

MAKING-DO DE MOÇAMBIQUE: REPENSANDO A MODERNIDADE MUSICAL ATRAVÉS DA WORLD MUSIC 2.1

Guillermo de Llera Blanes

Instituto de Etnomusicologia
Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md)
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa, Portugal
guillermodellera@fcsh.unl.pt

Making-Do de Moçambique: Repensando a modernidade musical através da World Music 2.1¹

Este artigo analisa a criação musical contemporânea em Moçambique através de três conceitos interligados: Making-Do, WM 2.1 e Circularidade de Remix. Argumenta que os músicos moçambicanos constroem mundos sonoros moldados por constrangimentos estruturais, memória cultural e uso improvisado da tecnologia. Com base em trabalho de campo etnográfico de longa duração, documentação audiovisual e investigação baseada na prática realizada entre 2018 e 2025, a análise examina como estas dinâmicas se manifestam em diferentes regiões e colaborações. Making-Do descreve práticas de reutilização e hibridização enraizadas na escassez e no conhecimento local. WM 2.1 designa a integração de instrumentos e estéticas tradicionais em formas eletrónicas e híbridas. A Circularidade de Remix teoriza os ciclos de retroalimentação glocais através dos quais o som circula entre tradição e inovação. Estudos de caso — incluindo Dilon Djini, Artista Mil-Quinhento & Conjunto Popombo de Nampula, May Mbira e Maneto — ilustram como a música moçambicana encena resiliência e criatividade multiterritorial. O artigo conclui apelando a uma reflexão ética sobre a mercantilização e o apoio na economia sonora global.

Palavras-chave: Making-Do, World Music 2.1, Circularidade de Remix, Moçambique, pós-colonialismo, património cultural

Making-Do from Mozambique: Rethinking musical modernity through World Music 2.1

This article examines contemporary music-making in Mozambique through three interconnected concepts: Making-Do, World Music 2.1 (WM 2.1), and Remix Circularity. It argues that Mozambican musicians engage in sonic worlding shaped by structural constraint, cultural memory, and improvisational use of technology. Drawing on long-term ethnographic fieldwork, audiovisual documentation, and practice-based research conducted between 2018 and 2025, the analysis examines how these dynamics unfold across regions and collaborations. Making-Do describes practices of reuse and hybridization rooted in scarcity and local knowledge. WM 2.1 captures the integration of traditional instruments and aesthetics into electronic and hybrid forms. Remix Circularity theorizes the glocal feedback loops through which sound circulates between tradition and innovation. Case studies including Dilon Djini, Artista Mil-Quinhento & Conjunto Popombo de Nampula, May Mbira, and Maneto — illustrate how Mozambican music enacts resilience and multi-territorial creativity. The article concludes by calling for ethical reflection on commodification and support in the global sound economy.

Keywords: Making-Do, World Music 2.1, Remix Circularity, Mozambique, postcolonialism, cultural heritage

¹ Este trabalho foi financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Bolsa de Doutoramento com a referência PD/BD/150612/2020, e do projeto INET-md – Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança, referência UIDB/00472/2020, DOI: 10.54499/UIDB/00472/2020. 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.

Moçambique enquanto laboratório sonoro

Moçambique é frequentemente ignorado nas narrativas globais sobre a modernidade musical, muitas vezes ofuscado por formas de pop e música de discoteca africanas com maior visibilidade internacional, como o afrobeat da Nigéria. Até mesmo o Pandza tem permanecido, em grande parte, fora do radar internacional, apesar de partilhar a energia e o apelo urbano dos seus homólogos continentais mais conhecidos (Conceição, 2021, p. 76). Uma escuta mais atenta revela uma rica ecologia sonora de construção de instrumentos híbridos, improvisação digital e criatividade baseada em remixes que desafia as narrativas teleológicas eurocêntricas que enquadram as sociedades não ocidentais como “fracas ou incompletas” ou como “ocidentais em potencial” que sofrem de “séculos de atraso” (Lima, 2016, p. 6; Ngoenha, 1993, p. 48). Estas práticas não são imitações recentes, mas sim continuações de estratégias musicais de longa data enraizadas na história local. Este artigo defende que Moçambique está a participar ativamente nas revoluções sonoras globais contemporâneas através de práticas materiais inovadoras que geram experiências sonoras distintas e complicam as narrativas predominantes de marginalidade cultural – práticas que remontam à perturbação colonial, à improvisação pós-independência e às continuidades duradouras entre o rural e o moderno.

Embora os quadros que se seguem estejam interligados, abordam dimensões distintas da prática musical moçambicana: *Making-Do* (engenho material e social em condições de restrição), *World Music 2.1* (fundamentos composicionais baseados na tradição em formas contemporâneas) e Circularidade de Remix (ciclos de retroalimentação entre fluxos sonoros locais e globais).

Making-Do (Blanes, 2026) designa um modo de produção cultural e técnica em que os artistas trabalham com o que têm à mão – reutilizando, reconfigurando e redirecionando materiais, ferramentas, competências e relações sociais limitadas para manter a prática viável sob restrições. Neste sentido, trata-se tanto de (i) uma metodologia pragmática – mais próxima do que os teóricos da prática quotidiana descrevem como “*making do*” tático e bricolagem – como de (ii) uma ética criativa, em que a restrição se torna uma condição geradora em vez de um simples déficit (Certeau, 1984; Lévi-Strauss, 1966). Além disso, destaca a manutenção contínua – reparação, remendos e ajustes iterativos – como um elemento central (e não periférico) da vida tecnológica e musical, o que se revela especialmente relevante em contextos onde as avarias, a escassez e as desigualdades infraestruturais constituem condições normais de funcionamento (Jackson, 2014; Simone, 2004). Com base nisto, o artigo propõe uma expansão do discurso existente sobre

a *World Music* (Born & Hesmondhalgh, 2000; Erlmann, 1996, 1999; Feld, 1988, 2000; Stokes, 2012; Taylor, 2014). *World Music 2.0* (WM 2.0) – introduzida por Burkhalter por volta de 2010 e posteriormente desenvolvida em textos académicos e curatoriais – tem sido utilizada para descrever uma transição mediada digitalmente do “exotismo” mercantilizado associado ao marketing anterior da *world music* para formas mais interligadas e participativas de produção e circulação híbridas (Burkhalter, 2011, 2016; Clayton, 2016). No entanto, a WM 2.0 centra-se frequentemente na música popular remixada (por exemplo, baile funk, cumbia), em vez de géneros tradicionais reinventados ou expressões musicais localizadas. Em resposta, proponho o termo WM 2.1 para designar práticas criativas em que instrumentos, estéticas e performatividades tradicionais são intencionalmente integrados em formas contemporâneas eletrónicas, digitais ou híbridas como base musical para novas criações.

O terceiro conceito, Circularidade de Remix, reflete as complexas dinâmicas locais (Appadurai, 1990; Robertson, 1995) que moldam a música moçambicana contemporânea. Em vez de um fluxo unidirecional de influência do “centro” para a “periferia” (Appadurai, 1990; Canclini, 2005), Circularidade de Remix descreve um ciclo de retroalimentação em que os artistas moçambicanos remixam não só sons estrangeiros, mas também sons das suas próprias tradições musicais e, ao fazê-lo, reterritorializam os imaginários musicais tanto locais como globais (Deleuze & Guattari, 1987; Stokes, 1994). Descreve mais do que a repetição sonora ou a reformulação estilística (Lessig, 2008; Navas, 2012); encapsula o fluxo multidirecional da memória cultural, da estrutura musical, das ferramentas materiais e das ideologias estéticas através de terrenos locais e globais (Connerton, 1989; Katz, 2010). Estes ciclos de retroalimentação geram novas configurações tanto de som como de significado, reconfigurando a autoria, a tecnologia e a tradição.

Estas ideias são exploradas através de uma série de estudos de caso etnográficos, incluindo o trabalho de May Mbira, um artista de *live-looping* sediado em Maputo e mestre na construção de *mbira*, com uma carreira de atuação documentada de cerca de quinze anos; Maneto Tenfula, um construtor e intérprete de instrumentos tradicionais aperfeiçoados, cuja prática artesanal funciona também como estratégia de subsistência; Dillon Djinji (n. 1927), amplamente conhecido pela marrabenta e por uma vida que combinou a música com outras ocupações, incluindo a agricultura, o trabalho pastoral e a mineração; e Mil-Quinhento “1500” & Conjunto Popombo de Nampula, documentados internacionalmente através de lançamentos do início da década de 1990 que destacam a criatividade coletiva na instrumentação e nos arranjos.

As reflexões e argumentos apresentados neste artigo baseiam-se num trabalho de campo etnográfico de longa duração e numa investigação baseada na prática, realizados entre 2018 e 2025 em Maputo, Moçambique. Isto inclui observação participativa, construção colaborativa de instrumentos, documentação audiovisual e atuações com músicos e criadores de regiões urbanas e rurais de Moçambique, nomeadamente Maputo, Marracuene e Tete. O artigo também se baseia no meu próprio papel duplo como músico e investigador, permitindo uma perspetiva reflexiva que liga a teoria à prática.

Nesta base, o artigo desenvolve-se em três etapas. Em primeiro lugar, a secção seguinte consolida o enquadramento conceptual e analítico que torna o argumento compreensível: o remix como uma lógica cultural de repetição-com-diferença, a afro-modernidade como uma forma de rejeitar narrativas de “atraso” e a multiterritorialidade como um vocabulário para descrever zonas sobrepostas de pertença e circulação. Em segundo lugar, o artigo operacionaliza estes conceitos através de estudos de caso etnográficos, cada um selecionado para destacar uma configuração diferente de prática material, tradição e mediação tecnológica: performance com *loops* ao vivo e circulação digital (May Mbira), inovação instrumental e estratégia de subsistência (Maneto Tenfula), profundidade histórica e vida musical multiocacional (Dilon Djinji), e o *Making-Do* coletivo como inventividade sonora e material (Mil-Quinhento “1500” & Conjunto Popombo de Nampula). Em terceiro lugar, a discussão final reúne estes casos para mostrar como o *Making-Do*, o WM 2.1 e a Circularidade de Remix reestruturam conjuntamente a modernidade musical moçambicana como uma prática recursiva, empreendedora e multiterritorial, em vez de uma imitação periférica.

Em vez de se limitar a analisar o presente de Moçambique, este artigo propõe ferramentas conceptuais para pensar a partir de Moçambique. Numa era de crescente interesse académico e artístico pelas epistemologias descoloniais, *Making-Do*, *World Music 2.1* e Circularidade de Remix oferecem formas alternativas de ouvir – mostrando como o som constrói o espaço, a história e o futuro a partir da base. Ao fazê-lo, o artigo contribui para os objetivos desta edição especial sobre empreendedorismo nos PALOP, tratando a criação musical contemporânea como uma forma de empreendedorismo cultural: um conjunto de práticas de subsistência, mobilizações de recursos e estratégias em rede através das quais artistas e construtores de instrumentos geram valor e sustentam carreiras sob restrições estruturais. Ao colocar em primeiro plano o *Making-Do* como metodologia aplicada e ética criativa, o artigo também destaca como as condições pós-coloniais moldam a improvisação empreendedora no campo cultural, mantendo-se atento às hierarquias epistémicas incorporadas nas economias culturais globais.

A secção seguinte esclarece o enquadramento conceptual e analítico que sustenta este argumento.

Enquadramento conceptual e analítico

Esta secção consolida o vocabulário teórico que sustenta a argumentação. No cerne da análise está o conceito de remix – não apenas como técnica composicional, mas como uma lógica cultural através da qual as formas circulam, repetem-se com diferenças e são resignificadas por meio da recombinação (Gunkel, 2017; Navas, 2012). Em Moçambique, conjuntos acústicos como Artista Mil-Quinhento & Conjunto Popombo de Nampula, Conjunto Nimala de Laulauah, John Issa Band e Tete Thaumó – entre muitos outros – há muito que combinam materiais reciclados com estruturas melódico-rítmicas herdadas, remixando tanto o som como a memória cultural. Um exemplo concreto é o grupo Mabulu – um conjunto que incluiu Dillon Djinji – que Rui Laranjeira (2010) identifica com uma “terceira fase” da *marrabenta*: um momento em que a memória do género é reativada através do diálogo com outras práticas expressivas, em vez de ser tratada como uma forma de património fechada. Significativamente, *mabulu* em Changana pode ser traduzido como “procurar o diálogo”, sublinhando uma expressão local para colocar práticas expressivas distintas em relação. Neste contexto, o remix não é simplesmente uma escolha estética: funciona frequentemente como uma estratégia prática para sustentar e rearticular o conhecimento musical no meio de restrições materiais e rupturas históricas.

Embora este artigo se centre nas práticas contemporâneas de remix, o remix, a bricolagem e a criatividade multiterritorial têm sido, desde há muito, elementos constitutivos das tradições musicais moçambicanas, incluindo o tufo, o mapiko, a timbila e as formas rituais. O argumento aqui apresentado não encara a tradição como algo estático: o remix contemporânea amplifica antigas epistemologias de recombinação. O que muda não é a lógica, mas sim os materiais e as tecnologias através dos quais ela se concretiza.

Numa perspetiva pós-colonial, o artigo baseia-se na investigação sobre as modernidades diaspóricas e pós-coloniais que desafiam os modelos lineares de progresso e de pertença singular (Appadurai, 1996; Gilroy, 1993; Hanchard, 2006). Particularmente influente é a noção de Afro-Modernidade de Hanchard, que enquadra a produção cultural negra não como atrasada ou derivativa, mas como diferentemente moderna – moldada pela colonização, resistência e sobrevivência (Hanchard, 2006). Este enquadramento é relevante aqui porque a inovação musical moçambicana é frequentemente avaliada em relação a parâmetros externos de modernidade. A abordagem adotada consiste, em vez disso, em tratar a mo-

modernidade como algo situado e produzido através da prática: através da técnica, da improvisação material e da reformulação iterativa do conhecimento musical herdado, em condições de acesso e mediação em constante mudança.

A distinção de Bauman entre modernidade “sólida” e “líquida” é igualmente útil para descrever a forma como as infraestruturas musicais moldam as possibilidades criativas. Bauman contrapõe a modernidade “sólida” – infraestruturas industriais e instituições estáveis – à modernidade “líquida”, caracterizada pela fluidez, mobilidade e improvisação (Bauman, 2001, p. 74). Esta distinção é evidente em grupos como a John Issa Band, cujos instrumentos elétricos recuperados e cadeias de sinal exemplificam a engenhosidade infraestrutural na zona rural de Moçambique. Onde a estrutura institucional é limitada, a prática musical depende frequentemente de reparação, substituição e adaptação de baixa tecnologia – precisamente os tipos de processos em destaque em *Making-Do*.

Por fim, o conceito de multiterritorialidade, tal como desenvolvido por Haesbaert (2004), ajuda a enquadrar as experiências dos músicos moçambicanos que vivem, criam e circulam por múltiplas zonas culturais e geográficas. Isto inclui não só a migração física, mas também a mobilidade sonora e digital através das ecologias mediáticas lusófonas. A Circularidade de Remix, neste sentido, torna-se tanto territorial como sonora: uma reafirmação da presença e de pertença através do som, atravessando fronteiras reais e virtuais. May Mbira, cujas atuações circulam pelas redes digitais lusófonas, ao mesmo tempo que se inspiram na lógica musical moçambicana e na cultura global das *loopstations*, exemplifica esta mobilidade em camadas.

Estas coordenadas conceptuais esclarecem como a análise irá decorrer nos estudos de caso que se seguem. *Making-Do* enfatiza a criatividade material enraizada e o espírito de improvisação que esta gera. WM 2.1 designa uma lógica composicional em que o conhecimento sonoro tradicional constitui a base da criação contemporânea. A Circularidade de Remix traça as circulações glocais através das quais as ideias musicais, a estética e as ferramentas se deslocam entre territórios. Em conjunto, estas perspetivas sustentam uma visão da modernidade musical moçambicana não como uma rutura, mas como um contínuo recursivo e reestruturado – simultaneamente local, regional, africano e global (Conqui & Rantala, 2023, p. 434; Machonisse & Ribeiro, 2023, p. 73). As secções seguintes concretizam este enquadramento através de casos etnográficos.

Da *World Music 2.0* à *World Music 2.1*: hibridismo digital e continuidades tradicionais

Considere uma atuação ao vivo de May Mbira na qualidade de Curandeiro Eletrónico: um multi-instrumentista situado atrás de uma *loopstation* e de um microfone, que começa cerimonialmente a sobrepor ostinatos rítmicos enraizados na lógica composicional de instrumentos de arco tradicionais, como o xipendani, o xivelane e o xitende (ver Dias, 1986; Mucavel, 2022). As texturas vão-se construindo gradualmente, entrelaçando-se em ciclos; uma extensão profunda da estrutura temporal tradicional moçambicana (Tracey, 1983). O seu uso do *looping* não é um artifício ou uma estética emprestada da música eletrónica, mas uma extensão de uma organização temporal cíclica, ancorada na dança, amplamente descrita na performance moçambicana. O equipamento é improvisado: controladores como o MidiMbira (que aciona sons a partir de uma aplicação) situam-se ao lado da xigová, juntamente com flautas variadas, chocalhos e outros instrumentos. A performance não é um remix de música pop com *samples* tradicionais. É algo diferente: uma lógica musical construída a partir da tradição para cima, e não de um género importado para baixo. Isto é *World Music 2.1*.²

A *World Music 2.1* é aqui proposta como uma subcategoria da *World Music 2.0*, mas que segue uma direção diferente. Enquanto a WM 2.0, tal como teorizada por Burkhalter (2016), Clayton (2016) e Novak (2011), descreve o remix e a circulação, na era digital, de músicas populares regionais do Sul Global (por exemplo, kuduro, cumbia, baile funk), estas práticas mantêm frequentemente lógicas composicionais enraizadas na música popular ocidental. A WM 2.0 marca uma transição da mercantilização industrial (WM 1.0) para a produção e partilha descentralizadas e mediadas digitalmente, uma transição acompanhada por novas éticas de curadoria, remix e *fandom* global (Schmidt, 2020).

Mas o WM 2.0 continua a ser, em grande parte, estilístico. Centra-se na hibrididade sonora sem alterar necessariamente as estruturas musicais subjacentes. O WM 2.1, em contrapartida, refere-se a uma prática em que o conhecimento musical tradicional – não apenas os instrumentos, mas também os sistemas tonais, a tocabilidade e as formas composicionais – fornece a base estrutural de novas obras. Ele inverte a hierarquia musical: em vez de situar a tradição dentro de estruturas ocidentais, constrói a partir da lógica indígena, por vezes apropriando-se de ferramentas ocidentais, mas sem comprometer os fundamentos conceptuais.

² O “.1” não indica uma mera atualização ou evolução estilística, mas sim uma mudança estrutural – da tradição como elemento decorativo para a tradição como base composicional. Marca uma subcategoria dentro da *World Music 2.0* que reorienta o fluxo de influências, invertendo a hierarquia entre tradição e inovação.

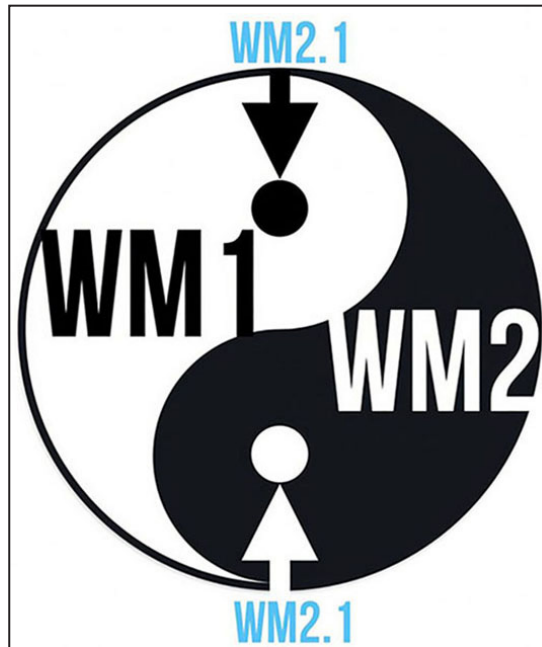


Figura 1: Se o WM 2.0 e seu antecessor representam polos opostos - mercantilização da indústria *versus* hibridismo digital - então o WM 2.1 é a semente estrutural integrada em ambos: uma lógica composicional que assenta as suas bases nas epistemologias tradicionais, mesmo enquanto circula dentro da cultura global do remix. Criada pelo autor. Licenciada sob CC BY 4.0.

Uma canção que utilize apenas o baixo e o djembé, por exemplo, pode desenvolver-se estruturalmente não através da forma estrofe-refrão, mas sim através de estruturas inspiradas nos solos de tabla indianos. A lógica composicional muda e, com ela, o resultado estético. Para os ouvintes ocidentais, essa música pode soar “étnica” ou “experimental”, mas para os seus criadores representa continuidade, não um renascimento, não uma fusão, mas uma transformação a partir de dentro (ver figura 1). É isto que distingue a WM 2.1 da música neotradicional, que normalmente mantém as formas ocidentais ao adicionar timbres, línguas ou ornamentação “tradicionais”.

O WM 2.1 não é necessariamente digital, mas, na prática, muitas vezes é. Inclui expressões analógicas e acústicas, desde que incorporem esta mesma lógica ascendente. Não é um movimento propriamente dito, mas um modo emergente de criação. Os seus praticantes não rejeitam a tecnologia, reconfiguram-na: *mbiras* transformadas em controladores MIDI, *loopstations* a sustentar *loops* tradicionais, *kankubwes* adaptados com cordas e afinadores adicionais. Aqui, o remix não é apenas uma apropriação estilística, mas uma recomposição estrutural.

Os estudos sobre a cultura do remix têm analisado as dimensões estéticas e políticas da amostragem, da citação e da recombinação (Gunkel, 2017; Navas, 2012), enquanto os estudos sobre o WM 2.0 têm associado a distorção lo-fi e o deslocamento sensorial a narrativas globais de autenticidade (Novak, 2011). Burkhalter (2013) observou que, mesmo em cenários digitais democratizados, as assimetrias de poder persistem, e que os curadores experientes na Internet frequentemente beneficiam mais do que os criadores. O WM 2.1 alarga este discurso, deslocando o foco da circulação para a composição. Questiona não só quem remixa o quê, mas em que termos – e com que lógicas subjacentes.

O WM 2.1 não é a tradição mundial a ser remixada. É a tradição o remixar o mundo.

Multiterritorialidade e a ponte sonora

As práticas sonoras exploradas neste artigo são profundamente locais, mas moldadas por circulações através do espaço, das plataformas e da diáspora. Embora o *“Making-Do”* reflita uma lógica enraizada e improvisada, baseada em restrições materiais, também interage – sonora e socialmente – com movimentos translocais, laços diaspóricos e imaginários digitais. Deve ser entendido não apenas como um produto da localidade, mas como uma expressão do que Haesbaert (2004) denomina multiterritorialidade, a experiência vivida de habitar espaços sobrepostos.

Os músicos moçambicanos habitam zonas lusófonas que se sobrepõem; o circuito Maputo-Lisboa continua a ser fundamental para a mobilidade e a circulação. Os artistas sediados em Lisboa mantêm laços através de viagens, colaborações e estratégias de lançamento que ligam as cenas locais a públicos transnacionais (Arenas, 2011, pp. 14-16, 37; Malauene, 2021, pp. 245, 252, 265). Estas trajetórias ecoam os “fluxos culturais desterritorializados” de Appadurai (1996, pp. 37, 48), mas o som também reterritorializa, afirmando a presença e a pertença através do deslocamento. As plataformas digitais ampliam a multiterritorialidade como negociação: geram rendimentos ao mesmo tempo que incentivam os artistas a uma tradução estética, porque os estilos “eletrônicos globais” viajam frequentemente com mais facilidade. Isto mantém audíveis os fluxos da diáspora, ao mesmo tempo que reformula o território através da performance, da gravação e da circulação.

Circularidade de Remix: remixar o arquivo como repatriação sonora e restituição

A força social da música não garante a sua sobrevivência arquivística: o registo é moldado por prioridades institucionais, hierarquias epistémicas e infraestruturas desiguais que determinam quais os sons que se tornam legíveis e quais os que permanecem por ouvir (Blacking, 1995; Erlmann, 1999; Miller & Shahriari, 2020). Para Moçambique, isto significa que o arquivo deve ser lido tanto pelos seus silêncios como pelo seu conteúdo, porque o que podemos recuperar e divulgar hoje já foi filtrado por histórias de mediação, supressão e documentação seletiva (Nercessian, 2002; Tracey, 1983).

Todavia, os arquivos em que nos baseamos para compreender a música raramente são neutros; muitas vezes omitem, silenciam ou suprimem vozes. Os esforços coloniais para assimilar a música moçambicana – em particular os estilos rotulados como “pagãos” ou “subversivos” – refletem um apagamento deliberado (Malauene, 2021). Estes atos de repressão produziram lacunas arquivísticas (Blacking, 1995; Freitas, 2023; Malauene, 2021). Mesmo após a independência, os músicos enfrentaram pressões para se autocensurarem em resposta a restrições políticas informais (Freitas, 2022). A privilegiação das tradições escritas marginaliza a transmissão oral e a improvisação, distorcendo ainda mais o registo arquivístico (Bohlman, 1988; Butt, 2002). O que é considerado “autêntico” deve, portanto, ser examinado criticamente, uma vez que os arquivos refletem frequentemente versões construídas – ou curadas – do passado (Weiss, 2014; White, 2011).

Neste artigo, “repatriação sonora” refere-se às práticas de devolução e reativação de gravações históricas em benefício e por iniciativa das comunidades, dos artistas e das linhagens de onde esses sons foram retirados – frequentemente através da digitalização, do acesso negociado e da circulação controlada pela comunidade, em vez da transferência física dos originais. Na etnomusicologia e nos estudos arquivísticos, a repatriação e o “retorno digital” são cada vez mais discutidos como respostas éticas às histórias de coleções coloniais e às assimetrias em relação a quem pode aceder, interpretar e rentabilizar o património gravado (Christen, 2019; Giroux, 2021; Kahunde, 2012; Nannyonga-Tamusuza & Weintraub, 2012). “Restituição” é aqui utilizado num sentido mais restrito para designar reivindicações relativas à propriedade, à custódia e aos direitos (incluindo os protocolos que regem a reutilização), que a circulação digital pode possibilitar, mas não resolve automaticamente (Perullo, 2018). Neste contexto, o remix arquivístico torna-se uma forma de “retorno”, não porque simplesmente cita o

passado, mas porque reposiciona as gravações na vida social contemporânea em condições que permitem renegociar a autoridade, a audibilidade e o controlo.

Quando os artistas recorrem a gravações de arquivo hoje em dia, não se limitam a reproduzi-las, mas “ativam-nas”, reanimando sons e histórias adormecidos no presente. Isto pode fazer parte de um esforço mais amplo para dar voz aos silêncios dos arquivos (Borea, 2025; Golding, 2022; Risk & Tulk, 2025). A música torna-se um contexto social dinâmico através de modos em evolução de produção, circulação e consumo, facilitando novas apropriações do mundo (Erlmann, 1999). O ato de recontextualizar e justapor repertórios históricos é agora central para a construção de significado musical (Bohlman, 1988). As práticas modernas envolvem frequentemente “escolher seletivamente, e não raro inventar seletivamente, o passado” para estabelecer continuidade (Bohlman, 1988, p. 130). A performance torna-se um meio de transformação corporal e espacial (Ferrara, 2014). Através da esquizofonia (Feld, 1995) – a divisão dos sons das fontes originais – os artistas reestruturam-nos e re-significam-nos (White, 2011), como se vê na reelaboração contemporânea da música oral indígena (Eriksen, 2007).

As ferramentas contemporâneas – estações de *loop*, *samplers*, *software* de remix – permitem aos artistas “sobrepôr o tempo”, fundindo elementos históricos com o presente (Clayton, 2016; Feld, 2012). Isto transporta os sons para fora do arquivo e para contextos ao vivo. A amostragem, por exemplo, pode “evocar décadas de história” em segundos (Clayton, 2016, p. 8). Tais híbridos refletem uma estética sonora de “futurismo primitivo” ou “primitivismo futurista” (Feld, 2012, p. 49), alcançada através da descontextualização, incorporação e curadoria. À medida que surgem novas sínteses, estas são moldadas pelas tecnologias de gravação, difusão e performance (Vilas, 2019). Até mesmo as apresentações de música antiga com acompanhamento eletrónico refletem uma estratégia deliberada para fazer a ponte entre o antigo e o novo (Butt, 2002).

Este compromisso diz respeito, em última análise, à política da memória: reformular narrativas históricas e devolver a capacidade de ação às vozes silenciadas (Howard, 2016; Malauene, 2021). A continuidade com o passado – frequentemente construída de forma seletiva – é um fenómeno moderno (Bohlman, 1988), envolvendo uma “luta da memória contra o esquecimento” (Howard, 2016). As dinâmicas de poder influenciam quais histórias são valorizadas e quais são apagadas (Howard, 2016; Malauene, 2021). A música, há muito implicada na formação de identidade liderada pelo Estado, é também um espaço de resistência, crítica e recuperação (Malauene, 2021). A capacidade de artistas e estudiosos não europeus de reinterpretar um terreno historicamente dominado pelo Ocidente marca um ato potente de agência descolonial. Said (2012, p. 50) defende que é

“possível [e, poder-se-ia acrescentar, necessário] reinterpretar o arquivo cultural ocidental como se estivesse geograficamente fragmentado pela divisão imperial ativada”. A hibrididade, neste contexto, não é uma mera combinação, mas uma negociação contínua de significado (Weiss, 2014), permitindo aos artistas afirmar a diferença cultural e desafiar as narrativas dominantes. Através disto, as percepções de autenticidade e identidade mudam (Hayward, 2011; Noveck, 2011), e a música histórica ganha nova ressonância na vida contemporânea (Butt, 2002). Tais atos não são meramente estéticos – constituem uma reconfiguração de epistemologias e modos de autoria. O remix aqui refere-se não apenas à amostragem sonora, mas a uma renegociação mais profunda do conhecimento e do poder culturais (Weiss, 2014).

***Making-Do* como lógica cultural e *habitus* sonoro**

No contexto musical moçambicano, utilizo o conceito de *Making-Do* para designar um modo padronizado de produção cultural e técnica, no qual a prática musical se mantém viável, apesar das limitações, através da reutilização tática, da recombinação e da manutenção de materiais, competências e relações sociais. Para teorizar a sua durabilidade e as suas consequências estilísticas, trato o *Making-Do* como uma forma de *habitus* no sentido de Bourdieu: um sistema de disposições socialmente formadas – adquiridas através da prática repetida – que orienta a percepção, o julgamento e a ação sem necessidade de ser totalmente explícito ou conscientemente articulado. O *habitus* não é uma “cultura” fixa ou um conjunto de regras; é um sentido prático, uma sensibilidade adquirida para o que é possível e apropriado num determinado campo, reproduzida através da ação quotidiana em condições historicamente específicas (Bourdieu, 2020 [1972], pp. 72, 79).

A noção de *habitus*, tal como aqui utilizada, serve dois propósitos. Em primeiro lugar, esclarece que o *Making-Do* não se reduz a um momento de improvisação motivado pela escassez, mas constitui uma disposição estável para a resolução de problemas que se torna incorporada e transferível: os músicos aprendem a antecipar avarias, a valorizar a reparação, a improvisar substituições e a ouvir as restrições como parâmetros composicionais. Em segundo lugar, permite que o *Making-Do* seja analisado como sonoro: estas disposições deixam vestígios audíveis no timbre, na afinação, na textura, na instrumentação e na prática interpretativa. Por outras palavras, o *Making-Do* é simultaneamente uma lógica cultural (uma orientação prática para recombinação o que está disponível) e uma metodologia sonora (uma forma de produzir sons reconhecidamente situados).

De forma analítica, identifico o *Making-Do* através de características recorrentes da prática em Moçambique. Inclui a reconfiguração material (construir, reparar ou reequipar instrumentos e cadeias de sinal a partir de componentes disponíveis localmente ou de segunda mão), a substituição técnica (substituir ferramentas ou conhecimentos especializados indisponíveis por equivalentes viáveis, gerando frequentemente soluções distintas) e a manutenção como trabalho criativo (reparação, remendos e ajustes iterativos como elementos centrais e não periféricos, particularmente onde as desigualdades infraestruturais tornam a avaria uma condição operacional normal) (Jackson, 2014). É também relacional: o *Making-Do* depende de laços sociais – empréstimos, partilha, ensino e colaboração – através dos quais os recursos e o conhecimento circulam informalmente (Simone, 2004). Estas não são meramente estratégias de adaptação; em conjunto, formam um sentido prático adquirido que organiza o trabalho musical e, ao longo do tempo, molda os resultados estilísticos.

Enraizado na modernidade musical de Moçambique – desde a marginalização colonial até à improvisação pós-independência e à precariedade infraestrutural contemporânea – *Making-Do* estabelece uma ponte entre as continuidades rurais e o presente digital, sem tratar este último como uma rutura. A limitação material torna-se generativa porque reorganiza continuamente a técnica: reutilizar materiais descartados, hibridizar instrumentos, personalizar afinações e combinar lógicas acústicas com mediação eletrónica não são desvios da técnica “adequada”, mas formas de conhecimento situado que expandem as possibilidades sonoras. Neste sentido, o *Making-Do* ressoa com as discussões de Kubik sobre práticas musicais “neotradicionais” em partes da África Oriental, onde os músicos adaptaram formas herdadas às realidades urbanas e reaproveitaram materiais industriais para criar instrumentos funcionais – processos através dos quais a restrição se torna estilisticamente produtiva, em vez de meramente limitadora (Kubik, 1981). Ao longo deste continuum, o *Making-Do* é mais do que uma estratégia de sobrevivência: é uma ética criativa repetível, um remix de memória, ambiente e expressão sob restrições.

Por fim, este conceito sustenta o argumento mais amplo do artigo sobre circulação e hibridismo. Enquanto os debates sobre a WM 2.0 têm frequentemente colocado em primeiro plano o acesso global e a visibilidade das plataformas, a WM 2.1 – tal como aqui desenvolvida – enfatiza práticas nas quais o conhecimento instrumental ancestral fornece a base composicional para a criação digital e híbrida. A Circularidade de Remix, por sua vez, descreve como estas práticas com raízes locais circulam por circuitos translocais e regressam reconfiguradas, reforçando o *Making-Do* tanto como método como como *ethos*.

A música popular neotradicional na África Oriental – e os seus ecos moçambicanos

No texto fundamental de Gerhard Kubik, intitulado “Música popular neotradicional na África Oriental desde 1945”, o autor descreve como os trabalhadores migrantes, afastados das condições sociais e materiais da vida tradicional, recorreram a resíduos industriais e a objetos do quotidiano para reconstruir instrumentos que lhes eram familiares:

Os chamados instrumentos tradicionais foram desaparecendo cada vez mais das zonas rurais. Nas cidades e nos locais de trabalho, os trabalhadores migrantes recorriam frequentemente a resíduos industriais para construir instrumentos que imitavam os tradicionais. A aparência destes instrumentos começou a mudar consideravelmente. Foi feita uma série de novas invenções organológicas. Muitas vezes, porém, tratava-se simplesmente de utilizar objetos utilitários como instrumentos substitutos. Surgiu entre os grupos de trabalhadores um tipo de música que refletia a posição social dos homens num ambiente alterado. (Kubik, 1981, p. 89)

O movimento neotradicional na África Oriental surgiu de uma confluência entre deslocamentos socioeconómicos e ambientes materiais em transformação, nos quais os trabalhadores migrantes reutilizaram objetos disponíveis para reconstruir funções instrumentais familiares em novas condições urbanas e laborais (Kubik, 1981, pp. 83, 87, 89). Fundamentalmente, a transformação operou não só ao nível do estilo, mas também ao nível da tocabilidade dos instrumentos e da técnica (ver Blanes, 2025b). O estilo de dedilhado derivado da guitarra foi adaptado a lamelofones como o lukeme, as abordagens de baixo moldaram práticas derivadas do arco, como o ndonga, e técnicas semelhantes ao slide foram transferidas para a execução da cítara através de facas, garrafas ou cabaças como instrumentos de fricção. Paralelamente, a digitação semelhante à da guitarra foi aplicada a instrumentos como o kipango, demonstrando como a recombinação neotradicional podia ser concretizada tanto através de técnicas manuais como através de repertórios. A construção de instrumentos evoluiu para um domínio de experimentação criativa. Os instrumentos fabricados em série eram frequentemente inacessíveis, pelo que os músicos construíam guitarras, tambores e baixos a partir de materiais reutilizados (Conceição, 2021; Freitas, 2023; Kubik, 1981; Malauene, 2021). Estes instrumentos “improvisados” não só permitiram a participação em novos estilos musicais, como se tornaram veículos para expressar a experiência contemporânea dentro de estruturas culturalmente ressonantes.

Um dos primeiros exemplos marcantes é Dilon Djinni, mais tarde aclamado como “O Rei da Marrabenta”. Em 1939, aos doze anos, construiu uma guitarra com uma lata de óleo a partir de materiais recuperados. Embora tenha sido um pequeno passo na sua juventude, este ato constitui um emblema do espírito inventivo que moldou a prática musical moçambicana: adaptável, expressivo e baseado na arte de improvisar (Conceição, 2021; Wane, 2020).

Exemplos mais recentes: casos de estudo

Conjuntos acústicos como o Artista Mil-Quinhento & Conjunto Popombo de Nampula, o Conjunto Nimala de Laulauah (Nampula) na década de 1990, a John Issa Band (Niassa) na década de 2010 e o Tete Thaumo (Tete) na década de 2020 ilustram a difusão da construção de instrumentos artesanais por todo o Moçambique.



Figura 2: Pintura digital de Artista Mil-Quinhento & Conjunto Popombo de Nampula atuando em local desconhecido, finais da década de 1980. Baseada numa imagem fixa de uma gravação feita por João Soeiro de Carvalho. Imagem cortesia de João Soeiro de Carvalho. Utilizada com licença. Todos os direitos reservados. Criada pelo autor.

No final dos anos 80, o professor João Soeiro de Carvalho gravou um concerto numa aldeia do Artista Mil-Quinhento & Conjunto Popombo de Nampula (ver figura 2), oferecendo uma visão rara da sua prática de *Making-Do* num estilo semelhante ao Afro-skiffle, uma bricolagem sonora de materiais reciclados, instru-

mentos caseiros e referências musicais hiperlocais (Carvalho *et al.*, 2019). Em vez de imitar gêneros estrangeiros, o seu som reinventa a tradição através de uma estética de recuperação, dançável e polifônica, com tempos fluidos e improvisação espontânea. Funde vocais de chamada e resposta com uma performance visual informal e percussiva, refletindo tanto o seu ambiente socioeconômico como uma filosofia de engenho coletivo.

Uma documentação marcante, devido às suas raras gravações de campo realizadas durante os últimos anos da guerra civil (1977-1992), surge nos álbuns *Mozambique 1* e *Mozambique 2* (1989) da GlobeStyle. Estes álbuns constituem um arquivo fragmentado, mas de valor inestimável, do panorama musical à beira de uma transformação. A faixa 9 do Volume 2, “Armina”, de Mil-Quinhento & Conjunto Popombo de Nampula, foi posteriormente incluída no álbum *SabaSaba* (GlobeStyle, 1992), interpretada com instrumentos construídos a partir de resíduos industriais: incluindo a cítara pankwe, feita com raios de bicicleta e uma caixa de lata, as maracas de chicote e um baixo em forma de caixa de chá semelhante a uma bacia de lavar roupa.



Figura 3: Pintura digital da imagem da John Issa Band conforme publicada em wiredforsound.co.za (site não disponível *online*; acedido via Internet Archive Wayback Machine 4, 2025). Utilizada aqui para fins académicos e ilustrativos. Todos os direitos reservados. Criada pelo autor.

Em 2013, uma expedição de gravação liderada por Simon Attwell, pelo guitarrista dos Freshlyground, Julio Sigauque, e pela produtora de rádio Kim Winter – sob os auspícios da Open Society Initiative for Southern Africa (OSISA) – percorreu Moçambique equipada com um estúdio móvel alimentado a energia solar montado num veículo 4x4. O objetivo era documentar artistas raramente gravados em regiões remotas, particularmente no norte, onde o acesso continua a ser limitado (Afropop, 2014).

Uma das atuações documentadas, da John Issa Band (ver figura 3 *supra*), apresentou um som elétrico cru e rural, baseado no *Making-Do*: uma bateria montada a partir de bidões de plástico de combustível e instrumentos de cordas construídos com cabos de travão de bicicleta, ligados a aparelhos de rádio hi-fi reaproveitados como amplificadores (Afropop, 2014). Num podcast que acompanha a apresentação, José, da John Issa Band, narra a lógica de construção dos instrumentos e a ligação improvisada que permite que a guitarra e a voz entrem no mesmo caminho de sinal (Attwell, Winter & Sigauque, 2014):

Tive de ir para o mato, para encontrar uma árvore chamada mbila. Tive de a esculpir e lixar para que se transformasse numa guitarra [...] e depois comecei a colocar as cordas, até começar a parecer uma guitarra, até se tornar uma guitarra [...] Então, fiz uma instalação [...] e tive de ligar aqueles dois fios diretamente ao rádio, para que o som pudesse passar da guitarra para o rádio e, depois, do rádio para as colunas. [...] Assim, quando a pessoa toca guitarra, tudo vai para o rádio e conseguimos ouvir bem, conseguimos ouvir junto com as músicas.



Figura 4: Pintura digital do baterista da John Issa Band a tocar bateria feita com bidões de combustível. Ilustração baseada na performance da John Issa Band no vídeo do YouTube intitulado "Wired For Sound - Mozambique". Vídeo original da WIRED FOR SOUND. Todos os direitos reservados. Criada pelo autor. Utilizada aqui para fins académicos e ilustrativos.

Maneto Tenfula: reinventar o instrumento

Maneto Tenfula, um fabricante de instrumentos de Tete radicado em Maputo, exemplifica uma prática de *Making-Do* enraizada na inovação do design e na continuidade adaptativa. Embora empenhado em salvaguardar a fabricação

tradicional de instrumentos moçambicanos como uma forma de custódia,³ ele também constrói variantes tecnologicamente melhoradas, como o seu *kankubwe* afinável. Em vez de replicar modelos canónicos, Maneto modifica sistematicamente elementos estruturais para expandir as possibilidades tonais, melhorar a precisão da afinação e alargar o leque expressivo. Maneto Tenfula exemplifica a abordagem *Making-Do* à performance, tratando-a não como uma forma fixa, mas como um quadro para a experimentação.

Ao longo dos estudos de caso que se seguem – sejam eles digitais, acústicos, performativos ou organológicos – o *Making-Do* surge como uma metodologia viva, em evolução e profundamente situada (Bourdieu, 2020 [1972]). Reflete não só o que é feito, mas também como e por que é feito: em resposta a limitações, em diálogo com a memória e na busca de possibilidades expressivas e coletivas.

May Mbira: *loops* ao vivo como continuidade sonora

Entre os artistas moçambicanos da atualidade, May Mbira personifica o *ethos* do *Making-Do* na performance⁴ (Blanes, 2025a, 2025b). Mestre da *mbira* e pioneiro do *live-looping* em Moçambique, May Mbira funde estruturas melódicas e rítmicas tradicionais com sobreposições em tempo real, improvisação e processamento de efeitos. O seu equipamento – uma *loopstation*, um microfone, vários controladores e um conjunto de instrumentos tradicionais – é minimalista, mas a sua arquitetura musical é expansiva. Assentando no significado cultural e espiritual da *mbira*, May Mbira não “moderniza” afastando-se da cerimónia. Pelo contrário, ele alarga a sua lógica temporal, tratando o *looping* não como uma novidade, mas como um meio de amplificar o seu poder cíclico e indutor de transe (Dutiro & Howard, 2007; Tracey, 1983). As suas atuações são simultaneamente saturadas culturalmente e esteticamente experimentais, combinando tradição, composição eletrónica e remix ao vivo.

Isto reflete o *Making-Do* não apenas como uma configuração técnica, mas como uma filosofia orientadora. A música de May Mbira demonstra como os universos sonoros ancestrais podem migrar para novos formatos sem rutura. A sua utilização da *loopstation* dá continuidade – ao invés de afastar – às lógicas tradicionais, oferecendo novas formas de expressividade e resistência. O *Making-Do* torna-se, assim, uma prática de sobreposição de som, tempo, identidade e memória sonora.

³ Um filme que acompanha Maneto enquanto constrói, toca e fala sobre o *kankubwe*: <https://youtu.be/ijj5jrqrVV4>

⁴ As suas atuações estão documentadas num vídeo acessível ao público, produzido durante o meu trabalho de campo de doutoramento (Blanes, 2025a), que complementa a tese a ser publicada em breve (2025b). <https://youtu.be/5zmIRkd3Lgk>

Sobre a ética do remix

Embora este artigo celebre o *Making-Do* e o WM 2.1 como poderosos modelos para compreender a criatividade sonora moçambicana, é igualmente importante reconhecer os limites e os riscos destes conceitos. O objetivo não é diminuir o seu valor, mas sim envolver-se numa crítica reflexiva, atenta às tensões entre celebração e romantização, teoria e experiência vivida.

O remix é frequentemente visto como libertador, recuperando material e transformando o seu significado. No entanto, o remix não é inerentemente descolonial. A economia global do remix continua a ser moldada por assimetrias de poder. Questões em torno de quem sampleia quem – e sob que condições – continuam a ser extremamente delicadas. Em Moçambique, muitos músicos tradicionais são sampleados sem consentimento, sem atribuição e, certamente, sem qualquer compensação. O mesmo se verifica em todo o Sul Global.

Embora a WM 2.1 enfatize a intencionalidade e o conhecimento situado, deve ter cuidado para não reproduzir tendências extrativistas das economias de WM anteriores, que tiravam sem retribuir. Quando as gravações de campo são reduzidas a matéria-prima para os *beatmakers* distantes, o conhecimento cultural corre o risco de perder o seu significado intrínseco. Assim, a ética do remix deve incluir questões de reciprocidade, consentimento e atribuição, não como considerações secundárias, mas como princípios centrais.

Remix como identidade

O *Making-Do*, com a sua lógica híbrida, funciona em paralelo – e muitas vezes em atrito – com as políticas estatais em evolução (Connell & Gibson, 2004; Deleuze & Guattari, 1988; Malauene, 2021; Said, 2012). Em Moçambique, os músicos dedicam-se à criação de um mundo sonoro moldado por restrições, memória e improvisação tecnológica (Malauene, 2021). A música há muito que está “entrelaçada e interligada com a política”, apropriada para a crítica social e a resistência – muitas vezes sob sanções – à medida que os artistas reivindicam “um espaço cultural único” no seio de culturas inerentemente “híbridas, heterogêneas, extraordinariamente diferenciadas e não monolíticas” (Connell & Gibson, 2004, p. 2).

Estas práticas híbridas fundem instrumentos tradicionais feitos à mão com estações de *loop*, pedais de efeitos e ferramentas eletrônicas, produzindo sons que são simultaneamente ancestrais e contemporâneos. Formam um sucessor *underground* e tecnologicamente adaptável do género de música popular neotradicional descrito por Kubik (1981), onde os músicos constroem instrumentos a partir de materiais reciclados, sampleiam gravações de campo ou colocam em

loop fragmentos cerimoniais dentro de estruturas eletrônicas. A tradição torna-se um conjunto de ferramentas mutável para futuros sonoros. Historicamente, os moçambicanos construíram instrumentos a partir de “lata de azeite e linha de pesca” (Conceição, 2021, p. 118) e resíduos industriais (Kubik, 1981, p. 87). A adição de “instrumentos de sopro e elétricos” (Carvalho, 1999, p. 155), sintetizadores (Nettl, 1985) e outras ferramentas aos ritmos tradicionais reflete esta mistura contínua.

Esta lógica composicional é deliberada. A ligação de instrumentos espiritualmente significativos, como a *mbira*, a equipamento moderno constitui, por si só, uma afirmação. Permite aos artistas “renegociar domínios contestados de propriedade e limites de identidade que a modernidade põe em causa” (Mendes, 2022, p. 148). May Mbira, um dos mais proeminentes defensores da estética *Making-Do* em Maputo, amplia a lógica temporal da *mbira* através de *loops* digitais. Como observam Dutiro e Howard (2007, p. 1), “a música e a religião” são frequentemente domínios de propriedade contestados. A entextualização da improvisação em composições fixas levanta questões de autoria nas tradições orais (Conceição, 2021). O *sampling* e a extração de sons tradicionais por produtores ocidentais – onde “a tradição oral pode mascarar tanto a existência de cânones locais de propriedade como a existência de consequências locais por se apropriar sem pedir” (Feld, 2000, p. 161) – destacam a importância de afirmar o controlo sobre a propriedade cultural através de ferramentas digitais (Howard, 2016; White, 2012). Tais afirmações alimentam uma renegociação contínua do que constitui “o nosso” *versus* “o deles” (Bohlman, 1988).

Os músicos *Making-Do* rejeitam as hierarquias que privilegiam os instrumentos ocidentais ou as produções sofisticadas. Em vez disso, reivindicam a sua própria modernidade musical, construída a partir do zero. Isto contraria os esforços liderados pelo Estado para “melhorar” a música tradicional através da ocidentalização, como na China, onde as artes populares eram consideradas “atrasadas” (Howard, 2016, pp. 24-25). Os músicos do Sul Global têm frequentemente resistido a formatos *unplugged* ou a rótulos de *World Music*, insistindo, em vez disso, na modernidade expressa através de línguas e temas locais (Conceição, 2021; Connell & Gibson, 2004). Como argumenta Erlmann (1999, p. 200), tais posições refletem um “discurso africano sobre a África” que tanto “rejeita como abraça a modernidade”, não como uma contradição, mas como uma continuidade enraizada no contexto e na experiência.

Este posicionamento responde também a um legado colonial de controlo cultural. Sob o domínio colonial português, a música local em Moçambique foi fortemente regulamentada, remodelada para se adequar às políticas de assimilação

e denunciada como “maligna” ou “pagã” (Malauene, 2021; Miller & Shahriari, 2020). Ainda assim, a música moçambicana continuou a ser uma ferramenta de expressão da personalidade e de crítica subversiva, muitas vezes de uma forma totalmente incompreensível para o poder colonial. As canções subversivas foram rotuladas como “música subversiva” e enfrentaram a “repressão às culturas locais” (Conceição, 2021). Mesmo após a independência, a censura informal moldou as listas de reprodução da rádio estatal, evitando música ligada ao passado ou a valores “burgueses” (Freitas, 2022; Ribeiro, 2014).

O surgimento da produção digital e DIY oferece novas formas de contornar essas limitações. Os artistas recorrem agora a “infraestruturas piratas” – *software* pirateado, equipamento reaproveitado, estúdios caseiros – para contornar *gatekeepers*. O acesso à “tecnologia barata (equipamento de gravação, transmissão FM ou amostragem)” (Malm & Wallis, 2003, p. 298) alimenta a criatividade e a inovação autônomas, permitindo que os artistas rejeitem as definições da indústria de “verdade” e “qualidade” (Draper, 2008). As canções circulam “fora das esferas comerciais” (Clayton, 2016, p. 104), e alguns artistas flexibilizam deliberadamente as restrições de direitos de autor para permitir a reutilização livre (Browning, 2011). Esta estratégia desafia o controlo da indústria e apoia um projeto mais abrangente de “quebrar o monopólio da imaginação” (Clayton, 2016, p. 122).

Tal resistência não é nova. Desde os trabalhadores migrantes que reutilizam “resíduos industriais” para criar instrumentos (Kubik, 1981, p. 89) até aos músicos modernos que remisturam gravações de arquivo (Butt, 2002), os artistas moçambicanos têm reafirmado consistentemente o controlo sobre o som. O *ethos* do *Making-Do* – improvisado, experimental e situado – dá continuidade a esta tradição, afirmando tanto a propriedade cultural como a soberania criativa.

Existe uma linha ténue entre celebrar a criatividade e fetichizar a pobreza. Romantizar a arte de *Making-Do* corre o risco de estetizar a desigualdade sistémica. Pode obscurecer as consequências reais da negligência infraestrutural e desviar a atenção da necessidade urgente de apoio estrutural, acesso a recursos e políticas culturais equitativas. Uma verdadeira celebração da arte de *Making-Do* deve, portanto, incluir uma crítica às condições que a tornam necessária e um compromisso em apoiar os artistas para além da sua capacidade de “*make-do*”.

O *Making-Do* depende de ecossistemas frágeis: microfones partilhados, eletricidade intermitente, computadores portáteis emprestados. Uma única rusga policial, um cabo partido ou um disco rígido infetado por um vírus podem anular meses de trabalho. Embora a capacidade de improvisação dos artistas moçambicanos seja imensa, não pode compensar indefinidamente a falta de apoio estrutural. Teorizar o *Making-Do* é reconhecer esta fragilidade não como um fra-

casso, mas como algo intrínseco ao seu ecossistema. É perguntar: como seria o *Making-Do* com apoio? Com acesso a ferramentas, formação, redes? O *Making-Do* consegue sobreviver à institucionalização, ou requer a precariedade para prosperar? Estas são questões em aberto e exigem respostas não só intelectuais, mas também práticas.

Conclusões

Os mundos sonoros explorados neste artigo revelam um Moçambique que rejeita os opostos binários que tantas vezes lhe são impostos – tradicional *versus* moderno, local *versus* global, escassez *versus* criatividade. O que emerge, em vez disso, é uma paisagem moldada pela recombinação, pela engenhosidade e pelo conhecimento relacional: uma modernidade musical construída através da prática, não medida em relação a padrões externos. Através do conceito de *Making-Do*, tracei estratégias materiais e musicais na intersecção entre restrições estruturais, continuidade ancestral e experimentação sonora, onde o conhecimento flui não da indústria para o utilizador, mas do contexto para o criador, da experiência vivida para o artefacto sonoro.

Isto não é uma rejeição das ferramentas modernas, mas sim uma reconfiguração da sua utilização: os estúdios caseiros reutilizam *software* pirata para a criação comunitária, Artista Mil-Quinhento constrói pistas de dança acústicas a partir de materiais descartados, May Mbira recria *loops* da *mbira* para aprofundar o seu ritmo ancestral e Maneto reformula a acústica dos instrumentos para alargar o leque expressivo da tradição. Em conjunto, estes casos descrevem uma epistemologia política – uma Afro-Modernidade fundamentada não em linhas temporais eurocêntricas de progresso, mas na adaptação, tradução e sobrevivência (Bauman, 2001; Hanchard, 2006). Embora este artigo destaque formas e tecnologias emergentes, as estratégias criativas descritas – bricolagem, remix, adaptação – não são invenções modernas; elas ampliam as epistemologias musicais africanas nas quais a transformação e a circulação são fundamentais, e não excepcionais.

As práticas de raiz africana, particularmente na música popular, desempenham um papel crucial na “construção sonora” de uma nação erguida “do zero” ou “da periferia”, em tensão com os projetos estatais que tentaram impor uma identidade única (Feld, 2000, p. 147; Freitas, 2023, pp. 408-409; Malauene, 2021, pp. 268-269). No Moçambique pós-colonial, os músicos têm repetidamente mobilizado a música para a crítica e a resistência – mesmo sob sanções – enquanto a inovação periurbana emergiu da “interação entre mundos distintos”, com géneros como a marrabenta a veicular comentários populares, ressonância antico-

lonial e representatividade contestada (Baquete, 2020; Freitas, 2023; Malauene, 2021; Pereira, 2020, p. 96; Vail & White, 1978; Wane, 2020). As mudanças culturais e os debates institucionais pós-guerra civil reconheceram cada vez mais o pluralismo entre as diferenças rurais/urbanas e etnolinguísticas, mesmo que esforços de consolidação anteriores por vezes tenham semeado “elementos de identidade artificiais e externos” e policiado o tribalismo (Freitas & Carvalho, 2022; Malauene, 2021; Morais, 2020, 2022; Tracey, 1983). O resultado é “talvez mais fragmentado, mas também potencialmente mais rico”, com a vida musical a funcionar como um “agente fundamental” para compreender a mudança sociopolítica, enquanto a classificação de “popular” *versus* “tradicional” e a sobreposição das categorias étnicas/nacionais permanecem historicamente carregadas – melhor compreendidas através de negociações contínuas e de contactos crioulistas do que através de origens fixas (Carvalho, 1999; Chikowero, 2002, p. 15; Freitas, 2022; Freitas & Carvalho, 2022, p. 228; Glissant, 1997; Lima, 2016; Malauene, 2021, p. 6; Nettleford, 1978; Pereira, 2020; Weiss, 2014).

A identidade musical também se estende para além das fronteiras através de laços transnacionais que sustentam formas diaspóricas de se sentir moçambicano ou africano, ligando as sociedades de origem e de acolhimento e gerando novas esferas de expressão cultural (Arenas, 2011; Connell & Gibson, 2004; Ferrara, 2014, p. 110). Muitas formas de música popular surgem através do contacto cultural desigual e da fertilização cruzada contínua; a trajetória da rumba/soukous é um exemplo emblemático, e o estilo de guitarra de Moçambique reflete igualmente influências historicamente sobrepostas nos circuitos congolese, sul-africanos, portugueses e brasileiros (Eriksen, 2007; Manuel, 1988; Martin & White, 2012). Os debates relacionados com as formações culturais cosmopolitas – tais como os estudos sobre o semba angolano – sublinham a forma como as modernidades musicais atlânticas resistem a enquadramentos binários de tipo africano/europeu (Marzano, 2020). Nas formações transnacionais lusófonas, a música pode tornar-se uma “pátria” para “famílias-nação” dispersas, enquanto a política da *World Music* envolve frequentemente identidades performadas e ênfases estratégicas na localidade ou na autenticidade no seio de redes globais (Cidra, 2008; Connell & Gibson, 2004; White, 2011). Este é o paradoxo da globalização: a conexão intensificada pode aumentar a importância do lugar, mesmo que as “raízes” permaneçam em fluxo; o facto de a timbila de Moçambique se ter tornado um símbolo nacional é um exemplo claro de como expressões locais específicas são elevadas e reestruturadas no seio dos imaginários nacionais (Connell & Gibson, 2004; Hebdige, 2003; Morais, 2020; Weiss, 2014; White, 2011).

À luz dos objetivos desta edição especial, *Making-Do*, WM 2.1 e Circularidade de Remix podem ser interpretados como ferramentas analíticas para o empreendedorismo cultural: descrevem como o valor e a viabilidade são produzidos através da reparação, da reutilização, da colaboração e da reestruturação do conhecimento musical herdado no âmbito das infraestruturas contemporâneas. Simultaneamente, o quadro exige uma ética de interpretação: o *Making-Do* não deve ser romantizado como uma estética da carência, e a Circularidade de Remix não deve ser confundida com uma prática automaticamente descolonial, quando as economias de plataforma e os regimes de amostragem podem reproduzir assimetrias extrativistas. O ganho analítico é, portanto, inseparável da implicação prática: sustentar estas práticas requer reciprocidade, consentimento, atribuição e apoio material proporcionais à criatividade que as economias culturais globais tão prontamente celebram. Embora este artigo se tenha centrado em Moçambique, os conceitos aqui desenvolvidos são aplicáveis a outros contextos. O *Making-Do* é observável em todo o continente, nos guetos de Luanda, nas *townships* de Joanesburgo, nas periferias de Nairobi – onde quer que os músicos tenham de inventar tanto as suas ferramentas quanto as suas canções. Ressoa em contextos da diáspora, nos bairros sociais de Lisboa ou nas favelas do Rio, onde quer que a criatividade colida com limites materiais.

O WM 2.1, da mesma forma, fornece um quadro para compreender um conjunto crescente de práticas híbridas que integram conscientemente as músicas tradicionais em formas contemporâneas – não como património estático, mas como conjuntos de ferramentas mutáveis para futuros sonoros. As dinâmicas da Circularidade de Remix e da Multiterritorialidade são igualmente instrutivas para além de Moçambique. Elas recordam-nos que os fluxos culturais raramente são unidirecionais. Mas se o *Making-Do* nos ensina alguma coisa, é que a ingenuidade não deve ser romantizada à custa do apoio material. Os artistas não devem ter de criar sempre magia a partir da escassez. O reconhecimento do poder do *Making-Do* deve ser acompanhado pela atenção à sua fragilidade. Que infraestruturas o poderão sustentar? Que redes poderão apoiar os seus praticantes? Como garantimos que o remix continua a ser uma prática de agência, e não de extração?

As culturas musicais de Moçambique não oferecem nenhuma utopia. O que oferecem é muito mais valioso: um conjunto de práticas enraizadas, complexas e intensamente vivas que ilustram como o som pode ser um espaço de continuidade e rutura, de sobrevivência e invenção, de memória e futurismo.

O *Making-Do* não é o oposto da tecnologia, é a sua reapropriação (ver Blacking, 1995 e Feld, 2012). O WM 2.1 não é um género, é uma forma de expressar a identidade através do som em novas condições. A Circularidade de Remix não é ape-

nas uma técnica, é uma política de relações. E Moçambique, nesta narrativa, não é periférico. É central para a história de como a música sobrevive em todo o lado, não só apesar das restrições, mas por causa do que as restrições exigem: ouvir, criar, adaptar, remixar. Não a partir do nada, mas a partir do que está à mão; do que é lembrado, e do que ainda pode ser imaginado.

Referências

- Afropop Worldwide. (2014, August 28). *Wired for sound: Mozambique*. <https://afropop.org/articles/wired-for-sound-mozambique>
- Appadurai, A. (1990). Disjuncture and difference in the global cultural economy. *Theory, Culture & Society*, 7(2-3), 295-310. <https://doi.org/10.1177/026327690007002017>
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. University of Minnesota Press.
- Arenas, F. (2011). *Lusophone Africa: Beyond independence*. University of Minnesota Press.
- Attwell, S., Winter, K., & Sigauque, J. (Producers) (2014). *Wired for sound - Mozambique radio doc* [Audio podcast]. SoundCloud. <https://soundcloud.com/wiredforsoundsa>
- Baquete, C. S. D. R. (2020). Jogos, lazer e repúdio: Conexões e identidades em Moçambique (1960-1984). *Africana Studia: Revista Internacional de Estudos Africanos*, 34, pp. 33-47.
- Bauman, Z. (2001). *Community: Seeking safety in an insecure world*. Polity Press.
- Blacking, J. (1995). *Music, culture, and experience: Selected papers of John Blacking*. University of Chicago Press.
- Blanes, G. de L. (2025a). *The Midi-Mbira – Democratizing playabilities for a DIY indigenous futurity in Mozambique* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/yrd2CBuoQQ0>
- Blanes, G. de L. (2025b). *On playability theory and remixing: Exploring controllerism through the creation of the MidiMbira in Mozambique*. Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal. <http://hdl.handle.net/10362/191727>
- Blanes, G. de L. (2026). “Making-do”: The DIY MidiMbira and other traditional Mozambican instruments in live-looping performance. *DIY, Alternative Cultures & Society*, 0(0). <https://doi.org/10.1177/27538702261417519>
- Bohlman, P. V. (1988). *The study of folk music in the modern world*. Indiana University Press.
- Borea, A. (2025). *The archive inside out: Crafting fictionalities through sampling practices*. <https://www.sonicscope.org/pub/it2nful6/release/2?readingCollection=3035fb28>
- Born, G., & Hesmondhalgh, D. (Eds.) (2000). *Western music and its others: Difference, representation, and appropriation in music*. University of California Press.
- Bourdieu, P. (2020). Outline of a theory of practice (R. Nice, Trad.). In S. Seidman, & J. C. Alexander (Eds.), *The new social theory reader* (pp. 80-86). Routledge. (Obra original publicada em 1972)
- Browning, B. (2011). Slave ship on the infosea: Contaminating the system of circulation. In B. W. White (Ed.), *Music and globalization: Critical encounters* (pp. 25-39). Indiana University Press.
- Burkhalter, T. (2011, January 27). *Weltmusik 2.0: Zwischen Spass- und Protestkultur*. Norient. <https://norient.com/academic/weltmusik2-0>
- Burkhalter, T. (2016). World Music 2.0: Updated and expanded. In J. G. Papenburg, & H. Schulze (Eds.), *Sound as popular culture: A research companion* (pp. 314-323). MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/9975.003.0041>
- Burkhalter, T., Dickinson K., & Harbert, B. J. (Eds.) (2013). *The Arab avant-garde: Music, politics, modernity* (pp. 89-120). Wesleyan University Press.
- Butt, J. (2002). *Playing with history: The historical approach to musical performance*. Cambridge University Press.
- Canclini, N. G. (2005). *Hybrid cultures: Strategies for entering and leaving modernity*. University of Minnesota Press.

- Carvalho, J. S. de. (1999). Makwayela: Choral performance and nation building in Mozambique. *Horizontes Antropológicos*, 5(11), 145-182. <https://doi.org/10.1590/S0104-71831999000100008>
- Carvalho, J. S. de, Sá, C., Lacerda, M. T., & Raimundo, I. (2019). Inetmoz – A database for the musical heritage of Mozambique. *CAML Review / Revue de l'ACBM*, 47(2-3), 14.
- Certeau, M. de. (1984). *The practice of everyday life* (S. Rendall, Trad.). University of California Press.
- Chikowero, M. (2002). *African music, power, and being in colonial Zimbabwe*. Indiana University Press.
- Christen, K. (2019). “The songline is alive in Mukurtu”: Return, reuse, and respect. In L. Barwick, J. Green, & P. Vaarzon-Morel (Eds.), *Archival returns: Central Australia and beyond*. Language Documentation & Conservation, Special Publication 18, pp. 153-172. University of Hawai'i Press / Sydney University Press.
- Cidra, R. (2008). Produzindo a música de Cabo Verde na diáspora: Redes transnacionais, world music e múltiplas formações crioulas. In P. Góis (Ed.), *Comunidade(s) cabo-verdiana(s): As múltiplas faces da imigração cabo-verdiana* (pp. 117-136). Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural (ACIDI).
- Clayton, J. (2016). *Uproot: Travels in 21st-century music and digital culture*. Farrar, Straus & Giroux.
- Conceição, V. G. (2021). *Narradores de marrabenta: Música e nação em Moçambique*. Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Connell, J., & Gibson, C. (2004). World music: Deterritorializing place and identity. *Progress in Human Geography*, 28(3), 342-361. <https://doi.org/10.1191/0309132504ph493oa>
- Connerton, P. (1989). *How societies remember*. Cambridge University Press.
- Conqui, M., & Rantala, J. (2023). ‘My space trips from Chimoio’: Notes about space and temporality in sampling. In Q. Williams, & J. N. Singh (Eds.), *Global hip-hopography* (pp. 411-436). Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-031-21955-9_17
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. University of Minnesota.
- Dias, M. (1986). *Instrumentos musicais de Moçambique*. Instituto de Investigação Científica Tropical, Centro de Antropologia Cultural e Social.
- Draper, P. (2008). Music two-point-zero: Music, technology and digital independence. *Journal of Music, Technology & Education*, 1(2-3), 137-152. https://doi.org/10.1386/jmte.1.2and3.137_1
- Dutiro, C., & Howard, K. (Eds.) (2007). *Zimbabwean mbira music on an international stage: Chartwell Dutiro's life in music*. Ashgate.
- Eriksen, T. H. (2007). *Globalization: The key concepts*. Berg.
- Erlmann, V. (1996). The aesthetics of the global imagination: Reflections on world music in the 1990s. *Public Culture*, 8(3), 467-487.
- Erlmann, V. (1999). *Music, modernity, and the global imagination: South Africa and the West*. Oxford University Press.
- Feld, S. (1988). Notes on world beat. *Public Culture*, 1(1), 31-37.
- Feld, S. (1995). From schizophonia to schismogenesis: The discourses and practices of world music and world beat. In G. E. Marcus, & F. R. Meyers (Eds.), *The traffic in culture: Refiguring art and anthropology*. University of California Press.

- Feld, S. (2000). A sweet lullaby for world music. *Public Culture*, 12(1), 145-172. <https://doi.org/10.1215/08992363-12-1-145>
- Feld, S. (2012). My life in the bush of ghosts: 'World music' and the commodification of religious experience. In B. W. White (Ed.), *Music and globalization: Critical encounters* (pp. 40-51). Indiana University Press.
- Ferrara, G. (2014). *Sons e migração forçada: Usos da memória nas práticas expressivas entre os migrantes da descolonização de Angola*. Dissertação de mestrado, Universidade NOVA de Lisboa, Lisboa, Portugal. <https://run.unl.pt/handle/10362/13099>
- Freitas, M. R. de. (2022). Sounding the nation, sounding the revolution: Music and radio broadcasting in post-colonial Mozambique (1975-1986). *Journal of Radio & Audio Media*, 29(1), 80-103. <https://doi.org/10.1080/19376529.2021.1947239>
- Freitas, M. R. de. (2023). Being a musician in socialist Mozambique: From invisibility to unfeasibility (1974-1994). *Popular Music and Society*, 46(4), 407-430. <https://doi.org/10.1080/03007766.2023.2214915>
- 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. <https://doi.org/10.1111/nana.12807>
- Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*. Harvard University Press.
- Giroux, M. (2021). Music research and the sound archive: A meditation on ethnomusical engagement with collection-oriented research and re(p)(m)atriation. *Yearbook for Traditional Music*, 53, pp. 103-126.
- Glissant, É. (1997). *Traité du tout-monde: Poétique IV*. Gallimard.
- Golding, R. (2022). Sounding the archival silence: Searching for music in the nineteenth-century English asylum. *Social History of Medicine*, 35(4), 1223-1246.
- Gunkel, H. (2017). World Music 2.0: The digital turn in world music production. *Popular Music*, 36(1), 1-19. <https://doi.org/10.1017/S0261143016000650>
- Haesbaert, R. (2004). *O mito da desterritorialização: Do 'fim dos territórios' à multiterritorialidade*. Bertrand Brasil.
- Hanchard, C. (2006). *Party/politics: Horizons in Black political thought*. Oxford University Press.
- Hayward, P. (2011). A place in the world: Globalization, music, and cultural identity in contemporary Vanuatu. In B. W. White (Ed.), *Music and globalization: Critical encounters* (pp. 52-64). Indiana University Press.
- Hebdige, D. (2003). *Cut'n'mix: Culture, identity and Caribbean music*. Routledge.
- Howard, K. (Ed.) (2016). *Music as intangible cultural heritage: Policy, ideology, and practice in the preservation of East Asian traditions*. Routledge.
- Jackson, S. J. (2014). Rethinking repair. In T. Gillespie, P. J. Bockowski, & K. A. Foot (Eds.), *Media technologies: Essays on communication, materiality, and society* (pp. 221-239). MIT Press.
- Kahunde, S. (2012). Repatriating archival sound recordings to revive traditions: The role of the Klaus Wachsmann recordings in the revival of the royal music of Bunyoro-Kitara, Uganda. *Ethnomusicology Forum*, 21(2), 197-219. Taylor & Francis Group.
- Katz, M. (2010). *Capturing sound: How technology has changed music*. University of California Press.

- Kubik, G. (1981). Neo-traditional popular music in East Africa since 1945. *Popular Music*, 1, pp. 83-104. <https://doi.org/10.1017/S0261143000000933>
- Laranjeira, R. G. (2010, May 31). Marrabenta: Evolução e estilização 1950-2002. *BUALA*.
- Lessig, L. (2008). *Remix: Making art and commerce thrive in the hybrid economy*. Bloomsbury Academic.
- Lévi-Strauss, C. (1966). *The savage mind*. University of Chicago Press.
- Lima, P. S. B. de. (2016). *Moçambique como lugar de interrogação: A modernidade em Elísio Macamo e Severino Ngoenha*. African Minds.
- Machonisse, T., & Ribeiro, O. M. (2023). A música rap de Azagaia: Protestar contra injustiças sociais em Moçambique. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 131, pp. 73-96.
- Malauene, D. M. (2021). *A history of music and politics in Mozambique from the 1890s to the present*. Tese de doutoramento, University of Minnesota, Minneapolis, USA.
- Malm, K., & Wallis, R. (2003). *Media policy and music activity*. Routledge.
- Manuel, P. (1988). *Popular musics of the non-Western world: An introductory survey*. Oxford University Press.
- Martin, D. C., & White, B. W. (2012). The musical heritage of slavery: From creolization to “world music”. In B. W. White (Ed.), *Music and globalization: Critical encounters* (pp. 17-39). Indiana University Press.
- Marzano, A. (2020). Angola: Apontamentos para uma história social da cultura. *Africana Studia*, 1(34), 67-81.
- Miller, T. E., & Shahriari, A. (2020). *World music: A global journey* (4.^a ed.). Routledge.
- Morais, S. (2020). *O palco e o mato: O lugar das timbila no projeto de construção da nação em Moçambique*. Telha.
- Morais, S. (2022). Do mato ao palco: A construção da nação em Moçambique através da música. *Anuário Antropológico*, 47(1), 83-105.
- Mucavel, L. J. (2022). *African musical instruments from a contemporary global perspective: Mbira and Xizambi*. Tese de doutoramento, Friedrich Schiller University Jena, Jena, Alemanha.
- Nannyonga-Tamusuza, S., & Weintraub, A. N. (2012). The audible future: Reimagining the role of sound archives and sound repatriation in Uganda. *Ethnomusicology*, 56(2), 206-233.
- Navas, E. (2012). *Remix theory: The aesthetics of sampling*. Springer.
- Nercessian, A. H. (2002). *Postmodernism and globalization in ethnomusicology: An epistemological problem*. Scarecrow.
- Nettl, B. (1985). *The Western impact on world music: Change, adaptation, survival*. Schirmer Books.
- Nettleford, R. M. (1978). *Caribbean cultural identity: The case of Jamaica – An essay in cultural dynamics*. Institute of Jamaica.
- Ngoenha, S. (1993). *Filosofia africana: Das independências às liberdades*. Edições Paulinas – África.
- Novak, D. (2011). The sublime frequencies of new old media. *Public Culture*, 23(3), 603-634. <https://doi.org/10.1215/08992363-1336435>
- Noveck, D. (2011). “Beautiful Blue”: Rarámuri violin music in a cross-border space. In B. W. White (Ed.), *Music and globalization: Critical encounters* (pp. 93-111). Indiana University Press.

- Pereira, M. S. (2020). Colonialismo-tardio, pós-colonialismo e cultura popular nos subúrbios de Maputo: Um olhar a partir da marrabenta (1945-1987). *Africana Studia*, 1(34), 167-181.
- Perullo, A. (2018). Digital repatriation: Copyright policies, fair use, and ethics. In A. L. Woodson, & D. E. Cohen (Eds.), *The Oxford handbook of musical repatriation* (pp. 531-552). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190659806.013.30>
- Ribeiro, N. (2014). Broadcasting to the Portuguese empire in Africa: Salazar's singular broadcasting policy. *Critical Arts*, 28(6), 920-937. <https://doi.org/10.1080/02560046.2014.990630>
- Risk, L., & Tulk, J. E. (2025). Archives, access, and ethnomusicology. *MUSICultures*, 52, pp. 1-12.
- Robertson, R. (1995). Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity. In M. Featherstone, S. Lash, & R. Robertson (Eds.), *Global modernities* (pp. 25-44). Sage.
- Said, E. W. (2012). *Culture and imperialism*. Vintage.
- Simone, A. (2004). People as infrastructure: Intersecting fragments in Johannesburg. *Public Culture*, 16(3), 407-429. <https://doi.org/10.1215/08992363-16-3-407>
- Stock, J. P. (2004). Peripheries and interfaces: The Western impact on other music. In P. V. Bohlman (Ed.), *The Cambridge companion to world music* (pp. 223-241). Cambridge University Press.
- Stokes, M. (Ed.) (1994). *Ethnicity, identity and music: The musical construction of place*. Berg.
- Stokes, M. (2012). Globalization and the politics of world music. In M. Clayton, T. Herbert, & R. Middleton (Eds.), *The cultural study of music: A critical introduction* (pp. 107-116). Routledge.
- Taylor, T. D. (2014). *Global pop: World music, world markets*. Routledge.
- Tracey, A. (1983). Music in Mozambique: Structure and function. *Africa Insight*, 13(3), 227-233.
- Vail, L., & White, L. (1978). Plantation protest: The history of a Mozambican song. *Journal of Southern African Studies*, 5(1), 1-25.
- Vilas, R. (2019). Brasil, Angola, Moçambique: Construção de identidade através da música popular. *Revista Sonora*, 8(14), 1-22.
- Wane, M. (2020). Marrabenta: As dinâmicas históricas e socioculturais no contexto do seu surgimento. *Africana Studia*, 1(34), 123-135.
- Weiss, S. (2014). Listening to the world but hearing ourselves: Hybridity and perceptions of authenticity in world music. *Ethnomusicology*, 58(3), 506-525.
- White, B. W. (Ed.) (2011). *Music and globalization: Critical encounters*. Indiana University Press.