade.

3 Exploro o teu íntimo com o olhar
 e o tatear das minhas mãos
 noto um vazio em ti
 esse vazio que também faz parte de mim
 mas deixo a tristeza de lado
 para me entregar inteiramente a ti

4 Eu sou aquela
 que te chama querido
 que te chama marido
 na hora de dizer adeus
 te olha com aquele olhar
 que tanto enlouquece você

5 Eu sou aquela
 que ao entranhar da tua carne
 dentro de mim
 estremeço, choro e grito
 ao delírio do prazer desse amor

6 A cama para nós os dois
tornou-se pequena
com envolver dos nossos corpos
parecendo tentáculo
procurando uma presa
para depois a destruir

7 Não há nem pode haver
gosto igual, a esse sabor
de fazer amor
que faz com que dois seres
se esqueçam de tudo
que foi criado no mundo

Autora: Albertina Pascoal
Língua: portuguesa
Gravação: 1993

23- MULHER

- 1 Faço esta bela canção para mulher
faço esta bela canção para mulher
para uma estrela sim
que ilumina a vida ah ah ah mulher mãe
- 2 é a alegria sim de ser mulher
ela é que dá a luz e a paixão oh oh, ah ah
- 3 Eu me recordo sim da minha infância
que alguém olhava para mim e dizia
aquela mulher que ali vai
é o futuro oh oh oh da minha vida
- 4 Que linda história essa sim de amor
mulher mãe é a luz da verdade
crescida estou meu amor
chegará um dia serei mãe
- 5 Faço esta bela canção para mulher
para uma estrela sim
que ilumina a vida oh oh oh mulher mãe
- 6 Hoje a mulher canta sim felicidade
hoje a mulher canta sim igualdade
hoje a mulher canta sim felicidade
hoje a mulher canta sim igualdade
- 7 Ah ah ah... é para ti mulher!

Autora: Elisabeth Mondlane
Língua: portuguesa
Gravação: 1992

24- PROMESSAS

- 1 Coro: Yo yo yo yo ...
 Yo yo yo yo ...
- 2 Voltaste voltaste com promessas falsas
 Voltaste voltaste com promessas falsas
 Não me confunda não sou nenhuma idiota
 Não me confunda não sou nenhuma idiota
 Voltaste para de novo me atrapalhar
 Voltaste para de novo me atrapalhar
- 3 A minha paciência acabou
 o meu amor jamais será para ti
 Não, não te quero mais.
 Vai com promessas falsas

ANEXO II

QUADRO GERAL DAS CANÇÕES

N°	canção	Autora	Língua
1	Xikala vitu	Elvira Viegas	ronga
2	Grito da criança	Elvira viegas	ronga
3	N'weti	Mingas	ronga
4	N'wananga	Mingas	ronga
5	Ndzumba	Mingas	ronga
6	Oh dinheiro	Bragancina Tembe	ronga
7	Tinjombo	Elsa Mague	changana
8	Não me siga	Elsa Mague	changana
9	Malala phayipheni	Elsa Mague	changana
10	Nilava kumuka kaya	Elsa Mague	changana
11	Fim da Estrada	Elsa Mague	changana
12	Wayila	Adelina Muchanga	changana
13	Nsati wa wukwele	Adelina Muchanga	changana
14	Rhuleta	Adelina Muchanga	changana
15	Mamana Elisa	Elisabeth Mondlane	changana
16	Nita hlaisa hi mani	Elisabeth Mondlane	changana
17	Nixengiwiile	Joana Coana	changana
18	Ecos da SIDA	Elvira Viegas	português
19	Errei pequei	Elvira Viegas	português
20	Falsas Promessas	Sheila Alegria	português
21	Eu e tu	Guilhermina Caetano	português
22	Eu sou aquela	Guilhermina Caetano	português
23	Mulher	Albertina Pascoal	português
24	Promessas	Elisabeth Mondlane	português

ANEXO III

Inquérito biográfico

- 1 - Habilitações Literárias -----
- 2 - Profissão: cantora a tempo inteiro-----
 cantora trabalhadora-----
 cantora estudante -----
 outros-----
- 3 - Aprendeu a cantar:
 na Escola de música-----
 na Igreja-----
 outros-----
- 4 - Que preocupações tem a o compôr a letra para uma
 canção: sociais-----
 amor-----
 política-----
 outras-----
- 5 - Influências:
 música africana-----
 música brasileira-----
 música portuguesa-----
 música tradicional-----
 outras-----
- 6 - Considera-se autora das letras----- ou antes
 ouviu-as: na Igreja-----
 nas celebrações-----
 na família-----
 na rádio-----
 na televisão-----

Com a finalidade de avaliarmos aspectos que consideramos indispensáveis para complementar a compreensão deste trabalho, realizamos um inquérito biográfico que teve enfoque nos seguintes itens:

- habilitações literárias - com propósito de avaliarmos o nível de instrução da camada alvo,
- profissão - com interesse de sabermos se para os inqueridos, cantar é a tarefa primordial ou é uma actividade suplementar,
- formação musical - com objectivo de avaliarmos se os inqueridos cantam com base num conhecimento científico da música ou simplesmente por intuição. A importância deste factor é verificar até que ponto a instrução musical influencia ou não na qualidade estética e rítmica das obras.
- preocupações ao compôr as obras - com intensão de certificarmos se existe preferência por certos assuntos em detrimento dos outros e as possíveis causas.
- influências - com objectivos de verificarmos se estas obras têm ligação com aspectos da tradição oral das nossas sociedades ou receberam influências de tradições de outros quadrantes.
- autoria - com a finalidade de certificarmos se as obras são realmente da autoria do grupo alvo. Com este ítem, quisemos aprofundar se há relação entre o que as autoras interpretam com o quotidiano vivido por elas, questão esta que só pode ser entendida se se confirmar que as canções são da autoria dos inqueridos.