

## «Unidade, trabalho e vigilância»: O «homem novo» nos hinos revolucionários de Moçambique (1962-77)

Marco Roque de Freitas

INET-md  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Universidade NOVA de Lisboa  
[marcofreitas@fesh.unl.pt](mailto:marcofreitas@fesh.unl.pt)

### Resumo

Este artigo pretende apresentar os valores que nortearam a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) e o seu projeto «homem novo», através da análise sonora e textual de um repertório conhecido como «hinos revolucionários» – uma prática expressiva coral, a quatro vozes, de influência religiosa. Tendo como fontes vários artigos publicados em jornais locais, documentos consultados nos arquivos sonoros da Rádio Moçambique em Maputo e entrevistas realizadas a decisores políticos e produtores musicais, procuro, através da análise deste repertório, esclarecer alguns aspetos da política cultural da FRELIMO, desde a sua fundação em 1962 enquanto «Frente de Libertação», até à sua transformação em partido no III Congresso realizado em março de 1977, dois anos após a formalização da independência. O artigo está dividido em duas partes: a primeira contextualiza historicamente esta prática, bem como alguns aspetos da sua instrumentalização com vista à promoção dos valores da frente de libertação; a segunda foca-se na análise musical e literária de um conjunto de hinos editados num duplo LP imediatamente após a independência.

### Palavras-chave

Prática coral; Hinos revolucionários; Moçambique; Construção da nação; Etnomusicologia.

### Abstract

This article aims to evaluate the values of Mozambique's Liberation Front (FRELIMO) and its 'new man' project through the musical analysis of a repertoire known as 'revolutionary anthems'—a 4-part choral expressive practice with religious influence. Building on several sources such as articles published in local newspapers, documentation consulted at the audio archives of Rádio Moçambique in Maputo, and interviews with political decision-makers and music producers, I aim, through the analysis of this repertoire, to clarify some aspects of FRELIMO's cultural policy, from its foundation in 1962 as a «Liberation Front», to its transformation into a party at the Third Congress held in March 1977, two years after the formalisation of independence. This article is divided into two parts: the first will historically contextualise this practice and some aspects of its instrumentalisation in order to promote the values of the liberation front; the second will focus on the musical and literary analysis of a series of anthems published immediately after the independence in a double LP.

### Keywords

Choral singing; Revolutionary Anthems; Mozambique; Nation-building; Ethnomusicology.

## Introdução: Da «escrita» à «performance» da nação

O sangue do nosso povo não se derramou somente para libertar a terra da dominação estrangeira, mas também para reconquistar a nossa personalidade moçambicana, para fazer ressurgir a nova cultura e para criar uma nova mentalidade, uma nova sociedade [...]. Estamos engajados numa Revolução cujo desenvolvimento depende da criação do homem novo com uma mentalidade nova.<sup>1</sup>

**A** REPÚBLICA DE MOÇAMBIQUE É UM PAÍS LOCALIZADO no Sudeste de África, tendo sido uma colónia portuguesa até 1975. É banhada pelo Oceano Índico e faz fronteira com seis países: Tanzânia, Malawi, Zâmbia, Zimbabué, Reino de eSwatini e África do Sul.<sup>2</sup> No decorrer do regime ditatorial do Estado Novo português, as colónias portuguesas tiveram um papel determinante na retórica política enquanto parte de um Portugal pluricontinental «uno e indivisível». Nas décadas de 1950 e 60, quando as potências europeias já concediam a independência às suas colónias, as autoridades portuguesas continuaram a defender a legitimidade do seu império. Foi neste contexto que, em 1951, as colónias portuguesas foram transformadas em «províncias ultramarinas», e outras mudanças de impacto meramente superficial foram promovidas, tais como a extinção do estatuto do indigenato em 1961.<sup>3</sup> Estas alterações não evitaram o descontentamento geral da população, conduzindo a um extenso período de guerra que, em Moçambique, opôs os poderes coloniais à Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) durante dez anos, entre 25 de setembro de 1964 e 7 de setembro de 1974, dia em que foram assinados os «Acordos de Lusaca» que levaram à formação de um governo transitório.

O Governo de transição, liderado por Vítor Crespo (1932-2014), um Alto-Comissário com funções equivalentes às de Chefe de Estado, com Joaquim Alberto Chissano (1939-) no cargo de primeiro-ministro, tomou posse a 20 de setembro de 1974, permanecendo em funções até 25 de junho de 1975, o dia da formalização da independência. Durante este período, as estruturas de poder coloniais foram progressivamente cedidas ao «povo» através dos Grupos Dinamizadores<sup>4</sup> e foram

---

Este estudo foi desenvolvido com apoio financeiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) no âmbito do Concurso Nacional de Bolsas de Doutoramento com referência SFRH/BD/101225/2014. Este artigo compreende uma versão revista e alargada do quarto capítulo da minha tese de doutoramento em Ciências Musicais com o título «A Construção Sonora de Moçambique: Política cultural, radiodifusão e indústrias da música no processo de formação da Nação (1974-1994)», defendida a 16 de maio de 2019 na NOVA FCSH. Este estudo enquadra-se, igualmente, no âmbito do projeto «Battle of Frequencies: Musical Experience and Radio Propaganda in Times of War in Mozambique (1964-1974)» com referência 2022.03938.CEECIND.

<sup>1</sup> Samora MACHEL, «Mensagem lida na cerimónia da tomada de posse do Governo de Transição de Moçambique efectuada em 20 de setembro de 1974», in *Datas e documentos da história da FRELIMO*, editado por João Reis e Armando Pedro Muiuane (Lourenço Marques, Imprensa Nacional, 1997), p. 213.

<sup>2</sup> Para mais informações ver: *Portal do Governo de Moçambique* <<http://www.portaldogoverno.gov.mz>> (acedido em 23 de março de 2022).

<sup>3</sup> Decreto-Lei n.º 43893, *Diário do Governo* n.º 207/1961, Série I (1961-09-06).

<sup>4</sup> «Grupos Dinamizadores» eram organizações populares compostas por «elementos mobilizadores das massas» eleitos localmente por membros e simpatizantes da FRELIMO (normalmente doze), cuja principal função seria desenvolver a

criados os símbolos que definem Moçambique num contexto global: a nova constituição, o hino e a bandeira nacional. O período de transição ficou igualmente marcado pela viagem triunfal do futuro Presidente Samora Moisés Machel (1933-86), de Norte a Sul do país, com o objetivo de promover a «unidade nacional», popularizando, no processo, a expressão «do Rovuma ao Maputo, Moçambique é um só», referindo-se, respetivamente, aos rios que delimitam o território ao Norte e ao Sul. Todavia, a mais importante concretização do governo de transição foi a promoção dos valores políticos e ideológicos que enformavam o projeto cultural «Homem Novo Moçambicano».<sup>5</sup> O discurso de Samora Machel, lido na cerimónia de tomada de posse do governo, cujo excerto abriu este artigo, apresentava já alguns dos conceitos basilares para Moçambique independente e que fariam parte do supracitado projeto: «a unidade nacional», «emancipação da mulher», «luta contra o racismo e tribalismo» e, entre outros, a luta contra qualquer tipo de segregação potenciada por questões étnicas ou religiosas. As palavras de ordem «Unidade, Trabalho, Vigilância» passaram a integrar um imaginário discursivo e identitário que agregaria, hipoteticamente, todos os moçambicanos a uma única bandeira.

Desde a sua fundação, a FRELIMO enfrentava um dilema estrutural: por um lado, procurava sedimentar os valores do futuro estado-nação e justificar a unidade de diferentes grupos étnicos e linguísticos sob a mesma bandeira sem, por outro, descurar os objetivos internacionalistas de uma África livre do colonialismo, rumo a uma sociedade comunista. Segundo a historiadora Maria-Benedita Basto, a FRELIMO solucionou este dilema ao recorrer ao princípio de «escrever uma cultura» ao invés da tradicional ideia de «escrever a nação». A autora demonstrou o seu argumento através da análise da documentação da FRELIMO produzida durante a guerra de libertação, incluindo antologias de poesia, documentos produzidos no «Primeiro Seminário de Cultura» e outros conteúdos publicados em jornais que estariam sob o jugo da frente de libertação.<sup>6</sup> Inspirada pelas premissas de Hobsbawm e Ranger,<sup>7</sup> Basto concluiu que a FRELIMO «inventou» uma cultura moçambicana através de processos de «exclusão» e «correção», à medida que estas fontes foram sendo republicadas. Nas suas palavras:

---

consciência política das massas no contexto de construção do Estado-nação. Tinham também funções de vigilância, procurando denunciar os «inimigos da revolução», inculcar os valores do processo revolucionário, bem como resolver os conflitos locais. O grosso das suas atividades foi desenvolvido durante o governo de transição e nos primeiros anos após a independência. Com a transformação da FRELIMO em partido no seu terceiro congresso em 1977, a ação dos grupos dinamizadores ficou reduzida às áreas urbanas, adotando, a partir dessa data, a designação «Grupos de vigilância popular». Para mais informações ver: Mário AZEVEDO, Emanuel NNADOZIE e Tomé Mbuia JOÃO, «Grupos Dinamizadores», in *Historical Dictionary of Mozambique* (Lanham - Maryland - Oxford, The Scarecrow Press, 2003), pp. 74-5.

<sup>5</sup> Para mais informações ver: Sérgio VIEIRA, «O homem novo é um processo», *Tempo*, 398 (21 de maio de 1978), pp. 27-37.

<sup>6</sup> Maria-Benedita BASTO, «Writing a Nation or Writing a Culture? FRELIMO and Nationalism During the Mozambican Liberation War», in *Sure Road? Nationalisms in Angola, Guinea-Bissau, and Mozambique*, editado por E. Morier-Genoud (Leiden, Brill, 2012), pp. 104-5.

<sup>7</sup> Eric HOBSBAWM e Terence RANGER, *The Invention of Tradition* (Cambridge, Cambridge University Press, 1983).

The replacement of the concept of ‘nation’ by that of ‘revolutionary culture’ illustrates not only the importance of taking into account the contribution of internationalism but also points at the limitations of analyses of African nationalism which concentrate on identifying a problematic tension between an imitation of the European model of the nation brought by colonialism and African modes of life.<sup>8</sup>

Num artigo recentemente publicado, procurei expandir os conceitos de Basto, embora substituindo a ideia de «escrever uma cultura» por «performar uma cultura».<sup>9</sup> O argumento principal é simples, mas efetivo: considerando que noventa e três por cento da população moçambicana era analfabeta no momento da independência,<sup>10</sup> os supracitados valores nacionais teriam de ser oralmente comunicados – entre outros, através de práticas performativas e musicais – de modo a que pudessem ser compreendidos. Esta perspetiva representa uma mudança na teoria subjacente ao conceito de nação, de «capitalismo de impressão»<sup>11</sup> para o «capitalismo sonoro»<sup>12</sup> (manifestado, entre outros, pelo recurso a tecnologias focadas no som, tais como a radiodifusão), tendo sido particularmente relevante nos casos históricos em que o analfabetismo predominou. Segundo Marisa Moorman, historiadora especialista em Angola:

[...] radio provided a network for the circulation of music, ideas, and news and creative ways of linking those three that produced a sense of nation. The specificity of radio as a cultural technology helped actualize the nation, linking various «meanwhiles» within Angola to one another and to those of the international press and the liberation struggles outside the country. With bits of news, words of encouragement from nationalist leaders, and refrains of song in their heads, Angolans went about their daily business with a sense that they were living and creating their own Angola.<sup>13</sup>

Adaptando esta premissa ao caso moçambicano, defendo que, muito mais do que qualquer outro meio de divulgação e propaganda, a música – em particular o repertório conhecido por «hinos revolucionários» – teve um papel instrumental para levar avante o projeto do «Homem Novo» e, conseqüentemente, construir sonoramente uma ideia de nação. Este artigo pretende, justamente, apresentar os valores que nortearam a Frente de Libertação de Moçambique, recorrendo à análise do

<sup>8</sup> BASTO, «Writing a Nation or Writing a Culture?» (ver nota 6), p. 126.

<sup>9</sup> Marco Roque de FREITAS e João Soeiro de CARVALHO, «Performing a Culture, Staging the Revolution: Choral Singing and Traditional Music as Nation-Building Tropes in Post-Colonial Mozambique», *Nations and Nationalism*, 28-1 (2022), pp. 211-30.

<sup>10</sup> Armindo NGUNGA, «Literacy Campaigns in Mozambique: Why Did They Fail?», *Language Matters: Studies in the Languages of Africa*, 30-1 (1999), pp. 147-56.

<sup>11</sup> Benedict ANDERSON, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (New York, Verso, 1983).

<sup>12</sup> Marisa MOORMAN, *Intonations: A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times* (Ohio, Ohio University Press, 2008).

<sup>13</sup> MOORMAN, *Intonations* (ver nota 12), p. 180.

som, texto e prática dos hinos revolucionários. Tendo como fontes vários artigos publicados em jornais locais, entrevistas realizadas a decisores políticos e produtores musicais, e outras fontes documentais consultadas nos arquivos sonoros da Rádio Moçambique em Maputo, procuro, através da análise deste repertório, esclarecer alguns aspetos da política cultural da FRELIMO desde a sua fundação em 1962 enquanto «Frente de Libertação», até à sua transformação em partido de inspiração marxista-leninista no III Congresso realizado em março de 1977, dois anos após a formalização da independência. O artigo está dividido em duas partes: a primeira contextualiza historicamente esta prática, bem como alguns aspetos da sua instrumentalização enquanto pedagogia revolucionária com vista a promover os valores da frente de libertação; a segunda foca-se na análise musical e literária de uma coleção de hinos publicada imediatamente após a independência num duplo LP, dedicando particular atenção a cinco hinos que considero «estruturantes» para narrar (um)a história do movimento de libertação.

A importância do comportamento expressivo para a edificação de entidades simbólicas estruturantes de grupos humanos constitui um dos assuntos mais recorrentes no âmbito da etnomusicologia moderna desde, pelo menos, as últimas décadas do século XX, época em que a disciplina procurou problematizar paradigmas teóricos ancorados em premissas culturalmente estáticas. De facto, ao olharmos para a bibliografia que versa sobre música e dança em África dos últimos cem anos, encontramos um conjunto de abordagens que privilegiam, por um lado, teorias evolucionistas e difusionistas,<sup>14</sup> através da procura de explicações para a «origem e evolução» da música ou de artefactos culturais tais como instrumentos musicais;<sup>15</sup> e, por outro, teorias funcionalistas que procuram explorar a relação entre música, organização social e funcionalidade.<sup>16</sup> Tal como notou Kofi Agawu, alguns destes autores desvalorizavam as músicas que estudavam, classificando-as como «ruído terrivelmente discordante».<sup>17</sup>

As novas teorias pós-coloniais,<sup>18</sup> por sua vez interessadas em «ouvir a voz» de grupos cujas perspectivas foram paternalisticamente excluídas das narrativas históricas, contribuíram para repensar os princípios teóricos que governam o discurso científico e, conseqüentemente, o papel do

<sup>14</sup> Erich Moritz Von HORNBOSTEL, «The Problems of Comparative Musicology», in *Hornbostel Opera Omnia*, editado por Klaus Wachsmann, Dieter Christensen e Hans-Peter Reinecke (Den Haag, Martinus Nijhoff, 1905), pp. 85-97.

<sup>15</sup> Dieter CHRISTENSEN, «Erich M. von Hornbostel, Carl Stumpf, and the Institutionalization of Comparative Musicology», in *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, editado por Bruno Nettl e Phillip Bohlman (Chicago, The University of Chicago Press, 1991).

<sup>16</sup> Para vários exemplos ver: Alan MERRIAM, *The Anthropology of Music* (Evanston, Northwestern University Press, 1964); e Bruno NETTL, «Music Hath Charms: Uses and Functions», in *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts* (Urbana - Chicago, University of Illinois Press, 2005), pp. 244-58.

<sup>17</sup> Kofi AGAWU, «Representing African Music», *Critical Inquiry*, 18-2 (1992), p. 249.

<sup>18</sup> Para vários exemplos ver: Homi BHABHA, *The Location of Culture* (New York, Routledge, 1994); Stuart HALL e Paul du GAY, *Questions of Cultural Identity* (London, Sage Publications, 1996); Edward SAID, *Orientalismo* (Lisboa, Livros Cotovia, 2004[1978]); Ania LOOMBA, *Colonialism/Post-Colonialism* (London - New York, Routledge, 2015); Frederick COOPER, *Colonialism in Question* (Berkeley, Los Angeles - London, University of California Press, 2005).

investigador na sociedade.<sup>19</sup> O próprio conceito «cultura», que até então teria sido usado de forma tácita e não-problematizante, foi repensado enquanto passível de ser «interpretado»,<sup>20</sup> sendo posteriormente substituído, em vários estudos, por outras soluções terminológicas tais como «identidade», que procuravam, por sua vez, sublinhar a complexidade e fluidez inerentes a tais processos. Questões como «quem precisa de identidade e porquê?»<sup>21</sup> passaram, posteriormente, a integrar a espinha dorsal dos estudos sobre construções identitárias em África, fossem elas individuais ou grupais. Os trabalhos de David Coplan que versam sobre dinâmicas raciais durante o *apartheid* sul-africano,<sup>22</sup> de Christopher Waterman sobre o *Jùjú* nigeriano,<sup>23</sup> de João Soeiro de Carvalho sobre fluxos migratórios em Moçambique em relação à prática *Makwayela*,<sup>24</sup> de Veit Erlmann sobre o conceito de «imaginação global» na África do Sul,<sup>25</sup> de Thomas Turino<sup>26</sup> e Kelly Askew<sup>27</sup> sobre construção da nação através da prática musical no Zimbábue e Tanzânia, respetivamente, de Louise Meintjes sobre o conceito de «zuluness» na música popular sul-africana,<sup>28</sup> de Rui Cidra<sup>29</sup> sobre migrações e transnacionalidade entre Portugal e Cabo Verde, e de Nomi Dave<sup>30</sup> sobre música e política em Guiné-Conacri, são exemplificativos desta nova produção científica sobre a África subsariana que tem em conta uma nova organização mundial pós-colonial. Estas narrativas apontam, ainda, para a existência de um credo etnomusicológico comum: não obstante a época histórica ou país sobre o qual estes estudos incidem, todos eles procuram demonstrar que, mais do que refletir os ideais nacionais e nacionalistas, o comportamento expressivo teve um papel determinante para forjar a nação, desenvolvendo, além do domínio da política formal, expectativas sobre a soberania cultural, política e económica.

---

<sup>19</sup> James CLIFFORD e George MARCUS, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (California, University of California Press, 1986).

<sup>20</sup> Clifford GEERTZ, *The Interpretation of Cultures* (New York, Basic Books, 1977).

<sup>21</sup> HALL - GAY, *Questions of Cultural Identity* (ver nota 18).

<sup>22</sup> David COPLAN, *In Township Tonight: South Africa's Black City Music and Theatre* (Chicago, The University of Chicago Press, 1985).

<sup>23</sup> Christopher WATERMAN, *Jùjú: Social History and Ethnography of an African Popular Music* (Chicago, The Chicago University Press, 1990).

<sup>24</sup> João Soeiro de CARVALHO, «Choral Musics in Maputo: Urban Adaptation, Nation Building and the Performance of Identity» (PhD thesis, Columbia University, 1997).

<sup>25</sup> Veit ERLMANN, *Music, Modernity, and the Global Imagination: South Africa and the West* (Oxford, Oxford University Press, 1999).

<sup>26</sup> Thomas TURINO, *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe* (Chicago, University of Chicago Press, 2000).

<sup>27</sup> Kelly ASKEW, *Performing the Nation: Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania* (Chicago, Chicago University Press, 2002).

<sup>28</sup> Louise MEINTJES, *Sound of Africa: Making Music Zulu in a South African Studio* (Durham, Duke University Press, 2003).

<sup>29</sup> Rui CIDRA, «Música, poder e diáspora: Uma etnografia e história entre Santiago, Cabo Verde e Portugal» (Tese de doutoramento, NOVA FCSH, 2011).

<sup>30</sup> Nomi DAVE, *The Revolution's Echoes: Music, Politics, and Pleasure in Guinea* (Chicago - London, University of Chicago Press, 2019).

Todavia, não deixa de ser curioso notar que alguns destes estudos desvalorizaram ou ignoraram as dimensões sonoras das práticas analisadas, como é exemplo o estudo comparativo de Igor Cusack sobre os hinos nacionais dos cinquenta e três países do continente africano, restringindo a sua análise ao texto das canções.<sup>31</sup> Diretamente relacionados com o objeto de estudo deste artigo, existem dois trabalhos que merecem referência: o mais antigo, de Paolo Israel (2010), tem por base a análise de práticas similares à dos hinos revolucionários entre os Makondes na região de Cabo Delgado;<sup>32</sup> o segundo, da autoria de Maria Paula Meneses (2019), foca-se fundamentalmente no mesmo repertório que proponho analisar, apesar de recair exclusivamente no seu conteúdo lírico (como fonte impressa) e no seu legado enquanto alternativa à «escrita» de uma narrativa histórica. Nas suas palavras: «Songs are travelling texts that will invariably have multiple meanings, reaching wide audiences; they collapse simplistic ideological boundaries often used to describe difference in African politics, such as those of the rulers and the ruled».<sup>33</sup> Apesar de muito minuciosa, duas dimensões da sua análise merecem ser expandidas: em primeiro lugar, a autora não tem em perspetiva o momento histórico em que cada um dos hinos foi escrito, já que a maioria dos exemplos mencionados foram compostos não durante a guerra, mas sim durante o período de transição, representando, neste sentido, uma «reavaliação histórica» de eventos recentes, reconhecimento esse que favoreceria o seu argumento. Em segundo lugar, e em consonância com o primeiro ponto, o artigo ignora as influências históricas e expressivas desta prática, não relacionando os textos com os materiais sonoros, por sua vez inseparáveis de uma ideia de «performance». De facto, o repertório conhecido por «hinos revolucionários» simbolizava muito mais do que «textos viajantes» transmitidos de boca em boca; a prática de canto coral representava – enquanto som e *performance* desenvolvida *in situ* ou mediada tecnologicamente através da rádio – os valores promovidos pela Frente de Libertação. O presente artigo surge como complemento ao trabalho de Meneses, ao procurar (re)colocar as dimensões sonoras e performativas no centro da discussão.

### Os hinos revolucionários na senda de uma cultura moçambicana

Os «hinos revolucionários» compreendem uma prática coral a quatro vozes (baixo, tenor, contralto e soprano) cujo desenvolvimento está intimamente ligado à experiência musical da luta de libertação, do período de transição e dos primeiros anos após a independência de Moçambique. Antes da revolução de abril de 1974 ocorrida em Portugal, a *performance* deste repertório estava proibida pelas

<sup>31</sup> Igor CUSACK, «African National Anthems: “Beat the Drums, the Red Lion Has Roared”», *Journal of African Cultural Studies*, 17-2 (2005), pp. 235-51.

<sup>32</sup> Paolo ISRAEL, «Utopia Live: Singing the Mozambican Struggle for National Liberation», *Cahiers d'études africaines*, 197 (2010), pp. 181-216.

<sup>33</sup> Maria Paula MENESES, «Singing Struggles, Affirming Politics: Mozambique's Revolutionary Songs as Other Ways of Being (in) History», in *Mozambique on the Move*, editado por Sheila Khan, Maria Paula Meneses e Bjørn Bertelsen (Leiden - Boston, Brill, 2019), pp. 275-6.

autoridades portuguesas; contudo, a sua audição era relativamente acessível através das emissões radiofónicas de «A Voz da FRELIMO» radiodifundidas a partir da Tanzânia e da Zâmbia.<sup>34</sup> Por exemplo, o genérico do programa incluía o hino «Avante Povos Oprimidos» que, devido à sua reprodução diária nessas emissões, se tornou no mais famoso hino antes da revolução de abril. Tendo em conta que a experiência de audição das emissões da FRELIMO teria de ser clandestina, este hino ficou associado a um conjunto de valores contraditórios, tais como de medo, por um lado, e de esperança, por outro.<sup>35</sup>

As práticas corais estavam devidamente integradas no quotidiano moçambicano, em particular entre aqueles que frequentavam os cultos católicos.<sup>36</sup> Desde meados do século XIX que subsistiam missões metodistas, episcopais e presbiterianas em Moçambique, contudo, a sua existência sempre foi vista com particular desconfiança por parte das autoridades portuguesas. Apenas a partir da Conferência de Berlim (1884-5) ficou estipulado que a liberdade religiosa deveria ser respeitada em África, contribuindo para um aumento significativo da presença de missionários em solo moçambicano.<sup>37</sup> De acordo com o historiador Patrick Harries, os missionários alocados em Angola e Moçambique acreditavam que a alfabetização poderia influir nas perceções culturais das populações, levando, por conseguinte, ao desenvolvimento de intensos processos de mudança social. Nas suas palavras:

[...] [local populations] learned to read in various ways. And it is these ‘ways of reading’ that should alert us to the dangers of interpreting ‘literacy’ as simply the opposite of ‘orality’. [...] Even those who preferred other diversions could hardly escape the Christians’ rumbustious singing, accompanied by a harmonium or brass band, and their lively sermons. On these occasions, men came into contact with reading for the first time as the evangelists brandished their bibles and read and sang aloud from catechisms and hymnals. For some, their introduction to reading went no further and they sought other forms of entertainment and instruction during their leisure hours.<sup>38</sup>

<sup>34</sup> A «Voz da Frelimo» foi um tempo de antena diário que incluía notícias, músicas e comunicados de guerra contra o sistema colonial português, inicialmente radiodifundido a partir de Dar Es Salam (Tanzânia) e posteriormente a partir da Lusaca (Zâmbia) com locução em português e línguas locais. Segundo o seu principal locutor – Rafael Maguni – «A Voz da FRELIMO» já existia em julho de 1968 aquando do II Congresso da FRELIMO. Para mais informações ver: Alda SAÍDE, «A Voz da FRELIMO and the Liberation of Mozambique», in *Guerrilla Radios in Southern Africa*, editado por Seribakiba Lekgoathi, Tshepo Moloji e Alda Saide (Lanham, Rowman and Littlefield, 2020); e Marco Roque de FREITAS, *A construção sonora de Moçambique 1974-1994* (Lisboa, Sistema Solar - Teatro Praga 2023), pp. 116-8.

<sup>35</sup> Entrevista a Fernando FAZENDA e Amós MAHANJANE, compositores, ex-presos políticos e embaixadores de Moçambique no Malawi/Tanzânia e Zâmbia/África do Sul, respetivamente, realizada na Avenida Mao Tsé-Tung, 57, Maputo, no dia 30 de novembro de 2016.

<sup>36</sup> Segundo os censos de 1997, vinte e quatro por cento dos moçambicanos eram católicos, vinte e dois por cento protestantes e vinte por cento muçulmanos. Para mais informações ver o relatório do *International Religious Freedom Report de 2007* pelo *Bureau of Democracy, Human Rights, and Labor*, disponível em <<https://www.state.gov/j/drl/rls/irf/2007/90111.htm>> (consultado em 23 de março de 2022).

<sup>37</sup> Mário AZEVEDO, Emanuel NNADOZIE e Tomé Mbuia JOÃO, «Protestantism», *Historical Dictionary of Mozambique*, (Lanham - Maryland - Oxford, The Scarecrow Press, 2003), pp. 142-4.

<sup>38</sup> Patrick HARRIES, «Missionaries, Marxists and Magic: Power and the Politics of Literacy in South-East Africa», *Journal of Southern African Studies*, 27-3 (2010), p. 414.

Sobretudo quando organizados em torno de quadras e versos, estes hinos seriam facilmente memorizados pela população, podendo, nas entrelinhas, esconder interpretações de grande relevância política.<sup>39</sup> Em particular, a missão suíça presbiteriana, criada em Lourenço Marques em 1889, teve um importante papel para a inculcação de princípios de liberdade e igualdade nas suas escolas, afastando-se assim dos valores lecionados nas escolas oficiais e promovendo, no processo, uma crescente consciencialização para a mudança e para a luta pela liberdade. Eduardo Mondlane (1920-69), o primeiro presidente da FRELIMO, iniciou a sua formação nesta missão, facto que impactou determinantemente a sua ideologia, bem como os valores promovidos pelo movimento de libertação durante a guerra e nos primeiros anos após a independência.<sup>40</sup> Aliás, Harris vai mais longe ao afirmar que a alfabetização foi usada enquanto mecanismo de transformação ideológica e social para justificar o domínio político nas colónias das populações cristãs desde finais do século XIX e, mais tarde, durante a experiência socialista, por políticos imbuídos de ideários marxistas, assumindo a prática de leitura – que estaria *de facto* circunscrita a uma minoria da população – como uma habilidade que traria progresso e esclarecimento.<sup>41</sup> Perante este enquadramento, não deixa de ser curioso notar que a influência do canto coral em processos de literacia persista estranhamente ausente da historiografia que versa sobre missionação e política, como de resto nos demonstra a súmula temática recentemente publicada por Eric Morier-Genoud (2023),<sup>42</sup> fazendo apenas uma referência genérica a um estudo que se debruça sobre os usos da música enquanto instrumento de conversão religiosa em Moçambique pela igreja metodista episcopal.<sup>43</sup>

De facto, e tal como demonstrou o etnomusicólogo João Soeiro de Carvalho, as missões protestantes tiveram uma influência decisiva no desenvolvimento de algumas práticas corais moçambicanas, sobretudo no Sul do país, referindo-se, em particular, à *Makwayela*,<sup>44</sup> que incluía vários agrupamentos organizados em torno de bairros, locais de trabalho e instituições.<sup>45</sup> Os hinos revolucionários emergem de um enquadramento social similar ao da *Makwayela*, resultando igualmente da adaptação e assimilação ao quotidiano moçambicano de repertórios religiosos ensinados nas igrejas. Enquanto prática performativa, estes hinos eram livremente entoados nos

<sup>39</sup> HARRIES, «Missionaries, Marxists and Magic» (ver nota 38), pp. 417.

<sup>40</sup> Tereza Cruz e SILVA, «The Influence of the Swiss Mission on Eduardo Mondlane (1930-1961)», *Journal of Religion in Africa*, 28-2 (1998), pp. 187-209.

<sup>41</sup> HARRIES, «Missionaries, Marxists and Magic» (ver nota 38), pp. 426-7.

<sup>42</sup> ERIC MORIER-GENOUD, «A Historiographical Overview of Mission and Politics in Twentieth-Century Angola and Mozambique», *Journal of Religion in Africa*, 53 (2023), pp. 1-26.

<sup>43</sup> Simão JAIME, *Entreter para converter: A música coral na Igreja Metodista Episcopal em Moçambique (1890 a 1968)* (Maputo, Kulungwana, 2017).

<sup>44</sup> Makwayela é um modo expressivo prevalecente no Sul de Moçambique que inclui canto (a quatro vozes), dança, e literatura oral e trajo, sendo normalmente (mas não exclusivamente) performato por homens. Para mais informações ver: CARVALHO, «Choral Musics in Maputo» (ver nota 24).

<sup>45</sup> CARVALHO, «Choral Musics in Maputo» (ver nota 24).

campos de treino da FRELIMO e nas autodenominadas «zonas libertadas»,<sup>46</sup> tal como nos explicou Salomão Manhiça – um dos seus mais célebres impulsionadores:

Fomos para Nachingwea, para o Centro de Preparação Político-Militar. Lá fiz o treino militar e uma das coisas... bastante impressionantes... para mim era o hábito que lá havia de cantar. Eu vinha com uma bagagem de formação científica no campo da música e realmente dei uma contribuição, até compus várias canções nessa altura, [por ex.,] *A unidade do nosso povo, o Hino da mulher moçambicana e... Exaltemos Mondlane*. Em boa parte, *A unidade do nosso povo* escrevi ainda na Argélia, mas a melhorei lá (em Nachingwea). [Também] fiz arranjo e harmonização para vozes para muitas canções da FRELIMO, muitas compostas por pessoas, algumas das quais até aqui nem sei quem são e outras vim a saber. E criei também lá o Coral das Forças Populares de Libertação de Moçambique... Essa foi uma grande revolução e a primeira vez que o Presidente Samora ouviu o coral, ele foi ao Centro de Preparação Político-Militar... levou lá o Presidente da Tanzânia, Julius Nyerere, e o Presidente da Zâmbia, Kenneth Kaunda... Estava lá e realmente o coral entou aquelas canções e francamente senti que a direcção não queria acreditar, porque era uma coisa diferente, como nunca tinha acontecido. Ainda não tinha aparecido [à FRELIMO] alguém com a formação como a que eu trazia: tinha formação musical não só do seminário como do Conservatório Nacional de Música de Lisboa, porque enquanto estava na Faculdade de Direito também estava a frequentar o Conservatório Nacional de Lisboa.<sup>47</sup>

Salomão Júlio Manhiça (1947-2013) nasceu em Calanga, perto da cidade de Lourenço Marques (agora Maputo). Destacou-se na escola primária pelas suas elevadas classificações, tendo por essa razão sido aconselhado a ingressar no seminário católico, pois os seus pais não teriam condições para suportar as despesas da escola secundária. No seminário frequentou várias disciplinas, tais como lógica, filosofia, português, latim, matemática e música, para além de ter assumido o papel de organista na Igreja do Grémio do Xipamanine. Conseguiu entrar na Faculdade de Direito de Lisboa com a mais alta nota de admissão de 1972, «não só em Moçambique como em todo o espaço português», asseverou o autor. Simultaneamente, durante a sua estadia na capital, procurou ampliar

<sup>46</sup> «Zonas libertadas» foi uma designação adotada pela FRELIMO para caracterizar as «zonas extraídas, recapturadas à administração colonial» no decorrer da guerra de libertação/colonial. Cobriam áreas no Norte de Cabo Delgado (a partir de 1965), Norte do Niassa (depois de 1970), Sul e Noroeste de Tete (após 1971) e Manica e Sofala (de 1972-74). Segundo Yussuf Adam, as zonas libertadas teriam os seguintes indicadores: «a população estava sob o controlo político e militar das estruturas da FRELIMO; fugia do contacto com o exército e a administração portuguesa; informava as estruturas da FRELIMO sobre a movimentação do inimigo e combatia-o directa ou indirectamente». Para o efeito, foram criadas estruturas locais controladas pelo movimento de libertação, tais como as «lojas da FRELIMO», e um programa escolar onde seriam ministrados os princípios ideológicos tidos como imprescindíveis para a construção do novo país. Para mais informações ver: Yussuf ADAM, «Samora Machel e o desenvolvimento de Moçambique», in *Samora homem do povo*, editado por António Sopa (Maputo, Maguezo Editores, 2001).

<sup>47</sup> Salomão MANHIÇA, *Salomão Júlio Manhiça: Retalhos da minha vida – autobiografia e testemunhos* (Maputo, edição de autor, 2018), pp. 8-9.

os seus estudos musicais no Conservatório Nacional. Na sequência do golpe de Estado do dia 25 de Abril de 1974, Manhiça decidiu interromper os seus estudos e partir para Espanha, onde entrou em contacto com um grupo de padres Burgos que teriam sido expulsos de Moçambique na sequência de denúncias de massacres de guerra. Foram estes padres que o colocaram em contacto com as estruturas da FRELIMO que, por sua vez, o convenceram a viajar para a Tanzânia (via Argélia) onde se juntou ao Centro de Preparação Político-militar de Nachingwea da Frente de Libertação.

O percurso do então jovem Manhiça era muito comum entre os integrantes da FRELIMO: normalmente concluíam a sua formação básica em Moçambique (em muitos casos nas supracitadas missões religiosas, a maioria das quais protestantes) e em seguida viajavam para Portugal ou para França com vista a prosseguirem os seus estudos, integrando, em seguida, a Frente de Libertação. O caso de Manhiça é paradigmático, por ser um dos primeiros integrantes da Frente de Libertação que teria uma robusta formação musical – primeiramente adquirida no seminário e, em seguida, na escola de música de Portugal, o Conservatório Nacional – que acabaria por ser instrumentalizada ao serviço da luta de libertação.

Na realidade, tal como notou Manhiça na citação anterior, a prática de canto coral estava bem integrada no campo de treino de Nachingwea e os hinos revolucionários teriam, já nessa época, uma importante função de passatempo, encorajamento para a luta, sendo também entoados com propósitos educacionais para explicar às crianças as circunstâncias de guerra. Deolinda Guezimane, ex-combatente da FRELIMO e primeira secretária-geral da Organização da Mulher Moçambicana, expande este último ponto:

Recordo-me que, uma vez, nós fomos a Itália para uma conferência e levámos connosco o Samora Machel Júnior, conhecido até hoje por Samito. No lugar onde nos hospedámos, havia um jovem chamado Caetano. Então o Samito ficou bastante preocupado e emocionado ao se aperceber que o tal jovem se chamava Caetano. O Samito disse-lhe: «– Afinal você é o Caetano? É você que está a matar o nosso povo em Moçambique? É você que bombardeia o nosso povo? Olha, nós vamos matar-te agora.» [...] A família Ramos, à qual o tal jovem Caetano pertencia... ficou assustada, e perguntou: «– Afinal, o que se passa com esta vossa criança?» e, tentando explicar, respondi que, por causa das nossas canções e dos cânticos de guerra, as crianças conheciam certos nomes, tais como Oliveira Salazar e Marcelo Caetano, expliquei-lhes que as canções que nós, mães, ensinávamos às crianças, ajudavam-nas a perceber o que era a guerra e, acima de tudo, que muita gente morria por causa da guerra [...].<sup>48</sup>

A experiência da luta armada e as experiências comunais das «zonas libertadas» – onde muitos destes hinos foram escritos e performados – serviram de inspiração para a criação de uma nova

---

<sup>48</sup> Deolinda GUEZIMANE, «Os motivos da criação da organização da mulher moçambicana», in *Simpósio 50 anos da FRELIMO 1962-2012 Fontes para a nossa História*, editado por Siliya, Zimba e Temba (Maputo, Movimento Editora, 2012), p. 228.

sociedade que controlava os seus próprios meios de produção. Graça Simbine – futura Ministra da Educação e Cultura – mencionou esta ideia num texto por si escrito aquando da visita da UNESCO a Maputo em 1976, alvitando que «o modelo das zonas libertadas (a partir de 65), que em si engloba todas essas conquistas e a experiência do seu desenvolvimento, representa as bases de uma nova sociedade do futuro, especificamente moçambicana e revolucionária».<sup>49</sup> Seria nestas zonas apodadas de «libertadas», criadas em oposição às áreas que estavam sob o jugo das autoridades portuguesas, que se desenvolvia uma nova batalha – não bélica, mas sim ideológica – a de fomentar a unidade de todo um povo.

Para esse efeito, os valores do chamado «homem viciado», relacionados com o colonialismo, teriam de ser contrariados e refutados. Como nota José Luís Cabaço, esses valores distinguiam-se consoante a área geográfica: na área urbana imperavam os valores apelidados de «burgueses», tais como «[...] o suborno, a corrupção, a imoralidade, o roubo, o nepotismo, o amiguismo, o compadrio, o individualismo, a subserviência, a prostituição, a vagabundagem, o banditismo, o desemprego, a marginalidade, a mendicidade, a bacanal, a bebedeira, a droga, a destruição da família, a desagregação social, a insegurança, o medo». Nas áreas rurais existiam, por sua vez, outros problemas que também condicionariam a emergência do «Homem Novo», apesar de aí não se colocar necessariamente o problema de «romper com a cultura burguesa e imperialista» pois, segundo Machel, a sua população «simplesmente a desconhecia», explicando em seguida que «este grupo, o maior, tem sim que romper com os valores retrógrados da cultura tradicional-feudal e do obscurantismo religioso».<sup>50</sup>

Como demonstrou Maria-Benedita Basto, estas ideias foram amplamente debatidas em várias ocasiões durante a guerra de libertação, como foi o caso do Primeiro Seminário Cultural da FRELIMO realizado entre 1971 e 1972. Questões primordiais como «o que é a cultura moçambicana?», «o que em nossa cultura foi preservado?» e «como devemos promover a nossa cultura?» estiveram no centro da discussão e as decisões resultantes foram impressas em livros, jornais e panfletos, visando divulgar esses ideais a toda a população.<sup>51</sup> Contudo, não obstante esta extensa produção literária que versava sobre a construção cultural de Moçambique independente, a compreensão plena dos valores que estavam na base do projeto «homem novo» efetivou-se, sobretudo, através da *performance* e, em particular, através do repertório hinos revolucionários.

Para além dos campos de treino e das zonas libertadas da FRELIMO, os hinos seriam também conhecidos e interpretados em outros contextos: Paolo Israel<sup>52</sup> desenvolveu uma análise aprofundada

<sup>49</sup> «A verdadeira cultura é a revolução», *Tempo*, 303 (25 de julho 1976), pp. 49-53.

<sup>50</sup> José CABAÇO, «O homem novo (breve itinerário de um projecto)», in *Samora homem do povo*, editado por António Sopa, (Maputo, Maguezo Editores, 2001), p. 112.

<sup>51</sup> BASTO, «Writing a Nation or Writing a Culture?» (ver nota 6), p. 113.

<sup>52</sup> ISRAEL, «Utopia live» (ver nota 32), pp. 181-216.

de hinos menos conhecidos relacionados com os Makondes na região de Cabo Delgado, concluindo que o seu núcleo temático poderia ser resumido ao conceito de «maimyo», uma espécie de história-a-recordar que recorria ao discurso do «socialismo científico» popularizado pelas estruturas da FRELIMO, justapondo-o a palavras de ordem, referências temporais e espaciais, bem como a descrições dos feitos heroicos dos chamados «protagonistas da revolução».<sup>53</sup> Porém, tal como faz notar Israel, a prática performativa desenvolvida no «planalto dos macondes» durante a guerra passou por dois momentos diferentes, tendo como elemento divisor a operação militar «Nó Górdio» coordenada pelo General Kaúlza de Arriaga (1915-2004) entre julho e agosto de 1970: a primeira fase pautou-se por uma grande contenção de modo a que os soldados portugueses não fossem sinalizados da presença de bases militares através das práticas musicais; enquanto a segunda, mais flexível, marcava um momento de confiança e afirmação perante os avanços da FRELIMO na guerra.

Eu, por sua vez, tive a oportunidade de documentar a composição e atuação de hinos revolucionários em contextos prisionais, enquanto arma de contestação e escape para suportar a dor das torturas que eram infligidas na prisão da Machava em Lourenço Marques.<sup>54</sup> Segundo Amós Mahanjane e Fernando Fazenda, ex-prisioneiros da PIDE-DGS, a prática de canto coral seria uma atividade recorrente na prisão, definida por ambos como uma «necessidade»: «Nós cantávamos todos os dias para passar o tempo, porém havia momentos em que levávamos aquilo muito a sério, com ensaios e tudo, principalmente quando se aproximavam as datas comemorativas, como o Natal, a data da fundação da FRELIMO ou o aniversário da fundação da Organização da Unidade Africana», refere Mahanjane, acrescentando ainda que alguns guardas prisionais «ficavam embalados pela melodia da música, enquanto outros ficavam irritados, já que não compreendiam porque cantávamos naquela situação... mandavam-nos calar».<sup>55</sup> Foi nestas condições que muitas canções foram compostas pelos presos políticos, a quatro vozes, numa tipologia semelhante à dos hinos revolucionários: «Houve uma altura em que tínhamos ardósias e aí fazíamos uma pauta onde metíamos as notas, começando pelo soprano que era o guia, e depois adicionávamos o alto que era a segunda voz, depois a terceira que era o tenor e o baixo que era a última».<sup>56</sup> Ambos me explicaram que «quando Samora decidiu fazer uma reunião com os ex-prisioneiros depois da independência, em vez de cantarmos estas [apontou para a sebeta dos hinos revolucionários], cantávamos as nossas. E ele ouvia... Ficava maravilhado e tentava imitar e cantar connosco.»<sup>57</sup> O próprio Machel figurava no texto de uma parte significativa dos hinos, muitas vezes aclamado como «Papa Machel», numa alusão direta e romantizada ao pai de

<sup>53</sup> ISRAEL, «Utopia live» (ver nota 32), p. 211.

<sup>54</sup> FREITAS, *A construção sonora de Moçambique* (ver nota 34).

<sup>55</sup> Entrevista a Fernando FAZENDA e Amós MAHANJANE (ver nota 35).

<sup>56</sup> A notação referida seria do tipo anglo-saxónica, que tinham aprendido nas missões escolásticas.

<sup>57</sup> Entrevista a Fernando FAZENDA e Amós MAHANJANE (ver nota 35).

um país, ao homem que libertou todo um povo.<sup>58</sup>

Já no período de transição, os hinos passaram a integrar o dia-a-dia dos moçambicanos; deixaram a clandestinidade e passaram a ser radiodifundidos sem limitações através da emissão «A Voz de Moçambique» do Rádio Clube de Moçambique, já sobre o controlo do Movimento das Forças Armadas. Foi também nesta época que os hinos passaram a ser ensinados nos Grupos Dinamizadores, como nota Ana Maria Sithoe, que pertencia ao grupo do Bairro da Polana, acrescentando ainda que no dia da declaração da independência, o grupo dinamizador a que pertencia saiu «cantando, via Jardim, até ao Estádio da Machava [local da cerimónia], com muita chuva, mas ninguém quis arredar pé.»<sup>59</sup> Os hinos tornaram-se, assim, numa parte fundamental do processo revolucionário a que se assistia, juntando negros, brancos, empregados domésticos e engenheiros. José Miguel Nicolau, moçambicano, branco, filho de colonos na terceira geração, explicou-me esta realidade:

Nós vínhamos de uma sociedade altamente hierarquizada... e de repente passamos a ser todos iguais. Houve necessidade de encontrar uma linguagem comum, e acho que foi aqui que, muito honestamente, sinto que a música teve um papel importantíssimo. Acho que a música tem efetivamente sobre as pessoas um papel de relaxamento, de despertar das endorfinas... e de repente, quer o empregado de mesa, quer a patroa senhora chique, estavam lado a lado a cantar estas canções, que acabavam por nos nivelar. Portanto éramos todos iguais. Agora, devido a esta tua investigação que eu tenho acompanhado é que me apercebi que as músicas eram recentes. [...] Nós achávamos, eu pelo menos achava que os hinos eram muito antigos, que eram uma espécie de «Anel dos Nibelungos» dos moçambicanos e que vinham de um passado remoto. Hoje sei que a maioria dos hinos foram criados uns meses antes da independência por alguns nomes como o Salomão Manhiça. E ainda bem. [...] Ele merece uma grande estátua pois foi realmente o grande construtor da independência, de amizade e interajuda, entre as pessoas. Se não houvesse os hinos revolucionários o que é que faríamos? Dizíamos mal uns dos outros, andávamos em conflitos.<sup>60</sup>

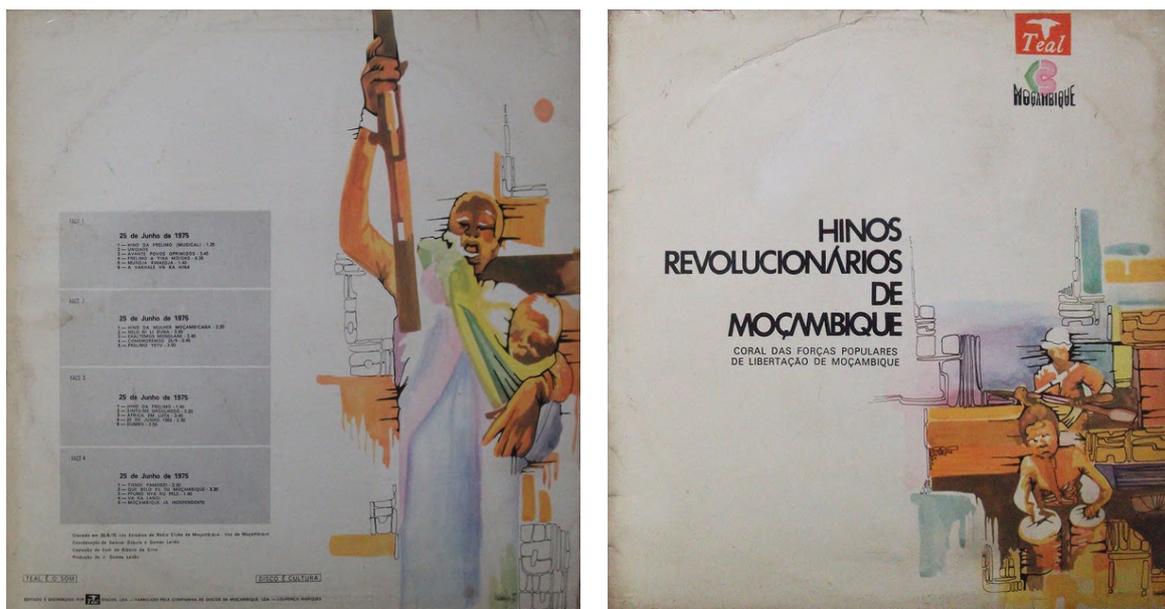
Apesar das primeiras gravações terem sido realizadas ainda na Tanzânia com o propósito de serem radiodifundidas nas emissões de «A voz da FRELIMO», as mais antigas com melhor qualidade sonora foram produzidas nos estúdios do Rádio Clube de Moçambique durante o governo de transição, precisamente no dia 20 de junho de 1975, com o objetivo de serem transmitidas no Dia da Independência (cinco dias depois). O resultado foi registado num duplo LP com vinte e um hinos

<sup>58</sup> Para uma análise dos textos de alguns destes hinos e canções, muitos dos quais nunca antes publicados, ver: Alpheus MANGHEZI, «Samora Machel: Homem do povo», in *Samora homem do povo*, editado por António Sopa (Maputo, Maguezo Editores, 2001), pp. 127-38.

<sup>59</sup> Ana Maria SITHOLE, «Temos que ser mais abertos com os jovens para que não tenham receio dos mais velhos», in *FRELIMO 50 anos de história: 20 depoimentos que marcaram uma época* (Maputo, Texto Editores, 2012), p. 22.

<sup>60</sup> Entrevista a José Miguel NICOLAU, funcionário do Ministério de Energia, realizada na Avenida Mao Tsé-Tung, 57, Maputo, no dia 4 de dezembro de 2016.

revolucionários, editado pela etiqueta Teal Moçambique, com o título *Hinos Revolucionários de Moçambique*, interpretado pelo Coral das Forças Populares de Libertação de Moçambique (formado por S. Manhiça). Contando com a direção de J. Gomes Leitão e Samuel Dabula (locutor de «A Voz de Moçambique»), produção de Gomes Leitão e captação de som de Ribeiro da Silva, este LP tornou-se a primeira produção fonográfica publicada após a independência.<sup>61</sup> O novo *slogan* «Disco é Cultura» confirmava que os sons nele gravados seriam traços culturais do novo Moçambique.



**Figuras 1 e 2.** Capa e contracapa do disco *Hinos Revolucionários de Moçambique*, Coral das Forças Populares de Libertação de Moçambique. Lista de reprodução: 1. Hino da FRELIMO / 2. Unidade / 3. Avante Povos Oprimidos / 4. FRELIMO A Yina Moisho / 5. Mundja Kwaedja / 6. A Vakhale Va Ka Hina / 7. Hino da Mulher Moçambicana / 8. Nelo Ni Li Duva (Hoje É O Dia) / 9. Exaltemos Mondlane / 10. Comemoraremos 25/9 / 11. FRELIMO Yetu / 12. Hino da FRELIMO / 13. Sinto-Me Orgulhoso / 14. África Em Luta / 15. 25 De junho De 1962 / 16. Dumbo / 17. Tiendi Pamodzi / 18. Que Belo És Tu Moçambique / 19. Pfumo Nya Ku Pele / 20. Va Ka Langi / 21. Moçambique Já Independente.

Infelizmente, não existe muita informação publicada sobre este repertório, em particular no que se reporta à sua autoria. O disco não apresenta qualquer referência aos autores das canções, na medida em que, à luz do ideário promovido pela FRELIMO, o autor deveria ser coletivo – ou seja, uma amalgama indiscriminada, uma, que consistiria em «o povo moçambicano». Porém, sabemos que esta visão, um tanto romantizada, não corresponde à realidade, já que nomes como Salomão Manhiça, Simão Tobias Lindolondolo, Pascoal Taela, entre outros, foram referidos pelos meus interlocutores como alguns dos autores, mesmo que as suas biografias oficiais não reflitam essa experiência de composição coral.<sup>62</sup>

<sup>61</sup> Referência do LP: MZBLP 100 / MZBLP 101.

<sup>62</sup> Entrevista a Fernando FAZENDA e Amós MAHANJANE (ver nota 35).

Cerca de metade dos hinos gravados no LP foram compostos na Tanzânia durante a guerra de libertação, enquanto a outra metade foi composta já durante o período de transição. O primeiro conjunto de hinos fala das atrocidades do colonialismo, assinala as datas históricas do movimento, enaltece as suas principais personalidades e apresenta uma crítica às cisões que existiram no seio da frente de libertação; o segundo conjunto expõe, por sua vez, uma narrativa vitoriosa contra o colonialismo, apresentando o novo objetivo central: a luta contra o «imperialismo». De um modo geral, os discursos oficiais dos dirigentes da FRELIMO constituíram o material de referência para a sua composição; estes hinos foram transformados em verdadeiras palavras de ordem que teriam um maior impacto num contexto de performance coral. Alguns foram compostos em línguas locais tais como Xichangana, Shimakonde, Cinyanja, Kiswahilli, porém, a grande maioria dos hinos gravados neste LP são cantados em português, sobretudo aqueles que fazem parte da segunda leva, composta durante o período de transição.

O predomínio de hinos em línguas locais durante a guerra (1962-74) pode ser justificado pela sua função de divulgação, visando cativar a atenção das populações de diferentes grupos étnicos (muitas das quais não falariam português), de modo a incorporá-las numa única frente de libertação, produzindo, no processo, uma narrativa que reforçava uma herança histórica comum de subalternização das suas práticas e costumes, das quais as línguas locais seriam símbolos paradigmáticos. Esse cuidado estendeu-se, igualmente, às emissões de «A voz da FRELIMO» que, em 1973, incluíam segmentos com locução em português, shimakonde, cishona e cinyanja.<sup>63</sup> Findada a guerra, a maioria dos hinos passaram a ser compostos em português, preparando e antecipando, já no período de transição, a sua adoção enquanto língua oficial. Foi nesta época que se popularizou a expressão samoriana «matar a tribo para construir a nação»,<sup>64</sup> refletindo um projeto identitário que se construía, entre outros aspetos, em torno da língua portuguesa, ofuscando quaisquer sentimentos «tribalistas» ou «regionalistas» que pudessem emergir com a hipotética adoção de uma língua local em detrimento de outras. Como nota Albino Magaia, a língua portuguesa mudou, assim, o seu estatuto: deixou de ser a língua «opressora», passando a ser um dos principais «veículos de unidade nacional».<sup>65</sup>

Os hinos compostos durante o período de transição, justamente em língua portuguesa, visavam «inculcar uma ideia monolítica de um Moçambique moderno»,<sup>66</sup> fomentando (ou impondo, dependendo do ponto de vista) a unidade nacional do Rovuma ao Maputo. Não é por acaso que estes hinos procuravam apresentar e explicar o significado dos feriados nacionais de Moçambique

<sup>63</sup> FREITAS, *A construção sonora de Moçambique* (ver nota 34), p. 117.

<sup>64</sup> Samora MACHEL, *Mozambique: Sowing the Seeds of Revolution* (London, Committee for Freedom in Mozambique, Angola and Guiné, 1974), p. 39.

<sup>65</sup> Albino MAGAIA, *Moçambique: Raízes, identidade unidade nacional* (Maputo, Sociedade Editorial Ndjira, 2010), pp. 127-9.

<sup>66</sup> MENESES, «Singing Struggles, Affirming Politics» (ver nota 33), p. 266.

independente, entre os quais o Dia da Mulher Moçambicana celebrado a sete de abril («Hino da mulher moçambicana»), o início da luta armada de Libertação nacional («Comemoremos 25/9») ou o dia da fundação da FRELIMO («25 de junho de 1962»), deixando para segundo plano os processos de subalternização do colonialismo e incidindo, em seu lugar, num *teleos* nacional.

A simplicidade da estrutura, harmonia, ritmo, textura vocal e o facto da sua *performance* não requerer quaisquer elementos externos ao corpo humano, tais como instrumentos musicais, entra em consonância com o intento de que todos em Moçambique pudessem cantar os hinos. Os seus textos passaram a ser impressos nos jornais a partir de março de 1975, sendo aí descritos como as «músicas que, no decorrer da luta de libertação e no atual momento, se tornaram património de todo o nosso povo», sendo o mesmo «povo», apresentado como seu autor anónimo.<sup>67</sup> Os hinos passaram a ter uma importância tão proeminente que, aquando das comemorações do primeiro aniversário da independência, Samora Machel referiu que «os Grupos Dinamizadores a todos os níveis devem criar condições para que todos os moçambicanos saibam *obrigatoriamente* cantar e compreendam o significado dos: Hino Nacional, Hino da FRELIMO, Hino da Mulher Moçambicana, Hino da Juventude e Ife a Ana FRELIMO».<sup>68</sup> Apesar de o desconhecimento dos hinos não ter acarretado qualquer tipo de consequência, a hipotética «obrigatoriedade» do seu conhecimento foi-me confirmada por vários moçambicanos. Foi-me também referido que os hinos foram ensinados nas escolas, performados ao início de um dia de trabalho, em eventos de estudo das teses da FRELIMO, conferências, seminários, congressos e nos longuíssimos comícios políticos. Por exemplo, entre as gravações de comícios consultadas nos arquivos sonoros da Rádio Moçambique, podem ouvir-se periodicamente os hinos revolucionários. Segundo me explicaram vários interlocutores, sempre que Samora Machel sentia que a atenção da população estava a dispersar, começava por cantar o *incipit* de um hino (tipicamente o «Ife Ana FRELIMO»), que seria imediatamente entoado a diferentes vozes por toda a audiência; o presidente fazia-o com o propósito de recentrar a atenção do público.<sup>69</sup> Rosa Torrinho, ex-professora da Escola Industrial em Maputo entre setembro de 1971 e setembro de 1976, fez-me uma descrição pormenorizada da *performance* dos hinos nas escolas:

A partir dos altifalantes da escola solicitavam o encerramento das aulas, e faziam um apelo para que todos se juntassem no pátio: alunos, professores, jardineiros, todos os funcionários, em pé de igualdade, e ficávamos ali, a grande maioria sentada no chão. Isso poderia acontecer em qualquer momento, pois não eram respeitados horários [...] Colocavam as mesas com os elementos da estrutura, depois havia um porta-voz e começavam com exaltações: «Viva a FRELIMO», «Viva o

<sup>67</sup> «As canções do povo», *Tempo*, 233 (16 março de 1975), s.p.

<sup>68</sup> «Sede nacional da FRELIMO divulga orientações do Camarada Presidente», *Tempo*, 302 (18 de julho de 1976), pp. 6-10.

<sup>69</sup> Entrevista a Fernando FAZENDA e Amós MAHANJANE (ver nota 35).

Povo Moçambicano», «abaixo o Imperialismo», «Abaixo o colonialismo português», e vivas insistentes, com abaixo isto e aquilo, abaixo a prostituição, abaixo o roubo etc., tudo o que viesse à cabeça. Depois cantávamos, tínhamos vários hinos: o da OUA [Organização de Unidade Africana], *Ife Ana FRELIMO*, o hino da mulher moçambicana. Por vezes ficávamos horas a fio e não podíamos interromper; havia desmaios de alunos e professores [...] Vê bem que a sensibilização era tal, que até a minha filha, que na época estava no infantário, sabia já os hinos de cor. Sabia-os todos de cor... alguns dos quais cantados em línguas locais, e ela cantava aquilo tudo. E quando a ia buscar, ela vinha a cantar até chegarmos a casa. Era a mentalização que começava logo nos pequeninos.<sup>70</sup>

Um outro caso, noticiado a 11 de maio de 1975 na revista *Tempo*, faz referência ao *Seminário Nacional de Alfabetização* realizado na Escola Secundária da FRELIMO de Bagamoyo:

Foram, ao longo de todas as sessões de trabalho, da primeira à última hora, entoadas canções revolucionárias. Umhas antigas, das que vieram das zonas libertadas com os primeiros militantes, outras, novas, já criadas agora nos comités, em todo o país. Nenhuma dessas canções foi entoada sem que, antes ou depois de cantada, fosse traduzida a letra, e convenientemente explicado o seu significado. Se a letra tinha significado, conteúdo, politicamente correcto, era então aprendida por todos. Fosse qual fosse o dialecto em que era interpretada, fosse qual fosse a região de onde proviera. Todos, ali, representando todos os distritos, do Rovuma ao Maputo, saímos do Seminário conhecendo todas as canções que para lá foram levadas por cada uma das delegações. Todos saímos do seminário com a obrigação de ensinarmos nos nossos distritos, do Rovuma ao Maputo, todas as canções lá aprendidas. Assim, todas as canções regionais, passaram a partir daí nacionais. A pertencer ao património cultural revolucionário moçambicano. À nova cultura moçambicana. [...]. Apareceram, porém, como é natural, algumas de conteúdo menos correcto. Ou porque de significado pouco claro, ou porque historicamente incorrectas, ou porque enraizadas em conceitos errados, velhos, ligados a valores decadentes da mentalidade colonial, ao obscurantismo ou à superstição. Nenhuma foi, contudo, desprezada. Sempre que isso aconteceu as canções foram corrigidas. Foi-lhes corrigido o conteúdo. A correcção era feita através da crítica e discussão colectiva. Uma vez enriquecida a canção com um conteúdo correcto, com conceitos claros, enquadrados na mentalidade nova, a canção era também aprendida por todos e, como as restantes, deixava de ser desta ou daquela etnia, desta ou daquela região, passava a ser moçambicana, nacional.<sup>71</sup>

A compreensão do «significado» das letras visava vários objetivos: ganhar consciência histórica, promover a unidade nacional, saber definir correctamente o inimigo, desconstruir os meios de

<sup>70</sup> Entrevista a Rosa Torrino, professora na Escola Industrial entre 1971 e 1976, realizada Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (UNL) na Avenida de Berna n.º 26C, Lisboa, no dia 5 de dezembro de 2017.

<sup>71</sup> «Seminário Nacional de Alfabetização», *Tempo*, 241 (11 de maio de 1975), pp. 32-7.

exploração, conhecer não só os nomes e feitos dos «heróis» de Moçambique como também de todos aqueles que, à luz das narrativas oficiais da época, procuravam «sabotar a revolução». O objetivo final seria o de formar uma ideia monolítica de nação moçambicana e promover o seu lugar no contexto mais alargado do internacionalismo, da qual fariam parte os países socialistas, definidos pela frente de libertação como «aliados naturais».

### **A construção sonora da FRELIMO: Análise sonora e interpretativa dos hinos revolucionários de Moçambique**

Os hinos revolucionários publicados no supracitado LP apresentam uma tipologia vocal de influência religiosa, organizada em naipes, do mais agudo ao mais grave: soprano, contralto, tenor e baixo; os dois primeiros seriam normalmente interpretados por mulheres e os dois últimos por homens. Todavia, esta solução nem sempre era praticável, havendo, por vezes, a necessidade de adaptação e organização das vozes consoante o número de pessoas presentes em cada ocasião. Um exemplo de adaptação acontecia nas prisões, já que a maioria dos presos políticos era constituída por homens.<sup>72</sup>

Em termos estruturais, prevalece a forma verso-refrão patente na alternância entre duas secções: uma que se repete com um texto diferente, a que podemos chamar de estrofe; e uma outra que se repete integralmente, a que podemos chamar de refrão. São exemplos desta solução os hinos «Sinto-me orgulhoso»<sup>73</sup> e «A unidade»<sup>74</sup>. Todavia, existem hinos que não se enquadram totalmente neste esquema, como «Exaltemos Mondlane»<sup>75</sup> ou «Moçambique já independente»,<sup>76</sup> cuja forma estrófica descreve uma única secção musical que se repete com textos diferentes.

No que diz respeito à harmonia, prevalecem encadeamentos harmónicos simples, com recurso a acordes do I, IV e V graus. Nota-se aqui a influência dos hinos religiosos, não só no que diz respeito à forma, mas sobretudo ao tipo de cadência, predominando cadências autênticas (do V para o I). A melodia principal encontra-se geralmente no soprano, enquanto a base harmónica é marcada no baixo que, em muitos casos, canta as notas fundamentais dos acordes (ou seja, não é comum encontrarmos variantes invertidas dos acordes), enquanto o tenor e o contralto têm uma função de preenchimento harmónico. Existe, contudo, um exemplo de uma ligeira inflexão harmónica à tonalidade menor no hino «Tiende Pamodzi»,<sup>77</sup> facilmente detetável a partir dos segundos 20 e 55 do exemplo musical.<sup>78</sup>

<sup>72</sup> Entrevista a Fernando FAZENDA e Amós MAHANJANE (ver nota 35).

<sup>73</sup> Coral das FPLM: «Sinto-me orgulhoso» (Teal Moçambique, 1975) (3'10'').

<sup>74</sup> Coral das FPLM: «A Unidade» (Teal Moçambique, 1975) (3'10'').

<sup>75</sup> Coral das FPLM: «Exaltemos Mondlane» (Teal Moçambique, 1975) (2'19'').

<sup>76</sup> Coral das FPLM: «Moçambique já independente» (Teal Moçambique, 1975) (1' 28'').

<sup>77</sup> Coral das FPLM: «Tiendi Pamodzi» (Teal Moçambique, 1975) (2'18'').

<sup>78</sup> É pertinente referir que «Tiende Pamodzi» é uma música transversal a vários movimentos de libertação de África subsaariana, em particular dos países em que a língua Cinyanja é falada, tais como Zâmbia, Malawi, Zimbabwe e Norte de Moçambique. A autoria do hino é atribuída ao primeiro presidente da Zâmbia, Kenneth Kaunda (1924-2021), tendo

A melodia progride habitualmente por graus conjuntos, facilitando assim a sua interpretação pela população em geral. Prevalece a métrica binária simples (4/4 ou 2/4), com a exceção do «Hino da FRELIMO»,<sup>79</sup> que apresenta um compasso binário composto (6/8). Como seria expectável num repertório cuja função era a mobilização das populações e dos militares, alguns dos hinos apresentam um ritmo pontuado, de carácter marcial, particularmente evidente no «Hino da Mulher Moçambicana»,<sup>80</sup> em «A Vakhale Va Ka Hina»,<sup>81</sup> e «Comemoremos 25/9».<sup>82</sup>

No que diz respeito à textura musical, encontramos três tipos abordagens: a primeira é totalmente homofónica, no sentido em que, apesar das notas serem diferentes entre as vozes, o ritmo é semelhante; os hinos «A Vakhale Va Ka Hina»<sup>83</sup> e «Que belo és tu Moçambique»<sup>84</sup> são representativos desta textura. A segunda abordagem recorre à imitação entre vozes, criando a uma textura horizontal bem patente nos hinos «A unidade»<sup>85</sup> e no refrão de «Mundja Kwaedja».<sup>86</sup> Porém, a textura mais comum é a terceira, de natureza antifonal, caracterizada pela interação de dois grupos corais semi-independentes ou entre um coro e um solista. Trata-se de uma estrutura de pergunta-resposta que encontra um exemplo literal no «Hino da mulher moçambicana»,<sup>87</sup> em particular na secção em que o naipe dos baixos pergunta «Quem é?», e as restantes vozes respondem «Aquele que mobiliza e organiza o nosso povo». Um outro exemplo paradigmático é o do hino «FRELIMO A Yina Mwisho»,<sup>88</sup> em que uma solista canta o *incipit* que dá nome ao hino, procedido pela resposta do coro com «A Yina Mwisho FRELIMO A Yina Mwisho». Outros exemplos desta solução incluem «Dumbo»,<sup>89</sup> «Tiendi Pamodzi»<sup>90</sup> ou «25 de Junho de 1962».<sup>91</sup> Esta solução antifonal, de longe a mais comum, é a que mais se aproxima dos hinos religiosos ou cantos salmódicos interpretados em cerimónias católicas e protestantes.

---

tido interpretado na cerimónia da assinatura dos Acordos de Lusaca. A letra pode ser livremente traduzida por «Vamos juntos com a mesma força, com o mesmo coração». Documento sonoro da cobertura dos Acordos de Lusaca pode ser consultado no serviço de arquivos digitais da Rádio Moçambique. Nome do ficheiro: D. 6.75 ACORDOS DE LUSAKA 07de Set 1974.

<sup>79</sup> Coral das FPLM: «Hino da FRELIMO» (Teal Moçambique, 1975) (1'33'').

<sup>80</sup> Coral das FPLM: «Hino da mulher moçambicana» (Teal Moçambique, 1975) (2'43'').

<sup>81</sup> Coral das FPLM: «A Vakhale Va Ka Hina» (Teal Moçambique, 1975) (3'42'').

<sup>82</sup> Coral das FPLM: «Comemoremos 25/9» (Teal Moçambique, 1975) (2'47'').

<sup>83</sup> Coral das FPLM: «A Vakhale Va Ka Hina» (Teal Moçambique, 1975) (3'42'').

<sup>84</sup> Coral das FPLM: «Que belo és tu Moçambique» (Teal Moçambique, 1975) (3'10'').

<sup>85</sup> Coral das FPLM: «A Unidade» (Teal Moçambique, 1975) (3'10'').

<sup>86</sup> Coral das FPLM: «Mundja Kwaedja» (Teal Moçambique, 1975) (1'35'').

<sup>87</sup> Coral das FPLM: «Hino da mulher moçambicana» (Teal Moçambique, 1975) (2'43'').

<sup>88</sup> Coral das FPLM: «FRELIMO A Yina Moisho» (Teal Moçambique, 1975) (4'27'').

<sup>89</sup> Coral das FPLM: «Dumbo» (Teal Moçambique, 1975) (2'43'').

<sup>90</sup> Coral das FPLM: «Tiendi Pamodzi» (Teal Moçambique, 1975) (2'18'').

<sup>91</sup> Coral das FPLM: «25 de Junho de 1962» (Teal Moçambique, 1975) (2'18'').

É pertinente salientar que alguns dos hinos recorrem à diferenciação de dinâmicas para distinguir secções, como verso e refrão, ou com o propósito de evidenciar o texto cantado, como os exemplos de «A Vakhale Va Ka Hina»<sup>92</sup> e de «Que belo és tu Moçambique».<sup>93</sup> Existem também dois exemplos em que outras técnicas vocais são utilizadas, tais como a harmonização com boca fechada em «Dumbo»,<sup>94</sup> ou a declamação de um texto em «A Vakhale Va Ka Hina».<sup>95</sup>

Finalmente, os textos dos hinos também tiveram um papel determinante para construir, comunicar e divulgar uma história da FRELIMO, demarcando as suas diferentes fases e sincronizando, através da *performance* musical, todos os constituintes da nação em torno do mesmo objetivo. Com vista a demonstrar esta afirmação, apresentarei em seguida alguns aspetos da história oficial da FRELIMO na sua relação com os princípios que enformavam o projeto ideológico «homem novo» a partir da análise sonora e textual de cinco hinos: «Hino da Frelimo», «A unidade», «FRELIMO a Yina Mwisho», «Hino da mulher moçambicana» e «Sinto-me orgulhoso». Para o efeito, procurei adquirir um exemplar do duplo LP, requisitando em seguida a sua digitalização, num processo que ficou a cargo de Isaac Raimundo (investigador do INET-md).<sup>96</sup> Em seguida, através de audições sucessivas dos ficheiros áudio, procedi à transcrição das diferentes vozes «por ouvido», em pentagrama, com recurso ao programa Sibelius Ultimate. Para cada uma das canções procurei, primeiramente, identificar o ritmo, compasso e a possível existência de anacruses. Seguidamente, e a após a transcrição das primeiras frases, procurei identificar o centro tonal de modo a definir a armação de clave. Foram ainda identificadas várias incongruências, designadamente nos casos em que a métrica não é intuitiva (especialmente em «A unidade» e «Hino da mulher moçambicana»), e de afinação ir baixando ao longo das canções, finalizando-se, em alguns casos, meio tom abaixo em relação ao centro tonal inicialmente definido. Assim, a partir do segundo verso de cada hino, tive de prestar maior atenção às relações intervalares do que à altura absoluta das notas. Finalizadas as transcrições, estas passaram pelo escrutínio de dois investigadores e músicos, Maria Teresa Lacerda (INET-md) e André Gomes (INET-md) que, *grosso modo*, validaram as primeiras versões, colocando apenas algumas questões no que se reporta a ambiguidades decorrentes do centro tonal se ir modificando ao longo das canções. Assim, convencionou-se que as transcrições deveriam ter um carácter prescritivo (e não descritivo), de modo que pudessem ser usadas para a prática coral contemporânea, desconsiderando, portanto, quaisquer flutuações de afinação ocorridas a partir da segunda metade das canções.

<sup>92</sup> Coral das FPLM: «A Vakhale Va Ka Hina» (Teal Moçambique, 1975) (3'42'').

<sup>93</sup> Coral das FPLM: «Que belo és tu Moçambique» (Teal Moçambique, 1975) (3'10'').

<sup>94</sup> Coral das FPLM: «Dumbo» (Teal Moçambique, 1975) (2'43'').

<sup>95</sup> Coral das FPLM: «A Vakhale Va Ka Hina» (Teal Moçambique, 1975) (3'42'').

<sup>96</sup> Recorrendo aos seguintes equipamentos e *software*: Célula e Agulha: Ortofon Red 2M; Gira-Discos: Technics SL-1200GR; Pré-amplificador íman móvel: *custom made*; Conversor Analógico / Digital: Focusrite A8R; Software de gravação: Wavelab 10; Gravado a 24 bit/192 kHz; Discos lavados através da Loricraft Audio PRC4i.

No que diz respeito aos textos, ressalvo que os valores neles apresentados poderão não refletir o quotidiano dos moçambicanos, tratando-se, no limite, de um exercício de autorrepresentação, ou seja, da imagem que a FRELIMO queria passar para o público em geral. Tendo em conta a possível distinção entre a «realidade idealizada» e a «realidade vivida», subscrevo as seguintes palavras de Maria Paula Meneses:

Can lyrics (as a form of oral literature) be equated with historiography, adding sources to the historical record? These songs sought to produce other political references, gracing other state functions, both public and private. In this sense, the revolutionary songs reflect a specific historical discourse while at the same time they sought to reinscribe and rewrite the very historical context they were located within.<sup>97</sup>

### *A experiência da luta de libertação*

#### Hino da FRELIMO

Autoria de Pascoal Taela (não confirmada)  
Transcrição de Marco Roque de Freitas  
Revisão de Maria Teresa Lacerda e André Gomes

♩ = 40

SOPRANO

Fre - li - mo ven-ce - rá Fre - li - mo ga-nha - rá na lu - ta p'la li-ber- da- de Fre - li - mo tri-un-fa - rá.  
M'çam - bi que ven-ce - rá M'çam - bi-que ga-nha - rá na lu - ta p'la li-ber- da- de M'çam - bi-que tri-un-fa - rá.  
Á - fri - ca ven-ce - rá Á - fri - ca ga-nha - rá na lu - ta p'la li-ber- da- de Á - fri - ca tri-un-fa - rá.

ALTO

Fre - li - mo ven-ce - rá Fre - li - mo ga-nha - rá na lu - ta p'la li-ber- da- de Fre - li - mo tri-un-fa - rá.  
M'çam - bi que ven-ce - rá M'çam - bi-que ga-nha - rá na lu - ta p'la li-ber- da- de M'çam - bi-que tri-un-fa - rá.  
Á - fri - ca ven-ce - rá Á - fri - ca ga-nha - rá na lu - ta p'la li-ber- da- de Á - fri - ca tri-un-fa - rá.

TENOR

Fre - li - mo ven-ce - rá Fre - li - mo ga-nha - rá na lu - ta p'la li-ber- da- de Fre - li - mo tri-un-fa - rá.  
M'çam - bi que ven-ce - rá M'çam - bi-que ga-nha - rá na lu - ta p'la li-ber- da- de M'çam - bi-que tri-un-fa - rá.  
Á - fri - ca ven-ce - rá Á - fri - ca ga-nha - rá na lu - ta p'la li-ber- da- de Á - fri - ca tri-un-fa - rá.

BAIXO

Fre - li - mo ven-ce - rá Fre - li - mo ga-nha - rá na lu - ta p'la li-ber- da- de Fre - li - mo tri-un-fa - rá.  
M'çam - bi que ven-ce - rá M'çam - bi-que ga-nha - rá na lu - ta p'la li-ber- da- de M'çam - bi-que tri-un-fa - rá.  
Á - fri - ca ven-ce - rá Á - fri - ca ga-nha - rá na lu - ta p'la li-ber- da- de Á - fri - ca tri-un-fa - rá.

**Exemplo 1.** «Hino da FRELIMO». Autoria atribuída a Pascoal Taela (não confirmada).

I	II	III
FRELIMO vencerá	Moçambique vencerá	Africa vencerá
FRELIMO ganhará	Moçambique ganhará	Africa ganhará
Na luta pela liberdade	Na luta pela liberdade	Na luta pela liberdade
FRELIMO triunfará	Moçambique triunfará	Africa triunfará

O texto do hino da FRELIMO apresenta a visão de um «futuro maior» ao povo moçambicano – referente ao momento em que este «vencerá», «ganhará» e «triumfará» «na luta pela liberdade» e contra o colonialismo. A primeira estrofe reporta-se à guerra de libertação, momento histórico em

<sup>97</sup> MENESES, «Singing Struggles, Affirming Politics» (ver nota 33), p. 273.

que a FRELIMO se debatia abertamente num processo de «guerra popular prolongada» contra o sistema colonial português. A segunda e terceira estrofes fazem referência ao futuro, ao país livre que viria a ser criado após a guerra, inserindo-o num contexto geográfico africano, lembrando que a luta armada já teria libertado outros países africanos no passado, e que continuaria a fazê-lo nos anos subsequentes. Os três elementos – FRELIMO, Moçambique e África – são aqui apresentados como uma espécie de trindade sagrada para a construção do «Homem novo moçambicano».

Em termos sonoros, este hino apresenta uma construção de tipo homofónica, definida pela simultaneidade entre vozes com o mesmo texto, criando uma espécie de sincronismo de grupo que, tal como notou Lara Allen, seria uma característica frequentemente associada às sociedades africanas. Para a autora, o continente africano foi imaginado e promovido como um espaço de imanências coletivas, fazendo com que os seus habitantes fossem permanentemente percecionados em «modo de grupo», aqui representado pelas coletividades «FRELIMO» e «nação moçambicana» (que, na visão da frente de libertação, seriam sinónimos) e da sua integração numa coletividade mais abrangente apodada de «mãe África». O problema, segundo Allen, é que esta ideia de uma África coletiva, que desvaloriza o papel individual, foi instrumentalizada com vista a controlar populações. Nas suas palavras: «despite the provenance of this theory in Europe, and its abuse during the colonial period, then, postcolonial African leaders and thinkers of various persuasions (Marxist, nationalist, nativist, or neo-liberal) have continued to act as if black African people think, feel, and act in collectives».<sup>98</sup> O canto homofónico representa, a partir desta perspetiva, esse mesmo sincronismo de grupo, reforçando uma narrativa história performada não apenas simbolicamente (através do texto), mas também literalmente, pela sua prática a uma só voz, colocando no seu âmago uma experiência da guerra que, para muitos dos seus performers, seria «imaginada» ou «romantizada» a partir destas canções.

De facto, apesar de grande parte deste repertório ter sido literalmente desenvolvido em teatros de guerra tais como campos de treinos, locais de batalha ou até mesmo nas prisões, e de encerrar em si mesmo – quer no texto musical, quer na sua prática musical – o caráter militarizante de «cultura moçambicana», a realidade é que, após a independência, a esmagadora maioria dos seus performers nunca teria pegado numa arma. Assim, tal luta libertária teria de ser imaginada através da canção, num processo que seria visualmente reforçado ao mais alto nível estatal, por exemplo, através do modo como os dirigentes políticos se apresentavam em público, sempre vestidos com fardas militares que representavam diferentes postos, bem como as palavras de ordem repetidas nos discursos políticos – incluído a mais famosa «a luta continua». Após a vitória contra o colonialismo português, iniciar-se-ia uma nova batalha – desta vez ideológica – a de fomentar a unidade de todo um povo, do «Rovuma ao Maputo».

<sup>98</sup> Lara ALLEN, «Music and Politics in Africa», *Social Dynamics*, 30-2 (2004), p. 4.

## A unidade

## A unidade

Autoria de Salomão Manhiça  
 Transcrição de Marco Roque de Freitas  
 Revisão de Maria Teresa Lacerda e André Gomes

♩ = 100

SOPRANO

A u - ni - da - de do no sso po - vo, For - ja - d'na lu - ta e na tor - tu - ra, É  
 Nós já ven - ce - mos o co - lo - nia - lis - mo, Nós ven - ce - re - mos o im - pe - ria - lis - mo, A

ALTO

do no sso po - vo, e na tor - tu - ra,  
 co - lo - nia - lis - mo, o im - pe - ria - lis - mo,

TENOR

A u - ni - da - d'o no sso po - vo, For - ja - d'na lu - ta e na tor - tu - ra,  
 Nós já ven - cemos co - lo - nia - lis - mo, Nós ven - ce - remos o im - pe - ria - lis - mo,

BASS

Do no sso po - vo, e na tor - tu - ra,  
 Co - lo - nia - lis - mo, o im - pe - ria - lis - mo,

5

S.

uma vi - tó - ria já bem se - gu - ra, É o co me - ço d'um mun - do no - vo. O po - vo u - ni - do pe -  
 no - ssa pá - tria se - rá o tú mu lo do ca - pi - ta - lis - mo e aex - plo - ra - ção. Esta mos u - ni - dos ao

A.

já bem se - gu - ra, É o co me - ço d'um mun - do no - vo. pe -  
 se - rá o tú mu lo do ca - pi - ta - lis - mo e aex - plo - ra - ção. ao

T.

É uma vi - tória já bem se - gu - ra, o co me - ço d'um mun - do no - vo. O po - vo uni - do pe -  
 A no - ssa pátria se - rá o tú mu lo do ca - pi - ta - lis - mo e aex - plo - ra - ção. Esta - mos uni - dos ao

B.

já bem se - gu - ra, É o co me - ço d'um mun - do no - vo.  
 se - rá o tú mu lo do ca - pi - ta - lis - mo e aex - plo - ra - ção.

10

S.

la FRE - LI - MO, Des - de o Ro - vu - ma a - té ao Ma - pu - to, Con - tra o - pre - ssã - o e  
 mun - do in - tei - ro, Que está lu - tan - do con - tra os bur - gue - ses, Pe - lo po - der - que

A.

la FRE - LI - MO, a - té ao Ma - pu - to, e  
 mun - do in - tei - ro, con - tra os bur - gue - ses, que

T.

la FRE - LI - MO, des - de o Ro - vu - ma até ao Ma - pu - to, con - tra o - pre - ssão e  
 mun - do in - tei - ro, está lu - tan - do con - tra os bur - gue - ses, pe - lo po - der que

B.

Pe - la FRE - LI - MO, a - té ao Ma - pu - to, e  
 Ao mun - do in - tei - ro, con - tra aos bur - gue - ses, que

14

S. ex-plo-ra-ção, o po-vo lu-ta de armas na mão. Vi - va FRE-LI - MO que é a van-guar - da De to-do o po - vo mo  
sir-va o po-vo, os o-pe-rá-rios e os cam - po-neses.

A. ex-plo-ra-ção, o po-vo lu-ta de armas na mão. Vi - va FRE-LI - MO que é a van-guar - da De to-do o po - vo mo  
sir-va o po-vo, os o-pe-rá-rios e os cam - po-neses.

T. ex-plo-ra-ção, o po-vo lu-ta de armas na mão. Vi - va FRE-LI - MO que é a van-guar - da De to-do o po - vo mo  
sir-va o po-vo, os o-pe-rá-rios e os cam - po-neses.

B. ex-plo-ra-ção o po-vo lu-ta de armas na mão. Vi-va FRE-LI - MO que é a van-guar-d'e to-do po-o-vo mo  
sir-va o po-vo os o-pe-rá-rios e os cam-pone-ses.

20

S. çam - bi - ca - no, Vi - va Mçam - bi - que que deu a pro - va de he -

A. çam - bi - ca - no, Vi - va Mçam - bi - que que deu a pro - va de he -

T. çam - bi - ca - no, Vi - va Mçam - bi - que que deu a pro - va de he -

B. çam - bi - ca - no, Vi - va Mçam - bi - que que deu a pro - va

23

S. 1. roi - ci - da - de a - té à vi - tó - ria. 2. rit. roi - ci - da - de a - té à vi - tó - ria.

A. 1. roi - ci - da - de a - té à vi - tó - ria. 2. rit. roi - ci - da - de a - té à vi - tó - ria.

T. 1. roi - ci - da - de a - té à vi - tó - ria. 2. rit. roi - ci - da - de a - té à vi - tó - ria.

B. de he roi - ci - da - de a - té à vi - tó - ria. de he roi - ci - da - de a - té à vi - tó - ria.

Exemplo 2. «A unidade». Autoria de Salomão Manhiça.

A unidade do nosso Povo  
 Forjada na luta e na tortura  
 É uma vitória já bem segura  
 É o começo de um mundo novo

O Povo Unido pela FRELIMO,  
 Desde o Rovuma até ao Maputo  
 Contra a opressão e exploração  
 O Povo luta d'arma na mão

#### REFRÃO

**Viva a FRELIMO, que é a vanguarda**  
**De todo o Povo Moçambicano**  
**Viva Moçambique, que deu a prova**  
**De heroicidade até à vitória**

Nós já vencemos o colonialismo,  
 Nós venceremos o imperialismo.  
 A nossa Pátria será o túmulo  
 Pró capitalismo e a exploração

Estamos unidos ao mundo inteiro  
 Que está lutando contra os burgueses  
 Pelo poder que sirva o Povo  
 Os operários e os Camponeses

#### REFRÃO

**Viva a FRELIMO, que é a vanguarda**  
**De todo o Povo Moçambicano**  
**Viva Moçambique, que deu a prova**  
**De heroicidade até à vitória**

Este hino, composto por Salomão Manhiça durante a guerra, mas que só alcançaria a sua versão final durante o período de transição, apresenta-nos uma perspetiva pós-vitória e de esperança para a criação de «um mundo novo». Em termos ideológicos, a nação moçambicana, tal como idealizada pela FRELIMO, não deveria ter por base qualquer distinção social, fosse ela racial, étnica ou religiosa. O que uniria todos os moçambicanos sob a mesma bandeira seria o historial de exploração e subalternização. O «espírito patriótico» de «unidade nacional» erguia-se, assim, em torno da noção de uma «resistência multissecular» que se arrastaria por mais de quinhentos anos, desde que se deu a «invasão estrangeira» dos portugueses.<sup>99 100</sup>

Em termos sonoros, o hino apresenta uma textura imitativa, com o *incipit* de cada frase a transitar pelas diferentes vozes que, em momentos-chave, se encontram homofonicamente com o propósito de pontuar expressões estratégicas tais como «do nosso povo», «começo de um mundo novo», «será o túmulo para o capitalismo e exploração», «pelo poder que sirva ao povo, os operários e os camponeses» – sublinhando, através da organização vocal, alguns dos conceitos que faziam parte de uma retórica revolucionária, e que só muito recentemente teriam entrado no léxico das populações,

<sup>99</sup> FRELIMO, *História de Moçambique, Departamento de Educação e Cultura da Frente de Libertação de Moçambique* (Porto, Edições Afrontamento, 1971), pp. 67-77.

<sup>100</sup> Segundo o 26.º artigo da I Constituição da República Popular de Moçambique, publicada a 20 de junho de 1975, «todos os cidadãos [...] gozam dos mesmos direitos e estão sujeitos aos mesmos deveres, independentemente da sua cor, raça, sexo, origem étnica, lugar de nascimento, religião, grau de instrução, posição social ou profissão». O mesmo artigo refere ainda que «todos os actos visando prejudicar a harmonia social criar divisões ou situações de privilégio com base na cor, raça, sexo, origem étnica, lugar de nascimento, religião, grau de instrução, posição social ou profissão, são punidos pela lei».

em muitos casos sem que o significado lhes fosse convenientemente explicado.<sup>101</sup> Ao convergirem para uma simultaneidade rítmica, que acentua algumas das palavras-chave do «dicionário revolucionário», a prática vocal homofônica funcionava como uma alegoria à «unidade» do povo moçambicano.

O conceito «unidade» teve, de facto, um papel determinante em diferentes momentos da história da FRELIMO. No I Congresso, realizado a 25 de junho de 1962 em Dar Es Salam, este termo foi usado enquanto valor máximo para a criação de uma plataforma comum que unificaria três movimentos em torno de uma numa única frente – dando origem à FRELIMO. Mais tarde, e perante o surgimento das «zonas libertadas», iniciou-se um conflito de ideias sobre o tipo de sociedade e meios de produção que deveriam ser adotados, levando ao desenvolvimento de uma bifurcação ideológica: segundo a documentação produzida no âmbito do III Congresso da FRELIMO, existiam, por um lado, aqueles que defendiam uma sociedade revolucionária socialista, livre dos «vícios do colonialismo e capitalismo», encabeçada, entre outros, por Samora Machel e Marcelino dos Santos; e por outro, os que procuravam uma visão mais capitalista, de economia de mercado, defendida, entre outros, por Uria Simango e Lázaro Nkavandame. Aos referidos pontos económicos acresceram-se, também, outras divergências relacionadas com a definição do inimigo, a emancipação da mulher, educação, táticas de luta, entre outros. Ambas as linhas foram identificadas e discutidas no II Congresso, realizado a 25 de julho de 1968 numa das zonas libertadas em Madjedje, na província do Niassa (o primeiro realizado em solo moçambicano), tendo ficado determinado um rumo ideológico consonante com a linha «revolucionária» de Machel e Santos.<sup>102</sup> Os significados em torno deste conflito têm vindo a ser contestados e interpretados consoante a visão política dos seus intervenientes: se para os vencedores se tratava de uma luta entre conservadores e revolucionários, para os perdedores (muitos dos quais viriam a integrar a RENAMO) tratava-se de uma oposição entre ideários pluralistas e totalitaristas.<sup>103</sup>

Porém, não restam dúvidas que o assassinato de Eduardo Mondlane, ocorrido a 3 de fevereiro de 1969 em Dar Es Salam, veio colocar em causa qualquer hipotética «unidade» dentro do movimento, reacendendo e intensificando, conseqüentemente, a supracitada luta ideológica. Já sem Mondlane nas rédeas do movimento, a FRELIMO passou por uma direção tricéfala composta por Samora Machel,

<sup>101</sup> A título de exemplo, tive a oportunidade de registar as dificuldades que os locutores de rádio tiveram em incorporar o jargão da FRELIMO nas suas emissões, tendo sido reportados vários casos em que a palavra «camarada» seria usada com um significado quase despolitizado, ou enquanto mero substituto das palavras «senhor» ou «senhora», levando Samora Machel a criticar a imprensa moçambicana numa reunião com os redatores do RCM, realizada em Agosto de 1975. Para mais informações consultar o documento sonoro no serviço de arquivos digitais da Rádio Moçambique. Nome do ficheiro: «D.111 e 112.75 Reunião da Informação com S. Machel – 29 de Ag 1975».

<sup>102</sup> Samora MACHEL, *Documentos do 3º Congresso da FRELIMO: O partido e as classes trabalhadoras moçambicanas na edificação da democracia popular: Relatório do comité Central ao 3º Congresso* (Maputo, FRELIMO, 1977), pp. 12-26.

<sup>103</sup> ISRAEL, «Utopia live» (ver nota 32), pp. 197-8.

Uria Simango e Marcelino dos Santos. Após reunido o Comité Central, foram tomadas «medidas de purificação e reorganização», com vista a «preservar o triunfo da linha revolucionária», iniciando-se, em seguida, uma «limpeza» (designação usada na documentação da FRELIMO) nos quadros da frente de libertação,<sup>104</sup> culminando com a formalização da presidência de Samora Machel a 14 de maio de 1969. Perante o conflito de valores que se tinha verificado, Machel iniciou uma autêntica perseguição aos «reacionários» que, segundo ele, estariam a sabotar «a unidade» da Frente de Libertação e dos valores programáticos da «linha revolucionária». Para tal, seria necessário definir corretamente o inimigo de modo a eliminar quaisquer equívocos. Assim, ao inimigo «colonialismo» juntou-se então um novo: «o imperialismo». O terceiro verso de «A unidade» faz uma alusão ao ponto de situação na época em que a sua composição foi concluída ou, como diriam Anderson e Moorman,<sup>105</sup> sincronizava toda a população com o *meanwhile* experienciado, dando a luta contra colonialismo por terminada e a do imperialismo ainda por vencer: «nós já vencemos o colonialismo / nós venceremos o imperialismo / a nossa pátria será o túmulo / para o capitalismo e exploração». Seria justamente através dos hinos revolucionários que os nomes daqueles que «trabalharam contra a unidade do povo» – apelidados de «reacionários» –, ficariam conhecidos pelos moçambicanos.

### *A denúncia e vigilância contra o inimigo*

#### FRELIMO a yina mwisho

Autoria de Simão Tobias Lindolondolo (não confirmada)  
Transcrição de Marco Roque de Freitas  
Revisão de Maria Teresa Lacerda e André Gomes

$\text{♩} = 100$

SOPRANO

1. FRE - LI - MO a yi - na mwi-sho A yina Mwi-sho FRE - LI - MO ay - na mwi-sho FRE - LI - MO a yi-  
2. Si - man - go re - a - cio - ná - rio Re - a - cio - nario Si - man - go re - a - cio - na - rio Si - man - go re - a -  
3. Ka yan - da - me a ndi tu - ku - ta a ndi tu - ku - ta Ka - van da - me tu ndi tu - ku - ta Ka - van da - me tu ndi

ALTO

FRE - LI - MO ay - na mwi-sho  
Si - man - go re - a - cio - na - rio  
Ka - van da - me tu ndi tu - ku - ta

TENOR

A yina Mwi-sho FRE - LI - MO ay - na mwi-sho  
Re - a - cio - nario Si - man - go re - a - cio - na - rio  
a ndi tu - ku - ta Ka - van da - me tu ndi tu - ku - ta

BASS

A yina Mwi-sho FRE - LI - MO ay - na mwi-sho  
Re - a - cio - nario Si - man - go re - a - cio - na - rio  
a ndi tu - ku - ta Ka - van da - me tu ndi tu - ku - ta

<sup>104</sup> MACHEL, *Documentos do 3º Congresso* (ver nota 102), p. 31.

<sup>105</sup> ANDERSON, *Imagined Communities* (ver nota 11); MOORMAN, *Intonations* (ver nota 12).

10

S. na mwi-sho A yina Mwi-sho FRE - LI - MO ay - na mwi-sho. FRE - LI - MO -  
 cio - ná - rio Re - a - cio - nario Si - man - go re - a - ccio - na - rio. Si - man - go -  
 nkha - mu - la Tu ndi nhka - mu - la Ka - van - da - me tu ndi nkha - mu - la. Ka yan - da - me -

A. FRE - LI - MO ay - na mwi-sho.  
 Si - man - go re - a - ccio - na - rio.  
 Ka - van - da - me tu ndi nkha - mu - la.

T. A yina Mwi-sho FRE - LI - MO ay - na mwi-sho.  
 Re - a - cio - nario Si - man - go re - a - ccio - na - rio.  
 Tu ndi nhka - mu - la Ka - van - da - me tu ndi nkha - mu - la.

B. A yina Mwi-sho FRE - LI - MO ay - na mwi-sho.  
 Re - a - cio - nario Si - man - go re - a - ccio - na - rio.  
 Tu ndi nhka - mu - la Ka - van - da - me tu ndi nkha - mu - la.

16

S. - ay - e A yi - na mwi-sho ay - e ay - e ay - e FRE - LI - MO a yi - na mwi-sho.  
 - ay - e re - á - ccio - ná - rio - Si - man - go re - á - ccio - ná - rio.  
 - ay - e re - á - ccio - ná - rio - Ka - van - da - me re - á - ccio - ná - rio.

A. ay - e ay - e ay - e ay - e FRE - LI - MO a yi - na mwi-sho.  
 Si - man - go re - á - ccio - ná - rio.  
 Ka - van - da - me re - á - ccio - ná - rio.

T. ay - e ay - e ay - e ay - e FRE - LI - MO a yi - na mwi-sho.  
 Si - man - go re - á - ccio - ná - rio.  
 Ka - van - da - me re - á - ccio - ná - rio.

B. ay - e ay - e ay - e ay - e FRE - LI - MO a yi - na mwi-sho.  
 Si - man - go re - á - ccio - ná - rio.  
 Ka - van - da - me re - á - ccio - ná - rio.

**Exemplo 3.** «FRELIMO a yina mwisho». Autoria atribuída a Simão Tobias Lindolondolo (não confirmada) (1.º, 2.º e 3.º versos).

FRELIMO a yina mwisho	Kavandame a ndi tukuta	Kambeu reaccionário
A yina mwisho FRELIMO a yina mwisho	A ndi tukuta Kavandame a ndi tukuta	Unyai reaccionário Gumane aye
FRELIMO: aye!	Kavandame tu ndi nkhamula	Reaccionário aye, aye
A yina mwisho, aye, aye!	Tu ndi nkhamula Kavandame tu ndi nkhamula	Aye, Gumane, reaccionário
Aye, FRELIMO a yina mwisho	Kavandame aye	D. D. a Yina Mwisho...
Simango reaccionário	Reaccionário aye, aye	FRELIMO aye mwisho
Reaccionário, Simango reaccionário.	Aye, Kavandame, reaccionário	A Yina Mwisho, aye, aye!
Simango: aye	Joana reaccionária	Aye, FRELIMO a yina mwisho
Reaccionário: aye, aye	Verónica reaccionária	FRELIMO a yina mwisho...
Aye, Simango, reaccionário	Joana aye	FRELIMO: aye!
	Reaccionária aye, aye	A yina mwisho, aye, aye!
	Aye, Joana, reaccionária	Aye, FRELIMO a yina mwisho

Este hino, escrito em língua Shimakonde após a supracitada crise interna da FRELIMO em 1968-9, pode ser dividido em duas partes: a primeira de louvor (estrofes I, VI e VII), e a segunda de denúncia do inimigo (estrofes II, III, IV e V). Os aclamados com «A Yina Mwisho», cuja tradução é «não terá fim», são a FRELIMO e o D.D. (acrónimo para o Departamento de Defesa que estaria a dirigir a guerra de libertação). Os denunciados enquanto «reacionários» são, por ordem de referência, Uria Simango, Lázaro Kavandame, Joana Simeão, Verónica Namiva, Arcanjo Faustino Kambeu, João Joaquim Unhay e Paulo Gumane, acusados de estarem em complô com as autoridades coloniais ainda durante o período da guerra, e de, entre a revolução de abril e a assinatura dos Acordos de Lusaca a 7 de setembro de 1974, terem criado ou se terem filiado em novos partidos (em particular no Partido de Coligação Nacional).<sup>106</sup>

Em termos sonoros, este hino apresenta uma construção responsorial caracterizada pela sucessão de duas frases: uma solista soprano faz um *call*/chamamento que é imediatamente seguido de uma *response*/resposta (ou comentário direto) por parte do coro. Esta configuração não só era muito comum em cultos religiosos, mas também em reuniões públicas e comícios políticos. Pode-se, portanto, fazer um paralelismo com a retórica dos discursos de Samora Machel,<sup>107</sup> eles próprios com uma forte componente participatória, estando frequentemente pontuada com questões tais como «que fazer?» (de longe a mais comum, certamente inspirada pela publicação de Lenine com este título de 1902), «ouviram?», «não é verdade?», «é ou não é?» ou «quem é o inimigo?», esperando, da parte da audiência, uma resposta categórica ou interjeições similares a «ay-ye», confirmando a sincronicidade de todos os envolvidos em reação ao «call» apresentado, fosse ele resultante de uma canção ou de um discurso político. Este hino servia, portanto, o propósito de denunciar e confirmar em público quem seriam os inimigos da revolução através da prática musical, procurando expor situações passadas de modo a evitar a sua repetição no futuro. Trata-se, na prática, de um aviso aos construtores e «continuadores» da nação, para que não seguissem o exemplo das personalidades acima referidas, incentivando a denúncia de outros casos que viessem a ser identificados.<sup>108</sup> Segundo a historiadora Maria Paula Meneses:

Ao denunciar o «outro» moçambicano como inimigo interno, a FRELIMO manteve a lógica binária de construção de unidade: ao grupo dos revolucionários e seus aliados de classe (os operários e camponeses), opunham-se os reacionários. Deste modo a FRELIMO definia as condições do seu

<sup>106</sup> Maria Paula MENESES, «Xiconhoca, o inimigo: Narrativas de violência sobre a construção da nação em Moçambique», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 106 (2015), pp. 9-52, ver p. 40.

<sup>107</sup> Estes discursos podem ser consultados nos arquivos sonoros da Rádio Moçambique.

<sup>108</sup> Este hino foi usado como genérico musical do programa radiofónico «Viva FRELIMO», gravado no início da década de 1980 na Rádio Moçambique. O programa, composto por nove episódios, foi escrito e produzido em inglês pelo jornalista Iain Christie, servindo de propaganda da FRELIMO direcionada para o exterior, em particular para a África do Sul, cujas relações diplomáticas com Moçambique estavam muito complicadas nos primeiros anos da década de 1980.

poder, procurando estabelecer e controlar as condições políticas de participação plena no projeto nacional, assim como as possibilidades de «reeducação» e «purificação» dos «traidores». Qualquer dissidência deste projeto era vista como subversiva e perigosa, beirando a traição, segundo o critério ideológico das autoridades. A violência verbal e física foram tomando conta da sociedade, num ambiente de crescente hostilidade entre «os corretos» e os «errados», entre os inimigos da revolução e o homem novo, ambiente onde crescentemente se sentia a falta de valores, de ética e da moral, referências relevantes para a responsabilidade individual e coletiva de proteger a vida humana.<sup>109</sup>

Depois da independência, este princípio de «vigilância» foi reforçado com criação da caricatura «Xiconhoca, o inimigo do povo», por parte do Departamento de Informação e Propaganda da FRELIMO.<sup>110</sup> Todos os jornais passaram a publicar semanalmente uma vertente ou um comportamento que caracterizaria o «inimigo» que, nas palavras do referido Departamento, seria «tudo aquilo que combatemos [...] o Xiconhoca é uma figura que representa todos estes males deixados pelo colonialismo, e que o povo moçambicano está a combater».<sup>111</sup> O «Xiconhoca» teve também um papel fundamental para promover os valores musicais e expressivos da FRELIMO, denunciando, através desta caricatura, as práticas que o movimento considerava nocivas para o país, entre os quais se encontrava o tribalismo, o racismo, o regionalismo, o obscurantismo ou todos aqueles que se opusessem à emancipação da mulher. Esta última causa deu origem a um dos mais reconhecíveis hinos desta coleção. Nas palavras do seu autor, Salomão Manhiça:

Eu lembro-me quando cantámos (no campo de treinos em Nachingwea) o *Hino da Mulher Moçambicana*, que estavam lá os que tinham sido presos em Moçambique, aqueles que, enfim, se tinham entregue aos portugueses, como Joana Simeão, acho que Gwenjere e esses outros que são classificados como reaccionários, acho que Simango e vários outros. Então, quando cantávamos o *Hino da Mulher Moçambicana*, o presidente Samora foi agarrar a Joana Simeão e disse, «Joana, escuta, escuta!» e depois dizia, «Isto já não é para ti, tu já não mereces».<sup>112</sup>

<sup>109</sup> MENESES, «Xiconhoca, o inimigo» (ver nota 106), p. 29.

<sup>110</sup> A palavra xiconhoca é composta por dois nomes Xico e Nhoca: o primeiro vem de Francisco Langa, referido como Xico Feio, um funcionário da PIDE-DGS conhecido pelas suas sessões de tortura, em particular na cadeia da Machava. Nhoca significa «cobra» em quase todos os dialetos de Moçambique.

<sup>111</sup> Para mais informações vide um texto assinado pelo Departamento de informação da FRELIMO - secção de Jornais do Povo em: «O que é o xiconhoca», *Tempo*, 310 (12 de setembro de 1976), pp. 62-3.

<sup>112</sup> MANHIÇA, *Salomão Júlio Manhiça* (ver nota 47), p. 9.

## A emancipação da mulher

## Hino da Mulher Moçambicana

Autoria de Salomão Manhiça  
Transcrição de Marco Roque de Freitas  
Revisão de Maria Teresa Lacerda e André Gomes

$\text{♩} = 100$

SOPRANO

o di - a con gra-do à mu-lher mo-çam-bi-ca na.  
Igno-rân ciã obs-cu-ran-tis-mopo li ga - mi - a ou lo-bo lo.

ALTO

o di - a con gra-do à mu-lher mo-çam-bi-ca na.  
Igno-rân ciã obs-cu-ran-tis-mopo li ga - mi - a ou lo-bo lo.

TENOR

o di - a con gra-do à mu-lher mo-çam-bi-ca na  
Igno-rân ciã obs-cu-ran-tis-mopo li ga - mi - a ou lo-bo lo.

BASS

1. Can - te - mos com a - le - gri - a o se - te de a - bril o di - a con - sa - gra - do à mu - lher mo - çam - bi - ca na  
2. Lu - tan - do com fir - me - za con - tra as i dei - as velhas Igno - rân ciã obs - cu - ran - tis - mopo li ga - mi - a ou lo - bo lo.  
3. ...

5

S.

Na lu - ta con tra a ve - lha so - cie - da de ex - plo - ra - do - ra.  
Sa - ben - do que a ví - tó - ria se cons - trói com sa - cri - fi - cio.

A.

Na lu - ta con tra a ve - lha so - cie - da de ex - plo - ra - do - ra.  
Sa - ben - do que a ví - tó - ria se cons - trói com sa - cri - fi - cio.

T.

Na lu - ta con tra a ve - lha so - cie - da de ex - plo - ra - do - ra.  
Sa - ben - do que a ví - tó - ria se cons - trói com sa - cri - fi - cio.

B.

Com pa nhei - ra in - se - pa - rá - vel do ho mem en - ga - já - do Na lu - ta con tra a ve - lha so - cie - da de ex - plo - ra - do - ra. Quem  
Le - van - do no o - lhar a cer - te - za da vi - tó - ria Sa - ben - do que a ví - tó - ria se cons - trói com sa - cri - fício. Quem

9

S.

A - que - la que er - gue al - to o fa - rol da li - ber - da - de Que gri - ta o mun - do in - tei - ro que a no - ssa lu - ta é a mes ma  
A - que - la que er - gue al - to o fa - rol da li - ber - da - de Que gri - ta o mun - do in - tei - ro que a no - ssa lu - ta é a mes ma

A.

A - que - la que er - gue al - to o fa - rol da li - ber - da - de Que gri - ta o mun - do in - tei - ro que a no - ssa lu - ta é a mes ma  
A - que - la que er - gue al - to o fa - rol da li - ber - da - de Que gri - ta o mun - do in - tei - ro que a no - ssa lu - ta é a mes ma

T.

A - que - la que er - gue al - to o fa - rol da li - ber - da - de Que gri - ta o mun - do in - tei - ro que a no - ssa lu - ta é a mes ma  
A - que - la que er - gue al - to o fa - rol da li - ber - da - de Que gri - ta o mun - do in - tei - ro que a no - ssa lu - ta é a mes ma

B.

é?  
é?

o fa - rol da li - ber - da... Quem é?  
o fa - rol da li - ber - da... Quem é?

que a no - ssa lu - ta é a mes ma  
que a no - ssa lu - ta é a mes ma

13

S. *É a mu-lher mo-çam-bi-ca-na e man-ci-pa - da que traz o po - vo no seu co - ra - ção. ra - ção.*  
*É a mu-lher mo-çam-bi-ca-na e man-ci-pa - da que traz o po - vo no seu co - ra - ção. ra - ção.*

A. *É a mu-lher mo-çam-bi-ca-na e man-ci-pa - da que traz o po - vo no seu co - ra - ção. ra - ção.*  
*É a mu-lher mo-çam-bi-ca-na e man-ci-pa - da que traz o po - vo no seu co - ra - ção. ra - ção.*

T. *É a mu-lher mo-çam-bi-ca-na e man-ci-pa - da que traz o po - vo no seu co - ra - ção. ra - ção.*  
*É a mu-lher mo-çam-bi-ca-na e man-ci-pa - da que traz o po - vo no seu co - ra - ção. ra - ção.*

B. *É a mu-lher mo-çam-bi-ca-na e man-ci-pa - da que traz o po - vo no seu co - ra - ção. Quem ra - ção.*  
*É a mu-lher mo-çam-bi-ca-na e man-ci-pa - da que traz o po - vo no seu co - ra - ção. ra - ção.*

**Exemplo 4.** «Hino da mulher moçambicana». Autoria de Salomão Manhiça (1.º e 2.º verso).

**I**

Cantemos com alegria o sete de abril  
 O dia consagrado à Mulher Moçambicana;  
 Companheira inseparável do homem engajado  
 Na luta contra a velha sociedade exploradora  
 Quem é?  
 Aquela que mobiliza e organiza o nosso Povo  
 Quem é?

Aquela que produz e alimenta os combatentes  
 É a mulher moçambicana emancipada  
 Que destrói as forças da opressão

**II**

Lutando com firmeza contra as ideias velhas,  
 Ignorância, obscurantismo, poligamia ou lobolo;  
 Levando no olhar a certeza da vitória,  
 Sabendo que a vitória se constrói com sacrifício  
 Quem é?

Aquela que ergue alto o farol da Liberdade  
 Quem é?  
 Que grita ao mundo inteiro que a nossa luta é a  
 mesma  
 É a mulher moçambicana emancipada  
 Que traz o povo no seu coração

**III**

Do Rovuma ao Maputo, unamos nossas forças  
 Cimentamos a unidade ideológica do povo;  
 A FRELIMO já traçou a Política do povo  
 Que deve ser vivida e difundida noite e dia  
 Avante  
 Avante, Moçambicanos  
 Avante, Homens e Mulheres  
 Na unidade, no trabalho e vigilância  
 Venceremos a exploração

Seguindo um estilo performativo similar ao do hino anteriormente analisado, o «Hino da mulher moçambicana» reflete, na sua composição e *performance*, algumas das incongruências que assombravam o projeto frelimista, sobretudo no que se reporta ao princípio de igualdade entre homens e mulheres. A emancipação da mulher foi, de facto, um dos mais importantes vetores para a

construção da nova sociedade moçambicana.<sup>113</sup> Ainda hoje, o dia sete de abril continua a ser celebrado com honras de feriado nacional como o Dia da Mulher Moçambicana, em memória da data da morte de Josina Machel, primeira esposa de Samora Machel que faleceu vítima de doença em 1971. O sacrifício de Josina e a sua entrega à luta de libertação nacional, aliados à dor do seu desaparecimento prematuro fez do seu caso um exemplo para a formação da nova mulher moçambicana.<sup>114</sup>

A primeira organização feminina da FRELIMO foi a LIFEMO (Liga Feminina de Moçambique), criada ainda em Dar Es Salaam, e tinha como principal objetivo «apoiar as famílias que se juntavam à causa e explicar os propósitos da FRELIMO».<sup>115</sup> Com o avançar da guerra, e perante a solicitação de um grupo de mulheres para iniciar o treino militar, foi criado, a partir de 1965, o Destacamento Feminino, garantindo à mulher um novo papel nas zonas de combate – lugar que até então estaria reservado ao homem.<sup>116</sup> Em 1973, com o desenrolar da luta de libertação, foi criada uma nova organização, mais abrangente e que, para além das combatentes do DF, incluía também todas as mulheres que estavam ligadas ao movimento de libertação – a Organização da Mulher Moçambicana (OMM). Segundo a socióloga Isabel Maria Casimiro, entre as grandes linhas programáticas da organização encontrava-se a necessidade de «combater todas as práticas consideradas obscurantistas e que reproduziam a inferioridade da mulher – casamentos prematuros, forçados e herdados, *lobolo* (compensação matrimonial), poligamia, ritos de iniciação, prostituição, etc.».<sup>117</sup>

O texto do «Hino da mulher moçambicana» faz referência a todos estes elementos: a primeira estrofe promove, por um lado, a ideia de que a mulher seria a «companheira inseparável do homem engajado na luta», ao mesmo tempo que «produz e alimenta os combatentes». Ou seja, a mulher não só manteria as suas tarefas domésticas, designadamente no que respeita à providência de alimentação dos combatentes, como seria ela mesma a integrar uma trincheira de combate. A segunda estrofe, por sua vez, refere a necessidade de moldar o papel da mulher à nova realidade social pós-colonial, procurando libertar-se das «ideias velhas», imediatamente identificadas como «ignorância, obscurantismo, poligamia e lobolo». Todavia, apesar desta integração da mulher nos domínios que até então estariam consignados aos homens, a esfera doméstica manteve-se inalterada, já que, como nota Casimiro,

<sup>113</sup> Segundo o artigo 17.º da Constituição da República Popular de Moçambique, publicada a 20 de junho de 1975: «A emancipação da mulher constitui uma das tarefas essenciais do Estado. Na República Popular de Moçambique a mulher é igual ao homem em direitos e deveres, estendendo-se esta igualdade aos campos político, económico, social e cultural».

<sup>114</sup> «Dia da mulher moçambicana. 7 de abril de 1975, quarto aniversário da morte de Josina Machel», *Tempo*, 236 (6 abril de 1975), pp. 2-8.

<sup>115</sup> Isabel CASIMIRO, «Repensando as relações entre mulher e homem no tempo de Samora», in *Samora homem do povo*, editado por António Sopa (Maputo, Maguezo Editores, 2001), p. 100.

<sup>116</sup> Marina PACHINUAPA, «Destacamento feminino: A forja do engajamento da mulher na luta de libertação nacional», *FRELIMO 50 anos de história: 20 depoimentos que marcaram uma época* (Maputo, Texto Editores, 2012), pp. 215-22.

<sup>117</sup> CASIMIRO, «Repensando as relações» (ver nota 115), p. 103.

A mulher viu-se obrigada a desempenhar mais actividades, sem que tivesse havido um debate acerca da divisão sexual do trabalho no seio da família e da sociedade e uma prática diferente. [...] A mulher continuou a ser apenas vista como o elemento unificador da família, célula base da sociedade, como a mulher dona-de-casa, educadora das novas gerações, gerente dum lar harmonioso, sem se considerarem as contradições que a dupla jornada trazia para as mulheres que trabalhavam fora de casa, na medida em que a sua participação no trabalho assalariado não trouxe mudanças significativas para a divisão de trabalho entre sexos, ao nível da esfera familiar.<sup>118</sup>

O «Hino da mulher moçambicana» releva essa contrariedade através do som, já que, ao contrário do que talvez fosse expectável, tem como protagonista o naipe dos baixos, que assume a função de porta-estandarte da causa das mulheres. Num artigo recentemente publicado, tive a oportunidade de refletir sobre a ausência de cantoras-mulheres no catálogo de discos da etiqueta NGOMA a partir de 1979, também conhecida como a «etiqueta nacional do disco moçambicano». Essa ausência não quereria dizer que a perspetiva da mulher estivesse totalmente ausente, já que existiam algumas canções que, apesar de serem cantadas por homens, procuravam enfatizar a sua perspetiva (ou pelo menos a que consideravam ou imaginavam sê-la), fazendo com que a literal ausência da sua «voz» (nos vários significados aplicáveis a esta expressão), fosse ainda mais notada.<sup>119</sup> Quando questionei os produtores e políticos (incluindo Salomé Moiane, ex-secretária da OMM) acerca desta ausência, todos eles se mostraram surpreendidos com o facto, referindo que nunca tinham reparado nesse ponto, apesar de assumirem que este talvez fosse expectável, dado o conjunto de estereótipos que a mulher-artista carregava. Não deixa de ser interessante notar que esta falta de discernimento em relação à necessidade de garantir que a «voz» da mulher fosse (literalmente) ouvida, tenha acontecido já durante o período de transição, principalmente em relação ao hino que teria como principal objetivo homenageá-la. Igor Cusak notou, a este respeito, que as mulheres são mencionadas em apenas cinco dos cinquenta e três hinos nacionais africanos por ele analisados, sendo que apenas um – o hino de São Tomé e Príncipe – tem como autora uma mulher, a escritora e poetisa Alda do Espírito Santo (1926-2010).<sup>120</sup>

Por fim, apesar deste hino ter como foco homenagear a mulher moçambicana, a última estrofe centra-se na já explorada temática da «unidade», lembrando que «a FRELIMO já traçou a política do povo / que deve ser difundida noite e dia», finalizando com o mote dado por Samora Machel no discurso lido na tomada de posse do Governo de transição: «Na Unidade, no trabalho e vigilância / venceremos a exploração».

<sup>118</sup> CASIMIRO, «Repensando as relações» (ver nota 115), p. 104.

<sup>119</sup> Marco Roque de FREITAS, «In Heavy Rotation: Uncovering the Phonographic Industry in Socialist Mozambique», *Ethnomusicology Forum*, 32/1 (2023), pp. 73-96.

<sup>120</sup> CUSACK, «African National Anthems» (ver nota 31), p. 244.

## O internacionalismo da FRELIMO

## Sinto-me orgulhoso

Autoria desconhecida  
 Transcrição de Marco Roque de Freitas  
 Revisão de Maria Teresa Lacerda e André Gomes

$\text{♩} = 108$  **p**

SOPRANO  
 Sin - to-me or-gu-lho-so de ser a-fri-ca-no meus - an-te-pa-ssa-dos to - dos nas-ce-ram a-qui Fi - lhos le-gi-ti-mos do-

ALTO  
 Sin - to-me or-gu-lho-so de ser a-fri-ca-no meus - an-te-pa-ssa-dos to - dos nas-ce-ram a-qui Fi - lhos le-gi-ti-mos do-

TENOR  
 Sin - to-me or-gu-lho-so de ser a-fri-ca-no meus - an-te-pa-ssa-dos to - dos nas-ce-ram a-qui Fi - lhos le-gi-ti-mos do-

BASS  
 Sin - to-me or-gu-lho-so de ser a-fri-ca-no meus - an-te-pa-ssa-dos to - dos nas-ce-ram a-qui Fi - lhos le-gi-ti-mos do-

7 **f**

S.  
 - mun-do ra - i-nha Mi nhÁ-fri-ca O - ye o-ye O - ye o-ye O - ye o-ye

A.  
 - mun-do ra - i-nha Mi nhÁ-fri-ca O - ye o-ye O - ye o-ye O - ye o-ye

T.  
 - mun-do ra - i-nha Mi nhÁ-fri-ca O - ye o-ye O - ye o-ye Mo-çam-bi-que O-ye O - ye o-ye  
 Bra-v'A'n-go-la O-ye  
 A E - ti-ópia O-ye

B.  
 - mun-do ra - i-nha Mi nhÁ-fri-ca O - ye o-ye O - ye o-ye O - ye o-ye

13

S.  
 O - ye o-ye O - ye o-ye O - ye o-ye

A.  
 O - ye o-ye O - ye o-ye O - ye o-ye

T.  
 Tan-za-ni - a O-ye O - ye o-ye Ri - ca Zâm-bia O-ye O - ye o-ye A So-má-lia O-ye O - ye o-ye  
 Gui-né Bi ssau O-ye Gui-néCo-na - cry O-ye Ri-c'Ar-gé-lia O-ye  
 Ri - ca Lí-bia O-ye A Ni - gé - ria O-ye Mau-ri - tâ-nia O-ye

B.  
 O - ye o-ye O - ye o-ye O - ye o-ye

Exemplo 5. «Sinto-me orgulhoso». Autoria desconhecida.

**REFRÃO**

<b>Sinto-me orgulhoso de ser africano</b>	Brava Angola hoe (O-ye o-ye)
<b>Meus antepassados todos nasceram aqui</b>	Guiné-Bissau hoe (O-ye o-ye)
<b>Filhos legítimos do mundo rainha</b>	Guiné-Conacri hoe (O-ye o-ye)
<b>Minha África, hoe-hoe</b>	Rica Argélia (O-ye o-ye)
Moçambique hoe (O-ye o-ye)	A Etiópia hoe (O-ye o-ye)
Tanzânia hoe (O-ye o-ye)	Rica Líbia hoe (O-ye o-ye)
Rica Zâmbia hoe (O-ye o-ye)	A Nigéria hoe (O-ye o-ye)
A Somália hoe (O-ye o-ye)	Mauritânia hoe (O-ye o-ye)

Esta canção pode ser enquadrada no âmbito da «política internacionalista» da FRELIMO, sobretudo no que trata a homenagear os países africanos considerados «amigos» do movimento de libertação. Contudo, este hino veio também chamar a atenção para uma incongruência discursiva, ao ter sido criticado pelo seu pendor potencialmente «racista». O problema residia na definição de «africano» que, na perspetiva oficial da FRELIMO, não se distinguiria pela cor da pele, mas sim pela escolha de querer ou não se identificar enquanto tal. Contudo, neste hino, o «orgulho» em ser «africano» é acompanhado pelo verso «meus antepassados *todos* nasceram aqui», o que exclui, *a priori*, os descendentes brancos de ex-colonos e de outros grupos. Segundo os produtores António Alves da Fonseca e Luís Loforte, este hino acabou por gerar algum desconforto entre os trabalhadores da Rádio Moçambique, levando à sua censura e conseqüente proibição das emissões.<sup>121</sup>

Em termos sonoros, o hino apresenta-se com uma textura homofónica no refrão alternada com outra de tipo responsorial nos versos. O uso das dinâmicas para demarcar a frase «Minh 'África oye oye» em fortíssimo, deixa claro o grande objetivo deste hino: identificar os países africanos considerados «amigos» e enquadrá-los no âmbito alargado do internacionalismo socialista africano, no qual a FRELIMO assumia pertencer. Esta propensão está presente em vários hinos deste repertório, inclusivamente no primeiro aqui analisado, fazendo-se notar, igualmente, em vários hinos nacionais de países africanos, muitas vezes sob a designação genérica de «mãe África».<sup>122</sup>

A década de 1960 marcou determinantemente a conjuntura geopolítica africana: entre os anos 1956 e 1968 foram trinta e oito os países que adquiriram a sua independência. A solidariedade africana foi desde logo assumida entre os recém-formados países e os que ainda resistiam a uma situação colonial; a Tanzânia, em particular, teve um papel primordial, ao servir de «porto de abrigo»

<sup>121</sup> Entrevistas a António Alves da Fonseca, diretor da Produções GOLO e ex-diretor da RM, realizadas no Edifício GOLO na Avenida Mao Tsé-Tung, 488, Maputo, nos dias 11-10-2016; 14-10-2016; 18-10-2016; 10-04-2017; e entrevista a Luís Loforte, coordenador de emissões e engenheiro eletrotécnico na RM, realizada na Fundação Fernando Leite Couto na Avenida Kim II Sung, 961, Maputo, no dia 30 de março de 2017.

<sup>122</sup> CUSACK, «African National Anthems» (ver nota 31), p. 242.

para vários movimentos de libertação, entre os quais a FRELIMO. A Organização da Unidade Africana, criada a 25 de maio de 1963, fortificou as relações entre os vários países do continente africano, promovendo os valores de solidariedade, soberania e independência. Contudo, o mapa político africano ficou profundamente influenciado pelas diferentes circunstâncias que marcaram os processos de independência – uns de forma mais ou menos pacífica, outros após uma longa e extenuante guerra. Os países pertencentes ao segundo grupo, do qual Moçambique fazia parte, acabaram por sentir particular apreço pelos países que contribuíram para a sua luta, através do fornecimento de apoios, da formação militar, da disponibilização de armas e veículos de combate, e outros tipos de bens imprescindíveis, tais como a alimentação. No caso da FRELIMO, uma parte significativa dos meios proveio da China e da U.R.S.S., numa época em que ambos os países estavam imbuídos num conflito que opunha dois modelos de comunismo.<sup>123 124</sup>

Se olharmos para este conflito a partir de uma perspetiva mais abrangente, podemos situar as lutas de libertação no contexto da «guerra fria», marcada por uma época de disputas estratégicas e conflitos ideológicos entre os Estados Unidos da América e a União Soviética. Moçambique procurou manter-se neutro ao integrar, em 1976, o Movimento Não Alinhado,<sup>125</sup> com o objetivo de promover um caminho independente no campo relacional e internacional, sem qualquer envolvimento direto no conflito entre as duas superpotências. Contudo, a partir de 1977 a FRELIMO acabou por abraçar o bloco soviético, ao definir, no seu III Congresso, que o Estado Nação moçambicano seria «marxista-leninista», num processo que durou até meados de 1983.<sup>126</sup> Se, por um lado, a criação de um Estado com características «marxistas-leninistas» em Moçambique veio reforçar as relações «internacionalistas» com os países socialistas e, em particular, com os africanos que adotaram uma matriz política e ideológica semelhante, tais como Tanzânia ou Angola; por outro, levaria ao conflito de Moçambique com a Rodésia e África do Sul – países que tiveram um papel central na criação e auxílio à Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO), movimento com o qual a FRELIMO viria a travar uma guerra durante dezasseis anos, entre 1977 e 1992, com gravíssimas consequências para o país.

---

<sup>123</sup> Para mais informações vide: Óscar MONTEIRO, «Samora e o Mundo», in *Samora homem do povo*, editado por António Sopa (Maputo, Maguezo Editores, 2001), p. 54.

<sup>124</sup> A Constituição da República Popular de Moçambique apresenta, nos artigos 20 a 23, a sua política internacional, referindo, em primeiro lugar, que privilegia a amizade com os países recém-libertados; em segundo lugar com os países socialistas, referidos como os seus «aliados naturais, solidariedade forjada na luta pela independência nacional»; e em terceiro lugar refere aplicar os princípios da Carta da Organização das Nações Unidas e da Organização da Unidade Africana. Artigos 20.º, 21.º, 22.º e 23.º da Constituição da República Popular de Moçambique, publicada a 20 de junho de 1975.

<sup>125</sup> Associação de países que tinha como objetivo manter uma posição neutra e «não associada» a nenhum dos grandes blocos que dominaram o período que ficou conhecido como «guerra fria»: EUA e URSS.

<sup>126</sup> MONTEIRO, «Samora e o Mundo» (ver nota 123).

### **Conclusão: O «homem novo» nos hinos revolucionários de Moçambique**

Com este artigo procurei demonstrar a importância dos hinos revolucionários para a construção sonora de uma ideia de «nação moçambicana», tal como imaginada pela FRELIMO. Os hinos contam histórias de tortura, escravatura, abusos e injustiças do período colonial, as datas significativas da FRELIMO, entoam vênias aos seus líderes, denunciam os inimigos do povo, enaltecem a sua luta e enquadram-na num contexto internacionalista. Muito mais do que servir de som de fundo para a revolução, podemos sugerir que, no seu cerne, os hinos revolucionários ajudaram a construir e a legitimar uma narrativa para a história da FRELIMO, seja ela mais ou menos romantizada, porventura exagerada ou utópica. Através da análise musical, demonstrei ainda que esta prática apresenta fortes influências da música religiosa, sobretudo da experiência escolástica desenvolvida nas missões protestantes. A relação entre os hinos revolucionários e os hinos religiosos faz sobressair uma enorme contradição ideológica, sobretudo se tivermos em perspetiva que a música religiosa foi fortemente ostracizada após a independência, tendo sido inclusivamente proibida na Rádio Moçambique. Será curioso notar que, em muitos casos, os textos mantiveram-se mais ou menos iguais, substituindo apenas algumas frases estruturantes como «Cremos em Deus» para «Cremos na FRELIMO».<sup>127</sup>

No âmbito da etnomusicologia, vários estudos procuram explicar a música enquanto produto de uma organização social pré-estabelecida, enquanto outros procuram na própria estrutura musical metáforas para uma suposta organização pública.<sup>128</sup> Os hinos revolucionários moçambicanos não se enquadram plenamente numa ou outra tendência, tratando-se sim de uma espécie de «devir», da antecipação do futuro de Moçambique aos olhos da FRELIMO. Por conseguinte, os hinos revolucionários são representações prescritivas, quase mnemónicas, de uma ordem social putativa, a que viria a ser experimentada depois da independência. São também o principal meio para a construção de uma narrativa histórica que recorre à música como modo de contornar a iliteracia da grande maioria da população. A justaposição de texto e música auxilia a sua compreensão, transformando essa história numa hipernarrativa diariamente reforçada pela experiência de *performance* em grupo.

<sup>127</sup> Após a independência, alguns funcionários da Rádio Moçambique excluíram da categorização do arquivo musical as palavras «religião» e «Deus» com receios de virem a ser mal interpretados pelos poderes estabelecidos; alguns chegaram mesmo a substituir ambos os nomes, sempre que aparecessem nos discos e fitas magnéticas, por «FRELIMO» ou «Samora». Para mais informações ver: FREITAS, *A construção sonora de Moçambique* (ver nota 34), pp. 159.

<sup>128</sup> No seu livro *The Study of Ethnomusicology* (2005) Bruno Nettl apresenta uma reflexão sobre o modo como a música é explicada a partir do conceito «cultura», distinguindo, para o efeito, três tendências gerais ao longo da história da etnomusicologia: 1.º *Music in Context*; 2.º *Music in Culture*; e 3.º *Music as Culture*. A primeira compreende o enquadramento de uma prática musical no contexto/espço onde esta é produzida com base em problemas sobre a produção, performance e experiência musical; a segunda vai mais longe ao relacionar a prática musical com outros elementos culturais, tais como a compreensão das técnicas de transmissão musical; a terceira é a mais densa, compreendendo uma análise relacional entre a prática musical e a organização social, procurando perceber de que modo os valores estruturantes da sociedade são importados para a música, e de que modo esta pode contribuir para a produção de organizações sociais. Para exemplos de cada uma destas abordagens, ver: Bruno NETTL, «Music and “That Complex Whole”»: *Music in Culture*», *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*, (Urbana – Chicago, University of Illinois Press, 2005), pp. 215-31.

Porém, o seu significado não se deve cingir apenas ao texto, já que a própria prática do canto coral encerra, por si só, valores de «unidade», «fraternidade», «igualdade» e «comunidade», devidamente afirmados e reforçados através do canto homofónico e da tentativa de uniformização de vozes individuais num todo vocal homogéneo, transformando-se, por conseguinte, numa autêntica metáfora para a «unidade», por sua vez apregoada como um dos valores máximos da futura sociedade moçambicana. Seria esta hipotética «unidade» que viria a agregar todos os moçambicanos através da música, independentemente da região de proveniência, cor de pele, sexo, etnia, religião, escolaridade ou local de trabalho. Vimos ainda que a ordem dos materiais sonoros – no que respeita, por exemplo, às suas diferentes secções e à apresentação dos motivos musicais em diferentes naipes – podem ser interpretados como estando a mimetizar momentos de grande relevância política tais como comícios, ou até mesmo funcionar como símbolo não-propositado das contradições relacionadas com assuntos-chave da retórica frelimista, tais como a «emancipação da mulher».

A criação do «Homem Novo» – o ponto teleológico de uma revolução em curso –, antevia ser um processo gradual e lento, de tal modo que, nas palavras do ideólogo frelimista Sérgio Vieira, este só deveria emergir após «duzentos ou trezentos anos» com a verdadeira sociedade comunista.<sup>129</sup> Samora Machel chegou a afirmar, talvez num ímpeto profético, que «mesmo quando destruídos os sistemas de exploração, se não combatermos a mentalidade que os determina, cedo ou tarde, lenta ou rapidamente, o sistema renascerá das cinzas fecundado pelos valores negativos que foram preservados em nós».<sup>130</sup> A verdade é que a morte de Machel em outubro de 1986 e a entrada no país do Fundo Internacional Monetário (FMI) em janeiro do ano seguinte, coincidiram com o momento em que estas canções começaram a desaparecer do quotidiano moçambicano. Mais tarde, com a desagregação do bloco soviético e à margem das primeiras eleições multipartidárias de 1994, os «rhinos» passaram a ser encarados como representações sonoras de uma política «falhada»; foi nessa época que eles deixaram de ser ensinados na escola e a sua prática esfumou-se das fábricas e bairros. Simplesmente não havia lugar para eles no novo contexto multipartidário. Para alguns moçambicanos, foi nesta transição do socialismo para o capitalismo que o «homem novo» morreu; para outros, este nem chegou a nascer, tendo definhado na incubadora das ideias e utopias.

---

<sup>129</sup> Vieira, SÉRGIO, «O homem novo é um processo», *Tempo*, 398 (21 de maio de 1978), pp. 27-37.

<sup>130</sup> Samora MACHEL, *Fazer da escola uma base para o povo tomar o poder*, Departamento do Trabalho Ideológico da FRELIMO (Maputo, FRELIMO, 1979), p. 23.

**Marco Roque de Freitas** é doutorado em Ciências Musicais, variante de Etnomusicologia na NOVA FCSH. Os seus interesses teóricos centram-se nos seguintes tópicos: construção sonora de nações e nacionalismos no continente africano; comportamento expressivo, género e sexualidade; estudos de música popular e das indústrias da música; música, propaganda e conflito; humanidades digitais e infraestruturas de investigação; e história da etnomusicologia. Desde 2010 que colabora com o Departamento de Ciências Musicais da NOVA FCSH na lecionação de unidades curriculares de licenciatura e de mestrado. Entre 2020 e 2023 integrou a equipa de investigação da Infraestrutura ROSSIO como especialista em música. Em abril de 2023 iniciou o projeto de investigação – «Battle of Frequencies» (2022.03938.CEECIND) – que tem como objetivo de explorar o lugar da música, da radiodifusão e da propaganda política durante a guerra de libertação em Moçambique (1964-74). É coordenador da linha temática «Estudos de Mulheres, Género e Sexualidade» no Instituto de Etnomusicologia (INET-md NOVA FCSH) e autor do livro *A Construção Sonora de Moçambique (1974-1994)*. ORCID  <https://orcid.org/0000-0001-8206-6668>.

Recebido em | *Received* 07/04/2022

Aceite em | *Accepted* 17/05/2023

