UNIVERSIDADE
EDUARDO
MONDLANE

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

Curso de Mestrado em Gestão dos Media Digitais

A INDÚSTRIA MUSICAL EM MOÇAMBIQUE: Um olhar sobre a utilização das plataformas digitais

Candidato: **Ivan Manyike**

Supervisor: **Prof. Doutor Celestino Joanguete**

Maputo, Maio de 2026

Escola de Comunicação e Artes

Departamento de Comunicação

Curso de Mestrado em Gestão dos Media Digitais

A INDÚSTRIA MUSICAL EM MOÇAMBIQUE: Um olhar sobre a utilização das plataformas digitais

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Gestão dos Media Digitais da Escola de Comunicação e Artes como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Curso de Mestrado em Gestão dos Media Digitais.

Candidato: Ivan Solomone Manyike

Supervisor: Prof. Doutor Celestino Joanguete

Maputo, Maio de 2026

Escola de Comunicação e Artes

Departamento de Comunicação

Curso de Mestrado em Gestão dos Media Digitais

A INDÚSTRIA MUSICAL EM MOÇAMBIQUE: Um olhar sobre a utilização das plataformas digitais

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Gestão dos Media Digitais da Escola de Comunicação e Artes como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Curso de Mestrado em Gestão dos Media Digitais.

Candidato: Ivan Solomone Manyike

JÚRI

_____

Profa. Doutora Ezra Chambal Nhampoca

Presidente

_____

Supervisor: Prof. Doutor Celestino Joanguete

_____

Oponente: Prof. Doutor António Ndapassoa

Maputo, Maio de 2026

Dedicatória

“Somente através da ajuda e da inteligência infinita de Deus que este trabalho foi concluído de forma satisfatória. Agradeço e dedico esta dissertação a Ele.”

Dedico igualmente aos meus pais, meus filhos, amigos e aos meus colegas.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço a Deus pelo dom da vida, pelas oportunidades que me tem dado por ser ele a fonte inesgotável de poder ilimitado.

Agradeço imensamente à minha mãe, **Eva Manyike**, e ao meu pai, **Solomone Manyike (em memória)**, a quem devo todas as oportunidades que tive ao longo da minha vida, pelo amor, apoio incondicional e pelos valores transmitidos.

Registo a minha profunda gratidão ao meu supervisor, **Professor Doutor Celestino Joanguete**, pelo acompanhamento rigoroso, pela dedicação do seu tempo e pelas valiosas orientações, que constantemente me incentivaram a elevar o nível científico desta pesquisa.

Aos meus filhos, **Adhiraj, Eknath e Jallik**, expresso a minha mais sincera gratidão, por serem a minha maior fonte de motivação e inspiração em todos os desafios que abraço.

Agradeço de forma especial a todos os entrevistados que, de maneira gentil e disponível, aceitaram participar desta investigação, contribuindo significativamente para a elaboração e o desenvolvimento deste trabalho.

Manifesto também o meu agradecimento à minha irmã, **Raquel Manyike**, aos meus primos **Hélder, Solomone, Michel e Initia**, bem como a todos os familiares e pessoas que, em diferentes momentos, se fizeram presentes ao longo da minha caminhada.

Aos colegas do mestrado - **Sheila, Alexandre, Mariza, Custódio, Nhampule**, entre outros, aos colegas da **ECA-UEM**, - **Osvaldo, Fátima, Celina** e demais, aos colegas da escola primária- **Lucílio, Martins, Cármen e Hamilton** , aos amigos do basquetebol - **Bambo, Celso** e outros e aos colegas do **The Project One - Sheila, Micklet, Dominique, Nicole**, entre outros, deixo o meu sincero reconhecimento pelo apoio, companheirismo e partilha de experiências.

Por fim, agradeço aos meus tios **Félix, Felicidade, Shila, Marca e Jó**, bem como aos meus amigos especiais **Dr. José Mazula, Valério, Chelseo, Luís, José** e outros, por fazerem parte da minha trajetória enquanto estudante, atleta, docente e músico.

Declaração de Honra

Eu, Ivan Solomone Manyike, declaro por minha honra que esta dissertação nunca foi apresentada para a obtenção de qualquer grau académico, seja nesta universidade ou em qualquer outra instituição de ensino superior, e a mesma é o resultado do trabalho de pesquisa por mim realizado desde os meados de 2023. Para a conclusão deste trabalho recorri a várias fontes, designadamente: escritas, orais, trabalho de campo e às orientações metodológicas e científicas do meu supervisor. A informação obtida das várias fontes foi citada neste trabalho de dissertação em conformidade com as regras definidas pela metodologia científica.

Assinatura

_____

(Ivan Solomone Manyike)

Data: 04/05/26

Resumo

A indústria musical em Moçambique tem vivido transformações profundas, em consequência do avanço da digitalização e da crescente utilização de plataformas digitais, que reconfiguram os modos de produção, circulação, consumo e monetização da música. Apesar da riqueza cultural e da diversidade musical do país, o sector enfrenta desafios estruturais persistentes, como a frágil organização institucional, a limitada proteção dos direitos de autor, a baixa inserção internacional dos artistas e à insuficiência de políticas públicas consistentes. Diante deste cenário, a dissertação analisa de que forma as plataformas digitais têm transformado a indústria musical moçambicana e quais os impactos dessas mudanças nos processos criativos, económicos e socioculturais do sector. O estudo tem como objetivo geral examinar o papel das plataformas digitais na reconfiguração da indústria musical em Moçambique, procurando identificar as estratégias de utilização dessas ferramentas por artistas e produtores, os novos modelos de negócio emergentes, bem como os desafios associados à exclusão digital, à pirataria e à fragilidade da regulação dos direitos de autor. Metodologicamente, a pesquisa adota uma abordagem qualitativa e exploratória, combinando revisão bibliográfica e documental, estudos de caso, entrevistas semiestruturadas com músicos, produtores e gestores culturais, além da análise crítica de relatórios e dados de mercado sobre a música digital. Os resultados evidenciam que, embora as plataformas digitais ampliem a visibilidade e criem novas oportunidades de circulação e monetização da música moçambicana, os seus benefícios são desigualmente distribuídos, revelando limitações estruturais e institucionais que condicionam o pleno desenvolvimento do sector. Conclui-se que a digitalização constitui simultaneamente um espaço de oportunidades e de tensões, exigindo políticas públicas, estratégias institucionais e modelos de regulação mais robustos para assegurar a valorização sustentável da produção musical nacional.

Palavras-chave: indústria musical; plataformas digitais; digitalização; música moçambicana;

Abstract

The music industry in Mozambique has undergone profound transformations as a result of advances in digitalization and the growing use of digital platforms, which have reconfigured the modes of music production, circulation, consumption, and monetization. Despite the country's cultural richness and musical diversity, the sector continues to face persistent structural challenges, including weak institutional organization, limited protection of copyright, low levels of international integration of artists, and the absence of consistent public policies. Against this backdrop, this dissertation analyses how digital platforms have transformed the Mozambican music industry and examines the impacts of these changes on the sector's creative, economic, and sociocultural processes. The general objective of the study is to examine the role of digital platforms in the reconfiguration of the music industry in Mozambique, seeking to identify the strategies adopted by artists and producers in the use of these tools, the emerging business models, as well as the challenges associated with digital exclusion, piracy, and the fragility of copyright regulation. Methodologically, the research adopts a qualitative and exploratory approach, combining bibliographic and documentary review, case studies, semi-structured interviews with musicians, producers, and cultural managers, and critical analysis of reports and market data on digital music. The findings indicate that, although digital platforms expand visibility and create new opportunities for the circulation and monetization of Mozambican music, their benefits are unevenly distributed, revealing structural and institutional limitations that constrain the sector's full development. It is concluded that digitalization simultaneously represents a space of opportunities and tensions, requiring more robust public policies, institutional strategies, and regulatory frameworks to ensure the sustainable valorization of national music production.

Keywords: music industry; digital platforms; digitalization; Mozambican music.

Lista de Quadros

Quadro1: Principais produtores e estúdios (2010 – 2022)

Quadro 2: Principais Gravadoras e Artistas (2010 – 2022)

Quadro 3. Fluxos de receita da indústria musical

Quadro 4. Dados estatísticos sobre cultura e música

Quadro 5. Evidências da produção musical

Quadro 6. Evidências da Distribuição

Quadro 7. Evidências do consumo

Quadro 8. Evidências de políticas culturais e regulação

Quadro 9. Evidências de sustentabilidade económica

Lista de Figuras

Figura1. Mapa Conceptual – Indústria Musical Moçambicana no Ecossistema Digital

Siglas e Abreviaturas

CDs – *Compact Discs*

Covid-19 – *Coronavirus Disease 2019*

DJ **–** *Disc Jockey*

IFPI – *International Federation of the Phonographic Industry* (Federação Internacional da Indústria Fonográfica)

INE – Instituto Nacional de Estatística

INICC, IP – Instituto Nacional das Indústrias Culturais e Criativas, Instituição Pública

INTIC – Instituto Nacional de Tecnologias de Informação e Comunicação

MOÇAMBIQUE – Referência à legislação nacional (Lei n.º 9/2022 e documentos oficiais do Estado de Moçambique)

n.d. – *No date* (sem data de publicação)

PROCULTURA – Programa de Promoção do Emprego, da Cultura e da Criatividade

R&B – *Rhythm and Blues*

SMDA – Sociedade Moçambicana dos Direitos Autorais

SOMAS **–** Associação Moçambicana de Autores

TRADE.GOV – *Trade Government* (órgão/iniciativa governamental)

WIPO – World Intellectual Property Organization (Organização Mundial da Propriedade Intelectual)

SA – Sociedade Anónima

EPs – *Extended Plays*

SUMÁRIO

Dedicatória i
Agradecimentos ii
Declaração de Honra iii
Resumo iv
Abstract v
Lista de Quadros vi
Lista de Figuras vi
Siglas e Abreviaturas vii
1. INTRODUÇÃO 1
1.2. Justificativa 2
1.3. Problema de pesquisa 3
1.4. Objetivo geral 4
CAPÍTULO 2 – REFERENCIAL TEÓRICO 5
2.1. Quadro Conceptual 6
2.1.1. Indústria Cultural 6
2.1.2. Plataformas Digitais 8
2.1.3. Discussões Conceptuais 9
2.2. Teorias críticas da cultura 11
2.2.1. Estudos Culturais 12
2.2.2. A música como espaço de afirmação identitária e cultural 13
2.2.3. Música Digital 14
2.2.4. Plataformização Musical 15
2.2.5. Plataformas: Espaços de Oportunidade e de Controle 17
2.2.6. Plataformas e Música em África 18
2.2.7. Perspectiva Africana 20
CAPÍTULO 3 – METODOLOGIA 22
3.1. Procedimentos Metodológicos 23
3.1.1. Revisão bibliográfica sobre a indústria musical em Moçambique 23
3.1.2. Estudos de caso na indústria musical moçambicana 23
3.1.3. Análise documental da indústria musical em Moçambique 23

3.1.4. Entrevistas semiestruturadas com agentes da indústria musical moçambicana 23
3.2. Amostra de estudo na indústria musical em Moçambique.....24
3.3. Variáveis de análise da indústria musical em Moçambique 24
3.4. Análise dos resultados sobre a indústria musical em Moçambique 24
CAPÍTULO 4. INDÚSTRIA MUSICAL EM MOÇAMBIQUE 25
4.1. Panorama e Evolução da Indústria Musical em Moçambique 25
4.1.1. Período colonial (1961–1974) 26
4.1.2 Transição para a independência (1974–1977).....26
4.1.3. Período socialista (1977–1992) 26
4.1.4. Pós-guerra, liberalização e diversificação musical (1990–2000) 27
4.1.5. Mudanças tecnológicas e formatos musicais.....27
4.1.6. Música moçambicana na era digital (2000 em diante).....28
4.2. Utilização de Plataformas Digitais pelos Artistas Moçambicanos.....28
4.2.1 Plataformas de streaming na difusão da música moçambicana.....29
4.2.2. Crescimento das redes sociais como espaços de promoção musical.....29
4.2.3. Impacto das plataformas digitais na democratização da música 30
4.3. Plataformas Digitais de Streaming em Moçambique.....32
4.4. Novos Modelos de Negócio e Monetização na Indústria Musical Moçambicana 33
4.5. Pequenas Produtoras e Agentes Independentes 36
4.6 Estratégias de Produção e Circulação Musical em Ambiente Digital.....38
4.7. Shows online e transmissões ao vivo durante a pandemia da Covid-19.....40
4.8. Resistência Criativa face às Grandes Indústrias Culturais Globais 42
4.9. Estrutura Atual do Mercado Musical em Moçambique 44
4.9.1 Principais atores do mercado.....44
4.9.2. Organizações de Gestão Coletiva de Direitos de Autor 47
4.9.3.Fluxos de receita da indústria musical.....48
4.9.4. Cadeia de Circulação Musical 49
4.9.5 Dados estatísticos sobre cultura e música.....50
4.9.6. Legislação Cultural e Proteção dos Direitos de Autor em Moçambique 52
CAPÍTULO 5 – APRESENTAÇÃO DOS DADOS 55
5.1 Inquérito aos Músicos 56
5.2 Inquérito aos Ouvintes.....61
5.3 Entrevista à distribuidora Modigi 70

5.4 Entrevista à Plataforma Mozabeatz 73
5.5 Entrevista à Somas 76
5.6 Entrevista ao Intic 79
CAPÍTULO 6 – RESULTADOS E DISCUSSÃO 83
6.1. Produção musical 83
6.2. Distribuição 86
6.3. Consumo 88
6.4. Políticas culturais e regulação 91
6.5. Sustentabilidade económica 94
6.6. Síntese analítica integrada 97
6.7. O cenário ideal 102
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS E CONCLUSÃO 103
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 105
ANEXOS 113

1. INTRODUÇÃO

A indústria musical em Moçambique vem passando por um processo de transformação significativo, impulsionado pela crescente digitalização e pela presença das plataformas digitais. Se, por um lado, o país possui uma rica tradição cultural e musical, marcada pela diversidade de ritmos e expressões locais, por outro, enfrenta desafios estruturais relacionados à produção, distribuição e consumo da música. Além disso, a frágil organização do sector, a limitada proteção dos direitos de autor, a baixa inserção internacional e a escassez de políticas públicas consistentes contribuem para um cenário em que os músicos moçambicanos precisem reinventar estratégias de criação e circulação de suas obras.

Nesse sentido, o problema central que se coloca é: de que forma as plataformas digitais têm transformado a indústria musical em Moçambique e quais os seus impactos nos processos de produção, circulação e consumo musical? Com efeito, a questão implica compreender não apenas a apropriação tecnológica pelos artistas e produtores, mas também os obstáculos socioeconómicos, culturais e institucionais que moldam o acesso e a utilização dessas ferramentas digitais, muitas vezes marcadas pela exclusão digital e pela fragilidade de regulação do sector.

Assim, o objetivo geral do estudo é analisar o papel das plataformas digitais na reconfiguração da indústria musical em Moçambique, observando suas implicações para a criação, circulação, consumo e monetização da música. Para tal, são definidos como objetivos específicos: saber como artistas moçambicanos utilizam as plataformas digitais para divulgar e monetizar sua música; avaliar os novos modelos de negócio possibilitados pela digitalização; discutir os desafios enfrentados pelo sector, como exclusão digital, pirataria e fragilidade institucional dos direitos de autor; bem como reflectir sobre os impactos socioculturais da digitalização na valorização ou estigmatização da música moçambicana.

No que se refere à metodologia, adota-se uma abordagem qualitativa e exploratória, voltada para compreender os fenómenos em profundidade e em seu contexto sociocultural. A pesquisa combina revisão bibliográfica e documental sobre a indústria musical, cultura digital e economia criativa, com foco em experiências africanas e lusófonas; estudos de caso de artistas e produtores musicais moçambicanos que utilizam plataformas como YouTube, Spotify e TikTok; entrevistas semiestruturadas com músicos, produtores e gestores culturais, a fim de captar experiências e percepções sobre os desafios e oportunidades da digitalização; além disso,

análise crítica de relatórios de mercado e estatísticas referentes à música digital em Moçambique e em contextos comparáveis.

Quanto à estrutura da dissertação, esta organiza-se em cinco capítulos principais. Após esta introdução, o capítulo 2 apresenta a revisão de literatura e o marco teórico, discute conceitos como indústria cultural, plataformas digitais, midiatização e economia criativa. O capítulo 3 contextualiza a indústria musical em Moçambique, destacando sua trajetória histórica, os principais actores e o actual cenário de transformação. O capítulo 4 descreve o percurso metodológico, detalhando as técnicas de coleta e análise de dados. O capítulo 5 reúne e analisa os resultados empíricos, relacionando-os ao quadro teórico. Finalmente, o capítulo 6 apresenta as considerações finais, com a síntese das conclusões, as limitações do estudo e as sugestões para futuras investigações.

Deste modo, este estudo pretende contribuir para a compreensão da forma como a digitalização e as plataformas digitais não apenas reconfiguram a indústria musical em Moçambique, mas também oferecem novos horizontes de visibilidade, consumo e resistência cultural, ao mesmo tempo em que evidenciam desafios persistentes ligados à desigualdade tecnológica, à regulação do sector e à valorização da produção artística nacional.

1.2. Justificativa

A presente pesquisa justifica-se, antes de mais nada, pela relevância da música como expressão cultural e identitária da sociedade moçambicana, bem como pelo papel crescente das tecnologias digitais na redefinição dos modos de circulação, recepção e monetização da produção artística. A música, no contexto moçambicano, constitui-se como elemento central de socialização, preservação da memória coletiva e de afirmação de identidades locais, razão pela qual sua análise se reveste de importância não apenas cultural, mas também social e política.

De acordo com Adorno e Horkheimer (1985), a indústria cultural tende a padronizar e mercantilizar bens simbólicos, reduzindo a autonomia criativa. No entanto, observa-se que a digitalização tem produzido fissuras nesse modelo, permitindo que artistas de países periféricos, como Moçambique, explorem novos canais de produção e circulação que não dependem exclusivamente das grandes gravadoras.

Além disso, sob uma perspectiva pessoal decorrente da minha trajetória enquanto músico, constata-se que a prática artística em Moçambique se desenvolve em condições estruturais

marcadas por fragilidades, tais como a pirataria, a ausência de políticas públicas consistentes de apoio à cultura e a dificuldade de acesso a mecanismos de proteção dos direitos de autor. Nesse sentido, a reflexão proposta por García Canclini (2008) sobre culturas híbridas torna-se pertinente, uma vez que a música moçambicana transita entre tradições locais e lógicas globais de circulação digital, produzindo formas híbridas de expressão e mercado.

De tal forma que, ao mesmo tempo em que inaugura novos horizontes para a difusão e monetização, esse processo impõe desafios relacionados à adaptação às lógicas mercadológicas globais bem como às exigências técnicas de inserção no ambiente digital. Como lembra Castells (2003), vivemos numa sociedade em rede, na qual a capacidade de conexão determina oportunidades de participação cultural e económica. Assim, compreender como artistas moçambicanos se inserem nesse ecossistema digital é compreender também as assimetrias de poder e acesso que atravessam o espaço global da música.

Por conseguinte, compreender como artistas moçambicanos se inserem nas plataformas digitais e como constroem estratégias de visibilidade e sustentabilidade nesse ecossistema constitui não apenas uma necessidade académica, mas também um contributo para o fortalecimento de políticas culturais e para a formulação de estratégias de inovação no sector musical. Como defende Miège (2009), as mutações dos processos de produção cultural devem ser analisadas à luz das mediações sociais e económicas que configuram os modos de circulação e consumo.

Assim sendo, este estudo justifica-se tanto pela sua pertinência científica quanto pela sua vinculação a um compromisso com a valorização da produção musical moçambicana, em diálogo com os processos de globalização e digitalização que marcam o presente.

1.3. Problema de pesquisa

A indústria musical em Moçambique encontra-se, actualmente, diante de uma encruzilhada marcada pela digitalização e pela inserção crescente das plataformas digitais como mediadoras centrais dos processos de produção, distribuição e consumo. Por um lado, tais plataformas ampliam a visibilidade dos artistas, permitem a circulação transnacional da música e criam novas formas de monetização; por outro lado, colocam em evidência as desigualdades de acesso à internet, as fragilidades na regulação de direitos de autor e a dependência de modelos de negócio controlados por grandes corporações tecnológicas. Nesse sentido, compreender os impactos dessas transformações é fundamental para avaliar não apenas a sustentabilidade da

música como produto cultural, mas também a sua função social enquanto expressão identitária e prática de resistência cultural.

Assim sendo, o problema de pesquisa pode ser formulado da seguinte maneira: como compreender a forma pela qual as plataformas digitais estão a alterar a cadeia de valor da música moçambicana, redefinindo as práticas de artistas, produtores e consumidores? Ainda que essa questão tenha sido explorada em outros contextos, no caso específico de Moçambique ela assume particular relevância, pois a ausência de uma infraestrutura robusta, a escassez de políticas públicas consistentes e a forte penetração de práticas informais, como a pirataria, criam um cenário híbrido e complexo.

Portanto, o problema não se restringe apenas ao campo tecnológico, mas igualmente envolve dimensões sociais, culturais, económicas e políticas, que precisam ser analisadas de maneira integrada. Ademais, a investigação proposta pretende contribuir tanto para a compreensão científica da relação entre música e digitalização quanto também para a formulação de estratégias de fortalecimento da indústria cultural moçambicana.

A partir dessas reflexões, formula-se a seguinte pergunta de partida: **De que forma as plataformas digitais têm alterado os processos de produção, distribuição e consumo da música em Moçambique, e quais são os desafios e oportunidades que emergem para artistas, produtores e consumidores nesse novo cenário?**

1.4. Objetivo geral

- Analisar o papel das plataformas digitais na indústria musical em Moçambique, considerando sua influência sobre a criação, circulação e consumo de música.

Objetivos específicos

1. Identificar os principais usos das plataformas digitais por artistas moçambicanos.
2. Avaliar os modelos de negócio e as formas de monetização da música digital.
3. Apresentar os desafios estruturais (direitos de autor, exclusão digital, pirataria) que limitam a consolidação da indústria musical digital em Moçambique.
4. Identificar os impactos socioculturais da digitalização da música no país.

CAPÍTULO 2 – REFERENCIAL TEÓRICO

Este capítulo apresenta o referencial teórico que sustenta a análise da música digital e da indústria musical no contexto moçambicano, articulando diferentes correntes teóricas e tradições de pesquisa. Nele, discutem-se criticamente os contributos da Teoria Crítica da Indústria Cultural, dos Estudos Culturais, da teoria da midiatização e das abordagens sobre plataformas digitais e capitalismo de plataforma, com especial atenção às dinâmicas africanas.

O capítulo procura evidenciar as tensões entre padronização e resistência cultural, democratização e precarização, bem como entre forças globais de mercado e práticas locais de apropriação criativa. Ao integrar perspectivas clássicas e contemporâneas, o referencial teórico oferece um quadro analítico multidimensional para compreender como a música moçambicana circula, é ressignificada e negociada nas plataformas digitais, situando o fenómeno num campo de disputas simbólicas, económicas e tecnológicas.

O presente estudo insere-se no quadro das reflexões sobre a indústria cultural, tal como concebida por Adorno e Horkheimer (2002), cuja crítica evidencia como a produção cultural, quando submetida à lógica do capital, tende à padronização e mercantilização das expressões artísticas. No entanto, Jenkins, Ford e Green (2013) tensionam essa visão ao argumentarem que, na era digital, as audiências não são apenas receptoras passivas, mas participam ativamente da circulação cultural, criando valor simbólico e econômico por meio do compartilhamento e da produção colaborativa de sentidos. Dessa forma, enquanto Adorno e Horkheimer destacam a homogeneização cultural, Jenkins e colaboradores sugerem a emergência de novas formas de agência cultural proporcionadas pela convergência midiática.

Ademais, Canclini (2015) acrescenta uma dimensão fundamental ao destacar que o consumo cultural deve ser entendido como prática social, em que os indivíduos negoceiam identidades e pertencimentos. Nesse ponto, há um diálogo produtivo entre Jenkins e Canclini: ambos reconhecem a centralidade das práticas de recepção e apropriação, embora Canclini as coloque num contexto mais amplo de disputas simbólicas e desigualdades socioculturais. Assim sendo, a análise da música moçambicana no espaço digital exige compreender como os públicos locais ressignificam conteúdos globais, criando novos sentidos a partir de suas práticas culturais e identitárias.

Por outro lado, Fausto Neto (2010) e Braga (2012) oferecem a perspectiva da midiatização, que reforça a ideia de que a música não pode ser reduzida apenas a um produto da indústria

cultural, mas deve ser vista como prática comunicacional mediada por dispositivos midiáticos. Nesse diálogo, os autores brasileiros ampliam o escopo da crítica frankfurtiana, ao reconhecer que, em vez de simples alienação, os processos midiáticos contemporâneos produzem novos regimes de interação social, nos quais a música ocupa papel estruturante na constituição de vínculos simbólicos.

A análise crítica desse quadro permite evidenciar que, em Moçambique, os artistas locais transitam em um terreno ambíguo. Por um lado, enfrentam pressões da lógica global de plataformas, que privilegiam conteúdos com maior potencial de viralização e, por conseguinte, reforçam a padronização estética. Por outro lado, utilizam essas mesmas plataformas como espaços de resistência cultural e de inovação criativa, sobretudo quando associam música a narrativas identitárias e a discursos de contestação social. Essa tensão mostra que, embora a teoria da indústria cultural ajude a compreender a padronização, é insuficiente para explicar os modos como os músicos moçambicanos negociam autonomia e reconhecimento. Logo, a contribuição de Jenkins, Canclini, Fausto Neto e Braga amplia o horizonte analítico, permitindo situar a música moçambicana em um campo de forças em que a globalização, resistência cultural e midiatização se entrecruzam.

Em última análise, pode-se afirmar que a circulação musical em Moçambique ocorre em um espaço híbrido, no qual coexistem forças globais de padronização e dinâmicas locais de reinvenção cultural. Essa condição híbrida reforça a necessidade de análises que não apenas descrevam a lógica das plataformas, mas investiguem criticamente as práticas de apropriação, resistência e inovação que emergem da experiência concreta dos artistas e públicos moçambicanos.

2.1. Quadro Conceptual

2.1.1. Indústria Cultural

O conceito de indústria cultural, formulado por Adorno e Horkheimer (2002), constitui um marco central na reflexão crítica sobre a relação entre cultura e mercado. Os autores sustentam que, quando inserida nas engrenagens do capitalismo, a cultura perde sua autonomia estética e passa a ser tratada como mercadoria, obedecendo às mesmas lógicas de padronização, serialização e repetição próprias da produção industrial. Nesse processo, a arte, em vez de desempenhar uma função emancipatória, converte-se em entretenimento funcional, destinado a reforçar a ordem social vigente e a consolidar mecanismos de dominação simbólica.

Ainda que esse diagnóstico se mantenha atual para explicar a mercantilização da música em escala global, ele apresenta limitações quando aplicado a contextos diversificados e plurais. Em primeiro lugar, porque desconsidera as formas pelas quais públicos e comunidades locais reinterpretam produtos culturais. Em segundo, porque não reconhece suficientemente a capacidade de agência dos consumidores na atribuição de novos significados à produção musical.

Nesse sentido, a crítica frankfurtiana pode ser relida em diálogo com os contributos contemporâneos de Jenkins, Ford e Green (2013), que introduzem a noção de cultura da convergência. Os autores defendem que, na era digital, a circulação cultural não deve ser vista apenas como imposição de uma lógica de mercado, mas também como um espaço de participação, colaboração e cocriação de sentidos. Assim, se por um lado as plataformas digitais (Spotify, YouTube, TikTok, entre outras) operam algoritmicamente na direção da homogeneização, por outro, criam brechas de ressignificação que permitem que artistas e comunidades produzam práticas alternativas e contestatórias.

Ademais, Canclini (2015) reforça que o consumo cultural deve ser compreendido como uma prática híbrida, atravessada por tradições locais e fluxos globais. Essa leitura ajuda a relativizar o caráter determinista da indústria cultural, mostrando que a circulação da música digital pode funcionar tanto como mecanismo de dependência quanto como oportunidade de afirmação identitária.

Do mesmo modo, Hall (1997) sustenta que a cultura não é um processo unidirecional, mas um campo de lutas simbólicas, no qual grupos sociais reinterpretam e negoceiam significados. Assim, ao contrário da visão de Adorno e Horkheimer, que enfatiza a passividade do público, os Estudos Culturais realçam a capacidade das audiências de produzir sentidos próprios, desafiando a padronização imposta pela indústria.

Por conseguinte, a indústria musical contemporânea deve ser compreendida como um campo de tensões: de um lado, a padronização e mercantilização promovidas por grandes gravadoras e plataformas digitais; de outro, a resistência cultural local e comunitária, que busca preservar identidades, tradições e práticas criativas, mesmo em ambientes digitais marcados por fluxos globais.

Ao contrastar as diferentes abordagens, evidencia-se que a teoria crítica fornece uma leitura essencial sobre os mecanismos de dominação simbólica, mas carece de instrumentos para

compreender a dinâmica participativa e os usos criativos das plataformas digitais. Em contrapartida, os Estudos Culturais e os debates sobre cultura da convergência permitem visualizar o papel ativo dos públicos e dos artistas na ressignificação da música, sem, contudo, ignorar os limites impostos pelas estruturas globais de mercado.

Dessa forma, o estudo da música digital exige uma perspectiva dialógica e multidimensional, que reconheça simultaneamente os riscos da homogeneização algorítmica e as potencialidades das práticas locais de resistência e inovação cultural.

2.1.2. Plataformas Digitais

As plataformas digitais são definidas por Van Dijck, Poell e De Waal (2018) como ecossistemas sociotécnicos responsáveis por organizar, de forma integrada, a produção, a circulação e a monetização de bens culturais no capitalismo contemporâneo. Antes de mais, importa sublinhar que essas plataformas se distinguem profundamente dos meios tradicionais de comunicação, uma vez que operam a partir de infraestruturas digitais complexas, sustentadas por algoritmos, bases de dados e modelos de negócio orientados à extração de valor informacional. Dessa forma, não apenas mediam conteúdos, mas estruturam ativamente as condições de visibilidade, alcance e interação entre produtores culturais, públicos e mercados.

Nesse sentido, a atuação das plataformas não pode ser compreendida como neutra ou meramente técnica. Pelo contrário, elas funcionam como atores institucionais e económicos que definem regras de acesso, hierarquias de relevância e regimes de circulação cultural em escala global. Assim, a visibilidade de determinados conteúdos musicais, artistas ou géneros passa a ser condicionada por critérios algorítmicos opacos, frequentemente orientados por métricas de engajamento, retenção de audiência e potencial de monetização, o que tende a favorecer produções alinhadas às lógicas do mainstream em detrimento de expressões culturais periféricas ou locais.

Entretanto, como bem observa Beer (2017), essas lógicas de mediação algorítmica estão intrinsecamente associadas à datificação da cultura, processo no qual práticas simbólicas, criativas e comunicacionais são convertidas em dados quantificáveis, mensuráveis e passíveis de exploração económica. Desse modo, a música deixa de ser apenas uma expressão artística ou cultural e passa a integrar um circuito de valor baseado em indicadores como visualizações, curtidas, partilhas e tempo de permanência, os quais alimentam os sistemas de recomendação e segmentação das plataformas.

De acordo com Couldry e Mejias (2019), essa dinâmica configura o que os autores denominam colonização de dados, na medida em que interações sociais, práticas culturais e produções simbólicas são sistematicamente apropriadas pelas plataformas para sustentar o ciclo de acumulação do capitalismo digital. Nesse quadro, tanto os artistas quanto os ouvintes tornam-se fontes contínuas de dados, cujas ações, escutar, comentar e partilhar são convertidas em valor económico, muitas vezes sem retorno proporcional para os produtores culturais.

Por conseguinte, ao analisar a música digital, torna-se indispensável compreender como a mediação tecnológica reconfigura profundamente as práticas de produção, circulação e consumo musical. Ainda que as plataformas ampliem o acesso e facilitem a distribuição global da música, elas também impõem novas formas de dependência, precarização e assimetria, sobretudo em contextos periféricos, onde as condições de acesso tecnológico e institucional são desiguais. Assim, a digitalização da música não deve ser interpretada apenas como um processo de democratização, mas como uma transformação estrutural que redefine as relações entre cultura, tecnologia e poder no interior da indústria cultural contemporânea.

2.1.3. Discussões Conceptuais

Embora a digitalização tenha ampliado a circulação musical e criado novas possibilidades de acesso, produção e difusão de conteúdos, tal processo não pode ser interpretado de forma linear nem exclusivamente positiva. Nesse sentido, autores como Hesmondhalgh (2013) e Negus (1999) alertam que as plataformas digitais, longe de romperem com a lógica da indústria cultural, tendem a reconfigurar e, em muitos casos, a intensificar formas de concentração do capital cultural e simbólico, produzindo novas assimetrias no campo musical.

Para compreender essas dinâmicas, é fundamental explicitar o conceito de plataformas musicais. De acordo com Van Dijck, Poell e De Waal (2018), plataformas digitais devem ser entendidas como ecossistemas sociotécnicos que organizam, de maneira integrada, a produção, a circulação, a visibilidade e a monetização de conteúdos culturais. No caso específico da música, as plataformas musicais — como Spotify, YouTube, Apple Music ou TikTok — não operam apenas como meios de distribuição, mas como infraestruturas ativas que, por meio de algoritmos, métricas de engajamento e sistemas de recomendação, intermedeiam e governam as relações entre artistas, públicos, anunciantes e mercados. Assim, as plataformas musicais constituem simultaneamente mercados, meios de comunicação e dispositivos de poder, condicionando escolhas estéticas, trajetórias artísticas e formas de consumo.

Sob essa perspectiva, a promessa de democratização associada às plataformas digitais convive com mecanismos sofisticados de controle e hierarquização. Ainda que artistas independentes possam publicar suas obras em plataformas como YouTube, Spotify ou TikTok, a visibilidade e, sobretudo, a monetização permanecem fortemente condicionadas por lógicas algorítmicas, estratégias de curadoria editorial e interesses corporativos. Desse modo, a indústria cultural não desaparece no ambiente digital; ela se transforma, incorporando novas tecnologias de mediação, vigilância e exploração económica.

Hesmondhalgh (2013) argumenta que as indústrias culturais contemporâneas operam por meio de um equilíbrio instável entre criatividade e controle económico, no qual o risco é frequentemente transferido para os criadores, enquanto o lucro se concentra em plataformas e intermediários globais. De forma semelhante, Negus (1999) observa que a organização da indústria musical tende a privilegiar determinados géneros, estilos e mercados, reproduzindo desigualdades históricas mesmo em contextos de aparente abertura tecnológica. Logo, as plataformas musicais funcionam como filtros estruturais que selecionam, priorizam e hierarquizam conteúdos, reforçando padrões dominantes de gosto e consumo.

No caso moçambicano, esse paradoxo manifesta-se de forma particularmente aguda. Por um lado, plataformas como YouTube e TikTok oferecem espaços inéditos de visibilidade para artistas independentes, permitindo a circulação de músicas locais para além das fronteiras nacionais e a construção de públicos transnacionais. Por outro lado, a monetização desses conteúdos é frequentemente limitada por barreiras tecnológicas, infraestruturais e económicas, tais como o acesso restrito à internet de qualidade, os baixos níveis de bancarização digital, a ausência de acordos locais de remuneração e a frágil proteção dos direitos de autor. Assim, a inserção nas plataformas não se traduz automaticamente em sustentabilidade económica.

Dessa forma, a lógica da indústria cultural, descrita por Adorno e Horkheimer (2002), encontra continuidade no ambiente das plataformas digitais, ainda que sob novas configurações. A padronização estética, agora mediada por algoritmos, tende a favorecer conteúdos com maior potencial de viralização e retenção de atenção, frequentemente alinhados a tendências globais, em detrimento de expressões culturais locais menos adaptáveis às métricas de engajamento. Consequentemente, a diversidade cultural corre o risco de ser subvalorizada por uma economia da atenção que privilegia a repetição, a previsibilidade e a performance quantitativa.

Entretanto, não obstante essas limitações, as plataformas digitais também operam como espaços de negociação, resistência e reinvenção cultural. Conforme sugerem os Estudos

Culturais, os artistas e os públicos não são meramente passivos diante das estruturas de mercado. No contexto moçambicano, muitos músicos utilizam as plataformas musicais de forma estratégica, articulando narrativas identitárias, línguas locais e referências culturais próprias, desafiando, ainda que parcialmente, as lógicas hegemónicas da indústria global.

Assim, a discussão conceptual sobre indústria cultural e plataformas musicais deve evitar tanto o determinismo pessimista quanto a euforia tecnoutópica. O que se observa, em realidade, é um campo de tensões, no qual coexistem processos de democratização e exclusão, de visibilidade e precarização, de inovação e dependência. As plataformas digitais ampliam o acesso à circulação musical, mas não garantem, por si mesmas, condições equitativas de reconhecimento e sustentabilidade económica para os artistas.

Portanto, a análise das plataformas musicais à luz da indústria cultural permite compreender que a digitalização da música não representa uma ruptura completa com as estruturas históricas de desigualdade, mas sim a sua reconfiguração em moldes algorítmicos e transnacionais. Por conseguinte, torna-se fundamental investigar criticamente como essas dinâmicas afetam a produção, a circulação e o consumo da música local, bem como as estratégias de resistência, adaptação e inovação desenvolvidas pelos artistas moçambicanos no interior desse ecossistema digital.

2.2. Teorias críticas da cultura

A primeira tradição analítica considerada emerge da Escola de Frankfurt, representada sobretudo por Adorno e Horkheimer (2002), cuja reflexão constitui um marco fundador na crítica à relação entre cultura, mercado e poder. Para esses autores, a inserção da produção cultural na lógica industrial conduz, de forma sistemática, à padronização, serialização e mercantilização das expressões artísticas. Nesse processo, a música deixa de operar como espaço de experimentação estética e de potencial emancipatório e passa a funcionar como entretenimento funcional, orientado para a reprodução da ordem social dominante e para a manutenção das relações de poder existentes.

Segundo Adorno e Horkheimer (2002), a indústria cultural promove uma dominação simbólica, na medida em que homogeneíza gostos, neutraliza diferenças estéticas e reforça a passividade dos consumidores, reduzidos à condição de receptores previsíveis e facilmente controláveis. Essa crítica mantém pertinência no contexto contemporâneo, sobretudo quando se observam as lógicas de funcionamento das plataformas digitais de música, cujos algoritmos tendem a privilegiar conteúdos com maior potencial de engajamento, repetição e monetização.

Assim, embora o ambiente digital se apresente como plural e interativo, ele reproduz mecanismos de standardização que orientam o consumo para padrões previamente definidos.

Todavia, essa perspetiva tem sido amplamente criticada pelo seu caráter determinista, uma vez que tende a subestimar a capacidade de agência dos públicos, bem como a diversidade dos contextos socioculturais nos quais a música é produzida e consumida. Ainda assim, a teoria crítica oferece instrumentos analíticos relevantes para compreender como as plataformas digitais, ao operarem com métricas de visibilidade, rankings e sistemas de recomendação algorítmica, atualizam formas de padronização cultural, criando circuitos de consumo altamente previsíveis e concentrados. Desse modo, mesmo em um cenário marcado pela interatividade e pela promessa de democratização, persistem estruturas de controle, hierarquização e desigualdade cultural, que limitam a autonomia criativa de artistas e a diversidade efetiva da oferta musical.

2.2.1. Estudos Culturais

Em contraste com a leitura frankfurtiana, a tradição dos Estudos Culturais, liderada por Stuart Hall (1997), propõe uma abordagem menos pessimista e mais aberta da cultura. Para Hall, os públicos não devem ser concebidos como entidades passivas, mas como atores sociais ativos, capazes de interpretar, negociar e ressignificar conteúdos culturais a partir de seus contextos históricos, sociais e identitários. Dessa forma, a comunicação cultural é entendida como um campo de disputas simbólicas, e não como um processo linear de imposição de sentidos por parte da indústria.

Nesse enquadramento, a música digital não pode ser reduzida a um produto homogêneo da indústria cultural, pois a sua circulação envolve múltiplos processos de apropriação, tradução e reinterpretação. Canclini (2015) amplia esse debate ao analisar o consumo cultural na América Latina, defendendo que as práticas de recepção são híbridas, atravessadas simultaneamente por fluxos globais e referências locais. Para o autor, o consumo cultural constitui uma prática social por meio da qual se negociam identidades, pertencimentos e formas de cidadania, especialmente em contextos marcados por desigualdades históricas.

Aplicada ao campo da música digital, essa tradição permite observar como comunidades periféricas e subalternizadas se apropriam das plataformas digitais de maneira criativa, produzindo novos circuitos de circulação cultural que escapam, ao menos parcialmente, às lógicas centralizadoras da indústria. Assim, artistas e públicos podem utilizar essas plataformas para afirmar identidades, revitalizar tradições musicais e construir redes alternativas de

visibilidade. Entretanto, importa reconhecer que essa abordagem, por vezes, incorre numa tendência excessivamente otimista, ao enfatizar a agência dos públicos sem problematizar de forma suficiente as assimetrias estruturais de poder que moldam o acesso às plataformas, a visibilidade algorítmica e as possibilidades reais de monetização.

Nesse sentido, embora os Estudos Culturais contribuam decisivamente para superar a visão determinista da Escola de Frankfurt, eles necessitam ser articulados a análises críticas da economia política das plataformas. Somente assim é possível compreender, de forma mais equilibrada, como a música digital se constitui simultaneamente como espaço de criatividade e de resistência cultural e, ao mesmo tempo, como campo atravessado por lógicas de mercado, controle algorítmico e desigualdade global.

2.2.2. A música como espaço de afirmação identitária e cultural

A música desempenha um papel central na construção e na afirmação das identidades culturais, constituindo-se como um meio privilegiado de expressão simbólica, de preservação da memória coletiva e de resistência cultural. Ao longo da história, as práticas musicais têm refletido experiências sociais, políticas e económicas diversas, acompanhando processos de transformação histórica, disputas de poder e mudanças nos modos de vida. Nesse percurso, a música afirma-se não apenas como forma de expressão artística, mas também como linguagem social capaz de traduzir vivências, tensões e aspirações coletivas.

De acordo com Hall (2006), a cultura deve ser compreendida como um espaço dinâmico e relacional, no qual as identidades não são fixas nem essenciais, mas permanentemente negociadas, reconstruídas e ressignificadas. À luz dessa perspetiva, a música — tanto nos estilos tradicionais quanto nos géneros urbanos contemporâneos — funciona como um dispositivo fundamental de afirmação identitária, permitindo que diferentes grupos sociais expressem pertenças étnicas, linguísticas, geracionais e territoriais. Assim, a música configura-se como um campo simbólico onde se articulam continuidades e rupturas entre tradição e modernidade.

Nesse sentido, distintos géneros musicais incorporam elementos da vivência quotidiana urbana e rural, abordando temas como desigualdade social, juventude, cidadania, espiritualidade, amor, migração e modernidade. Desse modo, a música ultrapassa a função de mero entretenimento e assume uma função social e cultural relevante, contribuindo para a produção de sentidos, para o reforço do sentimento de pertença e para a valorização da diversidade cultural.

Além disso, a música pode ser compreendida como um espaço de resistência simbólica, sobretudo em contextos marcados por exclusão social e marginalização. Por meio da valorização de línguas, ritmos e referências culturais próprias, artistas e comunidades afirmam identidades que desafiam padrões estéticos dominantes e lógicas de homogeneização cultural. Essa dimensão torna-se particularmente significativa no contexto contemporâneo, caracterizado pela circulação musical mediada por plataformas digitais, nas quais a visibilidade tende a ser condicionada por métricas de engajamento e interesses de mercado.

Entretanto, importa reconhecer que a afirmação identitária por meio da música ocorre em um campo de tensões. Por um lado, os ambientes digitais ampliam as possibilidades de circulação, reconhecimento simbólico e construção de públicos; por outro, impõem lógicas algorítmicas e económicas que podem limitar a diversidade cultural e favorecer conteúdos alinhados ao mainstream. Assim, a música situa-se em um processo contínuo de negociação entre expressão cultural, visibilidade e adaptação às exigências do mercado.

Portanto, compreender a música como espaço de afirmação identitária implica reconhecê-la como prática cultural situada, atravessada por relações de poder, disputas simbólicas e processos históricos específicos. A música permanece, desse modo, como um dos principais dispositivos de produção cultural, de construção identitária e de expressão coletiva nas sociedades contemporâneas.

2.2.3. Música Digital

Por um lado, a música digital pode ser compreendida como um espaço de democratização do acesso e da circulação cultural, na medida em que artistas independentes passaram a dispor de meios relativamente acessíveis para distribuir as suas obras em escala global, sem a intermediação exclusiva das grandes gravadoras. Nesse sentido, as plataformas digitais parecem romper, ao menos parcialmente, com os tradicionais mecanismos de gatekeeping da indústria fonográfica, permitindo que músicos periféricos, emergentes ou não alinhados ao mainstream alcancem públicos transnacionais e construam comunidades de ouvintes a partir de dinâmicas horizontais de partilha e engajamento.

Entretanto, essa leitura otimista deve ser problematizada. Como ressalta Napoli (2019), a visibilidade nas plataformas digitais é regulada por lógicas algorítmicas opacas, orientadas por interesses corporativos e modelos de negócio centrados na maximização da atenção e na exploração de dados. Assim, embora o acesso à publicação seja formalmente aberto, a circulação efetiva dos conteúdos permanece profundamente desigual, favorecendo artistas,

géneros e narrativas que melhor se ajustam às métricas de desempenho algorítmico. Por conseguinte, emergem novas formas de precarização e dependência, em que músicos precisam adaptar sua produção estética, frequência de lançamentos e estratégias comunicacionais às exigências das plataformas para manter relevância e visibilidade.

É precisamente nesse ponto que se estabelece um diálogo crítico entre Jenkins, Ford e Green (2013) e os pensadores da Escola de Frankfurt. Enquanto Adorno e Horkheimer (2002) sustentam que a indústria cultural tende a padronizar e mercantilizar a arte, esvaziando seu potencial crítico e transformando a música em entretenimento funcional, Jenkins et al. propõem uma leitura menos determinista, ao enfatizar a emergência de uma cultura participativa, marcada por práticas de circulação, remix e ressignificação de conteúdos por parte dos públicos. Nesse quadro, a audiência deixa de ser concebida como passiva e passa a ser entendida como agente ativa na produção de valor simbólico.

Todavia, essas duas perspetivas não devem ser vistas como mutuamente excludentes, mas como abordagens complementares em tensão. Se, por um lado, a crítica frankfurtiana permanece relevante para compreender os mecanismos de padronização e mercantilização reforçados pelos algoritmos e pelas métricas de engajamento, por outro, a abordagem de Jenkins et al. ajuda a revelar as brechas de criatividade, apropriação e resistência que emergem nas práticas culturais digitais. Dito isso, a música digital contemporânea configura-se como um campo contraditório, no qual coexistem, simultaneamente, processos de homogeneização global e práticas locais de resistência cultural, inovação estética e afirmação identitária.

Em última instância, compreender a música digital exige evitar tanto o pessimismo totalizante da dominação cultural quanto a euforia acrítica da democratização tecnológica. Mais adequadamente, trata-se de reconhecer que as plataformas digitais constituem espaços ambíguos, nos quais a abertura à participação convive com estruturas de poder que condicionam, limitam e hierarquizam a circulação musical em escala global.

2.2.4. Plataformização Musical

Ademais, como afirma Srnicek (2017), as plataformas digitais inserem-se no regime do capitalismo de plataforma, no qual o valor económico não resulta apenas da circulação de bens simbólicos, mas, sobretudo, da coleta, processamento e monetização de dados gerados pelas interações dos utilizadores. Nesse enquadramento, tanto o artista quanto o ouvinte deixam de ser apenas sujeitos culturais e passam a ocupar a posição de recursos exploráveis, uma vez que suas práticas de escuta, partilha, curtida e comentário são continuamente transformadas em

insumos de valor económico. Assim, a música integra um ecossistema no qual a criação artística se articula de forma indissociável à lógica da datificação e da vigilância digital.

Consequentemente, a música deixa de ser distribuída apenas como mercadoria simbólica, dotada de valor estético e cultural, e passa a configurar-se, acima de tudo, como um fluxo mediado por algoritmos que organizam preferências, hierarquizam conteúdos, determinam visibilidade e condicionam o alcance dos artistas. Como ressaltam Van Dijck, Poell e De Waal (2018), plataformas de streaming como Spotify, Deezer e Apple Music submetem as produções musicais a parâmetros globais de categorização e ranqueamento, frequentemente distantes das especificidades culturais, linguísticas e identitárias dos contextos locais. Dessa forma, práticas musicais periféricas ou não alinhadas ao mainstream tendem a ocupar posições marginais nos sistemas de recomendação, reforçando assimetrias históricas de visibilidade.

Além disso, autores como Morris e Powers (2015) observam que o streaming musical consolidou uma nova infraestrutura de circulação, caracterizada pela centralidade dos algoritmos de recomendação e pela fragmentação da experiência de escuta. Embora esses mecanismos ampliem o acesso a catálogos globais e diversificados, por outro lado redefinem o valor simbólico da música, na medida em que moldam hábitos de consumo, naturalizam lógicas de repetição e instituem hierarquias culturais invisíveis ao público. Nesse cenário, o sucesso de uma obra deixa de depender exclusivamente de critérios estéticos ou culturais e passa a estar fortemente associado ao desempenho algorítmico e às métricas de engajamento.

Nesse sentido, estabelece-se uma convergência analítica entre Srnicek (2017) e Couldry e Mejias (2019). Ambos identificam um modelo económico no qual a música é absorvida pela lógica da extração de dados e da acumulação digital. Todavia, enquanto Srnicek concentra sua análise nas estruturas macroeconómicas do capitalismo contemporâneo e no poder concentrado das plataformas, Couldry e Mejias deslocam o foco para os efeitos sociais e simbólicos dessa colonização dos dados, chamando atenção para a perda progressiva da autonomia cultural e para a crescente dependência de artistas e consumidores em relação a esses sistemas tecnológicos. Assim, a música passa a ser não apenas um bem cultural, mas também um vetor de captura de dados e de reprodução de assimetrias de poder.

Por conseguinte, compreende-se que a nova forma de distribuição musical não se restringe a uma simples inovação tecnológica, mas reflete uma transformação estrutural mais ampla, na qual a mediação tecnológica redefine simultaneamente o estatuto económico da música e o lugar da produção cultural no capitalismo contemporâneo. Dito de outro modo, a

plataformização da música reconfigura as relações entre criação, circulação e consumo, colocando em evidência um campo de tensões no qual convivem oportunidades de visibilidade global e novas formas de subordinação económica e simbólica.

2.2.5. Plataformas: Espaços de Oportunidade e de Controle

Consequentemente, as plataformas digitais devem ser compreendidas como espaços ambivalentes, atravessados por dinâmicas simultâneas de abertura e restrição. Por um lado, representam oportunidades inéditas para artistas ampliarem seu alcance, explorarem mercados internacionais e construírem comunidades transnacionais de ouvintes, reduzindo barreiras tradicionais de entrada impostas por gravadoras e circuitos de distribuição convencionais. Nesse sentido, a digitalização favorece estratégias de visibilidade, experimentação estética e conexão direta com públicos diversos, o que pode fortalecer trajetórias independentes e circuitos culturais alternativos.

Por outro lado, essas mesmas plataformas operam como mecanismos de controle simbólico e económico, uma vez que subordinam a visibilidade a métricas algorítmicas opacas — como taxas de engajamento, retenção e recomendação — que tendem a privilegiar conteúdos alinhados ao mainstream. Assim, produções periféricas, experimentais ou culturalmente situadas enfrentam maior dificuldade de circulação, sendo frequentemente marginalizadas por lógicas de ranqueamento que reproduzem hierarquias globais preexistentes. Dessa forma, a promessa de democratização convive com novas formas de exclusão e dependência estrutural.

Como observa Hesmondhalgh (2019), compreender a indústria cultural contemporânea implica reconhecer esse jogo paradoxal entre emancipação e dominação. Portanto, as plataformas digitais não devem ser lidas apenas como meios técnicos neutros, mas como atores institucionais e económicos dotados de poder regulatório, capazes de reconfigurar os modos de criação, circulação e consumo da música. Em consequência, decisões algorítmicas e políticas de monetização passam a exercer influência direta sobre repertórios, estéticas e estratégias de carreira, afetando a autonomia criativa dos artistas.

Em linhas gerais, a discussão sugere que a música digital se encontra no cruzamento entre padronização industrial e ressignificação cultural. De um lado, Adorno e Horkheimer (2002) sublinham a perda da autonomia estética e a mercantilização da arte; de outro, Jenkins, Ford e Green (2013) enfatizam a participação, a circulação criativa e a cocriação de sentidos. Ademais, Srnicek (2017) aponta para o capitalismo de plataforma, destacando a centralidade

da extração e monetização de dados, enquanto Couldry e Mejias (2019) alertam para a colonização dos dados, com impactos sociais e simbólicos profundos.

Logo, a análise crítica revela que a música digital deve ser interpretada como parte de uma economia política dos dados que, ao mesmo tempo em que abre espaços de participação e inovação, reforça desigualdades e dependências globais. Dito de outro modo, as plataformas ampliam possibilidades de circulação, mas condicionam essas possibilidades a regimes algorítmicos que redistribuem poder de forma assimétrica. Assim sendo, compreender as plataformas como espaços de oportunidade e controle exige uma abordagem dialógica e situada, capaz de articular mercado, tecnologia e agência cultural sem cair nem no otimismo acrítico da democratização total, nem no determinismo pessimista da dominação absoluta.

2.2.6. Plataformas e Música em África

As plataformas de música em África têm registado um crescimento expressivo nas últimas décadas, acompanhando as transformações globais nos modos de produção, circulação e consumo musical. De acordo com Jones (2018), a evolução do consumo musical está diretamente ligada ao desenvolvimento tecnológico, que deslocou progressivamente a centralidade dos suportes físicos para ambientes digitais baseados em streaming, mobilidade e acesso contínuo. Nesse contexto, o continente africano passou a integrar de forma mais visível os circuitos globais da música digital, ainda que de maneira desigual e marcada por assimetrias económicas e infraestruturais.

Por um lado, plataformas globais como Spotify e Apple Music vêm ampliando sua presença em África, oferecendo acesso a catálogos internacionais e, gradualmente, incorporando repertórios africanos às suas playlists editoriais. Contudo, como salientam Figueiredo e Barbosa (2019), a construção do gosto musical nessas plataformas é fortemente mediada por curadorias algorítmicas e playlists institucionais, que tendem a privilegiar determinados géneros, artistas e mercados, o que pode limitar a diversidade efetiva da oferta musical. Assim, embora ampliem a visibilidade, essas plataformas também reproduzem hierarquias culturais globais.

Por outro lado, observa-se o fortalecimento de plataformas africanas e regionalizadas, que procuram responder de forma mais direta às especificidades culturais, linguísticas e económicas do continente. A Boomplay, por exemplo, destaca-se como a maior plataforma de streaming africana, com milhões de utilizadores e forte presença em países como Nigéria, Quénia, Gana e Costa do Marfim. Seu modelo híbrido, que combina acesso gratuito com

anúncios e planos premium, tem sido apontado como uma estratégia relevante para ampliar o alcance da música local e criar alternativas de monetização para artistas africanos (Mutua & Ochieng, 2020). No entanto, estudos como o de Adekunle (2022) alertam que, apesar do crescimento das receitas, persistem desigualdades significativas na distribuição dos ganhos, com maior concentração de rendimentos em artistas já consolidados.

Além disso, plataformas como Audiomack têm adquirido popularidade sobretudo entre artistas emergentes e géneros como Afrobeats, funcionando como espaços de descoberta e circulação menos dependentes de contratos formais com grandes editoras. Segundo Adewole e Fagbemi (2021), o sucesso global do Afrobeats está intimamente ligado à atuação dessas plataformas, embora os algoritmos de recomendação continuem a exercer forte influência na visibilidade dos conteúdos. Nesse sentido, a expansão internacional da música africana ocorre em diálogo constante com lógicas algorítmicas globais, nem sempre transparentes para os artistas.

Outro exemplo relevante é o Ayoba, concebido como um "super-app" africano que integra música, comunicação e serviços digitais, com forte aposta em conteúdos locais. Tal iniciativa revela uma estratégia de integração tecnológica que busca responder às condições específicas de conectividade no continente, onde o acesso à internet é frequentemente mediado por dispositivos móveis e planos de dados limitados (Miranda & Mário João, 2019). De forma semelhante, plataformas como Simfy Africa, com maior incidência na África do Sul e Nigéria, e aplicações como Mofity e South African Music, voltadas para a agregação de rádios e géneros locais (House, Gospel, Pop), contribuem para a preservação e difusão de ecossistemas musicais regionais.

Do ponto de vista analítico, essas plataformas podem ser compreendidas como espaços híbridos de comunicação e consumo musical, nos termos de Kischinhevsky, Vicente e De Marchi (2015). Elas operam simultaneamente como mercados, meios de comunicação e ambientes de sociabilidade, nos quais o ouvinte assume um papel ativo na circulação da música, ainda que condicionado por infraestruturas técnicas e económicas. Nesse quadro, a disseminação global da música africana é acompanhada por novas formas de colaboração transnacional, como indicam Ndlovu e Johnson (2023), mas também por tensões relacionadas à apropriação cultural, à remuneração justa e ao controlo dos dados.

Portanto, embora o crescimento das plataformas musicais em África represente uma oportunidade relevante para a valorização da diversidade cultural do continente e para a inserção de artistas locais em mercados globais (Moseley & Dunbar-Hall, 2020), ele não

elimina desafios estruturais históricos. Pelo contrário, evidencia a necessidade de políticas públicas, modelos de negócio mais equitativos e estratégias de regulação que garantam maior sustentabilidade económica e autonomia cultural aos músicos africanos. Em suma, as plataformas digitais em África configuram-se como espaços de expansão e inovação, mas também de disputa, nos quais convivem promessas de democratização e persistentes desigualdades no acesso, na visibilidade e na distribuição de receitas.

2.2.7. Perspectiva Africana

Uma terceira tradição analítica confere centralidade à perspectiva africana, enfatizando as especificidades históricas, sociais e culturais do continente na sua relação com as tecnologias digitais. Antes de mais nada, importa destacar a noção de "improvisação comunicativa", segundo a qual artistas e públicos africanos utilizam de forma inventiva os recursos disponíveis, frequentemente contornando limitações estruturais como o acesso precário à internet, a instabilidade energética e a ausência de infraestruturas tecnológicas robustas. Nesse sentido, a criatividade local não deve ser interpretada apenas como adaptação passiva a contextos adversos, mas como estratégia ativa de resistência cultural, por meio da qual se produzem formas alternativas de circulação, visibilidade e afirmação identitária.

Além disso, essa tradição sublinha a importância da agência local, evidenciando que, embora as plataformas digitais sejam globais em sua arquitetura técnica e lógica económica, os modos de apropriação e circulação da música em África são profundamente moldados por histórias coloniais, desigualdades socioeconómicas e dinâmicas culturais próprias. Pesquisadores como Nyamnjoh (2015) e Mabweazara (2016) argumentam que o uso das mídias digitais no continente africano não pode ser compreendido de forma homogênea, uma vez que responde simultaneamente a contextos de exclusão estrutural e a formas intensas de inventividade cultural. Assim, a música digital africana emerge como resultado de negociações constantes entre restrições materiais e práticas criativas, nas quais os artistas reinventam linguagens, formatos e circuitos de circulação.

Nesse quadro, a perspectiva africana introduz uma ruptura epistêmica relevante, ao deslocar o foco analítico da produção cultural centrada no Ocidente e ao questionar tanto o pessimismo determinista da Escola de Frankfurt quanto o universalismo implícito em certas leituras dos Estudos Culturais. Dessa forma, evidencia-se que a circulação musical digital em África ocorre em territórios atravessados por colonialidade, desigualdade e resistência, exigindo abordagens

teóricas situadas, sensíveis às especificidades locais e atentas às condições materiais de produção e consumo cultural.

CAPÍTULO 3 – METODOLOGIA

Este capítulo apresenta os procedimentos metodológicos adotados para a realização da presente investigação sobre a indústria musical em Moçambique, com particular atenção às transformações decorrentes da expansão das plataformas digitais. A definição da metodologia constitui uma etapa fundamental do estudo, na medida em que estabelece os caminhos utilizados para a recolha, organização e análise dos dados, permitindo compreender de forma sistemática as dinâmicas de produção, distribuição, consumo e sustentabilidade económica no sector musical moçambicano.

Para alcançar os objetivos propostos, a investigação recorreu a uma abordagem que articula diferentes procedimentos de pesquisa, nomeadamente a revisão bibliográfica, o estudo de caso, a análise documental e a realização de entrevistas semiestruturadas. A revisão bibliográfica permitiu construir o enquadramento teórico da investigação, recorrendo a contributos sobre a indústria cultural, a circulação cultural e as transformações provocadas pelas plataformas digitais, bem como a estudos relacionados com os contextos africano e moçambicano.

A pesquisa empírica foi complementada por estudos de caso envolvendo nove artistas moçambicanos das cidades de Maputo, Beira e Nampula, selecionados em função da sua utilização de plataformas digitais como YouTube, Spotify e TikTok. Paralelamente, procedeu-se à análise de documentos institucionais, relatórios, estatísticas culturais e outros materiais relacionados com a estrutura e o funcionamento da indústria musical em Moçambique.

Foram igualmente realizadas cerca de catorze entrevistas semiestruturadas com artistas, produtores independentes e gestores culturais, procurando captar as suas perceções e experiências relativamente às oportunidades e aos desafios associados às plataformas digitais, nomeadamente no que diz respeito à monetização, visibilidade, direitos de autor e sustentabilidade económica.

Neste sentido, o capítulo descreve a amostra e os critérios de seleção dos participantes, apresenta as principais variáveis utilizadas na análise da indústria musical moçambicana e, por fim, explica os procedimentos adotados para o tratamento e interpretação dos dados. A triangulação das diferentes fontes e técnicas de pesquisa permitiu conferir maior consistência à análise e proporcionar uma compreensão mais abrangente das transformações que caracterizam a indústria musical moçambicana no contexto digital.

3.1. Procedimentos Metodológicos

3.1.1. Revisão bibliográfica sobre a indústria musical em Moçambique

Em primeiro lugar, realizou-se um levantamento crítico da literatura dedicada à indústria cultural e musical, articulando contribuições clássicas e contemporâneas. Foram mobilizados autores como Adorno e Horkheimer (2002) e Miège (1989), fundamentais para compreender a mercantilização da cultura, bem como estudos sobre plataformas digitais e circulação cultural (Jenkins, Ford & Green, 2013; Canclini, 2015). Ademais, a revisão incorporou produções relevantes dos estudos africanos, com destaque para Mbembe (2015) e Allen (2004), permitindo enquadrar teoricamente a indústria musical em Moçambique num contexto marcado por colonialidade, desigualdades estruturais e criatividade local. Essa base teórica sustentou a análise das transformações da música moçambicana na era digital.

3.1.2. Estudos de caso na indústria musical moçambicana

De forma complementar, adotou-se o método de estudo de caso, selecionando nove artistas moçambicanos provenientes das cidades de Maputo, Beira e Nampula, que utilizam intensivamente plataformas digitais como YouTube, Spotify e TikTok. A escolha desses casos permitiu compreender, em profundidade, práticas concretas de produção, circulação e promoção musical na indústria musical moçambicana. Conforme Yin (2015), o estudo de caso é particularmente adequado para analisar fenómenos contemporâneos inseridos em contextos socioculturais específicos, como ocorre no ecossistema musical digital em Moçambique.

3.1.3. Análise documental da indústria musical em Moçambique

Paralelamente, realizou-se uma análise documental centrada em relatórios governamentais, estatísticas culturais, documentos institucionais e materiais produzidos por editoras independentes e coletivos culturais moçambicanos. Esta etapa permitiu mapear a estrutura da indústria musical em Moçambique, identificar políticas culturais, enquadramentos legais, dados de consumo musical e estratégias de atuação dos diferentes agentes do setor, sobretudo nas cidades de Maputo, Beira e Nampula.

3.1.4. Entrevistas semiestruturadas com agentes da indústria musical moçambicana

Adicionalmente, foram conduzidas cerca de catorze entrevistas semiestruturadas com artistas, produtores independentes e gestores culturais que atuam diretamente na indústria musical moçambicana. Este método revelou-se fundamental para captar perceções, experiências e narrativas sobre os desafios e oportunidades trazidos pelas plataformas digitais, conforme defendem Kvale (1996) e Minayo (2012). As entrevistas permitiram compreender como os

agentes locais interpretam as dinâmicas de monetização, visibilidade, direitos de autor e sustentabilidade económica no contexto nacional.

3.2. Amostra de estudo na indústria musical em Moçambique

A amostra adotada é intencional e não probabilística, composta por artistas emergentes e consolidados, produtores independentes e representantes de coletivos culturais que actuam na indústria musical em Moçambique, especificamente nas cidades de Maputo, Beira e Nampula. O principal critério de seleção foi o envolvimento ativo com plataformas digitais nos processos de produção, circulação e promoção musical, assegurando a relevância empírica do estudo.

3.3. Variáveis de análise da indústria musical em Moçambique

A análise empírica da indústria musical moçambicana estrutura-se a partir das seguintes variáveis:

Produção musical: uso de tecnologias digitais, estúdios caseiros e práticas criativas no contexto moçambicano;

Distribuição: circulação da música moçambicana em plataformas digitais e o papel das editoras independentes;

Consumo: formas de acesso à música, participação dos fãs e práticas de partilha em redes sociais em Moçambique;

Políticas culturais e regulação: enquadramento legal, direitos de autor e tensões associadas à criminalização de géneros periféricos;

Sustentabilidade económica: estratégias de monetização, financiamento e sobrevivência dos artistas na indústria musical nacional.

3.4. Análise dos resultados sobre a indústria musical em Moçambique

Por fim, os dados recolhidos foram tratados por meio da análise de conteúdo temática, conforme Bardin (2011), permitindo identificar categorias recorrentes, padrões interpretativos e dinâmicas emergentes da indústria musical em Moçambique. A triangulação entre entrevistas, análise documental, estudos de caso e revisão bibliográfica conferiu maior robustez analítica e validade científica aos resultados, conforme recomendado por Yin (2015).

CAPÍTULO 4. INDÚSTRIA MUSICAL EM MOÇAMBIQUE

4.1. Panorama e Evolução da Indústria Musical em Moçambique

A música moçambicana constitui um elemento estruturante na afirmação da identidade cultural, na coesão social e no desenvolvimento económico do país. Para além de expressão artística, a música reflete a diversidade étnica, linguística e histórica de Moçambique, funcionando como espaço privilegiado de memória, resistência e reinvenção cultural. Ao longo do tempo, essa produção musical tem-se adaptado às profundas transformações políticas, tecnológicas e sociais, o que permite compreender a evolução da indústria musical não apenas sob o prisma estético, mas também a partir dos seus impactos económicos, socioculturais e simbólicos.

De facto, a música moçambicana caracteriza-se por uma diversidade cultural profunda, resultado da pluralidade de povos, línguas e tradições que compõem o território nacional. Historicamente, a música desempenhou um papel central nas comunidades, estando associada a rituais, celebrações, práticas religiosas e à transmissão oral de conhecimentos e valores sociais (Graça, 2005). Nesse sentido, a música não se limitava ao entretenimento, mas integrava a vida social como prática comunicacional e pedagógica, reforçando laços comunitários e identidades coletivas.

Durante o período colonial, contudo, a produção e a circulação musical foram fortemente condicionadas pelas estruturas de poder impostas pelo regime português. Ainda assim, emergiram novas formas de expressão urbana, com destaque para a marrabenta, género que combinou ritmos locais com influências europeias e urbanas, tornando-se progressivamente um símbolo da identidade musical moçambicana (Graça, 2005). Essa hibridez musical revela, desde cedo, a capacidade de adaptação e de apropriação criativa dos músicos moçambicanos face a contextos de dominação cultural.

Após a independência, em 1975, a música passou a assumir também uma função explicitamente política e ideológica, sendo mobilizada como instrumento de afirmação nacional, unidade e resistência simbólica. Posteriormente, nas últimas décadas, novos estilos como pandza, hip hop, R&B, afro-house e música gospel ganharam expressão, refletindo processos de urbanização acelerada, globalização cultural e intensificação dos fluxos transnacionais de informação e consumo musical (Maculuve, 2018). Esses géneros coexistem com estilos tradicionais e urbanos mais antigos, demonstrando a notável capacidade de reinvenção da música moçambicana diante de contextos sociais em mutação.

A presente secção analisa, assim, a trajetória histórica da indústria musical moçambicana, a estrutura atual do mercado, os principais atores envolvidos, os desafios persistentes e as perspetivas futuras, com especial atenção aos impactos socioculturais e económicos desse setor.

4.1.1. Período colonial (1961–1974)

Durante o período colonial, a indústria fonográfica em Moçambique encontrava-se fortemente orientada para a promoção de músicos portugueses e repertórios alinhados aos interesses culturais do regime. Apenas a partir da década de 1960, em contexto de intensificação da luta de libertação, começaram a surgir mudanças significativas que permitiram a gravação e difusão de músicos africanos. Medidas como a abolição do Estatuto do Indigenato facilitaram o acesso à cidadania portuguesa para negros moçambicanos, ampliando, ainda que de forma limitada, o acesso aos meios de produção musical (Laranjeira, 2014).

Nesse período, géneros locais como a marrabenta ganharam projeção nacional e internacional, com gravações de grupos como Conjunto João Domingos e Orquestra Djambu. Apesar desses avanços, a profissionalização do setor musical permaneceu subordinada à hegemonia cultural portuguesa, revelando uma indústria marcada por assimetrias de poder e exclusão estrutural.

4.1.2 Transição para a independência (1974–1977)

O cessar-fogo entre a FRELIMO e Portugal, em 1974, abriu caminho para a independência de Moçambique, proclamada a 25 de junho de 1975. Este período foi marcado por maior liberdade criativa e valorização dos músicos nacionais. Artistas como Lalarita, João Wate, Wazimbo e Fanny Mpfumo gravaram nos 1001 Studios, em Lourenço Marques (atual Maputo), contribuindo para a consolidação de um mercado fonográfico emergente. Outras editoras, como Teal Discos e Somodiscos, também desempenharam um papel relevante (Laranjeira, 2014).

Nesse contexto, a música assumiu um papel central como instrumento de afirmação cultural e política, reforçando o sentimento de pertença à nova nação independente. Contudo, essa valorização coexistiu com um modelo fortemente centralizado de gestão cultural.

4.1.3. Período socialista (1977–1992)

Com a adopção do marxismo-leninismo, Moçambique passou a operar sob um modelo político e económico centralizado. A iniciativa privada foi proibida, muitos profissionais portugueses deixaram o país e a guerra civil agravou significativamente a crise económica. Instituições

como a Rádio Moçambique e o Instituto Nacional do Livro e Disco (INLD) passaram a controlar a gravação, edição e difusão musical.

Embora a música tivesse forte função ideológica e educativa, consolidando a chamada música ligeira moçambicana — com destaque para a marrabenta —, o setor enfrentou sérias dificuldades estruturais. Gravadoras tiveram problemas para pagar royalties e adquirir novos catálogos, enquanto a disseminação de tecnologias como fitas cassete e CDs intensificou práticas de pirataria (Savana, 2015).

Ainda assim, a música manteve-se como elemento de coesão social e resistência cultural, funcionando como espaço de memória coletiva e afirmação identitária em meio ao conflito armado (Sopa, 2014).

4.1.4. Pós-guerra, liberalização e diversificação musical (1990–2000)

A liberalização económica e a nova Constituição de 1990 romperam com o monopólio estatal e abriram espaço para maior diversidade estética e organizacional. Novos estilos — como zouk, rock, hip hop, reggae, R&B, jazz e afro fusion — passaram a integrar o panorama musical, reinterpretados segundo sensibilidades locais (Maculuve, 2018).

Nesse período, emergiram diversas gravadoras independentes, entre as quais Vidisco Moçambique, Sons d'Africa, Globe Música, JB Recording, Game Over, BZ Records, Noddy Entertainment, Bang Entertainment e Kongoloti Records. Esses selos promoveram artistas como Lizha James, Dama do Bling, Ziqo e Marlene, ampliando a diversidade estética e os circuitos de circulação musical (Music In Africa, 2018).

Todavia, apesar da expansão criativa, o sector continuou vulnerável a fragilidades económicas e institucionais, incluindo a ausência de políticas públicas consistentes e a persistência da pirataria.

4.1.5. Mudanças tecnológicas e formatos musicais

A evolução tecnológica teve impacto decisivo na indústria musical moçambicana. A transição do vinil para a cassete, da cassete para o CD e, posteriormente, para formatos digitais (MP3, flash e smartphones) reduziu custos de gravação e democratizou o acesso à produção musical, favorecendo o surgimento de estúdios privados e produções independentes (Maculuve, 2018).

Essas transformações, embora tenham ampliado oportunidades, também intensificaram desafios relacionados à proteção dos direitos de autor e à sustentabilidade económica dos criadores.

4.1.6. Música moçambicana na era digital (2000 em diante)

A partir dos anos 2000, a música moçambicana entrou plenamente na era digital. As editoras tradicionais perderam centralidade, enquanto os próprios músicos passaram a assumir funções de produção, promoção e distribuição das suas obras. A emergência de produções indie, aliada ao crescimento dos concertos ao vivo e, mais recentemente, das plataformas digitais, redefiniu o ecossistema musical.

O pandza destacou-se como o primeiro estilo eletrónico genuinamente moçambicano, simbolizando a apropriação local das tecnologias digitais (Maculuve, 2018). Contudo, a pirataria manteve-se como obstáculo significativo, levando ao encerramento de várias gravadoras independentes, mesmo num contexto de redução dos custos operacionais (Savana, 2015).

Portanto, a evolução da indústria musical em Moçambique revela um percurso marcado por criatividade, resiliência e reinvenção constante, mas também por profundas desigualdades estruturais. A análise crítica desse percurso evidencia que, embora a digitalização tenha ampliado o acesso e a circulação musical, a sustentabilidade económica e a valorização institucional da música nacional continuam a depender de políticas públicas, regulação eficaz e estratégias coletivas capazes de equilibrar inovação, diversidade cultural e justiça económica.

4.2. Utilização de Plataformas Digitais pelos Artistas Moçambicanos

Os artistas moçambicanos têm recorrido, de forma cada vez mais sistemática, às plataformas de streaming digital — como Spotify, Apple Music, Deezer e YouTube — que se afirmaram como os principais meios de distribuição musical no ecossistema contemporâneo. Nesse contexto, tais plataformas introduzem uma mudança estrutural relevante ao permitir a disponibilização global das obras musicais sem a intermediação directa de estruturas tradicionais, como editoras e distribuidoras físicas. Consequentemente, observa-se uma redução significativa dos custos de produção e circulação, bem como a ampliação do alcance geográfico da música moçambicana, antes limitada a circuitos locais ou regionais.

Para além da dimensão distributiva, os serviços de streaming disponibilizam ferramentas analíticas que permitem aos artistas acompanhar métricas de audição, localização geográfica

dos ouvintes, perfis demográficos e níveis de engajamento. Assim, a produção musical passa a ser acompanhada por uma lógica de monitorização permanente, que influencia decisões estéticas, estratégias de lançamento e modelos de relacionamento com o público. No contexto moçambicano, artistas como DJ Tarico, Boy Teddy, Messias Maricoa, Gasso, Filomena Maricoa, Mr. Bow e Cleyton David figuram entre os mais ouvidos no Spotify, evidenciando o papel central dessa plataforma na difusão da música nacional (Bantumen, n.d.). Todavia, importa sublinhar que a elevada visibilidade digital nem sempre se traduz em retorno financeiro proporcional, sobretudo para artistas independentes ou sem contratos de gestão internacional.

4.2.1 Plataformas de streaming na difusão da música moçambicana

O impacto das plataformas de streaming revela-se de forma particularmente expressiva nas colaborações transnacionais, que funcionam como mecanismos de legitimação simbólica e de inserção em mercados globais. A música *Yaba Buluku*, de DJ Tarico em parceria com Burna Boy, constitui um exemplo emblemático desse fenómeno, ao projetar a música moçambicana em rankings internacionais e playlists de grande alcance. Nesse sentido, as plataformas digitais operam como vectores de internacionalização, encurtando distâncias entre centros e periferias culturais e ampliando a circulação de estilos musicais locais.

De acordo com Kabum Digital (2024), o Spotify é actualmente a plataforma de streaming musical mais utilizada pelos ouvintes moçambicanos, seguido pelo YouTube Music e pelo Apple Music. Entretanto, essa preferência do público não elimina as assimetrias estruturais que marcam o acesso às receitas geradas pelo streaming. Os modelos de remuneração baseados em volume de streams e em contratos globais tendem a favorecer artistas já consolidados, reproduzindo desigualdades no interior do próprio mercado digital. Assim, embora as plataformas ampliem o alcance da música moçambicana, permanecem desafios relacionados à sustentabilidade económica e à distribuição equitativa dos ganhos.

4.2.2. Crescimento das redes sociais como espaços de promoção musical

Paralelamente às plataformas de streaming, as redes sociais digitais, nomeadamente Facebook, Instagram e TikTok, assumiram um papel central como espaços de promoção, divulgação e engajamento musical. Dessa forma, tais redes integram-se às estratégias de marketing dos artistas, permitindo a comunicação direta com os fãs, o anúncio de lançamentos, a divulgação de concertos e a construção de narrativas identitárias em torno da carreira artística.

O crescimento do número de utilizadores de redes sociais em Moçambique, com particular destaque para o TikTok, tem favorecido a descoberta musical por meio de conteúdos

audiovisuais de curta duração, potencializando processos de viralização e circulação informal da música local fora dos circuitos tradicionais (LinkedIn, n.d.). Por outro lado, o Facebook mantém-se como a plataforma com maior base de utilizadores no país, desempenhando um papel relevante na difusão de conteúdos musicais junto de públicos mais amplos, enquanto o Instagram se consolida sobretudo entre jovens urbanos, funcionando como espaço de curadoria estética e fortalecimento da imagem artística (360 Mozambique, 2026).

Artistas como Laylizzy ilustram de forma clara o uso estratégico das redes sociais na consolidação da carreira musical. A verificação oficial das suas contas no Facebook e no Instagram reforçou a sua credibilidade institucional, ampliou a confiança do público e potenciou parcerias comerciais e culturais, evidenciando a importância dessas plataformas para o fortalecimento da marca artística (Bantumen, n.d.). No entanto, essa visibilidade está profundamente condicionada pelas dinâmicas algorítmicas, que exigem produção constante de conteúdos, domínio de linguagens digitais e capacidade de adaptação às tendências de engajamento.

Portanto, a utilização combinada de plataformas de streaming e redes sociais digitais tem ampliado significativamente as possibilidades de circulação, promoção e reconhecimento da música moçambicana. Todavia, persistem tensões estruturais entre visibilidade, monetização e autonomia criativa. Por conseguinte, o aproveitamento pleno desses ambientes digitais exige não apenas competências artísticas, mas também capacitação em gestão digital, planeamento estratégico e maior articulação institucional, de modo a garantir condições mais equitativas e sustentáveis para os artistas moçambicanos no ecossistema musical global.

4.2.3. Impacto das plataformas digitais na democratização da música

As plataformas digitais desempenham um papel determinante na democratização do acesso à música, ao reduzirem barreiras geográficas, financeiras e institucionais que, historicamente, limitavam tanto a produção quanto o consumo musical. Nesse sentido, os serviços de streaming e as redes sociais possibilitam o acesso imediato a vastos catálogos musicais e oferecem aos artistas meios relativamente acessíveis para publicar, promover e, em alguma medida, monetizar as suas obras (Intercom, n.d.). Assim, a circulação musical deixa de depender exclusivamente de intermediários tradicionais, abrindo espaço para maior diversidade de estilos, vozes e trajetórias artísticas.

Esse cenário tende a favorecer, sobretudo, músicos independentes, que passam a distribuir os seus trabalhos sem a mediação directa de grandes gravadoras, contribuindo para a constituição

de um ecossistema musical mais plural e inclusivo (HSM Management, n.d.; *Social Studies Journal*, 2025). Em Moçambique, essa dinâmica tem impulsionado a emergência e a visibilidade de artistas oriundos de diferentes contextos sociais e géneros musicais, ampliando o repertório disponível ao público e fortalecendo circuitos alternativos de produção cultural.

O caso de Messias Maricoa, um dos artistas moçambicanos com maior número de visualizações no YouTube, ilustra de forma emblemática o potencial das plataformas digitais na ampliação do alcance da música nacional, permitindo que produções locais atinjam audiências transnacionais (Mozfocos, 2019). De modo semelhante, artistas emergentes como Radjha Ally recorrem às plataformas digitais para divulgar estilos como o Afro-Jazz e sonoridades contemporâneas, explorando linguagens híbridas e estratégias de comunicação direta com o público (Mozambique Expert, n.d.). Dessa forma, as plataformas funcionam como espaços de experimentação estética e de afirmação identitária.

Todavia, apesar desses avanços, persistem desafios estruturais relevantes. Entre eles destacam-se as dificuldades de remuneração justa dos artistas, as desigualdades no acesso à internet e as limitações de infraestrutura digital, que condicionam a produção, a circulação e a sustentabilidade económica das carreiras musicais. Além disso, os modelos de monetização baseados em volume de streams e métricas de engajamento tendem a favorecer artistas já consolidados, reproduzindo assimetrias no interior do próprio ambiente digital.

Portanto, embora as plataformas digitais ampliem o acesso e a visibilidade da música moçambicana, a democratização proporcionada por esses ambientes permanece parcial e desigual. Em última instância, a consolidação de um ecossistema musical verdadeiramente inclusivo exige não apenas acesso tecnológico, mas também políticas de apoio, capacitação em gestão digital e mecanismos de regulação que assegurem condições mais equitativas de reconhecimento e remuneração para os artistas.

Em termos estatísticos, o ambiente digital em Moçambique tem registado um crescimento gradual e consistente. Em 2025, o país contava com cerca de 7,12 milhões de utilizadores de internet, o que corresponde a 19,8% da população, e aproximadamente 4,10 milhões de utilizadores activos em redes sociais, representando 11,4% da população (DataReportal, 2026).

No que se refere às plataformas sociais, o Facebook domina o mercado moçambicano, sendo utilizado por cerca de 87% dos utilizadores móveis, seguido pelo Instagram e pelo YouTube (StatCounter, 2024). Já no âmbito do streaming musical, o Spotify lidera claramente as

preferências dos utilizadores em Moçambique, concentrando cerca de 71% de adesão entre os consumidores de música digital no país (Kabum Digital, 2024).

4.3. Plataformas Digitais de Streaming em Moçambique

Para além das plataformas globais de streaming, têm emergido iniciativas nacionais com o objetivo explícito de promover a música moçambicana, ampliar o acesso aos conteúdos locais e fortalecer a economia criativa no ambiente digital. Nesse sentido, essas plataformas procuram responder a desafios específicos do contexto moçambicano, como a limitação do poder aquisitivo, o custo dos dados móveis e a necessidade de valorização da produção cultural nacional.

A MyMuze, lançada pela Vodacom Moçambique, constitui uma das iniciativas mais relevantes nesse cenário. A plataforma oferece acesso a músicas, álbuns e podcasts, integrando conteúdos locais e internacionais, incentivando o consumo legal de música digital e a familiarização do público com modelos formais de distribuição (Integrity Magazine, n.d.; Vodacom Moçambique, n.d.). Todavia, apesar do seu alcance potencial, a sustentabilidade do modelo depende fortemente das estratégias comerciais da operadora e da adesão contínua dos utilizadores.

De forma complementar, a Música Moz destaca-se como uma plataforma dedicada exclusivamente à difusão de música moçambicana, assumindo um papel simbólico relevante na preservação da identidade cultural no espaço digital (Música Moz, n.d.). Assim, ao priorizar repertórios nacionais, a plataforma contribui para a visibilidade de géneros e artistas frequentemente marginalizados nas plataformas globais. Entretanto, enfrenta limitações estruturais relacionadas à escala, ao financiamento e à capacidade de competir em termos tecnológicos e de usabilidade.

A MozikPlay, criada pelo artista G2, representa uma iniciativa expressiva de empreendedorismo cultural, funcionando como alternativa nacional às plataformas globais (Kabum Digital, 2021). Nesse caso, observa-se uma tentativa de reposicionar o artista não apenas como criador, mas também como agente económico e gestor de conteúdos. Contudo, a dependência de infraestruturas tecnológicas externas e a limitada capacidade de monetização permanecem desafios centrais.

Outras iniciativas reforçam esse ecossistema emergente, como a M-Toca, que oferece serviços de streaming e playlists personalizadas (M-Toca, n.d.), e a MeuBeat, plataforma da Movitel

que disponibiliza música e vídeos sem consumo de dados móveis para os seus clientes, ampliando significativamente o acesso ao entretenimento digital (Movitel SA, n.d.). Nesse contexto, a isenção de dados surge como estratégia crucial para mitigar desigualdades de acesso, ainda que reforce a dependência das plataformas às políticas comerciais das operadoras de telecomunicações.

Paralelamente às plataformas de consumo direto, a Modigi (Moçambique Digital) desempenha um papel estratégico como distribuidora digital, conectando artistas moçambicanos a plataformas internacionais como Spotify e Apple Music. A empresa actua nos domínios da distribuição, licenciamento e promoção de conteúdos musicais, funcionando como ponte entre o mercado local e o ecossistema global do streaming (Modigi, 2021; Mbenga, n.d.). Apesar disso, a intermediação internacional não elimina as assimetrias de poder, uma vez que os modelos de remuneração continuam a ser definidos por plataformas globais.

Em termos gerais, o surgimento das plataformas digitais de streaming em Moçambique tem gerado impactos na indústria musical nacional, destacando-se a democratização da distribuição, a redução de custos de produção e o aumento da visibilidade de artistas emergentes. Contudo, persistem desafios estruturais relevantes, tais como a limitada monetização, a pirataria digital e a dependência de infraestruturas controladas por grandes empresas de telecomunicações. Assim, embora essas plataformas representem avanços importantes, a consolidação de um ecossistema digital sustentável requer políticas públicas, regulação adequada e modelos de negócio que assegurem maior equidade e autonomia para os artistas moçambicanos.

4.4. Novos Modelos de Negócio e Monetização na Indústria Musical Moçambicana

A digitalização da indústria musical tem provocado mudanças estruturais profundas nos modelos de negócio e nas formas de monetização em escala global. Em Moçambique, embora o sector ainda se encontre em processo de consolidação, observa-se que os artistas têm, progressivamente, explorado estratégias diversificadas de geração de receita, ultrapassando as fontes tradicionais associadas às vendas físicas de álbuns e à realização de espetáculos presenciais. Nesse contexto, destacam-se como modelos emergentes o streaming, as vendas digitais, os patrocínios e a publicidade, bem como os shows online e transmissões ao vivo, que ganharam especial relevância em períodos de restrições à mobilidade, como durante a pandemia da Covid-19 (Ribeiro da Cruz, 2016; Sebrae, 2023).

Antes de mais nada, importa sublinhar que a transformação digital reconfigurou significativamente a estrutura de receitas da indústria musical mundial, alterando o peso relativo das diferentes fontes de monetização. As vendas digitais e, sobretudo, os serviços de streaming passaram a representar a principal fonte de receita da música gravada. Dados recentes indicam que mais de 65% da receita global da indústria musical provém actualmente do streaming, reflectindo a transição de um modelo baseado na posse física ou digital para um modelo centrado no acesso contínuo a conteúdos musicais (WifiTalents, 2025; ZipDo, 2025).

Esse crescimento está diretamente associado à preferência crescente dos consumidores por plataformas digitais, impulsionada pela massificação do uso de smartphones, pela expansão do acesso à internet móvel e pela consolidação de aplicações de streaming musical. O modelo de subscrição, assente em pagamentos recorrentes, contribui para a criação de fluxos de receita relativamente estáveis para as plataformas e, em menor escala, para os artistas, ainda que a distribuição desses rendimentos seja marcada por fortes assimetrias (Reuters, 2025). Assim, embora o streaming represente uma fonte central de receitas, ele também reforça relações de dependência em relação às plataformas globais.

Ainda que as vendas digitais diretas, como downloads e microtransações, continuem a existir, a sua relevância tem sido progressivamente superada pelo streaming, que se consolidou como o formato dominante devido à sua comodidade, acessibilidade e alcance global (ZipDo, 2025). Entretanto, esse modelo levanta críticas importantes, uma vez que a remuneração por reprodução é frequentemente reduzida, exigindo volumes elevados de audições para que os artistas obtenham retornos financeiros significativos.

No contexto moçambicano, plataformas internacionais como Spotify, Apple Music, Deezer e YouTube Music têm permitido que artistas locais disponibilizem as suas obras para audiências nacionais e internacionais, gerando receitas sob a forma de royalties por reprodução (Ribeiro da Cruz, 2016). Embora a remuneração directa por stream seja limitada, essas plataformas oferecem benefícios estratégicos relevantes, como o aumento da visibilidade, a promoção contínua e a inserção em circuitos internacionais de circulação musical. Artistas como DJ Tarico, Boy Teddy e Messias Maricoa destacam-se pelo desempenho nessas plataformas, evidenciando o papel do streaming como um mecanismo de monetização indireta, ao potenciar colaborações, patrocínios e novas oportunidades de mercado (Bantumen, n.d.).

Paralelamente, a evolução dos modelos tradicionais de receita impulsionou o crescimento de patrocínios, publicidade e colaborações entre marcas e artistas como fontes complementares

de monetização. Inseridos na chamada economia dos criadores, os músicos actuam cada vez mais como influenciadores digitais, estabelecendo parcerias estratégicas com marcas interessadas em associar-se a conteúdos culturais e artísticos capazes de gerar engajamento simbólico e comercial (Wikipedia, n.d.). Dessa forma, a música deixa de ser apenas um produto cultural e passa a integrar ecossistemas mais amplos de comunicação e marketing.

Essas estratégias incluem a integração de produtos em videoclipes, a participação em eventos digitais e a actuação em campanhas publicitárias multiplataforma. Ademais, plataformas de streaming que operam em regime freemium recorrem à publicidade direcionada como fonte de receita, partilhando os rendimentos com os detentores de direitos autorais, ainda que de forma desigual (WifiTalents, 2025). Contudo, a concentração do poder decisório nas plataformas limita a transparência sobre os critérios de distribuição desses ganhos.

Em Moçambique, diversos artistas têm recorrido a esse modelo híbrido de monetização. O rapper Mc Roger, por exemplo, foi nomeado embaixador da marca Made in Moz e estabeleceu parcerias com empresas como a Hidroelétrica de Cahora Bassa, Quinta da Bolota, Tropigália, Viphotels e Linhas Aéreas de Moçambique, reforçando simultaneamente a sua visibilidade artística e o posicionamento das marcas envolvidas (Xigubo, 2025). Do mesmo modo, o artista Mr. Bow integrou campanhas publicitárias da cerveja 2M, ao lado de outros músicos, ampliando o alcance das marcas e consolidando a sua imagem pública (Marcas em Acção, 2019).

Além disso, festivais patrocinados, como o Azgo Festival, com apoio de marcas internacionais, funcionam como canais indiretos de monetização, proporcionando maior exposição mediática e oportunidades de networking para os artistas participantes (Music In Africa, 2015). Nesse sentido, observa-se que a articulação entre música, marketing e marcas constitui uma estratégia cada vez mais relevante para a sustentabilidade financeira dos músicos moçambicanos.

Não obstante, é necessário adoptar uma leitura crítica desses novos modelos de negócio. Embora ampliem as possibilidades de geração de receita, eles também tendem a precarizar o trabalho artístico, deslocando os riscos económicos para os próprios músicos e exigindo competências adicionais em gestão de marca, comunicação digital e negociação comercial. Assim, a monetização no ambiente digital não elimina as desigualdades estruturais do sector, mas frequentemente as reconfigura.

Portanto, os novos modelos de negócio e monetização na indústria musical moçambicana revelam um campo de oportunidades e tensões. Por um lado, o digital amplia o acesso, diversifica as fontes de receita e fortalece a visibilidade dos artistas. Por outro, impõe desafios relacionados à remuneração justa, à dependência das plataformas globais e à sustentabilidade a longo prazo. Portanto, torna-se fundamental reflectir sobre políticas públicas, mecanismos de regulação e estratégias colectivas que permitam transformar essas inovações em condições mais equitativas de desenvolvimento da música moçambicana no ecossistema digital contemporâneo.

4.5. Pequenas Produtoras e Agentes Independentes

No contexto moçambicano, as pequenas produtoras, editoras independentes e colectivos culturais têm desempenhado um papel estruturante no desenvolvimento da indústria musical contemporânea. Em primeiro lugar, importa salientar que essas iniciativas emergem, em grande medida, como resposta directa à ausência de grandes editoras multinacionais instaladas no país e à fragilidade dos mecanismos formais de financiamento cultural. Assim, diante de um mercado historicamente periférico e marcado por limitações institucionais, os agentes independentes assumem funções que vão desde a produção e promoção até à distribuição e formação artística.

De modo geral, as editoras independentes e os colectivos culturais caracterizam-se por modelos organizacionais flexíveis, forte ligação às comunidades locais e valorização de identidades musicais específicas. Em Moçambique, esses agentes têm sido fundamentais tanto na promoção de géneros musicais urbanos quanto na preservação e reinvenção de expressões musicais tradicionais. Além disso, actuam como verdadeiras incubadoras criativas, descobrindo e lançando novos talentos que dificilmente encontrariam espaço nos circuitos comerciais dominantes. Dessa forma, contribuem para a renovação estética e para a ampliação do repertório simbólico da música nacional.

De acordo com Hesmondhalgh (2019), a actuação de agentes independentes nas indústrias culturais desempenha um papel crucial na diversificação estética e simbólica da produção cultural, ao contrariar a padronização típica das grandes indústrias globais. Essa leitura revela-se particularmente pertinente no caso moçambicano, onde colectivos culturais e pequenas produtoras promovem narrativas locais, línguas nacionais e experiências sonoras frequentemente marginalizadas pelos mercados *mainstream*. Contudo, ainda que ampliem a

diversidade cultural, esses agentes operam sob condições de precariedade económica, dependência de projetos pontuais e escasso acesso a financiamento sustentável.

Nos últimos anos, a indústria musical moçambicana tem assistido ao surgimento de iniciativas estruturadas de apoio ao sector independente, como o Projeto Cooperativa Musical, desenvolvido no âmbito do programa PROCULTURA. Tal projecto reúne curadores, produtores e gestores culturais com o objectivo de fortalecer talentos emergentes e criar mecanismos alternativos de promoção e distribuição musical. Entre as suas ações, destaca-se o lançamento de uma plataforma digital agregadora de música alternativa, que permite aos artistas distribuir e promover as suas obras por meio de canais digitais, campanhas de visibilidade nas redes sociais e articulações com os media (Futuros Criativos, 2023, 2024). Essa iniciativa evidencia como políticas culturais articuladas podem potenciar o alcance e a profissionalização do sector independente.

Paralelamente, movimentos colaborativos como a Cooperativa de Música Experimental reforçam a organização de produtores locais em torno de princípios de cooperação criativa, mentoria artística e promoção de trabalhos autorais. Esses coletivos integram estúdios nacionais e plataformas digitais na gravação e difusão de EPs de artistas moçambicanos, demonstrando que a colaboração pode funcionar como estratégia de sobrevivência e inovação em contextos de recursos limitados (Cooperativa, s.d.). Ainda assim, a sustentabilidade dessas iniciativas permanece dependente de apoios externos e de redes informais de trabalho cultural.

Além desses colectivos mais estruturados, a *cena underground* de Maputo tem produzido um ecossistema dinâmico de pequenas editoras e selos independentes, como Kongoloti Records, Xibalo Records, Sickest Sound, Tinsimo, My Other Side of the Moon e K7s United. Essas entidades operam com recursos financeiros reduzidos, porém com elevada capacidade criativa, promovendo artistas emergentes e estilos musicais alternativos fora do circuito mainstream (Ransom Note, 2020). Nesse sentido, contribuem para a construção de uma cena musical plural, experimental e conectada a circuitos culturais transnacionais.

De forma mais específica, o selo Kongoloti Records, sediado em Maputo, constitui um exemplo emblemático de pequena editora independente que tem promovido artistas como Deltino Guerreiro, ajudando a amplificar a música alternativa moçambicana em espaços lusófonos e internacionais. Ao fazê-lo, contribui para a consolidação de uma cena diversificada e crítica, situada à margem do mercado comercial dominante (Kongoloti Records, 2015). De modo complementar, o Projeto Cooperativa Musical, integrado ao programa PROCULTURA,

lançou uma plataforma digital agregadora destinada a dar visibilidade a trabalhos de artistas emergentes como Naila Taquidir, Matchume Zango e Silke, demonstrando a capacidade de organização colectiva e de inovação institucional dos agentes locais (Projeto Cooperativa Musical, 2023).

Todavia, uma análise crítica revela que, apesar do dinamismo e da relevância simbólica dessas iniciativas, persistem desafios estruturais significativos. Entre eles destacam-se a dificuldade de acesso a financiamento contínuo, a frágil profissionalização da gestão cultural, a limitada inserção em cadeias internacionais de distribuição e a dependência de projectos financiados por organismos externos. Assim, embora pequenas produtoras e agentes independentes desempenhem um papel essencial na democratização da produção musical, a sua sustentabilidade a longo prazo permanece incerta.

Portanto, as pequenas produtoras, editoras independentes e coletivos culturais configuram-se como actores-chave na indústria musical moçambicana contemporânea. Ao favorecer modelos de autoprodução, redes colaborativas e valorização de identidades locais, esses agentes desafiam a hegemonia do mercado tradicional e ampliam as possibilidades de expressão cultural. Contudo, para que esse ecossistema se consolide de forma sustentável, torna-se imprescindível o fortalecimento de políticas públicas, mecanismos de financiamento estáveis e estratégias de capacitação que reconheçam o papel estratégico do sector independente na economia cultural do país.

4.6 Estratégias de Produção e Circulação Musical em Ambiente Digital

Com a expansão das tecnologias digitais, as pequenas produtoras e os artistas independentes em Moçambique passaram, progressivamente, a adoptar estratégias inovadoras de produção e circulação musical, reconfigurando práticas historicamente dependentes de estúdios profissionais, editoras consolidadas e circuitos físicos de distribuição. Antes de mais nada, importa salientar que a redução significativa dos custos de gravação, edição e distribuição viabilizou a produção musical fora dos estúdios tradicionais, por meio do uso de home studios, softwares de produção acessíveis e equipamentos de baixo custo. Dessa forma, ampliou-se o acesso às ferramentas técnicas necessárias à criação musical, favorecendo a emergência de novos artistas e sonoridades.

No que se refere à circulação musical, o ambiente digital passou a constituir o principal meio de difusão das obras, substituindo progressivamente os formatos físicos e os canais tradicionais de promoção. Plataformas de streaming, redes sociais digitais e serviços de partilha de vídeo

assumem, nesse contexto, um papel central na promoção da música independente, ao permitir a publicação imediata dos conteúdos e a sua circulação em redes ampliadas e transnacionais. Em Moçambique, iniciativas locais como MyMuze, Música Moz, MozikPlay e M-Toca configuram-se como espaços estratégicos para a difusão da produção musical independente, possibilitando maior controlo dos artistas sobre os seus conteúdos, bem como uma relação mais próxima e direta com o público (Kabum Digital, 2021; Música Moz, s.d.; Vodacom Moçambique, s.d.).

Além disso, essas plataformas nacionais assumem relevância simbólica e cultural, na medida em que priorizam a música moçambicana e contribuem para a valorização de identidades locais no ambiente digital, frequentemente marginalizadas em plataformas globais. Contudo, importa reconhecer que, apesar dessas potencialidades, a visibilidade obtida nem sempre se traduz em retornos económicos sustentáveis, uma vez que os modelos de monetização permanecem limitados e dependentes de infraestruturas controladas por grandes empresas de telecomunicações.

A adopção dessas estratégias digitais tem contribuído, de forma significativa, para a autonomia criativa dos artistas e para a construção de trajectórias musicais menos dependentes de intermediários tradicionais, como grandes editoras e distribuidoras físicas. Ainda assim, persistem desafios estruturais relacionados com a monetização, a profissionalização da gestão artística e a sustentabilidade económica a médio e longo prazo. Assim, a autonomia técnica não elimina, por si só, as desigualdades económicas que caracterizam o ecossistema musical digital.

Exemplos como o da plataforma lançada pelo Projecto Cooperativa Musical ilustram de maneira concreta como a circulação digital pode favorecer a promoção de música fora das estruturas tradicionais da indústria fonográfica. Ao agregar conteúdos de artistas emergentes e alternativos, essa iniciativa reforça modelos colaborativos de distribuição e estratégias de visibilidade artística baseadas em redes culturais e comunitárias, em oposição à lógica estrictamente mercantil das grandes plataformas globais (Futuros Criativos, 2023, 2024). Nesse sentido, observa-se a emergência de ecossistemas híbridos, que combinam tecnologia digital, curadoria cultural e organização coletiva.

Paralelamente, produtores independentes e estúdios locais passaram a oferecer serviços de gravação, edição, mistura e masterização adaptados às exigências contemporâneas, permitindo maior flexibilidade estética e autonomia artística. Muitos criadores, por sua vez, produzem

conteúdos concebidos especificamente para plataformas digitais como SoundCloud, YouTube e Instagram, explorando formatos criativos de baixo custo e elevado alcance, como videoclipes simplificados, sessões acústicas, conteúdos de bastidores e transmissões ao vivo. Essas práticas evidenciam uma reconfiguração dos formatos musicais, orientada não apenas pela estética, mas também pela lógica algorítmica e pela economia da atenção.

Todavia, uma análise crítica revela que essas estratégias, embora ampliem o acesso e a circulação, também inserem os artistas em novas formas de dependência, sobretudo em relação aos algoritmos de visibilidade e às métricas de engajamento. Assim, a circulação digital não elimina as assimetrias de poder, mas as reorganiza em torno de critérios técnicos e comerciais frequentemente opacos aos criadores. Em síntese, as estratégias de produção e circulação musical em ambiente digital, no contexto moçambicano, configuram-se como espaços simultâneos de emancipação e precarização, exigindo abordagens críticas que articulem inovação tecnológica, sustentabilidade económica e valorização cultural.

4.7. Shows online e transmissões ao vivo durante a pandemia da Covid-19

A pandemia da Covid-19 teve um impacto profundo e transversal na indústria musical, incidindo de forma particularmente severa sobre o segmento de espetáculos ao vivo, que historicamente constitui uma das principais fontes de rendimento para artistas, produtores e técnicos. Com efeito, as restricções à circulação de pessoas, o encerramento de espaços culturais e a proibição de eventos presenciais provocaram uma redução abrupta das receitas provenientes de bilheteira, bem como dos patrocínios e serviços associados à realização de concertos e festivais (World Economic Forum, 2020). Assim, a crise sanitária expôs de forma evidente a vulnerabilidade económica do sector cultural, sobretudo em contextos marcados por frágil proteção social dos trabalhadores da cultura.

Diante desse cenário adverso, artistas e promotores passaram a recorrer, de maneira acelerada, aos shows online e às transmissões ao vivo como estratégia de adaptação e sobrevivência. Plataformas digitais como YouTube, Facebook e Instagram tornaram-se espaços centrais para a realização de concertos virtuais, permitindo a exploração de novos modelos de monetização, baseados na venda de bilhetes virtuais, em doações espontâneas, na oferta de conteúdos exclusivos pagos e em patrocínios digitais (IFPI, 2021; UNESCO, 2020). Desse modo, o ambiente digital assumiu uma função substitutiva parcial dos palcos físicos, ao mesmo tempo em que redefiniu as formas de interação entre artistas e públicos.

No contexto moçambicano, essas iniciativas desempenharam um papel relevante ao permitir a continuidade da actividade artística e a manutenção do vínculo simbólico com o público durante o período de confinamento. Um exemplo emblemático foi a série de concertos virtuais *"Estamos Juntos em Casa"*, realizada pelo músico Stewart Sukuma, com patrocínio do Moza Banco e apoio institucional. Para além do entretenimento, a iniciativa teve um forte caráter social e pedagógico, ao promover mensagens de solidariedade, prevenção e coesão comunitária em um momento de elevada incerteza (Moza Banco, 2020).

De igual modo, concertos digitais promovidos pela banda Ghorwane, em parceria com o Standard Bank, a Televisão de Moçambique e a Universidade Eduardo Mondlane, alcançaram milhares de espectadores online, evidenciando elevados níveis de engajamento e demonstrando a capacidade de mobilização cultural mesmo em condições adversas (Diário Económico, 2020; Verdade, 2020). Tais iniciativas revelam que, apesar das limitações infraestruturais, o digital pode funcionar como um espaço de circulação cultural ampliada, conectando públicos dispersos geograficamente.

De forma semelhante, o artista Zoco Dimande integrou a mesma iniciativa cultural, realizando um *live show* que obteve 507 visualizações no Facebook, 71 comentários, 14 partilhas e 86 reações, além de um alcance de 1 533 pessoas no Instagram, com 50 visualizações e 30 comentários (Diário Económico, 2020). Esses indicadores de engajamento demonstram que, mesmo em um contexto marcado por desigualdades de acesso à internet, as transmissões ao vivo se constituíram como uma ferramenta relevante para a manutenção da presença pública dos artistas, bem como para a experimentação de formatos híbridos de comunicação cultural.

Todavia, uma análise crítica dessas experiências revela limites importantes. Embora os concertos *online* tenham ampliado o alcance geográfico das apresentações e possibilitado novas formas de interação, a sustentabilidade económica desses formatos mostrou-se restrita, sobretudo para artistas sem patrocínio institucional ou sem uma base consolidada de seguidores. Além disso, a monetização por meio de doações e bilhetes virtuais revelou-se instável e dependente de fatores como a capacidade de mobilização digital, a qualidade da conexão e o poder aquisitivo do público.

Não obstante essas limitações, as performances online evidenciaram o potencial das plataformas digitais como espaços de inovação cultural. Ainda que não substituam integralmente os espetáculos presenciais, tanto em termos financeiros quanto experienciais, os shows virtuais funcionaram como alternativas viáveis em um contexto de crise, abrindo

caminho para modelos híbridos que combinam apresentações físicas e digitais no período pós-pandemia.

Portanto, os shows online e as transmissões ao vivo durante a pandemia da Covid-19 revelaram-se respostas criativas e adaptativas diante da interrupção abrupta da economia cultural presencial. Ao mesmo tempo, evidenciaram desigualdades estruturais no acesso às tecnologias e na distribuição de rendimentos. Portanto, mais do que soluções conjunturais, essas experiências apontam para a necessidade de políticas públicas e estratégias institucionais que integrem o digital de forma sustentável e inclusiva no futuro da indústria musical moçambicana.

4.8. Resistência Criativa face às Grandes Indústrias Culturais Globais

A atuação das pequenas produtoras, dos selos independentes e dos agentes culturais alternativos em Moçambique pode ser compreendida, em termos analíticos, como uma forma consistente de resistência criativa face à hegemonia das grandes indústrias culturais globais, tradicionalmente orientadas para a padronização estética, a maximização do lucro e a exploração de mercados massivos. Com efeito, essas indústrias tendem a privilegiar formatos musicais facilmente exportáveis e adaptáveis às lógicas algorítmicas das plataformas digitais, frequentemente em detrimento da diversidade cultural e das especificidades locais.

Em contraste, os agentes independentes moçambicanos têm privilegiado estratégias assentes na valorização da diversidade cultural, na experimentação estética e na afirmação de identidades musicais locais, recusando a lógica de homogeneização imposta pelo mercado global. Essa resistência não se manifesta apenas no plano sonoro, mas também nos modelos de gestão, nas formas alternativas de distribuição, na organização coletiva do trabalho artístico e nas relações mais horizontais estabelecidas com o público. Assim, a resistência criativa opera simultaneamente como prática estética e como posicionamento político-cultural.

Nesse sentido, a resistência criativa não deve ser interpretada como um afastamento completo do mercado ou das plataformas digitais, mas antes como uma reapropriação estratégica desses dispositivos. Muitos artistas e coletivos utilizam plataformas globais de forma tática, explorando brechas de visibilidade para difundir narrativas locais, linguagens próprias e discursos identitários que desafiam o mainstream. Contudo, essa apropriação ocorre de forma crítica, consciente das limitações impostas pelos algoritmos e pelas estruturas de poder que regulam a circulação cultural global.

De acordo com a IFPI (2022), embora as plataformas globais de streaming dominem a distribuição musical à escala internacional, os ecossistemas locais continuam a desempenhar um papel essencial na preservação da diversidade cultural, no desenvolvimento de talentos emergentes e no fortalecimento das indústrias musicais nacionais. No contexto moçambicano, as iniciativas independentes assumem particular relevância, uma vez que contribuem para a construção de uma indústria musical mais plural, inclusiva e culturalmente representativa, compensando, em parte, a ausência de grandes estruturas editoriais multinacionais no país.

Nesse quadro, o produtor e artista Nandele destaca-se como uma das figuras centrais da cena alternativa de Maputo, tanto pela sua produção artística quanto pela reflexão crítica sobre os rumos da música moçambicana contemporânea. Segundo o próprio artista, a música nacional não deve procurar "encaixar-se" em padrões externos ou modelos estéticos importados, mas afirmar-se pela sua autenticidade, pela experimentação e pela autonomia criativa (Nandele, como citado em OkayAfrica, 2021). Essa posição evidencia uma postura consciente de resistência simbólica, que valoriza a singularidade cultural em detrimento da adequação às tendências globais.

Essa visão é reforçada pelas práticas colaborativas observadas entre selos independentes, produtores, artistas e espaços culturais alternativos, que funcionam como redes de cooperação criativa e de visibilidade coletiva. Tais redes permitem a partilha de recursos, saberes e públicos, reduzindo a dependência de intermediários comerciais e fortalecendo a cena alternativa local (Ransom Note, 2019). Nesse sentido, a colaboração surge como estratégia de sobrevivência e de afirmação cultural num ambiente marcado por desigualdades estruturais.

Em reflexões sobre a cena musical de Maputo, Nandele e outros agentes envolvidos em coletivos e espaços independentes sublinham que a cooperação entre artistas constitui uma das principais forças motrizes do movimento alternativo. Entrevistados em reportagem da *Ransom Note* afirmam que a diversidade sonora e a articulação entre produtores, músicos e espaços culturais — incluindo selos como Kongoloti Records e Xibalo Records — têm sido decisivas para colocar a música alternativa moçambicana "no mapa", superando limitações estruturais e criando oportunidades concretas de circulação artística (Ransom Note, 2019).

Todavia, uma análise crítica impõe reconhecer que essa resistência criativa enfrenta desafios significativos, como a escassez de financiamento, a precariedade das infraestruturas e a dificuldade de acesso a mercados mais amplos. Ainda assim, o conjunto dessas iniciativas revela que a resistência não se dá apenas pela oposição direta ao sistema dominante, mas pela

produção de alternativas viáveis, baseadas em cooperação, criatividade e valorização cultural. Em suma, a resistência criativa em Moçambique constitui um elemento central para compreender a vitalidade e a complexidade da indústria musical nacional no contexto da globalização digital.

4.9. Estrutura Atual do Mercado Musical em Moçambique

A indústria musical moçambicana apresenta, na atualidade, uma estrutura complexa e fragmentada, caracterizada pela coexistência de práticas formais e informais, múltiplos canais de produção, circulação e consumo, bem como pela diversidade de agentes culturais envolvidos. Essa configuração resulta tanto do percurso histórico da música no país quanto das transformações recentes associadas à economia criativa, à digitalização e às fragilidades dos mecanismos de regulação e financiamento cultural (Hesmondhalgh, 2019; IFPI, 2022).

Por um lado, observa-se a ampliação das oportunidades de produção e difusão musical, sobretudo com a incorporação de tecnologias digitais e plataformas de streaming; por outro, persistem assimetrias estruturais que limitam a sustentabilidade económica dos agentes culturais, reforçando a informalidade e a precarização do trabalho artístico. Assim, o mercado musical moçambicano desenvolve-se num cenário híbrido, no qual convivem iniciativas profissionais emergentes, práticas comunitárias e circuitos informais de circulação cultural.

4.9.1 Principais atores do mercado

i). Artistas

Os artistas constituem o núcleo central da indústria musical, sendo responsáveis não apenas pela criação estética, mas também, cada vez mais, pela gestão integral das suas carreiras. Para além da composição e interpretação, muitos artistas assumem funções de produção, promoção e distribuição das próprias obras, especialmente em contextos marcados pela escassez de intermediários estruturados.

Nesse sentido, os artistas recorrem simultaneamente a meios tradicionais — como rádio, televisão e espetáculos ao vivo — e a plataformas digitais e redes sociais, numa estratégia de diversificação de canais e maximização da visibilidade (Hesmondhalgh, 2019). Contudo, essa multifuncionalidade, embora amplie a autonomia criativa, também transfere para os artistas responsabilidades que antes eram desempenhadas por editoras e agentes especializados, contribuindo para a sobrecarga de trabalho e para a instabilidade económica.

Do ponto de vista crítico, essa centralidade dos artistas no ecossistema musical revela tanto uma capacidade de adaptação às novas dinâmicas digitais quanto a fragilidade estrutural do mercado, no qual a profissionalização plena ainda depende de políticas públicas, mecanismos de proteção social e maior articulação institucional.

ii) Produtores e Estúdios Musicais

Os produtores e estúdios musicais desempenham um papel fundamental na garantia da qualidade técnica e estética das produções, atuando como mediadores entre a criação artística e o mercado. Em Moçambique, predominam pequenas produtoras independentes, estúdios locais e coletivos culturais urbanos, que funcionam como verdadeiras incubadoras de talentos e espaços de experimentação criativa.

Esses agentes oferecem serviços de gravação, mixagem e masterização a custos relativamente acessíveis, adaptando-se às limitações económicas dos artistas e às condições do mercado local (IFPI, 2022). Além disso, muitos estúdios assumem funções ampliadas, como orientação artística, produção executiva e apoio à divulgação digital, reforçando o seu papel estratégico no ecossistema musical.

Todavia, apesar da sua relevância, produtores e estúdios independentes enfrentam desafios significativos, como a escassez de investimento, a instabilidade de receitas e a dificuldade de acesso a equipamentos de última geração. Assim, embora contribuam para a diversidade estética e para a renovação da cena musical, operam frequentemente em condições de vulnerabilidade económica, o que limita a consolidação de uma indústria musical mais estruturada e sustentável.

Em síntese, a estrutura atual do mercado musical moçambicano revela um campo marcado por criatividade, flexibilidade e inovação, mas também por fragilidades institucionais e económicas. A análise dos principais atores evidencia que, embora a digitalização tenha ampliado as possibilidades de produção e circulação musical, a consolidação do setor depende da maior articulação entre artistas, produtores, plataformas, Estado e sociedade civil, de modo a fortalecer a economia criativa e assegurar condições mais equitativas de desenvolvimento cultural.

Quadro1: Principais produtores e estúdios (2010 – 2022)

Produtor / Estúdio	**Local**	**Destaque**	**Fonte**
DJ Tarico	Maputo	Produção de "Yaba Buluku" e colaborações regionais	Wikipedia, 2026
Ellputo	Maputo	Produção com Laylizzy	Wikipedia, 2026
Sameblood Studios	Maputo	Hip hop moçambicano 2010–2020	Wikipedia, 2026
Jay S	Maputo	Afro pop e afro house	Xigubo, 2025
Samito	Canadá	Colaborações internacionais	Wikipedia, 2026
Sidney Mavie (GM Record)	Maputo	Produção executiva de álbuns hip hop	Voice of America, 2025
Nandele	Maputo	Beatmaker e música eletrônica	Rimas e Batidas, 2015
Macache DJz	Maputo	Amapiano e música eletrônica	Wikipedia, 2026

Fonte: (IFPI, 2022)., adaptado pelo autor (2026)

1. **Rádios e Televisões**

   Rádios e televisões continuam centrais na divulgação musical, especialmente em regiões com acesso limitado à internet. Programas especializados promovem artistas locais e contribuem para a formação de audiência (INE, 2023).

2. **Gravadoras e Editoras**

   O mercado é dominado por pequenas gravadoras independentes, enquanto a presença de grandes multinacionais é limitada. Estas gravadoras promovem estilos urbanos, tradicionais e híbridos, adotando estratégias digitais de distribuição e promoção via plataformas de streaming como MyMuze, Música Moz, MozikPlay e M-Toca (Vodacom Moçambique, s.d; Kabum Digital, 2021).

Quadro 2: Principais Gravadoras e Artistas (2010 – 2022)

Gravadora	**Destaque**	**Artistas**
Bang Entertainment	Maior influência nos anos 2000–2010	Lizha James, Dama do Bling, Marlene, Valdemiro José

Gravadora	Destaque	Artistas
Game Over	Promove talentos emergentes	Claudio Ismael, Baronet Brothers
BZ Records	Foco em rap/hip hop	K-Marques, Messias Maricoa
Noddy Entertainment	Música urbana e multicultural	José Marcelino, Felex
Kongoloti Records	Música lusófona	Diversos artistas da África Lusófona

Fonte: (IFPI, 2022)., adaptado pelo autor (2026)

4.9.2. Organizações de Gestão Coletiva de Direitos de Autor

As organizações de gestão coletiva de direitos de autor desempenham um papel central na estruturação e sustentabilidade da indústria musical, uma vez que são responsáveis pela proteção jurídica das obras, pela arrecadação e distribuição de royalties e pela mediação entre autores, utilizadores e entidades exploradoras de conteúdos musicais. Em Moçambique, destacam-se a SOMAS (Associação Moçambicana de Autores) e a Sociedade Moçambicana dos Direitos Autorais (SMDA), instituições incumbidas de representar os interesses dos criadores e de assegurar a remuneração decorrente do uso público das obras musicais.

Em termos funcionais, estas organizações atuam na cobrança de direitos de execução pública, reprodução e comunicação ao público, além de oferecerem orientação legal aos autores no que respeita à proteção das suas criações. Assim, constituem um elo fundamental entre a criação artística e o mercado, contribuindo para a formalização do setor e para o reconhecimento do valor económico da produção cultural (TRADE.GOV, 2024; SMDA, 2026).

Todavia, apesar da sua relevância institucional, a atuação dessas entidades enfrenta desafios estruturais significativos. Em primeiro lugar, a fiscalização da pirataria continua a ser limitada, tanto nos circuitos físicos quanto no ambiente digital, onde a circulação não autorizada de conteúdos ocorre de forma rápida e difusa. A insuficiência de mecanismos tecnológicos de monitorização e a fraca articulação com plataformas digitais dificultam a identificação do uso indevido das obras e a arrecadação efetiva de royalties.

Além disso, a formalização de contratos e a adesão dos autores aos sistemas de gestão coletiva ainda se revelam problemáticas. Muitos criadores operam em contextos de informalidade, desconhecendo os seus direitos ou desconfiando das estruturas institucionais existentes. Esse

cenário compromete a base de arrecadação das organizações e limita a capacidade de distribuição equitativa dos rendimentos, reforçando a precarização do trabalho artístico.

Do ponto de vista crítico, observa-se que a transição para o ambiente digital impõe novos desafios às organizações de gestão coletiva, que historicamente foram concebidas para operar em contextos analógicos. A ausência de acordos claros com plataformas de streaming, a falta de legislação específica para a remuneração digital e as dificuldades de rastreamento de execuções online revelam uma defasagem entre os modelos tradicionais de gestão de direitos e as dinâmicas contemporâneas da indústria musical.

Nesse sentido, embora a SOMAS e a SMDA desempenhem funções indispensáveis para a proteção dos autores, a sua eficácia depende da modernização dos seus sistemas de gestão, do fortalecimento da cooperação institucional e da implementação de políticas públicas que promovam a educação em relação a direitos de autor e a regulação do mercado digital. Somente com esses avanços será possível assegurar uma remuneração mais justa e sustentável aos criadores, contribuindo para a consolidação de uma indústria musical mais equilibrada e juridicamente protegida.

4.9.3.Fluxos de receita da indústria musical

O mercado musical moçambicano apresenta fluxos de receita **diretos** e **indiretos**, detalhados na tabela abaixo:

Quadro 3. Fluxos de receita da indústria musical

Tipo	**Fonte**	**Descrição**
Direta	Vendas físicas e digitais	CDs, vinis e downloads
Direta	Streaming	Assinaturas e publicidade em plataformas digitais
Direta	Bilheteira	Shows, concertos e festivais
Direta	Merchandising	Produtos relacionados aos artistas
Indireta / Complementar	Patrocínios e publicidade	Marcas parceiras e conteúdos patrocinados

Tipo	Fonte	Descrição
Indireta / Complementar	Licenciamento	Uso em TV, rádio, cinema e jogos
Indireta / Complementar	Crowdfunding e doações	Plataformas digitais de apoio aos artistas
Indireta / Complementar	SOMAS, SMDA	Compartilhamento de royalties

Fonte: (TRADE.GOV, 2024) adaptado pelo autor (2026)

4.9.4. Cadeia de Circulação Musical

A cadeia de circulação musical organiza-se, de forma geral, segundo a lógica Produção → Distribuição → Consumo, configurando um ecossistema interdependente no qual diferentes atores desempenham funções complementares. Trata-se de um processo dinâmico, no qual a música é concebida, transformada em produto cultural, colocada em circulação por múltiplos canais e apropriada socialmente pelos públicos, ao mesmo tempo em que é regulada e financiada por instituições e agentes económicos.

Em primeiro lugar, a produção constitui o ponto de partida da cadeia e envolve os artistas, produtores e estúdios musicais. Nesta etapa ocorre a criação estética e técnica das obras, abrangendo composição, interpretação, gravação, edição, mistura e masterização. Com a digitalização, a produção tornou-se mais descentralizada, permitindo que artistas independentes recorram a home studios e softwares acessíveis, ampliando a autonomia criativa. Contudo, essa flexibilização também desloca para os criadores responsabilidades antes assumidas por estruturas profissionais mais robustas, o que pode gerar precarização do trabalho artístico.

Em seguida, a distribuição corresponde à etapa em que a obra musical é colocada em circulação. Tradicionalmente dominada por gravadoras e mídias convencionais (rádio e televisão), esta fase passou a integrar fortemente as plataformas digitais de streaming e redes sociais. Essas plataformas desempenham hoje um papel central na difusão musical, ampliando o alcance geográfico das obras e acelerando os fluxos de circulação. Todavia, a distribuição digital é mediada por lógicas algorítmicas e interesses corporativos, que condicionam a visibilidade dos conteúdos e reforçam assimetrias entre artistas consolidados e emergentes.

O consumo constitui a etapa na qual o público apropria-se da música por meio de diferentes práticas, como streaming, download, shows ao vivo, concertos online e aquisição de merchandising. Nesta fase, os fãs assumem um papel ativo, não apenas como ouvintes, mas também como agentes de divulgação, partilha e legitimação simbólica das obras. Entretanto, embora o consumo digital seja massificado, a conversão desse engajamento em retorno económico direto para os artistas permanece limitada, sobretudo em contextos marcados por baixos valores de remuneração por reprodução.

Paralelamente, a cadeia de circulação musical é atravessada por mecanismos de regulação, assegurados por entidades como a SOMAS, o INICC, a SMDA e órgãos governamentais. Esses atores são responsáveis pela proteção dos direitos de autor, pela definição de normas legais e pela mediação de conflitos entre criadores, utilizadores e plataformas. Contudo, a eficácia da regulação enfrenta desafios significativos, sobretudo no ambiente digital, onde a fiscalização da pirataria, o rastreio das execuções e a cobrança de royalties ainda são insuficientes.

Por fim, o financiamento constitui um elemento transversal a toda a cadeia, envolvendo marcas, patrocinadores, apoios institucionais e modalidades emergentes como o crowdfunding. Esses recursos são fundamentais para viabilizar a produção, a promoção e a circulação musical, especialmente em mercados onde o retorno financeiro direto da música gravada é reduzido. Ao mesmo tempo, a dependência de patrocínios e parcerias comerciais pode influenciar escolhas estéticas e estratégias de visibilidade, introduzindo tensões entre autonomia criativa e sustentabilidade económica.

Portanto, a cadeia de circulação musical deve ser compreendida como um sistema articulado, no qual produção, distribuição, consumo, regulação e financiamento se inter-relacionam de forma complexa. A digitalização ampliou as possibilidades de circulação e acesso, mas também reconfigurou as relações de poder entre os atores, exigindo análises críticas que considerem tanto as oportunidades de democratização quanto os riscos de concentração, precarização e desigualdade no ecossistema musical contemporâneo.

4.9.5 Dados estatísticos sobre cultura e música

Dados oficiais do Instituto Nacional de Estatística (INE) indicam que a música representa uma parcela significativa da atividade cultural formalmente registada, evidenciando o seu peso económico, social e simbólico no conjunto das indústrias culturais. Esses dados revelam que a produção, a circulação e o consumo musical contribuem de forma relevante para o dinamismo

do setor cultural, tanto em termos de geração de rendimento quanto de criação de oportunidades de trabalho direto e indireto.

Em termos quantitativos, as estatísticas do INE demonstram que a música integra um dos segmentos mais ativos entre as atividades culturais registadas, incluindo espetáculos ao vivo, produção fonográfica, eventos culturais e serviços associados. Tal expressividade confirma que a música não deve ser compreendida apenas como manifestação artística, mas também como componente estruturante da economia criativa, com impactos mensuráveis no Produto Interno Bruto cultural e na empregabilidade juvenil.

Além disso, os dados estatísticos permitem observar uma concentração significativa das atividades musicais em centros urbanos, o que revela assimetrias territoriais no acesso a infraestruturas culturais, financiamento e mercados consumidores. Esse padrão reforça a existência de desigualdades regionais na profissionalização do setor musical, limitando a visibilidade e a sustentabilidade de iniciativas culturais em zonas periféricas e rurais.

Do ponto de vista analítico, embora os números oficiais do INE sejam fundamentais para mapear a dimensão formal do setor, importa reconhecer que grande parte da atividade musical ocorre de forma informal e, por conseguinte, permanece sub-representada nas estatísticas oficiais. Tal invisibilidade estatística tende a subestimar o real impacto económico e social da música, dificultando a formulação de políticas públicas adequadas e o desenho de mecanismos de apoio estruturado aos artistas e agentes culturais.

Nesse sentido, os dados do INE devem ser lidos de forma crítica e complementar a outras fontes qualitativas e setoriais, de modo a captar a complexidade do ecossistema musical. Ainda assim, ao evidenciar a relevância da música no conjunto das atividades culturais registadas, as estatísticas oficiais reforçam a necessidade de investimentos consistentes em formação, regulação, financiamento e infraestrutura, com vista ao fortalecimento sustentável da indústria musical e à valorização da cultura como eixo estratégico de desenvolvimento.

Quadro 4. Dados estatísticos sobre cultura e música

Ano	**Grupos culturais registrados**	**Grupos dedicados à música**	**% Música**
2013	1.200	276	23%
2022	1.340	312	23,3%

Ano	Grupos culturais registrados	Grupos dedicados à música	% Música
2023	1.410	332	23,5%

Fonte: INE (2014, 2024).

Outros dados indicam crescimento da formação musical profissional, com aumento de matrículas na Escola Nacional de Música (INE, 2023), e projeções de mercado sugerem receita de **US$ 34,71 milhões em 2025**, com crescimento anual estimado de **2,86% até 2029** (Statista).

4.9.6. Legislação Cultural e Proteção dos Direitos de Autor em Moçambique

A legislação cultural em Moçambique estrutura-se a partir do reconhecimento da cultura como eixo estratégico do desenvolvimento social, económico e identitário. Nesse quadro, a Política Cultural de 1997 estabelece que a promoção da cultura - incluindo a música - constitui um fator essencial para o desenvolvimento nacional, ao articular dimensões simbólicas, económicas e sociais (WIPO, 1997). Tal política enfatiza, entre outros aspetos, a promoção da livre expressão das diversas manifestações culturais, o incentivo à criação, produção e disseminação de obras artísticas, o apoio à instalação de estúdios de gravação e infraestruturas culturais e o estímulo à produção local de instrumentos musicais, visando fortalecer a base material da indústria musical (WIPO, 1997).

Dessa forma, a política cultural revela uma intenção normativa clara de posicionar a cultura não apenas como expressão identitária, mas também como componente estruturante da economia criativa. Todavia, embora esse enquadramento seja ambicioso, a sua materialização prática tem sido limitada por constrangimentos institucionais, financeiros e infraestruturais, o que evidencia um desfasamento recorrente entre a formulação legal e a implementação efetiva das políticas públicas culturais.

De acordo com os artigos 1.º e 2.º, a proteção aplica-se a obras expressas por qualquer meio ou forma, independentemente do seu mérito, destino ou modo de divulgação, o que significa que uma obra musical está juridicamente protegida desde o momento da sua criação, ainda que nunca tenha sido comercializada ou registada formalmente. Essa disposição reforça o princípio da proteção automática do direito de autor, alinhando a legislação moçambicana com os padrões internacionais.

Nos termos dos artigos 3.º e 4.º, são consideradas obras protegidas as criações originais do espírito, incluindo obras musicais com ou sem letra, audiovisuais, fotográficas, coreográficas,

programas de computador e obras de artes plásticas. A lei clarifica, entretanto, que não é a ideia em abstrato que goza de proteção, mas sim a forma concreta da sua expressão. Assim, por exemplo, a ideia de uma canção sobre identidade cultural não é protegida, ao passo que a letra e a melodia efetivamente compostas o são (MOÇAMBIQUE, 2022).

No que se refere à titularidade do direito de autor, o artigo 6.º estabelece que o direito pertence à pessoa singular que cria a obra, sendo reconhecido automaticamente, sem necessidade de registo. Contudo, em casos de obras coletivas ou realizadas por encomenda, a titularidade pode ser regulada contratualmente, o que evidencia a importância da formalização jurídica nas relações profissionais do setor cultural.

A lei distingue ainda entre direitos morais e direitos patrimoniais. Os direitos morais, previstos nos artigos 8.º e 9.º, são inalienáveis, irrenunciáveis e imprescritíveis, incluindo o direito à paternidade da obra, à indicação do nome do autor, à integridade da criação e à possibilidade de modificar ou retirar a obra de circulação, dentro dos limites legais. Mesmo quando os direitos patrimoniais são cedidos, os direitos morais permanecem com o autor, garantindo a proteção da sua reputação e identidade artística (MOÇAMBIQUE, 2022).

Não obstante o avanço normativo representado pela Lei n.º 9/2022, a aplicação efetiva da legislação enfrenta desafios estruturais significativos. A fiscalização da pirataria permanece frágil, tanto nos circuitos físicos quanto no ambiente digital, onde a reprodução e venda não autorizadas de obras musicais continuam disseminadas em mercados informais. Ademais, a limitada capacidade de enforcement judicial e a escassa literacia jurídica dos artistas dificultam a efetivação dos direitos consagrados em lei (TRADE.GOV, 2024).

Em síntese, o quadro legal moçambicano estabelece bases sólidas para a proteção dos direitos de autor e para a valorização da cultura enquanto ativo estratégico. Contudo, a distância entre o texto legal e a realidade prática evidencia a necessidade de reforço institucional, modernização dos mecanismos de fiscalização, educação autoral e maior articulação entre o Estado, as organizações de gestão coletiva e os agentes culturais. Sem esses esforços, a legislação corre o risco de permanecer como instrumento normativo robusto, porém com impacto limitado na sustentabilidade económica e simbólica da criação artística.

Por sua vez, os direitos patrimoniais, regulados nos artigos 10.º a 14.º, conferem ao autor o direito exclusivo de exploração económica da obra, abrangendo reprodução, adaptação, distribuição, execução pública e comunicação ao público, inclusive por meios digitais. Esses

direitos podem ser cedidos ou licenciados mediante contrato escrito, o que torna imprescindível a literacia jurídica dos artistas para evitar práticas abusivas ou contratos desequilibrados.

A lei prevê igualmente limitações e exceções ao direito de autor (artigos 45.º a 51.º), permitindo usos específicos sem autorização prévia, como citações para fins de crítica, ensino ou investigação, reprodução para uso privado e atividades educativas ou científicas, desde que tais utilizações não prejudiquem a exploração normal da obra nem causem dano injustificado ao autor (MOÇAMBIQUE, 2022). Essas exceções procuram equilibrar a proteção dos criadores com o interesse público no acesso ao conhecimento.

Quanto à duração da proteção, o artigo 62.º determina que os direitos patrimoniais subsistem por 70 anos após a morte do autor, passando a obra ao domínio público após esse período, enquanto os direitos morais permanecem protegidos nos termos da lei. Já a violação dos direitos de autor, prevista nos artigos 79.º a 87.º, constitui infração passível de responsabilidade civil, administrativa e penal, abrangendo a reprodução, distribuição ou comercialização não autorizada de obras protegidas (MOÇAMBIQUE, 2022).

Embora o registo da obra não seja obrigatório, a lei recomenda-o como meio de reforço da segurança jurídica e de facilitação da prova de autoria em casos de litígio. Em Moçambique, esse registo é realizado junto do Instituto Nacional das Indústrias Culturais e Criativas (INICC, IP), entidade sob tutela do Ministério da Cultura e Turismo. A gestão prática dos direitos de autor é complementada pela atuação da Sociedade Moçambicana dos Direitos Autorais (SMDA), responsável pela recolha e distribuição de royalties (TRADE.GOV, 2024; SMDA, 2026).

CAPÍTULO 5 – APRESENTAÇÃO DOS DADOS

O presente capítulo apresenta e analisa os resultados obtidos através dos instrumentos de recolha de dados utilizados na presente investigação, nomeadamente os inquéritos dirigidos aos músicos e aos ouvintes, bem como as entrevistas realizadas a diferentes intervenientes do ecossistema digital da indústria musical moçambicana. A apresentação destes resultados procura responder à questão central da investigação e aos objetivos definidos, permitindo compreender de que forma as plataformas digitais estão a transformar os processos de produção, distribuição, consumo e monetização da música em Moçambique.

A análise dos dados procura, igualmente, identificar as perceções dos diferentes atores relativamente às oportunidades e aos constrangimentos associados à digitalização da indústria musical. Neste sentido, são consideradas dimensões como a literacia digital dos músicos, a utilização das plataformas de streaming, os hábitos de consumo musical, a visibilidade da produção nacional, os mecanismos de monetização, a proteção dos direitos de autor, a regulação do mercado digital e as condições de sustentabilidade económica dos diferentes intervenientes.

O capítulo encontra-se organizado em diferentes secções, correspondentes aos principais grupos de participantes e instituições analisados. Inicialmente, são apresentados os resultados do inquérito aplicado aos músicos, procurando compreender o seu nível de conhecimento e utilização das plataformas digitais, bem como as perceções sobre promoção, distribuição e geração de receitas através do streaming. Em seguida, são analisados os resultados do inquérito dirigido aos ouvintes, com particular atenção aos seus hábitos de consumo musical, preferências, perceções sobre a música moçambicana e conhecimento das plataformas nacionais.

Posteriormente, são apresentados os resultados das entrevistas realizadas a entidades que desempenham diferentes funções no ecossistema musical digital. A entrevista à Modigi permite compreender o papel da distribuição digital na inserção da música moçambicana nas plataformas internacionais e os mecanismos utilizados para a sua monetização. A entrevista à Mozabeatz possibilita analisar a experiência de uma plataforma nacional dedicada à música moçambicana, incluindo o seu modelo de funcionamento, formas de remuneração e desafios de sustentabilidade.

A análise da entrevista à Sociedade Moçambicana de Autores (SOMAS) concentra-se nas questões relacionadas com a gestão coletiva dos direitos de autor e os desafios associados à arrecadação e distribuição de royalties provenientes do ambiente digital. Por sua vez, a entrevista ao Instituto Nacional de Tecnologias de Informação e Comunicação (INTIC) permite examinar o enquadramento institucional e regulatório do streaming em Moçambique, incluindo questões relacionadas com licenciamento, bases de dados, legislação e resolução de conflitos.

A articulação entre os dados provenientes dos inquéritos e das entrevistas permite confrontar as perceções dos utilizadores e produtores de música com as experiências e posições das entidades que intervêm na distribuição, monetização, gestão de direitos e regulação do setor. Esta triangulação é particularmente relevante para identificar convergências e divergências entre os diferentes atores e compreender as condições concretas em que ocorre a transformação digital da indústria musical moçambicana.

Assim, mais do que apresentar os dados de forma isolada, este capítulo procura estabelecer relações entre as diferentes evidências empíricas recolhidas, permitindo identificar padrões, desafios e oportunidades associados à utilização das plataformas digitais. A análise constitui, deste modo, a base para a discussão dos resultados à luz do enquadramento teórico apresentado nos capítulos anteriores e para a compreensão das implicações da digitalização na produção, circulação, consumo, regulação e sustentabilidade económica da música em Moçambique.

5.1 Inquérito aos Músicos

O inquérito aplicado aos músicos teve como principal objetivo analisar o nível de literacia digital, os padrões de utilização das plataformas digitais de streaming e as perceções em relação às oportunidades e limitações que essas plataformas oferecem no contexto da indústria musical moçambicana. A análise das respostas permite compreender não apenas o grau de adesão às tecnologias digitais, mas também os desafios estruturais que condicionam a participação efetiva dos músicos no ambiente digital.

Relativamente ao conhecimento sobre plataformas de streaming de música, os resultados indicam que a maioria dos músicos inquiridos (77,8%) afirma saber o que são essas plataformas, enquanto 22,2% declararam não possuir esse conhecimento. Este dado demonstra que, apesar de existir um nível considerável de familiaridade com o conceito de

streaming, ainda persiste uma parcela significativa de músicos com lacunas na literacia digital básica, o que pode limitar a sua inserção no mercado musical digital.

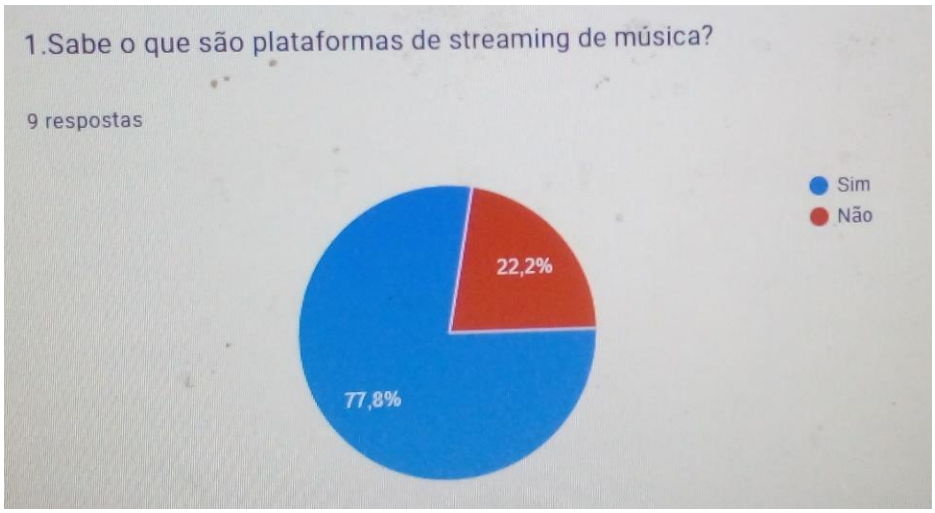


Gráfico 1. Fonte: Autor (2026)

No que se refere à utilização das plataformas digitais para a promoção das próprias músicas, verifica-se que 77,8% dos músicos afirmaram utilizá-las, ao passo que 22,2% indicaram não recorrer a essas ferramentas. Este resultado sugere que, embora a maioria reconheça a importância das plataformas digitais como instrumentos de divulgação, ainda existe um grupo que permanece à margem desse processo, possivelmente por desconhecimento, dificuldades técnicas ou limitações de acesso.



Gráfico 2. Fonte: Autor (2026)

A análise das respostas abertas sobre as razões para o uso ou não uso das plataformas digitais revela que os músicos que utilizam essas ferramentas o fazem sobretudo por as considerarem métodos modernos, rápidos e eficientes de divulgação, capazes de ampliar o alcance da música, facilitar o marketing e melhorar a comunicação com o público. Por outro lado, os músicos que não utilizam plataformas digitais apontam principalmente o desconhecimento das suas vantagens, o que reforça a existência de défices de informação e capacitação no setor.

Quanto às plataformas mais utilizadas, observa-se uma clara predominância das plataformas internacionais, como Spotify, Apple Music e YouTube, enquanto as plataformas digitais nacionais são raramente mencionadas. Este dado evidencia a forte dependência de serviços estrangeiros e a fraca penetração das iniciativas nacionais no quotidiano dos músicos moçambicanos.

No que diz respeito às expectativas em relação ao uso das plataformas digitais, os músicos apontam sobretudo a promoção da sua música, o aumento do alcance do público e a possibilidade de monetização como os principais objetivos. Estas expectativas refletem a perceção das plataformas digitais como instrumentos estratégicos para o desenvolvimento da carreira musical, ainda que nem sempre essas expectativas se concretizem na prática.

Relativamente ao conhecimento das plataformas digitais de streaming nacionais, os resultados revelam que a maioria dos músicos (55,6%) afirma não conhecer essas plataformas, o que demonstra uma baixa visibilidade e reconhecimento do mercado digital nacional. Entre os poucos que afirmaram conhecer, foram mencionadas algumas plataformas como Mozabeat, SMDA, Modigi e MyMuse, embora de forma pouco expressiva, o que indica um conhecimento limitado e pouco consolidado dessas iniciativas.

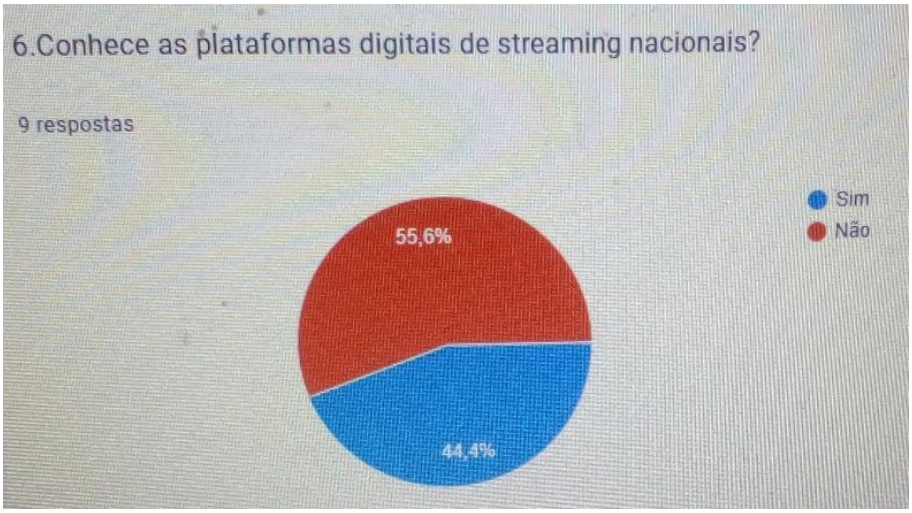


Gráfico 3. Fonte: Autor (2026)

No que concerne à utilização das plataformas nacionais para fins de promoção e obtenção de ganhos financeiros, os dados mostram que 88,9% dos músicos não utilizam essas plataformas. Este baixo nível de adoção evidencia fragilidades estruturais das plataformas nacionais, nomeadamente ao nível da divulgação, da atratividade e da confiança por parte dos artistas.



Gráfico 4. Fonte: Autor (2026)

A análise do conhecimento sobre os processos de subscrição e publicação de conteúdos nas plataformas digitais revela que mais de metade dos músicos (55,6%) não conhece os procedimentos necessários para disponibilizar a sua música. Este desconhecimento contribui

diretamente para a fraca presença dos músicos moçambicanos nas plataformas nacionais, constituindo um entrave técnico e informacional significativo. Além disso, verifica-se que muitos músicos não realizam o processo de subscrição de forma autónoma, dependendo frequentemente de terceiros para essa tarefa, o que evidencia uma dependência externa e uma limitada autonomia digital.



Gráfico 5. Fonte: Autor (2026)

No que se refere às vantagens obtidas com a utilização das plataformas nacionais, a maioria dos músicos afirmou não ter obtido qualquer benefício concreto, sendo a resposta “nenhuma” a mais recorrente. Em alguns casos, foi referida apenas a promoção do grupo como benefício, sem menção a ganhos financeiros relevantes. Estes resultados indicam que as plataformas nacionais, na perceção dos músicos, ainda não conseguem gerar impactos positivos significativos na sua carreira.

Por outro lado, as plataformas internacionais são associadas a benefícios mais claros, como maior visibilidade, possibilidade de monetização e expansão da carreira para além das fronteiras nacionais. No entanto, os músicos também apontam a existência de entraves financeiros e técnicos, como custos de acesso e dificuldades operacionais, que limitam o aproveitamento pleno dessas plataformas.

No que diz respeito à satisfação com os ganhos obtidos através das plataformas digitais, a maioria dos músicos demonstrou baixa satisfação financeira, reconhecendo que essas plataformas contribuem sobretudo para a divulgação da música, mais do que para a geração de rendimentos consistentes. Ainda assim, quando questionados sobre a relevância das

plataformas nacionais para a obtenção de ganhos financeiros, os músicos reconhecem o seu potencial, embora afirmem não observar resultados práticos no contexto atual.

Por fim, apesar das limitações identificadas, verifica-se entre os músicos um certo otimismo em relação à possibilidade de obter ganhos elevados por meio do streaming no futuro. Este otimismo contrasta com a realidade atual, marcada por baixos rendimentos e dificuldades estruturais, mas revela expectativas positivas quanto ao crescimento e à consolidação do mercado digital musical em Moçambique.

Resultados dos Inquéritos aos Músicos:
Os músicos entrevistados reconhecem os benefícios das plataformas digitais na promoção e distribuição da música, salientando a visibilidade internacional e a criação de oportunidades de monetização. No entanto, identificaram fragilidades significativas, como a limitada literacia digital, o acesso restrito à informação, a pouca visibilidade das plataformas nacionais **e** a não efetiva monetização da música. Estes fatores apontam para a necessidade de políticas públicas, programas de capacitação e estratégias de fortalecimento das plataformas digitais nacionais, de modo a promover uma maior inclusão e sustentabilidade da indústria musical moçambicana no ambiente digital.

5.2 Inquérito aos Ouvintes

O inquérito dirigido aos ouvintes teve como objetivo compreender os hábitos de consumo musical, as perceções sobre a indústria musical moçambicana e o papel das plataformas digitais de streaming. No total, participaram entre 80 e 82 inquiridos, dependendo da questão, o que permite uma análise consistente das tendências observadas.

Relativamente à caracterização sociodemográfica, os dados revelam que a amostra é maioritariamente composta por jovens adultos. A faixa etária entre os 18 e os 25 anos representa 70,7% dos participantes, seguida do grupo entre os 26 e os 35 anos, com 15,9%. As restantes faixas etárias apresentam uma representatividade reduzida, sendo praticamente inexistentes os participantes com menos de 18 anos e mais de 45 anos. Esta predominância de jovens pode estar associada ao modo de divulgação do questionário, sobretudo em ambientes académicos e digitais, bem como ao maior interesse e disponibilidade desse grupo etário para responder a inquéritos online. Assim, os resultados refletem principalmente a perceção e experiência da juventude, fator que deve ser considerado na interpretação global dos dados.

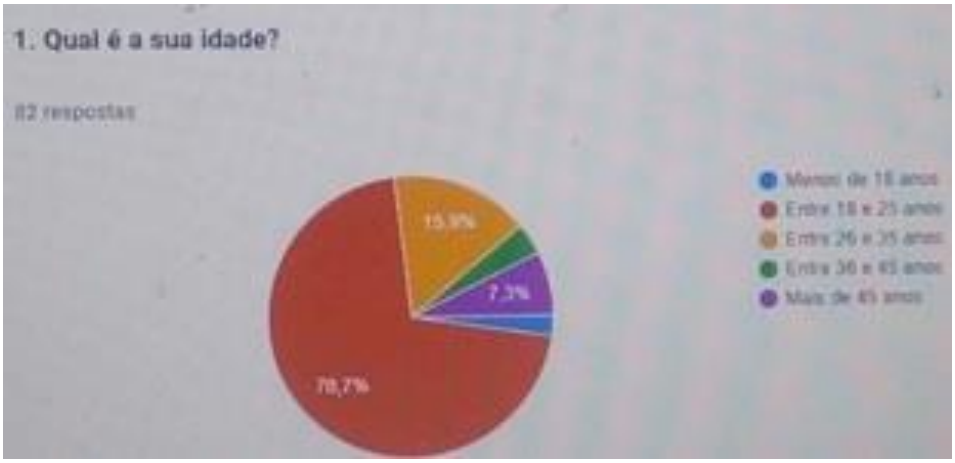


Gráfico 6. Fonte: Autor (2026)

No que diz respeito à distribuição por género, observa-se um equilíbrio absoluto entre os participantes, com 50% do género masculino e 50% do género feminino. Esta paridade confere maior representatividade à amostra e permite que as análises subsequentes sejam realizadas sem enviesamento de género.

Quanto aos hábitos de escuta musical, os resultados demonstram que a música ocupa um lugar central no quotidiano dos inquiridos. A grande maioria dos participantes (87,8%) afirmou ouvir música diariamente, enquanto 11% indicaram fazê-lo algumas vezes por semana. Nenhum participante declarou ouvir música raramente ou nunca, o que evidencia a universalidade da música como forma de entretenimento, expressão cultural e bem-estar no grupo analisado. Estes dados indicam a existência de um público consumidor ativo e regular de conteúdos musicais.

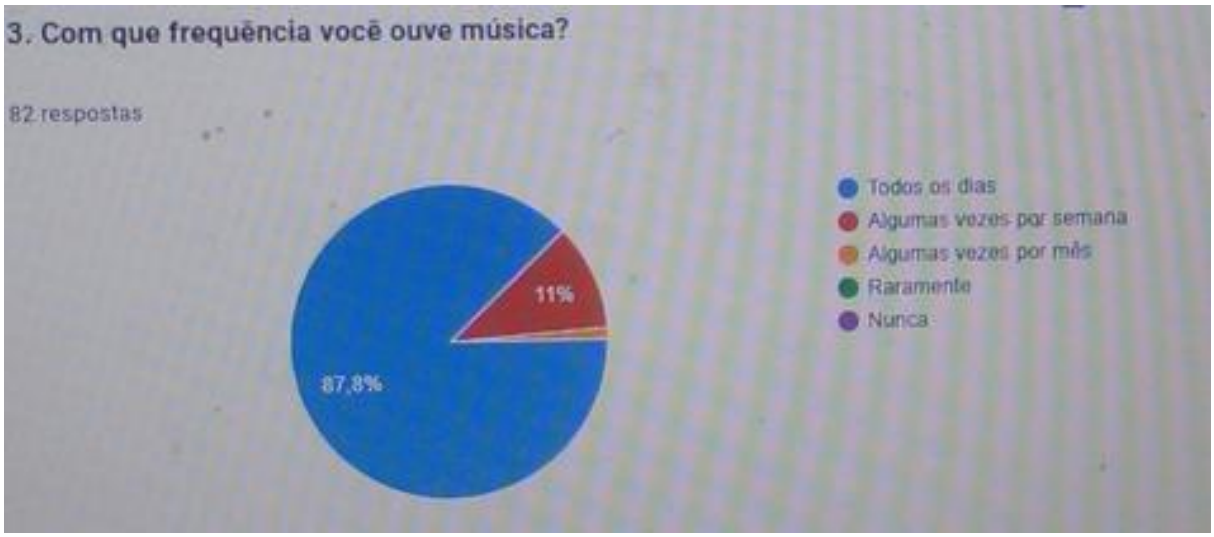


Gráfico 7. Fonte: Autor (2026)

No que se refere aos meios utilizados para ouvir música, constata-se uma clara predominância das plataformas digitais de streaming, utilizadas por 45,1% dos participantes. Em seguida, surgem os meios tradicionais ou offline, como CDs, MP3 players ou arquivos armazenados em telemóveis, utilizados por 37,8% dos inquiridos. A opção "outros" foi assinalada por 12,2%, podendo incluir plataformas como YouTube, redes sociais ou televisão, enquanto o rádio apresenta uma percentagem residual, próxima de 5%. Estes resultados confirmam a tendência de digitalização do consumo musical, ao mesmo tempo que evidenciam a coexistência entre formatos tradicionais e digitais.

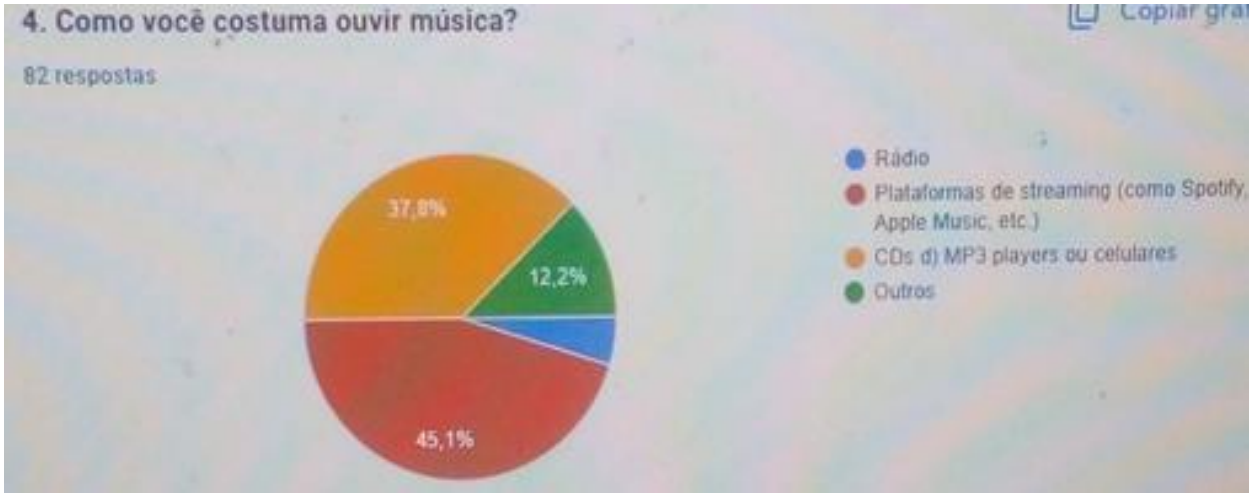


Gráfico 8. Fonte: Autor (2026)

No que concerne às preferências musicais, uma parte significativa dos participantes (39%) afirmou não ter preferência por artistas específicos, o que pode indicar um público com gostos diversificados ou menos fidelizado a determinados nomes. Ainda assim, 30,5% dos inquiridos demonstraram preferência por artistas locais de Moçambique, percentagem superior à registada para artistas africanos de outros países (18,3%) e artistas internacionais (12,2%). Estes dados sugerem que a música moçambicana ocupa um espaço relevante no gosto do público, revelando potencial de valorização e crescimento do mercado nacional.



Gráfico 9. Fonte: Autor (2026)

Relativamente à avaliação da qualidade da música produzida por artistas moçambicanos em comparação com a música internacional, os resultados indicam perceções contrastantes. A maioria dos participantes (45,1%) considera que a música nacional é inferior à internacional, enquanto 32,9% avaliam a qualidade como igual e 15,9% como superior. Uma pequena percentagem (cerca de 6%) classificou-a como muito inferior, e nenhum participante a considerou muito superior. Estes dados revelam que, embora exista um reconhecimento crescente da qualidade da produção musical moçambicana, persiste a perceção de desvantagem face aos padrões internacionais, sobretudo no que diz respeito a aspetos técnicos e de produção.

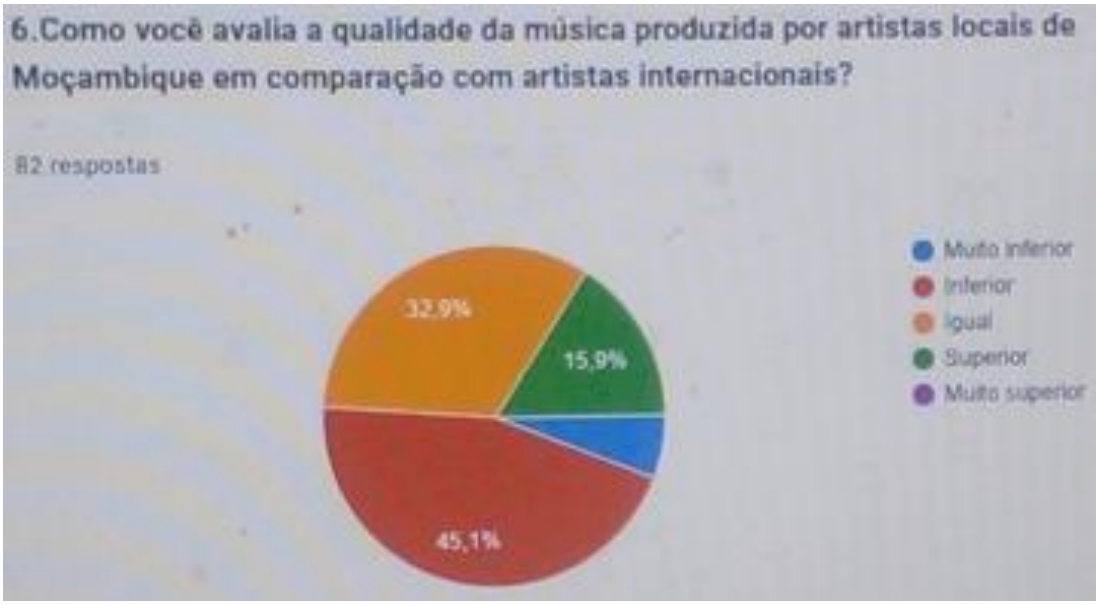


Gráfico 10. Fonte: Autor (2026)

No que toca à diversidade cultural da indústria musical em Moçambique, a perceção do público é maioritariamente positiva. Cerca de 49,4% dos participantes consideram a indústria bastante diversa culturalmente, enquanto 38,3% a classificam como um pouco diversa. Apenas uma minoria entende que a diversidade é limitada ou inexistente. Estes resultados indicam que os ouvintes reconhecem a presença de diferentes estilos, línguas e influências culturais na música moçambicana, embora ainda exista espaço para uma maior inclusão e representação das várias identidades culturais do país.

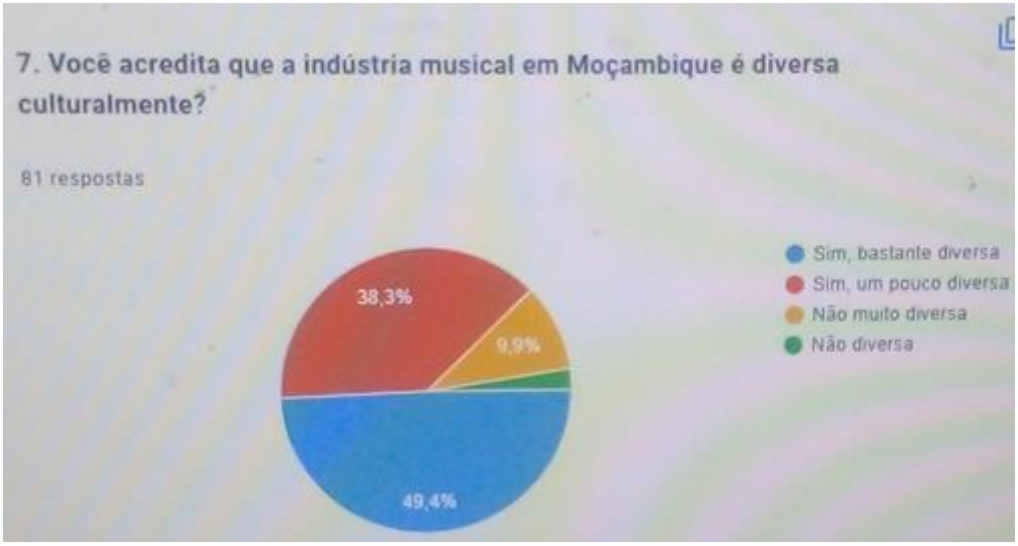


Gráfico 11. Fonte: Autor (2026)

A maioria dos inquiridos também reconhece o papel das plataformas digitais na promoção dessa diversidade cultural. Aproximadamente 56,1% afirmaram que as plataformas digitais ajudam bastante a promover a diversidade cultural, e 22% consideram que ajudam de forma moderada. Apenas uma minoria percebe um impacto reduzido ou inexistente. Assim, as plataformas digitais são amplamente vistas como ferramentas relevantes para a valorização e difusão da diversidade cultural na música moçambicana.



Gráfico 12. Fonte: Autor (2026)

Apesar desse reconhecimento, quando questionados sobre a igualdade de oportunidades entre artistas moçambicanos e internacionais nas plataformas digitais, a perceção é predominantemente negativa. A maioria dos participantes (71,3%) acredita que os artistas locais têm menos oportunidades de se destacar, enquanto apenas 22,5% consideram que as oportunidades são iguais. Esta perceção evidencia a existência de desafios estruturais relacionados com visibilidade, acesso a recursos e alcance global, que dificultam a competitividade dos artistas moçambicanos no mercado digital.



Gráfico 13. Fonte: Autor (2026)

No que se refere aos principais desafios enfrentados pela indústria musical moçambicana na produção e distribuição de música em plataformas digitais, a falta de acesso a financiamento surge como o obstáculo mais relevante, apontado por 37% dos participantes. Seguem-se a pouca visibilidade nas plataformas digitais (24,7%), a falta de infraestrutura tecnológica adequada (18,5%) e a concorrência com artistas internacionais (13,6%). Estes dados revelam um conjunto de limitações económicas, tecnológicas e estruturais que condicionam o desenvolvimento do setor.

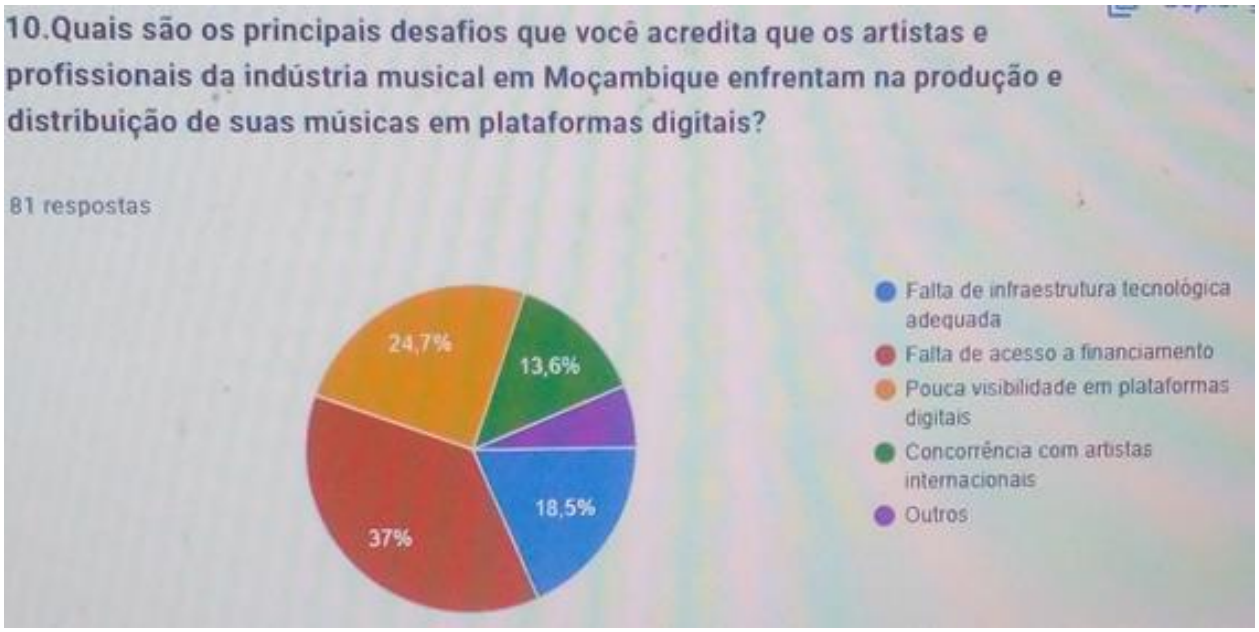


Gráfico 14. Fonte: Autor (2026)

Quanto às possíveis soluções para superar esses desafios, os inquiridos destacaram, sobretudo, a necessidade de maior promoção dos artistas locais nas plataformas digitais (35,4%), seguida do incentivo governamental à indústria musical (26,8%) e do aumento do acesso a financiamento (22%). Estas respostas demonstram um consenso em torno da importância da visibilidade digital, do apoio institucional e do investimento financeiro como fatores-chave para o fortalecimento da indústria musical nacional.



Gráfico 15. Fonte: Autor (2026)

Por fim, no que diz respeito ao conhecimento e à utilização das plataformas digitais de streaming moçambicanas, os resultados evidenciam um baixo nível de familiaridade e adesão. A maioria dos participantes (72%) afirmou não conhecer essas plataformas, e mesmo entre os que declararam algum conhecimento, verificou-se confusão entre plataformas nacionais e internacionais. Além disso, cerca de 76% dos inquiridos afirmaram não utilizar ou nunca ter utilizado plataformas moçambicanas de streaming, o que revela fragilidades significativas ao nível da divulgação, do marketing e da valorização dessas iniciativas.

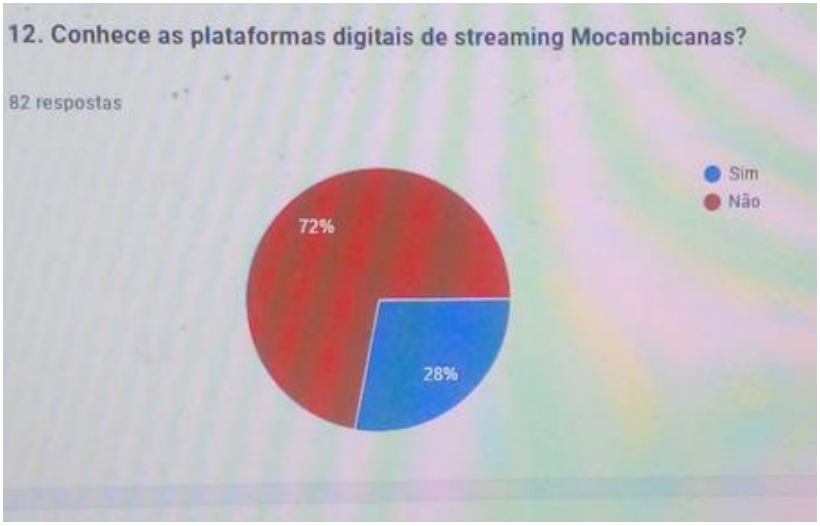


Gráfico 16. Fonte: Autor (2026)

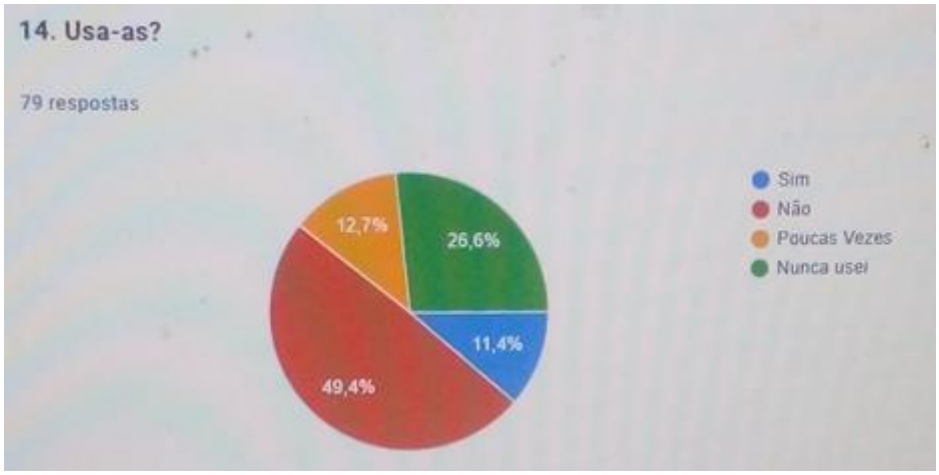


Gráfico 17. Fonte: Autor (2026)

Resultados dos Inquéritos aos Ouvintes:

Os resultados indicam um público jovem, conectado e fortemente inserido no ambiente digital, que valoriza a diversidade cultural e o potencial da música moçambicana. Entretanto, percebem desigualdades e desafios estruturais no setor, apontando para a importância de medidas de promoção digital, investimentos em infraestrutura e políticas de apoio à indústria musical local.

As plataformas internacionais, como Spotify e Apple Music, são predominantes no consumo e na monetização, enquanto as plataformas nacionais — como Mozabeatz, Modigi e MyMuse — apresentam baixa visibilidade, utilização limitada e retornos financeiros ainda simbólicos. O público reconhece o potencial das plataformas nacionais, mas a ausência de estratégias promocionais eficazes, baixa literacia digital e dificuldades de acesso tecnológico dificultam a sua adoção.

Estes resultados apontam para a necessidade de políticas públicas, estratégias de promoção digital e investimentos estruturais que reforcem a visibilidade, a competitividade e a sustentabilidade da indústria musical moçambicana no contexto das plataformas digitais.

Do lado dos ouvintes, verificou-se que o público é majoritariamente jovem (18 a 25 anos) e equitativamente distribuído entre gêneros. A música faz parte da rotina diária da maioria, sendo consumida preferencialmente por plataformas de streaming digitais, embora os meios tradicionais ainda tenham relevância residual. Observou-se também uma valorização

significativa da música local (30,5%), embora persista a percepção de que a qualidade da produção moçambicana é inferior à internacional.

5.3 Entrevista à distribuidora Modigi

A digitalização da indústria musical tem provocado transformações profundas nos modelos de produção, distribuição e consumo de conteúdos culturais a nível global. Em Moçambique, esse processo tem impulsionado o surgimento de plataformas e empresas especializadas em distribuição digital, que procuram integrar os artistas nacionais nos circuitos internacionais de streaming. Neste contexto, a Modigi afirma-se como uma plataforma moçambicana de distribuição digital com relevância crescente no ecossistema musical do país. Dirigida por Mario Monjane, Gestor e Director Executivo, a empresa desempenha um papel estratégico na monetização e projeção da música moçambicana, tanto a nível nacional como internacional.

Fundada em 2016, a Modigi acumula quase uma década de atuação no mercado da distribuição digital, o que lhe confere uma posição de destaque num setor ainda em fase de consolidação em Moçambique. A sua trajetória permitiu acompanhar a evolução das plataformas de streaming e adaptar-se às constantes transformações tecnológicas e económicas que caracterizam a economia digital aplicada ao setor cultural. Atualmente, a plataforma atua na distribuição e monetização de música, vídeos, podcasts e toques de chamada, alcançando mais de 150 plataformas internacionais de streaming, ao mesmo tempo que integra plataformas digitais nacionais.

Do ponto de vista organizacional, a Modigi apresenta uma estrutura relativamente enxuta, composta por quatro colaboradores, nomeadamente um Director Geral, um Gestor Executivo, um Gestor de Clientes e um Gestor Financeiro. Esta configuração reflete um modelo típico de pequenas e médias empresas culturais em economias emergentes, privilegiando a eficiência operacional e a especialização na gestão de conteúdos digitais, apesar das limitações de recursos humanos e financeiros.

No plano da distribuição internacional, a Modigi opera por meio de uma parceria estratégica com a The Orchard, subsidiária da Sony Music. Esta colaboração possibilita a inserção do conteúdo musical dos artistas moçambicanos em mais de 150 plataformas globais de streaming, ampliando significativamente o alcance internacional e o potencial de monetização das obras distribuídas. Dessa forma, a Modigi assume o papel de intermediária

entre a produção musical local e os mercados internacionais, contribuindo para a visibilidade da música moçambicana em países como os Estados Unidos da América e o Brasil.

A nível nacional, a plataforma estabelece parcerias com diferentes serviços de streaming, nomeadamente a MYMuse, gerida pela QuatroMídia em articulação com a The Orchard; a Meu Beat, pertencente à VS Mobile/Movitel, que gere diretamente os conteúdos; e a Zona Music, cujo perfil é administrado pela própria Modigi. Cada uma destas plataformas opera com sistemas e metodologias distintas, exigindo da Modigi elevada capacidade de coordenação, adaptação técnica e gestão operacional.

Relativamente ao modelo de receitas, a Modigi obtém rendimentos provenientes do streaming de música e vídeos em plataformas nacionais e internacionais, da monetização de conteúdos no YouTube, da criação e gestão de toques de chamada e da venda de pacotes de distribuição digital aos artistas. No caso dos ringtones, os valores unitários variam entre 0,5 e 1 metical, constituindo uma fonte de receita ainda relevante no contexto moçambicano. Atualmente, a empresa gera cerca de 1.000 dólares norte-americanos por mês, distribuídos por aproximadamente 240 artistas, retendo cerca de 30% dos ganhos. As receitas provenientes dos toques de chamada situam-se entre 50.000 e 60.000 meticais mensais; contudo, este segmento enfrenta atrasos significativos nos pagamentos, tendo sido o último pagamento registado em junho de 2023. Estes dados evidenciam desafios estruturais associados à sustentabilidade financeira e à dependência de intermediários externos, como a OnMobile e a VS Mobile.

A remuneração dos artistas varia de acordo com o desempenho em streaming. Registam-se pagamentos trimestrais que oscilam entre 200 e 300 dólares para grupos como o 340ML, cerca de 900 dólares para os Diboboys, e valores entre 80 e 100 dólares para artistas como Denilson Manhique, Melony, Lukie, Banda Kakana, Dygo e Anita Macuácua. Destaca-se ainda o facto de alguns artistas, como Denilson e Melony, terem alcançado a marca de um milhão de streams, o que evidencia o potencial de alcance e visibilidade proporcionado pela distribuição digital.

Os pagamentos aos artistas são efetuados de forma trimestral, seguindo práticas comuns no setor da distribuição digital. No entanto, a regularidade desses pagamentos pode ser comprometida por atrasos provenientes das plataformas intermediárias, o que afeta a previsibilidade financeira dos músicos.

O processo de inscrição dos artistas na Modigi ocorre tanto por iniciativa da própria plataforma, que identifica e convida novos talentos, como por contacto direto dos músicos interessados. A empresa disponibiliza diferentes pacotes de distribuição, como os modelos *single standard* e *single pro*, cujos valores variam consoante a abrangência nacional ou internacional do serviço. Os modelos de repartição de receitas também diferem conforme o tipo de adesão: quando o artista opta por pacotes pagos, a divisão corresponde a 90% para o artista e 10% para a Modigi; nos casos em que não há pagamento inicial, a repartição passa a ser de 60% para o artista e 40% para a plataforma. Em termos de remuneração por stream no mercado moçambicano, os valores aproximados situam-se em 0,03 meticais no Spotify e 0,01 meticais no Apple Music, o que evidencia limitações significativas na geração de rendimentos exclusivamente por meio do streaming.

No que respeita à relevância da Modigi para a indústria musical moçambicana, a plataforma desempenha um papel fundamental na modernização e profissionalização do setor. Ao facilitar a inserção dos artistas nacionais no mercado global, a empresa contribui para a diversificação das fontes de rendimento, reduzindo a dependência exclusiva de espetáculos ao vivo. Além disso, promove o uso estratégico das plataformas digitais como instrumentos de visibilidade, monetização e expansão internacional da música moçambicana.

Em termos de distribuição geográfica dos artistas, a Modigi apresenta uma forte concentração na cidade de Maputo, de onde provêm cerca de 80% dos artistas distribuídos, enquanto os restantes 20% são oriundos de províncias como Tete, Cabo Delgado e Zambézia. Esta distribuição reflete as estratégias de marketing, o contacto direto com os artistas e a maior concentração de infraestruturas culturais e tecnológicas na capital do país.

A plataforma oferece um conjunto diversificado de serviços, incluindo a distribuição digital de música, vídeos e podcasts, bem como a criação e gestão de toques de chamada, consolidando-se como uma empresa multifuncional no ecossistema digital musical moçambicano. No domínio dos direitos de autor, a Modigi assegura o pagamento de royalties decorrentes do consumo digital e realiza o bloqueio de conteúdos utilizados sem autorização. Embora ainda não esteja formalmente vinculada à Sociedade Moçambicana de Autores (SOMAS), encontram-se em curso negociações nesse sentido. A empresa atua igualmente no combate à pirataria digital, monitorizando blogs e sites não autorizados que disponibilizam conteúdos musicais de forma ilegal.

Por fim, a Modigi dispõe de mecanismos de controlo e monitorização do desempenho das obras distribuídas, com acesso em tempo real às plataformas internacionais The Orchard e Believe. Este acesso permite acompanhar métricas detalhadas, como visualizações, streams, downloads e acessos gerais, reforçando a transparência e a fiabilidade das informações disponibilizadas aos artistas.

Resultados da entrevista à Distriuidora Modigi:
A Modigi desempenha um papel estratégico na transformação digital da indústria musical moçambicana, contribuindo para a internacionalização da música nacional e para a criação de oportunidades de monetização. Apesar dos desafios financeiros e das limitações do mercado interno, a empresa e consolida a economia criativa digital em Moçambique.

A entrevista à Modigi evidencia o papel central desta plataforma no processo de transformação digital da indústria musical moçambicana. Apesar dos desafios relacionados com a sustentabilidade financeira, os atrasos nos pagamentos e as limitações do mercado nacional, a empresa tem contribuído de forma significativa para a internacionalização da música moçambicana, para a criação de oportunidades de monetização e para a consolidação de práticas profissionais no setor cultural, assumindo-se como um agente estratégico no desenvolvimento da economia criativa digital em Moçambique.

5.4 Entrevista à Plataforma Mozabeatz

O crescimento das plataformas digitais de streaming tem provocado transformações profundas na indústria musical a nível global, alterando significativamente os modos de produção, distribuição e consumo de conteúdos musicais. Em Moçambique, este processo apresenta características próprias, marcadas por desafios estruturais, limitações no acesso a mercados internacionais e fragilidades nos mecanismos de monetização da produção artística. É neste contexto que surge a Mozabeatz, uma plataforma digital de streaming dedicada exclusivamente à música moçambicana, cuja análise permite compreender dinâmicas emergentes no ecossistema musical nacional, sobretudo no que diz respeito à valorização da produção local e às possibilidades de remuneração dos artistas.

A Mozabeatz foi criada em 2020, durante o período da pandemia da COVID-19, um momento particularmente crítico para o setor cultural, caracterizado pela suspensão de espetáculos ao vivo e pela consequente redução das principais fontes de rendimento dos

músicos. Apesar do aumento da produção artística durante este período, os artistas moçambicanos enfrentavam a ausência de canais eficazes de monetização digital. A criação da plataforma surge, assim, como resposta a esta lacuna, posicionando-se como uma alternativa nacional às plataformas internacionais de streaming, como o Spotify, cuja acessibilidade e retorno financeiro para os artistas locais se revelam limitados.

Do ponto de vista organizacional, a Mozabeatz apresenta uma estrutura relativamente reduzida, composta por seis colaboradores, incluindo um diretor-geral e um gestor. Todos os membros da equipa possuem formação nas áreas de Tecnologias de Informação e marketing digital, o que demonstra uma aposta clara na capacitação técnica e na eficiência operacional. Esta configuração evidencia uma organização ainda em fase de consolidação, mas dotada de competências essenciais para operar no ambiente digital contemporâneo.

Em termos estratégicos, a Mozabeatz assume um posicionamento independente, optando por não estabelecer parcerias com plataformas internacionais, que são encaradas como concorrentes diretos. Esta opção revela um foco deliberado no mercado nacional e na valorização da música moçambicana, privilegiando a construção de um ecossistema próprio em detrimento da integração em redes globais de distribuição. Tal estratégia reforça a identidade cultural da plataforma, embora limite, simultaneamente, o seu alcance internacional.

A distribuição do conteúdo musical na Mozabeatz é realizada de forma descentralizada, sendo os próprios artistas responsáveis pela promoção das suas obras, sobretudo através das redes sociais. A plataforma disponibiliza a infraestrutura tecnológica necessária para o streaming e fornece as credenciais de acesso, acolhendo exclusivamente conteúdos de origem moçambicana. Este modelo contribui para a redução dos custos operacionais e para o reforço da autonomia dos artistas, embora dependa fortemente da sua capacidade individual de divulgação e engajamento com o público.

No que se refere à monetização, a Mozabeatz adota um modelo baseado em pagamentos efetuados por meio de carteiras móveis, assegurando transparência através de dashboards acessíveis aos artistas. Estes têm a possibilidade de definir os preços das suas obras após atingirem metas específicas de audição. Embora este modelo promova maior controlo financeiro e autonomia artística, a sua eficácia está diretamente associada ao alcance e à popularidade dos conteúdos dentro da plataforma.

Atualmente, o valor pago por stream situa-se em aproximadamente 0,10 centavos, presumivelmente em meticais, refletindo as limitações financeiras de uma plataforma em fase inicial de desenvolvimento. A Mozabeatz ainda não alcança volumes de streaming suficientemente elevados para garantir rendimentos expressivos, o que torna a remuneração predominantemente simbólica. Contudo, esta realidade é compatível com projetos emergentes, cuja sustentabilidade financeira depende do crescimento progressivo da base de utilizadores e do aumento do consumo de conteúdos.

Apesar dessas limitações, a plataforma conta com mais de 200 músicos inscritos, um número relevante no contexto da indústria musical moçambicana. Alguns artistas destacam-se pelo elevado número de streams, embora os valores máximos pagos não sejam divulgados, por razões de confidencialidade. Esta adesão significativa demonstra o reconhecimento da Mozabeatz enquanto espaço legítimo de difusão e monetização da música nacional.

Atualmente, o processo de inscrição dos artistas é realizado de forma individual. No entanto, a plataforma manifesta a intenção de, no futuro, integrar distribuidoras e entidades institucionais, como a Modigi, a Vidisco e a Rádio Moçambique. Esta perspetiva aponta para um movimento de maior formalização do setor, alinhando-se progressivamente com práticas profissionais consolidadas na indústria musical.

No domínio dos direitos de autor, a responsabilidade pela proteção legal das obras recai sobre os próprios músicos, que devem estar filiados a entidades de gestão coletiva. A Mozabeatz encontra-se a trabalhar na digitalização destes processos, embora ainda dependa de instituições externas para garantir a salvaguarda dos direitos autorais, evidenciando uma área que carece de maior articulação institucional e estrutural.

O controlo do streaming é assegurado por serviços internacionais considerados fiáveis, cabendo à Mozabeatz um papel de suporte técnico. Este sistema confere maior credibilidade e precisão aos dados disponibilizados aos artistas. Ainda assim, a própria plataforma reconhece que a sustentabilidade do modelo de negócio não se encontra plenamente consolidada, estando dependente de investimento contínuo e da expansão do seu ecossistema.

Resultado da entrevista à Plataforma Mozabeatz:
A Mozabeatz assume relevância ao criar um espaço digital exclusivo para a música moçambicana, permitindo monetização, visibilidade e preservação cultural. Embora os

retornos financeiros imediatos sejam limitados, o impacto estrutural sobre os artistas e a integração da plataforma na transformação digital do setor são significativos.

As entrevistas com actores institucionais e plataformas digitais nacionais reforçaram a constatação de que a indústria musical em Moçambique enfrenta desafios estruturais, incluindo: baixa regulamentação específica para streaming, ausência de bases de dados completas sobre músicos e plataformas, dificuldades de financiamento, competição internacional e lacunas na proteção de direitos autorais. Plataformas como a Mozabeatz e distribuidora Modigi desempenham papel estratégico na inserção dos artistas locais no mercado digital, oferecendo serviços de distribuição, monetização e visibilidade, ainda que com limitações financeiras e estruturais.

Em termos gerais, a Mozabeatz assume uma relevância estratégica no panorama da indústria musical moçambicana, ao criar um espaço digital dedicado exclusivamente à produção nacional. Ao possibilitar a monetização, a visibilidade e a preservação da identidade cultural, a plataforma contribui para o fortalecimento do setor musical local, apesar dos desafios relacionados com a escala, as receitas e a consolidação do modelo de negócio. Assim, a Mozabeatz configura-se como uma iniciativa inovadora, cujo impacto reside menos nos retornos financeiros imediatos e mais na criação de oportunidades estruturais para os artistas moçambicanos, integrando-se de forma significativa no processo de transformação digital da indústria musical em Moçambique.

5.5 Entrevista à Somas

A Sociedade Moçambicana de Autores (SOMAS), criada em maio de 2000, constitui a principal entidade de gestão coletiva de direitos de autor em Moçambique, estabelecida por iniciativa dos próprios autores moçambicanos. O seu objetivo central é gerir de forma eficiente os direitos sobre as obras dos seus membros, representando-os na recolha e distribuição de remunerações provenientes da utilização de conteúdos artísticos e literários. A missão da SOMAS centra-se na proteção e promoção dos direitos dos autores, assegurando a remuneração adequada pelo uso das suas obras, incluindo música, performances, literatura e conteúdos audiovisuais, bem como na sensibilização e capacitação dos criadores sobre a importância da gestão dos direitos autorais.

A criação da SOMAS responde à necessidade de organizar e fortalecer a proteção jurídica e económica das criações intelectuais em Moçambique, superando as limitações impostas pela gestão individual e dispersa dos direitos autorais. Este modelo de gestão coletiva permite conferir maior eficácia ao processo de reconhecimento e exploração económica das obras, reduzindo custos e aumentando o potencial de negociação com utilizadores de conteúdo, como meios de comunicação, plataformas de distribuição e outros agentes culturais. Entre os principais objetivos institucionais da SOMAS destacam-se a proteção e promoção dos direitos de autor dos seus membros, a recolha e distribuição de royalties resultantes da utilização pública ou privada das obras, a defesa dos interesses económicos e jurídicos dos autores moçambicanos perante utilizadores de obras e terceiros, bem como a sensibilização e capacitação dos criadores sobre os mecanismos legais existentes para proteção dos seus direitos.

Embora a SOMAS não possua uma declaração formal de visão amplamente publicada, é possível inferir, com base nos seus objetivos estratégicos e práticas institucionais, que a sua visão consiste em consolidar um sistema de gestão coletiva eficiente, justo e abrangente, permitindo aos autores moçambicanos usufruírem dos benefícios económicos e legais das suas criações; expandir a proteção dos direitos de autor em todo o território nacional; favorecer a participação ativa em mecanismos regionais e internacionais de gestão de direitos; e contribuir para a criação de um ambiente cultural sustentável, em que as obras criativas sejam devidamente valorizadas e remuneradas. Este enfoque está alinhado com o quadro jurídico moçambicano, nomeadamente a Lei dos Direitos de Autor e Direitos Conexos (Lei nº 9/2022), que reconhece as associações representativas como instrumentos legais para a gestão coletiva destes direitos.

A SOMAS foi estabelecida antes da entrada em vigor da Lei nº 4/2001, que regula os direitos de autor em Moçambique, tendo posteriormente o enquadramento jurídico sido consolidado por esta lei e, mais recentemente, atualizado e reforçado pela Lei nº 9/2022. A entidade desempenha funções institucionais essenciais, incluindo a gestão coletiva dos direitos de autor, representando legalmente os membros na cobrança e distribuição de remunerações, a defesa jurídica dos direitos patrimoniais e morais dos autores, a negociação de acordos com utilizadores de obras para autorização e licenciamento de conteúdos, bem como a promoção de sensibilização sobre direitos de propriedade intelectual junto do meio artístico e cultural nacional. Entre estas funções destaca-se a assinatura de acordos com grupos de media,

garantindo a remuneração adequada pelos conteúdos reproduzidos em rádio, televisão e meios escritos.

No contexto do streaming de música em Moçambique, a SOMAS enfrenta desafios significativos. Sob a liderança de José Manuel desde 2019, a organização não possui atualmente poder de fiscalização sobre as plataformas digitais, nem capacidade legal ou tecnológica para obrigar ao pagamento de direitos autorais. Embora tenham sido realizadas tentativas de aproximação com estas empresas, não foram firmadas parcerias capazes de assegurar compensações financeiras para os músicos moçambicanos. A legislação moçambicana ainda carece de normas abrangentes que regulem o streaming, e os organismos competentes, como o Instituto Nacional de Tecnologias de Informação e Comunicação (INTIC) e o Instituto Nacional da Indústria Criativa e Cultural (INICC), em colaboração com a UNESCO, encontram-se em processo de elaboração e atualização de leis específicas, previstas para 2026. Contudo, a participação de músicos e produtores nestes processos é limitada, e a legislação existente ainda não abrange gestores de plataformas, distribuidores ou consumidores.

Adicionalmente, não existem obrigações claras para plataformas de streaming, nem bases de dados que registrem artistas ou plataformas operando em Moçambique, dificultando o acompanhamento da participação dos músicos nacionais neste mercado. Em termos financeiros, a SOMAS não recebe atualmente qualquer participação sobre os rendimentos obtidos por artistas via streaming, embora exista potencial para tal. A ausência de legislação específica impede, igualmente, a resolução de litígios relacionados a esta área. A organização, no entanto, mantém a perspetiva de estabelecer contacto com plataformas internacionais, como Spotify e Apple Music, de forma a assegurar que os músicos moçambicanos recebam os pagamentos devidos. Segundo José Manuel, enquanto em outros países africanos entidades semelhantes conseguem gerar rendimentos significativos rapidamente, esta realidade ainda não se concretiza em Moçambique, evidenciando lacunas legais e estruturais que necessitam de ser superadas para a consolidação de um sistema de gestão coletiva eficaz no contexto digital.

Resultado da entrevista à Sociedade Moçambicana de Autores (SOMAS):

A SOMAS, apesar de ser a principal entidade de gestão coletiva de direitos de autor, enfrenta limitações legais e tecnológicas para atuar efetivamente no contexto do streaming, o que

evidencia lacunas regulatórias que precisam ser superadas para assegurar a remuneração e proteção dos músicos nacionais.
A SOMAS enfrenta limitações na arrecadação de direitos de autor relacionados ao streaming, devido à ausência de legislação específica e à incapacidade de fiscalização sobre plataformas digitais. Apesar das tentativas de aproximação com empresas internacionais, a remuneração dos músicos via streaming ainda não ocorre de forma sistemática.

5.6 Entrevista ao Intic

O Instituto Nacional de Tecnologias de Informação e Comunicação (INTIC) de Moçambique é um órgão público responsável pela regulação, supervisão e fiscalização do setor de Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) no país. Segundo o próprio INTIC (2022), o instituto garante o cumprimento das normas e padrões no uso das TIC, promove a segurança digital, licencia e certifica prestadores de serviços eletrónicos, gere o domínio de internet ".mz" e fiscaliza a implementação de serviços tecnológicos. A sua origem remonta à antiga Unidade Técnica de Implementação da Política de Informática (UTIC), criada em 2002, sendo transformado em instituto público em 2014 para centralizar funções regulatórias no setor (GOM, 2014).

Entre as principais funções do INTIC estão a regulação do setor de telecomunicações e TIC, abrangendo telefonia fixa e móvel, internet, radiodifusão digital e outros serviços tecnológicos; a elaboração e implementação de políticas públicas relacionadas com tecnologias digitais em consonância com estratégias nacionais de desenvolvimento; o licenciamento e supervisão de operadores e serviços de TIC; a promoção da inclusão digital e desenvolvimento tecnológico, aumentando o acesso à internet e a capacitação tecnológica da população; e a participação na legislação e regulamentação do setor digital, incluindo cibersegurança, proteção de dados e regulação do mercado digital e de streaming de conteúdos culturais (INTIC, 2022; GOM, 2014).

No contexto da música digital, o INTIC tem papel relevante na elaboração de legislação sobre streaming e outras formas de distribuição digital, embora a cobrança de direitos autorais seja competência de entidades como a Sociedade Moçambicana de Autores (SOMAS) (SOMAS, 2021).

Além disso, o INTIC atua em diversas áreas, como governação digital, segurança cibernética e proteção de dados, licenciamento e certificação de provedores de serviços, e regulação e fiscalização do setor das TIC, com o objetivo de promover um ambiente digital seguro, eficiente e alinhado com padrões internacionais (INTIC, 2022).

5.6.1 Streming musical

Na pergunta relativa à regulação de serviços Streaming musical em Moçambique, resposta obtida é que o projecto está na fase embrionária, apesar do mandato amplo conferido ao Instituto pelo Decreto n.º 9/2011. Segundo as informações obtidas, embora o INTIC confirme que tem trabalhado com plataformas de streaming e serviços digitais, sua intervenção continua essencialmente administrativa, limitada à emissão de Avisos de Registo e Licenciamento aos operadores do ecossistema digital. O registo das plataformas é gratuito por seis meses e o licenciamento custa 5.000 MZN para um período de cinco anos; contudo, estes instrumentos regulatórios não são específicos para a indústria do streaming musical. Assim, torna-se evidente que ainda não existe uma legislação própria para esse setor, deixando de contemplar dimensões fundamentais como a remuneração digital, a proteção dos direitos dos artistas, a transparência algorítmica e os mecanismos de supervisão sobre conteúdos e práticas das plataformas.

5.6.2 Base de dados de plataformas digitais

Sobre a pergunta da existência ou não da base de dados de e de plataformamas digitais para a divulgação da música Moçambicana, o INTIC não dispõe de bases de dados estruturadas sobre plataformas de streaming nacionais, número de artistas moçambicanos inscritos ou quantidade de utilizadores nacionais e internacionais. O Instituto limita-se a registar algumas plataformas como serviços digitais, sem recolher, organizar ou disseminar informações detalhadas que permitam compreender a real dimensão da economia criativa digital em Moçambique. A ausência de consultas públicas dirigidas a músicos, produtores e distribuidores confirma uma lacuna crítica: o setor cultural permanece excluído do processo de construção normativa, sendo auscultado apenas em matérias de proteção de dados. Essa falta de inclusão faz com que criadores e intermediários estejam alheios às decisões que impactam diretamente suas oportunidades de monetização e visibilidade digital.

5.6.3 Legislação

Quanta a pergunda sobre a legislação, embora o INTIC afirme que a legislação está publicada no seu site institucional, isso não significa que os principais interessados tenham acesso efetivo ou compreensão clara das normas existentes. A disponibilização passiva da legislação, sem mecanismos de literacia regulatória, reforça uma assimetria informacional que prejudica músicos, produtores e gestores culturais, muitos dos quais não possuem domínio suficiente da linguagem técnica e jurídica associada ao ambiente digital. A situação torna-se ainda mais sensível quando se considera que o streaming musical gera receitas diretas e indiretas, mas não existe qualquer imposto específico associado aos ganhos dos artistas, e apenas uma parte do valor do licenciamento das plataformas é destinada à Autoridade Tributária.

5.6.4 Litígios

Por fim sobre a questão de litígio, os dados colectados durante a entrevista mostram que o INTIC não intervém em litígios entre plataformas e artistas, justificando que tais conflitos pertencem exclusivamente às partes envolvidas. Essa não intervenção institucional evidencia uma lacuna regulatória grave, pois deixa desprotegidos os criadores musicais num mercado digital global marcado por fortes desigualdades de poder entre grandes empresas tecnológicas e artistas individuais. O próprio INTIC reconhece que ainda se encontra numa fase piloto no que diz respeito à regulação desta área, o que reforça a necessidade de consolidar um quadro normativo capaz de responder às exigências contemporâneas do streaming.

Em suma, a análise empírica dos dados da entrevista indicam que, embora o Decreto n.º 9/2011 tenha dotado o INTIC de um mandato abrangente para coordenar, regular e desenvolver o ecossistema digital moçambicano, a atuação no campo do streaming musical permanece insuficiente. A inexistência de legislação específica, a falta de bases de dados abrangentes, a ausência de auscultação ao setor criativo e a não intervenção em litígios prejudicam o desenvolvimento equilibrado do mercado musical digital no país. Assim, evidencia-se a urgência de o INTIC evoluir de uma regulação meramente administrativa para uma regulação substantiva, capaz de proteger os direitos dos artistas, promover a inovação, garantir transparência no funcionamento das plataformas e fortalecer a economia criativa moçambicana no competitivo cenário global do streaming.

Resultados da Entrevista ao (INTIC), Instituto Nacional de Tecnologias de Informação e Comunicação:

O INTIC, embora possua mandato legal para coordenar e regular o ecossistema digital, encontra-se em fase piloto no que se refere à regulação do streaming musical. A ausência de legislação específica, bases de dados e mecanismos de resolução de litígios evidencia lacunas regulatórias graves, deixando os artistas desprotegidos frente às grandes plataformas digitais.

CAPÍTULO 6 – RESULTADOS E DISCUSSÃO

A presente secção apresenta e discute os principais resultados do estudo sobre a indústria musical em Moçambique, articulando dados empíricos recolhidos por meio de inquéritos aos ouvintes e entrevistas a atores institucionais com o enquadramento teórico adotado. Em primeiro lugar, os resultados permitem compreender como os processos de digitalização têm reconfigurado as dinâmicas de produção, distribuição e consumo musical, criando novas oportunidades de visibilidade e circulação. Todavia, evidenciam-se também fragilidades estruturais persistentes, relacionadas com a sustentabilidade económica, a dependência de plataformas globais e as lacunas no quadro regulatório.

A discussão dos resultados é organizada a partir das variáveis previamente definidas: produção musical, distribuição, consumo, políticas culturais e sustentabilidade económica permitindo uma leitura integrada e comparativa do ecossistema musical contemporâneo. Nesse sentido, a análise procura ir além da descrição dos dados, problematizando as tensões entre autonomia criativa e precarização económica, entre valorização simbólica da música local e práticas efetivas de consumo, bem como entre inovação digital e insuficiência das políticas públicas. Assim, os resultados revelam que a indústria musical moçambicana se encontra num momento de transformação, marcado simultaneamente por dinamismo criativo e por desafios estruturais que condicionam o seu desenvolvimento sustentável no contexto da economia digital.

6.1. Produção musical

Os dados empíricos revelam que a produção musical em Moçambique ocorre num contexto de crescente digitalização, mas marcado por assimetrias estruturais. Do lado dos ouvintes, observa-se uma valorização expressiva da música local (30,5%), o que indica reconhecimento simbólico da produção nacional. Contudo, persiste a perceção de que a qualidade técnica da produção moçambicana é inferior à internacional, revelando limitações associadas ao acesso desigual a tecnologias, formação especializada e infraestruturas de produção.

As entrevistas com a Modigi e a Mozabeatz demonstram que a produção musical nacional é fortemente descentralizada e, em grande medida, dependente da iniciativa individual dos artistas. Plataformas como a Mozabeatz permitem o *upload* direto de conteúdos pelos próprios músicos, reforçando a autonomia criativa, embora transfiram para os artistas a responsabilidade quase integral pela promoção e circulação das obras. Este modelo evidencia um paradoxo: ao mesmo tempo que amplia a liberdade criativa, expõe fragilidades na profissionalização da

produção, sobretudo entre artistas com menor literacia digital e reduzida capacidade de investimento.

Assim, a produção musical moçambicana revela-se criativamente dinâmica, mas estruturalmente vulnerável, dependendo fortemente de esforços individuais e carecendo de políticas sistemáticas de capacitação técnica e apoio à qualidade da produção.

Quadro 5. Evidências da produção musical

Variável: Produção musical	**Evidências empíricas (inquéritos e entrevistas)**
•	Valorização simbólica da música moçambicana (30,5%) pelos ouvintes
	Produção descentralizada e fortemente individual
•	*Upload* directo de conteúdos em plataformas nacionais (Mozabeatz)
	• Autonomia criativa ampliada
	• Forte dependência da iniciativa dos artistas
	• Uso crescente de meios digitais para produção
	Apesar da criatividade elevada, a produção musical permanece estruturalmente frágil, marcada por desigual acesso a tecnologias, formação e financiamento. A autonomia produtiva não é acompanhada por mecanismos institucionais de qualificação e apoio técnico, o que reforça assimetrias internas no setor.
	• Baixa profissionalização técnica e desigualdade de qualidade

Os dados empíricos evidenciam que a produção musical ocorre num contexto de intensificação da digitalização, o que, à primeira vista, sugere uma ampliação das possibilidades criativas e produtivas. A valorização simbólica da música moçambicana por parte dos ouvintes (30,5%) confirma que a produção nacional possui reconhecimento cultural e identitário relevante. Contudo, esta valorização não se converte automaticamente em perceção de qualidade técnica equiparável à produção internacional, revelando uma dissociação entre reconhecimento simbólico e condições materiais de produção. Essa clivagem remete diretamente para o debate clássico sobre as desigualdades estruturais no campo cultural.

A teoria da indústria cultural, Adorno e Horkheimer (2002) ajuda a compreender como os padrões globais de qualidade e estética, historicamente definidos por centros hegemónicos de produção cultural, funcionam como parâmetros normativos. Nesse sentido, a percepção de inferioridade técnica da produção local não pode ser interpretada apenas como deficiência criativa, mas como resultado de um sistema que privilegia infraestruturas, tecnologias e capitais concentrados em mercados centrais. Assim, mesmo num ambiente digital aparentemente aberto, persistem hierarquias que moldam expectativas estéticas e técnicas.

Os dados recolhidos nas entrevistas com a Modigi e a Mozabeatz indicam uma produção musical fortemente descentralizada, baseada na iniciativa individual dos artistas e no uso crescente de meios digitais acessíveis. Este cenário dialoga directamente com a perspetiva de Jenkins, Ford e Green (2013), para quem a cultura digital amplia a participação, a autonomia criativa e as possibilidades de circulação. Plataformas que permitem o *upload* direto de conteúdos, como a Mozabeatz, materializam essa lógica participativa, reduzindo barreiras de entrada e enfraquecendo a dependência de intermediários tradicionais.

Todavia, tal como alerta Hesmondhalgh (2019), a ampliação da autonomia criativa não elimina, por si só, as desigualdades estruturais das indústrias culturais. Pelo contrário, frequentemente transfere para os próprios criadores riscos, custos e responsabilidades que antes eram parcialmente assumidos por editoras e produtores. No caso analisado, a autonomia produtiva convive com baixos níveis de profissionalização técnica, fragilidades na formação especializada e acesso desigual a equipamentos e financiamento. Assim, a descentralização da produção revela-se ambivalente: se, por um lado, estimula a criatividade e a diversidade estética, por outro, aprofunda assimetrias internas entre artistas com diferentes níveis de capital técnico, económico e digital.

A análise também pode ser enriquecida a partir de Canclini (2015), ao compreender a produção musical como prática cultural situada, atravessada por negociações entre referências locais e padrões globais. A criatividade elevada observada na produção musical moçambicana expressa processos híbridos, nos quais os artistas reinterpretam linguagens globais a partir de contextos locais. Contudo, a ausência de políticas sistemáticas de capacitação técnica limita a consolidação dessa criatividade em produtos culturalmente valorizados e economicamente sustentáveis.

Além disso, a lógica descrita por Srnicek (2017), associada ao capitalismo de plataforma, ajuda a compreender por que razão o aumento da produção não se traduz necessariamente em

melhoria das condições estruturais. As plataformas beneficiam da multiplicação de conteúdos, mas não investem diretamente na qualificação técnica da produção local. Assim, a expansão da produção musical ocorre num ambiente em que a abundância de conteúdos coexiste com a precarização do trabalho criativo, reforçando a dependência dos artistas em relação a esforços individuais e estratégias de autopromoção.

Dessa forma, os resultados empíricos permitem concluir que a produção musical se caracteriza por um dinamismo criativo significativo, mas permanece estruturalmente vulnerável. A autonomia produtiva ampliada pela digitalização não é acompanhada por mecanismos institucionais de apoio, formação e financiamento capazes de elevar de forma consistente a qualidade técnica da produção. Em consequência, reproduzem-se desigualdades internas no sector, nas quais apenas uma parcela dos artistas consegue converter criatividade em reconhecimento técnico e sustentabilidade profissional.

6.2. Distribuição

A distribuição musical constitui um dos eixos mais estruturados do ecossistema analisado, ainda que fortemente dependente de intermediários internacionais. Os inquéritos aos ouvintes indicam uma clara predominância de plataformas globais — como **Spotify** e **Apple Music** — tanto no consumo quanto na monetização, enquanto plataformas nacionais (Mozabeatz, Modigi, MyMuse) apresentam baixa visibilidade e utilização residual.

A entrevista à **Modigi** evidencia o seu papel estratégico enquanto distribuidora digital, funcionando como ponte entre a produção local e mais de 150 plataformas internacionais, por meio de parceria com a **The Orchard (Sony Music)**. Esta inserção global amplia o alcance da música moçambicana, mas simultaneamente reforça a dependência de cadeias internacionais de valor, nas quais os termos de remuneração são definidos externamente.

No plano nacional, a coexistência de múltiplas plataformas com metodologias distintas (MYMuse, Meu Beat, Zona Music, Mozabeatz) revela um ecossistema fragmentado, com fraca coordenação e ausência de padrões comuns. Tal fragmentação dificulta a consolidação de uma cadeia de distribuição nacional robusta e competitiva, limitando a capacidade das plataformas locais de rivalizar com os grandes operadores globais.

Quadro 6. Evidências da Distribuição

Variável: Distribuição	**Evidências empíricas (inquéritos e entrevistas)**
•	Baixa visibilidade das plataformas nacionais
•	Modigi distribui para +150 plataformas via The Orchard (Sony)
•	• Inserção internacional da música moçambicana
	Fragmentação do ecossistema nacional
•	Dependência de intermediários globais
	A distribuição digital amplia o alcance internacional, mas reforça dependências estruturais. As plataformas nacionais carecem de escala, integração e estratégias comuns, o que limita a construção de uma cadeia de valor digital autónoma e competitiva.
	• Fraca coordenação entre plataformas nacionais

À luz da teoria de Van Dijck, Poell e De Waal (2018), esta configuração confirma que as plataformas digitais funcionam como ecossistemas sociotécnicos hierarquizados, nos quais a visibilidade, a circulação e o valor económico são organizados segundo lógicas algorítmicas e comerciais globais. Assim, ainda que a digitalização amplie o acesso formal aos mercados internacionais, ela não elimina a desigualdade estrutural entre produtores periféricos e centros de distribuição dominantes. Pelo contrário, tende a reconfigurar a dependência, deslocando-a do plano físico para o plano algorítmico e contratual.

A entrevista à Modigi revela, nesse sentido, um papel estratégico ambivalente. Por um lado, a parceria com a The Orchard, subsidiária da Sony Music, permite a inserção da música moçambicana em mais de 150 plataformas internacionais, ampliando significativamente o alcance geográfico e simbólico das obras distribuídas. Esta dinâmica dialoga com Jenkins, Ford e Green (2013), ao demonstrar que a circulação digital pode favorecer novos circuitos de visibilidade transnacional. Contudo, por outro lado, tal inserção ocorre dentro de cadeias globais de valor fortemente assimétricas, nas quais os termos de remuneração, os critérios de visibilidade e as regras de funcionamento são definidos externamente.

Sob a perspectiva da economia política da cultura, Hesmondhalgh (2019) ajuda a compreender este paradoxo: a ampliação da circulação não implica, necessariamente, maior controlo ou

maior retorno económico para os produtores locais. A dependência de intermediários globais transfere riscos para os agentes nacionais, enquanto concentra poder decisório e financeiro nas plataformas e distribuidoras internacionais. Assim, a distribuição digital, embora tecnicamente eficiente, revela-se estruturalmente desequilibrada.

No plano nacional, os dados evidenciam um ecossistema fragmentado, marcado pela coexistência de múltiplas plataformas (MYMuse, Meu Beat, Zona Music, Mozabeatz), cada uma operando com metodologias, modelos de negócio e infraestruturas distintas. Esta fragmentação confirma a ausência de uma estratégia integrada de distribuição nacional, dificultando a criação de escala, a padronização de processos e o fortalecimento da competitividade local. Tal cenário aproxima-se da crítica formulada por Miège (1989), segundo a qual as indústrias culturais periféricas tendem a desenvolver-se de forma descontínua e dependente, carecendo de articulação institucional e política.

Além disso, a fraca coordenação entre plataformas nacionais limita a sua capacidade de competir com os grandes operadores globais, que beneficiam de efeitos de rede, capital financeiro elevado e forte reconhecimento de marca. Como sublinha Srnicek (2017), no capitalismo de plataforma, a escala é um factor decisivo: plataformas pequenas enfrentam dificuldades estruturais para captar utilizadores, atrair investimento e gerar receitas sustentáveis, sobretudo quando operam em mercados com baixa literacia digital e limitações infraestruturais.

Do ponto de vista crítico, a distribuição musical em ambiente digital revela, portanto, uma tensão estrutural entre alcance e autonomia. Embora a circulação internacional seja ampliada, a dependência de intermediários globais reforça a posição periférica dos agentes nacionais na cadeia de valor. A lógica da indústria cultural, criticada por Adorno e Horkheimer (2002), não desaparece no ambiente digital; ela é reconfigurada sob a forma de padronização algorítmica, concentração de poder e hierarquização invisível da circulação musical.

6.3. Consumo

Os resultados dos inquéritos revelam um público predominantemente jovem (18–25 anos), digitalmente conectado e integrado nas rotinas de consumo via *streaming*. A música ocupa um lugar central no quotidiano dos ouvintes, sendo consumida sobretudo em plataformas digitais, embora os meios tradicionais mantenham uma presença residual.

Apesar da valorização simbólica da música moçambicana, o consumo efectivo continua fortemente orientado para conteúdos internacionais, o que revela uma dissociação entre reconhecimento cultural e práticas reais de consumo. Este fenómeno é agravado pela actuação dos algoritmos de recomendação das plataformas globais, que tendem a privilegiar conteúdos com maior tração internacional, reduzindo a exposição sistemática da produção local.

Além disso, a baixa literacia digital e a limitada promoção das plataformas nacionais contribuem para a sua fraca adopção pelo público. Os ouvintes reconhecem o potencial dessas plataformas, mas apontam dificuldades de acesso tecnológico, ausência de campanhas de comunicação eficazes e escassa integração nos seus hábitos digitais.

Quadro 7. Evidências do consumo

Variável: Consumo	**Evidências empíricas (inquéritos e entrevistas)**
•	Preferência prática por conteúdos internacionais: predominantemente via streaming
	• Reconhecimento cultural da música local: Centralidade do *streaming* no quotidiano
•	Dissociação entre valorização simbólica e consumo efectivo
•	Influência dos algoritmos de recomendação: O consumo musical revela uma tensão entre identidade cultural e lógica algorítmica global. Apesar da valorização da música local, os hábitos de consumo são moldados por plataformas que privilegiam conteúdos internacionais, reproduzindo hierarquias culturais globais.

Os resultados empíricos indicam que o consumo musical se encontra fortemente ancorado no ambiente digital, sendo protagonizado maioritariamente por um público jovem (18–25 anos), intensamente conectado e integrado em práticas quotidianas de escuta via plataformas de *streaming*. Tal configuração confirma a centralidade do consumo mediado por plataformas na experiência musical contemporânea, tal como assinalado por Jenkins, Ford e Green (2013), para quem a circulação cultural digital redefine as relações entre produção, distribuição e recepção, deslocando o consumo para um regime de acesso contínuo, personalizado e algorítmico.

Todavia, apesar da valorização simbólica expressiva da música moçambicana, os dados revelam que o consumo efectivo permanece orientado sobretudo para conteúdos internacionais, evidenciando uma dissociação entre reconhecimento cultural e práticas concretas de escuta. À luz da teoria de Stuart Hall (1997; 2006), esta dissociação pode ser compreendida como resultado de um processo de negociação identitária no qual os sujeitos reconhecem simbolicamente a produção cultural local, mas constroem as suas práticas de consumo em diálogo com referências globais dominantes. Assim, o consumo musical não deve ser entendido apenas como escolha individual, mas como prática social situada num campo de disputas simbólicas.

Canclini (2015) contribui de forma decisiva para esta leitura ao afirmar que o consumo cultural constitui uma prática híbrida, atravessada por fluxos globais e contextos locais. No caso em análise, a hibridez manifesta-se no facto de os ouvintes valorizarem a música local enquanto elemento identitário, mas incorporarem predominantemente conteúdos internacionais nas suas rotinas de escuta. Tal fenómeno revela que a globalização cultural não elimina identidades locais, mas reorganiza hierarquias de visibilidade e prestígio simbólico no interior das práticas de consumo.

Esta dinâmica é intensificada pela actuação dos algoritmos de recomendação das plataformas globais. Como argumentam Van Dijck, Poell e De Waal (2018), as plataformas digitais não são espaços neutros, mas infraestruturas que organizam o consumo cultural segundo lógicas algorítmicas orientadas para maximização de engajamento e rentabilidade. Consequentemente, conteúdos com maior tração internacional tendem a ser privilegiados nos sistemas de recomendação, reduzindo a exposição sistemática da produção local e reforçando hierarquias culturais globais. Neste sentido, o consumo musical passa a ser moldado menos pela escolha consciente do ouvinte e mais por arquiteturas invisíveis de mediação.

Do ponto de vista crítico, esta realidade dialoga com a teoria da indústria cultural formulada por Adorno e Horkheimer (2002). Embora o ambiente digital introduza interactividade e diversidade aparente, os mecanismos de padronização e repetição persistem sob novas formas. A lógica algorítmica tende a reforçar preferências já consolidadas, produzindo "bolhas de consumo" que limitam a diversidade efectiva da experiência musical. Assim, o consumo digital, longe de ser plenamente emancipador, revela continuidades estruturais com os processos de homogeneização criticados pela Escola de Frankfurt.

Além disso, os dados evidenciam que a baixa literacia digital e a fraca promoção das plataformas nacionais contribuem para a sua reduzida adoção pelo público. Ainda que os ouvintes reconheçam o potencial dessas iniciativas, apontam dificuldades de acesso tecnológico, ausência de campanhas de comunicação eficazes e escassa integração nos seus hábitos digitais. Hesmondhalgh (2019) ajuda a compreender este cenário ao destacar que as indústrias culturais operam num equilíbrio instável entre criatividade e estruturas económicas, no qual a visibilidade e o sucesso dependem fortemente de investimento, escala e capacidade de mediação — elementos de que as plataformas nacionais frequentemente carecem.

Neste contexto, o consumo musical revela-se como um espaço de tensão entre identidade cultural e lógica algorítmica global. Por um lado, os ouvintes manifestam reconhecimento simbólico da música local; por outro, as práticas de consumo são moldadas por plataformas que reproduzem desigualdades estruturais de visibilidade e acesso. Tal tensão confirma que a democratização do acesso à música não implica, automaticamente, a democratização do consumo.

6.4. Políticas culturais e regulação

A análise institucional evidencia lacunas significativas no enquadramento regulatório da música digital em Moçambique. A **SOMAS**, enquanto entidade de gestão coletiva, reconhece não possuir capacidade legal nem tecnológica para fiscalizar plataformas de *streaming* ou arrecadar direitos de autor provenientes do consumo digital. A inexistência de legislação específica para o streaming impede a cobrança sistemática de *royalties*, deixando os artistas desprotegidos.

Por sua vez, o **INTIC**, apesar de deter mandato legal amplo para regular o ecossistema digital, atua de forma predominantemente administrativa. Não existe legislação específica para *streaming* musical, nem bases de dados estruturadas sobre plataformas, artistas ou utilizadores. A ausência de mecanismos de resolução de litígios e a exclusão do sector cultural dos processos normativos agravam a assimetria de poder entre artistas locais e grandes plataformas globais.

Estas evidências apontam para uma fragilidade estrutural das políticas culturais digitais, caracterizada por desarticulação institucional, baixa literacia regulatória e atraso na adaptação normativa às dinâmicas da economia criativa digital.

Quadro 8. Evidências de políticas culturais e regulação

Variável: Políticas culturais e regulação	**Evidências empíricas (inquéritos e entrevistas)**
•	INTIC sem legislação específica para streaming musical
•	Ausência de bases de dados sobre plataformas e artistas
•	Inexistência de mecanismos de litígio
	Regulação meramente administrativa
•	Lacunas legais e institucionais
•	O vazio regulatório constitui um dos principais entraves ao desenvolvimento do setor. A ausência de legislação específica para streaming deixa os artistas desprotegidos face às grandes plataformas, aprofundando desigualdades e fragilizando a economia criativa digital.
	Exclusão dos artistas dos processos normativos

Os dados empíricos revelam que o campo das políticas culturais e da regulação da música digital em Moçambique se caracteriza por um vazio normativo significativo, que fragiliza a proteção dos artistas e limita o desenvolvimento sustentável da indústria musical no contexto das plataformas digitais. Esta constatação dialoga diretamente com os debates contemporâneos sobre indústria cultural, capitalismo de plataforma e economia política da comunicação.

A incapacidade da SOMAS em arrecadar direitos autorais provenientes do streaming evidencia uma disjunção estrutural entre os mecanismos tradicionais de gestão colectiva e as novas formas de circulação digital da música. Conforme alertam Hesmondhalgh (2019) e Negus (1999), a regulação cultural tende historicamente a adaptar-se de forma lenta às transformações tecnológicas, criando zonas de vulnerabilidade nas quais os criadores ficam expostos à exploração económica. No caso moçambicano, a inexistência de legislação específica para o streaming impede a cobrança sistemática de royalties, esvaziando a função económica dos direitos de autor no ambiente digital.

Este cenário confirma, em grande medida, as críticas formuladas por Adorno e Horkheimer (2002), segundo as quais a indústria cultural opera através de mecanismos de dominação simbólica e económica que se reforçam quando não existem contrapesos institucionais eficazes. Embora o contexto digital introduza novos actores e tecnologias, a ausência de regulação permite que plataformas globais imponham unilateralmente regras de remuneração, visibilidade e acesso, reproduzindo assimetrias estruturais entre centros e periferias culturais.

Por sua vez, a actuação do INTIC, limitada essencialmente a procedimentos administrativos de registo e licenciamento, ilustra aquilo que Van Dijck, Poell e De Waal (2018) definem como uma regulação insuficiente das plataformas enquanto infraestruturas sociotécnicas. Para estes autores, as plataformas digitais não são meros intermediários técnicos, mas actores institucionais com poder significativo na organização da circulação cultural. A ausência de legislação específica sobre streaming musical, de bases de dados estruturadas e de mecanismos de resolução de litígios demonstra que o Estado ainda não reconheceu plenamente o papel estruturante das plataformas na economia cultural.

Esta fragilidade regulatória deve ser compreendida também à luz do capitalismo de plataforma descrito por Srnicek (2017). Num regime em que o valor económico é extraído sobretudo de dados, algoritmos e redes globais, a ausência de regulação local favorece a captura de valor por grandes empresas tecnológicas, em detrimento dos criadores e das economias culturais nacionais. Assim, a falta de enquadramento legal não é neutra: ela aprofunda a dependência estrutural e reduz a capacidade de negociação dos artistas moçambicanos no mercado digital global.

Adicionalmente, a inexistência de mecanismos formais de litígio e a exclusão dos artistas e agentes culturais dos processos normativos revelam um défice de governança cultural democrática. Como sublinham Couldry e Mejias (2019), a colonização dos dados e das infraestruturas digitais ocorre com maior intensidade em contextos onde os sujeitos afectados não participam da definição das regras que moldam a circulação cultural. No caso analisado, a ausência de consultas públicas e de literacia regulatória reforça uma assimetria informacional que marginaliza os criadores no processo de construção das políticas digitais.

Do ponto de vista das políticas culturais, este quadro contrasta com as recomendações internacionais da UNESCO (2021), que defendem a necessidade de Estados desenvolverem marcos regulatórios adaptados à digitalização, capazes de assegurar remuneração justa, diversidade cultural e soberania simbólica. Em Moçambique, a regulação permanece

fragmentada, reactiva e pouco integrada às dinâmicas reais da economia criativa digital, o que compromete a eficácia das políticas culturais no ambiente das plataformas.

6.5. Sustentabilidade económica

A sustentabilidade económica emerge como o principal desafio transversal identificado em todas as fontes empíricas. Os dados da **Modigi** demonstram que, embora exista monetização via *streaming*, os valores pagos por reprodução são extremamente baixos (0,01 a 0,03 dólares por stream), tornando inviável a sobrevivência dos artistas exclusivamente com base no consumo digital.

A Mozabeatz, embora apresente um modelo mais favorável em termos de controlo financeiro e identidade cultural, opera com retornos predominantemente simbólicos, dependentes do crescimento futuro da base de utilizadores. Os atrasos nos pagamentos, a dependência de intermediários externos e a ausência de mecanismos de financiamento estruturado comprometem a previsibilidade financeira tanto das plataformas quanto dos artistas.

Do ponto de vista dos ouvintes, existe consciência clara das desigualdades estruturais do sector, reforçando a percepção de que a sustentabilidade da indústria musical moçambicana exige investimentos em infraestrutura digital, estratégias de promoção e políticas públicas consistentes.

Quadro 9. Evidências de sustentabilidade económica

Variável: Sustentabilidade económica	**Evidências empíricas (inquéritos e entrevistas)**
	• Rendimentos mensais reduzidos (Modigi ≈ 1.000 USD/mês para 240 artistas).Remuneração por stream muito baixa
•	Mozabeatz com retornos simbólicos
•	• Streaming como fonte complementar, não principal
	Atrasos nos pagamentos
•	Dependência de intermediários
•	A sustentabilidade económica permanece crítica. O modelo actual favorece plataformas e intermediários, enquanto os artistas

	enfrentam rendimentos insuficientes. Sem políticas públicas e modelos híbridos de financiamento, o streaming aprofunda a precarização artística.
	Baixa previsibilidade financeira

A sustentabilidade económica afirma-se como a variável mais crítica e transversal do ecossistema musical analisado, atravessando os domínios da produção, distribuição, consumo e regulação. Os dados empíricos confirmam que, embora a digitalização tenha ampliado a circulação e a visibilidade da música moçambicana, ela não se traduziu, de forma proporcional, em estabilidade económica para artistas e plataformas nacionais.

À luz de Hesmondhalgh (2019), este cenário inscreve-se num padrão recorrente das indústrias culturais contemporâneas, no qual a expansão tecnológica tende a beneficiar intermediários e plataformas, enquanto os criadores permanecem numa condição estruturalmente precária. A remuneração por stream observada no caso da Modigi — variando entre 0,01 e 0,03 dólares — evidencia a fragilidade do modelo económico baseado exclusivamente no streaming, tornando inviável a sobrevivência artística sustentada apenas pelo consumo digital. Tal constatação confirma os argumentos da IFPI (2022), segundo os quais, apesar do crescimento global do streaming, a distribuição do valor ao longo da cadeia continua profundamente desigual.

Além disso, os rendimentos agregados da Modigi — cerca de 1.000 dólares mensais distribuídos por aproximadamente 240 artistas — ilustram aquilo que Srnicek (2017) descreve como lógica do capitalismo de plataforma: um sistema em que a concentração de valor ocorre nos níveis superiores da cadeia (plataformas globais, agregadores internacionais e detentores de infraestruturas), enquanto os produtores de conteúdo assumem riscos elevados com retornos incertos e reduzidos. Assim, mesmo quando há inserção internacional da música moçambicana, a captura económica do valor gerado permanece largamente externa ao contexto nacional.

Por outro lado, a Mozabeatz apresenta um modelo alternativo, assente na valorização da identidade cultural e no maior controlo financeiro por parte dos artistas. Contudo, como revelam os dados empíricos, os retornos permanecem predominantemente simbólicos, dependentes do crescimento futuro da base de utilizadores e da consolidação do ecossistema da plataforma. Esta situação confirma a análise de Miège (1989), segundo a qual modelos alternativos de economia cultural, embora inovadores do ponto de vista simbólico e político,

enfrentam dificuldades estruturais de escala e sustentabilidade financeira quando operam em mercados periféricos e altamente competitivos.

Ademais, os atrasos nos pagamentos, tanto no segmento de streaming como no de toques de chamada, introduzem um fator adicional de instabilidade económica. Conforme sublinham Kvale (1996) e Minayo (2012), a previsibilidade financeira constitui um elemento central para a profissionalização das actividades culturais. No caso analisado, a dependência de intermediários externos e a ausência de mecanismos de financiamento estruturado comprometem a capacidade de planeamento económico dos artistas, reforçando estratégias de sobrevivência baseadas na diversificação informal de rendimentos, como actuações ao vivo, publicidade e patrocínios ocasionais.

Do ponto de vista dos ouvintes, a percepção clara das desigualdades estruturais do sector reforça a leitura crítica dos dados institucionais. Tal consciência social corrobora a perspectiva de Canclini (2015), segundo a qual o consumo cultural não é apenas um acto estético, mas também um espaço de reconhecimento das assimetrias económicas e simbólicas que moldam a circulação cultural. Os próprios públicos identificam a necessidade de investimentos em infraestrutura digital, estratégias de promoção e políticas públicas consistentes como condições indispensáveis para a sustentabilidade da indústria musical nacional.

Neste contexto, o streaming revela-se sobretudo como uma fonte complementar de rendimento, e não como base económica principal, confirmando os alertas de Jenkins, Ford e Green (2013) sobre a falsa promessa de democratização económica associada às plataformas digitais. Embora estas ampliem a circulação, não garantem, por si só, condições justas de remuneração nem sustentabilidade financeira.

Isaú Meneses nosso entrevistado com cerca de 1.5 milhao de vizualizacoes no Youtube, pelo seu Hit “Tapi Djee”, entretanto nunca recebeu um pagamento sequer tanto do Youtube como do Spotify e outros tendo as suas musicas subscritas há mais de 5 anos.

Isaú Meneses revela: “ tenho um otimismo e ao mesmo tempo um certo ceticismo”, “ otimismo porque não há dúvida que a internet nos facilita a chegar mais depressa a onde queremos chegar em termos de informação ”, “mas tenho um certo ceticismo em termos de vendas porque a cultura de compras e vendas electrónicas em paises em desenvolvimento ainda é muito baixa, portanto digamos, a literacia digital é praticamente muito baixa”

Por outro lado Nordino Chambal, músico da nova geração com cerca de 6.6 milhões de vizualizações no Youtube pelo seu hit “Famba Kwatsi” afirma igualmente nunca ter recebido nenhum pagamento de nenhuma plataforma de streaming seja Youtube, Spotify, Apple Music etc.

À luz dos autores analisados, a sustentabilidade económica da indústria musical moçambicana permanece estruturalmente frágil. O modelo actual favorece às plataformas e intermediários, enquanto os artistas enfrentam rendimentos insuficientes, baixa previsibilidade financeira e elevada dependência de cadeias globais de valor. Sem políticas públicas específicas, mecanismos de regulação económica e modelos híbridos de financiamento — combinando streaming, apoio estatal, patrocínios, fundos culturais e economia solidária — a digitalização tende a aprofundar a precarização artística, em vez de promover um desenvolvimento sustentável da economia criativa.

6.6. Síntese analítica integrada

A análise cruzada das cinco variáveis revela que a indústria musical em Moçambique se encontra num processo avançado de digitalização funcional, mas numa condição estruturalmente frágil, marcada por assimetrias económicas, dependência tecnológica e lacunas regulatórias. A triangulação entre dados empíricos (ouvintes, plataformas e instituições), entrevistas institucionais e literatura teórica permite identificar padrões convergentes que atravessam todo o ecossistema musical.

Em primeiro lugar, no domínio da produção musical, os dados evidenciam uma contradição central: há dinamismo criativo, autonomia produtiva e valorização simbólica da música local, mas sem correspondência em qualidade técnica homogénea e profissionalização estruturada. A produção ocorre de forma descentralizada, fortemente ancorada na iniciativa individual dos artistas, recorrendo a meios digitais acessíveis e plataformas de upload directo, como no caso da Mozabeatz. À luz de Hesmondhalgh (2019) e Miège (1989), esta configuração confirma a tendência das indústrias culturais periféricas: a redução das barreiras técnicas não elimina as desigualdades estruturais de acesso a formação, equipamentos e financiamento. Assim, a autonomia criativa ampliada não é acompanhada por mecanismos institucionais de qualificação, o que reforça assimetrias internas e sustenta a percepção, entre os ouvintes, de inferioridade técnica face à produção internacional.

No eixo da distribuição, observa-se maior grau de formalização, porém com elevada dependência externa. A Modigi emerge como actor estratégico ao conectar a produção local a

mais de 150 plataformas globais por meio da parceria com a The Orchard (Sony Music). Contudo, essa inserção internacional, embora amplie a circulação, não significa soberania económica, mas sim integração subordinada em cadeias globais de valor, conforme analisa Srnicek (2017) no âmbito do capitalismo de plataforma. Paralelamente, o ecossistema nacional apresenta-se fragmentado, com múltiplas plataformas (Mozabeatz, MyMuse, Meu Beat, Zona Music) operando sem coordenação, padrões comuns ou escala suficiente. Essa fragmentação limita a competitividade das plataformas locais e dificulta a consolidação de uma cadeia de distribuição digital autónoma, reforçando a centralidade dos intermediários globais.

A variável consumo aprofunda essa leitura estrutural. Os inquéritos revelam um público jovem, digitalmente integrado e com consumo intensivo via streaming. Existe reconhecimento simbólico da música local, mas o consumo efectivo permanece fortemente orientado para conteúdos internacionais. Essa dissociação confirma as análises de Canclini (2015) e Hall (2006), segundo as quais a identidade cultural não se traduz automaticamente em práticas de consumo, sobretudo quando mediadas por plataformas globais. Os algoritmos de recomendação, descritos criticamente por Jenkins, Ford e Green (2013), desempenham papel central ao privilegiar conteúdos com maior tracção global, reproduzindo hierarquias culturais e reduzindo a exposição sistemática da produção local. A baixa literacia digital e a fraca promoção das plataformas nacionais agravam essa dinâmica, limitando a sua adopção pelos ouvintes.

No plano das políticas culturais e da regulação, a triangulação institucional evidencia um dos principais gargalos do sistema. A SOMAS reconhece não dispor de capacidade legal nem tecnológica para actuar no contexto do streaming, enquanto o INTIC, apesar de mandato amplo, opera predominantemente de forma administrativa. Não existe legislação específica para streaming musical, bases de dados estruturadas, mecanismos de resolução de litígios ou inclusão efectiva dos artistas nos processos normativos. Esta situação confirma os alertas de Couldry e Mejias (2019) sobre a colonização institucional dos dados e da cultura, em que Estados periféricos permanecem reactivos e fragmentados face ao poder normativo das plataformas globais. O vazio regulatório não é apenas jurídico, mas político e epistemológico, deixando os artistas desprotegidos e aprofundando assimetrias de poder.

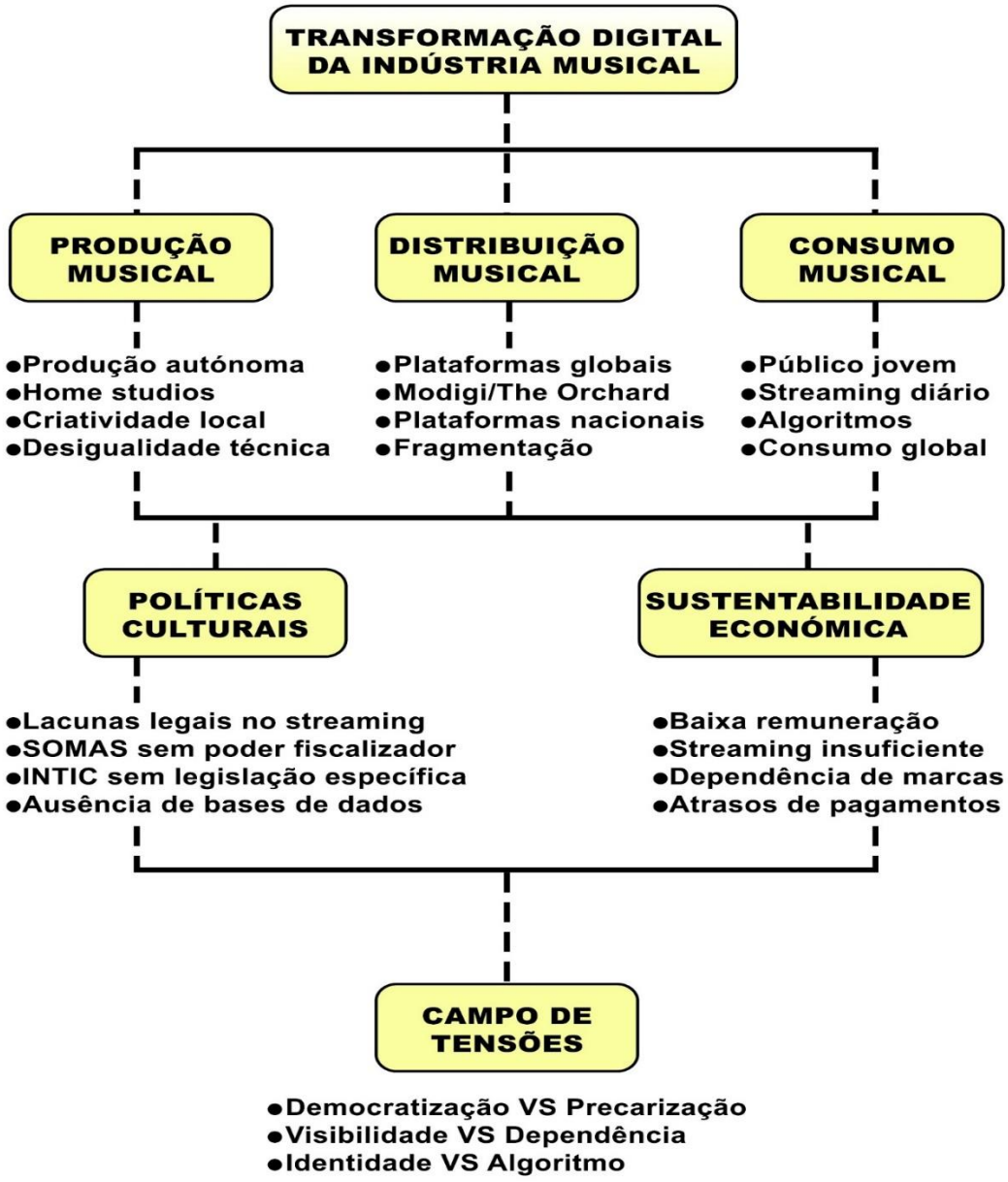
Todas essas dimensões convergem na variável transversal da sustentabilidade económica, que sintetiza e materializa as fragilidades do ecossistema. Os dados da Modigi demonstram que a monetização via streaming gera rendimentos extremamente baixos, insuficientes para garantir

subsistência artística. A Mozabeatz, embora culturalmente relevante e mais favorável ao controlo dos artistas, opera com retornos predominantemente simbólicos. Atrasos nos pagamentos, dependência de intermediários externos e ausência de financiamento estruturado comprometem a previsibilidade financeira. Tal cenário confirma Hesmondhalgh (2019) e IFPI (2022): o crescimento do streaming não implica redistribuição equitativa de valor, favorecendo plataformas e intermediários em detrimento dos criadores.

A análise integrada demonstra, portanto, que as cinco variáveis não operam isoladamente, mas formam um circuito de reforço mútuo das fragilidades estruturais. A produção criativa sem apoio técnico alimenta percepções de baixa qualidade; a distribuição dependente limita a captura de valor; o consumo algorítmico reforça hierarquias globais; a regulação insuficiente impede correcção das assimetrias; e a sustentabilidade económica permanece precária.

Depois da triangulação empírica e teórica, a indústria musical moçambicana na era digital encontra-se num paradoxo estrutural: é simultaneamente mais visível, mais conectada e mais criativa, mas economicamente vulnerável, regulatoriamente desprotegida e dependente de plataformas globais. Sem políticas públicas integradas, investimento em infraestrutura, capacitação técnica, regulação do streaming e fortalecimento das plataformas nacionais, a digitalização tende a reproduzir - e não a superar - as desigualdades históricas da economia cultural global.

Figura1. Mapa Conceptual – Indústria Musical Moçambicana no Ecossistema Digital



Fonte: Autor

O mapa conceptual evidencia que a transformação digital actua como eixo estruturante da indústria musical contemporânea, reconfigurando profundamente os modos de produção, distribuição, consumo e regulação da música. No contexto analisado, observa-se que a digitalização não constitui um processo linear nem homogéneo; pelo contrário, revela-se como um campo de tensões no qual coexistem oportunidades de democratização e mecanismos renovados de desigualdade estrutural.

Em primeiro lugar, no domínio da produção musical, a expansão das tecnologias digitais possibilitou um aumento significativo da autonomia criativa dos artistas, permitindo a produção de conteúdos fora dos estúdios tradicionais, com recurso a meios técnicos acessíveis e à autoedição. Todavia, essa autonomia produtiva não se traduz automaticamente em profissionalização ou em igualdade de condições. Persistem assimetrias relevantes no acesso a equipamentos, formação técnica e financiamento, o que resulta em diferenças substanciais na qualidade e na competitividade das produções musicais. Desse modo, a descentralização da produção convive com uma fragmentação estrutural que limita a consolidação de carreiras sustentáveis.

No que respeita à distribuição, as plataformas digitais emergem como intermediárias centrais na circulação musical, redefinindo as relações entre artistas, públicos e mercados. A inserção da música local em plataformas globais amplia o alcance geográfico e a visibilidade internacional; contudo, essa ampliação ocorre sob forte dependência de infraestruturas e intermediários externos, que concentram poder económico, tecnológico e algorítmico. Paralelamente, as plataformas nacionais, embora desempenhem um papel simbólico relevante na valorização da produção local, apresentam reduzida escala, baixa visibilidade e limitada capacidade de monetização, o que dificulta a construção de um ecossistema digital autónomo e competitivo.

No eixo do consumo, o mapa evidencia a centralidade do público jovem, altamente conectado e inserido no ambiente digital. O consumo musical ocorre predominantemente via streaming, integrando-se às rotinas quotidianas e às dinâmicas das redes sociais. Entretanto, verifica-se uma dissociação entre a valorização simbólica da música local e os padrões efectivos de consumo, fortemente influenciados por algoritmos de recomendação que privilegiam conteúdos globais e mainstream. Assim, o consumo musical torna-se simultaneamente um espaço de expressão identitária e um terreno de reprodução de hierarquias culturais globais, nas quais a música local ocupa frequentemente uma posição periférica (fraca).

No plano das políticas culturais e da regulação, o mapa revela um vazio institucional significativo. A ausência de legislação específica para o streaming musical, a inexistência de bases de dados estruturadas sobre artistas e plataformas e a limitada capacidade de fiscalização das entidades de gestão colectiva fragilizam a proteção dos direitos autorais e a remuneração justa dos criadores. Essa lacuna regulatória contribui para a assimetria de poder entre artistas e

grandes plataformas digitais, deixando os produtores culturais locais expostos a práticas opacas de monetização e a condições contratuais desfavoráveis.

Quanto à sustentabilidade económica, a análise evidencia que o streaming, embora amplie a visibilidade, constitui uma fonte de rendimento insuficiente para a maioria dos artistas. Os baixos valores pagos por reprodução, os atrasos nos pagamentos e a dependência de intermediários reduzem a previsibilidade financeira e aprofundam a precarização do trabalho artístico. Nesse sentido, a economia musical digital tende a operar mais como mecanismo de exposição e promoção indireta do que como base económica estável para a actividade criativa.

Em articulação, esses elementos convergem para um campo de tensões estruturais, no qual se contrapõem democratização e precarização, visibilidade e dependência, identidade cultural e lógica algorítmica. A digitalização amplia o acesso à circulação musical, mas não elimina as desigualdades históricas; antes, reconfigura-as em moldes transnacionais e algorítmicos. Assim, a indústria musical no ecossistema digital apresenta-se como um sistema híbrido, caracterizado simultaneamente por inovação tecnológica, resistência cultural e vulnerabilidade estrutural.

Em última análise, a leitura integrada do mapa conceptual permite concluir que a consolidação de uma indústria musical digital mais equitativa depende da articulação entre políticas públicas eficazes, regulação adequada das plataformas, fortalecimento das infraestruturas locais e valorização das práticas criativas endógenas. Sem essas mediações institucionais, a digitalização tende a reproduzir assimetrias globais, limitando o potencial de crescimento da música enquanto expressão cultural e actividade económica sustentável.

6.7. O cenário ideal

O cenário ideal para o streaming em Moçambique seria uma legislação que obrigasse as plataformas de streaming como o Youtube, Spotify, Deezer, Apple Music etc a pagarem aos músicos e artistas mocambicanos pelas vizualizações e rotações conseguidas mensalmente.ao preço actualmente em vigor a nível do mundo. Uma vez que já existem entidades nacionais que fazem a ligação com as plataformas internacionais deveriam juntar-se todas e constituir uma única de modo a arrecadar todos os pagamentos e diminunir os constrangimentos que advém do facto de as plataformas internacionais terem que canalizar para varias entidades como a SOMAS, MODIGI, SMDA, INICC. A fraca legislação existente e meios tecnológicos inexistentes, bloqueiam a arrecadação dos valores devidos.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS E CONCLUSÃO

O presente estudo teve como objetivo geral analisar de que forma as plataformas digitais estão a reconfigurar a indústria musical em Moçambique, incidindo sobre os processos de produção, distribuição, consumo, políticas culturais e sustentabilidade económica. De modo complementar, definiu-se como objetivos específicos: (i) compreender as dinâmicas contemporâneas de produção musical no contexto da digitalização; (ii) examinar os circuitos de distribuição, com especial atenção às plataformas globais e nacionais; (iii) analisar os padrões de consumo musical dos ouvintes; (iv) avaliar o enquadramento das políticas culturais e da regulação do streaming; e (v) identificar os desafios associados à sustentabilidade económica dos artistas e das plataformas locais.

A pergunta central de investigação que norteou o estudo foi: De que forma as plataformas digitais têm alterado os processos de produção, distribuição e consumo da música em Moçambique, e quais são os desafios e oportunidades que emergem para artistas, produtores e consumidores nesse novo cenário?

Esta questão foi respondida por meio de uma abordagem metodológica qualitativa e exploratória, sustentada na triangulação entre inquéritos aos ouvintes, entrevistas a plataformas digitais e entidades institucionais (Modigi, Mozabeatz, SOMAS e INTIC), análise documental e revisão teórica crítica. A articulação entre estas fontes permitiu construir uma leitura integrada e consistente do ecossistema musical digital moçambicano.

Os resultados do estudo demonstram que a digitalização ampliou as possibilidades de circulação e visibilidade da música moçambicana, sobretudo através de plataformas globais de *streaming*. Contudo, esta abertura ocorre num contexto marcado por assimetrias estruturais profundas. Na produção musical, observa-se uma forte descentralização e ampliação da autonomia criativa dos artistas, mas acompanhada por fragilidades técnicas, desigualdade de acesso a tecnologias e baixa profissionalização. Na distribuição, apesar da inserção internacional mediada por intermediários como a Modigi, persiste uma dependência estrutural de cadeias globais de valor, enquanto as plataformas nacionais permanecem fragmentadas e com baixa escala. No consumo, verifica-se uma tensão entre valorização simbólica da música local e práticas efectivas fortemente orientadas por algoritmos globais. No campo das políticas culturais e da regulação, evidencia-se um vazio normativo no que respeita ao streaming musical, deixando artistas e plataformas locais desprotegidos. Finalmente, no plano da sustentabilidade económica, o estudo revela que o *streaming* funciona sobretudo como fonte

complementar de rendimento, sendo insuficiente para garantir a sobrevivência económica dos artistas.

À luz destes resultados, o estudo oferece contribuições relevantes para o sector musical moçambicano. Em primeiro lugar, fornece um diagnóstico sistematizado do ecossistema musical digital, identificando fragilidades, potencialidades e pontos críticos que podem subsidiar decisões de artistas, produtores, gestores culturais e decisores públicos. Em segundo lugar, evidencia de forma empírica os limites do modelo actual de monetização via streaming, reforçando a necessidade de modelos híbridos de financiamento, de fortalecimento das plataformas nacionais e de políticas públicas orientadas para a economia criativa digital. Ademais, ao explicitar lacunas regulatórias, o estudo contribui para o debate sobre a urgência de um quadro legal específico para o streaming musical, que assegure remuneração justa, transparência e proteção dos direitos de autor.

No plano científico, a investigação contribui para o avanço dos estudos sobre indústria cultural, plataformas digitais e música em contextos africanos, ainda pouco explorados na literatura internacional. Ao articular a Teoria Crítica, os Estudos Culturais e a economia política das plataformas com evidências empíricas situadas em Moçambique, o estudo amplia e complexifica estas abordagens, demonstrando como a lógica algorítmica, a precarização criativa e a colonialidade dos dados se manifestam em economias periféricas. Metodologicamente, a pesquisa reforça a pertinência da análise triangulada para a compreensão das indústrias culturais digitais, oferecendo um referencial aplicável a outros contextos do Sul Global.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (1985). *Dialética do esclarecimento: Fragmentos filosóficos*. Zahar.

Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2002). *Dialectic of enlightenment: Philosophical fragments* (G. S. Noerr, Ed.; E. Jephcott, Trans.). Stanford University Press. (Obra original publicada em 1944)

Adekunle, J. O. (2022). Revenue and inequality: Streaming platforms and the African music industry. *African Music Economics Quarterly, 18*(1), 91–110.

Adewole, S., & Fagbemi, K. (2021). Afrobeats and global music markets: A study of streaming and algorithmic influence. *Journal of African Musicology, 15*(3), 245–267.

Allen, L. (2004a). Music and politics in Africa. *Social Dynamics, 30*(2), 1–19. https://doi.org/10.1080/02533950408628676

Allen, L. (2004b). *Music and politics in Africa*. James Currey.

Assembleia da República. (2022). *Lei n.º 9/2022, de 29 de junho: Lei dos Direitos de Autor e Direitos Conexos*. Boletim da República. https://ts.gov.mz/wp-content/uploads/2023/09/Lei-no-9-2022-de-22-de-Junho-Lei-dos-Direitos-do-Autor-e-Direitos-Conexos-e-revoga-a-Lei-no.-4-2001-de-27-de-Fevereiro.pdf

Bantumen. (2026a). *Laylizzy: O percurso de um dos artistas mais influentes de Moçambique*. https://www.bantumen.com/artigo/ly-lizzy-iara/

Bantumen. (2026b). *Os artistas moçambicanos mais ouvidos no Spotify*. https://www.bantumen.com/en/artigo/os-artistas-mocambicanos-mais-ouvidos-no-spotify

Beer, D. (2017). *The data gaze: Capitalism, power and perception*. Sage.

Braga, J. L. (2012). *A sociedade enfrenta sua mídia: Dispositivos sociais de crítica midiática*. Paulus.

Canclini, N. G. (2008). *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade* (4. ed.). Edusp.

Canclini, N. G. (2015). *Consumidores e cidadãos: Conflitos multiculturais da globalização* (7. ed.). Editora UFRJ.

Cardoso, D. K. (2006). *O impacto das redes digitais na circulação e no consumo de música* (Trabalho de conclusão de curso). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Castells, M. (2003). *A sociedade em rede*. Paz e Terra.

Castells, M. (2010). *A sociedade em rede* (6. ed.). Paz e Terra.

Chilundo, S. (2021). Redes sociais e circulação da música em Moçambique: O caso do WhatsApp e do Facebook. *Revista Moçambicana de Comunicação e Cultura, 4*(1), 45–62.

Couldry, N., & Mejias, U. A. (2019). *The costs of connection: How data is colonizing human life and appropriating it for capitalism*. Stanford University Press.

Das Naves, D. T. (2014). *O artista e a música na sociedade cultural digital: Evolução dos direitos performativos em Portugal* (Tese de doutoramento). Instituto Universitário de Lisboa.

DataReportal. (2026). *Digital 2026: Mozambique*. https://datareportal.com/reports/digital-2026-mozambique

Figueiredo, C. D. de, & Barbosa, R. R. M. de O. (2019). Spotify e construção do gosto: Uma breve análise sobre a oferta de playlists pela plataforma. *Signos do Consumo, 11*(2), 28–39.

Frias, P. (2020). Música, globalização e plataformas digitais: O caso dos artistas da África lusófona. *Comunicação e Sociedade, 37*(2), 89–107.

Graça, J. (2005). *Marrabenta: A música moçambicana e a sua história*. Ndjira.

Governo de Moçambique. (2014). *Decreto n.º 17/2014, de 19 de junho: Criação do Instituto Nacional de Tecnologias de Informação e Comunicação (INTIC).*

Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage.

Hall, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. DP&A.

Hesmondhalgh, D. (2013). *The cultural industries* (3rd ed.). Sage.

Hesmondhalgh, D. (2019). *The cultural industries* (4th ed.). Sage.

IFPI. (2022). *Global music report 2022*. International Federation of the Phonographic Industry.

INTIC. (2022). *Relatório anual 2022*. Instituto Nacional de Tecnologias de Informação e Comunicação.

Jenkins, H., Ford, S., & Green, J. (2013). *Spreadable media: Creating value and meaning in a networked culture*. New York University Press.

Jones, A. (2018). The evolution of music consumption: How we got here. *Journal of Music Trends*, 156–178.

Kischinhevsky, M., Vicente, E., & De Marchi, L. (2015). Música infinita: Serviços de streaming como espaços híbridos de comunicação e consumo musical. *Revista Fronteiras, 17*(3), 2–10.

Massango, M. (2023). *Contribuição das plataformas digitais de streaming na rentabilização económica dos músicos moçambicanos* (Dissertação de mestrado). Universidade Eduardo Mondlane.

Mabweazara, R. M., & Zinn, S. (2016). Assessing the appropriation of social media by academic librarians in South Africa and Zimbabwe. *South African Journal of Libraries and Information Science, 82*(1). https://doi.org/10.7553/82-1-1571

Miranda, J., & João, M. (2019). A tecnologia e a promoção da música moçambicana. *Revista de Estudos Africanos*.

Morris, J. W., & Powers, D. (2015). Control, curation and musical experience in streaming music services. *Creative Industries Journal, 8*(2), 106–122.

Mutua, E., & Ochieng, P. (2020). Localized platforms and their impact on African music industries: A case study of Boomplay. *Global Media Journal, 14*(2), 88–102.

Napoli, P. M. (2019). *Social media and the public interest: Media regulation in the disinformation age*. Columbia University Press.

Ndlovu, M., & Johnson, A. M. (2023). Cross-cultural collaborations in African music: The role of streaming technologies. *International Journal of Music Studies, 19*(4), 211–230.

Nyamnjoh, F. B. (2015). Journalism in Africa: Modernity, Africanity. *African Journalism Studies, 36*(1), 37–43. https://doi.org/10.1080/23743670.2015.10081

Projeto Cooperativa Musical. (2023). *[Plataforma digital agregadora e iniciativas de promoção da música alternativa moçambicana]*.

Ransom Note. (2019). *[Reportagem sobre Nandele e a cena musical alternativa de Maputo]*.

Ransom Note. (2020). *[Reportagem sobre a cena underground e selos independentes de Maputo]*.

Reuters. (2025). *[Notícia/relatório sobre crescimento do streaming e receitas da indústria musical]*.

Ribeiro da Cruz, [iniciais não identificadas]. (2016). *[Estudo sobre plataformas digitais, streaming e indústria musical]*.

Savana. (2015). *[Reportagem sobre pirataria e indústria musical moçambicana]*.

Srnicek, N. (2017). *Platform capitalism*. Polity Press.

Van Dijck, J., Poell, T., & De Waal, M. (2018). *The platform society: Public values in a connective world*. Oxford University Press.

Wikström, P. (2014). *The music industry: Music in the cloud*. Polity Press.

Fontes Eletrónicas / Relatórios / Leis / Sites

360 MOZAMBIQUE. *Social media: a portrait of the likes market in Mozambique*. 8 Jan. 2026. Disponível: https://360mozambique.com/innovation/tech/social-media-a-portrait-of-the-likes-market-in-mozambique/. Acesso: 14 Jan. 2026.

ASSEMBLEIA DA REPÚBLICA. *Lei n.º 9/2022, de 29 de junho – Lei dos Direitos de Autor e Direitos Conexos*. Boletim da República, Maputo, 29 jun. 2022. Disponível: https://ts.gov.mz/wp-content/uploads/2023/09/Lei-no-9-2022-de-22-de-Junho-Lei-dos-Direitos-do-Autor-e-Direitos-Conexos-e-revoga-a-Lei-no.-4-2001-de-27-de-Fevereiro.pdf. Acesso: 14 Jan. 2026.

BANTUMEN. *Laylizzy: o percurso de um dos artistas mais influentes de Moçambique*. Disponível: https://www.bantumen.com/artigo/ly-lizzy-iara/. Acesso: 7 Jan. 2026.

BANTUMEN. *Os artistas moçambicanos mais ouvidos no Spotify*. Disponível: https://www.bantumen.com/en/artigo/os-artistas-mocambicanos-mais-ouvidos-no-spotify. Acesso: 7 Jan. 2026.

CLUB OF MOZAMBIQUE. *Music sales hit record high*. 2018. Disponível: http://clubofmozambique.com/news/music-sales-hit-record-high/. Acesso: 7 Jan. 2026.

COOPERATIVA. *Sobre a Cooperativa Music*. Disponível: https://cooperativa.me/sobre/. Acesso: 14 Jan. 2026.

DATAREPORTAL. *Digital 2026: Mozambique*. 2026. Disponível: https://datareportal.com/reports/digital-2026-mozambique. Acesso: 14 Jan. 2026.

DISCOS. *Orquestra Djambu – Marrabenta*. Disponível: https://www.discogs.com/Orquestra-Djambu-Marrabenta/release/7639071. Acesso: 7 Jan. 2026.

FUTUROS CRIATIVOS. *Moçambique: Projeto Cooperativa Musical lança plataforma agregadora de música moçambicana alternativa*. 20 Dez. 2023. Disponível: https://www.futuroscriativos.org/. Acesso: 14 Jan. 2026.

FUTUROS CRIATIVOS. *Moçambique: Projeto Cooperativa Musical lança dois álbuns de artistas moçambicanas no âmbito do PROCULTURA*. 4 Jul. 2024. Disponível: https://www.futuroscriativos.org/. Acesso: 14 Jan. 2026.

HSM MANAGEMENT. *A revolução musical na era do streaming*. Disponível: https://hsmmanagement.com.br/a-revolucao-musical-na-era-do-streaming-conexoes-diversificacao-e/. Acesso: 14 Jan. 2026.

INTEGRITY MAGAZINE. *MyMuze: nova plataforma de streaming musical em Moçambique*. Disponível: https://integritymagazine.co.mz/arquivos/28050. Acesso: 14 Jan. 2026.

KABUM DIGITAL. *MozikPlay: alternativa moçambicana ao Spotify*. 2021. Disponível: https://kabum.digital/alternativa-para-spotify-em-mocambique-mozik-de-g2/. Acesso: 14 jan. 2026.

MODIGI. *Artistas da Modigi representam Moçambique em playlists internacionais*. 2021. Disponível: https://modigi.co.mz/. Acesso: 14 Jan. 2026.

VODACOM MOÇAMBIQUE. *MyMuze: plataforma de streaming de música e podcasts*. Disponível: https://www.vm.co.mz/entretenimento/musica/mymuze. Acesso: 14 Jan. 2026.

VERDADE. *SOMAS a caminho das desilusões*. Disponível: https://verdade.co.mz/somas-a-caminho-das-desilusoes/. Acesso: 14 Jan. 2026.

WIPO. *Mozambique: Access to Knowledge in Africa – Country Report*. Disponível: https://www.wipo.int/wipolex/en/text/496900. Acesso: 14 Jan. 2026.

INTITUTO NACIONAL DE TECNOLOGIAS DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO (INTIC). *Apresentação do Instituto Nacional de Tecnologias de Informação e Comunicação*. Maputo: INTIC, 2025. Disponível: https://intic.gov.mz/apresentacao/. Acesso: 14 jan. 2026

INTITUTO NACIONAL DE TECNOLOGIAS DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO – INTIC. *Notícias e informações sobre competências e áreas operacionais*. Maputo, 2025. Disponível: https://intic.gov.mz/. Acesso: 14 Jan. 2026

CLUB OF MOZAMBIQUE. *Music sales hit record high*. 2018. Disponível: http://clubofmozambique.com/news/music-sales-hit-record-high/. Acesso: 7 Jan. 2026.

DISCOS. *Orquestra Djambu – Marrabenta*. Disponível: https://www.discogs.com/Orquestra-Djambu-Marrabenta/release/7639071. Acesso: 7 Jan. 2026.

GRAÇA, José. *Marrabenta: a música moçambicana e a sua história*. Maputo: Ndjira, 2005.

HESMONDHALGH, David. *The cultural industries*. 4. ed. London: Sage, 2019.

IFPI. *Global Music Report 2022*. Londres: International Federation of the Phonographic Industry, 2022.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA – INE. *Estatísticas da Cultura 2014*. Maputo: INE, 2014. Disponível: https://www.portaldogoverno.gov.mz/por/content/download/12009/95878/version/1/file/Cultura_2014.pdf. Acesso: 6 Jan. 2026.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA – INE. *Estatísticas da Cultura 2023*. Maputo: INE, 2024. Disponível: https://ine.gov.mz/web/guest/d/estatisticas-de-cultura-2023. Acesso: 6 Jan. 2026.

KABUM DIGITAL. *MozikPlay: alternativa moçambicana ao Spotify*. 2021. Disponível: https://kabum.digital/alternativa-para-spotify-em-mocambique-mozik-de-g2/. Acesso: 6 jan. 2026.

LARANJEIRA, Rui. *A marrabenta: sua evolução e estilização, 1950-2002*. Maputo: Independent Edition, 2014.

MACULUVE, Rufus. *A discografia em Moçambique no pós-independência*. In: KULIMAR V – 40 anos das independências africanas: desenvolvimento artístico e cultural. Matola: Instituto Superior de Artes e Cultura (ISArC), 2018.

MONOGRAFIAS.COM. *Impacto da pirataria na indústria discográfica em Moçambique*. 2017. Disponível: https://www.monografias.com. Acesso: 7 Jan. 2026.

MUSIC IN AFRICA. *The recording industry in Mozambique*. 2018. Disponível: https://www.musicinafrica.net/magazine/recording-industry-mozambique. Acesso: 7 Jan. 2026.

STATISTA. *Music – Mozambique Market Forecast 2025–2029*. Disponível: https://www.statista.com/outlook/emo/media/music/mozambique. Acesso: 6 Jan. 2026.

SAVANA. *A indústria musical em Moçambique*. Maputo, 2015.

SMDA – *Sociedade Moçambicana dos Direitos Autorais*. Sobre a SMDA. Disponível: https://smda.co.mz/. Acesso: 6 Jan. 2026.

THE GUARDIAN. *Mozambique Wired For Sound*. 2013. Disponível: https://www.theguardian.com/world/2013/sep/17/mozambique-wired-for-sound. Acesso: 7 Jan. 2026.

TRADE.GOV. *Mozambique – Protecting Intellectual Property*. 2024. Disponível: https://www.trade.gov/country-commercial-guides/mozambique-protecting-intellectual-property. Acesso: 6 Jan. 2026.

VODACOM MOÇAMBIQUE. *MyMuze: plataforma de streaming de música e podcasts.* Disponível: https://www.vm.co.mz/entretenimento/musica/mymuze. Acesso: 6 Jan. 2026.

WIPO – World Intellectual Property Organization. *Resolution No. 12/97 approving Mozambique's Cultural Policy*. 1997. Disponível: https://wipolex-res.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/en/mz/mz018en.html. Acesso: 6 Jan. 2026.

WIKIPEDIA. *Mozambican War of Independence*. Disponível: https://en.wikipedia.org/wiki/Mozambican_War_of_Independence. Acesso: 7 Jan. 2026.

WIKIPEDIA. *Mozambican Civil War*. Disponível: https://en.wikipedia.org/wiki/Mozambican_Civil_War. Acesso: 7 Jan. 2026.

MOÇAMBIQUE. **Lei n.º 9/2022, de 29 de Junho**. *Lei dos Direitos do Autor e Direitos Conexos*. Boletim da República, I Série, Maputo, 29 Jun. 2022.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA PROPRIEDADE INTELECTUAL (OMPI). **WIPO Lex – Mozambique: Copyright Law**. Disponível: https://www.wipo.int/wipolex/. Acesso: 10 Jan. 2026.

INVENTA. ***Nova lei moçambicana de direitos de autor entra em vigor. 2022***. Disponível: https://inventa.com. Acesso: 10 Jan. 2026.

CLUB OF MOZAMBIQUE. *Somas – Sociedade Moçambicana de Autores.* Disponível: https://clubofmozambique.com/business-directory/somas-sociedade-mocambicana-autores/. Acesso: 14 Jan. 2026.

WIPO. *Mozambique: Access to Knowledge in Africa – Country Report.* Disponível: https://www.wipo.int/wipolex/en/text/496900. Acesso: 14 Jan. 2026.

VERDADE. *SOMAS a caminho das desilusões.* Disponível: https://verdade.co.mz/somas-a-caminho-das-desilusoes/. Acesso: 14 Jan. 2026.

ASSEMBLEIA DA REPÚBLICA. *Lei n.º 9/2022, de 29 de junho – Lei dos Direitos de Autor e Direitos Conexos.* Boletim da República, Maputo, 29 jun. 2022. Disponível: https://ts.gov.mz/wp-content/uploads/2023/09/Lei-no-9-2022-de-22-de-Junho-Lei-dos-Direitos-do-Autor-e-Direitos-Conexos-e-revoga-a-Lei-no.-4-2001-de-27-de-Fevereiro.pdf. Acesso: 14 Jan. 2026.

Verdade. (2020). *[Notícia sobre concertos digitais e iniciativas musicais durante a pandemia]*.

Vodacom Moçambique. (n.d.). *MyMuze*. Vodacom Moçambique.

Wikström, P. (2014). *The music industry: Music in the cloud*. Polity Press.

Wikipedia. (2026). *[Páginas sobre artistas, produtores e indústria musical moçambicana]*.

WifiTalents. (2025). *[Estatísticas sobre streaming e consumo de música digital]*.

WIPO. (1997). *Política cultural de Moçambique*. World Intellectual Property Organization.

World Economic Forum. (2020). *The future of jobs / COVID-19 and the cultural and creative economy*. World Economic Forum.

Xigubo. (2025). *[Conteúdo sobre Mc Roger, marcas e indústria musical moçambicana]*.

Yin, R. K. (2015). *Case study research: Design and methods* (6th ed.). Sage.

ZipDo. (2025). *[Estatísticas sobre streaming e consumo de música digital]*.

ANEXOS

UNIVERSIDADE
EDUARDO
MONDLANE

A INDÚSTRIA MUSICAL EM MOÇAMBIQUE: Um olhar sobre a utilização das plataformas digitais

Autoria:

Ivan Manyike

No âmbito da dissertação de mestrado, em Gestão de Mídias Digitais, pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, esta investigação tem como objetivo analisar o papel das plataformas digitais na reconfiguração da indústria musical em Moçambique, observando suas implicações para a criação, circulação, consumo e monetização da música.

Deve responder apenas uma vez ao inquerito, não existem respostas certas ou erradas, pelo que se pede que responda com sinceridade. A participação neste inquérito e voluntária e as respostas servem apenas para fins acadêmicos.

Agradeco desde já a colaboração e disponibilidade.

Questionário aos Músicos

1.Sabe o que são plataformas de streaming de música?

2.Usa plataformas digitais para a promoção das suas músicas?

3.Porque razão?

4.Quais?

5.Quais são as suas expectativas em relação ao uso das plataformas digitais para a promoção das suas músicas?

6.Conhece as plataformas digitais de streaming nacionais?

7.Quais?

8. Usa as plataformas digitais nacionais para a promoção das suas músicas e por via disso obter rendimento financeiro?

9. Conhece o processo de subscrição para que estas plataformas promovam e comercializem as suas músicas?

10. Subscreve pessoalmente ou alguém faz por si?

11.Que vantagens esta a obter pelo facto de ter as suas músicas nas plataformas digitais nacionais?

12.Que benefícios esta a obter pelo facto de ter as suas músicas nas plataformas digitais internacionais?

13. Está satisfeito com os ganhos que está a obter pelo facto de ter as suas músicas nas plataformas nacionais e internacionais? Sejam financeiros, imagem ou outros.

14. Acredita ser relevante ter as suas músicas nas plataformas digitais nacionais para obter ganhos financeiros?

15. Acredita um dia vir a obter ganhos financeiros elevados por via do streaming das suas músicas nas plataformas digitais.

UNIVERSIDADE
EDUARDO
MONDLANE

A INDÚSTRIA MUSICAL EM MOÇAMBIQUE: Um olhar sobre a utilização das plataformas digitais

Autoria:

Ivan Manyike

No âmbito da dissertação de mestrado, em Gestão de Mídias Digitais, pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, esta investigação tem como objetivo analisar o papel das plataformas digitais na reconfiguração da indústria musical em Moçambique, observando suas implicações para a criação, circulação, consumo e monetização da música.

Deve responder apenas uma vez ao inquerito, não existem respostas certas ou erradas, pelo que se pede que responda com sinceridade. A participação neste inquérito e voluntária e as respostas são completamente anónimas. Servindo apenas para fins acadêmicos.

Agradeco desde já a colaboração e disponibilidade.

QUESTIONÁRIO A SER APLICADO AOS OUVINTES DE MÚSICA EM MOÇAMBIQUE

1. Qual é a sua idade?

1. a) Menos de 18 anos
2. b) Entre 18 e 25 anos
3. c) Entre 26 e 35 anos
4. d) Entre 36 e 45 anos
5. e) Mais de 45 anos

2.Qual é o seu gênero?

a) Masculino

b) Feminino

c) Outro

3. Com que frequência você ouve música?

a) Todos os dias

b) Algumas vezes por semana

c) Algumas vezes por mês

d) Raramente e) Nunca

4. Como você costuma ouvir música?

a) Rádio

b) Plataformas de streaming (como Spotify, Apple Music, etc.)

c) CDs d) MP3 players ou celulares

e) Outros

5. Quais são os artistas que você mais ouve?

a) Artistas locais de Moçambique

b) Artistas africanos de outros países

c) Artistas internacionais de países estrangeiros

d) Não tenho preferência por nenhum artista em particular

6.Como você avalia a qualidade da música produzida por artistas locais de Moçambique em comparação com artistas internacionais?

a) Muito inferior

b) Inferior

c) Igual

d) Superior

e) Muito superior

7. Você acredita que a indústria musical em Moçambique é diversa culturalmente?

a) Sim, bastante diversa

b) Sim, um pouco diversa

c) Não muito diversa

d) Não diversa

8. Você acredita que as plataformas digitais ajudam a promover a diversidade cultural na indústria musical em Moçambique?

a) Sim, bastante

b) Sim, um pouco

c) Não muito

d) Não ajudam em nada

9. Você acredita que os artistas locais de Moçambique têm as mesmas oportunidades de se destacar na indústria musical em plataformas digitais em comparação com artistas internacionais?

a) Sim, têm as mesmas oportunidades

b) Não, têm menos oportunidades

c) Não sei

10.Quais são os principais desafios que você acredita que os artistas e profissionais da indústria musical em Moçambique enfrentam na produção e distribuição de suas músicas em plataformas digitais?

a) Falta de infraestrutura tecnológica adequada

b) Falta de acesso a financiamento

c) Pouca visibilidade em plataformas digitais

d) Concorrência com artistas internacionais e) Outros

11. Você acredita que há soluções para superar esses desafios? Se sim, quais?

a) Maior investimento em infraestrutura tecnológica

b) Maior acesso a financiamento

c) Maior promoção de artistas locais em plataformas digitais

d) Maior incentivo governamental à indústria musical

e) Outros

12. Conhece as plataformas digitais de streaming Mocambicanas?

a) Sim

b) Nao

13.Quais?

a)_____

b)Nenhuma

14. Usa-as?

a) Sim

b) Não

c) Poucas Vezes

d) Nunca usei

UNIVERSIDADE
EDUARDO
MONDLANE

A INDÚSTRIA MUSICAL EM MOÇAMBIQUE: Um olhar sobre a utilização das plataformas digitais

Autoria:

Ivan Manyike

No âmbito da dissertação de mestrado, em Gestão de Mídias Digitais, pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, esta investigação tem como objetivo analisar o papel das plataformas digitais na reconfiguração da indústria musical em Moçambique, observando suas implicações para a criação, circulação, consumo e monetização da música.

Deve responder apenas uma vez ao inquerito, não existem respostas certas ou erradas, pelo que se pede que responda com sinceridade. A participação neste inquérito e voluntária e as respostas servem apenas para fins acadêmicos.

Agradeco desde já a colaboração e disponibilidade.

Perguntas aos gestores das plataformas

1. Em que ano foi criou a/s plataforma/s?

2. Qual foi a motivação para cria-la/s.

3. Qual a estrutura? Colaboradores, São especialistas na matéria?

4. Como funciona ou funcionavam?

5.Em termos de resultados o que se pode dizer.

6. Como entram em contacto com as plataformas internacionais

7. Como fazem a distribuição a nível nacional

8. Em termos de receitais o que conseguem produzir?

9. O que conseguem pagar?

10. Quais são os artistas com maior streaming?e que valor máximo já pagaram a um artista?

11. Quais são os períodos de pagamentos? Mensais, semestrais…?

12. Como é feito o processo de inscrição do artista para a plataforma?

13. Qual a relevância da plataforma para o panorama da indústria musical nacional?

14. Os músicos em geral tem conhecimento desta plataforma?

15.Quantos músicos estão inscritos?

16.Que serviços de streaming a plataforma oferece?

17.Como e feito o processo de inscrição das músicas?

18.Em relação aos direitos de autor, quem garante é a plataforma ou o músico tem que estar filiado a uma ouitra entidade?

19.Como fazem o controle do streaming: visualizações, acessos, reproduções, etc?

20. Qual a sua opinião em relação ao facto de agora o estado passar a taxar tudo o que é transação electrónica e digital.

UNIVERSIDADE
EDUARDO
MONDLANE

A INDÚSTRIA MUSICAL EM MOÇAMBIQUE: Um olhar sobre a utilização das plataformas digitais

Autoria:

Ivan Manyike

No âmbito da dissertação de mestrado, em Gestão de Mídias Digitais, pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, esta investigação tem como objetivo analisar o papel das plataformas digitais na reconfiguração da indústria musical em Moçambique, observando suas implicações para a criação, circulação, consumo e monetização da música.

Deve responder apenas uma vez ao inquérito, não existem respostas certas ou erradas, pelo que se pede que responda com sinceridade. A participação neste inquérito e voluntária e as respostas servem apenas para fins acadêmicos.

Agradeco desde já a colaboração e disponibilidade.

Perguntas a Somas

1. Em que ano foi criado?

2. Qual a missão ou função da Somas?

3. Em relação ao streaming de músicas, qual é o papel da Somas?

5.Tem trabalhado com as Plataformas de Streeming de Música?

6. Como chegam a elas?

7. O que está previsto em termos de legislação no concernente ao streaming de música?

8. Em relação à legislação, tem havido auscultação aos músicos e produtores musicais sobre as contribuições destes para a legislação.

9. Esta legislação chega aos interessados? Aos gestores de plataformas e distribuidoras, e aos músicos, produtores e consumidores?

10. Existem obrigações que as distribuidoras e as plataformas de streaming tem que cumprir?

Quais?

11. Existe alguma base de dados com o número de plataformas de streaming Nacionais e Internacionais?

12. Existe alguma base de dados com o número de artistas inscritos e para o streaming Nacionais e Internacionais?

13.Quantos músicos estão inscritos mocambicanos estão inscritos nas plataformas de streeming?

14. Sabendo que por via do streeming os artistas tem ganhos financeiros, existe algum tipo de ganhos que vai para a Somas por interferir neste negócio e por prover a infraestrutura jurídica para o efeito?

15. Em caso de litígio pelas partes o que se prevê em termos de legislação?

UNIVERSIDADE
EDUARDO
MONDLANE

A INDÚSTRIA MUSICAL EM MOÇAMBIQUE: Um olhar sobre a utilização das plataformas digitais

Autoria:

Ivan Manyike

No âmbito da dissertação de mestrado, em Gestão de Mídias Digitais, pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, esta investigação tem como objetivo analisar o papel das plataformas digitais na reconfiguração da indústria musical em Moçambique, observando suas implicações para a criação, circulação, consumo e monetização da música.

Deve responder apenas uma vez ao inquérito, não existem respostas certas ou erradas, pelo que se pede que responda com sinceridade. A participação neste inquérito e voluntária e as respostas servem apenas para fins acadêmicos.

Agradeco desde já a colaboração e disponibilidade.

Perguntas ao INTIC

1. Em que ano foi criado?

2. Qual a missão ou função do INTIC?

3. É o INTIC que faz a legislação em relação as actividades do ecossistema digital nacional?

4. É o INTIC que regula as actividades do ecossistema digital nacional?

5.Tem trabalhado com as Plataformas de Streeming de Musica?

6. Como chegam a elas?

7. O que está previsto em termos de legislação no concernente ao streeming de música?

8. Em relação à legislação, tem havido auscultação aos músicos e produtores musicais sobre as contribuições destes para a legislação.

9. Esta legislação chega aos interessados? Aos gestores de plataformas e distribuidoras, e aos músicos, produtores e consumidores?

10. Existem obrigações que as distribuidoras e as plataformas de streaming tem que cumprir?

Quais?

11. Existe alguma base de dados com o número de plataformas de streaming Nacionais?

12. Existe alguma base de dados com o número de artistas inscritos e para o streaming Nacionais e Internacionais?

13.Quantos músicos estão inscritos mocambicanos estão inscritos nas plataformas de streeming?

14. Sabendo que por via do streeming os artistas tem ganhos financeiros, existe algum tipo de imposto que vai para o estado por permitir este negócio e por prover a infraestrutura para o efeito?

15. Em caso de litígio pelas partes o que se prevê em termos de legislação?