



Capítulo II

A discografia em Moçambique no pós-independência

*Rufus Maculwe*²¹

Resumo

Este artigo é uma reflexão sobre a discografia em Moçambique no pós-independência. O mesmo torna-se relevante na medida em que surgem actualmente suportes de reprodução sonora²², que dão-nos a sensação duma iminente morte da indústria discográfica, pelo menos nos moldes tradicionais.

O mesmo tem como objectivo, analisar o processo discográfico da música em Moçambique nos anos que vão de 1975 a 2015, olhando assim para as principais tendências e padrões.

Metodologicamente recorremos a abordagem qualitativa, sustentada por revisão bibliográfica, entrevista aberta e introspecção. Para dar encaminhamento teórico usamos os seguintes paradigmas: *duas esferas distintas mas relacionadas* de Dan Martin e *Gestão dual* de Derrick Chong.

A partir desta análise, foi possível demarcar três fases distintas da discografia no país, e por fim concluir que: (i) ao longo destes anos as mudanças tecnológicas têm sido muito aceleradas; (ii) o Estado deixou de ser detentor de todos os meios tecnológicos (estúdio de gravação, edição e radiodifusão), passando o sector privado a controlar parte considerável destes; e (iii) o músico passou a ter papel central no processo discográfico, isto com o surgimento de edições e produções independentes.

Palavras chave: Discografia, indústria discográfica moçambicana, música moçambicana.

²¹ Rufus Maculwe é docente de Produção Cultural no Instituto Superior de Artes e Cultura-ISArC. É co-fundador da Kaleidoscopio (pesquisa em políticas públicas e cultura), foi director executivo da Music Crossroads Moçambique e coordenador internacional para área musical do Umoja. É também músico e membro fundador da banda *Kapa Dêch*, onde gravou e compôs temas como teclista. Seus trabalhos de produção musical incluem as trilhas sonoras para *Night Stop* de Licínio de Azevedo e *I Love you* de Rogério Manjate. Suas áreas de interesse em pesquisa são: consumo e fruição, música popular, produção cultural e mediação cultural.

²² Vulgos mp3, ipods, tablets, computadores, smartphones, flash, etc.



Introdução

Esta reflexão tem como objectivo, analisar a discografia em Moçambique entre os anos que vão de 1975 a 2015, olhando assim para as principais tendências e padrões usados. Esta reflexão tem relevância pelo facto deste processo ter sofrido várias mudanças motivadas pela rápida evolução tecnológica a nível mundial. A Rádio Moçambique (RM) começou com um gravador de 4 canais, passando para 8, depois 16 e hoje é praticamente ilimitado o número de canais de gravação, devido ao uso da tecnologia digital. Os suportes de reprodução sonora foram mudando: do disco de *vinyl* do qual não era possível fazer réplicas em casa²³, para a cassette, o CD, o *mini disc*, até aos vulgos MP3, que são de fácil reprodução doméstica.

Esta evolução tecnológica permitiu a proliferação de estúdios de gravação, devido a sua acessibilidade económica, motivada pelo uso de tecnologia digital. O simples facto de se ter um bom computador, softwares, interfaces e microfones, é suficiente para se ser proprietário dum estúdio de gravação.

As mudanças no sistema político e económico de Moçambique favoreceram uma nova forma de produção discográfica. Se antes toda a produção discográfica estava a cargo do Estado²⁴, que decidia o que se devia gravar e difundir, por ser o detentor de todos os meios de produção e difusão associado à falta de pesquisa discográfica. Assim, urge a necessidade de se desenvolver pesquisas nesta matéria, sob o risco de a informação ficar perdida com a morte dos intervenientes (músicos, compositores, autores, editores e técnicos de som).

Na metodologia, recorreremos à abordagem qualitativa dada a natureza do assunto em estudo. Os dados foram recolhidos com recurso a revisão bibliográfica que permitiu aferir até que ponto este assunto foi aprofundando na mesma perspectiva. A entrevista aberta permitiu-nos confirmar e confrontar dados com alguns dos intervenientes e a introspecção pelo facto do autor ser agente activo neste processo.

Este artigo divide-se em:

- Enquadramento teórico-conceitual - onde apresentamos as duas teorias que norteiam este trabalho, visto que abordamos a discografia numa perspectiva mercadológica, baseada nos pensamentos de Chong e de Martin, e os conceitos chave;
- Fases da discografia em Moçambique no pós-independência - aqui é apresentada uma periodização da discografia moçambicana com base no modelo económico e político, e dos meios tecnológicos, e;
- As considerações finais.

²³ Só era possível fazer cópias numa fábrica.

²⁴ Segundo Domingos Macamo, Secretário Geral da Associação do Músicos Moçambicanos e Chefe do Departamento Editorial da RádioMoçambique.





Enquadramento teórico-conceitual

Para dar encaminhamento teórico à nossa reflexão, usamos os seguintes paradigmas teóricos: *duas esferas distintas, mas relacionadas* de Dan Martin (1998) e *gestão dual* de Derrick Chong (2002).

Martin, sugere que na gestão cultural existem duas esferas distintas, mas relacionadas: a pública sem fins lucrativos e a privada com fins lucrativos. Chong, por sua vez, traz o aspecto da gestão dual entre a direcção da parte artística e da administrativa onde a subjectividade interage com a objectividade, as decisões criativas estão sujeitas a disponibilidade de meios e vice-versa, sendo difícil manter o equilíbrio.

Estes dois pensadores ajudam-nos a entender as mudanças ocorridas no processo discográfico, onde no início, toda a produção discográfica estava a cargo do Estado e gradualmente foi passando ao sector privado, sem no entanto, retirar-se por completo. A produção cultural, neste caso, a discográfica, está sempre condicionada pela existência e gestão racional de recursos, equilíbrio que nem sempre é fácil manter, uma vez que a criatividade artística é inesgotável e os recursos existentes são limitados.

Discografia

Para Shuker (2006: p. 80-81), discografia é uma listagem sistemática de gravações, em forma de catálogo. O nível de compreensão e detalhe depende da intenção do compilador, da informação disponível e do consumidor que se pretende atingir, podendo assim, conter ou não uma série de informações tais como: nomes do pessoal envolvido na gravação, créditos dos compositores, data e local da gravação (incluindo o estúdio), títulos das obras musicais, editor, género/estilo musical, entre outras informações relevantes.

Segundo o mesmo autor, o crítico Francês Charles Delaunay foi pioneiro nesta área, ao referir-se ao termo na sua publicação *Hot Discography* de 1934, e em 1935 a primeira compilação discográfica Britânica denominada *Rhythm on Record*, foi feita por Hilton Schelman, assistido por Stanley Dance. Shuker defende que estas duas publicações serviram base de inspiração para trabalhos similares futuros dando início a discografia como é conhecida até hoje.

No caso de Moçambique, constatamos que não existe nenhuma publicação discográfica, apesar de existirem elementos para tal (álbuns de intérpretes e/ou colecções). Segundo o Sr. Domingos Macamo, no pós-independência foi criada a colecção *Ngoma*, que teve como primeiro título *Kuhluliwa ka vaxololi*²⁵ de Alexandre Langa. O termo discografia no sentido etimológico da palavra, já é problemático nos dias que correm. Pode-se dizer que está em extinção, isto com o surgimento das vendas online, que tornaram o disco numa relíquia do passado, mesmo com o ressurgimento do *vinyl* para alguns entusiastas e coleccionadores.

²⁵ A vitória sobre os exploradores (colonos).



Os formatos digitais são os preferidos pela maioria, dada a facilidade de armazenamento e manuseamento, que permite um indivíduo levar parte considerável da sua discoteca pessoal, através dos dispositivos móveis (*smartphones*, *tablets*, *laptops* e tocadores de mp3). Imaginemos se fosse fazer o mesmo com formatos mais tradicionais (vinyl, CD ou cassette), precisaria de levar muitas caixas e que ocupariam muito espaço, o que não seria prático no dia-a-dia.

Indústria discográfica moçambicana

Falar da indústria discográfica é o mesmo que analisar o percurso da obra musical desde o momento da gravação até a chegada ao consumidor final. Esta cadeia começa na gravação, seguindo-se a edição, difusão e/ou distribuição, sendo que as três últimas nem sempre seguem a mesma ordem. Pode-se tocar um tema musical nos meios de comunicação de massas, mesmo quando não editado, bastando que este esteja gravado como tem sido o caso de muitos artistas moçambicanos.

Segundo Afonso (2000), em Moçambique alguns anos após a independência as empresas discográficas entraram em crise, originada pela falta de divisas para importar matérias-primas, pagar *royalties* às licenciadoras e a baixa procura da música existente que estava ligada ao público colonial.

Apesar de ser verdade, soubemos dum dos nossos entrevistados que houve necessidade de se acabar com as discográficas privadas e que inclusive equipamentos destas foram nacionalizados a favor do Estado, tal qual outros meios de produção de acordo com as directrizes da política económica do momento.

Foi dentro deste espírito, que foi criado em 1975 através da Portaria nº 119/75 de 22 de Novembro, o Instituto Nacional do Livro e Disco - INLD, sob tutela do Ministério da Informação. Mais tarde, esta portaria foi revogada pelo Decreto Presidencial nº 52/87 de 30 de Dezembro, que integrou o INLD no Ministério da Cultura e posteriormente o Decreto 4/91 de 3 de Abril, criou o respectivo estatuto orgânico. Este instituto tem como competências: (i) a promoção e regulamentação da actividade editorial do livro e publicações em série; (ii) a produção de discos e fitas gravadas; (iii) o licenciamento e apoio aos editores e livreiros nacionais; (iv) o registo de edições nacionais e (v) a organização de um sector de direitos de autor. Importa aqui realçar que o seu papel mudou com o tempo, dado que no princípio servia de regulador estético das obras musicais e literárias colocadas no mercado.

A outra entidade que foi (e ainda é) importante para discografia em Moçambique é a Rádio Moçambique - RM, também tutelada pelo Ministério da Informação até a altura da extinção deste. Esta entidade foi durante muito tempo detentora exclusiva dos meios de gravação e radiodifusão no país. Importa destacar que o maior arquivo de música ligeira moçambicana pertence a este organismo.

Em relação ao bom funcionamento ou não da indústria, vamos destacar dois momentos, que na voz da maior parte dos nossos interlocutores, foram onde esta teve um bom desempenho: os primeiros anos da independência e princípios dos anos 90.





Os nossos interlocutores são unânimes em afirmar que havia consumo (compra de álbuns), equipamentos (para gravação e fabrico de discos) e circuitos de distribuição. Hortêncio Langa confirmou-nos que o circuito de distribuição era bastante eficiente, dando exemplo de ter visto pela primeira vez o disco *Amanhecer*, do qual fez parte, a venda numa loja em Cuamba poucos dias depois de ter sido lançado em Maputo.

No segundo momento, por causa da incapacidade interna de produção, as editoras recorriam ao mercado externo para suprir este problema, mesmo assim existia uma indústria, apesar de partes da cadeia de valor dependerem de importações ou produções no exterior. O pior momento acontece a partir da viragem do milénio com o agravamento da *pirataria*, que teve como consequência o fecho de maior parte das editoras que culminou com o desaparecimento das colecções das editoras privadas.

Música moçambicana

Na verdade, definir música moçambicana não é um exercício fácil, aliás, é só ficar atento aos debates nos *mass media*, que constatamos a existência de duas correntes antagónicas: (i) os que defendem a ideia duma música baseada nas práticas musicais ou tradições dos povos originários e viventes no espaço geográfico denominado Moçambique; (ii) os que defendem toda a música feita em Moçambique e/ou por moçambicanos.

Esta discussão remete-nos ao que diz Emielu (2006), em relação ao termo música africana ser usado para indicar práticas musicais ou tradições dos povos que vivem no continente africano, e Nesbitt (2001), em relação ao termo música africana em oposição à *música Ibo*, *música Kpelle*, *música Ewe* ou *música Shona*. Como vemos, não é só problema de Moçambique, é algo resultante do carácter multiétnico típico das nações africanas *versus* globalização.

Na nossa visão, por um lado, fundir estas duas abordagens será o ideal, porque hoje em dia é bastante difícil ter *músicas puras*, por outro, as *músicas globalizadas* costumam ter uma base forte da cultura do seu compositor. Por isso, um *hip hop* moçambicano cantado numa língua nacional será diferente do japonês, brasileiro ou senegalês. O debate aqui ajuda-nos a entender os principais estilos musicais feitos no país.

Nos primórdios da independência, de acordo com Nhassavele (2010, p.11-14) foram reconhecidos os seguintes géneros musicais: história infantil, música popular política, música folclórica, canto coral e música ligeira de Moçambique.

Com a liberalização da economia e abertura para editoras privadas, vimos o surgimento de estilos de influência ocidental, tais como: *Pandza/dzukuta*, *passada*, *zouk*, *rock*, *hip hop*, *ragga*, *RnB*, *reggae*, *jazz*, *afro fusion*, todos eles moçambicanos.

Pode-se achar estranha a ausência da marrabenta. Importa aqui esclarecer que esta faz parte da música ligeira moçambicana. Esta categoria (música ligeira) engloba vários estilos Lichuge (2005), Nhassavele (2010) e Maculuve (2012).





Fases da discografia em Moçambique no pós-independência

No período pós-independência, identificamos três (3) fases distintas da discografia: O sol que nunca desce (1975-90), Crepúsculo (1990-2000) e Noite ou dia (2000 em diante).

1- O sol que nunca desce

Com a independência de Moçambique a 25 de Junho de 1975, devido ao modelo económico e político escolhido, a produção discográfica ficou toda a cargo do Estado, tal como todas outras actividades económicas. Outro argumento a favor deste modelo foi a necessidade da formação do *homem novo*, rompendo assim, com o passado ideológico colonial e seus hábitos (Siliya, 1997), e evitar a desestabilização através das músicas, segundo Macamo em entrevista.

A RM e o INLD sob tutela do Ministério de Informação, tratavam da gravação, difusão e edição respectivamente. Existia também o estúdio da EME - Empresa Moçambicana de Entretenimento, mas nada entrava para o mercado sem o aval do INLD, que além de editor, tinha o papel de filtrar as obras musicais a serem comercializadas. A TVE²⁶ mais tarde, entrou também como difusora, fazendo os primeiros vídeo clips.

Nesta fase, deu-se primazia a música de cariz panfletário a favor do Estado/Partido, a estética musical foi condicionada pelo poder político. Não se podia gravar nada que representasse valores fora dos ideais do momento, e em termos de estilos musicais, foi nesta fase onde se consolidou a música ligeira moçambicana. Segundo Hortêncio Langa (em entrevista), o discurso musical era mais virado para as directivas políticas e muitos artistas trabalharam na linha de cariz panfletário, especialmente nos primeiros anos.

Os músicos para gravar deviam se submeter a uma audição musical na RM, só depois de aprovados é que os seus temas seriam gravados, editados e difundidos. Além de elementos puramente técnico-musicais (harmonia, arranjos, execução, etc), outro aspecto tido em conta era o conteúdo das letras que fora filtrado segundo os seguintes critérios²⁷:

Imoral (*svatinhlamba*²⁸), aqui se buscavam temas moralmente aceites, dentro dos padrões de convivência social;

Político, canções que atentavam contra o regime político vigente incluindo seu líder Samora Machel, pois alguns descendentes de portugueses e saudosistas do regime colonial estimulavam este tipo de manifestações, além dos regimes da Rodésia e do apartheid da África do Sul, com o intuito de desestabilizar Moçambique; e,

Social, tudo o que podia por em causa o que se pretendia implantar, a nova ordem social.

²⁶ Televisão Experimental de Moçambique, mais tarde TVM- Televisão de Moçambique.

²⁷ Por Domingos Macamo que na altura era funcionário do INLD.

²⁸ Insultuoso.





Algumas músicas ficaram fora do ar, por irem contra estes pressupostos. Como conta Filipe Nhassavele (2010, p.35):

“Por exemplo, falando de uma experiência pessoal, em 1985, quando pretendia-mos gravar uma música que falava da guerra de desestabilização (vumbatane)²⁹, depois da audição feita por uma comissão na RM liderada por Américo Xavier, a música foi reprovada, só foi possível gravar a mesma música em 1989.”

Facto curioso é o caso da marrabenta, que foi desqualificada apesar de ser uma manifestação moçambicana, Laranjeira (2005, p.56). Desse modo, podemos ver que não foram apenas estilos de origem estrangeira que foram desvalorizados.

A nível tecnológico passou-se do disco de vinyl (*singles* e *LPs*) para cassetes, que tiveram grande consumo devido à proliferação de tocadores de cassetes, trazidos pelos mineiros da África do Sul (Afonso, 2000). Neste sentido, começou a edição no formato de cassette que precipitou o desaparecimento do disco de *vinyl* no mercado discográfico, tendo como causa entre outros factores, a evolução tecnológica e a crise de divisas previamente explicada. O estúdio da RM ainda usava a tecnologia analógica, mas evoluiu de 4 para 8 pistas e depois para 16.

Importa aqui abonar que, apesar dos meios de produção e difusão serem públicos e controlados pelo Estado, alguns dos maiores reconhecimentos a nível internacional na área musical do país, foram durante esta etapa. Músicos como Chico António, Elsa Mangue e Elvira Viegas, venceram o prémio da RFI *decouverte*³⁰ (Lichuge 2005 e Nhassavele 2010), por isso escolhemos a célebre frase de Samora Machel para definir a cultura, para denominar esta época onde a produção discográfica não era feita com objectivos puramente mercantilistas.

As figuras de cartaz³¹ são composta por gerações de artistas vindos do tempo colonial, como Fany Mpfumo, Alexandre Langa, Mahecuané e Dilon Djinji, e os surgidos no pós independência como Simião Mazuze, Salvador Maurício, Yana, Aveni e Teresa Awendila, Madala, Eugénio Mucavele, Avelino Mondlane, Zena Bacar, Resiana Jaime, Fernando Chiuri, Jaime Tembe, José Guimarães, Hortêncio Langa, Mingas, Célio Figueiredo, Elvira Viegas, Alfredo Mulhui, Eduardo Carimo, Fernando Luís, Magid Mussá, José Barata, Wazimbo, Carlos Chongo, Gabar Mabote, Dimas, Helena Nhamtumbo, para citar alguns solistas e de bandas como Xigutsa Vuma, Ghorwane, 1º de Maio, Eyophuro, Orquestra Marrabenta Star, Ligadja La Tsonzo, Xiwora Mati, Galtons, Halakavuma, Rabadzamtaka e Júpiter 11³².

A maior dificuldade para produzir catálogos discográficos para esta fase (mesmo com todo material gravado existente), deve-se ao facto de muitas músicas terem sido gravadas fora de álbuns. A RM abria espaço para gravação de músicas singulares, com o intuito de preencher a sua grelha de programas, muitos dos temas produzidos não foram editados.

²⁹ Adivinhem.

³⁰ Concurso organizado pela Radio France Internationale - RFI.

³¹ Falamos aqui dos que gravaram, existem casos esporádicos de alguns ficaram famosos sem ter gravado seus temas musicais, exemplo de Raul Baza Baza.

³² Que surge quase no fim desta fase e com propostas musicais influenciadas pela música ocidental.





2- Crepúsculo

Com implementação do Programa de Reabilitação Económica - PRE, apoiado pelo Fundo Monetário Internacional - FMI, que culminou com o fim do monopólio estatal sobre os meios de produção e abertura ao empreendedorismo em todas as áreas económicas e a aprovação da Constituição de 1990, Dinerman (2006, p.152-5), começaram a entrar em cena agentes privados no processo discográfico, estúdios de gravação, editoras, rádios e televisões, que passaram a fazer parte considerável do trabalho que era exclusivamente do Estado. Como resultado deste novo cenário, certos estilos musicais e temáticas líricas passaram a ter espaço na nova indústria discográfica moçambicana, onde passou a ser possível gravar géneros musicais como: *passada*, *zouk*, *rock*, *hiphop*, *RnB*, *reggae*, *ragga*, *jazz*, *afro fusion*³³, todos eles moçambicanos.

O estúdio da RM continuou activo mas não era o único, aumentou o número de estúdios privados (todos digitais), dando surgimento a uma nova geração de músicos que recorrem a esta tecnologia para as suas produções. A falta de capacidade e qualidade para gravar música ao vivo, fazia com que alguns optassem por gravar e editar fora do país, outros apenas gravavam fora. Ghorwane, Kapa Dech e Stewart Sukuma, gravavam e editavam seus álbuns fora do país, entretanto a maioria continuava a gravar e a editar dentro do país, particularmente os ditos *músicos de computador*³⁴.

Esta fase que vai mais ou menos do início dos anos 1990 à 2000, tem um modelo discográfico bastante difuso, por isso optamos em chamá-la de *crepúsculo*. A música ligeira começa a registar uma queda no mercado a nível de consumo, apesar de um e ou outro rasgo de sucesso. Em contraposição, a *nova música* (electrónica) que dominava o mercado e conquistava cada vez mais admiradores, dando lugar para o surgimento de novo ídolos, como: Swit, Neyma, Fill Baby, Mahel, Zaida Chongo, Jeremias Nguenha, Isaú Meneses, Dr. Mingos, Mc Roger, Mr. Arsen e Aly Faque como solistas, e de grupos como Kapa Dech, Rockfellers, Mozpipa, XS Zouk, Sárdicos, Massukos, Timbila Muzimba, Electro Base e Djaaka, destacando alguns.

A promoção das músicas começa a depender da televisão, numa primeira fase a TVM, que mais tarde partilha esta missão com as televisões privadas. Os *vídeos* passam a ser elementos essenciais para o incremento das vendas e promoção dos artistas e das editoras que inclusive financiam a feitura destes.

Em relação a tecnologia de consumo, os CD's conquistam o mercado de vendas, apesar das cassetes ainda terem a sua quota de mercado, mas vão registando um decréscimo cada vez mais acentuado, dada a facilidade da sua qualidade em degenerar-se quando comparadas aos CDs, que além duma maior durabilidade, sua qualidade nunca se perde. As principais editoras neste período eram a Vidisco Moçambique, Sons de África, Orion, J&B Recording, Conga e Sensações.

³³ Este estilo é mistura do tradicional e do moderno.

³⁴ Conceito trazido por alguns dos nossos entrevistados, para se referir a músicos que recorrem as tecnologias de informação e comunicação para fazer suas composições.





3- Noite ou dia

Com a viragem do milénio, estilos musicais electrónicos estabilizaram-se como música moçambicana, o ponto mais alto é o surgimento do *pandza*³⁵. Nesta fase, a discografia está toda a mercê das leis de mercado, a intervenção do Estado apesar de ainda presente através da RM (estúdio de gravação e rádio) e do INLD (que controla a tiragem através do selo dos fonogramas) já não é determinante para o que se coloca no mercado a nível estético.

Os estúdios privados potenciam-se para gravações de bandas ao vivo com alguma qualidade, usando tecnologia digital. Ao que sabemos não existe nenhum estúdio que usa a tecnologia analógica para a gravação, inclusive o da RM é todo ele digital. No que concerne a suportes de reprodução sonora, o CD apesar de dominar o mercado nos princípios desta etapa, vai perdendo cada vez mais lugar a favor de suportes mais modernos (*smartphones, tablets, ipods* e tocadores de mp3), vendem-se *flashes* nas ruas contendo extensas discotecas³⁶.

Tal como noutras partes do mundo, surgem muitas edições independentes (*Indie*), criando um novo modelo de negócio para esta indústria (Fernández, 2012). Os músicos não vivem dos ganhos feitos nas vendas de suas gravações, usam estas para se fazer conhecer e assim criar outras fontes de rendimento, principalmente actuações ao vivo e representação de marcas. Devido ao desaparecimento das editoras, os músicos tomam a dianteira investindo com meios próprios ou através de patrocínios, na gravação e promoção das suas obras existindo casos de venda directa aos fãs.³⁷

Por isso, achamos que para uns amanheceu e para outros anoiteceu, visto que a música ligeira moçambicana deixou de estar na liderança do mercado, os seus fazedores encontram-se relegados a um segundo plano, se comparados aos ditos *músicos jovens*, apesar de termos algumas excepções como o caso de Stewart Sukuma, Wazimbo, Mingas e Ghorwane, que, na nossa opinião, têm sabido reinventar-se.

A “*pirataria*” atinge o seu auge, as ruas estão cheias de vendedores ambulantes de material pirateado, até com capas trocadas e compilações inexistentes. Este fenómeno extremamente prejudicial para a indústria discografia moçambicana, faz com que as editoras que controlavam grande parte do mercado encerrem suas portas, as que sobrevivem não fazem um trabalho digno de realce, como por exemplo lançar álbuns regularmente e descobrir talentos, segundo a opinião dos nossos entrevistados. Outro mal resultante deste facto é a não implantação no país das companhias discográficas denominadas *majors*³⁸, reduzindo as chances de internacionalização da música moçambicana³⁹.

Nesta época, surgiram músicos como Oliver Style, Marlene, Ta Basily, Lizha James, Edú, Dj Ardiles, N’Star, Dama do Bling, Azagaia, Valdemiro José, Sizaquel, Anita Macuácua, e Lorena Nhate e grupos como Mabulo, Kakana, e Gpro.

³⁵ Há quem o denomine de *pandza/dzukuta*, este surge como o 1º estilo musical moçambicano electrónico.

³⁶ Esta é outra forma de pirataria.

³⁷ Destacamos o músico Mahel que alega ter vendido CD equivalentes a platina, vendendo de mão em mão.

³⁸ As três maiores discográficas do mundo, Sony-BMG, Universal MusicGroup-EMI e Warner. Fernández (2012, p. 28-31).

³⁹ Em 2015.





Considerações finais

A partir deste estudo é possível concluir que ao longo deste período, o processo discográfico sofreu acentuadas e aceleradas mudanças, motivadas principalmente pela evolução tecnológica a nível global e pelas mudanças económicas e políticas ocorridas em Moçambique. A tecnologia de gravação passou do analógico para o digital, que permitiu sair de 4 pistas de gravação para quase ilimitadas e a redução de custos para a montagem de estúdios de gravação que aumentou o número de estúdios privados. A tecnologia de consumo de música saiu do disco de *vinyl*, para cassette, para CDs e por fim para formatos digitais e comprimidos (aif, wma e mp3), que permitem o seu uso em dispositivos móveis (laptops, smartphones, tablets, ipads, etc), causando uma crise na indústria discográfica, apesar de favorecer em parte os músicos na promoção do suas obras, Fernández (2012, p.18-19).

O Estado moçambicano deixou de ser detentor absoluto de todos os meios de produção discográfica (estúdio de gravação, edição e radiodifusão), passando o sector privado a controlar parte considerável destes como resultado das mudanças ocorridas no cenário económico e político. A censura de estilos musicais e conteúdos líricos deixou de existir, dando espaço para uma maior diversidade em relação ao que se grava e difunde, incluindo estilos de origem estrangeira, o que por vezes cria um efeito *vis-à-vis* entre a qualidade e a não qualidade. As rádios e televisões privadas na guerra de audiências lutam por materiais novos e atractivos para o público jovem.

O músico (ou seu representante) passou a ter papel central no processo discográfico com o surgimento de edições independentes e auto financiadas, motivadas pela falta de editoras e pelo sentido de oportunidade de negócios por parte de alguns músicos. Nos últimos quinze (15) anos, as obras musicais estão totalmente sujeitas às dinâmicas do mercado, onde a música ligeira moçambicana perdeu terreno para a dita *música jovem*, que domina as rádios e televisões.

A grande dificuldade em se fazer um estudo discográfico relaciona-se com a falta de informação ao detalhe. Em algumas colecções, as capas de CDs foram feitas o mais barato possível para baixar os custos, daí que não contém informação nenhuma sobre autores e compositores, executantes, estúdios de gravação, datas da gravação, entre outras primordiais informações para se fazer um arrolamento como deve ser, e pelo facto de muitas editoras terem fechado suas portas, sem deixar arquivos.

Por fim, não deixa de ser curioso o facto de não termos a presença de nenhuma das *majors*, apesar de toda riqueza e diversidade musical que o país possui. Creemos que este fenómeno merece uma análise a parte, pois traz uma série de prejuízos para a discografia moçambicana incluindo os aspectos citados neste trabalho.





Referências bibliográficas

- Afonso, B. (2000). *Uma análise de custos e benefícios para a Indústria Discográfica em Moçambique*. Tese de licenciatura. Maputo: UEM.
- Allen, P. (2007). *Artist Management for the Music Business*, Amsterdam: Focal Press.
- Chong, D. (2002). *Arts management*, London and New York: Routledge
- Colbert, F. (1994) *Marketing Culture and the Arts*, Montreal and Paris: Morin.
- Dinerman, A. (2006). *Revolution, Counter-Revolution and Revisionism in Postcolonial Africa*. London and New York: Taylor and Francis Group.
- Emielu, A. (2006). *Foreign Culture and African Music*, In *Encyclopaedia of The Arts Vol. 8*
- Fernández, R. C. (2012). *La gestión de las músicas actuales*, Madrid: AECID.
- Filimão, E. J. (2010). A música popular urbana e o poder em Moçambique (1930-1995), in *Revista Kulimar*. Matola: ISArC.
- Lichuge, E. (2005). *Percurso histórico da música popular na cidade de Maputo 1975/2005*. Tese de licenciatura. Maputo: UEM.
- Maculuve, R. (2012). *Música Ligeira Moçambicana: principais conteúdos textuais 1975-1994*. Tese de licenciatura. Matola: ISArC.
- Martin, D. (1998). 'Arts administration (arts management)', in *Encyclopedia of Public Policy and Administration*, four volumes, (ed.) J. Shafritz, Boulder, CO: Westview Press (1998): 128-33.
- Nhassavele, F. (2010). *A construção de superculturas em Moçambique, zona sul: o caso Ngoma Moçambique*, tese de licenciatura, Maputo: UEM.
- Nesbitt, N. (2001). *African Music, Ideology and Utopia*. In *Research in African Literatures* Vol.32, No.2.
- Siliya, C. J. (1997). *Ensaio Sobre a Cultura em Moçambique*. Moçambique: Publicita.
- Shuker, R. (2006). *Popular Music: The Key Concepts*. London and New York: Routledge Taylor and Francis Group.
- Shuker, R. (2001). *Understanding Popular Music*, 2nd ed. London and New York: Routledge Taylor and Francis Group.





KULIMAR V

40 Anos das Independências africanas, desenvolvimento artístico e cultural: do passado ao presente, do presente ao futuro

Parte II





FICHA TÉCNICA

Coordenação:

Filimone Manuel Meigos
Isaú Meneses

Editorial

Filimone Manuel Meigos

Revisão de Textos

Marcos Domingos
Madalena Cítia Simbine

Design Gráfico

Victor Sala
Elisio Bajone

Ilustração da Capa

Luis Sozinho

Composição e Design de Capa

Félix Mula
Elísio Bajone
Tiago Marques

Tiragem

500 exemplares

Depósito Legal

020/GABINFO-DEC/2014

ISBN

978989206-3

Edição

Instituto Superior de Artes e Cultura - ISArC
Av. das Indústrias, Machava - Moçambique
Tel. 21748884 - Fax. 21748883
Website: www.isarc.edu.mz
Email: isarc@isarc.edu.mz

