

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

GIL MUNDAU MABOTA JÚNIOR

MÚSICA POPULAR URBANA NA CIDADE DE MAPUTO:
PERCURSOS E CONTEXTOS, 1975-2020

CURITIBA

2023

GIL MUNDAU MABOTA JÚNIOR

MÚSICA POPULAR URBANA NA CIDADE DE MAPUTO:
PERCURSOS E CONTEXTOS, 1975-2020

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Música da Universidade Estadual do Paraná –
UNESPAR, para a linha de pesquisa Música, Cultura e
Sociedade.

Orientadora: Prof^a. Dra. Ana Paula Peters

CURITIBA

2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e
Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP
e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Mabota Junior, Gil

MÚSICA POPULAR URBANA NA CIDADE DE MAPUTO:
PERCURSOS E CONTEXTOS, 1975-2020 / Gil Mabota
Junior. -- Curitiba-PR, 2023.
99 f.: il.

Orientador: Prof^a. Dr.^a. Ana Paula Peters Paula
Peters.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do
Paraná, 2023.

1. Musica Papular. 2. Contexto e percursso. 3.
transnacionalismos e transculturalidade. I - Paula
Peters, Prof^a. Dr.^a. Ana Paula Peters (orient). II -
Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

GIL MUNDAU MABOTA JUNIOR

MÚSICA POPULAR URBANA NA CIDADE DE MAPUTO:
PERCURSOS E CONTEXTOS 1975-2020”.

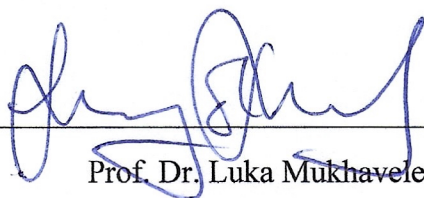
Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música, Cultura e Sociedade, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:



Prof^ª. Dr^ª. Ana Paula Peters

UNESPAR



Prof. Dr. Luka Mukhavele

University of Music Franz Liszt

Prof^º Dr^º Allan de Paula Oliveira

UNESPAR

Curitiba, 08 de agosto de 2023

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meu Professores do Mestrado na UNESPAR, a minha família, colegas e amidos que sempre me incentivaram e apoiaram a não desistir dos estudos, o meu muito obrigado.

AGRADECIMENTOS

Os meus agradecimentos a Deus pelo dom a vida. A minha esposa Quentina Beatriz Manhique Mabota, aos meus filhos em partícula a minha filha Jasuina Giltina Mabota, por todos os dias que esteve por perto me encorajando para continuar.

Meu Pastor Dr. Luís Betuel Maposse, pelas orações, ao Prof. Dr. Luka Mukhavel, pelas sugestões e leitura atenta nas bancas de qualificação e de defesa desta dissertação.

Ao Prof. Dr. Allan de Paula Oliveira o Coordenador do Mestrado pela boa relação que criamos, carinho e ensinamentos, ao Prof. Dr. André Acastro Egg, pelo ensino.

Vai o meu muito obrigado a UNESPAR, pela oportunidade de ter aceitado para cursar o meu Mestrado, aos meus Professores e a todos os colegas de turma.

Universidade Eduardo Mondlane – UEM, por ter permitido que eu Podence dar continuidade aos meus estudos e em particular a Escola de Comunicação e artes – ECA, onde só colaborador, ao Prof. Dr. Eduardo Lichuge, Prof. Dr. João Miguel, a Rádio Moçambique, aos músicos e jornalistas pelas entrevistas.

Estou profundamente grato à minha orientadora, Prof^a Dr^a Ana Paula Peters a quem devo muito mais do que uma orientação académica e intelectual, uma crítica rigorosa e motivadora: criaram-se laços de amizade duradouros e um aprendizado para a vida.

RESUMO

O presente estudo parte do pressuposto de que a música em Moçambique, apesar de ser uma realidade cultural e artística inscrita na identidade dos moçambicanos nos seus diferentes contextos, ainda carece de uma análise sobre o seu percurso e contextos de execução nos primeiros anos da independência. O objectivo deste estudo é analisar o percurso e contexto de desenvolvimento da música popular na cidade de Maputo, refletindo como a independência de 1975 manteve algumas práticas músicas e gêneros da música popular urbana ou trouxe novas práticas e gêneros musicais, levando em consideração conceitos de transnacionalismos e transculturalidade. Do ponto de vista metodológico, a pesquisa previu a realização de algumas entrevistas aos músicos e produtores musicais. Inclui ainda, a consulta de textos de referência devidamente indicados na lista bibliográfica.

Palavras-chave. Música urbana, música popular, Maputo, Identidade, Independência

ABSTRACT

The present study assumes that music in Mozambique, despite being a cultural and artistic reality inscribed in the identity of Mozambicans in their different contexts, still lacks an analysis of its trajectory and contexts of execution in the first years of independence. The aim of this study is to analyze the path and context of development of popular music in the city of Maputo, analyzing how the independence of 1975 maintained some music practices and genres of urban popular music or brought new practices and musical genres, taking into account concepts of transnationalisms. and transculturality. From the methodological point of view, the research foresees the accomplishment of some interviews with musicians and music producers. It also includes the consultation of reference texts duly indicated in the bibliographic list.

Key words. Urban music, popular music, Maputo, Identity, Independence.

Siglas usados no texto

CEA - Centro de estudo africano

CNCD - Companhia nacional de canto e dança

ECA - Escola Comunicação e Artes

FRELIMO - Frente de Libertação de Moçambique

MIC - Ministério da Cultura

MCJ - Ministério da Cultura e Juventude

MP - Musica Popular

MPU - Musica Popular |urbana

RCM - Radio Clube de Moçambique

UEM - Universidade Eduardo Mondlane

LMR - Loureço Marque Radio

RC – Radio Clube

AVM – A Voz de Moçambique

Índice de Figuras

Figura 1: Imagens com os quatro entrevistados (na esquerda: David Abílio, Izdine Faquirá, Luís José Loforte e Aurélio Lê Bon – 07 de Julho de 2023).....	14
Figura 2: No campo de futebol, Estádio da Machava em Moçambique – Maputo; Festival Internacional de música, com músicos sul-africanos e dos Estados Unidos de América, a música Eric Clepton, no dia 01 de Agosto de 1989	20
Figura 3: Parte do desfile de Carnaval na Avenida da República em Loureço Marques na década de 60, junto ao terreno onde havia a Luna Parque.	41
Figura 4: Pelo povo e pelas suas libertadas.....	46
Figura 5: DO mato ao palco: a construção da nação em Moçambique atreves da música	53
Figura 6: o terceiro congresso da FRELIMO, 3 a 7 de fevereiro de 1977	62

Lista de tabelas

Tabela 1: Evolução da população de Loureço Marques, entre 1894 - 1960	35
---	----

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA.....	I
AGRADECIMENTOS.....	II
RESUMO	III
ABSTRACT	IV
Siglas usados no texto	V
Índice de Figuras	VI
Lista de tabelas	VII
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I - PERÍODO COLONIAL.....	13
1.1. A música popular urbana na cidade de Maputo: percursos e contextos 1960 - 1974.....	13
1.1.1. Os Primeiros momentos urbanísticos da Música no período colonial e pós independência de Moçambique. 1960 – 1989.....	13
1.2. Universo de partida: Da relação entre a etnomusicólogos e o projecto de pesquisa	22
1.3. Sobre o conceito de música popular urbana.....	25
1.4. Espaços e contextos da música popular urbana no período colonial	32
1.5. O Carnaval da avenida de Angola e a sua influência na Música popular em Lourenço Marques.....	40
1.6. Às vésperas de independência e a contestação da identidade cultural.....	44
1.7. Revolução dos Cravos.....	44
1.8. Consequências da revolução dos cravos	45
CAPÍTULO II - PERÍODO PÓS-COLONIAL 1975 – 2000.....	50
2.1. Música, Nação e Identidade 1975 – 2000 Música	50
2.2. Música popular urbana: a procura de uma identidade sonora.....	52
2.3. Da música proibida, música autorizada e a música promovida	54
2.4. Música, Nação e Identidade	56
CAPÍTULO 3. A MÚSICA POPULAR URBANA NA CIDADE DE MAPUTO: PERCURSOS E AS SUAS NOVAS TENDÊNCIAS NO PERÍODO ENTRE 2000 - 2020..	61
2.5. A música popular urbana e as suas novas tendências: 1987-2000.....	66
2.5.1. O hip-hop como parte das novas sonoridades urbanas da cidade de Maputo, 2000 -2020	68

2.6. Moçambique, Democracia e novo Constituição Políticas – música, cultura e sociedade	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS	74

INTRODUÇÃO

Este estudo analisa o percurso e contexto de desenvolvimento da música popular urbana na cidade Maputo. O mesmo é desenvolvido a partir dos subsídios fornecidos pela etnomusicologia e dos estudos em música popular, enquanto domínios de produção do conhecimento, com um olhar para o contexto histórico e sociocultural moçambicano. Além disso, importa sublinhar que, a música é um fenómeno social importante, quer do ponto de vista da *performance*, quer enquanto símbolo nacional e histórico, que inscreve em si, conceitos como identidade, inclusão, integração, e mais recentemente, com o advento dos novos paradigmas económicos, ao conceito de indústria cultural e criativa, economia criativa que se desenvolve no contexto moçambicano.

O presente trabalho enquadra-se na elaboração e defesa de um trabalho de fim de curso de Mestrado na UNESPAR, em música, ele aborda aspectos relacionados com as práticas musicais em Moçambique em particular na zona sul.

Moçambique é um País multiétnico, multilinguístico e multicultural, esta condição confere aos moçambicanos dimensões culturais diversificadas que consubstanciam as multifacetadas características rítmico-metódico, dança da sua música. A diversidade linguística de Moçambique é uma das suas principais características culturais. Para a maioria da população (principalmente no campo), estes idiomas nacionais constituem a sua língua materna e a mais utilizada diariamente. Segundo relatório do IV Seminário da *Padronização da Ortografia de Línguas Moçambicana, sobre tutela do Centro dos Estudos africano (CEA) da Universidade Eduardo Mandlane (UEM)*, onde aborda a problemáticas da escrita de línguas africanas (sobretudo as faladas na região de SADEC) em geral e das línguas moçambicanas em particular; sistematizar as estratégias adaptados pelos autores de matérias escolares usados na educação bilingue, e não só, não representação escrita das diferentes línguas moçambicanas. As diversas línguas nacionais são todas de origem bantu, sendo as principais: Ciyawo, Ximakondy, Emakhuwa, Elomwe, Ekoti, Echuwabo, Cinyanja, Cinyungwe, Cisená, Cibarwe, Cimayika, Cindawu, Ciwutee, Gitonga, Citshwa, Cicop, Xichangana, Xizhonga. A língua oficial é o Português. (CEA 2022).

Segundo RONALDO RODRIGUES DE PAULA E FÁBIO BONFIM DUARTE. (s/d, 244, 351). A diversidade cultural, étnica e geográfica da África também reflete na grande diversidade linguística que o continente apresenta. Estipula-se que existam cerca de duas mil línguas nativas no continente, o que representa um quarto das línguas faladas no planeta. É importante ressaltar que as várias línguas africanas não se distribuem homogeneamente pelo continente. Situada na costa oriental da região austral da África, a República de Moçambique

tem as seguintes fronteiras geográficas: ao norte, faz divisa com a Tanzânia; ao noroeste, partilha fronteira com Malawi, Zâmbia e Zimbábue; ao sul, com África do Sul e Suazilândia; ao sudeste e nordeste, é banhada pelo Oceano Índico. Moçambique possui 24.366.000 habitantes. O país possui 129 distritos divididos em onze províncias, a saber: Niassa, Cabo Delgado, Nampula, Zambézia, Tete, Manica, Sofala, Inhambane, Gaza, Maputo e Maputo-cidade. (PAULA E & DUARTE. (s/d, p. 244, 351).

Em Moçambique, pode-se tomar de exemplo das populações das províncias de (Maputo, Gaza e Inhambane, sul de Moçambique), que residem nos Bairros ao redor da cidade de Maputo, onde ao longo do nosso trabalho iremos fazer uma descrição dos nomes desses bairros onde nasce a música popular urbana, (nome que designa pessoas provenientes das províncias acima descritas), que para ali migraram durante o período colonial e dos 16 anos da guerra civil. Importa aqui salientar, que Moçambique além da guerra colonial que enfrentou com o colonizador português, a pós-independência, teve que enfrentar uma segunda guerra que veio a durar 16 anos perpetuada pelo partido de oposição a RENAMO. No caso do grupo linguístico Gitonga, Citshwa, Cicop, Xichangana, Xizhonga, as características descritas anteriormente são visíveis também através do modo como esta etnia usa as práticas performativas associadas à *música popular urbana* para se fazer notar em vários momentos, seja de lazer no seu bairro, seja em cerimónias oficiais onde são convidados, seja fazendo parte de projectos culturais com uma dimensão mais globalizada (concertos nacionais e internacionais).

Ao conquistar a independência, em 1975, após quase quinze anos de guerra contra os portugueses, os líderes moçambicanos buscaram eliminar a língua do colonizador, mas isso se tornou impraticável ante à variedade de línguas presentes no país, que possuem importância regional, mas não alcance nacional, são ao todo, 43 idiomas. No âmbito desta diversidade étnica, multicultural e multilinguística, o governo da FRELIMO, teve que adotar a língua Portuguesa como língua oficial do povo moçambicano que hoje é a língua usada na música, dança, pintura, literatura e teatro, ou por outra no cotidiano dos moçambicanos por causa da sua carga ideológica e política (língua de unidade nacional), por ser a língua de instrução e por ser a língua oficial de comunicação nos locais onde se desenvolvem atividades no caso específico das musicais em Moçambique.

(...) Também se falam algumas línguas de origem asiática vindas com emigrantes e povos que se instalaram nas principais capitais de Moçambique e desenvolveram atividades comerciais. São elas: língua gujarati, língua memane, língua hindu, língua urdo e língua árabe

(...) As línguas estrangeiras modernas (inglês e francês) também são faladas no território motivadas pelo fenômeno da globalização em que Moçambique se encontra envolvido. O país faz fronteira com seis países anglófonos e, por isso, é interessante conhecer a língua do “vizinho” para melhor estabelecer relações de amizade e de solidariedade. (TIBANE, 2017, p. 20).

Este movimento se espalha em todo o País como um dos instrumentos que podia ajudar a concretização das iniciativas da FRELIMA, que era a libertação colonial e a unidade nacional.

A abordagem da etnomusicologia contemporânea em Moçambique, inscrita num marco de estreita relação com as teorias da cultura, é inaugurada pelo trabalho de João Soeiro de Carvalho através da sua tese de doutoramento *Choral Music in Maputo, Mozambique: Urban Adaptation, Building and the performance of Identity* (Columbia University, 1997). O seu trabalho sobre a *Makwayela* foi entretanto publicado na coleção fonográfica *A viagem dos sons* (1998) e em artigos diversos (2004, 2002, 1999, 1998, 1997). Soeiro de Carvalho traça de forma clara o papel e o contexto histórico da emergência e decadência dos grupos de *Makwayela*, num cenário que se confunde com os processos políticos e económicos que marcaram os últimos 30 anos da história de Moçambique onde a Cultura engloba modos de comportamento expressivo que são considerados modernos, embora não necessariamente ocidentais. Este é especialmente o caso de grupos corais de diferentes tipos, como *Makwayela*, *Makwaya* e *Canto Coral*. Esses grupos representam um abandono de velhos hábitos de muitas maneiras diferentes; eles apontam claramente para a modernidade. Assim, eles foram incentivados sobre qualquer outro modo de comportamento expressivo, uma vez que tendem a simbolizar a distinção entre estilos musicais nativos “civilizados” e “mato”. (CARVALHO, 1999:159).

Ainda de acordo com carvalho, sobre o papel da Makwayela no território moçambicano diz o seguinte:

(...) Makwayela reflete os eventos históricos que moldaram a sociedade moçambicana moderna e fizeram do Sul de Moçambique uma parte importante do sistema económico da África do Sul. O seu percurso histórico incluiu: a sua génese, que se deu quando se consolidaram os caminhos migratórios do Sul de Moçambique para o Transvaal; a sua expansão na cidade quando um número substancial de migrantes regressados ao campo começou a instalar-se em Lourenço Marques; o seu auge quando foi adoptado e promovido como símbolo nacional (...), quando mudanças nas políticas económicas puseram fim ao apadrinhamento estatal do desempenho. Aqueles modos expressivos considerados “tradicionais” foram totalmente negligenciados, em consequência das políticas culturais (...) a natureza e direção dos processos históricos (modernização, mudança, etc.); ela também carrega

uma relação direta com o discurso político (...). (CARVALHO, 1999: 178).

No caso do presente estudo, a colonização implicou o transporte e nomeações, com base na língua portuguesa, de um conjunto de práticas performativas, como é o caso das práticas performativas que têm sido designadas por “música popular urbana”, quando na essência elas incorporam muito mais elementos do que apenas a música, definida no sentido ocidental.

Ainda de acordo com Wane (2010). A Makwayela reunia as condições ideais para ser instrumentalizada a favor da ideologia do regime da FRELIMO, (1) por pertencer ao universo cultural do sul do país, ao qual pertenciam os principais líderes da FRELIMO, o que favoreceu a uma afinidade imediata; (2) pela sua origem proletária, “(...) a makwaela projetava a imagem de um país industrializado etnica, que embora não fosse uma realidade, era um objetivo prioritário do governo” (WANE, 2010, p. 166).

(...) a makwaela possuía uma natureza sincrética que lhe deu a possibilidade de combinar as duas diretrizes básicas da sociedade moçambicana da época. A primeira delas era a modernidade: a makwaela adota harmonias ocidentais em Quatro-partes e suítes modernas, aspectos claramente identificados com a modernidade. A segunda era o pluralismo racial; a makwaela é inequivocamente, um produto do contato cultural do Ocidente com a África, provendo assim, uma analogia com os objetivos da FRELIMO” (IDEM, 2010, p. 145).

Isabel Castro, a partir de uma análise etnomusicológica no texto intitulado *Quatro estudos de caso sobre a música, identidade em Portugal, Cabo Verde, Moçambique e Brasil* (2011), trata o duplo papel da música goesa num contexto migrante, enquanto identificador e diferenciador da comunidade goesa relativamente à sua vizinhança africana, bem como apaziguador das diferenças sociais no interior de uma comunidade cuja repartição é, ela própria, herdada de Goa, remetendo-nos desse modo ao que a autora designa de triângulo de percursos e fluxos migratórios da comunidade goesa que ligam a Moçambique, Goa e Portugal, que ficaram marcados pela influência do colonizador português.

Num contexto geográfico triangular, entre África, Brasil e Portugal, em que a língua portuguesa se assume como elo comum, a música desempenha um papel identificador e diferenciador da comunidade nas quais o território da identidade se assume como a direção inevitável dos investigadores (SARDO 2004). A construção de identidades é um processo que manifesta uma forma de estar no mundo em permanente movimento. Este movimento de pessoas entre o rural e o urbano ou entre o local de origem e o local de acolhimento estabelece e define a autenticidade do universo musical com a “música que nos torna diferentes das outras pessoas” (Stokes 1994). Esta comunicação pretende, a partir do mesmo conceito

teórico, identidade, partilhar quatro trabalhos de investigação, predominantemente etnomusicológica, no Brasil, Cabo Verde, Moçambique e Portugal.

Para Beatriz Helena Furlanetto no seu artigo *Geografia da Música: Rodas de Choro, Emoções e Encontros* (s/d), diz que é possível analisar as representações territoriais presentes nas letras das canções, a música no processo de (des) construção de identidades, o sentido de lugar veiculado musicalmente, a origem e difusão de determinados gêneros musicais, as políticas culturais e os aspectos econômicos referentes à música, a poluição sonora dos lugares, o papel da música na construção das paisagens culturais e dos imaginários geográficos, a música como instrumento que consolida valores culturais, entre outros, segundo Furlanetto diz que:

Na paisagem sonora há, também, os sons arquetípicos, sons imbuídos de simbolismos herdados da Antiguidade ou da Pré-história, que ressoam nos recessos da psique: sons mágicos dos sinos que afastam os maus espíritos e atraem os ouvidos de Deus; sons apocalípticos das profecias; sons sobrenaturais das trompas que representam o poder do bem sobre o mal; vozes dos ventos que perambulam com diversas tonalidades. Os sons das águas falam suas próprias linguagens: o mar que simboliza a eternidade com sua presença incessante, e representa também a mudança, no fluxo e refluxo das ondas; chuvas calmas ou torrenciais, cataratas furiosas, rios taciturnos, riachos murmurantes, sons únicos que falam de purificação, limpeza e renovação. (FURLANETTO s/d. Pg: 207).

Depois da independência em 1975, a tendência dos trabalhos publicados em Moçambique estava mais relacionada ao resgate da cultura segundo a visão dos moçambicanos, e nesse sentido deram mais primazia à música, à dança e aos instrumentos tradicionais. Ou seja, em Moçambique, a cultura foi transformada na principal arma de luta contra o colonialismo português. E isto está bem expresso nas canções de carácter revolucionário que perduraram no país, nos primeiros anos de independência nacional.

Os objetivos eram essencialmente políticos e ideológicos, por outras palavras, o Estado moçambicano estava mais interessado na recuperação da dignidade e a personalidade cultural do povo moçambicano, interrompida durante a “noite” colonial (LICHUGE, 2005, p. 12). Portanto, não se tratava de trabalhos de investigação no sentido clássico do termo, mas sim de brochuras e catálogos que procuravam mapear e descrever os diferentes tipos de instrumentos musicais moçambicanos.

Do ponto de vista político o Estado moçambicano entendia que a nação emerge como referência ideológica através da qual se pretende legitimar e garantir maior eficácia à sua atuação. No sentido cultural, o Estado entendia que a cultura se projecta como uma comunidade que partilha não apenas um território e uma vontade de perseguir determinados

objetivos, mas também, e sobretudo, um conjunto de hábitos, tradições específicas, história e mitos.

O fim da presença colonial portuguesa em Moçambique significou o reorganizar político e cultural do tecido social presente no território. Neste contexto pessoas ligadas ao governo em Moçambique produziram artigos, ensaios e brochuras que retratavam a música, os instrumentos e as danças tradicionais moçambicanos, sendo de destacar o cooperante John Marney, que publicou os seguintes títulos: “Para um estudo sistemático da mbira”. (*Tempo*, 10 de Julho, 1983); “A música dos Ajáuas” (*Tempo*, 24 de Julho de 1983). Seguiram-se nos meses seguintes artigos sobre “Instrumentos musicais de Moçambique” (*Tempo*, 21 de Agosto, 1983); (*Tempo*, 23 de Outubro, 1983); (*Tempo*, 23 de Novembro, 1983). (LICHUGE, 2005, P. 29).

Durante toda a década de oitenta até inícios e meados da década de noventa do séc. XX, não há trabalhos académicos feitos por moçambicanos pelo menos disponíveis nas prateleiras das bibliotecas e livrarias. John Marney e Martinho Lutero, considerados “amigos cooperantes de Moçambique”, foram os indivíduos que com a sua experiência europeia de esquerda produziram, em conjunto com Paulo Soares e Maria da Luz Teixeira Duarte, os catálogos e os textos que constam de um pequeno livro sobre música tradicional de Moçambique publicado em 1980, bem com os artigos indicados acima feitos por John Marney. Estes trabalhos foram as primeiras tentativas de sistematização das práticas culturais moçambicanas logo a seguir à independência e constituem até à atualidade fontes de consulta indispensável, pois não chegaram a ser produzidos trabalhos semelhantes. (LICHUGE, 2016, p. 11).

A partir de 1996 emergem trabalhos de licenciatura de Juliana Cornélia Mwito (1996) sobre a *Representação da Mulher na Canção Feminina*, de Amélia Matsinhe (2005) sobre *Música Popular e Identidade: Subsídios Para o Estudo da Identidade na Música de Fany Mpfumo (1976-1986)*, e a *Marrabenta: sua evolução e estilização* do Rui Laranjeira (2014) onde aborda no sobre a estilização da marrabenta nos anos de 1950 – 2002, seu surgimento a origem do nome; a sua propagação e os ritmos urbanizados no meio suburbano e rural; o movimento migratório e o seu papel no surgimento da marrabenta; os contributos europeus na execução da música popular urbana; os trovadores, os conjuntos musicais e o papel das associações na estilização da marrabenta. Eduardo Lichuge (2005), na sua dissertação *sobre os processos de estilização da Marrabenta e o percurso histórico da música popular urbana na cidade de Maputo*, respetivamente. Tendo como ponto específico de

análise a prática da música ligeira moçambicana do tipo urbana na cidade de Maputo a partir de 1975 até 2005. No geral, o trabalho procura analisar o percurso do desenvolvimento da música ligeira moçambicana do tipo urbana - Marrabenta. Desta forma, pretende-se perceber qual foi a trajectória da marrabenta na cidade de Maputo no período entre 1975 à 2005. Procurou, através de uma análise cronológica, perceber quem foram os principais precursores da expressão que a partir da década de 1960 viria a ser designada por Marrabenta. Onde o autor para sua metodologia seguida para a efetivação do seu estudo, consistiu na consulta de material áudio existente no Arquivo da Discoteca da Rádio Moçambique, incluindo jornais e revistas nacionais que tratam sobre a música ligeira localizados na Biblioteca do Arquivo Histórico de Moçambique. Na sua conclusão na sua abordagem em relação a música em Maputo, ele diz que, a música produzida na cidade de Maputo, está atualmente num estado de sobrevivência perante os efeitos do processo de globalização, que junto as dificuldades económicas que o país enfrenta, impedem que este incentive e desenvolva acções tendentes a proteger e salvaguardar o património cultural musical da cidade, por meio de um empresariado cultural capaz de responder as necessidades da indústria musical nacional.

Laranjeira (2014), no seu livro, *A marrabenta – sua evolução e estilização, 1950 – 2002*. Analisa um conjunto de elementos que teriam contribuído para a definição da Marrabenta como um género musical e a sua consequente popularização a partir dos centros associativos e centros recreativos existentes na periferia da cidade de Maputo (ex-Lourenço Marques); O contexto da evolução da música ligeira moçambicana no período entre 1950 – 1978. Considera as origens da música urbana, nas influências trazidas pelos gramofones, pelos discos de vinil, amplificadores de altifalantes, assim como os bailes através dos quais se ouvia a música de diversos pontos do mundo, maioritariamente música estrangeira em festas, e casamentos nas zonas rurais e periferia dos grandes centros urbanos como Lourenço Marques, por volta dos anos 30, 40. Em Moçambique numa primeira fase, este género, confunde-se com os conjuntos João Domingos, Harmonia e Djambo nos anos 60-70.

A abertura da Universidade Eduardo Mondlane para os estudos sobre cultura em Moçambique gerou um nicho importante para a investigação sobre música amplificado pela fundação, em 2006, da licenciatura em Música. Em 2010, novos trabalhos de licenciatura versando sobre a música foram produzidos, como são os casos de *Ritos e mitos nas Timbila*, de Pedro Siteo (2010), *O papel da música nos cultos das religiões de liturgia cristã e tradicional africana: O caso da igreja Zione na cidade de Maputo*, de Júlio Manhique (2010),

A música na luta de libertação nacional, de Ilídio Manica (2010), *Transcrição e Análise Musical de obras de compositores Moçambicanos 1930 – 2010*, de Timóteo Cuche (2010).

Delisa Chirindza (2010). No seu trabalho de dissertação, *Exaltação de Samora Machel entre Músicos jovens da cidade de Maputo*, onde faz uma análise e reflexão sobre jovens músicos contemporâneos moçambicanos que exaltam a memória de Samora Machel nos seus reportórios. O seu enfoque incidiu sobre os músicos que a partir do resgate das ideias do Machel procurando manifestar os seus posicionamentos filosóficos, culturais, ideológicos, artísticos indenitários, etc, enfatizando certas categorias que fizeram parte dos discursos de Machel, tais como raça, etnia, socialismo corrupção, Homem Novo. Através de um processo de resgate dos valores morais e sociais, revitalização, (re) construção e (re) criação, estes jovens usam o Poder da música muitas vezes em oposição a música de Poder. Assim, tenta perceber como é que estes a partir da memória do passado (e usando a memória de Machel na música), tentam legitimar o presente. A sua unidade de análise teve como base os músicos na região da Cidade de Maputo, pelo facto de congregar em si uma diversidade social, religiosa, étnica, artística. Restringiremos o seu estudo entre o ano de 1994 e o ano de 2008, onde a liberdade de expressão tornar-se uma prática. Para permitir uma maior compreensão desta realidade, analisando enquanto processo histórico, indenitário, sociocultural.

Para além destes trabalhos, importa mencionar a tese de doutoramento intitulada *Where are the mozambican musicians? Music, Marrabenta and national identity* in Lourenço Marques, Mozambique, 1950-1975, de Eléusio dos Prazeres Viegas Filipe (2012). O estudo do passado moçambicano, sobretudo para o período compreendido entre as décadas de 1950 e 1980, tem recebido uma crescente diversificação em suas temáticas, objetos de investigação e nas metodologias empregadas. Apesar da permanência da centralidade das narrativas – historiográficas ou memorialísticas – para esse período histórico continuarem a concentrarem suas atenções nas lutas de libertação contra o colonialismo português e no processo de consolidação da nação após a independência, perspectivas recentes têm lançado novos olhares sobre os temas já clássicos da história moçambicana ou apresentados problemas históricos anteriormente negligenciados (Armando, 2018; Cahen, 2018 e 2019; Chaves, 2019; Meneses, 2019). Ao mesmo tempo, as análises contemporâneas sobre a ação colonial portuguesa em Moçambique durante a primeira metade do século XX, que dialogam intensamente com uma problematização do colonialismo europeu na África enquanto fenómeno histórico, estão influenciando abordagens singulares sobre o período do colonialismo-tardio e da pós-independência (Penvenne, 2015; Machava, 2018; Mattos, 2019; Pereira, 2020). Afinal, com o

fim do colonialismo na pós-Segunda Guerra Mundial, as possibilidades de transformações existentes nas sociedades africanas estavam diretamente relacionadas com as configurações sociais e de poder existentes nas últimas décadas da presença europeia no continente. Nesta Dissertação, trilhando um caminho preliminar sobre uma vasta bibliografia que têm assomado na última década, pretendo explorar alguns aspectos referentes as pesquisas que abordam aspectos das transformações cotidianas na vida de homens e mulheres dos subúrbios de Maputo, a “música popular” urbana, o surgimento de uma classe de músicos moçambicanos, como Alexandre Langa e Fany Mpfumo, e de ritmos musicais, como o smanje-manje e a marrabenta.

O recorte cronológico proposto é justificado no sentido de buscar abarcar uma visão a partir “de baixo”. Nesse sentido, a análise que proponho parte do pressuposto de abordar a bibliografia existente a partir de suas interpretações ou não de aspectos socioculturais das perspectivas dos próprios sujeitos sociais no passado.

O objectivo é de apresentar um olhar para a vida daqueles que não necessariamente estiveram envolvidos diretamente com as transformações políticas e econômicas pelas quais passou Moçambique durante esse período e que não necessariamente estiveram em acordo com os esforços de rupturas promovidos pelas lideranças dos movimentos que estiveram na dianteira da alternância do poder colonial para o que foi desenvolvido no período pós-colonial.

Bem como os livros de António Sopa (2014) *A Alegria é uma coisa rara: Subsídio para a história da música popular urbana em Lourenço Marques, 1920-1975* e de Ciro Pereira (2014), *Kikiriki-Uma monografia do maestro Justino Machiana*. É de sublinhar a publicação do livro de Amândio Munguambe *A música chope* (2000) no qual o autor aborda as origens e as lógicas de funcionamento da “música chope”. (LICHUGE, 2016).

Outra literatura pode ser referenciada, mas, no caso, optamos por citar alguns trabalhos mencionados, como uma parte das leituras realizadas para situar de certo modo, parte das referências utilizadas neste estudo. O estudo em três capítulos, sendo que, antes disso apresenta uma introdução que faz, a apresentação de um breve levantamentos bibliográficos e breves referências das leituras feitas para a realização desta pesquisa.

De modo geral, o objetivo principal deste estudo, analisar o percurso e o contexto histórico do desenvolvimento da música popular urbana na cidade de Maputo no período pós-colonial, em particular, nos primeiros anos de independência (1975). De modo mais específico, pretende-se por um lado, identificar matrizes que configuram a interculturalidade e

transculturalidade, como resultado do contexto colonial no qual se desenvolveu e se articulou este tipo de música na antiga cidade de Lourenço Marques, (atual Maputo) e, por outro lado, identificar o impacto das políticas culturais públicas no seu percurso de desenvolvimento. O terceiro aspeto será, olhar para o desenvolvimento da música popular urbana no período pós-independência e, perceber como aspetos da identidade moçambicana são articuladas dentro deste tipo de música, no quadro das políticas culturais públicas e da ideologia vigentes na época.

Do ponto de vista da metodologia, privilegiou-se a revisão de bibliografia de especialidade existente sobre música em Moçambique que, apesar de incipiente, permitiu conhecer o trabalho de investigação que tem sido feito neste domínio no país. A pesquisa de campo, consistiu na realização de entrevistas a alguns músicos selecionados de forma aleatória, bem como, a consulta de alguns artigos de opinião em jornais e revistas de especialidade disponíveis em formato físico e online, que versam sobre a música. A análise reflexiva de temáticas contemporâneas associadas ao estudo dos fenómenos musicais, de modo geral, permitiu, a partir de uma perspectiva da etnomusicologia, e dos estudos em música popular, alargar e estabelecer diálogos com vários estudiosos deste domínio do conhecimento devidamente indicados sempre que justificado neste documento.

A pesquisa documental envolveu necessariamente a determinação dos objetivos da mesma, a elaboração do plano de trabalho, a localização e identificação das fontes, bem como o devido tratamento dos dados. A lógica de construção e redação do texto do trabalho, foi uma das partes essenciais para assegurar a sistematização do estudo. GIL (2002). Tal como refere Freire, (2010), a análise de documentos também é um procedimento metodológico empregável em pesquisas qualitativas, a partir dos pressupostos, na medida em que oferece a possibilidade de observar e comparar dados provenientes de diferentes fontes documentais.

A mesma autora avança que, os documentos não são tratados nas pesquisas subjetivistas como portadores de verdades absolutas. As informações obtidas através de documentos escritos (ou outros), nessas pesquisas, são levantadas, sistematizadas e interpretadas pelo pesquisador, com base no referencial teórico adotado ou, conforme os dados se revelem, novos referenciais podem ser requestados. Percebe-se, assim, que nas pesquisas qualitativas/subjetivistas a interpretação de documentos não parte de referenciais necessariamente pré-definidos nem de categorias de análise pré-determinadas. É na interação do pesquisador com o conteúdo dos documentos que esse quadro se torna mais claro, podendo suscitar novas necessidades teóricas. (FREIRE 2010, p. 87).

Ora, a opção por realizar este estudo, tem que ver com a experiência e formação profissional do autor, enquanto instrumentista, docente numa instituição pública de ensino superior em Moçambique, mas também pelas ligações que desenvolveu no campo do negócio da música, através do agenciamento de músicos moçambicanos dentro e fora do país. Além disso, o contexto musical moçambicano mostra um crescimento notável, quer no aparecimento de paradigmas musicais que suscitam maior entendimento, quer no desenvolvimento da indústria cultural e criativa que se tem verificado no país.

Um outro factor que interessa mencionar, é que com este trabalho pretendemos contribuir e incentivar a academia moçambicana a realizar mais reflexões em torno deste género musical, que nos últimos tempos tem dinamizado o contexto criativo local. Portanto acredita-se que ao realizarmos este trabalho iremos contribuir positivamente para um melhor conhecimento dos fenómenos musicais no país, na medida em que, irá permitir a sociedade artística e académica, obter mais ferramentas, conhecimentos e fontes de consulta, preocupando-se em aprender e a usar devidamente as técnicas associadas ao processo criativo, de escuta e de composição. Este feito, possibilita a produção de uma música moçambicana de qualidade, permitirá a sua preservação, e maior internalização pelo mundo.

Pelo facto de este trabalho estar integrado no programa de pós-graduação em Música nesta universidade, vai contribuir para o enriquecimento do contexto sociocultural no Brasil e no mundo e, em particular, em Moçambique, onde, estudos do género ainda são escassos. De modo que, será um contributo para o país, pois os músicos e a comunidade académica poderão ter mais uma ferramenta para consultar e produzir conhecimento sobre a cultura musical. Irá também contribuir para, incentivar mais pesquisas neste domínio aumentando assim a qualidade dos estudos e o entendimento da música no país.

O primeiro capítulo faz uma imersão ao contexto colonial e as dinâmicas que caracterizaram o desenvolvimento da música popular urbana na cidade de Maputo e algumas influências de outras culturas, europeias, americanas e brasileiras, quer do ponto de vista dos contextos, as situações sociocultural favorecido pela situação colonial. No segundo capítulo, faz referência ao período pós-independência de Moçambique, no qual se analisam os processos políticos de construção da nação a partir da ideia de moçambicanização da cultura como instrumento ideológico que procura nesse sentido, resgatar a cultura dos moçambicanos que na ótica do sistema político da época, tinha sido desprezada pelo sistema colonial. O terceiro capítulo, dedica-se à análise da música e as suas novas tendências no quadro da abertura do país ao sistema internacional, que favorece a entrada de outras expressões

musicais do mundo, colocando em causa e em discussão aspetos de identidade nos processos criativos da música popular em Moçambique. Seguem-se as considerações finais, nas quais são apresentadas as ideias finais e de reflexão sobre o contexto e percursos da música popular, que foram sendo utilizados ao longo do estudo.

CAPÍTULO I - PERÍODO COLONIAL

1.1. A música popular urbana na cidade de Maputo: percursos e contextos 1960 -1974

Neste capítulo, nos detemos, especialmente, nas décadas 1960 a 1974, antes da Independência de Moçambique, com um olhar para a música desenvolvida na antiga cidade de Lourenço Marques, atual cidade de Maputo, a capital de Moçambique. Iremos dar alguma atenção aos aspetos inter e transculturais que caracterizavam as formações sociais desse espaço na época, ressaltando por isso a persistente e ampliada segregação que abrangia os espaços de convivialidade, como, bares, restaurantes, centros associativos localizados nos arredores da antiga cidade de Lourenço Marques, no centro da cidade, junto ao Porto de Lourenço Marques, na Baixa da capital, mais concretamente, a famosa Rua Araújo, onde a vida noturna dos bares era uma referência os habitantes da cidade e os marinheiros que aportavam naquele lugar.

Na sequência, dissertaremos sobre a importância destes lugares no desenvolvimento da música popular urbana na atual Maputo, destacando as suas particularidades, no processo de constituição da cena musical da antiga cidade de Lourenço Marques, atual Maputo, a capital de Moçambique. Analisando o desenvolvimento da música popular na atual Maputo e, buscando compreender as dinâmicas do seu desenvolvimento no contexto da história e da cultura recente de Moçambique. Do ponto de vista de enquadramento da área, o estudo, está associado ao domínio dos estudos em música popular.

1.1.1. Os Primeiros momentos urbanísticos da Música no período colonial e pós independência de Moçambique. 1960 – 1989

Para melhor entendermos o percurso e o contexto da música popular urbana em Maputo foi necessário recorrer a algumas fontes orais como o David Abílio, Izdine Faquirá, Luís José Loforte e Aurélio Lê Bon. São quatro fontes conhecedoras do ambiente cultural dos últimos anos do período colonial e de todo o período pós-independência em Moçambique, sendo na atualidade, atores influentes no sector da cultura.



Figura 1: Imagens com os quatro entrevistados (na esquerda: David Abílio, Izdine Faquirá, Luís José Loforte e Aurélio Lê Bon – 07 de Julho de 2023).

Fonte: Gil M. Mabota Jr.

Uma das principais vantagens da entrevista aberta e da entrevista semiestruturada, é o facto de elas produzirem uma melhor amostra da população de interesse. Além disso, este tipo de entrevista tem um índice de respostas bem mais abrangente, uma vez que é mais comum as pessoas aceitarem falar sobre determinados assuntos (SELLTIZ et al, 1987). Nos dois tipos de entrevista, pode-se entrevistar pessoas que não sabem ler ou escrever e, ainda possibilitam a correção de erros dos informantes, que não poderiam ser corrigidos no caso da utilização do questionário escrito. (BONI E QUARESMA, 2005, p.75, APUD. ERLER, 2014, p. 34).

Segundo David Abílio, um dos nossos entrevistados, o contexto da música popular urbana em Moçambique, e em particular na cidade de Lourenço Marques colonial, esta associada a projectos musicais como o conjunto Os Monstros, do qual ele fez parte. Segundo o nosso entrevistado, o conjunto Os Monstros estávamos inspirados no movimento cívico negro norte-americano, assim como nos cantores como Ângela Davis, Black Power, Black Petes. Para David Abílio:

“(...) a existência de conjuntos como os Monstros, era uma forma de identificação com o movimento de afirmação negra tocando Soul music, Pop music, e isso fez com que os filhos dos colonizadores se interessassem pelos nossos trabalhos e, comessem a partir daí a abrir as portas dos seus restaurantes, verbenas e clubes para nos tocarmos. Eram lugares reservados apenas para conjuntos dos brancos. Os empresários que organizavam o concerto no campo do Sporting começaram também a abrir-nos as portas numa perspectiva de “exploração comercial” da música. Começamos a ter acesso a quase todas as salas da cidade. Ai começa o surgimento de novos conjuntos musicais que saiam das zonas suburbanas, e o caso dos conjuntos os Delta, Gaizer, só para citar alguns exemplos de onde apareceram na cena musical os músicos Hortêncio Langa, José Mucavel e Wazimbo. Estes conjuntos começaram a ganhar espaço na cidade de Loureço Marques e a expandir a música que arrastava o povo. Nessa

época a marrabenta estava circunscrita aos pequenos conjuntos no caso do João Domingos e conjunto Djambo. (Entrevista ao David Abílio, dia 07 de Julho de 2023).

Na mesma linha de abordagem Luís Loforte, reforça as palavras de David Abílio fazendo referencia ao género musical marrabenta dizendo o seguinte:

“Só se pode conhecer a origem da marrabenta se entendermos o movimento musical da África do Sul, porque era lá que se fazia a síntese musical. Existem discos gravados de moçambicanos que ali migraram entre os anos 55-58. Também, anos antes, sul-africanos e moçambicanos já tocavam juntos e faziam parte desses grupos musicais que produziam a tal síntese musical que mencionei, portanto, para melhor entendermos a marrabenta é preciso fazermos uma análise e ver quais são as componentes que entram lá, e conhecermos a origem social desses antigos músicos que foram para África do Sul, saindo das zonas rurais de Moçambique e que levaram consigo os seus próprios ritmos e aprenderam a tocar com Xigogoguane ¹Chegados a África do Sul tocaram o ritmo Magika e começaram a desenvolver esses ritmos com instrumentos mais modernos, isto para dizer que temos que entender a marrabenta como um movimento cultural. (Entrevista com Luís Loforte, dia 07 de Julho de 2023)

Luís Loforte oferece-nos mais dados sobre o movimento que caracterizou o desenvolvimento da música popular na cidade de Maputo (antiga Lourenço Marques), fazendo referência ao que ele designa de noite folclóricas na estação emissora da Rádio Nacional de Moçambique, entretanto designada, Radio Clube de Moçambique no período colonial. A nossa fonte refere o seguinte:

“(…) na época havia dois movimentos musicais envolvendo músicos nativos, sendo de referir o que o conjunto Harmonia e conjunto Djambo. Estes dois conjuntos abrirem espaços para que outros conjuntos fossem convidados para participarem de um programa da Rádio Clube de Moçambique que se chamava *Noites folclóricas* nas sextas-feiras. O locutor que apresentava este programa não chamava de programa, mas sim, música sim folclore, para dar referência de que se tratava de música de matriz africana, que só poderia passar as altas horas, assim, o sistema colonial, dava a entender que estava a valorizar a cultura local, mas é claro que aquele período das 22 horas, era muito tarde para aquele tempo. Foram estes conjuntos que introduziram ritmos como o n’fena e a marrabenta. Inicialmente, o conjunto Djambo era considerado folclore nativo, de forma progressiva, foi evoluindo devido ao tipo de instrumentos que utilizava, o mesmo acontecendo com o conjunto João Domingos e o conjunto Harmonia. (Entrevista ao Luís Loforte, dia 07 de Julho de 2023).

¹ Xigogoguane, referimos a uma viola feita de lata de cinco litros de azeite. Estas foram as primeiras violas que os moçambicanos tiveram acesso, fabricadas por eles, compostas por quatro cordas de fios de náilon.

Luís Loforte conta-nos um momento que considera importante da fase fundacional da construção de uma música de matrizes marcadamente urbanas que de certa forma interessa deixar aqui registada. Ele convida os nomes de figuras do seu tempo, e que constituem o conjunto de fontes orais que alimentam a nossa pesquisa. Diz ele o seguinte e passamos a transcrever:

“Perto de 1968-1977, entro em contato com o que David Abílio e o Aurélio Lê Bom faziam, nessa altura eu vivia perto da casa de um senhor chamado Queirós onde os conjuntos ensaiavam, outros tocavam no mesmo espaço, Os Monstros ensaiavam no mesmo local, eu era muito jovem e observava todo o movimento que acontecia por ali na zona. Tudo isto era justamente para chegar ao Henrique Cebolo, a minha percepção daquilo que aconteceu é de facto para entender esta evolução geográfica dos grupos musicais de nativos e o papel do Henrique Cebolo no ramo da música. Parece falar-se muito pouco do contributo deste indivíduo no percurso de desenvolvimento da música no tempo colonial. Cebolo acreditava que era possível desenvolver a música não só numa perspectiva comercial. Cebolo era formado em música, entendia o valor da música, portanto atraiu todo este movimento pela sua experiência e contato com a música. Foram poucos músicos que não passaram das mãos deste indevido para uma formação musical mínima. (Entrevista, com Luís Loforte, dia 07 de Julho de 2023).

A necessidade de formação dos músicos era uma prioridade, pois, os Moçambicanos negros, não tinham acesso ao sistema de ensino colonial pela lei racial em vigor na época. Os negros só podiam estudar nas missões religiosas, e parte das aulas dadas, era de música, na sua maioria mais dedicada a ensinar a doutrina católica crista. A questão da formação era também explorada em diferentes formatos:

“Temos que tomar em conta que no período colonial, havia pouca abertura para a música moçambicana. A existência de associações, brigadeiros, mainatos com os seus músicos, abria espaço para aprendizagem informal dos músicos, o mesmo acontecia nessas associações, assim como nos bairros como o de Xinhambanine, que era a penas para as pessoas que vinham da província de Inhambane. Por exemplo no Bairro Unidade 7 residiam apenas chope que vinham também da província de Inhambane, distrito de Zavala e outros pontos da mesma província. Ao contrário do bairro da Mafalala, que era um bairro que congregava moçambicanos de vários pontos dos pais, o Bairro de Maxaquene acolhia moçambicanos vindos da província de Gaza, (Changana), estes lugares tornaram-se lugares de convivialidade e de aprendizagem mutua. Este factor foi importante para o desenvolvimento de parte da música popular que conhecemos hoje. “(Entrevista ao David Abílio, 07 de Julho de 2023).

Luís Loforte reforça as palavras do David Abílio para contar um episódio que aconteceu no episódio colônia entre dois músicos os mais consideramos na época e influente da marrabenta diz o seguinte:

“O sistema radiofónico em Moçambique nessa altura, a Rádio Clube (RC) apresentava um programa chamado *parado de sucessos* no canal principal, a LM Radio (Lourenço Marques Radio) no canal a voz de Moçambique (AVM), dissídio também criar uma *parada de sucesso*. Entretanto foi encarregue a Tânia Udete, filha do Senhor Dabula Director da Radia na época; ao fim dos oito meses de votação duma forte disputa que se popularizou em duas tribos: ²Xanganas e ³Rongas. Os Xanganas apoiavam Eusébio Joane Tamel, Rongas a Fany Fumo, pra quem não sabe, por causa deste fenómeno, em Lourenço Marques teve para haver uma guerra civil entre estas duas tribos, a partir deste fenómeno, a voz de Moçambique foi proibida de realizar este tipo de concurso. No final das votações quem ganhou foi Fany Fumo, a partir dessa altura que foi considerado o Rei da Marrabenta. (Entrevistado ao Luís Loforte, no dia 07 de Julho de 2023).

Como bem refere Aurélio Lê Bon, “não há futuro sem passado”, é importante buscar o passado para saber onde vamos:

“Moçambique tem muitos valores, estivemos em tempos difíceis, mas hoje, os tempos são outros, já não “estamos” assim tão mal. Daí que é muito importante que tenhamos este tipo de encontros para voltarmos para o passado através da história e da imaginação, temos que reforçar o presente e o futuro. Não há futuro sem o passado!

“Quase toda a minha vida profissional dediquei-me a cultura: fui músico e cantor ainda na época colonial na banda musical, Os Atilas, Hop 70. Junto a essas bandas tivemos um grande movimento de música ligeira em Lourenço Marques, atual Maputo. Quero recordar no tempo em que David Abílio estava à frente do conjunto Os Monstros, que nessa altura, era o fio condutor da música popular. Nessa época, cerca de 10% dos músicos eram brancos. Os restantes 90% eram músicos oriundos dos subúrbios, de bairros como Alto-Mãe, Xipamanine, Mikadjuine, Chamanculo, etc. Foi aí que nasceram os conjuntos como Os Atilas, Os Monstros, Hop 70, João Domingos, Djambo e muitos outros conjuntos de música em Lourenço Marques. Esta recordação faz nos viver a realidade da nossa música. Nos fins de semanas tocavas nos clubes dos brancos, e todos os dias ensaiávamos e tocávamos de tal maneira que chegamos até a elite, incluindo a Presidência. Isso mostra que temos grande historial da música ligeira, desde o passado até ao presente:

“Quando chega a altura da independência, pegamos na nossa experiencia do colono, que foi muito importante para a cultura moçambicana. Não havia serviços culturais adequados, a cultura indígena em Moçambique, estava da qualquer maneira, até que se criou a Direção Nacional da Cultura, que na época colonial funcionava como Serviço de Educação Colonial.

² Quando se fala de **Xangana** é uma tribo da região do sul de Moçambique, pertencem a segunda província de Moçambique, se formos a fazer a contagem das províncias a parte da região sul, esta tribo Xangana, será a segunda com o nome de província de Gaza.

³ Ronga é uma tribo da província e cidade de Maputo.

Eramos nos dois nessa altura, Aurélio Lê Bom e David Abílio, mais tarde convidamos Célia, Moreira da Silva e José Grabança:

“A primeira coisa que fizemos nessa altura, foi criar uma comissão, dos poucos que estávamos envolvidos na cultura a que chamamos de chefes de Brigada: Não havia nenhum de nós que era líder da brigada, todos atuávamos em todas as áreas de trabalho, foi aí onde tudo começa. Mas tarde convidamos outros artistas que estavam no subúrbio para trabalharem conosco como é o caso de Matimbe, Wini Wini. Nessa altura tínhamos o nosso escritório num prédio perto do restaurante Macau no sétimo andar. Numa dada altura estava na janela a contemplar um espaço livre onde era *lona 'parque e círculo* no período colonial, vi um campo todo abandonado e livre, achei-o adequado para a criação de uma feira de cultura popular. Resolvemos fazer uma carta a Graça Machel, que era na altura Ministra da Educação e Cultura, pedindo a permissão para o uso e aproveitamento daquele espaço. A Graça Machel mandou chamar para melhor entender o que é isso de Feira de Cultura Popular? Explicamos como iria funcionar e ela confiou na nossa ideia e aprovou. (Entrevistado, Aurélio Lê Bon, dia 07 Julho de 2023).

“A primeira feira em Moçambique começou com uma vedação de caniço, porque não tinha nenhum apoio financeiro, além disso tínhas que apresentar os resultados do nosso plano de construção dessa Feira ao Governo de Samora Machel, conforme o que havíamos feito a promessa a Graça Machel. Para a materialização desse projecto tivemos que recrutar jovens da organização da juventude moçambicana (OJM), organização da mulher moçambicana (OMM), organização dos trabalhadores moçambicanos (OTM), Conselho de Produção (CP), e voluntários, para dar início a montagem da Feira. Uma das soluções que tivemos para dar início a este projeto foi, pedirmos ao Governo ⁴*machimbombos* velhos, dois aviões de guerra que não funcionavam, pedimos um barco que estava também avariado e uma carruagem do comboio nos caminhos de ferro:

“O avião de guerra era para fazer uma sala de cinema infantil; a carruagem do comboio e o barco era para servirem de salão de chá e outros serviços. O Presidente Samora Machel, mandou chamar o Ministro de Segurança o Jacinto Veloso, para autorizar a entrega de todos os equipamentos que solicitamos. Foi necessário pedirmos apoio de 60 pessoas de diferentes empresas, incluindo as empresas de água e energia que se encarregaram de colocar os seus serviços no local (...) nessa época o Salomão Manhiça acabava de ser nomeado Director Nacional da Cultura, ele manifestou muito interesse em acompanhar de perto a montagem da feira. Quando começamos com a montagem a primeira coisa que fizemos foi desmontar as cadeiras do avião, em seguida preparamos o interior para que fosse a sala de cinema para crianças, onde projetava-se filme, os *machimbombos* as carruagens também começamos a fazer montagens de todos os serviços necessários para a cultura e a música moçambicana:

⁴ **Machimbombo**, refere-se ao meio de transporte de passageiros, no caso do Brasil refere-se a Ónibus.

“Depois de todo os serviços, realizamos o primeiro festival de dança popular no pavilhão de Maxaquene onde contou a presença da cantora sul-africana a Miriam Makera como convidada para assistir este lançamento do primeiro festival de canto e dança. A nossa equipa construiu a feira popular, ainda funcionar atualmente, no mesmo local, eu dizia aos meus colegas que nem daqui a 10 anos existira uma feira como esta, já lá vão mais de 40 anos da sua existência:

“No ano de 1989, recebi uma chamada telefónica em minha casa e quem atendeu foi a minha esposa e a pessoa em linha disse que era Eric Clepton e, que gostaria de falar com o Aurélio, a minha esposa passou-me a chamada e de facto era ele que estava em linha. Em conversa ele disse estar muito interessado em vir fazer um concerto em Moçambique naquele ano. Quando o produtor executivo dele, de origem australiana chegou a Maputo perguntou-me de imediato pela equipa de produção britânica para a realização do concerto do Eric Clapton em Moçambique uma vez que Zimbabwe, Swazilândia e Botswana seria assim, e eu respondi: "toda a nossa equipa é made in Mozambique". Eu disse aqui em Moçambique não tem nenhum Inglês só estamos nos aqui. Apresentei a equipa de moçambicanos que iria organizar festival. (Entrevista com Aurélio Lê Bon, dia 07 de Julho de 2023).

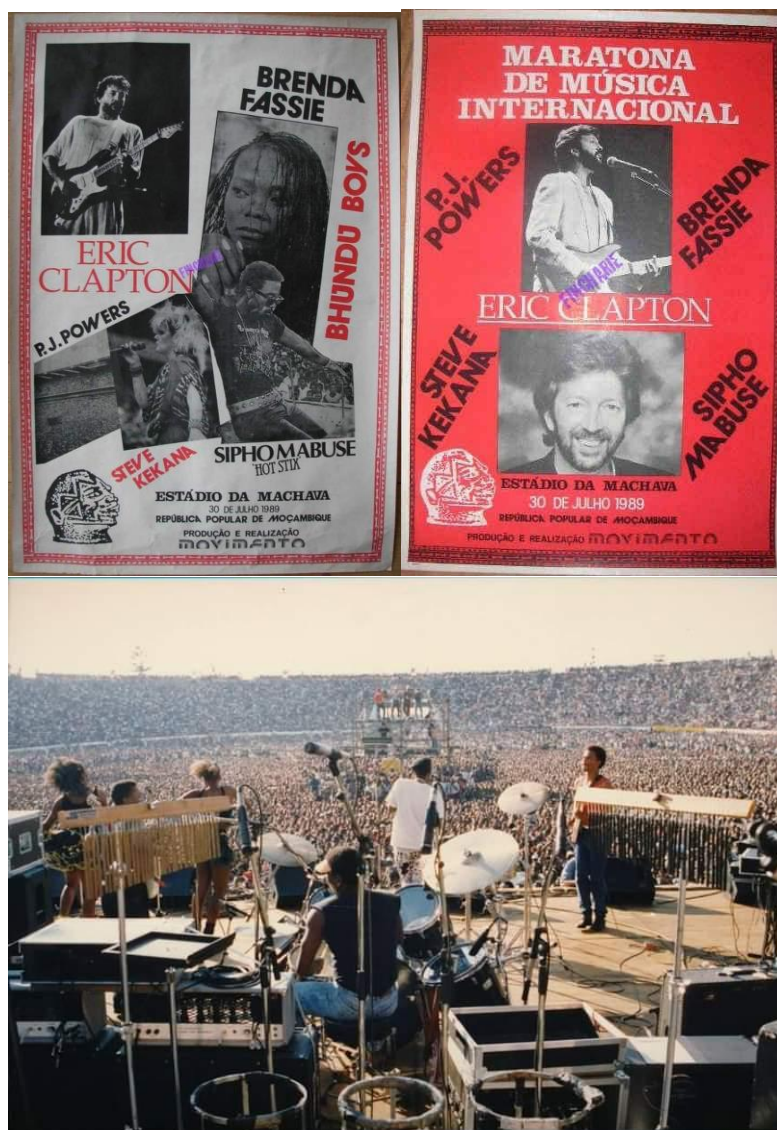


Figura 2: No campo de futebol, Estádio da Machava em Moçambique – Maputo; Festival Internacional de música, com músicos sul-africanos e dos Estados Unidos de América, a música Eric Clepton, no dia 01 de Agosto de 1989

Fonte: David Abílio, antigo Diretor da Companhia nacional de canto e Dança de Moçambique.

Izdine Faquirá, na sua intervenção em relação a massificação cultural em Moçambique, aborda o seguinte:

“(…) nós organizávamos festivais nos bairros com a empresa Congas, e chamavas de *Festival do seu quintal*, e as pessoas não pagavam nada, tínhamos empresas que patrocinavam estes festivais, havia interesse em se promover a música moçambicana. Penso que foi a fase em que tínhamos uma expressão musical ao nível internacional. O que sinto hoje é a falta de mais atenção do Governo para com a cultura, neste caso concreto a música, Provavelmente as ideologias que a FRELIMO em 1974 – 75, de construção de “Homem novo”, tenha contribuído de certa maneira para o enfraquecimento da cultural em Moçambique, ora vejamos, nem se quer temos debates sério para estudarmos formas de reverter este semanário que estamos a viver em relação a cultura. Por exemplo, a marrabenta, se calhar é ritmo de todo

o País, a música de salão, de festas, se for a prestar bem atenção as batidas são quase iguais, tem o ritmo da marrabenta, há muita semelhança também no centro e no norte do País. No centro pode ter outro nome, no norte ter outro nome.

“A batida que temos aqui de marrabenta também tem em Angola. Nós estamos a ficar muito presos nestas questões do tribalismo e não avançamos porque depois voltamos a conversa que estávamos a ter com Loforte, que fazia referência aos Xanganas, Rongas. Pensa que termos que analisar para sabermos o que está em comum nos ritmos moçambicanos, talvez assim, pode-se ter uma definição clara para a nossa identidade cultural, tendo em conta a questão, étnica, multiculturalismo, multilinguística. Mesmo a música de Chopes, se formas a prestar bem atenção têm o ritmo da marrabenta. Talvez seja este o memento que Universidade Eduardo Mondlane (UEM), através da Escola de Comunicação e Artes (ECA), começa a fazer uma reflexão e aprofundar as suas pesquisas na tentativa de harmonizar estas designações todas que são atribuídas a nossa música, tendo em conta que a ECA, é uma instituição de ensino e investigação. (Entrevista ao Izdine Faquirá, dia 07 de Julho de 2023).

Davide Abílio em forma de fecho das intervenções salienta o seguinte:

“(…) O que cria problema para não atingirmos este grande objectivo na cultura. Os músicos, etnomusicólogos, os estudiosos de música os nossos moçambicanos, não conseguiram transmitir os seus conhecimentos para influencia o sistema governativo no sentido de abrir-se e ao mesmo tempo apoiar a cultura, a música; primeiro Moçambique o sistema colonial como sabem, foi diferente da colônia francesa, inglesa e outras colônias. Por exemplo, a colônia sul-africana não chegou a interferir na cultura daqueles Pais, eles respeitaram as suas manifestações culturais. Contrário do sistema de colonização de Moçambique, foi de *negação*, fomos *negados* a nossa própria cultura de tal forma que até hoje estamos influenciados com esta forma de pensar, mesmo a partir dos nossos Dirigentes:

“Quando se chega a estas alturas muito profunda para defender a cultura, alma; efetivamente as pessoas dizem: quanto mais estuda, mais se aliena da sua cultura, o conhecimento que nós tivemos era exatamente esse de mostrar que há cultura superior e cultura inferior, que muitos não conseguiram se libertar disso. Quando digo se reflete até hoje, as propostas arrojadas que colocamos para a decisão em torna da cultura, não encontram uma direção no seio do Governo.

Ainda David Abílio diz que, como disse o Faquirá, quando falou do Sistema político de Moçambique principalmente ao comprometimento com a cultura, nada acontece, e que na verdade este Governo é nosso, até são amigos, mas quando se chega a este ponto decisivo da cultura eles vacilam:

“Exemplo dos Congolezes e Sul africanos, estiveram livres de exprimirem os seus sentimentos através da cultura, música e dança. Também desenvolveram fontes alternativos de divulgação cultural, independentemente daquelas fontes no regime do *Apartheid* na casa da África do sul, tinham outras fontes que lhes permitiu divulgar a sua cultura, diferentemente de Moçambique, embora não ter existido o *Apartheid* oficialmente, houve uma demência de roubar a alma dos

moçambicanos para que fossemos portugueses da alma e moçambicanos de pele. Aparentemente parece que estamos em Paz, aparentemente somos igualdade, aparentemente tudo é permitido. (...) (Entrevista ao David Abílio, dia 07 de Julho de 2023).

Procuramos apresentar um cenário do desenvolvimento da música popular na cidade de Maputo, a partir de alguns extratos de entrevista concedidas por figuras importantes e influentes na cena cultural e musical moçambicana, como forma de fortalecer a importância deste estudo para o entendimento do fenómeno musical e da relevância da etnomusicólogos e a sua relação nesta pesquisa.

1.2. Universo de partida: Da relação entre a etnomusicólogos e o projecto de pesquisa

A nossa reflexão em torno do conceito de música popular, parte de uma perspectiva etnomusicologia avançada por Bruno Nettl (2005), centrada na ideia de uma análise deste fenómeno a partir dos vários contextos socioculturais que a geram, na medida em que, o desenvolvimento da própria etnomusicologia, possibilitou o surgimento dos estudos em música popular:

Para (Nettl 2005) embora a música tenha sido conceptualizada de várias formas, algumas delas, numa perspectiva de inclusão de outras variáveis sociais e culturais, o conceito continuou associado a uma perspectiva eurocêntrica. No quadro das disciplinas mais clássicas, a música continua a ser entendida como uma espécie de “sons agradáveis ao ouvido, (...)”, a definição do conceito de música privilegiava uma visão eurocêntrica da música, mas já incluiu as músicas de outros contextos na sua segunda edição que consolida a etnomusicologia pós-1960 revolucionando os debates e as percepções conceptuais sobre o conceito de música dentro da academia, ou seja, o contexto que a gera e as funções que transporta passaram a ser tomadas em conta na sua definição, valorizando deste modo as especificidades da sua universalidade. (NETTL 2005: 27).

Segundo BLACKING, (1973). A etnomusicologia mostra que grande parte das teorias, parâmetros e testes de musicalidade, assim como das correspondentes psicologias da música, são específicas e culturalmente limitadas, e que a música pode ser gerada por uma variedade de processos, alguns dos quais são “não-musicais” Apesar disto, existem boas razões para procurar e identificar um quadro inato específico das capacidades cognitivas e sensoriais que os seres humanos estão predispostos a usar para a comunicação “musical” (BLACKING, 1973: 111).

Em nosso entender, tem uma ligação não menos importante, com o surgimento de estudos sobre música em Moçambique no período colonial, demarcado pelo momento em que, o etnomusicólogo moçambicano Eduardo Lichuge designa por “descoberta da etnomusicologia em Moçambique”.

Este momento decorre simbolicamente a partir de 1932, quando o alemão Gunther Spannaus grava pela primeira vez um conjunto de práticas performativas moçambicanas em cilindros de cera. Segundo ele, esta fase definiu Moçambique como um território de interesse para os etnomusicólogos europeus, que num contexto de dominação colonial permitiu a produção de uma série de estudos, desde os mais descritivos, aos mais sistematizados sobre a cultura e práticas performativas associadas a música (LICHUGE, 2016).

Blacking (1995) refere que a “música” para os africanos é assumida como uma habilidade que qualquer membro da comunidade pode ser capaz de exibir. Sustentando as suas ideias o autor socorre-se das contribuições de outros colegas que defendem o carácter participativo da “música” africana, sublinhando que ela requer a participação do indivíduo na sua totalidade, de corpo e alma, e não apenas como um aspeto intelectual, mas sempre associada ao seu contexto sociocultural (BYRON E PERGINAL 1995: 7, cit in BLACKING 1995).

Interessa abrir um parêntesis, para destacar, e a vantagem de etnomusicologia neste estudo, que na observação de Eduardo Aubert, possibilita o estudo da música do ponto de vista do nativo:

AUBERT, 2007 (...) Nativa, como porta de entrada para a compreensão de uma cultura (...) tal qual ela pode ser percebida pela linguagem (...) Uma consequência importante dessa abordagem é que, preocupando-se com a sistematização do pensamento na língua, ela acaba permitindo que eventualmente a própria noção de teoria musical, que está associada a certa sistematicidade e a uma organização objetiva das categorias, entre finalmente no campo da etnomusicologia. A centralidade da mediação da língua está associada a uma mudança de perspectiva mais global, (...) “quando se trata de analisar tais fenômenos como a verbalização da música e conceitos de estrutura formal e estética, há uma maior necessidade para os etnomusicólogos (...) da orientação ocidental e seguirem a dica dos proponentes da etnociência (...) Aqui se delineiam os termos do debate êmico/ético, que dominaria a cena antropológica nas próximas décadas (...) que se adote um “ponto de vista nativo”, e (...) adoção pela etnomusicologia de vertente preponderantemente antropológica seria decisiva no estabelecimento de um campo de estudos de “teorias musicais nativas (...). (AUBERT, 2007, p. 285).

Fazendo Fé a este pensamento do Eduardo Henrik Aubert, esta possibilidade permitiu que a etnomusicologia, no seu processo de afirmação como disciplina, desse voz a outras lógicas e contextos de produção de saberes sobre música popular urbana e seus derivados. O nosso projeto de pesquisa vai nessa direção, ou seja, procura justamente, dar protagonismo ao antigo colonizado para refletir sobre a música que ele conhece no seu contexto cultural, de performance de criação na atualidade. Assim, as ideias de Steven Feld, ajudam a perceber

algumas questões centrais da música em Moçambique, quando refere ao caráter social da música. Podemos acrescentar que, para além do social a música comunica, e mantém a ordem social da comunidade, entre outras nuances que a contemporaneidade nos oferece contemplar neste campo.

Além disso, os novos paradigmas da etnomusicologia que foram trabalhados por Bruno Nettl, Alan Merriam entre outras referências, permitiram que se estudassem e se colocassem várias outras áreas de interesse para o estudo das músicas das sociedades não europeias, contribuindo para o enriquecimento dos saberes sobre as músicas destas sociedades. A etnomusicologia permitiu trazer ferramentas de análise e reflexão sobre a realidade musical em Moçambique, abrindo espaço para que a música popular nos pudesse ser conhecida no quadro dos paradigmas atuais dos estudos sobre música popular, e todo um conjunto de elementos que interessa considerar. Tal é o caso do conceito de indústrias culturais e criativas, e os processos criativos que intervêm na música popular.

Segundo PIEDADE (2006), Etnomusicologia é uma das três tradições musicológicas do Ocidente, juntamente com a Musicologia Histórica e a Sociologia da Música (Menezes Bastos, 1978, p. 63). Outros campos de Estudos Musicais, como a Psicologia da Música e a Estética Musical, (...) para Menezes Bastos (1994), a Musicologia não nasce no campo epistêmico das Ciências Humanas, e sim no mundo da música do século XVIII, como um estudo que objetivava construir "partituras crítico-interpretativas" da música do passado, como é o caso do período do Barroco Musical (1600-1750). (...) que constituem os pesquisadores mais célebres daquilo que se convencionou chamar de "Escola de Berlim" (Christensen, 1991). Os trabalhos e teorias produzidos neste "momento psicológico" da futura Etnomusicologia envolvem investigações acerca das sensações em relação aos sons, das propriedades dos sons, da natureza dos intervalos e escalas, da noção de consonância e outros temas (ver Shneider, 1991). O conhecimento gerado por estes estudos, que trabalhavam com dados sobre as sociedades ditas "primitivas", eram marcados por ideias evolucionistas, e muitos dos conceitos neles implicados hoje se tornaram obsoletos. (...). (PIEADADE, 2006, P. 60).

Neste sentido, os trabalhos de estudiosos como (Richard Middleton, (2002), 1990, Susana Sardo, (2011). Na perspectiva usada pela etnomusicologia ela cruza através das análises do presente trabalho, este modo de interpretação da cultura com a música. Moçambique constitui um dos territórios mais importantes para o desenvolvimento deste tipo de conhecimento desde que a abordagem da história seja, de acordo com o posicionamento da

etnomusicologia, interceptada do saber local (Sardo 2011). Ou seja, não é apenas a história escrita que nos oferece o material para a análise, mas também é sobretudo a história dita que reside no plano da oralidade. E mais importante, não é apenas o olhar do colonizador - que no passado passou a cultura dita a escrita que nos interessa, mas, e sobretudo, o modo como esse olhar é visto pelas pessoas que representa: os próprios moçambicanos. Procuro, assim, a partir desta intercepção de olhares, dar conta dos princípios seminais da etnomusicologia contemporânea, segundo a qual nenhum trabalho, nem nenhuma pesquisa etnomusicologia, podem estar completos ou ser fidedignos se não tiverem em linha de conta o ponto de vista dos indivíduos sobre os quais o estudo incide (SARDO 2011 apud LICHUGE 2016).

JOSÉ ROBERTO ZAN, 2001, JÚNIOR, 2013, PETES 2005, abordam o conceito de música popular, procurando compreender este fenómeno nos seus contextos locais que categoriza os fenómenos musicais contemporâneos, pelo termo genérico “popular music”. Nestes, o contributo de perspectivas emprestadas da etnomusicologia e da sociologia da música irão permitir a abertura de um vasto campo de reflexão, discussões em volta da divulgação comercial da música através dos meios de comunicação de massas como intermediário privilegiado, atingindo uma grande franja de mercado significativo e que tem os músicos profissionais como os protagonistas:

PETERS 2005 (...), música popular é uma criação contemporânea que surgiu com (...) um certo grau de diversificação social, (...), resultado da criação renovada de sonoridades destinadas a atender às necessidades de lazer das grandes camadas urbanas, demarcando uma oposição entre produto musical ligado a características locais e produto que simplesmente reproduz, ainda que “nacionalizando”, as novidades “internacionais” criadas para seu equivalente social em países mais desenvolvidos. Ou seja, o contexto sócio-econômico era responsável pelo surgimento de cada fenómeno musical”. (Peters 2005, P. 31).

1.3. Sobre o conceito de música popular urbana

Na secção anterior, procuramos enquadrar o contexto gerador do conceito de música popular, a partir do objeto de estudo da etnomusicologia, e os progressos que ela registou com o surgimento dos estudos em música popular como um campo de produção de saber sobre este fenómeno social.

(...) A música popular incorporou formas e valores musicais europeus. (...) a sonoridade homofônica das cordas, as consonâncias harmônicas “agradáveis”, o ritmo suave (mesmo quando voltado para os apelos mais diretos ao corpo e à dança), marcaram os primeiros anos da experiência musical popular. Mas, na medida em que a constituição das novas camadas urbanas, sobretudo os seus estratos mais populares, não obedecia a um padrão étnico unicamente de origem europeia (com a grande descendência de grupos negros e indígenas),

novas formas musicais foram desenvolvidas, muitas vezes criadas a partir da tradição de povos não-europeus. Alguns dos “gêneros” musicais mais influentes do século XX podem ser analisados sob este prisma: o jazz norte-americano, a rumba cubana, o samba brasileiro, são produtos diretos dos afro-americanos que incorporaram paulatinamente formas e técnicas musicais europeias. (...). (NOPOLIAO, 2002, P. 12)

Parece consensual para muitos estudiosos que, a palavra chave para explicar o conceito de música popular, está associada a ideia de música sem autoria identificada a um indivíduo.

A performance folclórica, apropriada pelos nacionalistas, consiste na representação de um passado histórico. Tal representação apela à memória, identificada por designações tais como memória coletiva ou memória de um povo. Informada pelo envolvimento ideológico do nacionalismo, essa memória surge como uma espécie de precipitado estrutural cheio de arbitrariedade e convencionalidade, no domínio das ligações espaço temporais; obtém-se assim, com a memória, a ilusão da continuidade e da estabilidade territorial e histórica. (...) No contexto da formação dos Estados Nacionais, ser considerada fundamental a elaboração e implementação de políticas culturais – entre as quais se situam as políticas de patrimônio - visando à construção e comunicação de uma identidade nacional ou étnica. Nesse momento, a cultura é pensada como coisa a ser possuída, preservada, restaurada. (OLIVEIRA, 2006, P. 77).

A *Rádio Clube de Moçambique* teria jogado um papel fundamental a julgar pelo género de programas e rubricas radiofónicas que procuravam divulgar a música folclórica moçambicana, em certas ocasiões, para diferenciar os grupos de música folclórica era utilizado o termo folclore moderno assim, eram diferenciados os conjuntos *João Domingos*, *Harmonia* de conjuntos como do *Alberto Mhula*, que desenvolvia música tradicional com acompanhamento de tambores, apitos e indumentária de peles de animais selvagens.

(...) Pensamento folclorista aplicado à música popular urbana, para resgatar gêneros e estilos incorporados pelo mercado radiofónico e fonográfico (...) Atualmente, a integração de aspectos de manifestações folclóricas ao mercado musical moderno vem sendo do interesse de antropólogos, historiadores, músicos e instituições culturais, procurando entender como os sectores dominantes e subalternos apropriam-se da herança das culturas populares urbanas, como a descontextualizam e lhes atribuem um novo significado em função dos seus interesses. (PETERS 2005:31, P. 36).

No caso de Moçambique, no recinto do jardim zoológico, já numa perspectiva meramente comercial, visando garantir a sustentabilidade daquela infraestrutura municipal, começam a realizar-se espetáculos de «danças do folclore moçambicano», a partir de sinais de 1966. O Conjunto Manjacaziano exibiu-se ali com regularidade, apresentando-se naquele recinte no primeiro domingo de cada mês. Estes espetáculos realizavam-se aos sábados e

domingos, podendo integrar ainda palhaços e músicos, como foi o caso do Dilon Djindji, tendo a presença de grande número de espetadores, que, em alguns casos, podiam rondar as 2000 pessoas. Em Outubro de 1976 realizou-se ali um primeiro «festival de danças regionais», com a presença de cinco grupos folclóricos do sul do país. Desde então, passou-se a exhibir. Com regularidade, grupos vindos dos locais mais variados, como Bilene-Macia, Marracuene, Xinavane, Inharrime; Manhiça, Malvária, Chibuto e Xai-xai. (SOPA, 2014, P. 45).

No domínio da música tradicional oral e rural, também conhecido como “folclórico musical”, era dada particularmente atenção ao processo de recolha, com propósito de circunscrever os repertórios “típicos” de cada região e proceder ‘a consequente normalização da sua exibição, fundando e orientando, para esse efeito, vários grupos folclóricos, orfeões ou grupos corais, num processo que foi apodado de “flocorização” (...) Passou a designar o modelo de representação do património rural que se institucionalizou no Estado Novo, o repertório e estilo musical associados, e o universo social que o dinamizou discursivamente um universo que abarca práticas perfectivas, repertórios coreografias musicais, e campo social. (FREITAS, 2020, P. 42).

A música popular, ao oposto de música clássica, ou, erudita, muitas vezes atribuída o estatuto de arte, em oposição ao estatuto de entretenimento da música popular. A gênese deste tipo de classificação, assenta na música secular e litúrgica ocidental que se distingue pelo seu sistema de notação em partituras, diferente, como já indicamos antes, a uma origem rural, associada a uma comunidade específica que a executa e partilha sem grande recurso à escrita. (PEREIRA 2011).

(...) Na etnomusicologia, as pesquisas, sob o enfoque pós-moderno, têm valorizado, entre outros aspectos: O conceito de cultura, segundo um enfoque pluralista e segundo a concepção de desterritorialização da cultura. As trocas e reelaborações entre as manifestações musicais, sob o enfoque de sínteses ou hibridismos e de transformações, considerados como processos inerentes às culturas. A relativização dos documentos, considerados como relatos subjetivos, conferindo igual importância a textos escritos, relatos ora, performance, participação do público nos eventos, diferentes registos audiovisuais, inclusive mediáticos. (...) A não valorização hierárquica de concepções musicais, abrindo espaço para a “música popular” (...) (os próprios conceitos de música “popular” (...) entram em revisão). Observamos, assim, que os limites das pesquisas musicológicas e etnomusicológicas se ampliaram. Podemos, sob essa linha de abordagem, nos defrontar, com alguma frequência, com pesquisas que abrangem as práticas musicais e não apenas a “música em si”, que focalizam diferentes manifestações e estéticas musicais, sem priorizar a música de concerto e sem tentar caracterizar essa música como “universal”, que problematizam conceitos antes considerados estáveis, como os de “estilo” ou “contexto”, entre outros. (FREIRE 2000, P. 87).

Encontramos outras propostas de definição da música popular, em escritos de estudiosos como (NEDER, 2010), para quem a música popular, e aquela que vem “do povo”, e que inscreve em si, critérios como “autenticidade” e “identidade nacional”, ou, “regional” como prioridade. O que não cabe nesse formato, já e colocado fora da lógica do conceito de música popular.

Para a etnomusicólogo Susana Sardo (2013), a designação contemporânea de «popular music», que é na atualidade um dos mais importantes domínios de estudo da Etnomusicologia e da Sociologia da Música, refere-se sobretudo à música cuja divulgação comercial utiliza os meios de comunicação de massa como intermediário privilegiado, atingindo uma franja de mercado significativa, sendo desempenhada por músicos profissionais. Portanto, o conceito da música popular é herdeiro de um processo histórico que, ao longo dos anos, o foi adequando a novos paradigmas musicais, ao mesmo tempo que novas designações para que anteriormente era categorizado por “popular” (SARDO, 2013).

(...) Conhecimentos sobre a relação entre os ouvintes musicais, como indivíduos socializados, e a própria música. Tais conhecimentos necessitariam da investigação empírica mais extensa possível e esta só se tornaria inicialmente produtiva, só se elevaria para além da compilação de fatos insignificantes, quando os problemas já se achassem estruturados teoricamente; quando se soubesse o que é relevante e sobre o que se espera obter esclarecimento. Para tanto, um questionamento específico pode ter uma serventia maior que as considerações mais genéricas sobre música e sociedade. (...). (ADORNO 1973, P. 55).

Richard Middleton (2002), associa a música popular ao campesinato, às classes menos instruídas e, nessa sequência, associada a um repertório musical «nacional» e «tradicional». No decurso do séc. XIX, a expressão «popular» associada à cultura do campesinato é gradualmente substituída pelo termo folk, o que viria a transformar o folclore num instrumento central dos movimentos nacionalistas. Esta lógica caracterizou os movimentos nacionalistas em Moçambique, na sua luta pela independência do domínio colonial. Logo nos primeiros anos da independência, a cultura em Moçambique, foi utilizada como instrumento de construção da nação, através da criação de festivais nacionais de “música tradicional” e festival nacional da cultura, evento que continua a ser realizado na atualidade, duas vezes por ano. (LICHUGE, 2005).

Portanto, as logicas (MIDDLETON, 2002; SARDO 2013) sobre o conceito de música popular, principalmente quando lhe associam numa primeira fase ao campesinato, ao povo, bem como a sua dimensão nacionalista na qual se inscrevem critérios de autenticidade, identidade entre outros momentos relacionados com o contexto que gera este fenómeno social, oferece-nos uma outra leitura sobre o conceito de música popular, enquanto repositório

de narrativas, e campo de reivindicação da participação destas sociedades na construção da história da humanidade através da música. Dito de outro modo, estas sociedades, a partir das suas lógicas de definição do conceito de música popular, Moçambique, e outros contextos que passaram pela experiência colonial, encontram neste conceito sugerido por (MIDDLETON, 2002; SARDO; 2013; NERDES 2010).

A possibilidade de compreender Santos (2008), ou, ainda a “(im)possibilidade do momento dos moçambicanos e suas notas estéticas” (Ngoenha, 2006,78), na produção de uma música popular urbana no período pós-colonial. A conversa com Middleton, justifica-se pelo seu posicionamento mais abrangente, e com tendência de democratizar o conceito de música popular. Na lógica de Spivak, (2010). Ele procura remapear o conceito, dando espaço para essas músicas “subalternas poderem falar”.

(...), Entendendo-se “música popular” como produção das classes populares contemporâneas, e que desenvolve experiências sônicas não passíveis de apreensão segundo métodos ideados para músicas tradicionais, (...), a música popular se constrói e se define pela sua pluralidade, justamente no contato e confronto com outras músicas, por meio de seu uso por sujeitos concretos, por sua vez mediado por categorias históricas, sociais e culturais, (...), música popular” se referia às músicas das comunidades rurais tradicionais, e ele o opunha à “música popularesca”, urbana e mediatizada, exatamente aquela que, hoje, é mais geralmente compreendida como “música popular”. (NEDER, 2010, P. 182, 183).

Portanto, colocando o olhar para a realidade musical urbana em Moçambique, em particular para a cidade de Maputo, diríamos que ela se caracteriza por uma natureza miscigenada entre o estilo de vida urbana, consumo de massas, audiências, sistemas de distribuição, produção e difusão em suportes tecnológicos (no período colonial em Moçambique, referimo-nos a radio, gramofones, exibições ao vivo em bandas conjuntos, carnavais etc, na zona periférica e centros urbanos como clubes noturnos), e a natureza rural da música dita tradicional, encaixando em si, as suas narrativas históricas e de aspectos que a distinguem distribuída, como já indicamos, de acordo com as regras do mercado de livre circulação de bens para um público global.

Daí buscamos retratar neste estudo, a ideia de música popular a partir do contexto moçambicano, começando por problematizar o conceito de “música ligeira” muito comum no vocabulário dos moçambicanos, mas que, nos últimos anos, começa a ser diluído devido ao franco desenvolvimento do campo de estudos em música no quadro dos cursos de graduação em música nas universidades e institutos de estudos sobre cultura e artes, como é o caso da

Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane e o Instituto Superior de Artes e Cultura.

A componente musical desta reflexão, irá igualmente incidir sobre os aspetos avançados por Middleton, olhando para à gênese do nacionalismo moçambicano, enquanto ferramenta de moçambicanização da cultura, enquanto instrumento ideológico para contrapor o sistema colonial, o discurso que o próprio sistema produziu sobre a música popular de base rural, que, no quadro da independência nacional em 1975, caracterizou a paisagem sonora de Moçambique.

Tal como mencionamos, do ponto de vista social, procuraremos trazer a importância dessa abordagem que toma a cultura no período pós-colonial, como instrumento ideológico para socializar os moçambicanos em prol de uma lógica de nação, onde era necessário de certo modo “matar a tribo para fazer nascer a nação” (NHANTUMBO, 2020). A partir de algumas entrevistas a elementos-chaves da história da cultura moçambicana, e possível vislumbrar, a ligação entre o conceito de música popular de Middleton, e o contexto pós-independência de Moçambique, e a sua componente nacionalista, misturada com a necessidade de se afirmar entre a sua cultura rural e o novo contexto pós-colonial. Atentemos a título de exemplo para contextualizar a euforia por uma afirmação cultural, histórica e social dos moçambicanos na época, numa passagem retirada de (LICHUGE, 2016).

Devo dizer que antes da independência, Moçambique, enquanto que província, tinha algumas instituições, que correspondia, mais ou menos, às instituições existentes em Portugal, como por exemplo, educação, trabalho, etc, mas por exemplo, não tinha nada que se referia à cultura, portanto, quando chega a independência, logo à partida, não se herdou nada que viesse da cultura, o que é que havia no tempo colonial em matéria de cultura? Existia o Centro de Informação e Turismo, que tinha um pouco a ver com a realização de espetáculos, tinha ligação com a Rádio Clube de Moçambique, mais por uma questão de verificar a questão dos direitos do autor e acabou. Mas uma instituição que se encarregasse de políticas, de coordenação ou de incentivo em termos de cultura, nada! (Entrevista ao DAVID ABÍLIO, 18.09.2021, Maputo).

Procuramos nas linhas anteriores, trazer traços políticos, sociais, culturais e históricos das bases através das quais a construção de uma música popular urbana começou a contestar o passado colonial dessa música, os seus protagonistas no período colonial e, o rumo que se começou a desenhar no período pós-colonial. Todo o contexto apresentado, encontra enquadramento no domínio dos estudos em música popular, enquanto campo que nasce da Etnomusicologia.

Ainda nos baseando nas contribuições de estudiosos mais recentes *A Construção Sonora de Moçambique* do Marcos Roques de Freitas, do Rui Laranjeira *A Marrabenta – sua evolução e estilização*, e do Eduardo Lichuge na sua tese sobre *A História, Memória e Colonialidade: Análise e releitura crítica das fontes históricas e arquivistas sobre a música em Moçambique*, que abordam sobre a música em Moçambique, referindo que do ponto de vista político e ideológico, a ideia de moçambicanizar a cultura fez parte das acções ideológicas do regime e isso refletiu-se numa ação estratégica que consistiu na institucionalização da cultura, através da criação de grupos culturais de canto e dança e outras artes em todos os sectores da sociedade moçambicana. A criação de um conselho consultivo responsável por conceber programas de desenvolvimento e organização de manifestações culturais, estava dentro desse propósito, incluindo formar quadros em gestão cultural, através de instituições do Estado como o Centro de Estudos Culturais, e o Instituto Nacional de Cultura.

Ressalve-se que os festivais nacionais de dança e o festival de música e instrumentos tradicionais moçambicanos, configuraram uma das ações mais importantes inseridas no âmbito da política cultural (...) com vista a dinamizar e massificar as atividades culturais junto das populações moçambicanas, criando instituições mais pequenas, como as Casas de Cultura promovendo as campanhas de massificação cultural nas datas comemorativas nacionais. A campanha visava, também, estimular a criação poética, teatral, a criação de canções, contos, jogos, intercâmbio cultural entre escolas e fábricas, e finalmente o lançamento de livros de poemas com base em materiais recolhidos junto da tradição oral, isto é, através de histórias contadas pelas populações (TEMPO 18.09.1977: p. 44).

O estudioso João Soeiro de Carvalho (2002), destaca o carácter popular do novo governo ao favorecer a criação de espaços para a massificação do discurso sobre “música”, com base no conceito de cultura, aliás, a Ofensiva Cultural.

Na edição, palavra de ordem do Partido FRELIM Publicado pelo Instituto Nacional de Livros e Discos (INLD). Segundo Samora Machel, (...) Nossa ofensiva organizacional, económica, cultural. Deve ser também ponto de partida da ofensiva social, de justiça, de respeito pela legalidade revolucionária e de combate para desalojarmos as mentalidades escravas ao estrangeiro; ponto de partida da ofensiva contra o banditismo, a corrupção e a contrarrevolução, conta a reação. Por isso todas as estruturas democráticas de massa devem cooperar com as estruturas do governo/ somos um todos, somos a força e a nossa força é o povo. (INLD, 1980, p. 20).

No que tange as ofensivas culturais em Moçambique, foi na lógica de criação dos festivais

nacionais de canto e dança, festivais música, ao nível nacional e a criação dos Diretores culturais em algumas Províncias do País, nomeadamente Maputo, Beira, Nampula, Quelimane e mais tarde Inhambane, esse foi o maior movimento de ofensivas culturais que nós tivemos no País nos anos 1977 – 80, e foi também nesta época que criamos a primeira reunião da cultura com objectivo de fazermos uma reflexão de como poderíamos massificar a cultura, sua importância e a música em Moçambique. (AURÉLIO LÊ BOM, Entrevista, 06 de Julho de 2023).

Foi a estratégia de implementação dessa política, que se opunha à cultura colonial da sociedade capitalista e burguesa, termos que aparecem em várias ocasiões nos discursos do estado moçambicano (CARVALHO 2002;256 apud LICHUGE, 2916). Esta medida marcou as bases para o surgimento de uma nova linha de música popular urbana na cidade de Maputo pós-colonial, que refletiu anos mais tarde, as características da música popular urbana apresentadas, por todos os autores arrolados (MIDDLETON, 1990; SARDO, 2013; NEDES, 2010; PEREIRA, 2011).

1.4. Espaços e contextos da música popular urbana no período colonial

Nesta secção propomo-nos à apresentar a paisagem sonora de Lourenço Marques, isto é, os lugares, os momentos, bem como os estratos sociais que influenciaram o desenvolvimento da música popular de carácter urbana. É nesses lugares e nesses contextos que, interessa destacar a sua identidade e o seu contexto são estes os bairros periféricos da grande cidade de cimento, caracterizados por uma azáfama muito mais dinâmica, diferentemente das regras segregacionistas e altamente ocidentalizadas, do ponto de vista daquilo que o sistema colonial autorizava e reconhecia como marca da cultura europeia. Os bairros periféricos, pela sua informalidade, tinham um exotismo que o “branco” da cidade muito procurava, acabando por se tornarem espaços híbridos de aculturação mútua, embora, o sistema tivesse bem demarcadas as linhas limite da convivência entre pretos e brancos naquele contexto.

Portanto, a música popular em Lourenço Marques, nasce nos bairros periféricos mais antigos da antiga cidade, nomeadamente, Munywana, Chamanculo, Mafalala e Ximpamanine. Só para citar alguns exemplos. São bairros que surgiram nos finais do séc. XIX, e que albergavam a massa anónima dos serviçais negros que trabalhavam na cidade de cimento e pequeno funcionalismo público, algum comércio constituído fundamentalmente por cantinas (LARANJEIRA, 2005/SOPA, 2014).



Figura 3: Mapa de Lourenço Marque atual Cidade de Maputo.

Fonte: <https://www.malhanga.com/mapas/>

Interessa, indicar que estes nomes têm um significado na língua (*Cironga*) falada na região de Lourenço Marques e arredores, por exemplo, Munywuna advém de uma lagoa de água salobre (munyu, quer dizer sal), que na segunda metade do Sec.XIX, já era habitado por jovens goeses, havendo também registo da existência de indivíduos de origem europeia. O nome Hlambankulu significa “local onde só os adultos tomavam banho”, era também nome de uma lagoa, e Xim’phamanini, advem do nome de uma árvore chamada Mphama (Figueira brava).

O nome Mafalala, não tem, nas fontes até aqui consultadas um significado claro, mas sabe-se que foi neste bairro acima referidos onde se fixaram os imigrantes provenientes do norte de Moçambique, originárias da Ilha de Moçambique, falantes da língua Emakhwa, que chegaram a Lourenço Marques para participar nas celebrações da visita do Príncipe Real Português, D. Luís Filipe. Este povo veio a criar uma comunidade cujos descendentes permanecem até aos dias atuais. A presença dos macuas é resultado de uma migração muito mais antiga 1882. (SOPA, 2014).

Entre os bairros acima indicados e o centro da cidade, existia o bairro do Alto Mae, (Timhangeleni) conhecido nos anos 1920, como Bairro Novo. Este bairro, devido a sua confluência com os bairros suburbanos mais antigos, já mencionados, ganhou centralidade sendo habitado por brancos pouco abonados (pequenos operários, policias, pequenos funcionários, mulatos e negros circulava por ali “gente de todas as origens”, contribuindo para

isso, os restaurantes existentes naquela zona, casos do Monumental, Leão d'Ouro, Imperial e Solar familiar, (SOPA, 2014).

Ainda de acordo com o historiador Antônio Sopa, o restaurante Vasco da Gama, foi um dos locais mais conhecidos da cidade, para a realização de encontros entre estas mulheres noturnas eram eventuais clientes, o que nos remete para os contextos de surgimento da música popular em Lourenço Marques. O restaurante Vasco da Gama e o Botequim Império, ambos bares situados na estrada de Angola (...) tem sido talvez dos mais frequentados daquela artéria. Não há nenhuma noite que não haja ali, farras, vendo-se adultos de idades entre 60-78 anos tocando e dançando ao som de viola ou gira disco, inquietando os sonos dos moradores da área (FARIA, 1964 citado por SOPA, 2014).

Em tempos mais recentes, alguns destas mulheres, mais jovens e/ou atraentes, tiveram a possibilidade de ir trabalhar para os cabarés da baixa da cidade localizados sobretudo na então Rua Araújo (atual Rua de Bagamoyo).

O bairro do Chamanculo (Camanculo, Lhamankulu, Xklamankulu) situava-se igualmente em local onde, no passado parece ter existido uma outra lagoa (kublamba Nkulu, só tomam banho os adultos), e abrangia o Ximpamanine que, na época, era apenas um bazar popular, <debaixo de uma pequena arvore chamada *mpama* {figueira brava}, que a memória popular localizava em frente à sede do centro Associativo dos Negros. Mais tarde, na segunda década do século passado, a antiga Câmara Municipal fara construir ali um <bairro indígena> destinado aos serviços africanos desde e de outras repartições do Estado, com especial destaque para os dos caminhos d ferro, com o objetivo de levar os africanos ao (caminho de civilização). O bairro da Malanga parece ter ganho alguma importância quando ali se construiu um <compound de indígenas> a partir de 1914.

O bairro do Alto-Mãe, pela sua confluência com grande número de bairro suburbanos mais antigos, como Minhuana, a Mafalala, o Ximpamanine e o Chamanculo, ganhou grande centralidade, sendo habitado por brancos pouco abonados (pequenos operários, policias, pequenos funcionários), ⁵mulatos e negros. Circulava por ali (gente de todas as origens), contribuindo para isso os restaurantes existentes naquela zona – Monumental, Leão d'Ouro, Império e Solar Familiar.

⁵ Até a década de 1939 estes bairros suburbanos ainda se confundiam com a cidade de cimento, devido ao fato de a urbanização se ter processado até então num ritmo bastante lento e com uma ocupação bastante dispersa.

Ano	Europeus	Africanos	População Geral
1894	591	115	1 059
1904	4691	3 474	9 849
1912	5 560	17 340	26 079
1927	9 001	23 000	37 311
1940	14 316	45 632	68 223
1950	23 439	57 755	93 265
1960	31 682	122 460	171 546

Tabela 1: Evolução da população de Loureço Marques, entre 1894 - 1960

Fonte: *A Alegria é uma coisa rara.* (António Sopa. 2014).

Para fechar a caracterização do que, consideramos ser a paisagem de Lourenço Marques no período colonial, faremos a seguir, referência ao Bairro Indígena, por ser habitado maioritariamente por africanos que trabalhavam nas repartições do estado colonial, com destaque para os trabalhadores dos serviços de caminhos de ferro.

Segundo LOPES & NEVES (2008), caracterização da vida quotidiana urbana em Lourenço Marques/Maputo. Sistematizando, os seus principais momentos históricos podem ser indicados, a partir da edificação do Presídio litoral (1867-68), crescendo com um plano reticulado de Joaquim José Machado (1887), de grande rigor e arejada escala, foi-se desenvolvendo em direção à zona alta para o Alto-Maé até 1895 e depois para Maxaquene e Polana até 1925. Durante este período e até décadas depois, a cidade manteve-se fiel ao traçado inicial, ganhando nos anos 50 um novo bairro a Nordeste, “Sommerchield” e uma via circular a Norte.

Com o panorama cultural acima descrito, pode afirmar que em Moçambique, a música popular está ligada ao impacto da colonização que trouxe influências culturais europeias, através dos portugueses, portanto, é um fenómeno multifacetado pelas vivências culturais das sociedades em contato permanentemente, na medida em que elas se intermediam no processo de interpenetração cultural entre si, contribuindo para o surgimento de uma cultura intermédia.

Neste sentido, as origens da música popular em Moçambique, encontram-se nas influências trazidas pelos gramofones, pelos discos de vinil, amplificadores de altifalantes, assim como os bailes através dos quais se ouvia a música de diversos pontos do mundo, maioritariamente música estrangeira em festas, e casamentos nas zonas rurais e periferia dos grandes centros urbanos como Lourenço Marques, por volta dos anos 1920, 30 e 40. (LICHUGE, 2005).

Os gramofones os tocadores, as grafamo-las e posteriormente os gira-discos, os instrumentos apareceram nas mãos dos migrantes moçambicanos na segunda metade de 50. Estes eram trazidos em grande número da África do Sul tendo-se espalhado com grande profusão por todo o sul do País. (...) Conquistando todos os bairros suburbanos da cidade de Loureço Marques, em especial os que ficavam perto do aeroporto, (...) e espalharam-se pelos distritos da Catembe, Marracuene, Manhiça, Guija, João Belo e Províncias de Gaze e Inhambane. (SOPA, 2015, pg. 39).

Para o escritor moçambicano LARANJEIRA, 2006, a música popular urbana em Loureço Marques, nas festas e âmbitos familiar, com especial realce para os casamentos, aniversários e batismos, a música tinha uma função primordial, quer através de discos reproduzidos em gramofones ou gira-discos, quer através da música ao vivo, que começava a generalizar-se a partir dos finais da década de 1960. Estes casamentos eram ensaiados com várias semanas de antecedência, com o objetivo de darem aos participantes e convidados a possibilidade de aprenderem a cantar e a dançar os ritmos então em voga e de se integrarem no ritual que presidia a estas cerimónias. (LARANJEIRA, 2014).

O musical popular urbano em Moçambique teve como referencias os conjuntos João Domingos, Harmonia e Djambo. Já nos anos 1960-70 Foi mais expressivo o seu desenvolvimento em Lourenço Marques (atual Maputo) nas décadas de 1960-70. Pois, era na cidade onde existia mais oportunidades de emprego, onde os conjuntos musicais providenciavam atividades de entretenimento cultural em festas, verbenas, casamentos que por vezes eram organizados nos centros e grupos associativos de Lourenço Marques. (LICHUGE, 2005).

O historiador Sopa, qual Propõe entender a “música popular urbana na cidade de Maputo” como um fenómeno surgido, entre outras coisas, pelo sistema de “assimilação”, “um dos fatores que está na origem da formação de uma pequena elite urbanizada, negra ou mestiça, culturalmente ambivalente”. Trata-se, para esse autor, de uma categoria que expressa um conjunto mais amplo de novos estilos musicais surgidos no contexto do processo de urbanização acelerada em África a partir da década de 1960. (SOPA 2014, p. 14).

O desenvolvimento da música popular moçambicana parece ter o seu desenvolvimento embrionário a partir dos anos 1935 e 1960, no sul de Moçambique, mais concretamente nas províncias de Gaza (distritos de Chibuto e Bilene Macia) e Maputo (distritos de Marracuene e Manhiça), onde se constatou a presença de um grande número de compositores e tocadores de viola etimologia! A presença destes guitarristas eram resultados

das migrações de grupos masculinos chopos que eram praticantes das Timbilas, uma prática musical da província de Inhambane no distrito de Zavala.

Importa salientar que um dos traços indeníveis dos chopos pode ser definido a partir da sua língua, que era muito diferente das línguas faladas por outras etnias como no caso do tsonga e changana, ainda nesta senda, também nos bairros, realizavam-se com frequência, espetáculos de música chope, ao livre, sendo a maioria dos seus executantes constituída por trabalhadores da antiga Câmara Municipal, recebendo pequenas contribuições monetárias pelos espetáculos que realizavam. António Sopa explica que outros «marimbeiros» (timbileiros) instalavam-se, de preferência num terreno livre existente defronte do bairro do Ximpamanine, nas traseiras daquele mercado, à sombra de frondosas árvores, esperando o seu público. A propósito, importa recordar que um dos espetáculos mais importantes de música chope realizados na cidade ocorreu em Junho de 1953, quando um grupo constituído por trinta e cinco músicos, oitenta e cinco bailarinos e uma bailarina, escolhido entre os melhores conjuntos de Zavala, aqui se exibiu, no campo de futebol de Clube Ferroviário. (SOPA, 2014:43).

Este grupo deslocava-se a caminho de Exposição Comemorativa do Centenário de Rhodes, em Bulawayo, tendo apresentado composições dos regentes Comucumo e do Célebre Catine, (que foi um grandes fabricantes das marimbas, compositores e interpretes da música chope), já falecido, com enorme sucesso. Novo triunfo viria a ocorrer naquela exposição quando a rainha da Inglaterra se dirigiu ao régulo Felisberto Machatina, no decorrer do intervalo do espetáculo, tentando obter explicações sobre algumas músicas e danças e acabando por solicitar a repetição de alguns números. (Idem:43).

(...) A timbila ganhou destaque. O instrumento tornou-se o centro (..) dessas apresentações e das descrições produzidas durante o período colonial sobre essa prática sociocultural. Henri Junod, por exemplo, publicou um artigo em 1927 dedicado à análise do “piano nativo da tribo chopi”. (...) Os xilofones seriam instrumentos que recorrentemente foram empregados pelos chamados Bantu. Porém, os chopi teriam desenvolvido técnicas tão apuradas na confecção e no tocar desses instrumentos que justificaria considerá-los enquanto uma genuína produção da genialidade desse grupo. Esse ponto seria corroborado pelas “tribos Bantus que os cercavam [que] não hesitavam em chamar os chopi de ‘mestres’ da mbila” (JUNOD, 1927, p. 275).

A Rádio Clube de Moçambique teve um papel fundamental a julgar pelo género de programas e rubricas radiofónicas que procuravam divulgar a música folclórica moçambicana, aquela tocada pelos conjuntos e agrupamentos musicais localizados na zona rural e fora da cintura urbana da cidade de Lourenço Marques, de matriz marcadamente

africana, quer do ponto de vista da língua, linha melódica, instrumentos africanos, indumentária africana (tambores, instrumentos de sopros construídos com em cornos de animais como a impala, apitos, só para citar alguns exemplo). Os grupos designados pelo termo folclore moderno, eram compostos por agrupamentos que já misturavam sons produzidos com instrumentos elétricos (teclados, guitarra elétrica naipes de sopros, Sopa (2014). Melhor inseridos no meio cultural da cidade de Lourenço Marques, muitos deles, tocavam música brasileira, valsas etc. Foi esta mistura entre o folclore, o folclore moderno, e com o apoio da emissora nacional da época, que estas canções entram para o circuito da música popular urbana, pois, uma das características desta música, era a sua difusão massiva. Além disso, interessa mencionar, o caráter segregacionista dos programas radiofônicos na medida em que, a própria estação emissora tinha programas apenas para música folclórica, de matriz eminentemente africana. Aos casos do programa África a noite, KetKet, Hora Nativa, onde passava também música africana de modo geral.

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

A influência da música sul africana (Ximanjhemanjhe, Khwela, Xibathlanga) era bem patente nos conjuntos da zona suburbana de Lourenço Marques, nomeadamente nos conjuntos Manjacaziano de Alberto Mhula, o conjunto Raúl Baza, e o conjunto Lisboa Matavel no Bairro de Ximpamanine. Estes estilos musicais também se faziam sentir no repertório musical de Fani Mpfumo, Alberto Mutchea, Eusébio João Tamele, Francisco Mahecuane Makhuvél, o conjunto Kwekweti, o conjunto Tevo-Tevo, Xidimlingwana, conjunto Inkomati, António William, Dilon Ndjinji e o seu Grupo Estrelas de Marracuene.

FREITAS (2021). No seu artigo *Rádio Clube de Moçambique: história económica e cultural de uma empresa radiofónica num contexto Colonial (1932-1974)*. Foi neste contexto que, ciente das possibilidades da Rádio, o Estado Novo decidiu criar, em 1934, a Emissora Nacional de Radiodifusão. O caso da Rádio Clube de Moçambique destaca-se do da Emissora Nacional pelo facto de ter emergido de uma iniciativa privada que, até se instituir em Moçambique como a principal arma de propaganda ideológica ao serviço do Estado Novo,

passou por múltiplas fases. No início da década de 1930, o panorama radiofónico de Lourenço Marques era quase inexistente. Não existiam condições materiais e económicas para criar uma “estação estatal” e as únicas emissões captáveis provinham dos países vizinhos, sobretudo da União Sul-Africana. (FREITAS, 2020:100).

A história desta instituição inicia-se a 23 de julho de 1932, quando um grupo de radiófonico de Lourenço Marques, liderado por A. J. Morais e Augusto Gonçalves, aprovou a criação de uma estação de radiodifusão que estaria a cargo do então recém-criado Grémio de Radiófilos da Colónia de Moçambique. Tratava-se de uma agremiação de entusiastas pertencentes às elites coloniais que pretendiam, por um lado, satisfazer as suas experiências radiofónicas, e por outro, radiodifundir a música e cultura portuguesas, contrariando assim a paisagem sonora que era oferecida pelas poucas estações da União Sul-Africana, as únicas que poderiam ser captadas a partir de Lourenço Marques. (Idem:100).

Para Barbosa (1997). Os "primeiros contatos" da rádio com a música negra, quando foi criado um programa, embora experimental, constituído por música e canto do "folclore negro". (...). Em 6 de Abril de 1958 foi introduzida a "Hora Nativa", primeiro programa inteiramente transmitido em língua não-portuguesa. Ia para o ar aos domingos, das 18 às 21 horas. A sua criação prendia-se a objetivos de índole recreativa, educativa e informativa, e procurava inspirar-se no "folclore moçambicano" através das suas expressões musicais. Um ano depois, a 12 de Julho de 1959, o Rádio Clube de Moçambique tornou extensiva ao norte da colónia a “Hora Nativa”. Conseguia assim alargar a clientela receptora, transformando o "nativo" num ótimo consumidor. A "Hora Nativa" começa a divulgava música e temas portugueses, música moçambicana e noticiários de interesse geral, contos, palestras e um tema de carácter religioso, especialmente preparado. As horas deste programa foram sendo aumentadas a medida da conveniência, estipulada pelo próprio Rádio Clube de Moçambique. Mais tarde, este programa foi confiado pelo governo português a 3ª Divisão dos Serviços de Acção Educativa e Cultural, que alterou o seu nome para "Voz de Moçambique". A partir de 12 de Julho de 1959, ele foi alargado aos outros emissores regionais, segundo a seguinte tabela linguística: — Xironga e Xichangana: A emissão nestes idiomas centrava-se fundamentalmente em Lourenço Marques, (Maputo), Gaza, Inhambane, Suazilândia e largas áreas da região fronteiriça da África do Sul. (BARBOSA, 1997, p 30).

1.5. O Carnaval da avenida de Angola e a sua influência na Música popular em Lourenço Marques

O samba é uma cultura negra, (...) pois, com a abolição dos escravos, os negros no Rio de Janeiro juntamente com as experiências dos migrantes oriundos de Salvador, como aprendizagem de ofícios urbanos, religiosidade, festividades, entre outros, permitiram que a cultura negra passasse por um processo de transformações. (RAGEL & SILVA 2018, p. 72).

O termo carnaval, remete-nos a partida para uma das formas de manifestação cultural do Brasil, ou seja, falar de carnaval é falar da presença da música brasileira na música popular urbana moçambicana que se desenvolveu ainda durante o período da presença colonial em Moçambique. Mais uma vez socorremo-nos do historiador Antônio Sopa para confirmar a importância do carnaval na paisagem sonora moçambicana, em especial em Lourenço Marques e passamos a citar:

“Nesse período os habitantes dos diferentes bairros deslocavam-se para aquele local, cantando alegremente, depois de criarem «modas» novas, como, a maneira de amarrar a capulana, ou, o lenço, ou, enfarruscar o rosto com o pó de carvão. Apesar de a palavra *mutumbela*, (mascarar na língua Cionga), já existir em 1908, não há evidência de que os desfiles, naquela avenida, tenham sido feitos antes da década de 1930. Mas, seria apenas vinte anos mais tarde, que o bairro da Mafalala viria a participar no «corso», quando o músico João Domingos incentivou os amigos e moradores daquela zona da cidade a participarem, pela primeira vez, nos desfiles carnavalescos que se realizavam naquela artéria. Conhecedor dos ritmos musicais brasileiros e do Caribe a partir a partir das fitas cinematográficas que corriam na cidade, recorrendo a uma frigideira velha, umas garrafas vazias de refrigerantes, uns pauzitos, e uma viola de três cordas, o músico escreveu um samba- o samba da Mafalala- para o desfile”:

Desfile Mafalala, desfile Mafalala

Porque o nosso samba e o primeiro

Vou sambar no terreiro,

Vou mostrar para todo o mundo

Que o nosso samba e o primeiro, (Sopa, 2014:47)

Como se pode notar, nas palavras de (Sopa, 2014), as primeiras tentativas de levar o Carnaval da avenida Angola ao centro da cidade datam da década de 60. Chegaram assim a realizar-se, durante dois anos consecutivos, estes desfiles populares. (SOPA, 2005, p.115).

Um outro exemplo que mostra a presença do samba na cultura popular moçambicana, e consequentemente a influência desta cultura na sociedade moçambicana, tem

que ver com o carnaval de 1975, provavelmente meses antes da proclamação da independência de Moçambique em Junho desse ano. Mas, vejamos o que dizem os relatos adicionais sobre o samba que nos são fornecidos por (Sopa, 20; Lichuge, 2005):

“No carnaval de 1975, existia um grupo que circulava pelos vários locais da cidade, transportando em camião, no decorrer de três dias de folia. As primeiras tentativas de levar o carnaval da Av. Angola ao centro da cidade datam na década de 60. Chegaram a se realizar, durante dois anos consecutivos, este desfile popular. Mas quando a situação política se alterou, em resultado da luta de independência em Angola e, que, posteriormente se estendeu ao norte de Moçambique, o estado colonial, viria a restringir os festejos apenas a recintos fechados, como era no caso dos pavilhões do Sporting e do Malhangalene, proibindo, igualmente o uso de material pirotécnico, aí, a convite dos organizadores, chegaram a atuar músicos brasileiros e bailarinos sul africanos, dando o festejo, um ar mais cosmopolita (...)” (Sopa, 2014: P,47).

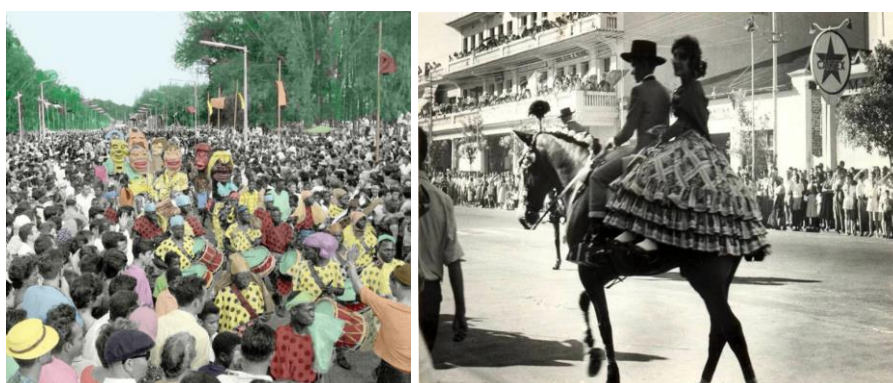


Figura 3: Parte do desfile de Carnaval na Avenida da República em Loureço Marques na década de 60, junto ao terreno onde havia a Luna Parque.

Fonte:<https://delagoabayworld.wordpress.com/2021/04/08/desfile-de-carnaval-em-lourenco-marques-anos-60/>

Para além de o autor evidenciar-nos a presença do samba na sociedade moçambicana colonial, interessa notar o contexto político hostil e a tentativa do estado português em controlar eventuais ações subversivas dos moçambicanos que em espaços públicos abertos se tornava difícil para a polícia colonial controlar. De qualquer modo, está mais do que notável, que a música brasileira fez e continua a fazer parte da cultura moçambicana, e não é difícil perceber esta situação, tomando em conta as relações entre Brasil e Portugal.

A emissora nacional portuguesa em Moçambique, tinha na sua grelha de programas sessões de música brasileira a partir da qual muitos músicos moçambicanos acediam para iniciar os seus percursos musicais, imitando canções de Roberto Carlos, Lindomar Castilho, só para citar alguns. A passagem que se segue tem que ver com um dos conjuntos musicais mais famosos no período pré-independência que no seu repertório tem a música brasileira como seu prato forte, aliás, a música brasileira era também um meio de acesso ao meio

urbano e espaços de lazer da elite colonial, de modo que fazia todo o sentido que estes músicos tocassem esta música:

Nesta época, a Orquestra Djambu, preparou três marchas de toada brasileira- o papa e camarada, mas bom mesmo e a mulher e a menina da Polana-para apresentar nos festejos carnavalescos (...) O carnaval (Mutumbela) da Avenida da Angola, cujo desfile, integrando carros alegóricos, se estendia entre o Largo João Aladino e o Cinema Império, era um dos raros momentos em que os habitantes dos subúrbios podiam exprimir a sua alegria e conviver com maior liberdade (...). (SOPA, 2014).

Eduardo Lichuge, reforça as sugestões de Antônio Sopa, quando refere que:

Entre 1950 e 1960, a geração urbana de música popular em Lourenço Marques, foi marcada pelos conjuntos *Os Cartolas*, *Badrocin Cagy*, *Osman Valgy*, *Os Irmãos Dinis*, *conjunto Renato Silva*, *Daico*, conjuntos que se dedicavam-se à música internacional como e o caso música portuguesa, brasileira, latina, italiana e francesa. (LICHUGE, 2005).

Rogério e Silva, ainda neste olhar sobre o Samba eles colocam a seguinte reflexão:

(...) O samba é muito mais do que um ritmo musical da cultura negra, representa tradições, costumes da ancestralidade negra, que fora escravizada e, após a abolição, colocada à margem, e que, ainda hoje, sofre com as marcas do passado. No entanto, como o samba, surgiu na década de 1970, um ritmo que, por possuir características da cultura negra, também foi e ainda é vítima do preconceito e discriminação. (ROGEL & SILVA, 2018, p. 73).

A presença da música brasileira na paisagem sonora de Moçambique, é notável até hoje. E.g. o Conjuntos Orquestra Djambu, indicado antes, tem uma música moçambicano Elisa Gomara Saia muito popularizado inclusive no Brasil, através do género música popular marrabenta, com muitos elementos comuns com matriz música samba de hoje tocada no Brasil.

1. <https://www.youtube.com/watch?v=StE9RbSwWiI>

2. <https://www.youtube.com/watch?v=u4qkX-PUerY>

Estes dois links aqui presentes contém dois vídeos com demonstrações de grupos brasileiros a interpretarem a música da Orquestra Dijambo de Moçambique com o título Elisa Gomara Saia.

- ✓ O primeiro link, mostra o ensaio do grupo *bloco céu na terra para carnaval 2016*.
- ✓ O segundo link, é a Orquestra de *Núcleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia*.

O samba não se fez apenas pelas sonoridades importadas da rádio clube de Moçambique, dos movimentos associativos, ou, de todos aqueles elementos que

mencionamos anteriormente, mas também pela presença física de músicos, artistas e promotores de eventos brasileiros no território. Associações e escolas também foram criadas nesse contexto, por exemplo, a escola de samba do Centro Associativo dos Negros, que sobreviveu à independência do país, ainda realizou um desfile, mas, o número de participantes e o ambiente político de então não favoreceram a sua continuidade, o que resultou com a sua extinção. Esta escola tinha sido inspirada por uma outra escola criada pelos brasileiros De Maia e Irmãos Guarás (...) incluindo Pimentinha, que tinha chegado a Moçambique nesse ano para atuar no Hotel Girassol, por ocasião dos festejos carnavalescos. Posteriormente, viriam a fixar-se em Moçambique após uma digressão artística pela província de Tete no centro do país. (...). (SOPA, 2014, p. 117).

A primeira referência a um cantor brasileiro em Moçambique, é o Geraldo Magalhães também conhecido pelo nome artístico de «o Barítono», que nos finais dos anos 1920 teve muito sucesso nos palcos de antiga colônia pelas suas composições e ritmos que eram tocados nessa época. Outras iniciativas trouxeram músicos brasileiros para Moçambique, durante década de 1950, quando foi realizado um espetáculo na Associação Africana, uma outra agremiação social moçambicana, por ocasião do aniversário da Rádio Clube de Moçambique, na qual foram apenas apresentados números de música brasileira e latino-americana (marchinha, bolero e passa doble). Nestes períodos cantores brasileiros como o Orlando Dias, Anísio Silva e Ângela Maria, eram muito populares mesmo até a década de 1960, tendo grande aceitação as marchinhas, o samba e samba-canção. (SOPA, 2014, p.115).

Em jeito de fecho desta secção, importa referir as presenças físicas em Moçambique entre 1950 a 1972, dos músicos Odyr Odillon (1956) Oduvaldo Vianna (1962); Rony Valy (1970-1971); Ivan Curry (1970- 1971); Aguinaldo Timóteo, Nelson Ned e Nilton Cesar (1974), Roberto Carlos (1972). Devido à popularidade de Roberto Carlos, foi criado um clube baptizado com o seu nome constituído por dirigentes, sócios e simpatizantes do clube desportivo João Albasine (1967). (Sopa, 2014:P,115).

Foi no contexto descrito nos parágrafos acima, que o género música popular moçambicano, muito tocado no sul do país, a marrabenta, se deixou influenciar pelo samba, desde os carnavais da Avenida, aos convívios dos movimentos associativos, bem como, à iniciativas culturais promovidas pela Rádio Clube de Moçambique que, através dos seus programas de rádio, difundiu vários géneros musicais brasileiros, principalmente a música romântica, de Roberto Carlos, Lindomar Castilho e, nas comemorações da independência de

Moçambique em 1975 a presença da cantora Alcione. A ligação histórico-cultural entre moçambicanos e brasileiros continua muito patente nas suas matrizes musicais de forma muito evidente.

1.6. Às vésperas de independência e a contestação da identidade cultural

Um ano antes da proclamação da independência nacional, deu-se um golpe de estado em Portugal mais precisamente no dia 25 de Abril de 1974, conhecido como A Revolução dos Cravos. Em setembro do mesmo ano foram assinados os acordos de Lusaka em Setembro de 1974, resultando na transferência de poderes, do regime colonial português para o novo governo liderado pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO).

1.7. Revolução dos Cravos

Revolução dos cravos, ocorridos em Portugal, foi um golpe militar realizado em 25 de abril de 1974 e que pôs fim aos 41 anos de ditadura salazarista. Trata-se de um dos mais importantes acontecimentos históricos da década de 70. No dia 25 de Abril de 1974 Os portugueses não suportavam mais as imposições do regime salazarista, de forma que um grupo de militares, os chamados "capitães de abril", começaram a planejar sua deposição. Houve uma primeira tentativa em março, mas esta não teve sucesso. Desta maneira, um mês depois, outra investida é feita e no dia 25 de Abril de 1974, as ruas de Lisboa se tornam o palco do golpe militar que conseguiu depor o presidente Marcello Caetano. Caetano se rendeu às 19h30 desse dia e seguiria para o exílio no Rio de Janeiro, onde faleceria. (JANUÁRIO 2019).

Deste modo, a situação interna de Portugal, também foi um dos fatores que favoreceram o fim da guerra em proveito da FRELIMO. No ano de 1974, em Portugal, ocorreu a Revolta dos Cravos, desencadeada pela revolta militar de 25 de Abril, dando início a um período de instabilidade política com a troca de Governo. As autoridades Portuguesas discordavam quanto aos rumos que deveriam tomar em relação à disputa que ocorria em Moçambique.

O presidente SPÍNOLA desejava ver uma transição lenta em direção à independência, valendo-se, para isso, de tentativas de criação de partidos políticos moderados que pudessem contrabalançar o peso da FRELIMO e atuar como oposição vitoriosa em uma possível eleição. Em contrapartida, os oficiais do Movimento das Forças Armadas (Portugal) MFA, politicamente mais próximos da esquerda, buscavam uma solução mais rápida, com

objetivo depor fim à presença militar Portuguesa na região. As divergências dentro do Governo Português abriram espaço para que a FRELIMO chegasse até às Cidades Costeiras. A inconsistência das atitudes Portuguesas criou um vácuo de poder em Moçambique, permitindo que a FRELIMO expusesse suas reivindicações para encerrar o conflito. Contrariamente ao desejo inicial do presidente Spínola, o partido político Moçambicano buscava uma transferência imediata de poder sem realização de eleições. As demandas do grupo foram atendidas no Acordo de Lusaka, de 7 de setembro, após as negociações iniciadas em agosto de 1974. Ao tomar essa posição a FRELIMO esperava evitar a formação de grupos políticos oposicionista, o que era uma possibilidade latente uma vez que sua presença não estava consolidada em todo território e que um dos grupos populacionais do Norte, os Makuas, discordavam do domínio da FRELIMO. (JANUÁRIO 2019:31).

1.8. Consequências da revolução dos cravos

Dentre as consequências da revolução, destaca-se o fim da guerra colonial e o reconhecimento da independência das colônias portuguesas na África:

- Guiné-Bissau, em 9 de setembro de 1974;
- Moçambique, em 25 de junho de 1975;
- Cabo-Verde, em 5 de julho de 1975;
- São Tomé e Príncipe, em 12 de julho de 1975;
- Angola, em 11 de novembro de 1975.

A independência desses territórios provocou a volta de milhares de portugueses de maneira desordenada, o que viria a ser um transtorno para o novo governo. (IDEM, 2019:32).

Os Acordos de Lusaka foram assinados no dia 7 de setembro de 1974, em Zâmbia, entre o Estado Português e a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), movimento nacionalista que desencadeou a Luta Armada de Libertação Nacional, com o objetivo de conquistar a independência de Moçambique. Nestes acordos o Estado Português reconheceu formalmente o direito do povo de Moçambique à independência e, em consequência, acordou com a FRELIMO o princípio da transferência de poderes, ou seja, transferência da soberania que detinha sobre o território de Moçambique. No âmbito dos mesmos acordos foi igualmente estabelecido que a independência completa de Moçambique seria solenemente proclamada no dia 25 de junho de 1975, data que coincidiria, propositadamente, com o aniversário da fundação da FRELIMO.



Figura 4: Pelo povo e pelas suas libertadas

Fonte: <https://cdn1.newsplex.pt/fotos/2017/4/25/581058.jpg?type=artigo>

Além dos princípios já enunciados (o da independência e o da transferência de poderes), os Acordos de Lusaka estabeleceram, relativamente ao território de Moçambique, o regime jurídico que vigoraria durante o período de transição para a independência (período a iniciar com a assinatura dos acordos e a terminar com a proclamação da independência de Moçambique. Tal regime consistiu, essencialmente, numa bipartição de poderes sobre o território, tendo-se confiado a soberania ao Estado português, representado por um Alto-Comissário e o governo ou administração à FRELIMO, a quem foi reconhecida a prerrogativa de designar não só o primeiro-ministro como também dois terços dos ministros do Governo de Transição.

Com este resultado de Acordo de Lusaka, de 7 de setembro de 1974, um Governo transitório foi instalado. O seu principal objetivo era estabelecer um ambiente político e económico propício para a independência, marcada para ocorrer em 25 de junho de 1975, quando o Samora Machel assumiria a presidência do País.

A razão desta decisão foi o facto de a cultura moçambicana ter sido tribalizada e reprimida desprezada pelo sistema colonial, cuja agenda era impor e consolidar a sua dominação aos moçambicanos. Assim, Como forma de engajar todo o cidadão moçambicano no processo revolucionário, as manifestações culturais, deveriam refletir a cultura moçambicana. Na altura esta resumia-se aos cânticos revolucionários de exaltação ao movimento de libertação nacional, a identidade moçambicana, a liberdade, assim como a condenação ao sistema colonialista e as suas ações. (Comentar mais o que está se entendendo aqui como cultura moçambicana!) (HISTÓRIA DA RÁDIO MOÇAMBIQUE. VOL. 3, 23).

Portanto, após proclamação da independência nacional a música parou, as violas foram “arrumadas”, para atender as causas da revolução moçambicana, Foi um período de indecisão em vários sectores de atividade cultural, em especial na área musical. Criou-se um vazio total porque não havia orientações claras sobre como dar continuidade as iniciativas de desenvolvimento dos músicos moçambicano, ora iniciadas pouco antes da proclamação da independência nacional. (LICHUGE, 2005).

Por outro lado, esta fase marcou também o fim da música estrangeira em Moçambique, especialmente a partir de 1980, quando começa se a desenhar-se uma música com uma estrutura e uma configuração tipicamente moçambicana, pelo menos na zona sul do país, concretamente na cidade de Maputo. Os músicos deixaram de interpretar êxitos internacionais e temas de grandes conjuntos estrangeiros. Esta questão da música revolucionária moçambicana irá ser desenvolver no próximo capítulo.

Neste capítulo, discutiu-se a problemática da desvalorização e o detrimento dos moçambicanos, de gozar dos seus direitos como cidadãos nacional. Devido a opressão colonial os autores aqui citados trazem várias abordagens relativas a potencialidade que existia de músicos, instrumentistas e dançarinos que tinham uma ideia clara do que veria a ser o Moçambique em termos culturais, pontos de vista ideológicos culturais em relação a música popular urbana na cidade de Maputo. Se este forte caráter polissêmico da música popular, especialmente da canção popular, foi determinante para torná-la objeto de interesse para distintas áreas, concorreram para a resistência inicial das musicologias em tomar a música popular como objeto de estudo questões estético ideológicas, a inadequação do instrumental teórico metodológico disponível, construído para o estudo de outros objetos, e o aspecto histórico institucional.

A Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) surgiu como resultado de uma convergência de movimentos nacionalistas moçambicanos de cariz regionalista. Esses movimentos foram se formando no final da década de 1950 e início da década de 1960 e estavam engajados na luta pela independência das regiões de sua origem e influência. A Rodésia do Sul, atual Zimbábue, foi desde o século XIX o refúgio de muitos moçambicanos da região centro e sul fugidos da segregação e exploração colonial portuguesa e em busca de oportunidades de trabalho e educação. Os moçambicanos fixavam-se nas zonas rurais e urbanas e trabalhavam nas plantações, minas, serviços de transportes e atividades comerciais. As afinidades étnicas, culturais e linguísticas foram fundamentais para a inserção dos moçambicanos no meio social rodesiano (GASPAR, 2014).

Vale ressaltar que este caso ocorreu um ano depois da visita de Eduardo Chivambo Mondlane em Manjacaze, província de Gaza (1961). Fontes orais indicam que nesta ocasião, Mondlane conversou com algumas pessoas, inclusive chefes, a respeito do projeto de independência para Moçambique. Em 1962, um mês depois deste acontecimento, deu-se ao norte da colônia, a fundação das Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO). É preciso maiores investigações sobre a circulação de informações nas zonas rurais e urbanas na região sul sobre o movimento de libertação nacional no continente e em Moçambique, mas parece que além das notícias serem divulgadas oralmente, havia programas de rádio e algumas pessoas possuíam este aparelho e se tornaram propagadoras destas ideias.

Eram publicadas na língua local em jornais africanos, como o Nyeleti Ya Miso (Estrela da Manhã) incentivado pela missão presbiteriana (suíça). (...) O estado de alerta do governo ao surgimento de qualquer sinal do “problema do nacionalismo que devastava o continente”. Desde o final dos anos 1950 que as autoridades coloniais portuguesas já temiam os efeitos da determinação política por independência, por isto, notícias sobre o movimento nacionalista no continente africano, sobretudo nas colônias vizinhas passaram a gerar um volume cada vez maior de correspondências confidenciais trocadas entre o governo português e administradores. Para tentar impedir a proliferação destas ideias em Moçambique, o governo tomou várias iniciativas, entre elas: a criação de uma Polícia Internacional e de Defesa do Estado, a PIDE, responsável por identificar, investigar, controlar e punir quaisquer manifestações de adesão à luta nacionalista. Fez parte do quadro da PIDE, uma rede de informantes constituídas por pessoas comuns da população nativa; houve também a criação dos Serviços de Centralização e Coordenação de Informações, o SCCI, cuja função consistiu no registro de atividades religiosas consideradas ilegais, movimentos “subversivos” ou fatos suspeitos “dentre a população nativa, nacional ou estrangeira”. A coleta destas informações deveria abranger os distritos e as províncias. (...) Envolveu funcionários do governo, a população e missionários da Igreja Católica. (...) As confissões se tornaram uma armadilha, quando em caso de “suspeitas”, padres repassavam informações para a PIDE, conduzindo algumas pessoas a prisão antes mesmo de saírem da Igreja. (SANTANA, 2013 Pg, 104).

Essas afinidades eram fortalecidas pelas missões protestantes o que elevou a consciência social e política dos moçambicanos, levando à criação de associações com o intuito de integrar socialmente os moçambicanos. Essa integração levou os migrantes moçambicanos a se envolverem nas lutas do movimento sindicalista fortalecendo a consciência política e, conseqüentemente, a criação de movimentos políticos.

Com o surgimento do nacionalista por parte dos moçambicanos, união dos primeiros movimentos Políticos sendo UNAMI, UDENAMO e MANU, contribuíram duma forma estratégica para a criação do movimento único, que deu origem à FRELIMO no dia 25 de

Junho de 1962. Depois da unificação das Forças da Frente de Libertação de Moçambique-FRELIMO, definiu-se como objetivo prioritário, a consolidação da Unidade Nacional como instrumento base para a organização e unificação de todos os Movimentos que se encontravam a soldo no território Moçambicano. Deste modo, o Eduardo Mondlane, que naquela época era um Professor Universitário nos Estados Unidos da América e funcionário das Nações Unidas, acabou se tornando o Principal Dirigente e mentor da FRELIMO, fundada como resultado da unificação dos Três Movimentos Nacionalistas.

A FRELIMO foi fundada em Dar-Es-Salaam na Tanzânia, em 25 de junho de 1962, quando três organizações Nacionalistas de base regional – a União Democrática Nacional de Moçambique (UDENAMO), a Mozambique African National Union (MANU, à maneira da KANU do Quênia), e a União Nacional Africana de Moçambique Independente (UNAMI), fundiram-se em movimento guerrilheiro de base ampla sob os auspícios do presidente antropólogo Eduardo Chivambo Mondlane. A recém-formada FRELIMO estabeleceu a sua sede em 1963 na cidade de Der-esSalaam. (FRELIMO, 1962: 14).

O primeiro congresso da FRELÍMO, foi realizado no dia 23 a 28 de setembro de 1962, em Dar-Es-Salaam na Tanzânia, onde a FRELIMO oficializou o movimento que acabava de ser criado, com a união dos Moçambicanos de vários pontos do país, sendo norte, sul e centro, tomaram a decisão do futuro de Moçambique, tendo como lema, a luta armada para liquidação do Colonialismo Português, rumo à independência Nacional. (pg. 14, 15).

Moçambicanas e moçambicanos, operários e camponeses trabalhadores das plantações, das serrações, trabalhadores das minas e dos caminhos de ferro, dos portos e das fábricas, intelectuais, funcionários, estudantes, soldados do Exército Português, homens, mulheres e jovens patriotas: em vosso nome a FRELIMO declara hoje solenemente a insurreição geral armada do Povo Moçambicano contra o Colonialismo Português para a conquista da Independência Nacional total e completa de Moçambique. O nosso combate não cessará senão com a liquidação total e completa do Colonialismo Português. (EDUARDO MONDLANE, 1975).

CAPÍTULO II - PERÍODO PÓS-COLONIAL 1975 – 2000

2.1. Música, Nação e Identidade 1975 – 2000 Música

Neste capítulo, ira-se analisar o desenvolvimento da música popular urbana na cidade de Maputo, a partir de 1975 a 2000, e na tentativa de entender os elementos mais importantes que de alguma forma marcaram o desenvolvimento da música popular urbana neste período Para tal definiu-se períodos tendo como ponto de partida o período que parte de 1975 a 2000, considerado o de construção de uma nova identidade nacional, a construção do “homem novo”.⁶

No que refere o eixo estrutura-ambiente relaciona a composição e relação de interdependência entre a estrutura e o ambiente contextual, no qual a sociedade civil existe e funciona. As duas dimensões dependem diretamente dos incentivos que determinam se o crescimento/desenvolvimento ocorre ou não. Isto depende menos da sociedade civil do que pode à primeira vista parecer.

Segundo (LANGA 2010, P. 56). Em Moçambique, o fim do colonialismo, reacendeu os anseios do povo moçambicano pela liberdade, e pela possibilidade que tinha naquele contexto, de celebrar a sua cultura. As transformações dos poemas, das letras das canções desempenhadas no universo etnolinguístico dos pais, foram alteradas para glorificar a FRELIMO como um movimento que trouxe a independência, e o sistema colonial como sinónimo de exploração do homem pelo homem. (CHIRENDZA,2010, P.37), este conflito ideológico, derivado da moçambicanização dos moçambicanos, teria obrigado os artistas que quisessem impor-se no novo Moçambique a aderir à política cultural da FRELIMO.

De acordo com jornalista da Radio Moçambique, FAQUIRA (2020). Falando das culturas expressivas no período de transição de um sistema para o outro, descreve da seguinte maneira:

Em 74, portanto um ano antes da independência, depois da realização do Acordo de Lusaka, notou-se naturalmente durante o período de transição, uma movimentação muito forte e muito grande da criação dos grupos culturais. Em todos bairros havia grupos culturais, nas escolas havia grupos culturais, nas empresas haviam grupos culturais como por exemplo: O grupo de

⁶ A deslocação estrutural criada pela incorporação nas forças guerrilheiras e na organização do movimento nacional, com a implicação desestrutural das principais referências tradicionais (ritos, símbolos eram portadores sere organizasse, através da pratica e da educação científica, nos valores nacionais de solidariedade e camaradagem, na hierarquia e organização que a guerra impunha. Para que essa transformação se verificasse, a estratégia da direção revolucionaria da FRELIMO orientava-se em três direções principais (trabalho Manuel, disciplina militar e libertação da iniciativa (CABACA, 2007.p.411).

Makwayela dos TPM (que existe até hoje). Samora Machel, era o grande catalisador e praticante deste movimento, onde ele fazia parte de um grupo no distrito de Chilembene na província de Gaza das suas origens; porque ele sempre nos seus discursos não deixava de mencionar o valor que a cultura tinha num País. (IZIDINE FAQUIRA, entrevista, 2020, Maputo).

Não obstante, os discursos do Estado moçambicano sobre a questão cultural eram contraditórios, esta situação, sublinhando que o primeiro presidente de Moçambique, Samora Machel (1974-1975), “recusava a discriminação, mas negava ao mesmo tempo, a diversidade cultural” (CAHEN 1994; MAZULA 1995. Portanto, do ponto de vista do conceito de objetificação cultural, transformar e renovar a mentalidade da nova sociedade e as suas práticas culturais, implicava esvaziar o conteúdo das práticas performativas e transformá-las em práticas que englobassem conteúdos revolucionários moçambicanizando assim a cultura.

(...), No processo de consolidação da independência moçambicana emergiu a figura de Samora Machel como o grande dirigente e porta-voz da nação. Neste bastião (...) era a formulação das diretrizes da educação, que tinha o intuito de forjar o “novo homem” (...) ideológicas da nova nação. Ademais, deve-se lembrar que o país não possuía uma unidade étnica nem linguística. Justamente por esse motivo, o idioma português foi escolhido como a língua oficial e, mesmo a despeito de várias rusgas, fora escolhido com o intuito de não acirrar disputas entre os diversos grupos linguísticos (...). (DUARDE, 2020. P. 134).

Neste âmbito que o teor das diretivas económicas e sociais tinha um forte cunho político-ideológico, os órgãos de informação tomaram-se no espírito e na letra. Na sua função de reportar assuntos nacionais e internacionais, não só difundiam orientações revolucionárias mas também redigiam artigos de análise crítica sobre realizações artísticas e culturais na capital do País em artigos que se pretendia de índole cultural.

No tocante as atividades dos músicos e produtores de espetáculos, pode-se depreender pela atuação dos *Mídias*, através da crítica aos eventos, que se pretendia estabelecer uma demarcação ideológica entre a forma e os conteúdos musicais do antes e do pós-independência, criar uma ruptura entre a velho e a nova mentalidade, entre a revolução e o reacionarismo.

O discurso de Sérgio Viera na II reunião após independência do Ministério da Educação e Cultura, ilustra claramente este confronto ao diz a dado passo, que o homem novo moçambicano em 1977 se encontrava precisamente na convergência da ruptura de três tipos de sociedades. (SILIA, 1996 p. 176 apud LANGE, 2010, p. 29).

- O homem colonizado;
- O homem da burguesia;

- O homem do feudalismo. (Idem, 2010, p. 29).

Esta caracterização do homem moçambicano, numa perspectiva de ruptura, em relação aos tipos de sociedade acima referidos, denota a percepção dos líderes da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), sobre o maior sociocultural assente em alicerces da política colonial dominante.

2.2. Música popular urbana: a procura de uma identidade sonora

Entre 1972 e 1974, houve uma tentativa para se desenvolver um padrão da música popular urbana, impulsionada por empresas ou agências de publicidade existentes na época, sendo de destacar a empresa Produções 1001 e Bula Bula, com advento da independência de Moçambique em 1975, os músicos que se dedicavam a imitar estilo estrangeiros como a soul music, rock underground e a música brasileira, libertaram sua criatividade e trouxeram ao público músicas originais incorporando elementos melódicos e novas harmonias, de géneros musicais tradicionais moçambicanos e de música popular como o rock, rumba, o cha-cha-cha, com mistura de estilo musical sul-africano, e também se produziram os concertos musicais realizados pelas genicas “1001”, “Bula Bula” e “Delta Publicidade”, cujo objectivo principal era promover os produtos comerciais do seu cliente.

Segundo LANGE, (2010). Estes eventos se caracterizavam pela multiplicidade produtos dos géneros musicais interpretados pelos artistas e pelo concurso participados pelo público espectador. Eram por excelência espectáculos de variedade e de puro entretenimento. (LANGE, 2010, p. 26).

O envolvimento das agências de publicidade na produção musical contribuíram, em certa maneira para configuração do que hoje é a música popular urbana em Moçambique. A iniciativa destas instituições de registar músicas e canções populares moçambicanas originais, posteriormente divulgar em primeira mão pela Rádio Moçambique através do canal nacional, augurava a emergência de uma indústria cultural no País.

A entrada destas empresas 1001, Bula Bula, para o ramo musical, tinha como um dos objetivos preencher o vazio que se verificava no cenário musical moçambicano e em particular na cidade de Maputo neste período, na medida em que havia mais música estrangeira a circular no mercado moçambicano, nomeadamente, a música sul-africana, angolana, bem como a música ocidental europeia. Foi na base das iniciativas destas empresas que se destacaram alguns talentos que experimentaram um padrão de música ligeira, por exemplo Jaime Machatine, João Cabaço, Hortêncio Lange, Simeão Mazuze, Wazimbo, Arão

Litsuri, Pedro Ben. No entanto, esta iniciativa viria a fracassar, uma vez que em 1975, foi proclamada a independência nacional, dando lugar a uma nova realidade política, económica, social e cultural do País. Em borra a empresa 1001, tenha continuado até década 1979. Mas tarde cria-se um grande investimento na abertura de uma nova empresa de entretenimento musical a Empresa Moçambicana de Entretenimento (EME) em 1981, que deu continuidade nesta preservação e promoção da música popular urbana até nos meados de 1987.



Figura 5: DO mato ao palco: a construção da nação em Moçambique atreves da música

Fonte: <https://journals.openedition.org/aa/9483>

Esse trecho de reportagem do Jornal *Notícias* estampava a capa da edição do dia 28 de dezembro de 1980, quando estreou o grande acontecimento que se tornou a menina dos olhos da Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique) em sua pauta de assuntos culturais nos primeiros anos após conquistada a independência do país: o Festival Nacional da Canção e Música Tradicional. O evento se estendeu até o dia 3 de janeiro de 1981, com apresentações diárias dos cerca de 400 músicos “tradicionais” que foram previamente selecionados em todas as dez províncias daquele território no Pavilhão do estádio Maxaquene e em palcos espalhados em escolas e fábricas de Maputo, a capital. Sua realização foi o ponto áureo da “política cultural” da FRELIMO na pós-independência, a atividade de maior envergadura dentre aquelas que vinham sendo concretizadas no âmbito das diretrizes estipuladas no seu III Congresso, tais como: a Reunião Nacional de Cultura (1977), o I Festival Nacional de Dança Popular (1978), a Ofensiva Cultural das Classes Trabalhadoras e a Campanha Nacional de Preservação e Valorização Cultural (1978-1982). O Festival Nacional da Canção e Música Tradicional (doravante o Festival) foi arquitetado como uma atividade resultante dessa

Campanha. (FERRE 2015). Esse projeto de nação e sua ambição em relação ao desenvolvimento da sociedade moçambicana se amparou na idealização do “homem novo”, nascido da ruptura com antigos valores advindos da sociedade colonizada, da sociedade burguesa e da sociedade “feudal” (Revista *Tempo*, 21 de Maio de 1978, 27-37). O homem novo foi imaginado como alguém que rejeitaria de forma consciente as heranças coloniais (especialmente o tribalismo e o obscurantismo) em prol da construção de uma nova sociedade, presumivelmente mais justa. Essa categoria foi a alternativa encontrada face às categorias coloniais rechaçadas, a exemplo de indígenas e assimilados. (FARRÉ 2015, MACAGNO 2009).

2.3. Da música proibida, música autorizada e a música promovida

O desenvolvimento da música popular urbana na cidade de Maputo no período indicado, esteve de certo modo, condicionado a conjunturas políticas, mormente, a proclamação da independência de Moçambique em Junho de 1975. Um dos aspectos marcantes desse percurso, foi a política de moçambicanização da cultura, uma vez que no entender do novo governo liderado pela FRELIMO, movimento que liderou o processo de luta contra o colonialismo português e proclamou a independência, era necessário devolver aos moçambicanos a cultura que o sistema colonial subalternizou ao longo de mais de 500 anos da presença portuguesa no território.

Tomamos de empréstimo este título, da investigadora Susana Sardo (2010), para nos referirmos a uma política que, depois de 1975, ano da independência de Moçambique, o novo governo da época, implementou uma política de silenciamento de todas as práticas culturais que não respondiam aos novos paradigmas que resultavam do fim do sistema colonial. Nesse sentido, todas as práticas culturais herdadas dos colonialismos, tinham que ser banidas.

Ainda de acordo com autor, a razão desta decisão, estava relacionada com o facto de que a cultura moçambicana tinha sido tribalizado e desprezado pelo sistema colonial, contribuindo desta forma para impor e consolidar a dominação das comunidades moçambicanas. Como forma de engajar todo o cidadão moçambicano no processo revolucionário, as manifestações culturais, deveriam refletir a cultura moçambicana, que a altura resumia-se aos cânticos revolucionários de exaltação ao movimento de libertação nacional, a identidade moçambicana, a liberdade, assim como a condenação do sistema colonialista e as suas acções, (LICHUGE, 2005:21), a tal característica nacionalista que Middleton, fazia referência, e que agora os moçambicanos reivindicavam para si.

Só para citar algumas canções que fizeram parte deste movimento Revolucionário em Moçambique nos primeiros anos pós independência:

LETRA E TRADUÇÃO (Ife ana Frelimo zoo na - Nós somos filhos da Frelimo)

1ª Estrofe

⁷Ife ana Frelimo zo ona _____ (*Nos somos filhos da Frelimo*)

Tina mbadla ku Mosambiki (2X) ____ (*Nos somos filhos de Moçambique*)

Coro

Frelimo ya wina _____ (*Frelimo venceu*)

Frelimo ya wina _____ (*Frelimo venceu*)

Zo ona, tina mbadla ku Mosambiki _ (*A terra e de Moçambique*) (2X)

2ª Estrofe

Mondlane ku fela povo zo ona _____ Mondlane morreu pelo povo

Tina mbadla ku Mosambiki _____ Nos somos filhas de Moçambique

Josina ku fela povo zo ona _____ Josina morreu pelo povo)

Tina mbadla ku Mosambiki _____ Nos somos filhos de Moçambique.

LETRA E TRADUÇÃO (Kanimambo FRELIMO – Obrigado FRELIMO)

Kanimambo Frelimo _____ (Obrigado FRELIMO) (4X)

Hitathula Moçambique _____ Vamos vencer em Moçambique

Hitatihula Moçambique _____ Vamos trabalhar em Moçambique

Hitabzala Moçambique _____ Vamos vencer em Moçambique

Hitafuma Moçambique. _____ Vamos governar em Moçambique.

Portanto, após proclamação da independência nacional a música popular aquela que nasceu ainda no período colonial, parou. As violas foram “*arrumadas*”, para atender as causas da revolução. (LICHUGE 2005), refere ainda que, esta fase marcou também o fim da

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=HEMU95HpSY>. (Este link, é da primeira canção).

<https://www.youtube.com/watch?v=WgbflGR6K-o> (este link, é da segunda canção que está na página seguinte).

música estrangeira em Moçambique, especialmente a partir de 1980, quando começa a desenhar-se uma música com uma estrutura e uma configuração tipicamente moçambicana, pelo menos na zona sul do País, concretamente na cidade de Maputo. Os músicos deixaram de interpretar êxitos internacionais e temas de grandes conjuntos estrangeiros. E a política de censura que proibia o convívio das músicas e outras formas culturais que não estavam alinhadas com o sistema. (IDEM, 2005).

A música autorizada e a música promovida passou a ser aquela que respondia a ideologia vigente e, que expressava as culturas das comunidades multiétnicas de Moçambique. Na sequência, foi feita uma síntese das culturas moçambicanas, expressas nos festivais nacionais de dança, e festival nacional da cultura, apenas para dar alguns exemplos. A música promovida expressava os valores da moçambicanidade, expressava todo o repúdio contra o sistema colonial e todas as suas formas que persistiam na pós-independência, e exaltavam o movimento de libertação de Moçambique. Esta deposição política-ideológica constituíram bases de sustentação da retórica do discurso política do Governo, influenciando na conformação dos conteúdos da criação artística de algumas alas de compositores moçambicanos que, já em fins 1974, haviam iniciado um movimento para a criação de uma união que se pretendia ao serviço da ideologia revolucionárias. Os conteúdos dos temas musicais produzidos nesse período eram diversos. Porém, os canções de temática marcadamente política, algumas com, matrizes panfletárias, tinham primazia sobre as outras, nos órgãos de comunicação social, pois correspondiam ao momento revolucionário que então se vivia, satisfazendo *à priori a orientação política*.

Para LANGE (2010). Em Moçambique, apenas de vários que se criou no campo da produção musical e do entretenimento, factores circunstanciais particularmente relevantes na dinâmica do meio artístico e cultural.

2.4. Música, Nação e Identidade

A nação Moçambique repousa sobre múltiplas camadas indenitárias em que se misturam presenças culturais de diferentes períodos com lógicas de ruptura política e de construção de uma “nova” sociedade. As camadas culturais moçambicanas no período pré-colonial, pode também ser utilizada como referência para se pensar a construção da “moçambicanidade” durante o Estado Pós-Colonial Socialista. Para o historiador que se interessar pela identidade nacional no Moçambique contemporâneo. De imediato a FRELIMO procurou controlar o aparelho administrativo do território, garantir o acesso à terra às

populações, aos serviços de saúde, habitação e educação. No sector cultural, centralizou todo tipo de manifestação cultural. Entre 1975 e 1977, a cultura foi definida como vital na sua Ação mobilizadora e de educação política revolucionária, sendo necessária a massificação das diversas formas de expressão cultural de todo o país, covista a consolidação da unidade nacional e elevação da identidade e personalidade cultural do povo moçambicano.

Com a independência de Moçambique em 1975, deu-se a erupção da música local com o surgimento de novas tendências musicais. Os músicos que se dedicavam a imitar a música estrangeira como soul music, rock undrgroud, kwela e a música brasileira, libertaram suas criatividades e trouxeram ao público música original. (LANGA, 2010).

O programa da FRELIMO passava inegavelmente pela luta contra as fidelidades do passado, sejam as do colonialismo, sejam as do tradicionalismo. Assim, a experiência das aldeias comunais de reeducação apontam para o uso “científico” dos acampamentos no sentido da construção de um cidadão alinhado ao Estado-FRELIMO. Isto, paradoxalmente, abre espaço para que se perceba a ressignificação de algumas práticas e tipos sociais muito caros ao período colonial português, agora já com nova roupagem pós-colonial socialista. Refletindo sobre a questão do *assimilado* e a forma como o Estado Socialista Pós-Colonial teria agido com este “sobrevivente” do passado. (PAREDES,2914).

Para Sara Morais, no seu artigo *Do Mato para o Palco*, discute a realização do I Festival Nacional da Canção e Música Tradicional (1980-1981) em Moçambique e o reputa como a iniciativa de maior destaque promovida pelo governo da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) no seu projeto de construção nacional durante os primeiros anos após a independência do país no campo musical. Transportados do mato para o palco, os representantes das manifestações exibidas no Festival da Canção e Música Tradicional passaram a ser denominados artistas.

(...) Uma das principais estratégias da FRELIMO à época direcionou-se justamente ao disciplinamento da população através de atividades no campo cultural: a mobilização de pessoas vinculadas a vários tipos de gêneros de produção artística em todo o país, o levantamento de informações de aspectos diversos sobre os grupos sociais do território nacional, a produção de eventos de propaganda oficial do governo, entre outras. O que se denominou como “política cultural” nos cinco primeiros anos do governo da FRELIMO só pode ser compreendido a partir do ideal mais amplo de construção de uma sociedade fundada pelo poder popular, pela luta de classes e pelas estratégias de governo utilizadas para tal empreendimento. (MORAIS, 2022, 210).

O palco era o espaço idealizado pelo partido único que governava o país para a exibição das manifestações desse Povo, tal como concebido no seu projeto de unidade

nacional. Este espaço coletivo se opunha a uma outra coletividade, que a FRELIMO queria erradicar: aquela associada às práticas consideradas tribalistas. O mato era entendido como lócus do atraso, do obscurantismo, da antirrevolução. A proposta era, então, levar “o Povo”, representante legítimo da verdadeira e autêntica cultura do país, para a ribalta. Assim, livre das ligações tribais, ele passaria a desenvolver sua “arte” em prol da revolução e do processo de modernização do país. O palco foi concebido como a redenção dos “desvios” que se produziam no mato, um local privilegiado para o surgimento do homem novo. (IDEM, 212).

O trabalho de António Cipriano Parafino Gonçalves, apud (PAREDES 2014, apud GONSALVES, 1989, P.113), ao analisar as contradições existentes na concepção de politécnica em Moçambique, deixa algumas considerações importantes sobre o uso do conhecimento, por parte das estruturas do Estado-FRELIMO, com o intuito de transformação da sociedade no desenvolvimento da proposta de aliar a teoria com a prática revolucionária. O autor analisa a documentação vinculada ao Sistema Nacional de Educação em Moçambique. Para os objetivos desta pesquisa basta recuperar excertos da proposta apresentada pelo Ministério de Educação e Cultura em 1981 e aprovado pela Assembleia da República, vindo a ser promulgada em 1983. Em linhas gerais, pode-se dizer que o objetivo central atribuído ao projeto educacional moçambicano naquele contexto era o de formar o Homem Novo Revolucionário, ou seja, “(...) um homem livre do obscurantismo, da superstição e da mentalidade burguesa e colonial, um homem que assume os valores da sociedade socialista”. (PAREDES, 2014).

Esta última reflexão chama a atenção para o facto de que pensar numa identidade cultural propriamente moçambicana implica, em princípio, um esforço de incluir nesse conceito toda a diversidade existente no país, tomando em consideração o vasto espectro de subdivisões percebidas com base em aspectos como etnia, “raça”, língua, classe. Assim, o conceito de “comunidade imaginada” avançado por estes autores descreve a resultante dos processos de construção de uma identidade para uma determinada “nação”, refletem as escolhas políticas normalmente feitas pelos grupos hegemónicos num dado contexto. (WANE, 2020; DUARTE & FIGUEIREDO, 2020), no processo de consolidação da independência moçambicana emergiu a figura de Samora Machel como o grande dirigente e porta-voz da nação. Neste bastião, uma de suas grandes tarefas era a formulação das diretrizes da educação, que tinha o intuito de forjar o “novo homem” da luta e do ideal socialista. Portanto, a educação seria uma das novas batalhas ideológicas da nova nação. Ademais, deve-se lembrar que o país não possuía uma unidade étnica nem linguística. Justamente por esse

motivo, o idioma português foi escolhido como a língua oficial e, mesmo a despeito de várias rusgas, fora escolhido com o intuito de não acirrar disputas entre os diversos grupos linguísticos.

A abordagem sobre música popular urbana em Maputo, nesse contexto, que nos permite visualizar, a partir de uma perspectiva pouco usual, o panorama das iniciativas da FRELIMO na pós-independência voltadas à construção da nação.

Segundo (WANE, 2020), de uma forma mais geral, o simples facto de a capital do país, como principal centro político e económico do território, estar localizado na zona sul está na origem de uma série de “privilégios”, neste caso, chamando para si a prerrogativa de exercer um alto grau de influência cultural sobre as demais áreas. Ainda na ideia do (DUARTE & FIGUEIREDO, 2020), a tentativa de construção do novo modelo de Estado, igualmente com o intuito de buscar o homem novo de acordo com os ideais do marxismo-leninismo, acarretou em profundas divergências internas no próprio país, outrora já acentuadas pelo colonialismo.

De acordo com esse novo modelo marxista erigido sem o amplo consenso popular, extirparam os modelos de comunas tribais, do mesmo modo alijaram o poderio de grupos e líderes tradicionais, posto que somente ascendiam no governo as lideranças da FRELIMO, através do partido, nesta perspectiva, (MOIRA, 2022). Esse projeto de nação e sua ambição em relação ao desenvolvimento da sociedade moçambicana se amparou na idealização do “homem novo”, nascido da ruptura com antigos valores advindos da sociedade colonizada, da sociedade burguesa e da sociedade “feudal” (TEMPO, 21 de maio de 1978, 27-37).

Após a formação de um Estado independente, na lógica do Santana, o projeto de moçambicanidade continuou a implicar a negação de diversidade étnica e da heterogeneidade cultural. A criação de uma nova identidade “homem novo” foi a bandeira que legitimou a afã de destruição dos grupos socioculturais existentes. Este modelo, que muitos países africanos assumiram no período pós-independência, reproduzindo a experiência europeia no final do século XIX, tem sido denunciado por vários autores como uma das raízes dos problemas que desde a segunda metade do século passado, tem devastado o continente. (SANTANA, 2009).

O homem novo foi imaginado como alguém que rejeitaria de forma consciente as heranças coloniais (especialmente o tribalismo e o obscurantismo) em prol da construção de uma nova sociedade, presumivelmente mais justa. (MOIRA, 2022). De outro lado olhando ao invés de simplesmente afirmar que “a cultura” desempenhou um papel fundamental nas

concepções de revolução socialista e construção do homem novo, procuro entender, a partir das fontes produzidas naquela época, os sentidos mais amplos que os temas mobilizados pelo debate no campo cultural e musical suscitavam em termos de sua associação com a nação. (MOIRA, 2022).

CAPÍTULO 3. A MÚSICA POPULAR URBANA NA CIDADE DE MAPUTO: PERCURSOS E AS SUAS NOVAS TENDÊNCIAS NO PERÍODO ENTRE 2000 – 2020

Neste capítulo iremos nos deter ao nosso trabalho olhando para a música popular urbana na cidade de Maputo deste o período de 2000 – 2020. Seu percurso e novas tendências urbanísticas.

O período 2000 -2020, é de grande relevância no que diz respeito ao surgimento e desenvolvimento da música popular urbana na cidade de Maputo o que atrai a nossa atenção a analisar tudo que tem a ver com a música popular e novas tendências urbanísticas.

A subalternização da música africana em Moçambique deve ser entendida também a partir da lógica que nos sugere a etnomusicólogo Susana Sardo quando se refere a música como instrumento de colonização cultural e religiosa, em especial devido a necessidade de divulgar o cristianismo e ocultar as práticas culturais africanas em Moçambique, proibindo-as, mas exibindo quando se tratasse da música europeia de caráter religioso (Sardo, 2013:116). No caso da música popular, a música autorizada, introduzida através do canto religioso católico, escolas e missões religiosas, foi transposta para o canto popular por músicos e outros indivíduos que tinham passado pela igreja, onde aprenderam a tocar instrumentos musicais e a ler a pauta.

A música autorizada dos ambientes boêmios do meio urbano colonial da antiga cidade colonial Lourenço Marques (atual Maputo), a partir da qual muitos músicos aí se iniciaram e fizeram as suas carreiras musicais, imitando grandes *hits* internacionais da época (1950 e 1960), foi protagonizada por conjuntos desse tempo como *Os Cartolas*, *Os Irmãos Dinis*, ou, *Daico*, todos eles de mestiços e brancos que se dedicavam à música internacional (música portuguesa, brasileira, latina, italiana e francesa). (Lichuge, 2005). Foi, portanto, neste contexto que a música de matriz africana em Moçambique foi subalternizada e por isso, com o advento da independência, era necessário trazê-la à ribalta pelos moçambicanos.

Já na pós-independência, esta ação expressava-se pela criação de conjuntos musicais em todos os sectores da sociedade moçambicana, desde os bairros, escolas até as empresas que tinham sido nacionalizadas pelo estado. Com esta medida, o estado almejava engajar todo o cidadão moçambicano no processo revolucionário, as manifestações culturais, deveriam refletir aspectos do contexto cultural moçambicano (História da Rádio Moçambique, Vol 3, p.23).



Figura 6: o terceiro congresso da FRELIMO, 3 a 7 de fevereiro de 1977

Fonte: <https://delagoabayworld.wordpress.com/2013/10/28/o-terceiro-congresso-da-frelimo-3-a-7-de-fevereiro-de-1977/>

Esta lógica é reforçada por documentos da própria FRELIMO, no seu Relatório ao III Congresso do Comitê Central da FRELIMO, de Abril de 1977, que defendia a centralização do sector cultural do país, como motor de mobilização e educação política, sendo por isso necessário a massificação das diversas formas de expressão cultural. David Abílio, antigo Director da Companhia Nacional de Canto e Dança, considerado embaixador da cultura moçambicana, com mais de 41 anos de existência, reforça essa ideia, pois, ele próprio participou nos primeiros anos de independência do movimento cultural que definiu um conjunto de acções de reforço da cultura como ferramenta de educação da nova sociedade moçambicana pós-independência. (Entrevista, David Abílio, 2021).

Nessa sequência, o estado investiu numa série de instituições e acções formativas dos quadros do sector da cultura, como foi o caso da criação do Centro de Estudos Culturais, e a celebração de acordos de cooperação formação cultural com a Guiné Conacry, Coreia do Norte, para formar professores de música, maestros, e quadros capazes de responder as necessidades do sector do (entrevista Hortêncio Langa, 28 de Junho, 2008 - você realizou esta entrevista? Ou leu em algum jornal ou revista? É preciso colocar a fonte correta!). Foi assim que, que Radio Moçambique, assumiu a responsabilidade de massificar a cultura moçambicana entre 1980-1997. (Como a Rádio Moçambique fez esta massificação. (Entrevista

A criação em 1980 do Grupo musical da RM, que dedicava apenas na composição de música originalmente moçambicana, abriu novos caminhos para a construção de uma

paisagem sonora da nova música popular urbana, com recurso as novas sonoridades, apenas de música e ritmos totalmente moçambicanas, músicas de intervenção social que fossem de acordo com a ideologia política do partido FRELIMO e as letras deveriam ser apenas da educativas a sociedade moçambicana, esse posicionamento da FRELIMO, foi em quase todas as províncias do País, interpretando ritmos e sons que apelavam a moçambicanidade, mais ou menos na lógica de uma comunidade imaginada, (Anderson, 2013) através dos sons que os moçambicanos imaginavam como seus nesse momento da ressaca pós-independência. Ainda de acordo com as palavras de Américo Xavier, (2005), o projecto musical urbano, projetado através do Grupo RM, inicia um processo de selecção e gravação de conjuntos musicais, Gorhowane, K10, Orquestra Marrabenta Star, que surgiram neste período, como forma de criar um repertório nacional de música popular urbana, atualmente guardado nos arquivos da discoteca da Radio Moçambique em Maputo. Ora, esta teoria parece confirmar a tendências dos músicos em encontrar novos rumos para música a música popular, que entretanto, começava a demonstrar uma tendência para entrar para o circuito da comercialização (Revista Tempo, nº 425, 26 de Novembro de 1978, 16).

Segundo Hubert Peres 2013) Neste sentido, a ideia segundo a qual a cidadania constituiria a base de uma municipalização à escala nacional pode corresponder a uma parte da realidade sociológica e histórica:

Não é necessário aderir à uma concepção culturalista da identidade nacional para sublinhar que a pouca cultura comum faz então obstáculo ao desenvolvimento do sentimento popular de pertença à uma comunidade imaginada concordante com a «comunidade dos cidadãos» concebida pelas elites. A heterogeneidade cultural é ao mesmo tempo um sintoma e um motivo da fraqueza das interações entre os indivíduos que pertencem à mundos sociais geograficamente justapostos. “Um certo número destas famílias formam uma vila e um certo número de vilas um departamento. (PETER, 2013, P. 108).

Em 1992 é extinto o anterior Ministério da Cultura, e criado o Ministério da Cultura e Juventude (MCJ), tendo como estrutura as Direções Nacionais do Património Cultural; de Ação Cultural; além de órgãos de administração, coordenação, cooperação internacional e finanças. A despeito de este ser um momento impar na organização Estatal do país, é importante frisar que a reorganização do espaço da cultura no aparelho do Estado, aparenta ser constante no governo Moçambicano. Entre a independência do país em 1975 até 2011, o Estado alocou a Cultura (...) mudanças entre 1992 e 2010, data da instituição do Ministério da Cultura e Turismo vigente até o momento. As razões destas mudanças não parecem claras, contudo pode-se aferir que a instabilidade institucional tenha repercutido negativamente no

andamento da gestão das instituições culturais estatais do país, devendo adaptar-se a cada momento a uma nova estrutura do governo central. (LANDGRAF, 2014, p.17).

A Constituição da República de Moçambique estabelece o princípio segundo o qual o Estado promove o desenvolvimento da cultura e personalidade nacionais e garante a livre expressão das tradições e valores da sociedade moçambicana. O Programa Quinquenal do Governo reafirma o valor da cultura e a necessidade da criação de condições para uma maior participação criativa, livre e democrática de cada um e da sociedade civil no seu conjunto e o respeito pela diversidade de confissões religiosas e de origens étnicas. A Cultura define-se como sendo um conjunto complexo de maneiras de ser, estar, comportar-se e relacionar-se desde o nascimento até a morte passando pelos rituais que marcam os principais momentos do processo de integração social e de socialização. A cultura compreende: os aspectos criativos; as artes visuais e cênicas; os materiais: vestuário, (...) as estruturas econômicas, sociais, políticas e militares (...) crenças e valores. (...) Por isso, a Cultura deve ser entendida como sendo a totalidade do modo de vida de um Povo ou Comunidade. (IDEM, 2014, p. 18).

A música popular na cidade de Maputo, apresentou duas “linhas abissais” distintas, a música citadina influenciada pela música *pop*, mas com tendência visível para fazer uma síntese entre a música internacional que lhes era dada ouvir e viver durante a noite colonial e aquela música que era necessária em Moçambique, ou seja, a música de matriz africana local. A outra linha, composta por músicos de estrato rural, migrados como trabalhadores nas minas de ouro na África do Sul (Alexandre Langa e Alberto Mutcheca), mais próximos da linha tradicional (Revista Tempo, nº. 425, 26 de Novembro de 1978, 19). O pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal. Consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que as invisíveis fundamentam as visíveis. As distinções invisíveis são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos.

Segundo o estúdio BOAVENTURA DE SOUZA SANTOS (2007), sendo que os territórios coloniais constituíam lugares impensáveis para o desenvolvimento do paradigma da regulação/emancipação, o facto de este paradigma lhes não ser aplicável não comprometeu a sua universalidade. O pensamento abissal moderno salienta-se pela sua capacidade de produzir e radicalizar distinções. Contudo, por mais radicais que sejam estas distinções e por mais dramáticas que possam ser as consequências de estar de um ou do outro dos lados destas distinções, elas têm em comum o facto de pertencerem a este lado da linha e de se combinarem para tornar invisível a linha abissal na qual estão fundadas. As distinções intensamente visíveis que estruturam a realidade social deste lado da linha baseiam-se na invisibilidade das distinções entre este e o outro lado da linha. SUZANA SARDO (2013) esta consciência decorre do privilégio de trabalhar com o universo que estuda – a música – e de o

fazer numa relação permanentemente dialógica, isto é, o etnomusicólogo é invariavelmente músico, partilha essa condição com o terreno que estuda, comparte com os seus colaboradores a experiência do fazer, do dizer e do sentir ainda que essa experiência possa ser divergente. Por seu lado, a música, (...), define um universo fragmentado e descontínuo, verdadeiramente plural e decorrente de experiências performativas sensíveis, ritualizadas, polissémicas, plásticas e em permanente construção.

Em primeiro lugar, o regresso do colonial e o regresso do colonizador. Aqui, o colonial é uma metáfora daqueles que entendem as suas experiências de vida como ocorrendo do outro lado da linha e se rebelam contra isso. O regresso do colonial é a resposta abissal ao que é percebido como uma intromissão ameaçadora do colonial nas sociedades metropolitanas. (SANTOS, 2007, p.12).

O desenvolvimento da música popular urbana, mostra-nos um percurso progressivo, que apesar de a ideologia pretender vincar a sua posição, a arte de criação musical vai escapando da doutrina ideológica, muito assente na ideia de uma espécie música moçambicana pura, o que em nosso entender, tem as suas nuances, no sentido em que é complexo demarcar o que é puramente moçambicano num contexto tão diverso. O que interessa reter são as dinâmicas que caracterizaram o percurso de desenvolvimento da música popular urbana na cidade de Maputo nas primeiras décadas da independência e anos seguintes.

Na primeira década e meia depois da independência, foi notável o movimento de mudança da paisagem sonora provocada pelas novas sonoridades, no caso do Pandza, Marrabenta, Muthimba, Madjika, que iam sendo ensaiadas, quer fundindo sons comerciais, legado do período colonial e um pouco do mercado internacional, quer fundindo essas sonoridades internacionais com sons provenientes da música rural local, ou, com a música rural importada da África do Sul.

O resultado disso, é que os músicos da cidade de Maputo, deixaram tocar músicas imitadas, para passarem a tocar as canções de sua autoria. Produtoras discográficas como a *Produções 1001*, que sobreviveu à revolução, deu continuidade à gravação das canções moçambicanas nos seus estúdios, sendo de notar o projecto musical *Amanhecer I e II* (explique, fale mais sobre isso!), que constitui um marco na história da música popular urbana em Moçambique. (Entrevista ao Luís Loforte. Ex funcionário da Radio Moçambique, 09 de Abril, 2022).

O álbum *Amanhecer I e II*, foi uma coletânea de temas musicais de vários cantores moçambicanos marcou uma viragem na história da música popular moçambicana na cidade

de Maputo, na medida em que desenvolvia uma música com ritmos tradicionais moçambicanos com características e sonoridades urbanas e rurais. Os álbuns foram editados mais tarde discográfica *Gala Gala Produções*. (Revista Tempo, no425, 26 de Novembro de 1978, 19).

A empresa *Produções “1001”* foi dinamizadora da vida musical em Maputo, promovendo espectáculos de palco, aliados a promoção publicitária de diferentes produtos e clientes. Programas como ⁸*Xitimela 1001*, realizados nas zonas suburbanas de Maputo, tinha como objectivo descobrir novos talentos da música popular urbana, e com o programa *Expresso1001* na zona de cimento da cidade de Maputo. Estas duas entidades tiveram um impacto positivo no crescimento de gravações nos estúdios bastante positivo, de tal forma que a função social da música e do próprio músico começa a ser bem vista pela sociedade.

2.5. A música popular urbana e as suas novas tendências: 1987-2000

O desenvolvimento da música popular, ressentiu-se de acontecimentos globais, como a queda do muro de Berlim, e a entrada de Moçambique para as instituições de Bretton Wodds (Banco Mundial e FMI). Em 1986, a morte do primeiro Presidente de Moçambique Samora Machel, precipitou a introdução de reformas em todos os sectores chave da vida nacional. A economia centralizada na planificação foi descentralizada, seguida da introdução de reformas económicas sob pressão do Banco Mundial e Fundo Monetário de Investimento (MFI).

Como e de conhecimento geral, as práticas destas duas instituições financeiras internacionais tem um impacto nas políticas nacionais dos países onde se instalam. Para o caso de Moçambique, o processo de privatizações foi mais notável, junto com os seus impactos na esfera económica, social e cultural. No sector cultural, e em particular da música, é importante referir a criação do primeiro decreto de regulamento de espectáculos, o decreto 10/88 de 9 de Agosto. Com este decreto, a cultura moçambicana, entra para o processo de internacionalização fora da esfera dos países do bloco socialista, bem assim das políticas implementadas pelo estado moçambicano logo nos primeiros anos de independência de Moçambique (1975), que tinham o estado como provedor dos bens e serviços culturais aos cidadãos. Nessa sequência, a partir de 1987, os músicos moçambicanos começam a participar

⁸ A palavra *Xitimela* na língua banto, refere-se a um comboio. A empresa 1001 criou um projeto com esse nome, na perspectiva de dar oportunidade aos novos talentos que não tinham condições de se apresentarem num palco para tocar ou cantar, o projeto visava também promover a estes novos talentos.

em festivais internacionais de música, na França promovidos e organizados pela *Rádio França Internacional*, sendo de destacar a conquista de três prémios para Moçambique por Elsa Mangue, e pelo dueto Chico António e Mingas. Este feito, foi considerado na altura como a confirmação da qualidade do padrão da música popular urbana produzida em moçambicana. (Lichuge, 2005).

Ainda de acordo com este autor, A participação de Moçambique em concursos internacionais de música, representado pelo Grupo RM, já tinha iniciado ainda durante o período de vigência do bloco socialista, o patrocinador dessas participações, o que não deixou de ser um marco importante para a afirmação da qualidade da música popular moçambicana. Foi ainda neste período em que começou a surgir uma tendência para associar, conceitos de marketing na mudança de nome do grupo RM para “*Orquestra Marrabenta Star de Moçambique*”, nome escolhido justamente por questões comerciais. *Os estúdios de gravação melhoraram consideravelmente, e vários outros projectos musicais participaram também em festivais internacionais de música em Cuba, Jamaica, Guiana, Bulgária, Jugoslávia, Alemanha, URSS, aqui a referência vai para o Grupo Nacional de Canto e Dança. O Grupo RM, o Trio Hortêncio Langa, Arão Litsuri e João Cabaço participaram em festivais na Alemanha, Portugal e Zimbabwe graças ao papel da estação de rádio nacional, a Rádio Moçambique que contribuiu com os seus estúdios de gravação para fazer ouvir mais e melhor a música popular moçambicana além fronteiras.* (LICHUGE, 2005).

Um aspecto interessante que vale a pena sublinhar, tem que ver com a participação da mulher no campo musical, simbolizada pela criação de um programa de canções femininas na rádio nacional, cujo nome era Top Feminino, desempenhando um papel importante no sentido de estimular cada vez mais a participação da mulher na arte de cantar. Portanto a década de 1980, foi também a década das vozes femininas no sentido de que estas não aparecem apenas em conjuntos de grupos corais ou como coristas e bailarinas de agrupamentos musicais, mas sim como intérpretes das suas próprias composições, e líderes de projectos musicais. (Idem, 2005).

Os anos 1987 a 2000, ainda impulsionado pela Rádio Moçambique, assiste-se ao crescimento de uma tímida indústria da música, lançamento de novos álbuns no formato cassette e disco compacto (CD) de artistas solistas assim como conjuntos musicais moçambicanos.

A Rádio Moçambique (RM), foi criada a 2 de Outubro de 1975, através do Decreto-Lei nº 16/75, como organismo do Estado. Ao abrigo do Decreto nº 18/94, de 16 de Junho, a

Rádio Moçambique viria a ser transformada em empresa pública. A RM foi criada pouco mais de três meses após a proclamação da Independência Nacional, com um mandato claro de contribuir no projecto de construção do Moçambique novo, educando, informando o povo e valorizando a cultura, a história, as tradições e os valores que representam e dignificam Moçambique e os moçambicanos. Este movimento foi acompanhado pelo aumento do número de espectáculos de palco realizados em vários espaços da cidade de Maputo (campos de futebol) com artistas internacionais da África do Sul, e dos América, como foi o caso de Eric Clapton no ano de 1989.

2.5.1. O hip-hop como parte das novas sonoridades urbanas da cidade de Maputo, 2000 - 2020

A viragem para as novas sonoridades da cidade sem dúvida que tem o hip-hop como referência, junto com outras sonoridades como os ritmos tropicais da África falante de língua, as ilhas Martinica com projectos como o Kassav. Localmente, emergem gêneros musicais produzidos por uma camada de músicos mais novos que nos propõe ritmos tais como Hip-Hop, Pandza, Zukuta mas que não fazem parte do repertório estatal associado ao poder (hinos, música revolucionária e danças tradicionais), ensaiado nos primeiros anos de independência. Aqui começa a desenvolver-se uma tendência sonora e lírica dissonante da nova geração, revelando não só o poder da música, mas também a música do contrapoder.

Hélder o produtor e jornalista cultural da Rádio Moçambique, explica o surgimento do Hip-Hop indicando que este género surgiu em Maputo na década 80, divulgado por jovens que gostavam de ouvir o género musical Funk de origem norte-americana, na Cidade de Maputo, muitos deles filhos de dirigentes que tinham acesso a música internacional e canais de televisão pagos.

Por ser o Hip-Hop um género de crítica e intervenção social, vai se criar um ambiente para a definição género hip-hop centrado na crítica a questões sociais e políticas, mostrando outras nuances na qual a música, tem sido objeto de controlo devido ao poder que leva consigo na mobilização social e abordagem de assuntos mais sensíveis do seu tempo. Como refere Peralta (2007:18) de que a “a memória é social porque pressupõe sempre uma relação de partilha cultural no seio do grupo social”, ela deve ser intimamente relacionada com as várias abordagens sobre a identidade, enquanto ideologia e movimento. Portanto é frequente que estes músicos autênticos testemunhas do tempo “revolucionário”, porque presenciaram todo processo histórico da construção da identidade nacional desde a luta de

libertação, até aos nossos dias, busquem fazer comparações de todo o processo modo a aferir o nível de cumprimento e os resultados alcançados em todo este processo.

2.6. Moçambique, Democracia e nova Constituição Políticas – música, cultura e sociedade

A introdução do Multipartidarismo, a nova Constituição, que entrou em vigor em 30 de Novembro de 1990, foi alterada a designação de República Popular de Moçambique para República de Moçambique, ao mesmo tempo que foi introduzido o multipartidarismo. A partir de agora, o cargo de presidente seria escolhido em eleições gerais. O presidente passava a ser eleito por períodos de Cinco anos e só poderia ser reeleito duas vezes.

A nova Constituição alterou também a estrutura centralizada do Estado. Anteriormente, todos os órgãos políticos locais estavam sob a tutela das respectivas instituições provinciais e centrais. Estabeleceu-se então uma estrutura descentralizada, existindo dois processos de escolha diferentes:

- O primeiro diz respeito à escolha de deputados à Assembleia e de um presidente.
- O segundo consiste num sistema de eleições deve escolher as instituições locais soberanas na sua região. Este documento incluía também regras sobre a:

Liberdade de imprensa; O direito dos cidadãos à informação; O direito à greve; A liberdade religiosa. O princípio do mercado livre e da propriedade privada, reservando-se ao Estado o papel regulador e de promoção do bem-estar social.

No mês seguinte, foi aprovada a Lei sobre os Partidos Políticos, a qual criou a base para a sua organização e actividades. Pela lei aprovada, os partidos deveriam ter uma abrangência nacional, não poderiam prosseguir uma política separatista ou ter a sua base assente em grupos regionais, étnicos, tribais, racistas ou religiosos. No seguimento destas mudanças constitucionais, ocorrem também outras alterações económicas e políticas, de modo a satisfazer as exigências das grandes instituições internacionais e outros doadores, bem como da própria ⁹RENAMO.

Segundo Luís de Briro (2019). O multipartidarismo foi adoptado (...) como resultado de três dinâmicas complementares que se desenvolveram no final dos anos 80. A nível global, ocorreu o desmoronamento do Bloco de Leste e o consequente alargamento dos princípios da

⁹ <https://www.escolamz.com/2020/07/a-constituicao-de-1990-e-o-multipartidarismo-em-mocambique.html>

democracia liberal e multipartidária para os países dessa zona, o que levou a uma profunda mudança nas alianças internacionais e enfraqueceu a posição dos países que, como era o caso de Moçambique, até então beneficiavam da sua cooperação e apoio. A nível regional, agudizou-se a crise do regime sul-africano em resultado das sanções internacionais e da luta do African National Congress (ANC) e de outros movimentos sul-africanos anti-Apartheid, o que levaria ao fim do Apartheid e à instalação de um sistema democrático e multipartidário para todos os cidadãos. A nível nacional, a crescente crise económica, social e humanitária provocada pela guerra civil suscitava uma também crescente pressão da parte da Igreja Católica, exprimindo um sentimento partilhado por amplos sectores da sociedade moçambicana, para que os beligerantes se entendessem por forma a alcançar a paz. (BRITO, 2019 45,46)

Esta introdução do sistema Multipartidário em Moçambique, trouxe consigo conceitos como liberdade de imprensa, de expressão, associação, manifestação, participação política, direitos humanos etc, mas, também a liberalização do mercado de média e imprensa independente, e consequentemente, uma viragem política (Ngoenha, 1998). Abriu-se o espaço público, assim como a possibilidade de crítica publica ao regime vigente a partir de vários formatos de intervenção.

Na atualidade de 2000, a 2020 a música popular urbana possui várias nuances a partir das características sonoras que ela porta, num cenário de uma excessiva digitalização das plataformas de produção, distribuição e comercialização da música na era digital, assiste-se a uma proliferação de casas de promoção de artistas, festivais, projetos colaborativos internacionais, campings e outras iniciativas que vem dar o seu contributo inestimável para dar azo a aldeia global de todos fazemos parte e que, em simultâneo, também questionamos as suas fronteiras.

A cidade de Maputo tornou-se um espaço de interseções sonoras do mundo, mas também de sonoridades bem localizadas nos espaços de convivialidade que caracterizam a própria cidade e as pessoas que dela fazem parte. A música popular continua a desenvolver-se essencialmente a partir do centro para a periferia da cidade, mas sempre carregada das histórias, dos sons, dos movimentos e das poéticas e narrativas da periferia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta análise sobre o desenvolvimento de actividades culturais, especialmente ligadas a promoção da música popular urbana na cidade de Maputo, oferece-nos a possibilidade de perceber que logo após a independência nacional, houve uma tentativa de definir balizas que regulassem as modalidades de promoção e divulgação de actividades culturais. A primeira iniciativa neste sentido foi lançada pela Secretaria de Estado da Cultura, ao liberalizar o mercado da cultura, para estimular indivíduos nacionais virados para a promoção da música ligeira moçambicana.

A falta de um programa pré-estabelecido para a realização de espectáculos, manchava a qualidade dos mesmos, para além de que era preciso acabar com a ocasionalidade em que os mesmos eram realizados. A solução para este factor negativo, foi a publicação do Decreto 10/88 de 9 Agosto de 1988, que regula a realização de espectáculos. Entretanto, estes instrumentos, no senso comum sempre foram questionados pela classe artística, por um lado, por não ser devidamente divulgada, e por isso, pouco conhecida pelos principais beneficiários, e até nalguns casos, pelos mecenas e promotores. Estes factos, desabona o crescimento e fortalecimento do sector, assim como a possibilidade de construir uma indústria criativa e cultural que contribua para os processos artísticos e criativos com benefícios para os artistas e toda a cadeia de produção cultural.

Enquanto situações sociais, (...) permitem entender formas de poder e de intercâmbios dentro do mundo colonial moçambicano racialmente desigual, construído pela estrutura colonial portuguesa, que interagiu entre si. Ao forçarem as (...) estruturas de controlo produzidas pelo arcabouço do poder colonial, as populações nativas transformaram o próprio projeto colonizador, mas também foram transformadas a partir das trocas desenvolvidas pelas interações obrigatórias criadas pela colonização. As mudanças ocorridas nessas práticas, advindas das pressões da dominação colonial, abriram portas para novos contextos. (PEREIRA, 2019: 34).

No contexto moçambicano aquando de triunfo da revolução, os grupos de intelectualidade mais esclarecidas dividiram-se em duas verdades: uma dos já comprometidos com a evolução, de entre os guerrilheiros intelectuais na frente de combate, os da clandestinidade e os chamados democratas pro-FRELIMO. Outra, dos momentos partidários conotados nos discurso oficiais com a reação. Dum modo geral, havia um grande défice de informar realística, sobretudo no seio da juventude, da situação política moçambicana e da guerra colono no seu mais profundo significado. Nestas circunstâncias, os músicos tiveram

que compreender a natureza e a necessidade de seu enquadramento na nova ordem social moçambicana, através do discurso e orientações políticas. Outras as aspeto relacionado com a questão da representação social do músico é o lugar que este ocupa ou pode ocupar ao nível global. Ao nível internacional a valorização do músico como um agente importante na educação cívica e na formação das pessoas, no respeito e na vivência nos direitos humanos é algo muito reconhecido.

O processo de modernização apregoado pela FRELIMO no campo musical passaria, então, pela evolução de práticas de sociabilidade vividas no mato – seja no cotidiano ou em eventos extraordinários da vida coletiva – para apresentações públicas, as quais, dissociadas do contexto em que foram desenvolvidas (embora mantendo seu conteúdo), pudessem comunicar a plateias mais amplas e diversificadas sua capacidade de produção artística. No palco, os artistas se tornariam homens novos. O fracasso do projeto nacionalista dos primeiros anos evidenciou que essas dimensões da vida social não estão apartadas da dinâmica das práticas musicais e que seus praticantes se adaptam e se recriam nos mais diversos espaços a eles destinados, tanto no palco, quanto no mato. (MORAIS, 2021, p. 224).

A ocorrência da Revolução Industrial na Europeu em meados do século XVIII, teve incidência e reprodução nas transformações sociais e económicas das colónias. A observação dos antigos escravos, como pessoas livres na forma de trabalhar nas fábricas e plantações, não só, imprimiu um crescimento populacional as cidades mas também produção composição racial e sociocultural diversificado de cidadão que ao longo das relações sociais foram definindo traços culturais e indenitários híbridos no contexto da urbanização do Novo Mundo.

Foi, pois, neste ambiente urbano que as práticas musicais ganharam características formais e funcionais próprias. Para melhor compreender da especificidade do fenómeno cultural urbano, independentemente da situação geográfica e das circunstâncias coloniais especificamente dos países aqui estudados, recorreremos às definições dadas por Bruno Nettl (2005), o termo *música urbana designa a que caracteriza a cultura e correntes musicais das sociedades urbanas*. A principal caracteriza das sociedades urbanas serem a sua dinâmica que consequentemente influencia as práticas culturais.

O estudo mostra que, no âmbito da opção socialista de Moçambique independente, a cultura nas suas diversidades manifestações, foi valorizada de tal ordem que as potencialidades musicais latentes na diversidade cultural dos moçambicanos revelaram-se; quer nas músicas, nos discos publicados durante os primeiros anos da independência, quer nos festivais internacionais onde os músicos tiveram a oportunidade de se apresentarem pela primeira vez em palco além-fronteiras, contribuindo como ativistas do intercâmbio cultural e

da solidar A natureza e o grau de conflitualidade, em Moçambique, a longevidade do domínio colonial português, aliado a ocupação territorial tardia, na de modelo político assimilacionista, que no entanto, restringia o acesso ao conhecimento e a capacidade de desenvolver um pensamento autónimo a maioria dos moçambicanos, criou elite que se pretendia deslocada da sua realidade cultural. A música no meio da sociedade deve ser um canal para educação para integração e inserção das pessoas dentro das suas sociedades no comprimento do papel social a que somos atribuídos dentro da sociedade, deve ajudar para que o nosso perfil seja bem concebido na sociedade e que a representação seja clara e objectiva, onde a música pode lutar de diversas formas para que seja considerado como um agente socializado no verdadeiro sentido e não em parte mas isso passa por assumir o papel de divulgador da cultura.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor (1959) Ideias para uma sociologia da música. In. Textos escolhidos.

ANDERSON, Benedict (2008) Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras.

AUBERT, Eduardo Henrik (2007) A música do ponto de vista do nativo: um ensaio bibliográfico. In. *Revista de antropologia*, São Paulo, USP, vol.50.nr.1

AUBERT, Eduardo Henrik (2007). A música do ponto de vista do nativo: um ensaio bibliográfico. *Revista de antropologia*, São Paulo, usp, 2007, v. 50 Nº1.

BARATA, Jorge Manuel Rodrigues Mendes (2015). XICONHOCA, O INIMIGO: A denúncia de todos os males sociais à revolução moçambicana por meio do cartum. Londrina 2015.

BLACKING John (2007). Música, cultura e experiência. Cadernos de campo. André-Kees de Moraes Schouten revisão técnica: Daniela do Amaral Alfonsi, Paula Wolthers de Lorena Pires e thaís chang waldma., São Paulo, n. 16, p. 201-218, 2007.

BRITO. Luís de. (2019). A Frelimo, o Marxismo e a Construção do Estado Nacional 1962-1983. Edição: IESE. Coordenação Editorial Kapicua.

CARDOSO, Carlos. “A Voz da Revolução”. In: Tempo, Maputo: Tempográfica, n.o
CARLOS, GIL Antônio. (2002). *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo, Editora Atlas.

CARVALHO, S., Serra, C., Moreira, J. & Universidade Eduardo Mondlane. (1988). *História de Moçambique: Vol. 1*. (História de Moçambique.) Maputo: Tempo.

COVANE, Luis António. 2001. O trabalho migratório e a agricultura no sul de Moçambique (1920 -1992). Promédia, Identidades: Maputo.

DUARTE, Samuel Correa & César Alessandro Sagrillo Figueiredo. (2020). A luta armada em Moçambique e a construção de uma nação. *Tensões Mundiais, Fortaleza*, v. 16, n. 31, P. 121-142, 2020,

FELD, Steven (1984) Communication, music and speech about music. In. *yearbook for traditional music*.vol16.pp1-18. Cambridge University Press.

FREIRE, Vanda Bellard. (2010) Pesquisa em música e interdisciplinaridade, Music research and interdisciplinary, (UFRJ). Vol. 10 - Nº 1 - 2010

FONTANA, A.; FREY, J. H. Interviewing the art of Science. In: DENZIN, N.; LINCOLN, Y. S. (Orgs.). Handbook of qualitative research, p. 361-376, 1994.

HISTÓRIAS e Reflexões Fany Mpfumo. (2018). O ícone que morreu de fome! (Publicado em 03 novembro 2018, Jornalnoticias.co.mz. Acessado a 06.03.2021, 00:29).

HOBSBAWM, Eric J. (1998). Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

JUNOD, Henry. The mbila orn active piano of the Tchopi tribe. Bantu Studies, vol.3, n. 1, 1927.

KEIL, Charles (1966). Motion and feeling trough music. In. *The jornal of aesthetics and art criticism*.vol. 24, nr.3, pp.337-349.

LANGA, Hortêncio. (2010). Internacionalização da música moçambicana. 2010.

LARANJEIRA, Rui (2005) *A marrabenta: sua evolução e estilização 1950-2002*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane (tese de licenciatura).

LICHUGE, Eduardo (2005) O percurso histórico da música popular do tipo urbana na cidade de Maputo, 1975-2005. Universidade Eduardo Mondlane, Faculdade de letras e ciências sociais. Maputo.

LICHUGE, Eduardo (2016). História, memória e colonialidade: Análise e releitura crítica das fontes históricas e arquivistas sobre a música em Moçambique. Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte. Aveiro. Portugal.

MACULUVE, Rufas (2018). A discografia em Moçambique na pós-independência. kulimar_v_final.indd .Capítulo II 2018.

LANDGRAF, Flávia Landucc. (2014). Políticas culturais em Moçambique: do Estado socialista ao aberto à economia de mercado. São Paulo.

Magaia, Albino (2010). Moçambique: raízes, identidade, unidade nacional. Ndjira, Maputo.

MAZULA. Brazão. (1975 - 1985). Educação, cultura ideologia em Moçambicano. Editora: Afrontamento físico.

MENEZES, Paredes Marçal de (1975). A construção da identidade nacional moçambicana na pós-independência: sua complexidade e alguns problemas de pesquisa.

MOOREFIELD, Virgílio (2010). *The Producer as Composer: Shaping the Sounds of Popular Music*.

MUDIMBE, Valentin-Yves (2013). *A invenção de África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Luanda: Edições Pedagogo.

MUIUANE, A. P. (2009). *Datas e Documentos da História da FRELIMO*. 3. ed. revista, melhorada e ampliada. Maputo: Imprensa Nacional de Moçambique,

NAPOLITANO, Marcos (2002). *História & música – história cultural da música popular*. Editora: Belo Horizonte: Autêntica, (Coleção História &... Reflexões, 2).

ISBN 85-7526-053-7 1. Música-história. I. Título. II. Série

NETTL, Bruno (2005) *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. University of Illinois.

NETTL, Bruno (2010). *Nettl's elephant: on the history of ethnomusicology*. University of Illinois.

PAREDES, Marçal de Menezes. (2014). A construção da identidade nacional moçambicana na pós-independência: sua complexidade e alguns problemas de pesquisa.

PETERS, Ana Paula. (2005). *DE OUVIDO NO RÁDIO: os programas de auditório e o choro em Curitiba*. (2005).

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. (2006). *Ethnomusicology and musical studies: a contribution to the academic study of the jazz*. Revista Nupeart, v.4, n.4, set. 2006;

RICE, Timothy (2003). *Time, place and methafor in musical experience and ethnography*. In. *Ethnomusicology*, vol. 47, nr 2, pp.151-179.

RANGEL Patrícia Luísa & SILVA Nogueira Cristina da Conceição (2028). *O legado da cultura negra: samba e Funk*. Revista ensaios e pesquisa em educação e cultura –Vol. 05 68 – 76.

SAID, Edward (1996) *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras.

SANTANA, Jacimara Souza (2013). *O branco não tem panela para nos cozer”: eco popular dos movimentos pan-africano e nacionalista no sul de Moçambique*. Sankofa. Revista

de História da África e de Estudos da Diáspora Africana (2010). Ano VI, Nº XI, Agosto.
Editor: J. F. ADE AJAYI.

SANTOS, Boaventura de Sousa (2007) “Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*.

SARDO, Susana (2103) Música e diferenças regionais. In. *Multiculturalidade: raízes e estruturas*. Universidade católica portuguesa. V.1.

SARDO, Susana (2013). Quando a música se escreve: Discursos e narrativas sobre música goesa para a construção de um património desejado. In *Música e diferenças regionais* vol. VIII. Colecção Portugal intelectual.

SÍLVIO Ruiz; Bonicci, Thomas (2013) Objetificação e outremização em “Is there nowhere else where we can meet?” *Acta Scientiarum. Language and Culture*. 168, Maringá, 35 (1), (pp. 17-24).

SOCIABILIDADE, Universos da Música: Cultura, e a Política de Práticas Musicais” (2006) III Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia: 2006.

SOPA, Antônio (2014). A alegria e uma coisa rara. Subsídio para a história da música popular urbana em Lourenço Marques (1920-1950).

TURINO, Thomas (1999). Signs of imagination, identity, and experience: A Peircian semiotic of theory for music. In. *Ethnomusicology*, vol.43. (www.jornalnoticias.co.mz, 03 de novembro, 2018).

Jornal Notícias e Revista Tempo publicados em Moçambique

Notícias, 29.06.1989

Notícias, 25.05.1977

Notícias, 25.06.1977

Tempo, 21 de maio de 1978, 27-37).

Entrevistas

ABÍLIO, David - Fundador e ex Director da Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique. (17 de Maio de 2021 e 07 de Julho de 2013. Maputo)

LOFORTE, Luís – Ex funcionário da Radio Moçambique, formado em Engenheiro Eletrónico pela Universidade Eduardo Mondlane, e escritor. (07 de Julho de 2023. Maputo)

AURÉLIO Le Bon. – Fundador das Casas de Cultura, Direções da Cultura, Centros de Estudos Culturais, Cantor, Produtor e promotor de música moçambicana e internacional. (07 de Julho de 2013. Maputo)

FAQUIRÁ, Izdine - Locutor da rádio Moçambique, fundador do programa Is Jazz, Eco estudantil e Ngoma Moçambique. (25 de Abril de 2020 e 07 de Julho de 2023. Maputo)