

**“EM MOÇAMBIQUE, AINDA TEMOS DE ENCONTRAR O
NOSSE SOM”: SONORIDADES DA MOÇAMBICANIDADE
APÓS O SOCIALISMO**

Ellen Hebden
Syracuse University
900 South Crouse Ave
Syracuse, NY 13244, USA
eehebden@syr.edu

“Em Moçambique, ainda temos de encontrar o nosso som”: Sonoridades da moçambicanidade após o socialismo¹

Este artigo examina a evolução da política sonora da moçambicanidade — definida como identidade nacional moçambicana — através da música popular e das práticas sonoras no período pós-independência. Com base em pesquisa etnográfica, análise mediática e entrevistas com músicos e público, explora de que forma a identidade nacional tem sido construída, corporativizada e contestada através do som. O artigo traça o legado ideológico do projeto de nacionalismo cultural promovido pela FRELIMO no período pós-independência através de debates sobre géneros de dança juvenil, como o pandza, em meados da década de 2000, bem como o crescente alinhamento da música com agendas corporativas e estatais durante a presidência de Armando Guebuza (2005-2015). Argumenta-se que interpretações concorrentes de um “som moçambicano” revelam profundas tensões de classe, regionais e geracionais, e que a escuta se tornou um espaço central para negociar a pertença, a dissidência e os limites da unidade imposta pelo Estado.

Palavras-chave: moçambicanidade, nacionalismo cultural, música ligeira, política do som, pós-socialismo, identidade e pertença

“In Mozambique, we still have to find our sound”: Sounding out moçambicanidade after socialism

This article examines the evolving sonic politics of moçambicanidade — defined as Mozambican national identity — through popular music and sound after independence. Drawing on ethnographic research, media analysis, and interviews with musicians and audiences, it explores how national identity has been sonically constructed, corporatized, and contested. The article traces the ideological legacy of FRELIMO’s post-independence project of cultural nationalism through debates over youth dance genres, like pandza, in the mid-2000s, and the increasing alignment of music with corporate and state agendas during Armando Guebuza’s presidency (2005-2015). It argues that competing interpretations of a “Mozambican sound” reveal deep class, regional, and generational tensions, and that listening has become a key site for negotiating belonging, dissent, and the limits of state-imposed unity.

Keywords: Mozambicanness, cultural nationalism, popular music, sonic politics, post-socialism, identity and belonging

¹ Traduzido do original em inglês por Carolina Costa, Licenciada em Ciência Política e Relações Internacionais pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa.

A 24 de outubro de 2024, foram divulgados os resultados preliminares das eleições presidenciais e legislativas de Moçambique, indicando que a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), o partido no poder, tinha vencido por uma margem significativa. Os resultados foram amplamente contestados, com os observadores da União Europeia a assinalarem “alterações injustificadas” em algumas mesas de voto (Magome, 2024). As manifestações a nível nacional tiveram início a 21 de outubro de 2024, dois dias após o assassinato de altos responsáveis da oposição, Paulo Guambe e Elvino Dias, em Maputo.²

Os protestos cresceram rapidamente em dimensão e intensidade, com pessoas de todos os setores da sociedade a juntarem-se a marchas de rua, boicotes económicos e ao “panelaço” noturno, ou bater em panelas, na cidade de Maputo. À medida que a repressão policial e militar às manifestações públicas se tornava mais violenta e caótica, com o uso de gás lacrimogénico e munições reais contra os manifestantes, o panelaço surgiu como uma forma relativamente segura e eficaz de demonstrar sonoramente a força da dissidência.³ Circulavam todas as noites no *WhatsApp* vídeos de moradores de arranha-céus a bater em panelas e frigideiras e a apitar no escuro, gerando um sentimento de unidade entre os moradores. Como disse o estudante manifestante Henrique Amilcar Calioio à repórter da *Al Jazeera* Qaanitah Hunter, “Foi inspirador ouvir as pessoas unirem-se por uma causa maior”, com as panelas a representarem a “voz dos sem voz” (Hunter, 2024). No auge dos protestos do panelaço, uma imagem amplamente divulgada mostrava uma versão reimaginada da bandeira moçambicana, onde a AK-47 – um símbolo de autogoverno e vigilância – foi substituída pela imagem de uma panela, reconhecendo o seu potencial revolucionário. Na véspera do quinquagésimo aniversário da independência de Moçambique, os protestos revelaram como os cidadãos, frustrados com o *status quo* socioeconómico e político, estavam a reimaginar alguns dos alicerces da moçambicanidade, tornando visíveis e audíveis as fissuras cada vez mais profundas no poder da FRELIMO.

As práticas sonoras, e a música popular em particular, têm desempenhado um papel importante na mobilização cidadã, na resistência e no protesto em Moçambique, com o hip-hop na vanguarda das exigências de responsabilização do governo, em resposta a um Estado cada vez mais autoritário desde meados da década de 2000 (Bussotti, 2025; Manhiça *et al.*, 2020; Rantala, 2014, 2024; Rosario,

² Paulo Guambe era um alto dirigente do partido PODEMOS, e Elvino Dias era assessor jurídico do candidato presidencial do PODEMOS, Venâncio Mondlane.

³ O panelaço (protesto com batidas de panelas) ganhou destaque no Brasil em meados da década de 2010, quando os cidadãos o utilizaram para manifestar a sua oposição aos presidentes Dilma Rousseff e Jair Bolsonaro (Cháirez, 2024; Rocha, 2020). No entanto, o protesto coletivo de bater em panelas tem uma história transnacional mais longa, com raízes na Europa do século XIX e, posteriormente, uso generalizado em toda a América Latina (Sandoval, 2019).

2025; Taela, 2025). Embora a música e o som tenham sido contribuições poderosas para a ação política coletiva, como demonstra o exemplo do painelço, o Estado tem exercido controlo artístico sobre a “música moçambicana” através do mecenato e dos canais de comunicação social desde a independência, recompensando os artistas que apoiam o partido. Por exemplo, em 2014, um artista popular alinhado com a FRELIMO, a quem chamarei Miguel, mostrou-me uma carta oficial do governo isentando-o de processo judicial e autorizando escoltas policiais quando necessário.⁴ Em contrapartida, artistas críticos do governo, como o falecido rapper Azagaia, têm sido frequentemente censurados (Malauene, 2021, p. 205), embora a sua popularidade generalizada – especialmente entre a juventude da classe trabalhadora – revele como a música também circula fora dos canais de controlo do Estado, criando modos estéticos e políticos alternativos de identificação.

A moçambicanidade é um projeto cultural historicamente contingente, cujos significados e usos variam ao longo do tempo e do contexto. Enquanto um nacionalismo moçambicano em ascensão circulava entre os intelectuais durante o final do período colonial, a ideia de uma “personalidade moçambicana” (Simbine, 1976, p. 50) desenvolveu-se como parte do movimento nacionalista cultural da FRELIMO, que acompanhou a sua luta política pela independência. Embora a moçambicanidade tenha sido expressa através de uma variedade de formas culturais – mais notavelmente através da literatura de José Craveirinha, Noémia de Sousa, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa (Matusse, 1998) – este artigo centra-se nas suas dimensões sonoras. Examina como o conceito foi definido e mobilizado pelo aparelho estatal, e como foi articulado, compreendido e contestado por músicos e ouvintes como um projeto político de (des)alinhamento na sequência da transição de Moçambique para um sistema político multipartidário. Abordo o som tanto como meio como método de orientação política que revela as tensões existentes entre as construções de unidade nacional controladas pelo Estado e as experiências de cidadãos excluídos por motivos de classe, partido e região, que ouvem de forma diferente e, por vezes, resistem ativamente à moçambicanidade.

A FRELIMO tem mantido o poder político desde a independência de Moçambique, em 1975, tendo conduzido com sucesso a transição do socialismo de partido único para um sistema de mercado multipartidário, através da conquista do controlo do Estado. A FRELIMO declarou-se oficialmente um partido marxista-leninista no seu Terceiro Congresso, em fevereiro de 1977, fundindo o partido e o Estado e, posteriormente, nacionalizando a economia formal (Chivangue &

⁴ São utilizados pseudónimos para alguns entrevistados e para todos os interlocutores nos exemplos etnográficos, a fim de proteger a sua privacidade; os pseudónimos são indicados nas entrevistas formais.

Cortez, 2015; Harrison, 1999). No entanto, a oposição local aos projetos socialistas da FRELIMO rapidamente se transformou num conflito muito maior, alimentado e financiado pela política da Guerra Fria, e em maio de 1977 Moçambique viu-se envolvido numa guerra entre o Estado e a organização militante, a Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO), que se prolongou até 1992.⁵ A guerra intensificou-se rapidamente, o apoio soviético diminuiu (Ottaway & Ottaway, 1986) e, após o presidente Samora Machel ter morrido num acidente de avião em 1986, o governo recorreu a programas de ajustamento estrutural apoiados pelo Fundo Monetário Internacional (FMI) e pelo Banco Mundial. Em julho de 1989, no seu Quinto Congresso, a FRELIMO abandonou o marxismo-leninismo, privatizando os ativos do Estado e garantindo que o partido mantivesse o controlo económico e político do Estado após a aprovação do sistema multipartidário em 1990. Como resultado, as reformas democráticas reforçaram o domínio da FRELIMO no poder e cristalizaram as estruturas de classe, à medida que as elites desenvolviam uma solidariedade interna para manter a sua posição hegemónica (Sumich, 2008, 2010).

Outro elemento fundamental da estratégia da FRELIMO para lidar com “a rutura” passa pelo que Anne Pitcher descreve como o “esquecimento organizado” do socialismo (2006). Documentos oficiais do governo, o hino nacional, discursos oficiais e anúncios publicitários eliminaram todas as referências à era socialista em favor de uma linguagem populista que promove os méritos do capitalismo e atrai doadores internacionais, construindo efetivamente uma “nova identidade nacional em torno dos principais conceitos do neoliberalismo” (Pitcher, 2006, p. 88).

A moçambicanidade tem sido um dos conceitos que sobreviveu à reinvenção e continua a ser utilizada como ferramenta retórica em momentos de agitação social, quando o governo precisa de apelar a uma história comum de luta revolucionária e de construção da nação pós-independência. Após os protestos de 2010 em Maputo contra o aumento dos preços dos combustíveis e do pão, e o início do ressurgimento da RENAMO em Sofala em 2013, o então presidente Armando Guebuza utilizou o seu discurso sobre o Estado da União para tranquilizar os moçambicanos, garantindo que a sua administração estava a responder às suas exigências de reforma económica. No seu discurso, invocou o conceito de Unidade Nacional, um conceito-chave para a FRELIMO desde o seu Primeiro Congresso em Dar es Salaam, em 1962, onde Eduardo Mondlane imaginou que

⁵ A RENAMO foi fundada em 1976 como um movimento insurgente que se opunha às políticas marxistas da FRELIMO, tendo sido inicialmente apoiada pelo regime de Ian Smith no Zimbábue e, mais tarde, pela África do Sul do *apartheid* e pela administração Reagan.

um novo Moçambique seria unificado pelas experiências comuns de opressão e exploração coloniais, e concretizado através da luta armada e do trabalho coletivo (Machel, 1975). Na reformulação da Unidade Nacional feita por Guebuza, a opressão e a exploração foram substituídas pela pobreza, que ele posicionou como a principal luta do país:

A unidade nacional é o cimento da moçambicanidade. É a argamassa que mantém unido o edifício forte e duradouro que temos vindo a construir desde 1962. Foi a garantia de todas as nossas conquistas e vitórias passadas e, por isso, ao continuarmos a consolidar [a nossa moçambicanidade], reforçamos a certeza de que a nossa luta contra a pobreza, hoje e amanhã, será coroada de sucesso. (Reafirmação do Chefe de Estado: A Paz é Insubstituível, 2013)

Grandes empresas nacionais como a Moçambique Celular (Mcel),⁶ uma empresa de telecomunicações, e o BCI (Banco Comercial e de Investimentos de Moçambique), um banco detido por antigos ministros da FRELIMO, seguiram o exemplo com campanhas publicitárias que promoviam a unidade nacional. Slogans otimistas como “Há um sorriso que nos une” (Mcel) apareceram em *outdoors* por toda a cidade de Maputo, retratando uma população feliz, unida e em ascensão social.⁷

A retórica “de cima” dos meios de comunicação estatais e corporativos, no entanto, ignorou a divisão socioeconómica que os protestos de 2010 confrontaram “de baixo”. Os contrastes de riqueza na capital do país continuavam visivelmente chocantes: jovens sem-abrigo vendiam sacos de plástico debaixo de enormes televisões de ecrã de plasma nos principais cruzamentos de Maputo, enquanto carros de luxo aceleravam pelas principais artérias da cidade, desviando-se para evitar vendedores de fruta que puxavam os seus carrinhos à mão. O *slogan* da Mcel, “Estamos Juntos”, teve pouca ressonância entre os moçambicanos da classe trabalhadora, que continuavam a suportar os sofrimentos da transição económica e das desastrosas políticas de ajustamento estrutural.

Neste artigo, analiso como as disjunções na experiência se tornam audíveis nos sons da – e nos debates sobre a – “música moçambicana”, questionando: nos processos em curso de consolidação da identidade moçambicana, quem tem sido deixado de fora? Que condições políticas deram origem a sentimentos alternativos de unidade, como ocorreu durante os protestos do pannelaço de 2024?

⁶ Em 2019, a Moçambique Celular (Mcel) fundiu-se com a Telecomunicações de Moçambique (TdM) para formar a Moçambique Telecom SA (Tmcel). Continuo a utilizar “Mcel” para refletir a identidade de marca da empresa nos anúncios observados em Maputo em 2014.

⁷ O *slogan* de longa data da Mcel, “Há um sorriso que nos liga”, foi criado pela Agência GOLO no início da década de 2010 e já era visível em anúncios públicos em Moçambique em 2013 (Agência GOLO, 2013).

Seguindo a metodologia de Steven Feld de “ouvir histórias de escuta” (Feld, 2015), traço como os moçambicanos aprenderam a ouvir diferentes versões da identidade nacional pós-colonial à medida que estas emergiam através da expressão sonora formalizada. Baseio-me em artigos de revistas, jornais e meios de comunicação *online*; entrevistas com músicos populares de diferentes gerações; e investigação etnográfica realizada na cidade de Maputo, nas províncias da Zambézia e de Nampula, bem como *online*, principalmente entre 2013 e 2014 e novamente entre 2016 e 2018, quando passei dezoito meses em Pebane Vila, na Zambézia, a realizar trabalho de campo sobre a mobilidade das mulheres enquanto membro de um grupo de *tufo*. Coloquei estas fontes em diálogo em momentos-chave antes e depois da independência, quando a música era central nos debates sobre a identidade moçambicana.

Começo a minha análise em 2013 e 2014, quando a corporatização da unidade nacional através da música e dos músicos dominou a paisagem sonora e visual de Maputo, no que parecia ser uma panaceia retórica coordenada para as tensões crescentes no país. Em seguida, contextualizo historicamente as origens da moçambicanidade enquanto conceito, traçando a sua ligação semântica à produção artística coletiva, em grande parte tradicional, após a independência, à medida que a FRELIMO implementava a sua experiência socialista. Em seguida, acompanho os significados da moçambicanidade após a transição para um sistema de mercado multipartidário e nos primeiros anos da presidência de Guebuza (2005-2015), quando os debates sobre uma identidade musical moçambicana ressurgiram à medida que novos estilos de dança híbridos, como o pandza, irrompiam em cena. Em particular, analiso a tão divulgada “guerra” entre duas gerações de músicos que debatem as mudanças nos sons “nacionais”: a velha guarda, que se dedicou ativamente à promoção da cultura nacional no período socialista pós-independência, e a nova geração de jovens nascidos após a independência, que criam música de dança contemporânea. Concluo indo além da cidade de Maputo, recorrendo a exemplos etnográficos da Zambézia e de Nampula que destacam perspectivas não hegemónicas sobre a moçambicanidade entre aqueles que ouvem e criam a partir de posições marginais moldadas pela classe social, pela região e pelas políticas pessoais. Ao ouvir a moçambicanidade como um texto sonoro com múltiplos significados mutáveis e uma pluralidade irreduzível, defendo que tal desafia a noção promovida pelo Estado de unidade nacional e

identidade moçambicana, que permanece em grande parte confinada às classes médias da zona urbana de Maputo e à elite política.⁸

A corporatização da moçambicanidade durante a presidência de Guebuza

Armando Guebuza, apelidado de “Sr. Gue-Business” devido à imensa fortuna pessoal que acumulou durante a privatização das empresas estatais na década de 1990 (Mosse, 2004), iniciou a sua presidência em 2005 com o objetivo de reconstruir a FRELIMO, combater a corrupção e erradicar a pobreza através do nacionalismo económico. Ele conduziu o país para um novo estilo de capitalismo de elite, dominado pelas empresas da família Guebuza e por outros membros da elite política, garantindo que as empresas fossem “campeãs nacionais” (Hanlon & Mosse, 2009). A sua estratégia de desenvolvimento empresarial promoveu a identidade nacional através do consumo – ou seja, comprando produtos moçambicanos, apoiando empresas moçambicanas e ouvindo música moçambicana.

O lançamento, em 2007, da marca registada “Orgulho Moçambicano. Made in Mozambique”, utilizada por empresas, produtos ou eventos selecionados para promover os produtos moçambicanos nos mercados interno e externo, constitui o melhor exemplo da visão de Guebuza sobre o nacionalismo empresarial. Durante o seu primeiro ano, 82 entidades cumpriram os requisitos de qualidade e obtiveram o direito de utilizar a marca, sendo que os membros incluíam tanto organismos públicos como privados. A adesão conferia uma série de benefícios, tais como a participação em campanhas de promoção da marca, prioridade em programas de formação e gestão da qualidade financiados pelo Estado, convite para a Gala e Expo “Made in Mozambique”, entre outras oportunidades e apoio publicitário (WIPO, 2007, p. 95).

Em 2010, a principal agência de publicidade de Moçambique, a Agência GOLO, lançou uma iniciativa de marketing semelhante, liderada pelo CEO e Diretor Criativo Thiago Fonseca, denominada “Think Local”, que se alinhava com a marca “Orgulho Moçambicano. Made in Mozambique”.⁹ Durante a minha

⁸ Aqui, “classe média urbana” refere-se a um grupo social difuso em Maputo e arredores, definido menos pela renda do que pela proximidade relativa ao poder político, pelo acesso à educação e ao emprego, e por um investimento partilhado, embora ambivalente, no mundo simbólico e no vocabulário da FRELIMO (Sumich, 2018). Aqueles que se identificam como pertencentes à classe média também tendem a viver em bairros diferentes, a ter rendimentos e empregos estáveis e a investir mais na educação do que os membros das classes trabalhadoras (Manuel, 2023).

⁹ A Agência GOLO foi fundada por António Alves da Fonseca em 1957 e funcionou como agência de publicidade, produzindo anúncios de rádio e transmissões desportivas em direto, até ser nacionalizada em 1977. Voltou a ser privada em 1986; Fonseca também trabalhou para a Rádio Moçambique durante cinco décadas, tendo acabado por ocupar o cargo de diretor comercial (Miguel, 2023).

primeira visita a Maputo em 2013, deparei-me com símbolos destas campanhas “Think Local” afixados em edifícios e em *outdoors*. O que achei mais intrigante, no entanto, foi que a música – e, especificamente, os géneros da marrabenta¹⁰ e do pandza¹¹ – serviu como principal veículo através do qual a moçambicanidade estava a ser definida, afirmada e semioticamente ligada a representações do progresso nacional, bem-estar e consumismo. Por exemplo, a imagem de Neyma Alfredo, a “rainha da marrabenta” de Moçambique, estava afixada em *outdoors* do BCI ao lado do *slogan* “A marrabenta é daqui, o meu cartão também”. O anúncio apresentava tanto a marrabenta como Neyma como exclusivamente moçambicanas, a fim de cultivar um sentimento semelhante de orgulho nacional na banca a nível nacional (Figura 1), em consonância com uma campanha de marketing mais ampla para “moçambicanizar” o banco (Tivane, 2015).



Figura 1: Fachada do BCI com a imagem da popular cantora moçambicana Neyma. Foto da autora.

Esta campanha coincidiu com o lançamento do seu videoclipe “Como Anima A Marrabenta”, que evocava a moçambicanidade através de sons e práticas corporais provenientes de múltiplas tradições nacionais.¹² O refrão, “Djin ki dji ki dji”, era uma imitação vocal das guitarras de lata que tocaram pela primeira vez o ritmo da marrabenta durante a era colonial, enquanto a sequência de bailarinos que aparecem no ecrã executa a marrabenta e a makwaela, entre outras danças. A

¹⁰ A marrabenta surgiu nos subúrbios de Lourenço Marques como um ritmo de dança urbana híbrido, que mistura ritmos locais (majica, zukuta) com a música popular ocidental que circulava através da migração laboral entre Moçambique e a África do Sul (Laranjeira, 2014). Hoje em dia, é celebrada como património nacional.

¹¹ O pandza é um género de dança urbana popular que combina uma versão acelerada do ritmo zukuta da marrabenta com elementos do hip hop e do kwaito sul-africano.

¹² NeymaMusic, “Neyma – Como Anima A Marrabenta”, vídeo do YouTube, 3:31. <https://www.youtube.com/watch?v=Toax6Vtnpjk>

meio da canção, esta adota um ritmo house eletrónico que faz referência sonora à “modernização” de Moçambique através de géneros contemporâneos de música eletrónica de dança, como o pandza, que surgiu por volta de 2005.

O exemplo mais marcante foi “Força” (2013), um popular anúncio da Mcel produzido pela Agência GOLO, que passava em repetição constante nos ecrãs de plasma gigantes que dominavam os principais cruzamentos da baixa de Maputo.¹³ DJ Ardiles, o intérprete da canção, é um dos fundadores do pandza e um ativista frequente da FRELIMO. No vídeo, a câmara faz uma panorâmica sobre uma multidão entusiasta de jovens moçambicanos, com os rostos pintados de amarelo, vermelho, verde e branco – as cores da bandeira moçambicana. Enquanto a multidão levanta as mãos em uníssono rítmico ao ritmo da música, alguns agitam pequenas bandeiras moçambicanas, enquanto outros exibem os seus telemóveis decorados com símbolos nacionalistas. O DJ Ardiles aperta o microfone na mão enquanto entoia letras que associam de forma indicativa o pandza, a marrabenta, a capulana,¹⁴ a bandeira nacional e a machamba¹⁵ à moçambicanidade.

*É só para lembrar que nosso orgulho nosso filho
Que nossa maior riqueza na vida nosso filho
É só para lembrar que temos Moçambique nosso filho
A machamba onde trabalhamos nosso filho
O pandza nosso filho
Marrabenta nosso filho
A capulana nosso filho
A nossa bandeira nosso filho*

*Força! Força!
Na nossa moçambicanidade
Força! Força!
No nosso orgulho pela terra (2x)*

À medida que a canção atinge o seu clímax, os cânticos são sobrepostos por uma voz feminina e acolhedora que diz: “O nosso sorriso une-nos”, e o logótipo amarelo e verde brilhante da Mcel surge no ecrã, seguido da frase “Mcel. Orgulho Moçambicano”. O vídeo exala uma visão da efervescência coletiva e do

¹³ Golo Moçambique, “Mcel ‘Força’ 2 minutos”, vídeo do YouTube, 2:02. [youtube.com/watch?v=Wp5x1bzykNQ](https://www.youtube.com/watch?v=Wp5x1bzykNQ)

¹⁴ Uma capulana é um tecido de algodão de cores vivas, com cerca de 1,7 por 1 metro, que constitui um importante símbolo de beleza e identidade nacional em Moçambique (Arnfred & Meneses, 2018).

¹⁵ Grandes parcelas de terra destinadas a hortas, que são fundamentais para as economias rurais e a agricultura de subsistência.

nacionalismo que o Estado e o setor empresarial (que são a mesma coisa) tentavam evocar através de palavras-chave como “força” e “unidade”. Estas palavras evocam vagamente a luta pela independência como uma história partilhada, mas a imagem da moçambicanidade transmitida pelo vídeo é jovem, moderna, jubilante e sempre acompanhada por um sorriso. Embora tal otimismo encontre eco na elite política de Moçambique, não consegue captar as experiências da maioria da classe trabalhadora, e o vídeo da Mcel mascara as tensões significativas que existem por baixo destas imagens sorridentes. Em particular, os telemóveis desempenharam um papel poderoso nos motins de 2010 – subvertendo o poder do Estado ao organizar protestos através de mensagens de texto num país onde, naquela altura, a maioria das pessoas não tinha números de telemóvel registados.

Cosmopolitismo, clubes e os primórdios da identidade nacional na Lourenço Marques colonial

A origem da moçambicanidade tem sido há muito debatida na historiografia moçambicana. Severino Ngoenha defende que o conceito teve origem com a fundação da FRELIMO em 1962, como um projeto destinado a superar as divisões étnicas, regionais, culturais, linguísticas e raciais, procurando “unificar todas as microcomunidades políticas e integrá-las numa única dinâmica política” (Ngoenha, 1998, pp. 20-23, citado em Filipe, 2012, p. 24). No entanto, Samuel Ngale remonta o nacionalismo moçambicano a uma época ainda mais antiga, como uma manifestação estética na poesia de José Craveirinha (Ngale, 2011, p. 10). Embora a FRELIMO e as ideias de identidade nacional pós-independência sejam geralmente consideradas o “ponto alto da moçambicanidade”, o seu desenvolvimento faz parte de um processo mais longo e contínuo de formação de identidade, em vez de uma identidade fixa derivada de um único momento histórico (Filipe, 2012, pp. 25-26; Macamo, 1998; Ngoenha, 1998; Serra, 1998).

Um sentido de moçambicanidade, situado cultural e politicamente, começou a tomar forma na década de 1950 na Lourenço Marques urbana, inicialmente através da produção literária de um grupo racial, étnica e religiosamente diversificado de intelectuais, predominantemente masculinos, que expressaram o conceito através de ideias sobre música (Filipe, 2012, p. 4). Embora as políticas e a ideologia coloniais procurassem impor a segregação racial, social e cultural, a produção e o consumo de música estavam entre os poucos espaços de exceção (Mendes, 2021). À medida que a cidade se expandia, absorvendo colonos brancos, imigrantes muçulmanos das Comores e trabalhadores migrantes africanos, desenvolveu-se uma vida noturna vibrante (Sopa, 2013). Os músicos africanos

tornaram-se proficientes em géneros moçambicanos como o majika, o zukuta e a marrabenta, e em estilos estrangeiros como as marchas portuguesas, o marabi e o kwela sul-africanos, o samba brasileiro, a rumba cubana, o jazz e o swing americanos, que interpretavam em discotecas suburbanas. Nas décadas de 1930 e 1940, os clubes nos bairros de Caniço tornaram-se espaços populares onde pessoas de diversas origens raciais, religiosas e nacionais se reuniam para ouvir música e dançar.¹⁶

As décadas de 1950 e 1960 são frequentemente recordadas como os “anos dourados da música moçambicana”, com estilos como a marrabenta a demonstrarem potencial como uma “dança cosmopolita” capaz de circular internacionalmente (Craveirinha, 1970, p. 9).¹⁷ No entanto, a crescente popularidade de géneros musicais estrangeiros entre os músicos locais também preocupava os intelectuais de Lourenço Marques – um grupo diversificado que “rompeu a divisão cultural entre assimilados e indígenas, e entre africanos e colonos brancos e europeus” (Filipe, 2012, p. 180).¹⁸ Empenhados na promoção da cultura negra, muitos começaram a defender que os músicos interpretassem música moçambicana “autêntica”, que resistisse à influência sonora estrangeira e aos persistentes valores culturais portugueses (Filipe, 2012, p. 220; Sopa, 2013, p. 15), ideias que se revelaram duradouras na criação de uma cultura nacional pela FRELIMO.

Música moral, trabalhadores produtivos e a velha guarda

A FRELIMO foi fundada em Dar es Salaam, na Tanzânia, a 25 de junho de 1962, como um partido de intelectuais, resultante da fusão de três organizações de libertação já existentes: a União Nacional Africana de Moçambique (MANU), a União Nacional Africana para a Independência de Moçambique (UNAMI) e a União Democrática Nacional de Moçambique (UDENAMO). Uma vez que cada movimento representava grupos de diferentes regiões de Moçambique, a sua unificação na FRELIMO foi interpretada como o início de uma nação única e mo-

¹⁶ Caniço refere-se aos bairros “de cana”, onde residia a maioria dos africanos; muitos clubes eram propriedade da comunidade muçulmana das Comores, e o Clube dos Zambezianos também era muito popular.

¹⁷ Sigo a definição de cosmopolitismo de Turino como “objetos, ideias e posições culturais que se difundem amplamente por todo o mundo, mas que são específicos apenas de certos segmentos da população dentro de determinados países” (Turino, 2000, p. 7). Em Moçambique, tal como no Zimbábue, um *habitus* cosmopolita partilhado está ligado ao poder social, ao prestígio e a uma elite instruída, e “tornou-se uma base central para uma identidade corporativa, negra e de classe média, bem como para o próprio nacionalismo” (Turino, 2000, p. 11).

¹⁸ A partir do final do século XIX, a política colonial portuguesa introduziu uma série de leis laborais que classificavam os indígenas – um estatuto juridicamente inferior definido em oposição aos “civilizados” não indígenas – e os sujeitavam ao direito consuetudinário, à tributação e aos trabalhos forçados. Em 1926, ao abrigo do Estatuto do Indigenato, foi introduzida uma nova categoria jurídica, a de “assimilado”, que concedia direitos de cidadania limitados a um pequeno número de africanos considerados como tendo adotado a língua, a religião, o vestuário e os costumes sociais portugueses (Obarrio, 2014, pp. 36-46).

derna de Moçambique. No entanto, a liderança era em grande parte assimétrica, dominada pelas novas elites urbanas do extremo sul e marginalizando as do vale do Zambeze e do norte islamizado, estabelecendo consequentemente fissuras duradouras na agenda de unidade nacional da FRELIMO (Cahen, 2000; Chichava, 2008).

No seio da FRELIMO, o nacionalismo era, fundamentalmente, um projeto cultural – liderado por uma pequena elite instruída, empenhada em formar a nação como uma comunidade moral distinta (Hutchinson, 2013). Tal como Leerssen (2006) demonstrou nos contextos nacionalistas europeus, o “cultivo da cultura” é uma estratégia política que investe as formas culturais de simbolismo nacional em momentos em que a identidade nacional ainda se encontra instável. Em contextos pós-coloniais, onde não existe uma unidade de identidade comum pré-existente, o nacionalismo cultural – o “trabalho semiótico de utilizar práticas e formas expressivas para moldar os emblemas concretos que representam e criam a ‘nação’” – torna-se um meio primordial através do qual os cidadãos são socializados no sentimento nacional (Turino, 2003, p. 175). O nacionalismo cultural é, portanto, um trabalho político sério e, à medida que a luta pela independência prosseguia, a FRELIMO adotou uma abordagem mais militante, e a definição da cultura nacional moçambicana estreitou o seu âmbito: o conteúdo deve ser revolucionário e antitribalista, deve militarizar e disciplinar as pessoas, e as canções e danças “devem ser armas de mobilização na luta contra a ignorância e a superstição” (Israel, 2014, p. 154).

No centro da agenda cultural e educativa da FRELIMO estava a criação do Homem Novo, uma pessoa libertada da corrupção e da exploração do capitalismo (Vieira, 1978). Graça Simbine, então Ministra da Cultura e da Educação, explicou:

Para além de criar uma “personalidade moçambicana”, a FRELIMO concentra-se na formação de um “Homem Novo”, o Homem Socialista, o Homem livre de todas as superstições e da subserviência obscurantista... [que manifesta] os “valores da classe operária e camponesa”. (Simbine, 1976, p. 50)

No entanto, ao mesmo tempo, práticas sociais tradicionais como os ritos de iniciação, o dote e a poliginia eram consideradas obscurantistas e retrógradas, por serem antitéticas ao socialismo científico, expondo as inconsistências nas alegações da FRELIMO de representar “o povo”: os camponeses e os trabalhadores rurais (Freitas & Carvalho, 2022, p. 218).

Essas oposições entre moderno/tradicional e urbano/rural acabaram por alienar grande parte da população e moldaram as avaliações morais da música e da

dança. Após a independência, os artistas comerciais que interpretavam música ligeira – música urbana e popular, com instrumentos eletrônicos ocidentais e tocada para fins de entretenimento – foram considerados pelo regime como comprometidos pelo capitalismo e, por isso, inadequados para representar a “verdadeira cultura moçambicana” (Freitas & Carvalho, 2022, pp. 218-219). Por exemplo, um relatório elaborado pela Comissão Coordenadora dos Músicos Moçambicanos Unidos, que estava a programar atuações musicais para o Festival Cultural da Independência de 1975, posicionou os músicos urbanos “evoluídos” como inimigos do Estado. O relatório diz:

A Comissão tem sido bem recebida pela maioria dos músicos, mas, infelizmente, há alguns músicos “evoluídos” que não participam nas reuniões e prejudicam a Comissão ao espalhar todo o tipo de rumores: são os reacionários musicais, que estão completamente alienados e agarram-se à “música *soul*”, esquecendo-se de que temos ritmos semelhantes para letras que são puramente moçambicanas. (Músicos Moçambicanos organizam-se politicamente, 1975)

Estas afirmações apontam para uma definição clara de quem era o músico ideal – rural, isento de elitismo, empenhado em produzir música coerente com a ideologia revolucionária –, ao mesmo tempo que delineiam quais os músicos e géneros, como a marrabenta, que ficavam fora da definição restrita do regime de música moçambicana “autêntica” (Freitas, 2023a, p. 413).

Os músicos urbanos foram ainda mais visados quando a FRELIMO encerrou a maioria das discotecas de Maputo após a independência, no âmbito da Operação Produção, uma iniciativa destinada a afastar das cidades os residentes improdutivos – tais como bêbados, vagabundos e prostitutas. Muitos foram enviados para zonas rurais para realizar trabalhos agrícolas (Sheldon, 2002, p. 155) ou foram submetidos a uma reforma ideológica através de estadias prolongadas em campos de reeducação (Machava, 2024). Os cabarés e discotecas foram igualmente caracterizados como “‘museus vivos’ da exploração colonial, onde ‘vícios’ como o álcool, as drogas e a prostituição prosperam em sintonia com características noturnas, boémias e ‘burguesas’” (Freitas, 2023a, p. 411). Os músicos que trabalhavam nos poucos clubes noturnos que ainda restavam em Maputo estavam particularmente vulneráveis durante este período, uma vez que não lhes foram emitidos documentos de trabalho oficiais nos primeiros anos após a independência e corriam o risco de serem detidos ao deslocarem-se para o trabalho e regressarem a casa à noite. As mulheres corriam um risco ainda maior de serem detidas, uma vez que a sua presença nos clubes após o anoitecer era frequentemente associada à prostituição (Mingas, músico, comunicação pessoal, Maputo, 4 de agosto de 2014).

Em contrapartida, as práticas musicais rurais, genericamente classificadas como “música tradicional”, “eram consideradas o domínio musical mais adequado para construir o ‘novo homem moçambicano’”, na medida em que eram entendidas como expressões culturais do povo (Freitas & Carvalho, 2022, p. 218). Em 1977, o Instituto Nacional de Cultura – integrado no Ministério da Educação e Cultura – lançou uma campanha de cinco semanas denominada “Ofensiva Cultural das Classes Trabalhadoras”, com o objetivo de envolver os trabalhadores em discussões sobre a definição de cultura e as suas manifestações, ao mesmo tempo que consolidava a atividade musical sob a supervisão do Estado (Ofensiva cultural das classes trabalhadoras, 1977). No âmbito deste programa, foram enviados músicos para regiões rurais para aprenderem ritmos e canções “puramente moçambicanos” a incorporar na cultura nacional. Além disso, foram formados grupos culturais no seio de instituições estatais, como aldeias comunais, escolas e fábricas, e foram criadas Casas da Cultura em todo o país como centros formativos para a criação de uma nova cultura (Ofensiva cultural das classes trabalhadoras: Casas de cultura, 1977).

Muitos dos músicos comumente referidos como a “velha guarda” participaram ativamente na criação da nova música nacional após a independência. Através do seu envolvimento nos programas culturais da FRELIMO, desenvolveram uma compreensão específica de como a “moçambicanidade” se materializa através do som: a música moçambicana deveria utilizar ritmos rurais, as letras deveriam ser abertamente políticas e socialmente críticas, e não deveria haver qualquer influência estrangeira audível. Ao mesmo tempo, estabeleceram uma relação com o Estado baseada no mecenato. Alguns músicos foram contratados como trabalhadores culturais, viajando pelo país para elevar o moral durante a guerra civil, atuando em eventos oficiais e compondo música para a rádio estatal (Freitas, 2023a). Para o Grupo Rádio Moçambique, a década de 1980 foi um período produtivo, apesar das restrições do tempo de guerra, uma vez que foram contratados pelo governo para tocar música moçambicana para ministérios e públicos políticos. Em 1989, no entanto, o Ministério da Educação e Cultura deixou de promover música e de organizar espetáculos, e o grupo subsidiário do Grupo RM, a Orquestra Marrabenta Starde de Moçambique, bem como outros grupos populares como Ghorwane e Eyuphuro, procuraram oportunidades no estrangeiro, no florescente mercado da *World Music* na Europa (Freitas, 2023c).

À medida que o setor público foi encolhendo, o apoio estatal às artes desapareceu quase por completo. A guerra teve efeitos desastrosos na economia nacional, e o encerramento de lojas em Maputo limitou o acesso a instrumentos musicais, acessórios como cordas de guitarra e equipamento de som (Freitas, 2023a, p.

418; 2023b, p. 88). Sem estúdios de gravação acessíveis e com poucos locais para atuações, a indústria musical estagnou e alguns músicos emigraram para a África do Sul ou para a Europa. Para aqueles que ficaram, a década de 1990 foi um período difícil para a produção cultural, uma vez que a liberalização económica e as medidas de austeridade enfraqueceram o setor público e as indústrias culturais. No entanto, neste período difícil, começaram a surgir debates acalorados sobre a identidade musical moçambicana nos meios de comunicação social, à medida que as pessoas tentavam definir o que é moçambicano na “música moçambicana” (Langa, 2006, p. 6), especialmente porque o socialismo e os seus valores revolucionários estavam a ser ativamente apagados da memória oficial (Pitcher, 2006).

Uma guerra pelo som? A velha guarda, a nova geração e a identidade musical moçambicana no “País do Pandza”

Por volta de 2005, novos estilos de dança urbana começaram a invadir a cena musical de Maputo. O pandza rapidamente se tornou uma presença constante no panorama sonoro de Maputo, circulando em discotecas, festas, na rádio e nas “chapas 100” – os miniautocarros de transporte semi-coletivo que percorrem a cidade. O género rapidamente passou a representar uma nova forma de moçambicanidade que se alinhava com os membros da nova geração, nascidos após a independência. Para o historiador Rui Laranjeira, o sucesso do pandza foi um indício da capacidade de inovação económica da geração mais jovem: “Eles cortaram o cordão umbilical que os ligava à velha geração, à ‘marrabenta’, e criaram um novo ritmo com o qual se identificam e que expressa os seus desejos, frustrações e medos” (Laranjeira, 2010, parágrafo 3). Tive oportunidade de observar o entusiasmo contínuo pelo pandza no Festival d’Ouro, Música Moçambicana, no Ma Tchiki-Tchiki, em Maputo, a 28 de junho de 2014. O festival foi produzido pela Mcel, tendo a primeira-dama, Maria da Luz Dai Guebuza, como patrona – constituindo um excelente exemplo de como as empresas e o governo colaboraram na construção de um nacionalismo cultural corporativo. O festival decorreu ao ar livre e contou com a presença de muitos dos artistas ao vivo mais conhecidos de Moçambique, como Stewart Sukuma, Mingas, Ghorwane, Eyuphuro e Wazimbo – na sua maioria membros da “velha guarda” que iniciaram as suas carreiras durante o regime de partido único. O público apoiou as bandas ao vivo, mas, entre as atuações, o DJ tocava pandza a todo o volume pelos altifalantes e a multidão enlouquecia, ganhando vida.

A música moçambicana ocupou durante muito tempo uma posição marginal no seio das indústrias musicais de língua portuguesa, em geral, ofuscada pela

popularidade global da música de Cabo Verde, Angola e Brasil e, a nível regional, pelo domínio dos géneros sul-africanos. Sendo a primeira música de dança moçambicana a receber tempo de antena significativo nas discotecas de Maputo, o pandza era uma música moçambicana de que os jovens se orgulhavam, elevando tanto o seu sentido de identidade moçambicana como o seu cosmopolitismo em ascensão. Wanda, uma jovem de classe média de Maputo, disse-me:

Antes do pandza, ouviam-se sempre músicas angolanas, sul-africanas ou americanas. Com o pandza, no entanto, muitos jovens ficaram entusiasmados e orgulhosos por poderem dançar ao som de algo produzido em Moçambique. As letras são simples, claro, mas não é esse o objetivo da música. É música puramente de dança – são ritmos moçambicanos eletrificados transformados em músicas de discoteca, e é isso que é emocionante. (Wanda [pseudónimo], comunicação pessoal, Maputo, 25 de julho de 2014)

Os comentários de Wanda apontam para várias mudanças fundamentais nos debates em torno da identidade musical moçambicana após 2005. Em primeiro lugar, a música popular passou a ser cada vez mais definida em relação à de outros Estados-nação, acompanhada por uma crescente preocupação com a qualidade da produção das suas exportações musicais e com a forma como a música moçambicana – e, por extensão, os moçambicanos – seria vista no estrangeiro. Como escreveu Cláudio A. Rodrigues num artigo de 2010 na *Revista Musical*, a publicação oficial da Associação de Músicos de Moçambique, “O nível musical do país deve ser medido pela qualidade da sua produção musical, criatividade e capacidade de inovação... Que lugar ocupamos na arena internacional?” (Rodrigues, 2010, p. 3). Enquanto Rodrigues atribuiu o sucesso musical internacional de outros países africanos, como o Congo, a Nigéria e a África do Sul, às suas indústrias musicais desenvolvidas, um relatório intitulado *The contract guide for the Mozambique music sector* (International Trade Center, 2010) destacou os muitos obstáculos enfrentados pelos músicos em Moçambique: a falta de legislação sobre direitos de autor, de infraestruturas de gravação comercial e de políticas musicais nacionais prejudicavam a qualidade da produção musical e o potencial de sucesso internacional.

Em segundo lugar, muitos músicos e ouvintes das gerações mais velhas manifestaram o seu desconforto com a qualidade artística dos novos estilos de dança promovidos como moçambicanos, em particular no que diz respeito às letras das canções e aos ritmos. Durante o período socialista, as letras tinham sido fundamentais para a difusão de ideias revolucionárias, da consciência nacional e dos valores sociais. Este ponto foi sublinhado pelo músico e compositor Chico

António, do Grupo RM, que descreveu o seu processo de composição de letras como uma inspiração direta nas conversas que ouvia pela cidade, com o objetivo de dar resposta aos problemas das pessoas e a questões sociais importantes (Chico António, comunicação pessoal, Maputo, 30 de julho de 2014).

A música juvenil, por outro lado, foi amplamente criticada pelas suas letras insípidas, repetições musicais e conteúdo excessivamente sexualizado, tornando os sons mais antigos da moçambicanidade quase inaudíveis. O secretário-geral da FRELIMO, Filipe Paúnde, expressou esta posição de forma direta em 2008:

Os músicos devem contribuir para o combate ao crime e à pobreza e corrigir as vicissitudes morais através das suas letras, mas tudo o que a juventude moçambicana quer fazer é cantar sobre o prazer. Não é isso que a música representa. Ela deve desenvolver e projetar uma imagem do país – da moçambicanidade – como corajosa. (Moyana, 2008, p. 29)

O popular artista MC Roger, que foi um dos artistas mais promovidos em 2008 e 2009, era frequentemente criticado por ter letras pouco criativas; o refrão da sua canção “Moçambique, I love you” é “I love you Moçambique / I love you, I love you”. No entanto, como observou o sociólogo Patrício Langa, as letras de MC Roger são apaixonadas e repletas de evocações da nação e da sua terra natal (Langa, 2006, p. 6), indicando que a expressão emocional pode ser tão importante quanto as letras.

Além disso, para muitos ouvintes de *pandza*, as letras eram secundárias em relação à batida – a sua capacidade de fazer dançar –, que se tornou o principal indicador da qualidade musical. Esta mudança refletiu a evolução das práticas de produção e consumo, à medida que a ênfase passou de estruturas rítmicas complexas para batidas que eram fáceis de produzir, divulgar e dançar. A redução da diversidade rítmica de Moçambique a um som mais padronizado e comercial preocupou os representantes da velha guarda. Como observou Chico António: “Não se dá tanta atenção aos ritmos complexos de Moçambique como antes. Agora, tudo é batida” (Chico António, comunicação pessoal, Maputo, 30 de julho de 2014). O músico Hortêncio Langa descreveu de forma semelhante uma crescente homogeneização rítmica, à medida que estilos como o *pandza* se desviavam para o hip-hop e o jazz, perdendo o que ele considerava elementos distintivamente moçambicanos (Hortêncio Langa, comunicação pessoal, Maputo, 2 de julho de 2014).

Os debates sobre letras e ritmo revelaram uma divisão geracional na forma como a música mediava a política. Os músicos moldados pelo período socialista associavam a moçambicanidade a expressões tradicionais “puras” e a ritmos ru-

rais ligados ao povo, onde se esperava que a política fosse explícita tanto no conteúdo lírico como na forma estética. Os jovens interessados nos géneros de dança urbana, em contrapartida, situavam o potencial político da música na própria batida, que permitia momentos de evasão, criando oportunidades para reimaginar a identidade, o prazer e o sentimento de pertença – uma orientação comparável às cenas de música eletrónica de dança noutros locais (Livermon, 2020; Garcia-Mispireta, 2023). Ao mesmo tempo, os jovens moçambicanos situaram esses sons num panorama regional africano, comparando estilos de ritmo acelerado, como o bondoro¹⁹ da Beira, com as danças que circulavam na televisão angolana e sul-africana. A participação na música de dança urbana tornou-se, assim, uma forma de posicionar a identidade moçambicana num panorama cultural africano mais vasto.

No entanto, a aceitação social mais ampla do pandza como uma expressão da moçambicanidade – e como algo elegível para as escassas fontes de financiamento – foi interpretada por alguns como um sinal de declínio moral em Moçambique. Como resultado, o que tem sido chamado de “guerra” entre a velha guarda e a nova geração em torno do som da moçambicanidade surgiu em paralelo com o sucesso popular do pandza, manifestando-se em entrevistas, editoriais e publicações em *blogs* por parte de jornalistas e intelectuais públicos como Patrício Langa (2006) e Carlos Serra (2007). Escrevendo na *Revista Musical*, o jornalista Ilídio Jossai observou que as tensões entre a antiga geração e a nova vaga se tinham tornado “um tema que, nos últimos tempos, tem caracterizado a classe musical” (Jossai, 2010, p. 4). Outros, incluindo Wazimbo – um dos cantores mais proeminentes da velha guarda –, descartaram a “guerra” como uma invenção da comunicação social, dramatizada por jornalistas e escritores que não compreendiam a música (Jossai, 2010, p. 5). Estes debates sobre a moçambicanidade na música tornaram-se, no entanto, um importante ponto de referência cultural, trazendo para o primeiro plano as tensões ideológicas produzidas pela transição económica.

MC Roger, que mantém laços estreitos com a FRELIMO, foi o único músico da nova geração convidado para o encontro. Ao refletir sobre o estado da música moçambicana, ele argumentou que a música contemporânea estava mais desenvolvida do que a do passado:

O que acontece é que os veteranos não querem integrar-se com a nova onda, que é a onda da inovação. Estamos no século XXI e não podemos continuar agarrados às

¹⁹ Veja, por exemplo, o vídeo dos Lagartos Bondoristas para “Como se dança em Moz”. <https://www.youtube.com/watch?v=C3JBpTDSPE>

coisas do passado, mesmo que possamos construir sobre esse passado e recriá-lo.
(Moyana, 2008, p. 29)

As suas observações oferecem uma visão sobre a forma como o projeto da FRELIMO de “esquecimento organizado” (Pitcher, 2006) funciona na esfera cultural, colocando os estilos musicais e os músicos associados ao período de construção da nação e à era socialista em oposição à inovação e à “nova onda” de expressão cultural da era capitalista. A perspectiva de Roger capta também uma transformação mais ampla da música enquanto ferramenta nacionalista após a transição: de uma forma de arte que constrói uma identidade cultural nacional através da criação, para uma que contribui para o desenvolvimento da economia nacional, através do consumo.

À escuta das diferenças: classe, região e o desmantelamento da moçambicanidade

As diversas formas como as pessoas ouvem, praticam e vivem a moçambicanidade reiteram como os diferentes contextos históricos, económicos e políticos moldam a cidadania cultural e as práticas de escuta. A ideia de um som moçambicano unificado – seja ela articulada pela velha guarda, pela nova geração ou pela FRELIMO – torna-se ainda mais instável quando considerada a partir das perspectivas daqueles que se encontram mais distantes do núcleo do poder estatal: os moçambicanos da classe trabalhadora e os residentes das províncias centrais e do norte. O trabalho de campo etnográfico revelou que aqueles que entendiam a moçambicanidade como algo tangível e expressável através da música tinham a maior proximidade com o Estado, seja espacialmente, por viverem em Maputo; politicamente, como afiliados da FRELIMO; ou socialmente, como membros das classes média e de elite instruídas. Para os *outsiders* culturais, políticos e económicos, no entanto, muitos dos debates sobre uma identidade nacional sonora que eram evidentes em Maputo – tais como, se Moçambique é o “País da Marrabenta” ou o “País do Pandza” – eram em grande parte inacessíveis e irrelevantes, apontando para experiências múltiplas e desiguais de moçambicanidade.

Uma noite, em julho de 2014, estava a regressar a casa com o Angelo, um jovem cantor de Laulane, um bairro nos arredores de Maputo, que tentava ganhar a vida como taxista. Ele passou algum tempo na África do Sul a ter aulas de canto, mas, ao regressar, descobriu que era impossível sobreviver como músico em Moçambique – um sentimento partilhado por músicos de todos os estratos sociais. Quando perguntei ao Angelo por que razão isso acontecia, ele respondeu: “Na África do Sul, têm o kwaito, ou outras formas de música que se podem

tocar e que as pessoas ouvem. Claro, a marrabenta é popular, mas o problema é que aqui em Moçambique ainda temos de encontrar o nosso som nacional.” Na altura, achei o seu comentário surpreendente, dado que os músicos da velha guarda e da nova geração pareciam ter uma compreensão tão bem definida da moçambicanidade e do que era a música moçambicana. Mas estes músicos, muitas vezes em virtude da sua proximidade com a FRELIMO, também fazem parte das classes média e alta de Moçambique.

Em contrapartida, os jovens músicos da classe trabalhadora de Maputo debatiam-se para definir a moçambicanidade através da música. Manecas, um produtor em ascensão que tinha montado um estúdio improvisado no seu apartamento de um quarto no bairro de Chamanculo, em Maputo, não considerava que a música de Neyma – nem mesmo a marrabenta – transmitisse um forte sentido de moçambicanidade. Em vez disso, via o patrocínio corporativo de forma positiva, porque significava que os músicos teriam um mecanismo para se sustentarem apenas através da música. Manecas explicou que se identificava mais com o hip-hop americano porque este tinha sido criado por artistas de uma classe social semelhante à sua, enquanto a moçambicanidade hoje em dia parecia referir-se a moçambicanos “sorridentes e simpáticos” (e, implicitamente, àqueles de uma posição de classe diferente).

Adelson, um músico da Beira, insistiu que a moçambicanidade era uma filiação política centrada em Maputo, e não uma identidade cultural nacional. Na sua perspetiva, os artistas da capital mantinham laços estreitos com a FRELIMO e estavam dispostos a “vender-se” por dinheiro. Como todos sabem, acrescentou ele, os únicos que recebem apoio são aqueles que elogiam a FRELIMO. Ele também apontou para a exclusão regional na economia da música popular de Moçambique, observando que os artistas das províncias centrais e do norte raramente aparecem nos meios de comunicação e na publicidade nacionais – “É muito centrado em Maputo.” (Adelson [pseudónimo], comunicação pessoal, Maputo, 17 de junho de 2014). Uma investigação recente de Luca Bussotti e Laura António Nhauелеque (2023) situa estas exclusões no contexto de uma história mais longa de marginalização regional e étnica na construção da nação moçambicana, dinâmicas que continuam a moldar a participação cultural no presente.

As divisões regionais na produção e no consumo de música em Moçambique tornaram-se especialmente evidentes ao viajar pelas províncias da Zambézia e de Nampula, onde os géneros associados a Maputo, como a marrabenta e o pandza, estavam praticamente ausentes. Em Maputo, em junho de 2014, vendedores ambulantes de CD relataram que o seu disco mais vendido era o Moz Jovem (Moz Youth), uma compilação com artistas de pandza como Ziqo porque, como expli-

cou um vendedor, “ele tem um bom ritmo”. Quando pedi exemplos adicionais de música moçambicana, os vendedores ofereceram CD gravados por artistas sediados em Maputo, como Mingas, Dillon Djindi, Mr Bow e Azagaia. No entanto, apenas um mês depois, em Quelimane e Nampula, estas gravações estavam por todo o lado no mercado negro. Em vez disso, os vendedores ambulantes em Nampula identificaram o seu disco mais vendido como Macua Original – *pop* regional cantado em makhuwa que eu nunca tinha encontrado nos mercados de Maputo.

A ilustração mais clara da regionalização da identidade musical ocorreu no *Zalala Fest*, um festival de música anual realizado perto de Quelimane. Participei em 2014 com amigos locais que estavam ansiosos por me mostrar o que descreviam como “o verdadeiro Moçambique”, fora de Maputo. Tarde da noite, um artista de Maputo atuou perante uma reação pouco entusiasta do público. Na tentativa de animar a multidão, anunciou que as suas duas bailarinas de apoio – também de Maputo – tinham aprendido o *nhambaro*, um ritmo/dança associado a Quelimane, e iam mostrar as suas habilidades no palco. Relutantes, começaram a dançar, mas, em menos de um minuto, um homem da plateia empurrou a segurança no palco para demonstrar como o *nhambaro* deveria ser dançado corretamente. Com vergonha demais para continuar, as dançarinas foram substituídas por várias pessoas da plateia que estavam ansiosas por mostrar as suas habilidades no palco. O meu amigo Domingo, natural de Quelimane que se tinha cansado das minhas perguntas sobre a moçambicanidade em Maputo, virou-se para mim com ar presunçoso e disse: “Olha! O que é que eu te tenho vindo a dizer! A música moçambicana não existe. E vê como é impossível para estes bailarinos de Maputo aprenderem a nossa dança? Os ritmos do norte são muito mais complicados do que os do sul.”

Domingo, tal como muitos outros ouvintes e músicos que conheci, resiste à narrativa dominante da “música moçambicana” promovida pelas instituições estatais e corporativas. Esta recusa em aceitar a moçambicanidade como algo imposto de cima é também uma recusa da homogeneização cultural e da simplificação dos diversos estilos musicais de Moçambique num único som sancionado pelo Estado. Seguindo Josh Kun, trata-se de uma “escuta crítica” que não rejeita a unidade de forma categórica, “mas questiona a sua funcionalidade por defeito como um aparelho de pertença obrigatória a um grupo e de solidariedade nacionalista” (Kun, 2005, p. 16). Kun, ao escrever sobre o contexto dos EUA, descreve como um modelo nacionalista de música pode reprimir a diversidade. Mas argumenta que a música popular também pode cultivar o que Chela Sandoval denomina “consciência diferencial”: “uma consciência oposicionista do eu, da cidade-

nia e da nação que refuta ativamente e reordena hierarquias opressivas de poder e controlo” (Kun, 2005, p. 17). A “consciência diferencial” em Moçambique surge quando um ouvinte de Quelimane ou da Beira rejeita ativamente a marrabenta como moçambicana, considerando-a apenas uma forma de arte de Maputo. Isto também fica evidente quando um grupo de tufo feminino de Pebane, na Zambézia, escolhe um programa de eventos que inclui hinos revolucionários, uma qasida em árabe, música popular em suaíli e canções de casamento cantadas em makhuwa – resistindo coletivamente a qualquer noção única de cidadania (Hebden, 2023). Isso manifesta-se, ainda, entre músicos da nova geração que entendem a moçambicanidade como algo matizado, baseado na prática e subjetivo. Na sua declaração artística de 2015, a cantora Isabel Novella explicou:

Para mim, a moçambicanidade é a forma como os moçambicanos pensam, sentem e se expressam, e varia de pessoa para pessoa. Em geral, diria que a moçambicanidade é algo que não se discute, mas sim se pratica. (Isabel Novella, comunicação pessoal, 11 de dezembro de 2015)

Conclusão

Este artigo traçou a evolução dos significados da moçambicanidade ao longo de períodos históricos e transformações políticas, mostrando como o conceito tem sido repetidamente mobilizado pelo Estado como um apelo à unidade nacional, mantendo-se, no entanto, instável na prática. Desde o seu surgimento nos círculos cosmopolitas urbanos até à sua consolidação durante a revolução socialista e à sua posterior mercantilização sob a presidência de Guebuza, a moçambicanidade nunca foi um projeto fixo ou unificado. Pelo contrário, tem funcionado como um campo ideológico contestado, moldado por atores estatais, empresas, músicos e ouvintes que promovem visões concorrentes sobre o que significa soar moçambicano.

Mostrei como esta transformação se tornou especialmente visível em Maputo entre 2013 e 2014, quando o nacionalismo cultural deu lugar ao nacionalismo corporativo num contexto de incerteza política. Géneros como a marrabenta e o pandza – ambos criticados no passado pela sua estética híbrida – foram reinterpretados em campanhas publicitárias e mediáticas como alicerces sonoros de uma identidade nacional moderna. Iniciativas como a “Think Local” da Agência GOLO e videoclipes como “Como Anima Marrabenta”, de Neyma, e “Força”, de DJ Ardiles, apresentaram a moçambicanidade menos como um projeto político explícito e mais como uma experiência afetiva vivida através do consumo, da dança e da participação no quotidiano. Nessas representações, a unidade nacio-

nal surgiu alegre e exuberante, desviando a atenção dos conflitos e da desigualdade para símbolos partilhados de pertença.

No entanto, os debates entre os músicos revelaram que essa redefinição não era nem incontestável nem completa. Embora as referências socialistas tivessem sido eliminadas da retórica oficial, os valores estéticos e políticos cultivados pelos músicos da velha guarda perduraram, moldando as suas expectativas sobre como deveria soar a moçambicanidade. Os conflitos com artistas e públicos mais jovens não eram, portanto, meras divergências geracionais sobre estilo, mas refletiam uma mudança mais profunda na relação da música com o Estado: de uma expressão cultural que faz parte de uma estratégia mais ampla para construir uma comunidade nacional (Hutchinson, 2013; Leerssen, 2006) para uma indústria cultural alinhada com as lógicas de mercado e novos padrões de consumo entre as classes média e alta urbanas. Para os ouvintes mais jovens, as batidas moçambicanas ofereciam espaços de criatividade, escapismo e conexão regional através da dança, situando a moçambicanidade no âmbito de estilos mais amplos de música e dança africanas, em vez de dentro de uma tradição nacional singular.

Ir além de Maputo desestabiliza ainda mais as definições de cultura nacional centradas no Estado. Encontros etnográficos que atravessam contextos de classe e regionais demonstram que a ideia de um som moçambicano unificado – afirmada na retórica estatal e debatida por músicos proeminentes – tem, muitas vezes, pouca relevância para aqueles que se encontram fora dos centros de poder político e económico. As práticas de escuta nas províncias centrais e do norte revelam formas múltiplas, por vezes contraditórias, de ouvir a nação, expondo os limites da unidade nacional enquanto experiência vivida. São essas divergências que os projetos nacionalistas culturais e corporativos liderados pelo Estado tentam suavizar, mesmo enquanto os moçambicanos continuam a ouvir e a articular a diferença na vida musical quotidiana.

Os protestos do painel descritos no início tornam essa tensão audível. As lutas sobre como Moçambique soa permanecem indissociáveis das lutas sobre como o país é imaginado politicamente, demonstrando que a identidade nacional é negociada não só através de instituições e discursos, mas também através de atos coletivos de escuta. Ouvir a moçambicanidade, portanto, requer ir além das narrativas oficiais de unidade, rumo às “histórias de escuta” multifacetadas que moldam a imaginação sonora de Moçambique. Em vez de expressar uma identidade nacional estável, a “música moçambicana” surge como um processo contestado, estruturado pelo acesso desigual à visibilidade, à mobilidade e ao reconhecimento. À medida que músicos, públicos e manifestantes reconsideram continuamente como soa Moçambique, a moçambicanidade permanece uma ne-

gociação contínua através da qual se fazem – e se desfazem – alinhamentos sociais e políticos.

Referências

- Agência GOLO. (2013, 17 maio). *O novo anúncio da Mcel liga-nos ainda mais à cultura local moçambicana*. [Image attached] Facebook. <https://www.facebook.com/GOLOthinklocal/photos/o-novo-an%C3%B4ncio-da-mcel-liga-nos-ainda-mais-%C3%A0-cultura-local-mo%C3%A7ambicana-arte-feit/51486565241403/>
- Arnfred, S., & Meneses, M. P. (2018). Mozambican capulanas: Tracing histories and memories. In S. P. Khan, M. P. Meneses, & B. E. Bertelsen (Eds.), *Mozambique on the move* (pp. 186-210). Brill.
- Bussotti, L. (2025). Movimentos sociais urbanos em Moçambique. O radicalismo político depois da morte de Azagaia. *Cadernos de Estudos Africanos*, 47, pp. 93-119.
- Bussotti, L., & Nhaueleque, L. A. (2023). The hidden music of a hidden people: The case of Amakhuwa of Northern Mozambique. *Ethnomusicology*, 67(3), 358-382.
- Cahen, M. (2000). Nationalism and ethnicities: Lessons from Mozambique. In E. Braathen, M. Beas, & G. Saether (Eds.), *Ethnicity kills? The politics of war, peace and ethnicity in Sub-Saharan Africa* (pp. 163-187). Palgrave Macmillan.
- Cháirez, C. B. (2024). “So let’s bang on some pots”: Sound, intimacy, and the public life of affect in Brazil’s panelaços. *Ethnomusicology*, 68(3), 458-481.
- Chichava, S. (2008, abril). *Para uma leitura sócio-histórica da etnicidade em Moçambique*. Discussion Paper 1/2008. Instituto de Estudos Sociais e Económicos (IESE).
- Chivangue, A., & Cortez, E. (2015). *An analysis of Mozambique’s political and economic networks*. Working Paper 136/2015, CEsa - Research center part of CSG/Research in Social Sciences and Management.
- Craveirinha, J. (1970, 7 julho). A revolução folclore. *O Brado Africano*, p. 9.
- Feld, S. (2015). Acoustemology. In D. Novak, & M. Sakakeeny (Eds.), *Keywords in sound* (pp. 12-21). Duke University Press.
- Filipe, E. (2012). Where are the Mozambican musicians? Music, marrabenta and national identity in Lourenço Marques, Mozambique (1950s-1975). Tese de doutoramento, University of Minnesota, Minnesota, EUA.
- Foucault, M. (1977). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan, Trad.). Allen Lane/Penguin Press.
- Freitas, M. R. de. (2023a). Being a musician in socialist Mozambique: From invisibility to unfeasibility (1974-1994). *Popular Music and Society*, 46(4), 407-430.
- Freitas, M. R. de. (2023b). ‘In heavy rotation’: Uncovering the phonographic industry and the ‘NGOMA national label’ in socialist Mozambique (1978-1990). *Ethnomusicology Forum*, 32(1), 73-96.
- Freitas, M. R. de. (2023c). Between war, politics, and “something nice back home”: Uncovering the first Mozambican experiences within the “World Music” market (1987-1994). *Yearbook for Traditional Music*, 55(2), 193-219. <https://doi.org/10.1017/ytm.2023.23>
- Freitas, M. R. de, & Carvalho, J. S. de. (2022). Performing a culture, staging the revolution: Choral singing and traditional music as nation-building tropes in post-colonial Mozambique. *Nations and Nationalism*, 28(1), 211-230.
- Garcia-Mispireta, L. M. (2023). *Together, somehow: Music, affect and intimacy on the dancefloor*. Duke University Press.

- Hanlon, J., & Mosse, M. (2009). *Is Mozambique's elite moving from corruption to development?* Comunicação apresentada à UnU-WIDER Conference on the Role of Elites in Economic Development, Helsinquia, Finlândia, 12-13 junho.
- Harrison, G. (1999). Corruption as 'boundary politics': The state, democratization, and Mozambique's unstable liberalization. *Third World Quarterly*, 20(3), 537-550.
- Hebden, E. E. (2023). Swahili covers, Sufi prayers, and liberation hymns: Women's mobilities in competitive tufo dance associations in northern Mozambique. In J. Sykes, & J. Byl (Eds.), *Sounding the Indian Ocean: Musical circulations in the Afro-Asiatic seascape* (pp. 77-98). University of California Press.
- Hunter, Q. (2024, 15 novembro). Clanging pans: Why Mozambique's election protesters refuse to go away. *Al Jazeera*. <https://www.aljazeera.com/features/2024/11/15/clanging-pans-why-mozambiques-election-protesters-refuse-to-go-away>
- Hutchinson, J. (2013). Cultural nationalism. In J. Breuilly (Ed.), *The Oxford handbook of the history of nationalism* (pp. 75-96). Oxford University Press.
- International Trade Center. (2010). *The contract guide for the Mozambique music sector*. UN-Millennium Development Goals.
- Israel, P. (2014). *In step with the times: Mapiko masquerades of Mozambique*. Ohio University Press.
- Jossai, I. (2010, novembro/dezembro). Wazimbo elogia novo elenco da Associação dos Músicos. *Revista Musical*, 3, pp. 4-5.
- Kun, J. (2005). *Audiotopia: Music, race, and America*. University of California Press.
- Langa, P. (2006, 8 fevereiro). Reflexão sobre a música e identidade moçambicana. *Notícias*, p. 6.
- Laranjeira, R. G. (2010, 15 agosto). O Dzukuta-Pandza está a bater em Moçambique. *Buala*. <http://www.buala.org/pt/palcos/o-dzukuta-pandza-esta-a-bater-em-Moçambique>
- Laranjeira, R. G. (2014). *A marrabenta: Sua evolução e estilização, 1950-2002*. Minerva.
- Leerssen, J. (2006). Nationalism and the cultivation of culture. *Nations and Nationalisms*, 12(4), 559-578.
- Livermon, X. (2020). *Kwaito bodies: Remastering space and subjectivity in post-apartheid South Africa*. Duke University Press.
- Macamo, E. (1998). A influência da religião na formação de identidades sociais no sul de Moçambique. In C. Serra (Ed.), *Identidade, moçambicanidade, moçambicanização* (pp. 35-69). Universidade Eduardo Mondlane, Livraria Universitária.
- Machava, B. (2024). *The morality of revolution: Reeducation camps and the politics of punishment in socialist Mozambique, 1968-1990*. Ohio University Press.
- Machel, S. (1975). *Mozambique: Revolution or reaction?: Two speeches by Samora Machel, FRELIMO President*. LSM Information Center.
- Magome, M. (2024, 22 outubro). European Union observers flag irregularities and "alteration of results" in Mozambique election. *AP News*. <https://apnews.com/article/mozambique-election-irregularities-results-protest-killings-50ea2d587e563dece5454253547897d4>
- Manhiça, A., Shankland, A., Taela, K., Gonçalves, E., Maivasse, C., & Tadros, M. (2020). *Alternative expressions of citizen voices: The protest song and popular engagements with the Mozambican state*. IDS Working Paper 541, Institute of Development Studies, University of Sussex.

- Manuel, S. (2023). Embracing prosperity: The cosmopolitan lifestyle in Maputo. *Cities*, 139(1), 104357.
- Malauene, D. M. (2021). *A history of music and politics in Mozambique from the 1890s to the present*. Tese de doutoramento, University of Minnesota, Minnesota, EUA.
- Matusse, G. (1998). *A construção da moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulana Ba Ka Khosa*. Universidade Eduardo Mondlane, Livraria Universitária.
- Mendes, P. A. (2021). Music and the performance of aspiration: The case of Os Monstros in late colonial Lourenço Marques, Mozambique. *Popular Music and Society*, 45(2), 146-159. <https://doi-org.libezproxy2.syr.edu/10.1080/03007766.2021.1982848>
- Miguel, A. (2023, 13 setembro). Maputo: Morreu António Alves da Fonseca, embondeiro da rádio e publicidade. *VOA Português*. <https://www.voaportugues.com/a/maputo-morreu-ant%C3%B3nio-alves-da-fonseca-embodeiro-da-r%C3%A1dio-e-publicidade/7266142.html>
- Mosse, M. (2004). Armando Guebuza: The new FRELIMO candidate. *African Security Studies*, 13(1), 79-82.
- Moyana, A. (2008, 14 maio). Músicos ‘choramingam’ à FRELIMO. *Magazine Independente*, p. 29.
- Músicos moçambicanos organizam-se politicamente. (1975, 11 maio). *Tempo*, p. 241.
- Ngale, S. (2011). *From Tsonga to moçambicanidade: Civil religious dynamics in Mozambican nationalism*. Tese de doutoramento, University of Cape Town, Cidade do Cabo, África do Sul.
- Ngoenha, S. E. (1998). Identidade moçambicana: Já e ainda não. In C. Serra (Ed.), *Identidade, moçambicanidade, moçambicanização* (pp.17-34). Universidade Eduardo Mondlane, Livraria Universitária.
- Obarrio, J. (2014). *The spirit of the laws in Mozambique*. University of Chicago Press.
- Ofensiva cultural das classes trabalhadoras. (1977, 17 abril). *Tempo*, p. 341.
- Ofensiva cultural das classes trabalhadoras: Casas de cultura. (1977, 22 maio). *Tempo*, p. 346.
- Ottaway, M., & Ottaway, D. (1986). *Afro-Communism* (2nd ed.). Africana Publishing Co.
- Pitcher, M. A. (2006). Forgetting from above and memory from below: Strategies of legitimation and struggle in postsocialist Mozambique. *Africa: Journal of the International African Institute*, 76(1), 88-112.
- Rantala, J. (2014). Rapper Azagaia e seus críticos: Debate sobre Moçambique. *Lusotopie*, pp. 297-316.
- Rantala, J. (2024). A sonic biography of an afterlife: The expelled liberation leader Uria Simango in Mozambican rap. *Journal of Southern African Studies*, 50(1), 153-177.
- Reafirma o chefe do estado: Paz é insubstituível. (2013, 20 dezembro). *Notícias*.
- Rocha, S. (2020, 1 julho). Breve história dos painéis e o caso brasileiro. *HH Magazine*. <https://hhmagazine.com.br/breve-historia-dos-panelacos-e-o-caso-brasileiro/>
- Rodrigues, C. A. (2010, novembro/dezembro). A problemática do músico urbano moçambicano. *Revista Musical*, 3, p. 3.
- Rosario, C. (2025, 25 março). Songs of fire and rice: Post electoral song protests in Mozambique. *Public Anthropologist*. <https://publicanthropologist.cmi.no/2025/03/25/songs-of-fire-and-rice-post-electoral>

- Sandoval, T. (2019, 27 novembro). A journey around the world with the history of the cacerolazo. *The Bogotá Post, Política*.
- Serra, C. (1998). *Identidade, moçambicanidade, moçambicanização*. Universidade Eduardo Mondlane, Livraria Universitária.
- Sheldon, K. E. (2002). *Pounders of grain: A history of women, work, and politics in Mozambique*. Heinemann.
- Simbine, G. (1976, dezembro). New social relations in Mozambique. *Ikwezi, II, IV*.
- Sopa, A. (2013). *A alegria é uma coisa rara. Subsídios para a história da música popular urbana em Lourenço Marques (1920-1975)*. Marimbique.
- Sumich, J. (2008). Politics after the time of hunger in Mozambique: A critique of neopatrimonial interpretation of African elites. *Journal of Southern African Studies*, 34(8), 111-125.
- Sumich, J. (2010). Does all that is solid melt into air? Questioning 'neo-liberal' occult economies in Mozambique. *Kronos*, 36(1), 157-173.
- Sumich, J. (2018). *The middle class in Mozambique: The state and the politics of transformation in Southern Africa*. Cambridge University Press.
- Taela, K. (2025, 9 janeiro). *Understanding the gendered dimensions of post-election protests in Mozambique*. Institute of Development Studies. <https://www.ids.ac.uk/opinions/understanding-the-gendered-dimensions-of-post-election-protests-in-mozambique>
- Tivane, F. (2015). *Bci é daqui ou está aqui?: Uma etnografia da recepção da publicidade do Banco Comercial e de Investimentos (BCI) veiculada nas televisões, rádios e nos outdoors em Moçambique*. Tese de mestrado em Antropologia Social apresentada ao PPGAS na Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
- Turino, T. (2000). *Nationalists, cosmopolitans, and popular music in Zimbabwe*. Chicago University Press.
- Turino, T. (2003). Nationalism and Latin American music: Selected case studies and theoretical considerations. *Latin American Music Review*, 24(3), 169-209.
- Vieira, S. (1978, 21 maio). O Homem Novo é um processo. *Tempo*, 398, p. 27.
- WIPO (World Intellectual Property Organization). (2007). *Regulation on the criteria for granting the right to use the "Orgulho Moçambicano. Made in Mozambique" mark*. World Intellectual Property Organization. <http://www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/en/mz/mz005en.pdf>