



Artigo original

ENTRE SONHO E PESADELO: UMA CRONOLOGIA MUSICAL DA HISTÓRIA DE MOÇAMBIQUE, 1974-2020

Marlino Eugénio Mubai¹  e **Mauro Manhanguê²** 

¹*Universidade Eduardo Mondlane, Faculdade de Letras e Ciências Sociais, Departamento de História, Maputo, Moçambique & Department of History, Heritage and Tourism, University of Pretoria, South Africa*

²*Universidade Eduardo Mondlane, Faculdade de Letras e Ciências Sociais, Departamento de História, & Max Planck Institute for Legal History and Legal Theory*

RESUMO: Um dos maiores desafios da pesquisa histórica em Moçambique e em África, em geral, é a escassez de fontes escritas. Para superar esta limitação, os historiadores têm recorrido a diversas fontes, incluindo a tradição oral e a música. O presente artigo analisa a história de Moçambique com base no conteúdo das músicas lançadas no período pós-colonial. Através da música, o artigo examina as experiências e as reações dos moçambicanos às sucessivas crises que abalaram o Estado pós-colonial. Parte do pressuposto de que os músicos são influenciados pelo contexto histórico em que se inserem e que a música no período pós-colonial reflecte momentos de euforia, desilusão, bem como um misto de audácia, esperança e incerteza quanto ao destino do país. Argumenta ainda que, devido ao legado histórico de políticas repressivas, a música, enquanto expressão artística popular, capta melhor o quotidiano dos cidadãos comuns. A música tem maior possibilidade de escapar à censura e tem a vantagem de ser difundida para uma audiência mais ampla. Recorrendo ao método histórico, revisão da literatura e à análise de conteúdo e ritmos das músicas marcantes do período pós-colonial, o artigo conclui que os músicos são, simultaneamente, narradores e fontes da história de Moçambique. Ao escutar música, apreende-se a descrição e interpretação dos principais acontecimentos históricos em tempo real. Através da música, se capta a euforia da proclamação da independência nacional, a experiência socialista, a guerra civil, o colapso económico, o programa de ajustamento estrutural, a paz, a democratização e a desigualdade social que assola Moçambique.

Palavras-chave: História, Moçambique, música, sociedade.

BETWEEN DREAM AND NIGHTMARE: A MUSICAL CHRONOLOGY OF THE HISTORY OF MOZAMBIQUE, 1974-2020

ABSTRACT: One of the major challenges of historical research in Mozambique and Africa in general is the paucity of written sources. To overcome this limitation, historians have resorted to diverse sources, including oral tradition and music. This article analyses the history of Mozambique through the content of songs released in the post-colonial period. Using music, it examines the experiences and responses of Mozambicans to successive crises that shook the post-colonial state. It assumes that musicians are influenced by the historical context in which they live, therefore, Mozambican music in post-colonial period reveals moments of euphoria, disappointment and a mixture of audacity, hope and uncertainty about the country's destiny. It also argues that, given the legacy of repressive political environment, music as a popular artistic expression is well positioned to capture the daily lives of anonymous citizens. It further notes that music is more likely to escape censorship and has the advantage of being broadcast to a wide audience. Resorting on historical method, literature review and content analysis of lyrics of the most resonant songs of the post-colonial period, the article concludes that musicians are, simultaneously, narrators and sources of Mozambican history. By listening to music, one grasps the description and interpretation of the main historical events in real time. Through music, one can apprehend the euphoria of the proclamation of national independence, the socialist experience, the civil war, the economic collapse, the structural adjustment program, peace, democratization and the social inequality that plagues Mozambique.

Keywords: History, Mozambique, music, society.

Correspondência para: (correspondence to:) marlino.mubai@uem.mz; mmubai@icloud.com

INTRODUÇÃO

A independência de Moçambique a 25 de Junho de 1975 foi um momento de euforia e grande expectativa. Para a população, a independência alimentava a esperança de acesso à educação, saúde, emprego, justiça, paz e outros benefícios que lhe tinham sido negados pelo regime colonial. Com vista a satisfazer as aspirações da população, o novo governo de Moçambique independente, liderado pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), adoptou um modelo de economia centralmente planificada, orientado para a promoção do desenvolvimento económico e social. Os sucessos e fracassos destas políticas já foram objecto de análise por parte de vários investigadores (Fitzpatrick, 1981; Ottaway, 1988; Plank, 1993; Hanlon, 1996; Pitcher, 2002; Hanlon, 2010; Castel-Branco, 2014).

Uma análise destes estudos mostra que os mesmos se concentram nos fracassos dos projectos de desenvolvimento, apontando a fuga de quadros qualificados, a guerra, a opção socialista, a má governação e as calamidades naturais como responsáveis pelo colapso económico e social em Moçambique. Ainda que isto espelhe a realidade, esta abordagem descure as experiências e respostas dos moçambicanos aos desafios impostos pelas sucessivas crises que têm afectado Moçambique independente. Partindo da premissa de que a música pode oferecer subsídios para a compreensão de como indivíduos e comunidades reagem e interpretam o que lhes acontece ao seu redor, este artigo recorre à música para examinar, numa perspectiva histórica, a experiência e a resposta dos moçambicanos às sucessivas crises que abalaram o Estado pós-colonial

Nas últimas décadas, a música tem vindo a ser cada vez mais utilizada como recurso para estudar a sociedade moçambicana. Entre as várias abordagens feitas, destacam-se: a história da música e dos seus fazedores (Lutero, 1981; Matusse, 2013), o papel da música na construção da identidade nacional (Matsinhe, 2005; Filipe, 2012), o estudo dos estilos e dos instrumentos musicais (Tracey, 1948; Miguel, 2005; Matusse, 2013; Laranjeira, 2014; Lichuge, 2016) e a análise da música como mecanismo de contestação política e social (Schwalbach, 2002). Este artigo alarga o estudo da música, considerando-a uma fonte da história. Nele, o músico e a sua audiência são analisados como narradores da história de Moçambique assente na experiência de cidadãos anónimos. Neste diapasão, a utilização da música como fonte histórica implica também a exploração de aspectos complexos, como a memória colectiva, o trauma, o sentimento de culpa, o patriotismo e a justiça social. Implica também reconhecer “o papel vital da música como uma actividade oral e participativa” (Gilbert, 2005: 132).

Assim, escutar a música moçambicana entre 1975 e 2020 permite captar os três ciclos da História de África na asserção de Crawford Young (2012), nomeadamente, (i) optimismo ou euforia; (ii) desapontamento, desespero ou afro pessimismo; e (iii) mistura de esperança, audácia e incerteza. Tendo em mente que os músicos são influenciados pelo contexto histórico em que se inserem, através da música, o artigo retrata a euforia vivida pelos moçambicanos com a proclamação da independência nacional em 1975. Examina o engajamento da sociedade no projecto de edificação da nação moçambicana, através da implementação de um projecto desenvolvimentista socialista. Mais adiante, na segunda metade da década 80, os músicos cantam os fracassos dos projectos de desenvolvimento, condenando e lamentando a crueldade da guerra. Com a paz alcançada em 1992, os músicos, cantam a esperança e celebram a introdução da democracia multipartidária, mas exprimem também alguma nostalgia e incerteza em relação aos destinos do país.

METODOLOGIA

Do ponto de vista metodológico, o artigo apoia-se no método histórico para compreender os eventos políticos, económicos, sociais no período em análise. Presta maior atenção no conhecimento das diferentes fases do objecto de estudo numa sucessão cronológica (Ramos, Naranjo, 2014). Neste caso, a música é estudada em função do ano da publicação, do local, da

história de vida do artista, e, sobretudo, da conjuntura política, económica e social em que foi concebida, gravada e difundida. Este método inspira-se na asserção do etnomusicólogo Nettle (1964), segundo a qual as músicas devem ser compreendidas dentro do contexto em que são geradas.

Através da recolha, escuta, transcrição, tradução e análise dos conteúdos textuais das músicas publicadas após a independência, o artigo revela a interpretação popular dos principais eventos ocorridos no país no período em análise. Do ponto de vista metodológico e teórico, o artigo enquadra-se no domínio mais contemporâneo dos estudos de etnomusicologia, com base nas premissas de John Blacking (1976, 1987) ou Bruno Nettl (1964) sobre o estudo da música sempre enquadrada no contexto humano que, simultaneamente, a produz e a acolhe. Também se tem em conta que “a música popular é um local de negociações contínuas e constitui um espaço de contestação da autoridade narrativa” (Schiller, 2018: 13).

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Moçambique independente: momento de euforia e esperança, 1975-1983

*Viva Viva a FRELIMO,
Guia do Povo Moçambicano!
Povo heroico com arma em punho
O colonialismo derrubou*

*Todo o Povo unido,
Desde o Rovuma até o Maputo,
Luta contra imperialismo,
Continua e sempre vencerá.*

*Viva Moçambique!
Viva a Bandeira, símbolo Nacional!
Viva Moçambique!
Que por ti o Povo lutará.*

*Unido ao mundo inteiro,
Lutando contra a burguesia,
Nossa Pátria será túmulo
Do capitalismo e exploração.*

*O Povo Moçambicano
De operários e de camponeses,
Engajado no trabalho
A riqueza sempre brotará.*

*Viva Moçambique!
Viva a Bandeira, símbolo Nacional!
Viva Moçambique!
Que por ti o Povo lutará*

Os versos acima são o primeiro hino nacional da então República Popular de Moçambique independente. Os mesmos atestam que a proclamação da independência nacional, a 25 de junho de 1975, foi um momento de grande euforia, confiança e esperança na melhoria do bem-estar do povo moçambicano. O hino deposita total confiança na FRELIMO como guia do povo moçambicano. O partido sobressai sobre o povo e a nação. Destaca o heroísmo do povo moçambicano na luta contra o colonialismo, o imperialismo, a burguesia e a exploração capitalista, mas sem nunca perder de vista a liderança da FRELIMO, o partido da vanguarda. O hino destaca ainda a confiança de que, com a FRELIMO, o povo de operários e de camponeses se engajará no trabalho e a riqueza sempre brotará. Este hino, intencionalmente partidário e explicitamente radical no que tange à transformação da sociedade moçambicana, reflete o sentimento transmitido pelas

novas lideranças políticas de Moçambique independente e serve de guia para o imaginário colectivo da jovem nação. Espelha uma grande euforia e alguma ingenuidade quanto aos desafios que esperavam a jovem nação nas áreas económica, política militar e social num mundo bipolar.

Seguindo o diapasão do hino nacional, a primeira Constituição de Moçambique, de 1975, designa o país como uma república popular e deixa claro que a nova república, na linguagem dos comissários políticos, escangalharia o aparelho do Estado colonial, reinventaria a nação, os homens e mulheres. Neste sentido, no campo económico, o novo governo da FRELIMO adoptou uma política de orientação socialista, nacionalizando os principais sectores da economia com destaque para os caminhos de ferro, linhas aéreas, serviços de abastecimento de água, energia eléctrica, bancos, correios e telecomunicações, principais indústrias. No campo dos serviços sociais, o governo nacionalizou os prédios de habitação outrora pertencentes a elite colonial, os serviços de saúde e de educação (Azevedo, 1976; O’Laughlin, 2000; Cahen, 1993). O governo implementou grandes programas de massificação do ensino, introduzindo a escolarização obrigatória e gratuita, com destaque para a repariga (Mubai, 2021). Neste processo, nem as instituições religiosas escaparam. O seu património escolar e de saúde foi nacionalizado e as suas actividades religiosas foram condicionadas e atentamente acompanhadas para evitar possíveis desvios ao projecto da FRELIMO (Morier-Genoud, 2019).

A nível da política externa, o novo governo assumiu a linha da frente no combate ao domínio de regimes minoritários e racistas na Namíbia, África do Sul e Zimbabwe. Para o caso do Zimbabwe, Moçambique enviou tropas para ajudar os guerrilheiros da *The Zimbabwe African National Union – Patriotic Front* (ZANU-PF) na luta pela independência daquele país (Mungambe, 2017: 16, 20). Ao mesmo tempo, acolheu no território nacional combatentes do *African National Congress* (ANC) e da *South West Africa People’s Organisation* (SWAPO) que lutavam pelo fim do regime do apartheid na África do Sul e na Namíbia (Darch, Hedges, 2013; Minter, 1994; Metz, 1986: 499).

Para prossecução destes objectivos, a FRELIMO mobilizou todas as forças vivas da sociedade, incluindo os músicos. Por comissão ou por inspiração contextual, as produções musicais deste período assumiram um carácter triunfalista, celebrativo, mobilizador e propagandista. Neste período, destacam-se muitos músicos e composições, sendo que este artigo analisa as composições de Alexandre Langa com o título “a derrota dos colonialistas” (versão em português), *Xiconhoca, Smith*; Joao Wate – *Tchintcha a utomi bjaku* (mude a sua vida); Primeiro de Maio – *Campos verdes*; Pedro Ben – *Zimbabwe*; Jaimito – *Zimbabwe*; Duo Seara – *Xiconhoca*.

A construção de um novo Moçambique era o principal objectivo da FRELIMO. Tendo em conta o momento histórico que o país transitava, o músico João Wate compôs uma canção com grande impacto sociopolítico, no *Tchintcha a utomi bjaku* (mude a sua vida), Wate insta, “filhos de Moçambique, moçambicanos, vamos construir o nosso país dentro do amor, vamos viver nas nossas casas a entendermo-nos verdadeiramente, (...) mas devemos nos respeitar, devemos nos confiar, devemos nos ouvir, para conseguirmos ajudar-nos, deite a sua maldade, esqueça a sua pobreza, trabalhe para o seu país, a recordar-se da sua casa, (...)”. Esta é uma canção com uma mensagem forte e relevante, cantada com a delicadeza e a calma que caracterizavam o artista. Longe de uma mensagem triunfalista, apresentava o desejo de ver que os princípios nela apresentados e apoiados por uma larga maioria da população fossem alcançados.

A expectativa e optimismo apresentado por João Wate são igualmente notáveis no grupo musical Primeiro de Maio, conjunto da cidade de Quelimane, que cantou *Verdes campos*. Na letra desta composição, os músicos anunciam “verdes campos, e muita terra por cultivar, muita terra dizemos nós, muita gente por educar, longas estradas por acabar, e muitos homens por formar, tudo isso depende de nós, nada se faz sem sacrificio, pois primeiro realizar, e no futuro os beneficios, mas antes disso há um segredo, é preciso planificar, é preciso auscultar, aquele que vai

realizar, porque afinal é o próprio povo, quem vai realizar, é o próprio povo, e aí se encontra o segredo do povo”. A cor verde, que simboliza a esperança, serve de título desta canção que, na realidade, é uma parábola sobre a construção da nova nação moçambicana, a qual enfrentava muitos desafios. No entanto, através da dedicação, atitude, sacrifício, perseverança seria possível alcançar o sucesso, pois tudo dependia do povo, que afinal de contas era o segredo.

O músico Alexandre Langa é seguramente um dos artistas que melhor interpretou e compôs sobre o contexto sociopolítico e económico do seu país. Davido José (2017) refere que “Langa foi o maior intérprete da revolução e das transformações sociais que o país ia sofrendo”ⁱ. Esta é uma caracterização que demonstra o quão grande representava o homem de Ndavene.

Neste período marcado pelo optimismo e expectativa de construção de uma nação marxista-leninista e de cariz internacionalista, Alexandre Langa cantou *A derrota dos colonialistas*, uma composição curta, simples e repetitiva, uma característica que estava presente na maior parte das suas produções. Langa refere que com “a derrota dos colonialistas, o mundo inteiro ficou admirado até agora, (...) quem provoca o nosso povo, ainda a luta contínua, (...) o nosso povo está ‘arrumado’ⁱⁱ, ainda a luta contínua”. Nesta composição, Langa assinala a vitória militar e política surpreendente da Frelimo sobre as Forças Armadas Portuguesas, uma vitória que demonstrava a determinação dos moçambicanos, podendo transmitir a ideia de que nada lhe era impossível. Por outro lado, destaca que a luta continua demonstrando que aquela revolução era diferente, pois a independência não marcava o fim da batalha, mas apenas o início de um processo que só faria sentido com a continuação da aplicação dos princípios que guiaram a luta de libertação nacional. Desta forma, a canção enquadra-se perfeitamente nos discursos e objetivos triunfalistas da época.

Nesta asserção, Alexandre Langa canta também sobre *Xiconhoca*, uma figura imaginária que representava o oposto do Homem Novo. O *Xiconhoca* era o inimigo por ser improdutivo, bêbado, drogado, preguiçoso, corrupto, mulhengo, alienado, burocrata, machista, representava todos os males e vícios da sociedade burguesa-colonial (Menezes, 2015; Barata, 2015), sendo por isso, um mal a combater no novo Moçambique que se pretendia construir. Alexandre Langa canta “pare aqui xiconhoca, não vês que assim estás a se rebaixar, (...) bebidas alcoólicas, deixe as bebidas alcoólicas”. Com uma composição que aborda a mesma questão, o Duo Seara também canta sobre o xiconhoca, assinalando que “*Xiconhoca* é burguês, lançam chamas de boatos, tudo já subiu, até não sei quem subiu, lança chamas de boatos, cedo logo de manha (...) *Xiconhoca* vem aí, atrasado de morrer, *Xiconhoca* com jornal, abre a folha preferida, qual filme faz morrer, sacrifício de amor, xiconhoca não tem cor, ele é verde, preto e branco, amarelo, azul e preto, (...) *Xiconhoca* é parasita, *Xiconhoca* é inimigo (...)” O *Xiconhoca* que era representado em forma de cartoon, particularmente na Revista Tempo, foi igualmente representado sob a forma de música, cobrindo um espaço mais abrangente.

A política de linha da frente foi outra temática abordada pelos músicos moçambicanos, que procuraram contribuir para a derrota dos regimes coloniais e segregacionistas que se verificavam na região. Neste contexto, o Zimbabwe recebeu uma atenção especial, visto que a FRELIMO apoiava diplomaticamente e militarmente os movimentos de libertação, o que criou uma crise nas relações políticas, económicas e militares entre Moçambique e Zimbabwe. Alexandre Langa, em consonância com os discursos de Samora Machel sobre a então Rodésia do Sul, interpretou *Smith wa hlanya* (Smith está maluco), deixando claro que “mesmo que se auto-intitule ngwanzi (gladiador/demolidor), não deve desafiar/habituar-se (ku-tolovela) Moçambique”. O mesmo se sucede na canção *a agressão de Smith*, na qual, Langa critica os ataques militares do regime de Ian Smith contra Moçambique, deixando claro que estes são motivados pelo seu desespero ao ver o povo zimbabwiano a derrotá-lo.

O artista Jaimito também participou com uma composição sobre o Zimbabwe, referindo, “vamos lhes ajudar, os irmãos dali do Zimbabwe, que estão a lutar pela liberdade, Smith é o diabo

dos filhos de África, Zimbabwe vais vencer (4x), a guerra dali em Zimbabwe, é a guerra dos filhos de África, vamos lutar, Smith é o nosso diabo (...).” O cantor Pedro Ben apresenta outra composição com uma letra que contém alguns termos semelhantes aos utilizados por Jaimito, assinalado que “temos confiança que vamos vencer ali em Zimbabwe, escutem, terão liberdade ali em Zimbabwe, ataquem esse diabo do Zimbabwe, nosso país está a defender o Zimbabwe, Ian Smith e seus seguidores estão envergonhados, estão a maltratar o povo dos filhos de África, escutem, vocês venceram ali em Zimbabwe, (...) Ian Smith e seus seguidores terminaram, atacar o povo dos filhos de África (...).”

Em resposta ao apoio de Moçambique aos movimentos de libertação na região, o regime do apartheid atacou militarmente a cidade da Matola a 30 de janeiro de 1981. Nesse ataque, alguns militantes do ANC e civis morreram e outros ficaram feridos.ⁱⁱⁱ O artista Yana perdeu alguns amigos nesse ataque e compôs uma canção que expressava a sua revolta^{iv}. Yana cantou uma música intitulada “que venham”, na qual refere:

Foi numa madrugada, 30 de janeiro 1981, veio o comando bóer, mercenário sem preço, que perde um pelo por dois rands, que perde um braço por dez, que perde um pé por vinte, e quando perde a cabeça, quanto lhe pagam, quem sofre, quem chora, quem usa luto, pergunto eu, perguntas tu, pergunta ele, perguntamos nós, perguntais vós, eles não perguntam, quem sofre, quem chora, quem usa luto, esses mercenários, entraram aqui, alguém lhes abriu as portas, em troca de Malboro, em troca de um carafino, em troca de um Pionieer, em troca de umas Adidas, em troca de fantasias, se perdem vidas, se perdem casas, se perdem progressistas, mas como nós já sabemos, que querem algo connosco, que venham (6x), estamos prontos para os receber, com sandes de mareta, e um copo de criolina, com pudim de betão, um reboçado de pregos, um bolo de granada, e para fazer digestão, um corro de armas, viradas para eles (...).

A revolta de Yana reflectia um sentimento generalizado na sociedade moçambicana e foi impulsionada pela FRELIMO. Não se tratava apenas de uma revolta, era também um convite para que as pessoas resistissem e se mantivessem vigilantes, pois havia inimigos internos da revolução que colaboravam com forças estrangeiras para destruir Moçambique. Para o comando bóer, Yana sugere de forma sarcástica a preparação de um banquete explosivo, no qual seriam liquidados.

Em todas as composições sobre os ataques a Moçambique, devido ao seu apoio à liberdade, auto-determinação, igualdade, existe uma diabolização recorrente de Ian Smith, apresentando-o como um maluco, um indivíduo descontrolado. Por outro lado, explica-se a justeza da luta pela liberdade e igualdade em Zimbabwe, um país irmão, pelo qual o povo moçambicano deveria estar disposto a fazer os sacrifícios necessários para ajudá-lo. O mesmo se sucede relativamente ao regime do Apartheid. Estes posicionamentos estavam plenamente alinhados com as posições políticas da época. Durante o período de optimismo, os músicos foram porta-vozes da revolução, dos princípios sociopolíticos e económicos que eram estabelecidos para o novo Moçambique. Através da música, é possível compreender aquela sociedade no tempo e no espaço.

Momento de desilusão e desespero, 1983-1992

A vitória militar contra o colonialismo português conferiu à FRELIMO não apenas legitimidade política, mas também uma profunda confiança no seu papel histórico, permitindo-lhe auto-proclamar-se como o único representante legítimo do povo moçambicano. Imbuída de um certo ímpeto messiânico, a organização tornou-se progressivamente menos permeável à crítica externa e a projetos alternativos de desenvolvimento nacional. As biografias de veteranos da luta armada de libertação, como Sérgio Vieira e Alberto Chipande, ilustram, em diversos momentos, uma postura de desconfiança e até rejeição face a pensamentos divergentes (Vieira, 2015; Chipande, 2018; Nalyambipano, 2013). A sua oposição frontal contra os regimes racistas e forças imperialistas na África Austral, aliada à repressão interna de dissidências e de todos aqueles que contestavam o projeto de construção do “Homem novo”, ancorado em ideais socialistas, contribuiu

para a criação de um ambiente propício à eclosão de um conflito armado que rapidamente evoluiu de uma guerra de agressão para uma guerra civil (Mubai, 2015; Morier-Genoud et al., 2018; Emerson, 2013 e Cabrita, 2000).

Iniciada em 1976, apenas um ano após a proclamação da independência nacional, a guerra expandiu-se rapidamente, e, no início da década de 1980, já se encontrava disseminada por praticamente todo o território nacional. Este conflito teve efeitos devastadores sobre o tecido económico e social de Moçambique, afectando de forma particularmente aguda as zonas rurais, onde residia a maioria da população (Emerson, 2013; Vines, 1991). A conjuntura agravou-se com a ocorrência de uma das mais severas secas da região, provocando escassez de água (TICKNER, 1986). A agricultura tida como a base de desenvolvimento do país é severamente afectada pela seca e pelas confrontações militares no interior do país provocando a escassez de produtos alimentares (Saad Filho, 2020). Milhões de pessoas foram forçadas a abandonar as suas aldeias em busca de segurança e sustento (Mubai, 2020: 132). A nível internacional, Moçambique tornou-se conhecido pelas atrocidades cometidas contra civis, incluindo degolações e mutilações que atingiam indiscriminadamente mulheres e crianças (Cammack, 1987; Vines, 1991).

Perante este cenário de crise multidimensional, o governo mobilizou a população para o esforço de guerra e intensificou a produção de mensagens de propaganda destinadas a deslegitimar as forças rebeldes. Entre as estratégias adoptadas, destaca-se a declaração de uma amnistia, em 1987, dirigida aos guerrilheiros da RENAMO que se rendessem voluntariamente, bem como o início de conversações indirectas em meados de 1989 (Cabrita, 2000). Para proteger as populações contra os ataques dos guerrilheiros da RENAMO, “o governo cria aldeamentos sob protecção das forças governamentais e organiza escoltas militares para assegurar a mobilidade de pessoas e bens pelas diferentes regiões do país” (Schafer, 2001: 222). Jovens foram, em muitos casos, incorporados coercivamente no exército, numa tentativa de conter o avanço das forças insurgentes (Thaler, 2012: 17; Thompson, 1999).

Apesar dessas medidas, a guerra e fome se intensificaram, obrigando o governo a moderar gradualmente a sua retórica anti-imperialista. O abandono progressivo da retórica socialista tornou-se particularmente evidente com a adesão aos programas do Fundo Monetário Internacional e do Banco Mundial. Como atesta Anne Pitcher (2006) após a adopção da economia liberal, membros do governo e elites económicas se engajaram num esquecimento organizado, distorcendo ou ignorando o período socialista de forma a ocultar o passado e construir uma nova identidade nacional alinhada com os princípios do neoliberalismo.

Estes acontecimentos ocorrem num contexto de partido único, marcado por fortes restrições às liberdades de expressão. Consequentemente, muitos dos relatos sobre a guerra, a fome e o fracasso das políticas económicas reflectiam predominantemente o discurso oficial. Entretanto, uma leitura nas “entrelinhas” das letras das músicas produzidas naquele período revela uma representação mais complexa e, por vezes, crítica das experiências quotidianas da população. Enquanto alguns artistas contribuía para a difusão da propaganda estatal, outros denunciavam os horrores da guerra, apelavam à paz e questionavam a priorização dos investimentos militares num país assolado pela fome. Neste contexto, destacam-se as composições de Zeca Alage – *Massotjwa* (militares), Pedro Langa – *Madjaha* (jovens), *Kuni ndlala* (há fome); Alexandre Langa – *Magasso ya mpfundla* (passos de coelho); Salimo Mohamed – *Bilibiza*; Salvador Mauricio – *Os ratos*. Estas obras, produzidas por músicos enquanto membros activos da sociedade, captam o pulsar de um Moçambique mergulhado num período de desilusão e desespero.

Este período foi marcado pelo pessimismo. A esperança de construção de um Estado marxista-leninista com forte vertente social revelou-se, para muitos, uma miragem. Mesmo assim, as manifestações públicas de crítica aos responsáveis políticos eram raras, devido às limitações impostas pelo regime. Neste cenário, os músicos emergem como algumas das poucas vozes que

colocavam em discussão muitos temas que poucos tinham coragem de debater. Apesar do regime utilizar constantemente a censura para que as mensagens de certas canções não tivessem um impacto mais abrangente, muitas dessas composições ultrapassaram estas barreiras, contribuindo para despertar sectores da população que ainda aderiam à narrativa oficial segundo a qual os problemas do país derivavam exclusivamente de sabotagens externas, inimigos internos e desastres naturais.

Zeca Alage, membro do renomado grupo musical Ghorwane, constitui um exemplo paradigmático desse posicionamento crítico. Na canção *Massotxa* (militares), produzida na década de 1980, Alage denuncia simultaneamente a pobreza, a guerra e a priorização de gastos militares em detrimento das necessidades básicas da população. Na letra refere que:

“É a pobreza que está afectando os avós (idosos), juro, estas guerras sem justificação, é a pobreza que entrou nos países de negros, juro, estas guerras sem justificação, armas caras, muito mais caras que sacos de arroz, guerras que não terminam, o que irei fazer, perigo, mataram os meus netos, os netos que deixei na guerra (em Gwaza Muthine), cuidado com o perigo dos militares (2x), cuidado com perigo, cuidado com o perigo dos militares, militares que não têm pena, cuidado com o perigo dos militares, pobreza que ninguém resolve (...), por que nos matam, somos mortos por calar, por sermos jovens com respeito, mas com vontade de ter paz, (...), somos mortos por calar, (...) (2x).

Tendo em conta as restrições a certas liberdades fundamentais naquela altura, Zeca Alage foi muito corajoso ao lançar uma canção com este teor. Na realidade, ele referia ideias simples e óbvias, mas que praticamente ninguém tinha coragem de expressar publicamente. Ao contrário do que a FRELIMO argumentava relativamente a inevitabilidade da guerra, como forma de defesa contra os bandidos, drogados e assassinos^v ou do que a RENAMO alegava, defendendo que se tratava de uma luta pela democracia, Alage não reconhece qualquer razão legítima para o conflito. Para ele, não havia justificações para guerra, uma vez que as pessoas morriam não só devido aos combates, mas também em consequência da fome. No seu entender, o governo, ao privilegiar o esforço de guerra, optava por adquirir “armas caras, muito mais caras do que sacos de arroz”.

Alage alerta ainda para a necessidade de se ter “cuidado com os militares, pois eles não têm pena”, chamando a atenção para os crimes de guerra e os abusos perpetrados por ambos os beligerantes. Esta crítica dirige-se também ao governo, na medida em que os membros da RENAMO eram frequentemente retratados como um simples bando de bandidos ou drogados, e não necessariamente como uma força militar organizada.

Por fim, ao afirmar que “somos mortos por calar, por sermos jovens com respeito, mas com vontade de ter paz”, o artista sugere a necessidade de uma reacção popular como forma de restabelecer a ordem e devolver a esperança à população. Trata-se de uma posição particularmente corajosa, tendo em conta que, naquele contexto, não existia liberdade para manifestações populares. Através da composição, percebe-se que as críticas são dirigidas sobretudo ao governo, que detinha uma responsabilidade acrescida na garantia do bem-estar da população — responsabilidade essa que não recaía da mesma forma sobre a RENAMO. Por outro lado, as críticas dirigidas à RENAMO podiam ser feitas de forma mais directa, incluindo o recurso a insultos, uma vez que tal discurso se enquadrava na propaganda oficial do governo.

Um posicionamento crítico semelhante é assumido por Pedro Langa, também membro dos Ghorwane. Langa interpreta temas como *Madjaha* (jovens) e *Kuni ndlala* (há fome), nos quais se centra sobretudo nos desastres naturais e no seu impacto na sociedade moçambicana durante a década de 1980. Todavia, partindo da premissa da seca, aponta para outros problemas que, no seu entendimento, deveriam ser enfrentados pelos governantes. Na música *Madjaha*, Langa alerta, “aló jovens, há seca neste país de demónios, há azar, aló jovens, há seca nesta terra de demónios, há azar, (...) digam a Deus, irei falar com ele, digam ao diabo, irei falar com ele, digam aos

governantes, irei falar com eles, digam as adolescentes, irei falar com elas”. Através desta interpelação, o artista denuncia não apenas a seca que afetou drasticamente Moçambique na primeira metade da década de 1980, mas também a necessidade de uma reação colectiva.

Na sua concepção, o país encontrava-se “infestado de demónios”, uma afirmação particularmente significativa num contexto em que, poucos anos após a independência, se esperava a construção de uma sociedade socialmente justa. Ao evocar “demónios”, Langa parece formular uma crítica indireta ao regime, que procurava marginalizar as crenças religiosas e tradicionais da população. Tal posição contrasta com a visão de grande parte da sociedade, que interpretava os infortúnios, como a seca, à luz dessas mesmas crenças, muitas vezes associando-os à imposição de um certo ateísmo da FRELIMO (Honwana, 2002). Langa confronta, assim, essa orientação oficial, ao sugerir que, se necessário, até ao diabo se deveria recorrer. Esta afirmação pode ser entendida como uma evocação simbólica do retorno a práticas espirituais, como as cerimónias de invocação da chuva — práticas que, durante o período de triunfalismo revolucionário, a FRELIMO procurou proibir, por as considerar anacrónicas e obscurantistas.

Na mesma senda, Langa interpreta *Kuni ndlala* (há fome), referindo-se a escassez de alimentos que marcou a década de 1980. De facto, esse período foi caracterizado por graves carências, que levaram ao racionamento de produtos alimentares, sendo frequentemente associados à dieta da época a farinha de milho amarela e o repolho.^{vi} Tratava-se de um contexto em que faltava praticamente tudo, com Moçambique a aproximar-se rapidamente de uma situação de colapso económico, o que acabaria por forçar o governo a abrir-se aos países ocidentais. Na canção, Langa afirma, “não se admire, quando essas pessoas lhe pedirem empregos, essas são pessoas que estudaram, precisam de alimentação, querem dormir, estão a sofrer, há fome neste país, há pobreza neste mundo, seca nestes países, prosperidade destes países, fome destes países, estamos a sofrer, pelo roubo de outros países, há seca neste país, há fome (...)”. Através destes versos, o artista retoma os temas da miséria, pobreza, fome e desemprego, evidenciando as contradições de um país potencialmente próspero, mas incapaz de garantir condições mínimas de vida à sua população. Trata-se de uma crítica direta às autoridades governativas, cuja incapacidade de responder às necessidades básicas é implicitamente denunciada. Mais ainda, ao referir o “roubo de outros países”, Langa sugere que parte dessas dificuldades poderia estar relacionada com dinâmicas externas de exploração, mas também abre espaço para uma leitura implícita de práticas internas de apropriação indevida de recursos.

É particularmente interessante notar que Langa mobiliza a temática da seca como ponto de partida para uma crítica que ultrapassa os desastres naturais. Esse enquadramento funcionava, em certa medida, como uma estratégia discursiva que tornava a crítica menos frontal e, portanto, mais difícil de ser imediatamente interpretada como uma afronta direta ao regime. Afinal, desde a independência, a FRELIMO tendia a atribuir os fracassos do seu projeto político a factores externos, como o capitalismo internacional, aos desastres naturais ou à alegada imaturidade ideológica da população, o que contribuía para a sua própria desresponsabilização. Tal como outros artistas do período, Pedro Langa formulava observações simples e evidentes, amplamente partilhadas no espaço privado, mas raramente expressas em público, o que reforça o carácter crítico e, simultaneamente, arriscado da sua intervenção artística.

Nesta representação de Moçambique através da música, destacou-se também Salimo Mohamed, um artista com uma personalidade muito forte e, até certo ponto, incompreendido. Trata-se de uma das poucas figuras que se pode orgulhar de, por diversas vezes, ter manifestado publicamente o seu desacordo com os rumos da revolução moçambicana. Essa frontalidade contribuiu, em parte, para que fosse enviado para o campo de reeducação de “Bilibiza”^{vii}, experiência que viria a inspirar uma das suas composições. Salimo Mohamed teve algumas músicas banidas, como é o caso de “xa ntima i bodlela” (o preto é garrafa), uma composição que mesmo na actualidade, é de difícil acesso.

Neste artigo analisa-se a música *Bilibiza*, na qual o artista refere “está a se afundar lá em Bilibiza, vamos ver (4x), Bilibiza tem governantes, vamos ver, Bilibiza tem ajuda, vamos ver (2x), Bilibiza está a se cultivar, vamos ver (2x) (...)”. A partir da sua experiência pessoal, Mohamed lança um desafio implícito ao público: verificar se o desenvolvimento que o governo alegava existir nos campos de reeducação correspondia, de facto, à realidade.

Desta forma, o artista introduz no debate público uma das políticas mais controversas da FRELIMO, marcada pela deslocação coerciva de indivíduos para zonas distantes das suas comunidades de origem, muitas vezes desprovidas de condições mínimas de subsistência. As consequências dessa política foram profundamente negativas para a vida de muitos, sendo que a responsabilização dos seus idealizadores nunca se concretizou. Num tom simultaneamente irónico e metafórico, característico de algumas das suas composições, Salimo Mohamed formula uma crítica contundente a essa política, revelando uma notável coragem. A sua postura enquanto artista posiciona-o como uma figura de resistência, frequentemente em contracorrente face ao discurso oficial.

Salvador Maurício é outro artista que analisou criticamente o contexto moçambicano da década de 1980. Considerado um dos mais destacados músicos da província de Nampula, onde exerceu também funções como diretor da Escola Provincial de Cultura, Maurício demonstrou que o exercício de cargos institucionais não implicava necessariamente a abdicação de uma postura crítica. Neste sentido, destacou-se com a música “Os ratos roeram tudo”, a composição que maior notoriedade lhe trouxe. No entanto, se por um lado esta canção lhe conferiu visibilidade, por outro teve consequências profundamente negativas para a sua trajetória pessoal e profissional: a música foi banida e o artista acabou por ser preso.^{viii} Este contexto torna particularmente relevante a análise da letra que se segue:

Será o pôr do sol, a alegria era viver senão, eu tinha um celeiro invejável de mapira, fruto do seu trabalho mas, os ratos roeram tudo (2x), amor acabou, tristeza chegou, a vida caiu na miséria (2x), pela fresca madrugada, o filho acordou a chorar, sangravam-lhe todos os bens, como o peito sangra leite para a criança, sinal de nada no celeiro, os ratos roeram tudo (2x), amor acabou, tristeza chegou, a vida caiu na miséria (2x), o dia do ano sem lembrança, cavaleiro com uma angustia, a mulher com ‘batatum, a filha com batatum’, o lar ficou destruído pois, (...) os ratos são perigosos, é preciso caçá-los dia e noite, e pôr o gato a vigiar, senão tudo vai embora como a mapira, (...).

A interpretação desta letra é, em grande medida, aberta, permitindo múltiplas leituras. Contudo, no contexto da época, as autoridades provinciais de Nampula entenderam-na como uma crítica direta à sua governação, o que levou ao seu banimento na rádio pública, então a única emissora disponível. Numa crónica, o jornalista Galiza Matos assinala que a canção foi banida por possuir um “cariz eminentemente político, a letra criticava os dirigentes, no caso provinciais, de se apoderarem de todos os produtos alimentares e outros, escassos no mercado na altura, deixando para o grosso dos consumidores (...) quantidades insignificantes^{ix}. Ainda que esta interpretação seja plausível, ela revela-se limitada para abarcar toda a complexidade da composição. É certo que a escassez de alimentos constitui um elemento central, sobretudo num contexto em que Moçambique enfrentava, na década de 1980, uma grave crise alimentar, marcada por racionamento e por frequentes irregularidades na distribuição de bens, muitas vezes associadas a práticas de aproveitamento indevido por parte de responsáveis.

A interpretação da canção de Salvador Maurício enquadra-se na abordagem de Galiza Matos, mas também é igualmente possível que “os ratos” sejam analisados numa dimensão nacional. “Os ratos” poderiam representar os revolucionários que nacionalizaram os bens que eram “fruto do trabalho” individual, acabando com a esperança daqueles que acreditavam que os seus bens não seriam sacrificados em prol da independência, particularmente na emergente classe média nacional, que cresceu rapidamente na última fase do colonialismo português. Com a

imposição de um regime que, entre outros aspectos, não respeitava as liberdades fundamentais, limitava o direito a propriedade e a iniciativa privada, a esperança desapareceu, instalando-se a tristeza e a miséria. Por isso, o artista avisa que “os ratos são perigosos, é preciso caçá-los dia e noite e pôr o gato a vigiar”, sugerindo que as populações deveriam estar em alertas e cultivarem um pensamento cada vez mais crítico.

Uma outra leitura possível relaciona a canção com a guerra civil moçambicana. Nesse contexto, “os ratos” poderiam simbolizar a destruição provocada pelo conflito, a perda de bens, colheitas e vidas, contribuindo para um cenário de miséria generalizada. Assim, a expressão “os ratos roeram tudo” funcionaria como uma metáfora da devastação vivida durante esse período. Em suma, a riqueza interpretativa da composição reside precisamente na sua ambiguidade. As diferentes leituras, seja como crítica à governação local, às políticas nacionais ou à guerra, convergem num ponto essencial: todas evidenciam uma visão profundamente crítica em relação ao rumo do país. Essa densidade crítica ajuda a compreender tanto o banimento da canção quanto a prisão de Salvador Maurício.

Na mesma senda, destaca-se a composição de Alexandre Langa, intitulada *Magasso ya mpfundla* (passos de coelho). Conforme se demonstrou neste artigo, Alexandre Langa foi o artista que mais cantou a revolução e os desafios que esta colocava a Moçambique. Essa posição levou parte da classe artística e população em geral a considerá-lo um colaborador do regime, entendendo algumas das suas composições como instrumentos de difusão e legitimação das políticas vigentes.

Contudo, no *Magasso ya mpfundla*, Alexandre Langa evidencia que, apesar de ter produzido canções de carácter nacionalista, triunfalista e, por vezes, propagandístico, também era portador de uma visão muito crítica relativamente ao rumo que o país seguia, particularmente no que diz respeito à guerra dos 16 anos. Consciente do impacto generalizado do conflito, o artista questiona, “quando irá acabar o barulho neste país (3x), até tenho medo de viajar para ali em Homoine, até tenho medo de viajar para ali em Manjacaze, para ir ver as ruínas em Ndavene, até tenho medo de viajar para ali em Ndavene, (...)” Langa termina rematando que “se tiveres passos de coelho, vá para Ndavene, (...) e apela, não nos matem entre nós, família (6x).”

Neste contexto, a guerra já não se restringia a áreas localizadas, mas encontrava-se disseminada por grande parte do território nacional. Muitos moçambicanos da região do sul de Moçambique, incluindo Alexandre Langa, deslocavam-se a Maputo ou à África do Sul, onde podiam encontrar mais oportunidades de emprego. No entanto, estas pessoas mantinham sempre uma forte ligação com a terra natal, onde regressavam frequentemente para visitar família e participar em cerimónias festivas e fúnebres. Com a guerra dos 16 anos, esta ligação foi condicionada, pois era extremamente perigoso fazer viagens interprovinciais, visto que havia um alto risco de emboscadas militares ao longo do trajecto, perdendo-se vidas humanas e bens materiais.

A referência aos “passos de coelho” assume, assim, um tom irónico e profundamente simbólico. O coelho, associado à agilidade e astúcia, representa uma das poucas possibilidades de sobrevivência num contexto marcado pela violência e pela incerteza. Esta imagem evidencia o grau de precariedade e insegurança vivenciado pela população. Ao mesmo tempo, a menção a Ndavene, sua terra natal e, às “ruínas” sugere não apenas a destruição material causada pela guerra, mas também a ruptura de laços sociais e culturais profundamente enraizados, incluindo a impossibilidade de cumprir práticas e obrigações tradicionais. Perante este cenário, Alexandre Langa expressa consternação e formula um apelo claro: é necessário pôr fim à guerra. Ao afirmar que “não nos matem entre nós, família”, o artista propõe uma visão de unidade nacional que transcende as divisões políticas, sugerindo implicitamente a necessidade de diálogo e negociação entre as partes em conflito. Esta posição revela-se particularmente significativa num contexto em

que o regime resistia a qualquer abertura negocial, sustentando a legitimidade absoluta do seu projecto político, mesmo diante dos elevados custos humanos.

Tal como em outras composições, Langa recorre a uma linguagem indireta, deixando a sua mensagem “nas entrelinhas”. Ainda que o apelo à paz possa ser interpretado como dirigido a ambas as partes, ele parece incidir sobretudo ao governo, que detinha maior responsabilidade na condução do conflito. Caso a crítica fosse diretamente direccionada à RENAMO, é provável que o artista a tivesse formulado de modo mais explícito, como era recorrente em canções de carácter propagandístico.

Os músicos aqui analisados representam apenas uma pequena parcela dos artistas que expressaram, através da música, um profundo sentimento de desilusão em relação ao percurso histórico de Moçambique. As suas composições abordam questões simples e evidentes, aquelas que circulavam em espaços privados e conversas restritas, mas que raramente eram enunciadas publicamente, devido ao carácter tendencialmente autoritário do regime. Ainda assim, estes artistas deram voz a uma parte significativa da sociedade, que, embora silenciada, partilhava dessas inquietações, mas não dispunha de meios ou coragem para as expressar abertamente.

Momento de esperança, audácia e incerteza, 1992-2020

A assinatura do Acordo Geral de Paz em 1992 marcou o fim da guerra de 16 anos, uma das guerras mais sangrentas da África pós-colonial. Este acontecimento abriu um horizonte de esperança para o povo moçambicano, todavia, a experiência prolongada de ciclos de violência militar manteve vivo o espectro da guerra, gerando incertezas profundas em relação ao futuro do país. A presente secção contextualiza o cenário político deste período, com o objetivo de compreender os factores que influenciaram a produção musical, ao mesmo tempo que analisa em que medida as músicas então difundidas podem ser entendidas como fontes relevantes para a narração da história de Moçambique. Parte-se do pressuposto de que os músicos constituem sujeitos activos e conscientes, que interpretam os acontecimentos do seu tempo e emitem juízos a partir da sua inserção em contextos sociais específicos.

Depois de mais de 10 anos de contactos e negociações entre o governo de Moçambique e a RENAMO, a paz foi finalmente alcançada a 4 de outubro de 1992. Os acordos de paz tiveram como alicerce a introdução da democracia multipartidária, a implementação de um programa de desmobilização e reintegração dos guerrilheiros, a reconciliação nacional e a reconstrução da economia nacional (Igreja, 2008). Com o apoio das Nações Unidas, Moçambique desmobilizou guerrilheiros e realizou as primeiras eleições multipartidárias em 1994, com a participação de 14 partidos políticos e coligações eleitorais, destacando-se a FRELIMO, o partido no poder desde a independência nacional e, a RENAMO, antigo movimento rebelde, então transformado em partido político. A FRELIMO e seu candidato presidencial Joaquim Alberto Chissano saíram vitoriosos. Nas eleições legislativas, a FRELIMO arrecadou 129 assentos parlamentares contra 112 da RENAMO e 09 do União Democrática. Nas presidenciais, Joaquim Chissano obteve 53.3 por cento dos votos seguido de Afonso Dhlakama com 33.73 por cento e outros candidatos, com 12.96 por cento (Harrison, 1995). A RENAMO contestou os resultados eleitorais alegando fraude (Tuvuyanago, 2011: 47), mas acabou se conformando aos ditames da comunidade internacional que, apesar de reconhecerem algumas irregularidades, declararam as eleições de transparentes, livres e justas.

A realização destas eleições inaugurou um novo ciclo político, distinto dos dezanove anos de governação em regime de partido único. Este período se caracterizou por uma maior abertura política e pela emergência de novos espaços de contestação, ainda que num contexto profundamente marcado pelo legado da guerra e por uma crise socioeconómica persistente. A agricultura familiar encontrava-se devastada, milhões de pessoas dependiam de ajuda humanitária, e o regresso de refugiados implicava desafios significativos, nomeadamente em regiões

densamente minadas. Nas áreas urbanas, o crescimento desordenado de assentamentos informais refletia os efeitos prolongados do deslocamento interno.

Este processo de transição política coincidiu com uma dinâmica global mais ampla, associada ao fim da Guerra Fria, à queda do Muro de Berlim em 1989 e à dissolução da União Soviética, em 1991. Neste contexto, a democratização e a liberalização económica em Moçambique foram também influenciadas pelas diretrizes do chamado Consenso de Washington, que condicionava a assistência financeira internacional à adoção de reformas estruturais (Young 2012). À luz desta exigência, Moçambique havia iniciado a implementação do programa de reajustamento estrutural em 1987, o que afectou profundamente a vida económica e social dos moçambicanos.

O triunfo eleitoral da FRELIMO em 1994 pressupunha apresentar soluções para a crescente onda de desemprego causada pela privatização de empresas estatais e consequente redução da força laboral. Logo a seguir a adesão do programa de reajustamento estrutural, o país registrou greves gerais, uma situação que era impensável no tempo de partido único. A abertura ao multipartidarismo possibilitou uma abertura para as pessoas exigirem uma maior prestação de contas aos governantes.

Todavia, as expectativas em torno do novo governo da FRELIMO rapidamente superaram a sua capacidade de resposta. Contrariamente aos anseios da população, a democracia não se traduziu em liberdades plenas e distribuição equitativa da riqueza. Pelo contrário, observou-se o enriquecimento de uma pequena elite, enquanto a maioria caía em pobreza absoluta (Hanlon, 1996). A corrupção se tornou a palavra mais comum do vocabulário político nacional, sem que houvesse um entendimento claro do próprio conceito. Com o apoio da comunidade internacional, Moçambique recebeu muita ajuda para a reconstrução pós-guerra e para a manutenção do processo de paz e reconciliação nacional. Este apoio traduziu-se no arranque de um período de crescimento constante dos indicadores macroeconómicos, que, na prática não se traduziam no bem-estar das populações (Hanlon & Smart, 2008).

Em 1998, o país realiza as primeiras eleições autárquicas, sendo que foram boicotadas pela RENAMO e outros partidos da oposição. A participação de apenas 15 por cento de votantes e a vitória da FRELIMO em todos os municípios do país revelou algumas indicações das deficiências do processo democrático moçambicano. No ano seguinte, são realizadas as segundas eleições multipartidárias, com a RENAMO a conseguir o melhor resultado da sua história, com 117 assentos parlamentares contra 133 da FRELIMO. Afonso Dlakama consegue 47.7 por cento dos votos contra 52.3 por cento de Joaquim Chissano. Uma vez mais, alegou-se fraude eleitoral, sendo o caso levado ao tribunal supremo, onde a FRELIMO e seu candidato presidencial foram declarados vencedores. A RENAMO ensaia manifestações a nível nacional que são respondidas por uma força policial desproporcional, detenções em massa e execuções de seus militantes.

O desfecho das eleições de 1999 constituiu uma das maiores ameaças à governação da FRELIMO e levou a um movimento de revitalização das bases do partido, por vezes recorrendo a métodos dos tempos de partido único. Por conseguinte, em 2004, a FRELIMO apresenta como seu candidato, Armando Emílio Guebuza, conhecido pela sua frontalidade. Guebuza lança a sua candidatura sob o lema de combater “o espírito de deixa andar”, uma crítica à governação do seu antecessor, caracterizada por escândalos de corrupção, fortalecimento da oposição e falta de prestação de contas no sector público e privado. Com recurso aos meios do Estado, intimidações e perseguição aos opositores num contexto caracterizado por um crescimento económico inversamente proporcional à criação do bem-estar das populações, a FRELIMO vence as eleições e aperfeiçoa a sua máquina eleitoral para os pleitos eleitorais seguintes.

Na concepção de Sumich (2010: 679), “desde o fim do socialismo monopartidário em 1992, o poder continua concentrado no partido FRELIMO, o qual tem aumentado o seu controle mais

profundo ao longo do período liberal”. Numa tendência crescente de ensombramento dos partidos da oposição, a FRELIMO vence todas as eleições realizadas em 2008, 2009, 2013, 2014, 2018 e 2019. Nem a criação do Movimento Democrático de Moçambique em 2009 através da cisão no seio RENAMO parou o domínio político da FRELIMO em Moçambique.

Portanto, o período entre 1992 e 1994 é marcado por uma grande esperança no seio do povo moçambicano em resultado do fim da guerra e da introdução da democracia multipartidária. Para milhões de moçambicanos era chegado o momento de Moçambique arrancar com o desenvolvimento económico, distribuição justa de riqueza, partilha do poder e estabilidade política. Apesar de alguns avanços nestes domínios, para a maioria da população, as expectativas muito cedo se tornaram em incertezas e até pesadelos com os ‘demónios’ da guerra a voltar a assolar o país a partir de 2013. Uma vez mais, os músicos moçambicanos estiveram na dianteira na leitura, escrita e divulgação destes eventos marcantes na história de Moçambique. Desta forma, destacam-se a composição feita por vários artistas que cantaram *Somos pela paz*, os Gémeos Parruque – *Bebe katxassa*, Jeremias Nguenha – *La famba bicha* (a fila está a andar), *A_hilavi nyimpe* (não queremos guerra), Luis Macandza – *Ni kombela* (peço).

A década de 1990 iniciou num ambiente de esperança renovada, embora permeado de profundas incertezas. Entre as poucas convicções partilhadas pela população, destacava-se o desejo colectivo de pôr fim à guerra de 16 anos, concretizado com a assinatura dos Acordos Gerais de Paz em 1992. Nesse contexto de optimismo cauteloso, um colectivo de alguns dos mais proeminentes artistas da arena musical moçambicana lançou a canção *Somos pela paz*. Num dos excertos, referem “as crianças já correm de mãos dadas, ao encontro de suas paixões, gritam vozes outrora amordaçadas, cantando amor, amor, amor, amor, mesmo sem mansões, é a nossa paz, paz do povo, somos pela paz, cantando com o povo, sim a paz, sim a vida, somos pela paz, sim ao amor”.

A densidade simbólica da composição, evocando elementos como ondas, ventos, sementes, flores, unidade, solo, a pomba, as crianças e o amor, sugere que a paz foi percebida como um momento de regeneração coletiva. A libertação das “vozes outrora amordaçadas” aponta para a abertura de espaços de expressão anteriormente reprimidos, enquanto a valorização da paz “mesmo sem mansões” revela uma reconfiguração das aspirações sociais: mais do que a acumulação material, prioriza-se a possibilidade de reconstrução espiritual e social.

Na mesma linha interpretativa, os Gémeos Parruque, na canção *Bebe katxassa*, recorrem a uma narrativa metafórica para refletir sobre o período de transição para a democracia multipartidária. A partir da figura do “tio Rungo” que durante a guerra dos 16 anos bebia excessivamente “katxassa”^x, simbolizando, um comportamento autodestrutivo visto que esta água ardente é muito forte e pode ter consequências nefastas em caso de consumo excessivo. A guerra surge, assim, como um processo de auto-sabotagem que comprometeu o desenvolvimento nacional. Com o advento da paz e da democratização, os artistas sugerem uma mudança de paradigma. A metáfora segundo a qual “juntaram bois na jaula para escolher um boi melhor, juntaram bois na capoeira para eleger um boi melhor, mas um boi melhor, mãe, é que melhor puxa charrua”, remete para o processo eleitoral, sublinhando que a escolha política deve recair sobre aquele que melhor contribui para o progresso colectivo. No entanto, a canção não se limita a celebrar a democracia emergente, ela também alerta para as suas ambiguidades. A evocação de um passado recente em que “política era conversa perigosa, (...) conversa quente, você gemia Ka djamaguana (Estabelecimento Penitenciário da Machava, o maior do país), no calabouço”, desta forma, recordam a limitação da liberdade de expressão durante o período monopartidário, quando opiniões divergentes podiam resultar em repressão, incluindo detenções e envio para campos de reeducação. Naquele período, mesmo sobre a guerra, as pessoas dificilmente falavam abertamente, apenas a tratavam como a “situação”.

Ao mesmo tempo, os Gémeos Parruque reconhecem a abertura do espaço público, “esta terra mudou, toda gente fala de política na rua”, o que dava esperança a população, mas era preciso ter cuidado pois “existem colonos do trabalho”, assinalando a persistência de práticas limitadoras, como a partidarização de instituições estatais. Continuando com metáfora, “tio Rungo não consegue casar a sua mulher, (...) democracia é aceitar a derrota”, ou seja, os actores políticos deveriam se conformar com o resultado das eleições, não desacreditando o processo, evitando cometer fraude eleitoral e não ameaçando um retorno a guerra.

A estratégia com vista a convencer a mulher e crianças (eleitorado) devia ser revista, desta forma, “tio Rungo mudou, agora compra rebuçados para as crianças, (...) agora compra merendas pesadas, (...) as crianças de casa deixaram de chamar papai Nyankadle (irresponsável), a mulher titia Isaura, corre, correndo para ele, (...) um beijinho recebe a sacola, onde tem merendas para a família”. Neste excerto, demonstram que os partidos políticos teriam que mudar, usando novas estratégias para limpar a sua imagem desgastada pelas atrocidades que cometeram durante a guerra. Na década de 1990, apresentavam-se como novos políticos e através das suas campanhas procuravam até comprar as mentes da população para que esquecesse o passado sombrio, assim sendo, como “as crianças e tia Isaura” (população) perdeu-se parcialmente os 16 anos de “katxassa do tio Rungo” (atrocidades cometidas pelos beligerantes durante a guerra dos 16 anos).

O processo de paz foi complexo, tendo o país recebido apoio directo da comunidade internacional. Embora tenha contribuído para a pacificação do país, também gerou um misto de sentimentos na população, que desconfia das ações da comunidade internacional, à medida que crescem os boatos de má gestão financeira, corrupção e promiscuidade sexual. Deste modo, Luís Macandza elaborou uma composição que manifesta esse sentimento de descontentamento. Nesta asserção, Macandza afirma que “estás a ver o barulho que veio aqui em casa, nós criamos sozinhos”, o artista desloca a responsabilidade da guerra para dinâmicas internas, contrariando narrativas que enfatizam exclusivamente factores externos. Continua referindo que “aparece o fumo do problema, acendemos sozinhos, veja, hoje já não temos bocas (lábios) aqui em casa, cortamo-nos sozinhos, (...) também não temos orelhas, cortamos sozinhos”, assim faz menção as atrocidades da guerra, mas quando assinala a boca (lábios) e as orelhas sugere não apenas as mutilações físicas associadas à guerra, mas também a incapacidade de diálogo e escuta entre os próprios moçambicanos, abrindo espaço para agentes externos.

A incapacidade de resolver o problema internamente fez com que “até vamos (fossemos) buscar bengalis, uruguaios, italianos, para virem aqui em casa, para resolverem o problema, (...) também vamos buscar os portugueses que nos colonizaram no passado para resolverem o problema”. Esta passagem evidencia o grau de fragilidade do Estado, que, perante o agravamento da crise, se viu forçado a solicitar apoio internacional, incluindo do antigo colonizador, anteriormente expulso de forma violenta, sob a acusação de ter explorado a população e falhado na resolução de problemas estruturais. Contudo, a crítica de Macandza não se limita à dependência externa. O artista expressa particular indignação face ao comportamento de alguns elementos dessa comunidade internacional, referindo que estes “pegam adolescentes e violam aqui em casa, (...)”. Trata-se de uma acusação extremamente grave, que remete para percepções sociais amplamente disseminadas na época, ainda que nem sempre reconhecidas ou investigadas pelas autoridades. Em certa medida, o silêncio institucional pode ser interpretado como resultado da relutância em confrontar actores externos considerados essenciais para viabilizar os processos de transição para a paz e para a implementação de um sistema democrático multipartidário. Aquelas circunstâncias fizeram com que Macandza referisse que “mesmo eu (ele) estou chateado, (...) (mas) termina no coração”, um retrato de muitos moçambicanos.

Neste quadro, a intervenção de actores internacionais é apresentada de forma ambivalente. Por um lado, reconhece-se a sua importância na resolução do conflito; por outro, emergem críticas relacionadas com comportamentos considerados abusivos, incluindo acusações de exploração e

violência. A tensão entre dependência externa e autonomia nacional constitui, assim, um dos eixos centrais da reflexão proposta por Macandza.

O processo de transição política revelou-se, de facto, complexo e marcado por tensões recorrentes, particularmente em períodos eleitorais, frequentemente acompanhados por alegações de fraude e pelo ressurgimento de discursos belicistas. É neste contexto que o músico de intervenção social Jeremias Nguenha se destaca, nomeadamente com a canção *A_hilavi nyimpe* (não queremos guerra). Através de uma encenação simbólica, o músico refere que vai preparar um banquete com pratos tipicamente moçambicanos (xiguinha de cacana, xima de milho moído, gucha, maheu) e convidar Dhlakama, os militares e governantes para sentarem no mesmo local para debater o que seria necessário para se terminar definitivamente com as ameaças de retorno a guerra, assim o artista propõe o diálogo como alternativa à violência.

Nesta afirmação, Nguenha assinala que “irei questionar Dhlakama, uma palavra de valor, (...) direi que viagem seguimos sem chegar, que machamba se cultiva e não se colhe, que conversa é essa Dhlakama, que conversas sem fim, que carga se ergue e não se descarrega, não queremos, não queremos guerra”. Nguenha questiona se já esqueceram das atrocidades da guerra, exemplificando com o que acontecia na travessia do rio Save, em Homoine, onde sucedeu-se um massacre, entre outras regiões. O artista ainda lembra que “o governante é governante por causa das pessoas, o governante é governante por causa dos seguidores”, afinal a quem governariam se matassem todas as pessoas. Ao evocar episódios traumáticos da guerra, como massacres e deslocamentos forçados, Nguenha apela à memória colectiva como forma de evitar a repetição do passado. Nguenha através do estilo que o caracterizava colocou na agenda mediática e popular um assunto relevante e que inquietava a população, pois os processos eleitorais tornavam-se novos pesadelos devido as ameaças de retorno a guerra por causa da alegada fraude eleitoral.

Paralelamente, o artista aborda as dificuldades económicas enfrentadas pela população no contexto da liberalização económica. A população foi confrontada com o aumento de custo de vida que não foi devidamente acompanhado pelo aumento de rendimentos. A revisão em alta dos preços de serviços e bens alimentares básicos (transporte e pão) foram a causa imediata para Jeremias Nguenha compor *La famba bicha* (a fila está a andar). Na canção, ele questiona se “a fila está a andar” responde que não anda, apenas levam os da frente, onde eles estão”, prossegue pedindo que também levem os que estão atrás. O artista utiliza a metáfora da fila para ilustrar desigualdades estruturais no acesso a oportunidades, bens e serviços. A ideia de que “a fila não anda” para aqueles que se encontram no final remete para a exclusão social e para a reprodução de privilégios por parte de elites que contornam as regras estabelecidas.

No seguimento da sua letra, Nguenha refere que “vocês, estão a comer o pão da criança, (...) nos fazem beber água, (...) nos fazem pentear tartaruga, nos fazem pentear careca”. Neste excerto, o artista critica de forma incisiva a apropriação indevida, por parte dos governantes, dos escassos recursos disponíveis à população. A referência à “água” pode ser interpretada como uma alusão à retórica vazia e à ineficácia governativa, isto é, à tendência de “meter muita água”, prometendo mais do que efectivamente se cumpre, mas também pode representar o facto de não haver o que comer, podendo apenas beber água.

A crítica torna-se ainda mais contundente com as expressões “pentear tartaruga” e “pentear careca”. A primeira remete para a ideia de um esforço inútil, simbolizando a impossibilidade de garantir uma vida digna num contexto marcado por baixos rendimentos e elevado custo de vida, tal como é impossível pentear a carapaça de uma tartaruga. Já a referência a “pentear careca” introduz um elemento de sátira política mais direta, podendo ser interpretada como uma alusão à figura do então Presidente Joaquim Chissano. Neste sentido, o artista estabelece uma analogia entre a dificuldade (ou impossibilidade) de pentear uma cabeça calva e as dificuldades enfrentadas pela população para sobreviver naquele contexto económico adverso.

Nesta senda, Nguenha refere que o custo de vida lhe “maltrata, fura, faz sofrer, destroça, (...)”, evidenciando o impacto profundo das condições económicas no quotidiano da população. No entanto, a sua reivindicação não é pela estagnação dos preços, mas sim por um princípio de proporcionalidade: “não pedimos que o custo de vida não suba, apenas pedimos que aumente de acordo com salário, não pedimos que não aumente o preço, aumente de acordo com o bolso, não dizemos que não aumentem a tarifa de transporte, que aumente de acordo com o salário, (...) trabalhamos para (apenas) pagar transporte”.

Através desta argumentação, Nguenha demonstra uma clara percepção da erosão do salário real e da crescente dificuldade das famílias em fazer face às despesas básicas. A sua crítica aponta para a necessidade de equilíbrio entre rendimentos e custo de vida, sublinhando, por exemplo, o peso desproporcional que despesas como o transporte assumiam no orçamento das famílias. Em muitos aspetos, estas observações mantêm-se actuais, o que evidencia o carácter perspicaz e, em certa medida, visionário da sua intervenção artística. A sua presença em palco, frequentemente acompanhado por uma Bíblia e trajado com vestes militares, reforça essa dualidade simbólica entre dimensão espiritual e material, projetando uma imagem de alguém que procura simultaneamente libertar consciências e denunciar injustiças concretas.

CONCLUSÃO

Os músicos aqui analisados se inserem num universo mais vasto de artistas moçambicanos que, em diferentes regiões do país, recorreram à música para narrar e problematizar o quotidiano social. Embora este conjunto não esgote a diversidade dessas vozes, permite evidenciar algumas das principais dinâmicas críticas que marcaram o período. Através da análise dos conteúdos das composições musicais selecionadas, este artigo apresentou os principais momentos da história de Moçambique. Através da música, ficou patente que, como parte da sociedade, os músicos moçambicanos têm estado atentos aos desenvolvimentos políticos, económicos e sociais que ocorrem no país. Os conteúdos das suas composições musicais espelham que a música é, simultaneamente, fonte e objecto de estudo da história. Por outro lado, estas composições mostram que os músicos actuam em várias dimensões, entre elas, a de actor da história, fonte e narrador da história de um determinado povo. Através das letras das composições musicais difundidas desde a independência à actualidade, capta-se a cronologia da história de Moçambique, desde a euforia da proclamação da independência nacional, o desapontamento com a guerra e o descalabro económico, a esperança e a incerteza com a inauguração da democracia multipartidária e outros desenvolvimentos socioeconómicos ocorridos ao longo deste período. Mesmo em períodos da história de Moçambique caracterizados por limitações das liberdades fundamentais, os músicos encontraram espaço para expressar o sentimento do povo em relação aos processos de governação do país. Ao criarem este espaço, os músicos deram a voz aos que não tinham e desafiaram o *status quo*, contribuindo para a construção da memória colectiva do povo moçambicano.

Contribuição dos autores

Os dois autores fizeram uma contribuição significativa no trabalho, quer seja na concepção, execução, aquisição de dados, análise e interpretação; tomaram parte na preparação e revisão crítica do manuscrito; deram a sua aprovação na versão final do manuscrito submetido para ser publicado; participaram na selecção da revista em que o manuscrito foi submetido e tem responsabilidade em todos os aspectos relacionados com este trabalho.

Agradecimentos

Os autores agradecem o Fundo de Investigação para os recém-doutorados sob égide da Direcção Científica da UEM. Também agradecem a Rádio Moçambique em Maputo, Beira e Nampula pela abertura do seu acervo musical e facilitação de contactos com alguns músicos da praça.

Interesses conflitantes

Os autores declaram não haver potenciais interesses conflitantes no que diz respeito a pesquisa, autoria e publicação deste artigo.

REFERÊNCIAS

- Azevedo, M. J. (1976). The Legacy of Colonial Education in Mozambique (1876-1976). *Paper presented at the Conference on "Portuguese Speaking Africa in Transition*, University of California, Los Angeles, 12-13.
- Askew, K. (2002). *Performing the Nation: Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*. Chicago: University of Chicago.
- Barata, J. (2015). *Xiconhoca, o inimigo: a denúncia de todos os males sociais à revolução moçambicana por meio do cartum*. (Mestrado em Comunicação, Centro de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de Londrina).
- Cabrita, J. M. (2000). *Mozambique: the tortuous road to democracy*. New York: Palgrave.
- Cahen, M. (1993). Check on socialism in Mozambique – what check? What socialism? *Review of African Political Economy*, 57, 46-49.
- Castel-Branco, C. N. (2014). Growth, capital accumulation and economic porosity in Mozambique: social losses, private gains. *Review of African Political Economy*, 41(1), 26-48.
- Cammack, D. (1987). The human face of destabilization: the war in Mozambique. *Review of African Political Economy*, 40, 65-75.
- Chipande, A. (2018). *Como vivo a minha história*. Maputo: A Chipande.
- Darch, C. & Hedges, D. (2013). Political rhetoric in the transition to Mozambican Independence: Samora Machel in Beira, June 1975. *Kronos*, 39, 32-65.
- Emerson, A. (2013). *The Battle for Mozambique: The Frelimo-Renamo Struggle, 1977-1992*. Pinetown: 30 South.
- Filipe, E. D.V. (2012). *Where are the Mozambican Musicians?: Music, Marrabenta, and National Identity in Lourenço Marques, Mozambique, 1950s-1975*. (Ph.D in History, University of Minnesota).
- Fitzpatrick, J. (1981). The Economy of Mozambique: Problems and Prospects. *Third World Quarterly*, 3(1), 77-87.
- Gilbert, S. (2005). Music as Historical Source: Social History and Musical Texts. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 36(1), 117-134.
- Hale, T. (1998). *Griots and Griottes: Masters of Words and Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hall, M. & Young, T. (1991). Recent Constitutional Developments in Mozambique. *Journal of African Law*, 35, 102-115.
- Hanlon, J. (2010). Mozambique: the war ended 17 years ago, but we are still poor. *Conflict, Security & Development*, 10(1), 77-102.
- Hanlon, J. (1996). *Peace without Profit: How the IMF Blocks Rebuilding in Mozambique*. Oxford: James Currey.
- Hanlon, J. & Smart, T. (2008). *Há Mais Bicicletas – mas há Desenvolvimento?* Maputo: Missanga Ideias & Projectos Lda,

- Harrisson, G. (1995). Elections in Mozambique. *Review of African Political Economy*, 22(63), 115-118.
- Honwana, A. (2002). *Espíritos vivos, tradições modernas, possessão de espíritos e reintegração social: pós-guerra no sul de Moçambique*. Lisboa: Promédia.
- Igreja, V. (2008). Memories as Weapons: The politics of peace and silence in post-war Mozambique. *Journal of Southern African Studies*, 34(3), 539-556.
- Laranjeira, R. (2014). *A Marabenta: Sua Evolução e Estilização, 1950-2002*. Maputo: Minerva Print.
- Lichuge, E. (2016). *História, Memória, Música e Colonialidade: Análise e releitura crítica das fontes históricas e orais sobre a Timbila em Moçambique*. (Doutoramento, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro).
- Lutero, M. (1981). *Apontamentos sobre a Música Popular e Tradicional em Moçambique*. Maputo.
- Matsinhe, A. M. (2005). *Música Popular e Identidade: Subsídios para o Estudo da Identidade na Música de Fany Mpfumo (1976-1986)*. (Trabalho de Final de Curso, Licenciatura em História, Faculdade de Letras e Ciências Sociais, Departamento de História, Universidade Eduardo Mondlane).
- Matusse, S. (2013). *Fany Mpfumo e Outros Músicos Moçambicanos*. Maputo.
- Matusse, S. (2016). *Retalhos da História da Música Moçambicana: O Septuagésimo aniversário do Disco da Música Moçambicana*. Maputo: Fórum Terceira Idade.
- Menezes, M. P (2015). Xiconhoca, o inimigo: Narrativas de violência sobre a construção da nação em Moçambique. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 106, 9-52.
- Metz, S. (1986). The Mozambique National Resistance and South African Foreign Policy. *African Affairs*, 85(341), 291-507.
- Miguel, A. (Compil.). (2005). *Marrabentar: Vozes de Moçambique*. Maputo: Marimbique.
- Minter, W. (1994). *Apartheid's Contras: an inquiry into the roots of war in Angola and Mozambique*. Johannesburg: Witwatersrand University Press.
- Morier-Genoud, E. (2019). *Catholicism and the Making of Politics in Central Mozambique, 1940-1986*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Morier-Genoud, E., Cahen, M. & Rosário, D.M. (Eds.). (2018). *The War Within: New Perspectives on the Civil War in Mozambique, 1976-1992*. Rochester, NY: James Currey.
- Mubai, M. E. (2015). *Making war on forest and village: southern Mozambique during the sixteen-year war, 1976-1992*. (Thesis, Ph.D in History, University of Iowa).
- Mubai, M. E. (2020). People's war: military supplies during the Mozambican civil war, 1976-1992. *Southern Journal for Contemporary History*, 45(2), 125-151.
- Mubai, M. E. (2021). The unintended consequences of liberalization and austerity on higher education in Mozambique. *Africa*, 91, 602-619.
- Munguambe, C.V. L. (2017). *Solidarity and the Struggle for Zimbabwe: Zimbabwean African National Union (ZANU) in Mozambique (1975-1980)*. (Dissertation, Master in History, University of the Western Cape).
- Nalyambipano, S. (2013). *A minha contribuição para a independência e a edificação do Estado moçambicano – Memórias de um general da linha da frente*. Maputo: CPHLLN.

- Nettl, B. (1964). *Theory and Method in Ethnomusicology*. London: Collier McMillan Publishers.
- O’Laughlin, B. (2000). Class and the customary: the ambiguous legacy of the indigenato in Mozambique. *African Affairs*, 99, 5-49.
- Ottaway, M. (1988). Mozambique: From Symbolic Socialism to Symbolic Reform. *The Journal of Modern African Studies*, 26(2), 211-226.
- Pitcher, 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.
- Pitcher, A. (2002). *Transforming Mozambique: The Politics of Privatization, 1975-2000*. New York: Cambridge University Press.
- Plank, D. N. (1993). Aid, Debt, and the End of Sovereignty: Mozambique and Its Donors. *The Journal of Modern African Studies*, 31(3), 407-430.
- Ramos, S. T. C. & Naranjo, E. S. (2014). *Metodologia de Investigação Científica*. Lobito: Escolar Editora.
- Saad-Filho, A. (2021). The seeds of disaster: Socialism, agrarian transition and civil war in Mozambique. A. Saad-Filho, *Growth and change in neoliberal capitalism: Essays on the political economy of late development* (pp. 139–162). Leiden/Boston: Brill.
- Schafer, J. (2001). Guerrillas and violence in the war in Mozambique: de-socialization or re-socialization? *African Affairs*, 100, 215-237.
- Schiller, M. (2018). *Soundtracking Germany (Popular Musics Matter: Social, Political and Cultural Interventions)*. London and New York: Rowman & Littlefield International.
- Schwalbach, J. (2002). *New cultural politics and popular music in post-colonial Mozambique (1975–1986)* (Master’s thesis, School of Oriental and African Studies).
- Sumich, J. (2010). The Party and the State: Frelimo and Social Stratification in Post-socialist Mozambique. *Development and Change*, 41(4), 679-698.
- Stapleton, C. & May, C. (1987). *African All-Stars: The Pop Music in the Continent*. London: Quartet Books.
- Thaler, K. M. (2012). Ideology and violence in civil wars: theory and evidence from Mozambique and Angola. *Civil Wars*, 14(4), 546-567.
- Thompson, C. B. (1999). Beyond Civil Society: Child Soldiers as Citizens in Mozambique. *Review of African Political Economy*, 80, 191-206.
- Tickner, V. (1985). Military attacks, drought and hunger in Mozambique. *Review of African Political Economy*, 12(33), 89-91.
- Tavuyanago, B. (2011). RENAMO: from military confrontation to peaceful democratic engagement, 1976-2009. *African Journal of Political Science and International Relations*, 5(1), 42-51.
- Tracey, H. (1948). *Chopi Musicians: Their Music, Poetry and Instruments*. London: Oxford University Press.
- Vieira, S. (2015). *Participei, por isso testemunho*. Maputo: Ndjira.
- Vines, A. (1991). *Renamo: Terrorism in Mozambique*. London: James Curry.
- Young, C. (2012). *Africa and the Diaspora: Postcolonial State in Africa: Fifty Years of Independence, 1960-2010*. Madison: University of Wisconsin Press.

NOTAS

- ⁱ Sobre a análise de algumas composições e vida de Alexandre Langa, ver: José, D. (19 de jul. 2017). Alexandre Langa: Um revolucionário, idealista, sem socos. *Mbenga*, Maputo. Disponível em: <https://mbenga.co.mz>, acesso em: 5 de abril, 2022.
- ⁱⁱ Com o termo “arrumado” refere-se “armado ou preparado”.
- ⁱⁱⁱ Lopes, A. (2 de fev. 1981). Ataque sul-africano a Moçambique: a agressão do desespero. *Tempo*; South Africa: new aggression. (march-april, 1981), *Southern Africa*.
- ^{iv} Quinta-feira, 29 de janeiro de 1981. O músico Yana encontrava-se a conviver numa residência no bairro da Polana, encontravam-se alguns amigos sul-africanos ligados ao ANC. Depois do convívio regressou a casa e os sul-africanos seguiram viagem para cidade da Matola, onde viviam. Na madrugada do dia seguinte, a 30 de janeiro, a Rádio Moçambique anunciou um ataque, perpetrado por comandos ‘boers’ sul-africanos, na Matola e do qual resultaram vítimas mortais. O músico soube que alguns que perderam a vida, tinham estado com ele no dia anterior. A música “que venham” foi composta nessa manhã. Disponível em: <http://www.youtube.com/c/OmelhordaM%C3%BAsicaMZTV>, acesso em: 3 de abril, 2022.
- ^v “Não negociaremos com bandidos armados: reitera Samora Machel ao falar em Pemba”, *Notícias*, (16 de out. 1984).
- ^{vi} A fome era tanta que algumas pessoas começaram a comer até raízes de árvores silvestres, para mais detalhes, ver: Zucule, E. (dez. 1983). Raízes silvestres não matam a fome: concluem análises laboratoriais no Ministério da Saúde. *Notícias*, Maputo.
- ^{vii} Mohamed, Salimo (11 de maio, 2011). Tenho mágoas do meu próprio país. Maputo: *Canal de Moçambique*. Entrevista concedida a C. Saúte.
- ^{viii} Entrevistas realizadas pelos autores com C. Warila (Cidade de Nampula, 26 de agosto de 2021) e A. Faque (Cidade de Nampula, 4 de setembro de 2021).
- ^{ix} Matos, E.G. Zena: essa grande diva da música Macua. Disponível em: <https://gm54.wordpress.com/tag/salvador-mauricio/>, acesso em: 3 de abril, 2022.
- ^x Ver crónica de: José, D. (12 de jul. 2017). Gémeos Parruque: parece que ainda vamos beber mais katxassa. *Mbenga*, Maputo. Disponível em: <https://mbenga.co.mz>, acesso em: 4 de abril, 2022.