

TÂNIA MACHONISSE, ORQUÍDEA MOREIRA RIBEIRO

A música *rap* de Azagaia: protestar contra injustiças sociais em Moçambique

Este estudo pretende enquadrar o *rap* moçambicano dentro de uma perspetiva revolucionária que usa a língua portuguesa com moçambicanismos como veículo de construção de um discurso identitário em jovens com pensamento crítico e criativo sobre a realidade democrática moçambicana, permitindo a (re)construção da memória coletiva das experiências vividas num mundo globalizado. O estudo parte do debate sobre o lugar da língua portuguesa e das línguas bantu no *rap* produzido em Moçambique, e o papel deste como marco identitário da cultura moçambicana na sua relação com a memória coletiva. Oferece-se uma análise de conteúdo de quatro músicas do *raper* moçambicano Azagaia, utilizando duas categorias de análise: (1) o *rap* como espaço de ação promotor de um projeto alternativo de governação em Moçambique e (2) o *rap* como veículo de vocalização da memória coletiva sobre injustiça social em Moçambique.

Palavras-chave: anticolonialismo; identidade nacional; justiça social; língua portuguesa; línguas bantu; memória coletiva; Moçambique; *rap*.

Introdução

A língua portuguesa foi valorizada pelas lideranças da luta armada de libertação contra a dominação colonial que formavam a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), como um veículo para a construção da unidade nacional no contexto de diversidade linguística que caracteriza Moçambique (Firmino, s.d.; Ponso, 2016; Abdula, 2017). Gregório Firmino esclarece:

[...] para compreender a escolha do português em Moçambique é importante perceber que, ao mesmo tempo que o português era ideologicamente um instrumento colonial, surgia, no seio do movimento nacionalista, uma ideologia linguística oposta que conferia à mesma língua um novo significado simbólico. Por outras palavras, o português estava, de facto, a ser concebido como um instrumento da luta anti-colonial. (Firmino, s.d.: 9)

Dentro deste espírito, Paula Medeiros (2005) explica que a língua portuguesa, por um lado, apresenta-se como a língua do colonizador, mas, por outro, é considerada um elemento de identidade nacional e política nas ex-colônias sendo, por exemplo, usada na escrita de ficção, ensaios e poesia para apresentar e representar as nuances culturais.

Desta forma, o presente estudo visa debater o uso da língua portuguesa no movimento *hip-hop* em Moçambique, com destaque para a música *rap* (*rhythm and poetry*) como elemento de unidade nacional e comunicação oficial por um lado e, por outro, como elemento de protesto contra os resíduos do colonialismo que persistem na sociedade moçambicana, bem como veículo de contestação e de denúncia das fragilidades existentes na consecução de um Estado de direito democrático em Moçambique. Como exemplo, invoca-se o “rapper moçambicano e MC, Azagaia que conseguiu trazer para o espaço público, através dos seus ritmos e letras, visões alternativas sobre o passado de Moçambique e sobre a política contemporânea. Azagaia é valorizado [...] como um líder de opinião e intérprete de conceitos do povo” (Rantala, 2014), e por isso se inclui neste estudo uma análise dos moçambicanismos (Firmino, s.d.) incorporados na língua portuguesa como um elemento de apropriação e adaptação desta língua à cultura e sociedade moçambicanas – fator que fundamenta a existência do português de Moçambique (Timbane, 2017). Para o efeito, o estudo é guiado metodologicamente pela análise de conteúdo de quatro músicas de Azagaia.

Estas músicas versam os diferentes momentos políticos, sociais e económicos que Moçambique enfrenta desde a sua independência, mostrando as fragilidades por parte do Estado em proteger e garantir o exercício dos direitos humanos e políticos dos cidadãos. Esta realidade é observada por Boaventura de Sousa Santos (2019: 13) quando constata que “[o]s artistas do *hip-hop* são hoje, a vanguarda da denúncia [...] [da] sociologia das ausências e, ao fazê-lo, dão testemunho da criatividade, da resistência e da inovação das práticas protagonizadas pelos excluídos, marginalizados e discriminados”. Neste sentido, a análise de conteúdo das letras das músicas selecionadas possibilitou gerar duas categorias: (1) o *rap* como um espaço de ação promotor de um projeto alternativo de governação em Moçambique, e (2) o *rap* como veículo de vocalização da memória coletiva sobre a injustiça social no mesmo país. Estas categorias de análise estão alicerçadas no debate teórico em torno do poder político, unificador e contestador do português de Moçambique, bem como no *rap* como lugar de construção e representação de memória coletiva.

1. A investigação

A metodologia deste estudo apoia-se em pesquisa documental e análise de conteúdo das letras das músicas “MIR Música de intervenção rápida” (*single* de 2013), “Declaração de paz” (*single* de 2014), “Só dever” (integrado no EP de 2019) e “Ai de nós” (*single* de 2021) da autoria de Azagaia. Segundo Silva *et al.* (2005: 70),

[...] a análise de conteúdo se refere a uma decomposição do discurso e identificação de unidades de análise ou grupos de representações para uma categorização dos fenômenos, a partir da qual se torna possível uma reconstrução de significados que apresentem uma compreensão mais aprofundada da interpretação de realidade do grupo estudado.

Laurence Bardin (2016: 26-27) esclarece que a análise de conteúdo qualitativa se refere à interpretação e à inferência de significados que a mensagem ou conteúdo pretende disseminar, focando-se nos sujeitos que usam essa língua e os discursos possíveis de serem produzidos a partir daí, dentro de um determinado contexto social e histórico (*ibidem*: 49).

Posto isto, o presente estudo faz a análise de conteúdo de excertos de quatro letras de músicas do *rapper* moçambicano Azagaia, para daí extrair e analisar as principais temáticas, os seus contextos sociais, políticos, económicos e históricos, a memória coletiva que se (re)cria, os elementos identitários do movimento *hip-hop* específicos da cultura moçambicana e as particularidades da língua portuguesa falada em Moçambique – moçambicanismos (Firmino, s.d.) ou do português de Moçambique (Timbane, 2017). Este exercício permitiu deduzir que o português de Moçambique é ao mesmo tempo a língua que unifica a nação moçambicana e a língua com a qual se invoca a descolonização do sistema de governação no país. A escolha destas músicas deve-se ao facto de representarem e abordarem elementos sociais, políticos e económicos marcantes da história recente de Moçambique e, portanto, servem de recurso exemplificativo para construir um sentido de memória coletiva. Para o efeito, são analisados excertos dos conteúdos das músicas em estudo para se proceder à inferência dos possíveis significados temáticos dos mesmos.

2. O lugar da língua portuguesa em Moçambique

De modo geral, o colonialismo português foi marcado pela necessidade de fixação de uma ideologia que legitimasse a superioridade da metrópole e da administração colonial em relação às suas colónias. Esse desiderato seria possível, nomeadamente, através da imposição da língua portuguesa, capaz

de estabelecer uma hierarquia social fundamentada pelo domínio da língua do colono e, por via disso, permitir acesso a espaços de poder económico e político, no qual o nativo de Moçambique era colocado num patamar de assimilado, gerando uma burguesia negra.¹ Para Medeiros (2005: 4), a língua europeia (colonial) representou e representa um lugar de expansão e legitimação ideológica que conduz à criação ou identificação de “relações de poder e a opções culturais”. Assim, o regime colonial expande a possibilidade de acesso à educação através do ensino da língua (e, por via disso, à imposição da cultura) portuguesa para um pequeno grupo de nativos africanos (Firmino, s.d.). Letícia Ponso (2016) acrescenta que o domínio da língua portuguesa representava a inserção do africano no mundo da civilização. Todavia, Maria Paula Meneses (2010) explica que o conceito de civilização estava ligado a uma perceção de que os povos nativos viviam num estado de barbárie, sem possuírem elementos socioculturais que lhes possibilitasse gerar uma ordem social que conduzisse ao seu progresso. Alexandre Timbane (2017) refere ainda que a língua portuguesa foi imposta como meio de domínio colonial, desvalorizando não apenas as línguas autóctones, mas igualmente a forma como os nativos falam a língua portuguesa. Para este autor,

Os colonizadores portugueses utilizavam a língua como meio de dominação, pois excluía assim as línguas africanas em todas as esferas do poder [...]. As LB [línguas bantu] faladas em Moçambique e em Angola eram chamadas preconceituosamente por *pretoguês, língua do cão, landim, dialeto, língua dos pretos*, etc. (*ibidem*: 22).

Na década de 1960, momento de consolidação e intensificação do movimento de libertação em Moçambique representado pela FRELIMO, a língua portuguesa desempenhou um recurso de unificação do discurso e ideologia anti-imperialista. Em “A criatividade da língua portuguesa: estudo de moçambicanismos no português de Moçambique” (2017), Rajabo Abdula

¹ No *Regulamento do recenseamento e cobrança do imposto indígena*, aprovado por Diploma Legislativo n.º 237, de 26 de maio de 1931, Luanda, lê-se no Artigo 1.º, §1.º: “Para efeitos legais é considerado indígena o indivíduo de raça negra, ou dela descendente, que pela sua instrução e costumes se não destinga do comum daquela raça” (p. 9). No §2 do mesmo artigo, lê-se: “Por se distinguir do comum da raça negra é considerado assimilado aos europeus o indivíduo daquela raça ou dela descendente que reunir as seguintes condições: 1.ª – Ter abandonado inteiramente os usos e costumes da raça negra; 2.ª – Falar, ler e escrever correntemente a língua portuguesa; 3.ª – Adotar a monogamia; e 4.ª – Exercer profissão, arte ou ofício compatível com a civilização europeia, ou ter rendimentos obtidos por meios lícitos que sejam suficientes para prover aos seus alimentos, compreendendo sustento, habitação e vestuário, para si e sua família” (pp. 9-10). Cf. <https://governodosoutros.files.wordpress.com/2011/03/regulamento-do-recenseamento-e-cobranc3a7a-do-imposto-indc3adg-11.pdf>, última consulta a 25.05.2023.

considera que a opção pela língua portuguesa como recurso de resistência ao colonialismo em Moçambique se deveu à complexidade de línguas destacada por vários apoiantes do movimento:

Vários são os argumentos dados para esta decisão, incluindo o de que esta seria uma língua “neutra” para servir aos objetivos da luta, sobretudo o de que banindo as outras línguas moçambicanas nas comunicações entre os guerrilheiros combater-se-ia e materializar-se-ia o espírito da unidade nacional quando todos os cidadãos falassem uma só língua. (Abdula, 2017: 81-82)

A opção pela língua portuguesa como um recurso político nesta fase afigura-se compreensível na ideologia de unidade nacional defendida por Eduardo Mondlane², dado que a diversidade linguística de Moçambique constituiria um entrave à mútua compreensão e galvanização de um espírito nacionalista que estaria fragilizado pelo tribalismo (Ponso, 2016).³ Timbane (2017: 22) salienta que “[i]sso significa que a LP [língua portuguesa] passou a ser instrumento de comunicação entre os militares durante a luta contra o colonialismo, uma vez que os militares eram provenientes de várias etnias e falavam várias LB [línguas bantu]”. Firmino (s.d.: 9) confirma que

Esta decisão politicamente estratégica assinalou a primeira apropriação do português e a consequente expurgação das suas conotações coloniais, pois esta língua, que era antes vista pelos moçambicanos como língua colonial, estava agora a servir propósitos anticoloniais.

Após a independência, o governo moçambicano, liderado por Samora Machel, expandiu o acesso à educação em língua portuguesa, preservando assim o uso do português como língua oficial (Firmino, s.d.; Ponso, 2016;

² Eduardo Chivambo Mondlane (Manjacaze, Gaza, 20 de junho de 1920 – Dar es Salaam, 3 de fevereiro de 1969) foi um dos fundadores e primeiro presidente da FRELIMO.

³ A FRELIMO e o seu governo pós-independência acreditavam na criação de um “homem novo”, liberto do passado colonial e de tudo o que contrariasse o novo espírito da nova nação. A opção pela utilização da língua portuguesa enquadra-se nessa política de “limpeza das mentes”, construção e cimentação de um novo rumo que não admitia sectarismos por parte dos diferentes grupos culturais e linguísticos de Moçambique. Como recordam Ribeiro e Fonseca (2019: 300), “[n]o período pós-independência, o objetivo da Frelimo era o de ‘livrar a sociedade moçambicana de mazelas associadas ao mundo colonial, burguês e capitalista, rumo à construção do Homem Novo, que passaria necessariamente por um processo de ‘reeducação’, no interior do qual os indivíduos seriam introduzidos numa nova ordem’ (Thomaz, 2008, p. 179) [...] Esta nova ordem implicava ‘trabalho disciplinado, despojamento material, superação de antigas lealdades (étnicas, religiosas, de classe, de raça, regionais) e comportamento moral inatacável’ sinónimo do ‘ideal de Homem Novo’ (Thomaz, 2008, p. 179)”.

Abdula, 2017). Nesta fase, a FRELIMO, guiada pelo princípio de partido único, esforçou-se por impedir que o regionalismo e o tribalismo ressurgissem ao investir na massificação da língua portuguesa, ao mesmo tempo que subvalorizou o uso das línguas nativas, percebidas como potencial veículo de segregação entre o povo moçambicano. Francisco Mendonça Júnior (2021a) explica:

Isso significava novamente apagar os traços culturais locais e a nova nação moçambicana teria que adotar o português como única língua oficial, com o intuito de manter a unidade do país. Por um lado, a política do “homem novo” representou uma vergonha sentida pelos jovens moçambicanos em relação às línguas locais, em uma continuidade ao que já acontecera com a política assimilacionista.

Paralelamente, a língua portuguesa servia de instrumento de participação de Moçambique em espaços políticos, económicos, científicos, sociais e culturais a nível regional, continental e global. Esta realidade foi explicitada pelo antigo Diretor-executivo da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), Domingos Pereira⁴, na comunicação intitulada “O conceito de lusofonia e a cooperação na promoção e difusão da língua portuguesa”, onde afirma que a lusofonia se estabelece como uma plataforma que liga diversas culturas através de, entre outros, uma língua comum que se quer ao mesmo tempo global e local (Pereira, 2008).

Cármen Maciel (2010) defende que o que se pretende é que a lusofonia seja um espaço de construção de uma identidade coletiva, considerando a pluralidade de identidades políticas, económicas, sociais e culturais que compõem a CPLP, e fazendo do português uma língua de ninguém. No âmbito deste desiderato pela construção de uma identidade coletiva, Lurdes Macedo (2015) aborda o projeto da lusofonia como um espaço de construção de narrativas identitárias que, usando a língua portuguesa, formaliza a memória coletiva assente na história colonial dos países membros. No processo de desconstrução do discurso pós-colonial também se edificam possibilidades de construção de identidades que versam sobre as façanhas dos movimentos de libertação, constituindo-se uma memória coletiva cujo denominador comum é o colonialismo e a vitória sobre o mesmo, o que levou à afirmação dos países africanos subjugados por Portugal.

Consequentemente, de acordo com Firmino (s.d.), a língua portuguesa passou a ser valorizada como um bem comum que se configura na memória coletiva dos moçambicanos, uma das conquistas alcançadas através da

⁴ Exerceu funções de 2008 a 2012.

luta a que se entregaram para obter a sua soberania. Diante disto, a língua portuguesa possibilitou, e continua a possibilitar, a partilha dessa memória que se quer coletiva, unificadora e que se tornou herança do povo moçambicano. Abdula (2017) refere que a língua portuguesa em Moçambique foi apropriada e transformada pela incorporação de elementos culturais e linguísticos que tornam o português falado em Moçambique diferente e único, uma realidade que Firmino designa por “nativização do português” (s.d.: 12). A língua portuguesa constitui-se assim num veículo de transmissão de cultura bem como de produção de símbolos e sentidos culturais exclusivamente moçambicanos.

Teresa Alves (2018) reforça o debate sobre o papel da língua portuguesa como sendo o de unificar mas também de protestar face à tendência desta para dominar, elitizar e excluir aquelas narrativas assentes nas línguas autóctones. Isto mostra, uma vez mais, a dicotomia entre a língua do imperialismo colonial português, que ora se quer nativizada, apropriada e herdada – e através da qual o orgulho nacional moçambicano se configura na memória coletiva –, ora se é deixada “contaminar” pelas línguas autóctones.

3. O *hip-hop* como um espaço de (re)construção de identidade e de uma narrativa coletiva

O movimento *hip-hop* é entendido como um veículo artístico de manifestação cultural, social e político dos grupos juvenis racial e socialmente marginalizados na sociedade. Este movimento nasceu nos finais da década de 1960 na periferia de Nova Iorque, nos Estados Unidos da América (EUA), onde se aglomeravam jovens negros e latinos. A pobreza, a falta de oportunidades para ascensão social, a discriminação racial e social, o uso de drogas, a criminalidade e a violência urbana caracterizam o ambiente que circundava estes jovens da periferia urbana norte-americana. O *hip-hop* insere-se no contexto de lutas pelos direitos civis nos EUA e surge como um espaço de produção e expressão artística que, usando a dança (*breakdance*), a poesia rítmica (*rhythm and poetry – rap*), os *graffiti*, o *disc jockey* (DJ) e o mestre de cerimónias (MC), promove um movimento de resistência, de crítica social e um discurso alternativo sobre as vivências dos jovens socialmente marginalizados nas periferias urbanas dos EUA (Santos, 2017).

Clotildes Cazé e Adriana Oliveira (2008) entendem que o *hip-hop* representa um espaço reconhecido pelos jovens – que, por várias razões, se encontram à margem da sociedade – para reivindicarem e colocarem as suas agendas na esfera pública, dando-lhes “visibilidade”, tornando o *hip-hop* “uma ação política que acontece a partir do corpo que dança, desenha, pensa, fala, reflete, sobre os problemas que reverberam nas estruturas sociais em

que estes corpos co-habitam” (Cazé e Oliveira, 2008: 1). Por sua vez, Cristina Fernandes (2010) aborda o *hip-hop* como um movimento que assenta na liberdade de expressão e materializa, por essa via, uma filosofia de vida na qual os seus integrantes protestam contra a exclusão e injustiça sociais e propõem alternativas ao *statu quo*: “Assim, pintar comboios [*graffiti*] tornou-se um ritual através do qual mais do que deixar uma assinatura, demarcar um estilo próprio, se contesta a ordem social, se contrariam leis num gesto de afirmação que reivindica liberdade” (*ibidem*: 38).

Para além de ser um movimento social e político, o *hip-hop* é também um movimento cultural na medida em que agrega manifestações artísticas em que gravitam valores e filosofias de vida comuns que, como descrito, visam dar visibilidade a grupos de jovens socialmente marginalizados. Núbia Santos (2012) e Geysa Vidon (2014) estudam o papel do *hip-hop* no processo pedagógico, ao analisarem de que forma a cultura *hip-hop* pode contribuir para a educação e construção de um espírito crítico nos jovens. Enquanto Vidon (2014: 20) insere o *hip-hop* como movimento cultural numa função de “pedagogia social”, Santos (2012: 16) descreve as possibilidades que o *hip-hop* cria para os jovens e adolescentes como “autores-cidadãos” capazes de usar da criatividade artística para gerar um sentimento de participação social, “auto-realização” e “solidariedade’ coletiva”. Em resumo, e concordando com Maria Santos (2017: 134), o *rap* é um “processo educativo alternativo”, que desenvolve o sentimento de integração e de pertença.

De forma particular, a música *rap* “é a Poesia moderna, adaptada às grandes metrópoles, aos subúrbios e [às] doenças urbano-depressivas. [...] [É] uma poesia mais próxima das pessoas e do real” (Valete *apud* Fernandes, 2010: 41-42). Como estilo musical de expressão individualizada mas multicultural, visto que é parte do movimento *hip-hop*, o *rap* admite “mestiçagem cultural”, com a integração de várias possibilidades culturais, tornando-o “a expressão musical-verbal da cultura hip-hop” (Cazé e Oliveira, 2008). O *rap* nasce do uso de recursos tecnológicos como o disco e os aparelhos de mistura de som. Neste contexto, conseguiu conquistar espaço em várias e diversas realidades urbanas e periféricas do mundo.

4. O *rap* como meio de (re)construção da memória coletiva

A citação de Santos (2017: 87) – “Em outras palavras, sem Hip-Hop não há *rap*, assim como sem *rap* não há Hip-Hop” – resume o contexto do movimento *hip-hop* moçambicano: o *rap* como uma das artes mais significativas desse movimento. Este cenário torna-se evidente, por exemplo, pela tendência da produção científica (Rantala, 2014, 2019; Araldi, 2016; Miambo

e Cossa, 2019; Siteo, 2019; Bussotti e Chinguai, 2020; Mendonça Júnior, 2021a, 2021b, 2022) valorizar substancialmente o *rap*, em comparação com outros elementos artísticos do movimento *hip-hop*, como os *graffiti*, o *breakdance* e os MC. O trabalho de Tirso Siteo (2012) é aqui destacado porque analisa a importância dos *graffiti* entre membros de gangues juvenis em Maputo como ferramenta de autoexpressão, demarcação de território e afirmação de identidade. Igualmente, os projetos Maputo Street Art e Beira Street Art – que atuam nos bairros periféricos das cidades de Maputo e da Beira – e a iniciativa do Museu Mafalala⁵, em Maputo – que usa os *graffiti* para homenagear personalidades que viveram no bairro, como José Craveirinha, Noémia de Sousa, Eusébio, entre outros –, exemplificam a forma como a pintura de rua se tem expandido em Moçambique.

O *rap* foi trazido pelos moçambicanos regressados da Alemanha e também pelo estabelecimento e expansão dos média televisivos e radiofónicos em meados da década de 1980 e inícios da de 1990, que difundiam a música *rap* produzida nos EUA. O *rap* em Moçambique começou nos grandes centros urbanos das cidades de Maputo e da Beira envolvendo jovens com acesso à educação e detentores de algum poder económico. O *rap* nasce assim neste país dentro de um contexto elitista, de jovens não socialmente excluídos e com acesso a pequenos meios de produção e divulgação musical, ainda que precários (Araldi, 2016; Siteo, 2018; Mendonça Júnior, 2020). À semelhança do contexto norte-americano, o *rap* em Moçambique é divulgado em programas radiofónicos juvenis, o que contribuiu para a divulgação do movimento e para o debate sobre os objetivos do mesmo. Mendonça Júnior (2020: 535) clarifica que “essa dimensão foi ampliada com a criação do programa Hip Hop Time, que começou a ser transmitido em 1995, na Rádio Cidade, uma emissora de rádio pública de Maputo, ligada à Rádio Moçambique”. Na altura da gravação dos primeiros álbuns de música *rap* no país, em 1997, existia a tendência para ser uma mera imitação do estilo norte-americano, sendo utilizada a língua inglesa, mas já com uma tímida introdução da língua portuguesa. Assim se iniciam, em finais da década de 1990, os primeiros projetos que incluíam elementos da cultura moçambicana no movimento *hip-hop*. Um desses projetos é o Dinastia Bantu, grupo fundado por dois músicos: Azagaia (que em português significa “lança”) e Escudo. Como explica Jéssica Araldi (2016), este projeto era uma resposta ao cenário de imitação do *rap* norte-americano que se vivia em Moçambique. Os nomes tanto do grupo, Dinastia Bantu, como os dos seus integrantes simbolizavam essa rutura e o início de um processo de adaptação do *rap* à

⁵ Museu de base comunitária. Para mais informações sobre o museu, cf. <https://museumafalala.org.mz/>.

cultura, significações e realidade moçambicanas. Mendonça Júnior (2020: 543) indica que o primeiro e único álbum do grupo, lançado em 2005, intitula-se *Siavuma* (em língua changana) significando “assim seja” em português. Araldí explica a estratégia dos elementos do grupo:

Assim, segundo o próprio *rapper* [Azagaia], ao adotarem o nome Dinastia Bantu para seu grupo, com nomes de armas de guerra desse povo, o objetivo da dupla era deixar clara a ideia de que o *rap* que faziam não era uma simples importação do modelo norte-americano, mas a apropriação desse gênero, dessa forma de fazer música, voltado para a sua localização geostórica, sua cultura, através da produção de um discurso situado, voltado para a comunidade a qual pertencem. (2016: 18)

Os estudos do movimento *hip-hop* em Moçambique têm feito menção ao papel de Azagaia na promoção do *rap* de intervenção social. Depois de iniciar a carreira a solo em 2007 com o lançamento do seu álbum *Babalaze*, seguido de *Cubaliwa* em 2013 e do EP *Só dever* em 2019, tornou-se referência no *rap* e no movimento *hip-hop* por veicular nos textos das suas músicas críticas severas ao governo moçambicano, o que lhe valeu o título de “*rapper* do povo”.⁶ A título de exemplo, Siteo (2018) toma Azagaia como estudo de caso para abordar o papel do *rap* na construção de espaços alternativos de participação política e exercício da cidadania em Moçambique. O autor explica que os jovens tendem a recorrer ao *rap* como um espaço de (re)construção de identidades através do qual, usando os elementos “tempo” e “discurso”, criam e recriam a memória coletiva das vivências sociais, culturais e políticas desse momento histórico que os marca como juventude para “melhor compreender a forma como as identidades político-partidárias são forjadas pelos músicos e seu público, como espaço de referência para pensarmos a pluralidade de representações em torno das distribuições desiguais de poder em Moçambique” (*ibidem*: 139). Ao debruçar-se sobre “tempo” e “discurso” como elementos fundamentais para a construção da memória coletiva, Siteo abre espaço para o debate sobre o conceito de memória coletiva e a sua relação com o grupo social que representa.

O papel do *rap* como meio de (re)construção da memória coletiva em Moçambique e a forma como as/os *rappers* constroem o sentido de pertença e identidade coletiva através do resgate e valorização das línguas bantu nas

⁶ Cf. Agência Lusa (2023), “Moçambique despede-se pela última vez de Azagaia, o ‘rapper do povo’ que preservava a coesão social”, *Observador*, 14 de março. Consultado a 31.05.2023, em <https://observador.pt/2023/03/14/mocambique-despede-se-pela-ultima-vez-de-azagaia-o-rapper-do-povo-que-preservava-a-coesao-social/>.

suas músicas – e das personalidades nacionais percebidas dentro do movimento *hip-hop* como tendo deixado um legado revolucionário –, mereceram já a atenção de vários investigadores. Por exemplo, Elísio Miambo e Emílio Cossa (2019) refletem sobre a forma como o legado do poeta moçambicano José Craveirinha (1922-2003) inspirou as produções musicais do *rapper* Azagaia. De acordo com os mesmos, o trabalho de Craveirinha gravita em torno do seu sentido de pertença “através do recurso da nomeação dos significantes africanos e dos mecanismos de inserção das línguas orais na escrita, estabelecendo, assim, diálogos entre a escrita e os referentes culturais” (Miambo e Cossa, 2019: 29). De acordo com estes autores, Azagaia inspirou-se em Craveirinha para expressar o seu sentido de pertença recorrendo, também, ao uso das línguas nativas para, por exemplo, dar títulos aos seus três álbuns – o primeiro dos quais enquanto integrante do grupo Dinastia Bantu, designado *Siavuma* (2005) “cujo significado remete-nos para uma reza típica da religião tradicional bantu em que após uma afirmação/ /sentença do ‘líder’ religioso, aos restantes participantes cabe dizer ‘sia vuma’ em jeito de consentimento cuja expressão correspondente em português seria ‘assim seja’” (Miambo e Cossa, 2019: 30). O primeiro álbum a solo de Azagaia intitula-se *Babalaze* (2007), vocábulo que vem “do Xironga, língua falada em Maputo [...] [e] cujo significado remete à ressaca e uma clara alusão ao livro *Babalaze das Hienas* (1997), de José Craveirinha” (*ibidem*). Por fim, os autores mencionam o último álbum do artista, intitulado *Cubaliwa* (2013), “do Xisena, língua falada em algumas províncias do centro de Moçambique e que significa ‘nascimento’” (*ibidem*).

Ainda nesta abordagem que considera as línguas bantu como um recurso importante na (re)construção, resgate e afirmação identitária moçambicana, destaca-se o trabalho de Mendonça Júnior (2021b), que reflete sobre o papel do *rap* como uma forma de ativismo cultural que visa, entre outros, combater o “apagamento cultural” das línguas nativas moçambicanas. O autor explica que este “apagamento cultural” se iniciou, como já foi referido, com a imposição do português como língua civilizadora nas antigas colónias portuguesas, nas quais todas as manifestações culturais, incluindo a língua nativa, eram consideradas inferiores, o que sustentou a construção de uma narrativa através da qual as próprias populações nativas deveriam considerar estas manifestações culturais como vergonhosas. Mendonça Júnior explica que no período pós-independência, sob a orientação de um regime socialista em Moçambique, a língua portuguesa não foi apenas mantida e massificada, mas também sobrevalorizada em comparação com as línguas nativas com o objetivo de garantir a unidade nacional e combater o tribalismo. Tendo sido inspirado no percurso artístico de uma das mais

renomadas *rappers* moçambicanas, Iveth Mafundza, Mendonça Júnior veicula reflexões importantes trazidas pela artista sobre a sua visão do *rap* enquanto espaço de recuperação dos valores culturais sistematicamente marginalizados ao longo dos períodos colonial e pós-independência. O autor conclui:

Iveth salienta que a manutenção e o resgate de bens culturais locais significam resistência a um histórico de apagamento desses traços culturais, tidos recorrentemente como sinais de atraso, mas que, para ela, mostram uma riqueza de conhecimento de si e de toda a população moçambicana. (2021b)

Janne Rantala (2014) defende que Azagaia teve um papel fundamental ao refletir sobre e propor alternativas para a “política contemporânea” de Moçambique, contribuindo para o repensar do legado histórico moçambicano. O autor entende que o *rap* de Azagaia foi crucial para difundir mensagens que promovessem um debate crítico sobre o ambiente sociopolítico que marcara as décadas anteriores em Moçambique, as quais também possibilitavam um sentido de horizontalidade no acesso ao pensamento crítico entre as camadas sociais menos letradas no país. Rantala (*ibidem*) coloca a sua perspetiva da seguinte maneira:

As letras de Azagaia retractam os momentos difíceis e o passado recente de Moçambique e, desta forma, elas reflectem a política contemporânea. A posição de Azagaia neste contexto é clara e militante. Ele apoiou abertamente as manifestações populares de 2008 e 2010, e nos meios de comunicação a sua música era tida como um símbolo da revolta [...]. Num contexto em que apenas cerca de 47,8% da população é alfabetizada [...], [faz sentido] que a música tenha tido maior amplitude junto do público.

Rantala (2019) reflete também sobre o resgate identitário, a (re)construção da memória coletiva e a participação política dos jovens através do *rap*. Assim, à semelhança da proposta de debate trazida por Miambo e Cossa (2019), o autor inspira-se nos conteúdos das músicas *rap* de diferentes artistas moçambicanos para evidenciar a forma como o *rap* tem procurado inspiração nos legados revolucionários de figuras políticas e de líderes de opinião já desaparecidos para resgatar ou propor novos ideais para as políticas contemporâneas de governação, de forma a que se aproximem de um sentido democrático assente na justiça e no bem-estar social. Rantala (2019) desenvolve a sua pesquisa examinando a forma como a memória pública pode e está a ser (re)construída em Moçambique com recurso ao reposicionamento

(no sentido de que recordar é viver) e à exaltação dos feitos e ideais de líderes políticos e de opinião falecidos em circunstâncias pouco claras – como Eduardo Mondlane (1920-1969) e o jornalista Carlos Cardoso (1951-2000) –, e de outras figuras pertencentes aos três partidos com assento no parlamento moçambicano, designadamente: Uria Simango (1926-1977?)⁷ e Samora Machel (1933-1986), da FRELIMO; André Matsaingaissa (1950-1979), da Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO); e Mahamudo Amurane (1973-2017), do Movimento Democrático de Moçambique (MDM).

O *rap* surge assim como um espaço de desenvolvimento de possibilidades de (re)construção da história na qual a heroicidade se baseia mais no ideal e no pensamento alternativos face à realidade política contemporânea do que na forma como a história destacou ou apagou o legado de políticos e líderes de opinião que foram fiéis aos ideais dos seus partidos políticos (ou do regime de governação ainda hoje em vigor) ou que deles divergiram. Por isso, Rantala considera que:

As músicas e outras fontes também revelam a necessidade das pessoas, particularmente jovens, de narrar e ouvir histórias alternativas ou, pelo menos, de completar as já existentes. Essas novas ou renovadas histórias podem ajudar a imaginar futuros alternativos para o passado, lembrando e imaginando o que figuras falecidas como Machel, Simango, Matsaingaissa, tanto como Amurane, parecem oferecer. (2019: 77)

Também Luca Bussotti e Júlio Chinguai se focam em Azagaia para defender que, de forma artística, o *rap* pode representar um lugar alternativo de exercício da cidadania, permitindo aos jovens participarem ativamente no desenvolvimento de espírito crítico e de criação de memórias coletivas sobre a realidade que os circunda. Os autores explicam:

O Estado moçambicano, sobretudo depois do “grande risco” representado pelas contestadas eleições de 1999 [...] fechou os poucos canais efetivos de liberdade de expressão, pelo que o rap se tornou, sobretudo mediante alguns artistas comprometidos [...], uma das poucas formas de contestação direta contra o regime e suas práticas de corrupção e empobrecimento da maioria da população. (Bussotti e Chinguai, 2020: 84)

⁷ Segundo Barnabé Lucas Ncomo (2003: 25), “Difícil é estabelecer com exatidão as datas. O certo é que em dia impreciso do período que vai de Maio de 1977 a Junho de 1980, durante o mandato do então governador da província de Niassa, Aurélio Benete Manave, M’telela acolheu no seu solo o que restava de um homem que muito fez para a libertação de Moçambique. O Rev. Uria Timóteo Simango era barbaramente assassinado na companhia de outros moçambicanos tidos como reaccionários pelo regime totalitário da Frelimo”.

Por seu turno, Araldi (2016) estuda o *rap* de Azagaia para refletir sobre o potencial desta expressão artística para resgatar o valor da oralidade africana perdido e negligenciado por imposição da vontade do colonizador. Para a autora, o *rap* constitui uma forma de literatura oral que se enquadra no contexto moçambicano marcado pelo alto índice de analfabetismo, possibilitando assim o acesso ao conhecimento crítico e a uma visão do mundo alternativa que inclui e respeita as camadas menos instruídas da população:

A força do sentido de comunidade e de irmandade estabelecidos na cultura *hip hop* é uma das características que permite ver no movimento uma postura favorável à descolonialidade: seus membros não esperam a legitimação do seu discurso nas formas colonialmente associadas à produção de saber. (*ibidem*: 16).

À semelhança de Siteo (2018), Araldi (2016: 20) defende que o *rap* possibilita a preservação da memória dos saberes que os jovens experienciam e através dos quais se tornam “comentador[es] político[s]” dos desafios que Moçambique enfrenta na consolidação da sua democracia.

5. O *rap* como um espaço de ação promotor de um projeto alternativo de governação em Moçambique

Por meio do *rap* os jovens moçambicanos fazedores e militantes do movimento *hip-hop* conseguem exercer a sua cidadania e participam ativamente num Moçambique melhor. É o que Santos (2012: 16) chama “autores-cidadãos” e “auto-realização”. Veja-se uma das letras de Azagaia: “Eu falo em nome da declaração universal dos direitos humanos / Falo em nome da constituição que rege os moçambicanos / Eu nem sequer sou formado em direito / Mas sei que me manifestar neste país é meu direito”. Nestes versos da “MIR Música de intervenção rápida”, o *rapper* autorrealiza-se enquanto jovem cidadão de Moçambique que, de forma simbólica, evoca os princípios fundamentais que regem a democracia no país para, por um lado, se manifestar e, por outro, promover uma atitude cívica de repúdio aos ataques que os antigos combatentes sofreram ao se manifestarem pelo pagamento das suas pensões.

O *rap* como um espaço de ação promove a visibilidade de um pensamento político alternativo e crítico dos jovens que os coloca como agentes de um “processo educativo alternativo” (Santos, 2017: 134), cuja missão é, por um lado, legitimar a existência de alternativas de pensamento, de um espírito vigilante face aos poderes instituídos e, por outro, desempenhar a função de literatura de transmissão oral, que possibilita o acesso ao pensamento crítico, materializando assim a ideia defendida por Vidon (2014: 20) que

atribui ao *hip-hop* a função de “pedagogia social”, e bem exemplificado por Azagaia no *single* “Declaração de paz”:

Tu pensas o quê? / Que as armas vão garantir a paz? / Quando as balas são disparadas já não voltam para trás / É o país que vai para trás / Enquanto os VIPs vão para frente / Pergunta se nesta guerra estão os filhos do presidente / Aos filhos do general, aos filhos de um dirigente/ Quem morre nesta guerra / São os filhos dos sem patente [...].

Nestes versos é evidente a intenção do *rapper* em promover uma reflexão social e uma ação/solução concreta para o conflito militar entre o governo e a RENAMO no centro do país, despoletado em 2013 e no qual, entre outras reivindicações, a RENAMO exigia a distribuição equitativa e transparente dos dividendos oriundos da exploração dos recursos naturais. Tal como indica Azagaia uns versos depois: “O que custa a maçaroca dar uns grãos a perdiz? / Até o galo está com fome tem razão quando exige / Um país para todos, de todos ou de ninguém? / É tudo para todos ou nada pra ninguém”. O símbolo da FRELIMO (no governo) é a maçaroca; o símbolo da RENAMO (oposição) é a perdiz e o símbolo da terceira maior força política de Moçambique, o MDM, é o galo. Azagaia usa estes símbolos para demonstrar que o caminho para a paz é a distribuição de recursos pelos partidos políticos e o acesso aos mesmos por toda a população. Estes versos materializam a ideia de que o *rap* representa um espaço de ação através de “uma poesia mais próxima das pessoas e do real” (Valete *apud* Fernandes, 2010: 41-42). Leia-se os seguintes versos:

Que quer fazer de nós seus escravos / Aceita lá! / Porque nem sequer tens dúvidas / As escolas são privadas / As barracas^[8] são públicas [...]. (música “Só dever” de Azagaia ft. Gina Pepa)

Ai de nós, patrão / Ai de nós, que vedamos os olhos, a boca, os ouvidos, até o coração / Ai de nós, que fingimos que nada se passa / Enquanto o nosso consciente está bem ciente / Que na outra margem algo se passa [...]. (música “Ai de nós”, de Azagaia ft. Amen Hill, Amélia Charlton e Dalton Simão Clemente)

Nos versos acima, fica patente a ideia desenvolvida por Bussotti e Chinguai (2020) que considera o *rap* de Azagaia como um lugar alternativo de exercício da cidadania construtiva (através do *hip-hop* enquanto grupo ou movimento social). Na música “Só dever” o artista faz uma reflexão sobre

⁸ Locais de consumo de bebidas alcoólicas.

as fragilidades do ensino público moçambicano, indicando que o objetivo da falta de investimento no ensino público – que poderia ter sido colmatado com o dinheiro das dívidas ocultas – seria contribuir para que a maioria da população, por falta de um sistema de educação pública de qualidade, permaneça “escrava” do regime em vigor. Entretanto, fomenta-se a venda informal de álcool à juventude, mas privatiza-se o direito a uma educação de qualidade para estes mesmos jovens. Outrossim, é o apelo a um pensamento crítico ou a uma atitude mais proativa do povo moçambicano em relação ao conflito militar na província de Cabo Delgado, iniciado em 2017 sem que o governo moçambicano tivesse partilhado informações sobre as reais motivações do mesmo nem sobre as medidas que iriam tomar para estancar os ataques que na altura ainda não haviam sido reivindicados. A situação alastrou-se, levando a que em 2021 tivesse ocorrido um dos ataques mais violentos à vila de Palma (na mesma província), o qual inspirou a música “Ai de nós”. Ao mencionar na letra “Ai de nós, patrão”, Azagaia lembra o discurso proferido pelo Presidente Filipe Nyusi (2015-2019; 2019-), que referiu que o povo era o seu patrão (Nyusi, 2015: 3). O *rapper* chama, assim, a atenção deste “patrão” para o facto de se manter inerte no que concerne aos acontecimentos de Cabo Delgado ao indicar “Ai de nós, que vedamos os olhos, a boca, os ouvidos, até o coração”, sugerindo que era o momento de o povo exigir explicações e soluções ao governo moçambicano.

6. O rap como veículo de vocalização da memória coletiva sobre injustiça social em Moçambique

Os elementos tempo, discurso e espaço que compõem a teoria da memória coletiva desenvolvida por Maurice Halbwachs (1990 [1950]) mostram-se fundamentais para a discussão desta categoria de análise entendida como a possibilidade de o rap (enquanto movimento *hip-hop* em Moçambique) servir de plataforma de (re)construção social dos saberes adquiridos pelos jovens através das experiências vivenciadas nas diferentes etapas da história da democracia moçambicana. Neste contexto, os temas das músicas de Azagaia são o espelho dessa “história vivida” por toda uma sociedade, e através dos quais os dilemas do povo são registados, refletidos e assim (re)construídos através de um discurso crítico e uma linguagem criativa/ /poética familiar ao espaço (Moçambique) e ao momento em que os factos políticos, económicos e sociais decorreram.

A letra da “MIR Música de intervenção rápida” inspirou-se nos atos bárbaros que a Força de Intervenção Rápida empregou para dispersar os antigos combatentes que se manifestavam pelo pagamento das pensões em 2013. Foi no mesmo ano, como já referido, que tiveram início os ataques

armados da RENAMO na zona centro de Moçambique, contexto que inspirou a música “Declaração de paz”, lançada no ano seguinte. Em 2019, Azagaia apresenta “Só dever”, música que retrata o maior escândalo financeiro do país (despoletado em 2015) até à data, envolvendo a contração de dívidas – não aprovadas pelo parlamento e, por isso, ilegais – pelo governo moçambicano, o que mergulhou o país numa crise económica da qual se ressentem até à atualidade. Por fim, a música intitulada “Ai de nós” é inspirada, como já afirmado, nos ataques terroristas que fustigam a província de Cabo Delgado, e cujas supostas motivações assentam tanto nos projetos de prospeção de petróleo e gás na região de Mocímbo da Praia, bem como em fatores religiosos com ligações ao autoproclamado Estado Islâmico. Fica assim patente que o *rap* opera como veículo de vocalização da memória coletiva sobre a injustiça social em Moçambique pois, como defendem Carmen Oliveira e Evelyn Orrico (2005), a memória coletiva surge de um grupo social que, num determinado período histórico e através da linguagem oral, escrita, entre outras, procura manter viva a experiência que vive ou viveu e através da qual forma a sua identidade.

Por outro lado, o facto de estas temáticas serem escritas no português de Moçambique (Timbane, 2017), uma língua portuguesa nativizada (Firmino, s.d.) que sofre(u) a influência dos moçambicanismos, confirma que “[o] português passa a ser dois, o do colonizador e o do revolucionário” (Ponso, 2016: 69). A língua de protesto social que foi validada pela FRELIMO na luta pela independência de Moçambique continua ativa e servindo os propósitos revolucionários do movimento *hip-hop* no país.

A letra de “Só dever” é clara quanto ao seu propósito de retratar a realidade do país: “Aqui nós convivemos com aqueles que assassinaram / [...] que rasgaram a corda, os que assinaram / [...] que revolucionaram e tornaram-se burgueses / Com brancos moçambicanos, e pretos portugueses”.

Veja-se ainda a letra de “Ai de nós” (que reflete a mensagem de “Só dever”):

Vergonha na cara limpa-se com caras de Samora / Sangue nas mãos, com as mãos de quem nos explora / E nos oferece armas para nos matarmos de borla / Nada de borla custa gás e petróleo / Custa o sangue de uma província negociada no escritório / [...] Deixa o meu povo seguir, diria a mulata Noémia / [...] Azagaia não felela⁹, fala de tudo e de todos / Todos juntos vamos gritar e sabotar vossos ouvidos (ouviram?) / Em nome dos calados que merecem ser ouvidos [...].

⁹ *Felela* significa que não poupa, no sentido de não ser indulgente.

Nestas músicas Azagaia menciona “brancos moçambicanos, e pretos portugueses”, bem como “aqueles que revolucionaram e tornaram-se burgueses” e “vergonha na cara limpa-se com caras de Samora”, trazendo o debate sobre a mudança de paradigmas na sociedade moçambicana que retrata as heranças do colonialismo com “brancos moçambicanos” e a rutura com a ideologia socialista marcada pelo surgimento de “pretos burgueses” e daqueles “que revolucionaram e tornaram-se burgueses”, ou seja, remetendo à FRELIMO, outrora socialista e revolucionária, e que atualmente constitui o partido com mais acesso ao poder financeiro e aos recursos naturais no país, e sobre a qual recai a “vergonha” nacional das dívidas ilegais. Destaca-se a menção à miscigenação com “Deixa o meu povo seguir, diria a mulata Noémia”, demonstrando a intenção de Azagaia em mostrar que no país não existem apenas pretos e brancos, mas também o fruto desse encontro entre povos através do colonialismo.

O trabalho de Mendonça Júnior (2021a, 2022) destaca o uso das línguas bantu no *rap* moçambicano como recurso para recuperar o valor das línguas nativas marginalizadas durante os períodos colonial e pós-independência, podendo aqui considerar-se o caso de Azagaia e a utilização da expressão “não *felela*” na letra da música “Ai de nós”. Desta forma, entende-se que o *rap* moçambicano “se tornou [...] uma das poucas formas de contestação direta contra o regime e suas práticas de corrupção e empobrecimento da maioria da população” (Bussotti e Chinguai, 2020: 84).

Considerações finais

Este estudo, valendo-se de pesquisa documental para o contextualizar e auxiliar na análise de conteúdo, pretende aferir o lugar da língua portuguesa em Moçambique, das línguas bantu e das marcas identitárias moçambicanas na (re)criação de um movimento *hip-hop*. Através deste exercício foi possível demonstrar que o português de Moçambique, validado como língua oficial no contexto de luta revolucionária contra o colonialismo português, manteve esse estatuto nos diferentes contextos históricos que Moçambique vem atravessando desde a sua independência. Expressando esta realidade, as letras das músicas do *rapper* moçambicano Azagaia configuram, como ficou explicitado, a memória coletiva do povo moçambicano, mostrando que o *rap* – pensado e executado no português de Moçambique, bem como incorporando a exaltação de ideais progressistas de líderes políticos e de opinião na sociedade moçambicana – desconstrói a narrativa de que herói ou heroína nacional deve ser aquele ou aquela que se conforma aos parâmetros nacionalistas estabelecidos pela FRELIMO. Estas características permitem concluir que o *rap* moçambicano desempenha um papel central

na (re)criação de espaços de exercício de cidadania cultural e proativa, bem como de promoção de espírito crítico social e de ação, na medida em que incentiva alternativas para uma democracia promotora da paz e do bem-estar social no país.

Revisto por Alina Timóteo

Declaração de conflitos de interesse

As autoras declaram não existir quaisquer conflitos de interesse.

Financiamento

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020 (financiamento base) e UIDP/00736/2020 (financiamento programático).

Referências bibliográficas

- Abdula, Rajabo Alfredo Mugabo (2017), “A criatividade da língua portuguesa: estudo de moçambicanismos no português de Moçambique”, *Revista Internacional em Língua Portuguesa*, 32, 81-97. Consultado a 10.12.2021, em <https://rilp-aulp.org/index.php/rilp/article/view/RILP2017.32.4>.
- Alves, Teresa Costa (2018), “Musicalidades da língua portuguesa: introdução a uma sonoridade fonética e acústica da lusofonia”, *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 5(1), 171-189. Consultado a 10.12.2021, em <https://revistas.uminho.pt/index.php/rlec/article/view/1883>.
- Araldi, Jéssica (2016), “A palavra-viva que corta: o rap de azagaia em combate à colonialidade em Moçambique”. Monografia de Licenciatura em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
- Bardín, Laurence (2016), *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70. Tradução de Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro.
- Bussotti, Luca; Chinguai, Júlio (2020), “O rap de intervenção social em Maputo, Moçambique”, *Estudos de Sociologia*, 1(26), 75-109. Consultado a 20.11.2021 em <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revsocio/article/view/248001/36435>.
- Cazé, Clotildes Maria de Jesus Oliveira; Oliveira, Adriana da Silva (2008), “Hip hop: cultura, arte e movimento no espaço da sociedade contemporânea”. Comunicação apresentada ao IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 28 a 30 de maio, Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil. Consultado a 04.11.2021, em <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14300.pdf>.

- Fernandes, Cristina Brito (2010), “Cor, ritmo e movimento: hip-hop, definição e suas influências na contemporaneidade”. Dissertação de Mestrado em Criação Artística Contemporânea, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal.
- Firmino, Gregório (s.d.), “A situação do português no contexto multilingue de Moçambique”. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo. Consultado a 10.12.2021, em https://dlev.fflch.usp.br/sites/dlev.fflch.usp.br/files/06_19.pdf.
- Halbwachs, Maurice (1990), *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice. Tradução de Laurent Léon Schaffter [2.ª ed.; ed. orig. 1950].
- Macedo, Lurdes (2015), “Da necessidade de desconstrução do ‘equivoco lusocêntrico’”, in Moisés de Lemos Martins (org.), *Lusofonia e interculturalidade – Promessa e travessia*. Famacão: Húmus, 153-176.
- Maciel, Cármen Liliã Ferreira (2010), “A construção da comunidade lusófona a partir do antigo centro. Micro-comunidades e práticas da lusofonia”. Tese de Doutoramento em Sociologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal. Consultado a 18.08.2023, em <http://hdl.handle.net/10362/4440>.
- Medeiros, Paula Cristina Pacheco (2005), “Lusofonia: discursos e representações”, *Cabo dos Trabalhos*, 1, 1-29. Consultado a 08.12.2021, em https://cabodotrabalhos.ces.uc.pt/n1/documentos/200611_lusofonia_discursos_representacoes.pdf.
- Mendonça Júnior, Francisco Carlos Guerra de (2020), “Rap e ativismo político no espaço lusófono. Estudos de caso no Brasil, Portugal, Angola e Moçambique”. Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. Consultado a 20.01.2022, em <https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/89626/1/Rap%20como%20forma%20de%20ativismo%20político%20no%20espaço%20lusófono.pdf>.
- Mendonça Júnior, Francisco Carlos Guerra de (2021a), “A cultura estava influenciada pelo idioma inglês: a construção da identidade nacional no rap de Moçambique”, *e-cadernos CES*, 36. Consultado a 25.05.2023, em <https://journals.openedition.org/eces/6625>.
- Mendonça Júnior, Francisco (2021b), “A Mulher Heroína em combate ao patriarcado em Moçambique”, *Revista Estudos Feministas*, 29(2), e69909. Consultado a 25.05.2023, em <https://www.scielo.br/j/ref/a/mwqwpn8MWy9Q97x6DKhhngr/abstract/?lang=pt>.
- Mendonça Júnior, Francisco (2022), “‘O Carlos teve azar, foi o primeiro da lista’: reflexões sobre a repressão em Moçambique a partir da relação entre mídia e rap”, *Galáxia*, 47. Consultado a 25.05.2023, em <https://www.scielo.br/j/gal/a/5Bdv7LQMhmGHd4LFs9VHFRh/abstract/?lang=pt>.
- Meneses, Maria Paula (2010), “O ‘indígena’ africano e o colono ‘europeu’: a construção da diferença por processos legais”, *e-cadernos CES*, 7. Consultado a 25.05.2023, em <https://journals.openedition.org/eces/403>.

- Miambo, Elísio; Cossa, Emilio (2019), “De Xigubo a Cubaliwa: o legado poético de José Craveirinha no rap de Azagaia”, *Revista Convergência Crítica*, 15, 23-41. Consultado a 18.08.2023, em <https://periodicos.uff.br/convergenciacritica/article/view/47519>.
- Ncomo, Barnabé Lucas (2003), *Uria Simango – Um homem, uma causa*. Maputo: Edições Novafrica. Consultado a 19.01.2022 em https://www.academia.edu/22869791/URIA_SIMANGO_Um_homem_uma_causa.
- Nyusi, Filipe (2015), “Discurso oficial. Cerimónia de Investidura S.E. Filipe Jacinto Nyusi, Presidente da República de Moçambique”, portal do Governo de Moçambique, 15 de janeiro. Consultado a 20.01.2022, em <https://www.portaldogoverno.gov.mz/por/Governo/Documentos/Discursos/2015>.
- Oliveira, Carmen Irene Correia de; Orrico, Evelyn Goyannes Dill (2005), “Memória e discurso: um diálogo promissor”, in Jô Gondar; Vera Dodebei (orgs.), *O que é memória social*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 73-87.
- Pereira, Domingos Simões (2008), “O conceito de lusofonia e a cooperação na promoção e difusão da língua portuguesa: tópicos de intervenção”. Comunicação apresentada nos Encontros de Lusofonia em Torres Novas, 13 de novembro. Consultado a 06.12.2021, em https://www.cplp.org/Files/Filer/cplp/Domingos_Simoes_Pereira/Discursos_DSP/SE_TNOVAS_13NOV08.pdf.
- Ponso, Letícia Cao (2016), “O estatuto do português e das línguas bantu moçambicanas antes, durante e depois da luta pela independência da nação em 1975”, *Linguagem: Estudos e Pesquisas*, 20(2), 57-86. Consultado a 09.08.2023, em <https://periodicos.ufcat.edu.br/lep/article/view/45815>.
- Rantala, Janne (2014), “Rapper Azagaia e seus críticos: debate sobre Moçambique”. Consultado a 25.05.2023, em https://www.academia.edu/39224891/Rapper_Azagaia_e_seus_cr%C3%ADticos_Debate_sobre_Mo%C3%A7ambique.
- Rantala, Janne (2019), “Memória pública e ‘antepassados políticos’ através do RAP moçambicano”, in Tirso Siteo; Paula Guerra (orgs.), *Reinventar o discurso e o palco: o rap, entre saberes locais e olhares globais*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 63-81. Consultado a 09.08.2023, em <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/123098/2/360329.pdf>.
- Ribeiro, Orquídea; Fonseca, Daniela da (2019), “Centros de reeducação em Moçambique (1975-1985): memórias, silêncios e discursos jornalísticos”, *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 6(1), 299-308. Consultado a 04.06.2023, em <https://rlec.pt/article/view/1867>.
- Santos, Boaventura de Sousa (2019), “Ritmo, palavra e poesia”, in Tirso Siteo; Paula Guerra (orgs.), *Reinventar o discurso e o palco: o rap, entre saberes locais e saberes globais*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 15-28. Consultado a 25.05.2023, em <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/123098/2/360329.pdf>.
- Santos, Maria Aparecida Costa dos (2017), “O universo hip-hop e a fúria dos elementos”. Tese de Doutoramento em Educação, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. <https://doi.org/10.11606/T.48.2018.tde-19042018-155632>

- Santos, Núbia Oliveira dos (2012), “*Hip Hop* como manifestação cultural: protagonismo juvenil em Rio Verde – Goiás”. Dissertação de Mestrado em História, Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, Brasil.
- Silva, Cristiane Rocha; Gobbi, Beatriz Christo; Simão, Ana Adalgiza (2005), “O uso da análise de conteúdo como uma ferramenta para a pesquisa qualitativa: descrição e aplicação do método”, *Organizações Rurais & Agroindustriais*, 7(1), 70-81. Consultado a 11.01.2022, em <https://www.redalyc.org/pdf/878/87817147006.pdf>.
- Sitoe, Tirso (2012), “Comunidades hip-hop na cidade de Maputo”. Monografia de Licenciatura em Antropologia, Departamento de Arqueologia e Antropologia, Faculdade de Letras e Ciências Sociais, Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, Moçambique.
- Sitoe, Tirso (2018), “Para além de uma escolha: da música de crítica e protesto social às identidades político-partidárias em Moçambique”, *Cadernos de Estudos Africanos*, 35, 135-148. Consultado a 13.11.2021, em <https://journals.openedition.org/cea/2753>.
- Sitoe, Tirso (2019), “Diálogos ausentes? O RAP de protesto, a censura, a criminalização dos músicos e dos protestos sociais em Moçambique pós-colonial”, in Tirso Sitoe; Paula Guerra (orgs.), *Reinventar o discurso e o palco: o rap, entre saberes locais e saberes globais*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 48-62. Consultado a 25.05.2023, em <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/123098/2/360329.pdf>.
- Timbane, Alexandre António (2017), “A variação linguística do português moçambicano: uma análise sociolinguística da variedade em uso”, *Revista Internacional em Língua Portuguesa*, 32, 19-38. Consultado a 25.05.2023, em <https://www.rilp-aulp.org/index.php/rilp/article/view/RILP2017.32.1>.
- Vidon, Geysa Rosa Oliveira Novais (2014), “A narratividade do hip hop e suas interfaces com o contexto educacional”. Tese de Doutoramento em Educação, Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil. Consultado a 12.11.2021, em <https://repositorio.ufes.br/handle/10/1175>.

Tânia Machonisse

Doutoranda na Escola de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Trás-os-Montes e Alto Douro | Escola de Comunicação e Artes, Universidade Eduardo Mondlane

Quinta de Prados, 5000-801 Vila Real, Portugal

Contacto: taniamachonisse@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6459-5707>

Contributos: Concetualização, Análise formal, Investigação, Metodologia, Visualização, Redação do rascunho original, Redação – revisão e edição.

Orquídea Moreira Ribeiro

Escola de Ciências Humanas e Sociais, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro |

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho

Quinta de Prados, 5000-801 Vila Real, Portugal

Contacto: oribeiro@utad.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7665-9627>

Contributos: Concetualização, Investigação, Metodologia, Redação do rascunho original,

Redação – revisão e edição.

Artigo recebido a 03.10.2022

Aprovado para publicação a 24.07.2023

<https://doi.org/10.4000/rccs.14768>



Azagaia's Rap Music: Protest against Social Injustices in Mozambique

This study intends to frame Mozambican rap within a revolutionary perspective that uses the Portuguese language with “Mozambicanisms” as a vehicle for the construction of an identity discourse in young people with critical and creative thinking about Mozambican democracy. This allows for the (re)construction of a collective memory of experiences lived in a globalized world. This study springs from the debate about the place of the Portuguese and Bantu languages in the rap music produced in the country and its role as an identity framework for Mozambican culture in its relationship with collective memory. A content analysis of four songs by the Mozambican rapper Azagaia was carried out, using two categories of analysis: (1) Rap as a space of action promoting an alternative project of governance in Mozambique and (2) Rap as a vehicle of vocalization of collective memory about social injustice in Mozambique.

Keywords: anti-colonialism; Bantu languages; collective memory; Mozambique; national identity; Portuguese language; rap; social justice.

Le rap d'Azagaia : protester contre les injustices sociales au Mozambique

Cette étude vise à encadrer le rap mozambicain dans une perspective révolutionnaire qui utilise la langue portugaise avec les « mozambicanismes » comme véhicule de construction d'un discours identitaire chez des jeunes dotés d'une pensée critique et créative sur la réalité démocratique mozambicaine, permettant la (re)construction de la mémoire collective d'expériences vécues dans un monde globalisé. L'étude part du débat sur la place de la langue portugaise et des langues bantoues dans le rap produit au Mozambique, et son rôle comme marqueur identitaire de la culture mozambicaine dans sa relation avec la mémoire collective. Une analyse du contenu de quatre chansons du rappeur mozambicain Azagaia est proposée, en utilisant deux catégories d'analyse : (1) le rap comme espace d'action promouvant un projet de gouvernance alternative au Mozambique et (2) le rap comme véhicule de vocalisation de la mémoire collective sur les injustices sociales au Mozambique.

Mots-clés: anticolonialisme; identité nationale; justice sociale; langues bantoues; langue portugaise; mémoire collective; Mozambique; rap.

