

O RAP DE INTERVENÇÃO SOCIAL EM MAPUTO, MOÇAMBIQUE¹

Luca Bussotti²

Júlio Chinguai³

RESUMO⁴

Assim como em muitos outros países, em Moçambique também o rap foi introduzido como fruto de importação dos Estados Unidos, por volta dos anos 1980, para depois tornar-se género musical com conteúdos originais e com impacto considerável junto, sobretudo, às camadas juvenis urbanizadas. A partir de 2002-2003, o rap moçambicano assumiu duas tendências claramente distintas, uma – minoritária em termos de artistas que a praticam, mas de maior significado artístico e social – comprometida e que conseguiu desenvolver uma contundente crítica política; a outra, mais virada para assuntos comerciais e de fácil fruição. Mediante uma reconstrução histórica baseada, essencialmente, em fontes orais e, uma segunda parte, centrada em entrevistas e na análise do discurso de algumas canções de rappers moçambicanos engajados, o artigo aqui apresentado pretende analisar como é que este género musical se difundiu na cidade de Maputo e quais as suas tendências atuais. Como base teórica para sustentar este estudo foi escolhida a teoria da indústria cultural de Adorno, complementada pela reinterpretação de Peterson e Berger, associada às formas de controlo que regimes a democracia limitada, tais como o moçambicano, exercem na liberdade de expressão, inclusivamente na esfera artística.

PALAVRAS-CHAVE

Engajamento. História. Indústria Cultural. Controlo Político

¹ A composição do presente neste dossiê é resultado da articulação, no âmbito da rede de pesquisadores, a partir do Projeto “O pós-colonial no mundo de língua portuguesa e o lugar das literaturas africanas na literatura mundo”, com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- CAPES/PRINT-UFPE – Brasil. Cód. 001.

² Professor Visitante no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco. Investigador no Centro de Estudos Internacionais, ISCTE-IUL, Lisboa.

³ Professor na Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, Moçambique.

⁴ O artigo segue a norma ortográfica utilizada em Moçambique.

Introdução

O texto aqui apresentado resulta de uma pesquisa que os autores levaram a cabo ao longo dos últimos dois anos, sobre o rap comprometido na cidade de Maputo. O interesse para com este tema de pesquisa deve-se ao fato de o rap engajado ou de intervenção social representar uma das poucas manifestações de protesto e de crítica contínua ao longo dos últimos dez anos em Moçambique, embora com fases de maior destaque alternadas a outras de menor impacto, protagonizadas por jovens artistas e destinadas em prevalência à camada juvenil.

Assim como aconteceu em vários outros países, africanos ou não, o rap, inicialmente, foi um produto de importação dos Estados Unidos, em que o espírito de emulação foi a componente maioritária e destinada a uma camada urbana juvenil. Só depois de vários anos (cerca de 10, no caso específico) é que o rap moçambicano iniciou a assumir uma configuração própria, com letras escritas e cantadas em língua portuguesa e conteúdos que, consoante a melhor tradição da cultura hip-hop, procuravam denunciar as injustiças sociais e políticas e tudo o que se movia “nas ruas” (BLANCHARD, 1999; TAYLOR, 2007).

Como procurámos demonstrar ao longo do texto, este tipo de rap comprometido sempre representou uma exceção, mais do que a regra em Moçambique. A “viragem” que levou a uma bifurcação bastante nítida entre rap comercial e rap de protesto social e político se deu entre 2002 e 2003, quando da saída de alguns álbuns – devidamente referenciados – que constituem o início de um comprometimento tipicamente juvenil e radical em relação ao governo do dia e aos imensos problemas da população no seu dia-a-dia.

As críticas a este género musical não faltaram, desde o início. A maioria delas veio das entidades que gerem até hoje o poder, de forma direta ou indireta, sendo estas incomodadas pelas mensagens contundentes transmitidas pelos jovens rappers moçambicanos. Por exemplo, Edson da Luz, em arte Azagaia, foi encarcerado a 30 de Julho de 2011, pouco antes de um concerto onde ia apresentar o seu novo álbum, por alegada posse de uma quantidade irrisória de soruma (*cannabis sativa*) (MOÇAMBIQUE, 2011); mas também muitas reservas vieram de um certo mundo artístico por assim dizer “tradicional”, que considerava o rap como um simples produto de importação que nada tinha a ver com a cultura africana e moçambicana autêntica expressa por músicas e danças tais como marrabenta, xigubo, motxongoio, mapiko, tufo, zore e muitas outras (MINISTÉRIO, 1980).

Pelo contrário, o rap é aqui considerado como um elemento de forte inovação no panorama musical moçambicano, demasiadamente, ligado às certezas das suas tradições e, portanto, resiliente às novidades, sobretudo se provenientes da geração mais jovem dos artistas locais (LOPES, 1999).

Os escassos estudos sobre a matéria aqui abordada nos induziram a optar por uma subdivisão do texto em duas grandes partes. Na primeira apresenta-se um historial do rap moçambicano, desde as origens até hoje, enfatizando essencialmente os passos e os marcos do rap engajado e *underground*. Na segunda são analisados os conteúdos do rap engajado, mediante figuras mais destacadas, como Azagaia, juntamente com jovens da última geração, como Rage e, sobretudo, André Cardoso.

A metodologia de análise foi qualitativa, assentada na análise do discurso de algumas das músicas principais dos rappers selecionados, em entrevistas diretas com alguns dos

protagonistas da música rap moçambicana, com o complemento da escassa literatura local em mérito. A análise do discurso aplicada a textos musicais resulta de uma abordagem complexa e multidisciplinar, que não se reduz à simples hermenêutica linguística, mas sim considera importantes elementos extra-musicais de contexto (ROY, 2010; ALESHINKAYA, 2013). Neste sentido, a referência metodológica para levar a cabo a análise do discurso a textos musicais - nomeadamente ao rap moçambicano – é a abordagem desenvolvida por Fairclough (2003), que distingue três níveis de análise: estruturas sociais, práticas sociais e fatos sociais. Principalmente os dois primeiros serão objeto de consideração analítica neste estudo. Por exemplo, dentro das estruturas sociais foi considerada a reconstrução histórica do contexto que engendrou e em que atualmente está mergulhado o rap moçambicano engajado. Neste caso, à hermenêutica dos textos se associaram entrevistas dos protagonistas das origens do hip-hop moçambicano, não havendo quase nada de escrito sobre eles até hoje (COSSA, 2019).

O pano de fundo teórico que tem acompanhado este estudo assenta em dois pilares: o primeiro remonta à Escola de Frankfurt e à interpretação de “indústria cultural” proposta por Adorno (1979), com as decisivas integrações de Peterson e Berger (1975); o segundo, aos constrangimentos de países a democracia limitada, como no caso de Moçambique (NUVUNGA; SALIH, 2013; BUSSOTTI, 2015; FREEDOM HOUSE, 2019).

Adorno costuma ser considerado como o pai da moderna sociologia da música, lendo o fenómeno musical como uma manifestação da praxis, uma forma de ação política (DeNORA, 2003). A música incide nas consciências coletivas em dois sentidos principais: delinear o retrato do sujeito e da sua relação com o contexto social; e exemplificar como a

relação parte-tudo pode-se desenvolver. Uma tal contradição origina uma antítese entre o músico e o contexto com que ele lida. O músico pode conceber o seu relacionamento com a sociedade de forma “isomorfa”, ou seja reproduzindo a materialidade da sociedade em que atua. Neste caso, “the composer’s task here is conceived as essentially passive” (DeNORA, 2003, p. 14)⁵. Mas o músico pode ter outro tipo de atitude para com o ambiente externo, ele pode tornar-se “subject within her world” (DeNORA, 2003, p. 14), ou seja, protagonista, “maker”.

Se uma tal leitura de Adorno ajuda na interpretação do rap moçambicano engajado, é necessário complementa-la mediante outra construção teórica. Com efeito, Adorno relega toda a música popular ao mero papel de reprodutora da materialidade social e, portanto, a ser um sujeito passivo, inserido na indústria cultural. Entretanto, Peterson e Berger colocam a mesma questão teórica que atravessa este trabalho: como interpretar as vozes “alternativas” no seio da música popular? (PETERSON; BERGER, 1975). A resposta que aqui é possível dar é que o rap moçambicano engajado comunica mensagens e usa formas de produção e distribuição que passam mediante circuitos diferentes dos oficiais, pelo que podem ser considerados de sujeitos ativos de uma nova proposta de cidadania e de participação à vida pública, sobretudo nos mais jovens e alfabetizados, ultrapassando desta forma a visão de completa passividade (e negatividade) da música popular, expressa por Adorno.

Estas duas tendências convergem a oferecer um quadro teórico em que as “leis” da indústria cultural se associam às práticas efetivas da democracia moçambicana, muito além dos princípios constitucionais, constantemente violados a partir das mesmas instituições. É

⁵ “A tarefa do compositor aqui é concebida como essencialmente passiva” (Tradução dos autores).

nos interstícios que se abrem entre as limitações da democracia moçambicana e da indústria cultural que os rappers engajados conseguem brechas interessantes e significativas, visando influenciar uma consciência coletiva cada vez mais distante da dimensão política tradicional, como demonstra a queda de afluência às urnas em todo o país, e as crescentes simpatias das oposições na conurbação Maputo-Matola (BUSSOTTI; MARIN, 2018).

Surgimento e posicionamento do rap no panorama musical moçambicano

As premissas para a chegada efetiva do hip-hop em Moçambique se deram na década de 1980, quando jovens urbanizados e da classe média começaram a ouvir o género musical funk, de origem norte-americana, na cidade de Maputo (CHIRINDZA, 2010, p. 43). No final da mesma década, depois do lançamento do Programa de Reabilitação Económica - PRE, em 1986, sob a égide do Fundo Monetário Internacional e do Banco Mundial, começou-se a ouvir o rap de grupos americanos que já estavam se tornando famosos a nível internacional.

Segundo a testemunha de um dos mais antigos rappers moçambicanos, Beto Beethoven⁶, o conhecimento deste novo género musical, num país ainda fechado como Moçambique, se deu graças a canais por assim dizer “informais”. Foram jovens privilegiados que tiveram a oportunidade de viajar para os Estados Unidos ou à Europa que trouxeram cassetes aos amigos de Maputo, iniciando a ouvir juntos o rap afro-americano.

Entretanto, foi apenas no fecho da década de 1980 e, sobretudo, no início da década de 1990 que de uma postura passiva (ouvir) alguém começou a privilegiar uma mais ativa (produzir). O impacto inicial das primeiras produções musicais hip-hop não foi muito

⁶ Entrevistado em Maputo em junho de 2018.

significativo, em termos de audiência, devido a duas razões: por um lado, o circuito de difusão era tipicamente *underground*, sem cobertura mediática; por outro, os conteúdos eram geralmente repetitivos e emulativos dos rappers americanos, com letras em inglês e sem grandes significados sociais e políticos. O movimento recebeu um impulso considerável pelas gangues ou tribos urbanas, mais uma vez em jeito de imitação daquilo que tinha acontecido nos Estados Unidos na época de origem do rap. Tais grupos levavam os nomes de alguns bairros urbanos de Maputo, tais como Ronil, Mapandza, Gotcha, Laulane, Mapandza, BBC etc. (SITOE, 2012). Numa segunda fase, estes se transformaram em verdadeiras “comunidades”, fazendo da cultura hip-hop e da música rap o seu credo “institucionalizado”.

Ainda segundo o rapper Beto Beethoven, os Rappers United, que surgiram em 1993, foram uma das primeiras *crew* do hip-hop moçambicano e o seu público era composto por jovens urbanos, especificamente das zonas mais ricas da cidade mais rica do País, Coop e Sommerschild, em Maputo. Como alguns autores têm realçado, mesmo no caso de Moçambique, à semelhança dos outros países em que a cultura hip-hop se difundiu, ela foi caracterizada por ser “um fenómeno urbano, ‘de rua’, juvenil” (MACHEDO; LICHUGE; LAISSE, 2019).

Foi por volta do início dos anos de 2000 que os rappers iniciaram a cantar sobre “as nossas coisas” (Beto Beethoven) e que apareceram as primeiras formações musicais com conteúdos importantes. A mais destacada foi, provavelmente, a Banda Podre, fundada por Olho Vivo, Ivan o Terrível e Ovelha Negra, que lançou a primeira compilação rap moçambicana, *Atenção Desminagem* (republicada por Moz Entretenimento, 2017), com conteúdos de denúncia e crítica social e política. Posteriormente, mulheres também

entraram na cena rap, como demonstra o caso, entre os outros, da Ivete Mafundza, conhecida também como jurista comprometida com a defesa e promoção dos direitos humanos, inclusivamente das minorias sexuais.

Um tal movimento despertou as atenções da media sobre o rap moçambicano, nesta fase concentrado exclusivamente na capital Maputo. Uma ajuda considerável para a sua difusão, foi dada graças a um programa radiofónico novo, emitido pela Rádio Cidade, do grupo da Rádio Moçambique. Helder Leonel⁷ assim refere:

Em 1995, surge o primeiro programa em Maputo na Rádio Moçambique chamado “Hip Hop Time”, na altura apresentado por alguns membros do grupo Rapper United [Zito Dog Style e Eduardo PM], hoje apresentado por Hélder Leonel. O programa destinava-se a tocar músicas de grupos jovens moçambicanos que cantavam RAP. Este programa que existe há 15 anos na RM, foi o fundamental suporte para a prevalência do género Musical Hip Hop em Moçambique, onde chegou a lançar vários grupos de renome actualmente conhecidos, dentre eles: N’star, GPro Fam, Trio Fam, Mc Roger, Zito Dog Style, grupo Auto Squad, etc. (CHIRINDZA, 2010, p. 43).

O programa de Helder Leonel representa uma daquelas “brechas” de que os primeiros rappers aproveitaram para difundir as suas músicas e as suas mensagens. Esta favorável conjuntura encontra a sua explicação em várias razões, todas elas ligadas ao contexto sociopolítico daquela altura. Por um lado, um vento geral de pluralismo estava soprando no país, depois da realização das primeiras eleições livres, em 1994. Tal vento era fomentado por um Presidente da República com fama de “liberal”, Joaquim Chissano, preocupado em apoiar formas artísticas diferenciadas e inovadoras, promovendo a boa imagem de Moçambique em nível internacional; por outro lado, o rap constituía o género musical dos

⁷ Produtor e apresentador do programa “*Hip Hop Time*”, *Rádio Moçambique*, citado por Chirindza (2010, p. 43).

jovens das classes médio-altas de Maputo, filhos e familiares – em larga medida – daquela elite política que tinha o controlo dos maiores meios de comunicação, tais como a Rádio Moçambique. Finalmente, o rap era ainda largamente desconhecido por parte daquelas mesmas elites, juntamente com o fato de este género musical ainda não ter expressado todo o seu potencial crítico. Foram estas as circunstâncias que permitiram o lançamento do programa do Helder Leonel na RM, como confirma o próprio Domingos Macamo⁸, chefe do Departamento de Edições da Rádio Moçambique (RM) e Secretário-Geral da Associação dos Músicos Moçambicanos. Segundo ele reporta, apesar de “a música de intervenção social existir desde o período colonial”, a génese do hip-hop afunda na década de 1990, com o processo de democratização e abertura às liberdades fundamentais, a partir da liberdade de expressão. O hip-hop, segundo Macamo, contribuiu fazendo com que Moçambique passasse a ser de “um povo que outrora fora ‘povo sem cultura’ para um povo com uma diversidade cultural rica e atraente, um povo independente e livre de expressar seus sentimentos por meio da arte (poesia, escultura, música, teatro, dança etc)”.

Entretanto, não foi apenas a Rádio Moçambique a contribuir, mediante o dito programa da Rádio Cidade, a difundir a música rap em Moçambique. Por exemplo, em 1997-1998 foi uma emissora televisiva, a RTK, que dedicou um programa ao hip-hop, apresentado por Celso Domingo e Jorge Ribeiro, com projeção de vídeos de rappers estrangeiros e atuações ao vivo de artistas moçambicanos (SITOE, 2012). Em paralelo, poucos anos depois, várias das novas emissoras radiofónicas locais (comerciais ou comunitárias) também

⁸ Entrevistado por nós, no dia 22 de Abril de 2013, na RM.

aumentaram consideravelmente o espaço de antena destinado à música, com a proposta também de peças de rap (LICHUGE, 2005).

O processo de difusão, circulação, afirmação do hip-hop e dos seus primeiros conteúdos originais e críticos não foi tão linear, apesar do novo clima de aparente liberdade e democracia. O Estado moçambicano, sobretudo depois do “grande risco” representado pelas contestadas eleições de 1999 e, depois, com a subida no poder do presidente Armando Guebuza, em 2004, fechou os poucos canais efetivos de liberdade de expressão, pelo que o rap se tornou, sobretudo mediante alguns artistas comprometidos de que se fará referência ao longo do texto, uma das poucas formas de contestação direta contra o regime e suas práticas de corrupção e empobrecimento da maioria da população.

No tópico a seguir será apresentada uma periodização do rap de protesto social em Moçambique, com enfoque especial para a capital Maputo, para passar a analisar em seguida o conteúdo e o impacto das músicas do André Cardoso, provavelmente o mais consequente herdeiro do legado artístico do Azagaia.

O rap de protesto social em Maputo

Falar do rap de protesto social em Maputo pressupõe compreender as diferentes metamorfoses pelas quais este género musical passou desde a sua chegada na década de 1980 à atualidade. O rap da cidade de Maputo pode ser dividido em três períodos estéticos e com características distintas, nomeadamente: a) período da imitação (1985 a 1995); b) período de transição: da imitação à afirmação identitária (de 1995 a 2003) e, c) período da afirmação identitária à busca de novas representações.

Período da imitação (1985 a 1995)

Como acima recordado, o rap entra em Moçambique mediante canais informais a que apenas os jovens mais privilegiados de Maputo têm acesso. Segundo algumas testemunhas que foram entrevistadas para efeito desta pesquisa, os músicos Digital MC e Luisinho foram entre os primeiros na cidade de Maputo a cantarem o género musical rap (CHIRINDZA, 2010, p. 43). Cantavam e imitavam rappers norte-americanos: “grupo de jovens de diversos bairros que se encontravam para se desafiarem musicalmente, tinham uma forma de vestir típica, haviam lutas entre gangues. Em termos de temáticas, eles imitavam, basicamente os rappers americanos e não tinham temas próprios (não tinham músicas da sua autoria)”⁹.

Flash Ency¹⁰ também concorda que “os primeiros rappers eram simples imitadores de rappers americanos, não tinham músicas nem temas próprios”. Diríamos portanto que, nessa altura, tínhamos um Moçambique “como ausência” na medida em que os jovens moçambicanos nada diziam a respeito do seu país, mas sim, representavam os EUA, sem nenhuma capacidade de protagonismo direto (BUSSOTTI, 2017).

Surgem neste período grupos musicais como Rappers United, composto por Zito Dog Style, Helder Leonel, DJ Eduard PM, Gina Peppa; Broxen Clan, composto por Mr Arsen, Simba, Flash Ency, Doppaz¹¹, entre outros. Como acima referenciado, o primeiro programa de entretenimento em 1995, na Rádio Moçambique (RM) chamado *Hip Hop Time* criado por

⁹ Depoimento do rapper de intervenção social, Azagaia, numa entrevista feita por nós no dia 21/12/2018.

¹⁰ Rapper de intervenção social entrevistado por nós no dia 23/12/2018.

¹¹ Depoimento do rapper de intervenção social, Flash Ency.

Helder Leonel e Zito Dog Style (membros do grupo Rappers Unit, 1993¹²) foi determinante para iniciar a difundir o rap fora do restrito circuito *underground* das primeiras *crew* e dos seus seguidores. Entretanto, este primeiro período de “formação” do rap moçambicano se caracteriza pela falta de compromisso e engajamento social e político e por uma forte tendência à reprodução do rap americano, concentrando-se nas camadas privilegiadas da capital Maputo.

Período de transição: da imitação à afirmação identitária (1995 a 2003)

Neste período inicia-se a afirmação identitária dos jovens rappers moçambicanos, em busca da “reivindicação da nossa identidade no mundo dos homens” (CRAVEIRINHA, 2009, p. 30).

Assim como fatores extramusicais e de contexto determinaram a saída do hip-hop do *underground* à rádio e televisão, a segunda fase também expressou – desta vez de forma muito mais madura e criativa – algumas das instâncias culturais presentes no cenário nacional. A transição para um rap mais “identitário” deve ser colocado no seio do debate filosófico e sociológico em volta da edificação de uma identidade moçambicana *tout court*. Uma tal identidade afundava na experiência da “Primeira República” de matriz socialista, e tinha como seus pilares um orgulho nacional que assentava no modernismo racionalizador, no anti-tribalismo, anti-racismo e anti-capitalismo, procurando engendrar o “Homem Novo” saído do colonialismo. Tais conceitos tinham sido formulados em parte por Mondlane (1975), e finalizados por Samora Machel e seus ideólogos, acima de tudo Aquino de Bragança,

¹² Este grupo grava suas primeiras músicas em 1994 com os temas: “keep rappers Unit From the Underground” e “It’s going down”, mas ainda numa perspectiva americana. Disponível em: <<hiphopsurbio.blogspot.com>>. Acesso em: 27/12/2018.

Diretor do Centro de Estudos Africanos da Universidade Eduardo Mondlane, que morreu com o Presidente Machel no acidente de viação a 19 de Outubro de 1984, em Mbuzini, África do Sul (PAREDES, 2014; VICENTE, 2017).

Na transição para a “Segunda República”, o debate concentrou-se não apenas numa perspectiva pós-colonial, mas principalmente pós-socialista. A síntese multifacetada das interrogações identitárias deste período foram resumidas num volume, organizado por Carlos Serra, em que as vozes dos jovens filósofos e sociólogos moçambicanos encontraram um fértil terreno de diálogo. Severino Ngoenha, Elísio Macamo e outros iniciaram a problematizar a questão identitária moçambicana no terreno de uma reflexão pós-colonial e pós-socialista, em busca de princípios aglutinadores (SERRA, 1998).

O debate continuou nos anos seguintes, com posicionamentos diversificados, mas com o pano de fundo da necessidade de encontrar as bases da nova moçambicanidade. Há quem enfatizou a exigência de uma recuperação da dimensão social (SANTOS; CRUZ E SILVA, 2004), uma instituição de um novo tríptico “contrato” entre governados e governantes (NGOENHA, 2004), ou ainda, uma descolonização completa (CABAÇO, 2010). De forma mais ou menos explícita, todos concordaram em afirmar que a comunidade moçambicana devia ser uma “comunidade de destino” (MACAMO, 1996).

A reflexão do rap em volta da questão identitária ocorreu em paralelo com o debate acima referenciado. Porém, com duas peculiaridades, a primeira é que o debate filosófico e sociológico se esgota no fim da primeira década do novo século, justamente quando o presidente Armando Guebuza assume o poder em 2004, dando um novo rumo às liberdades que Joaquim Chissano tinha procurado garantir. O aperto à liberdade de imprensa e de

expressão foi visível e imediato, e assim o ambiente cultural geral ficou pouco propenso a continuar a debater sobre uma identidade que tinha encontrado no autoritarismo de inspiração samoriana (ou pseudo-samoriana) o seu ponto fulcral. A segunda é que o hip-hop é muito mais contundente, em comparação com o debate filosófico, realçando as contradições e limitações da nova identidade nacional em formação. Com efeito, se entre os filósofos o posicionamento mais explícito – e bastante isolado – vem do conceito de “dólar-cracia” formulado por Ngoenha (2014), no rap os primeiros artistas comprometidos falam abertamente de corrupção, falta de ética pública da elite política, empobrecimento da multidão em prol dos ganhos (ilícitos) dos políticos locais e por aí fora. E uma tal tendência, apesar das dificuldades cada vez maiores ao longo do “reinado” de Armando Guebuza (2004-2014), continua ininterrupta até hoje, como se verá mais logo em detalhe.

No panorama musical vale a pena assinalar como é que o período de governação do Guebuza se conclui. A faixa-símbolo é *Patrão é Patrão* de MC Rogers, amplamente propagandeada pelo regime do dia. Lançada em 2014, esta faixa enaltece a riqueza e o poder do “patrão” (que em muitos interpretaram ser o próprio Guebuza), com o acompanhamento de um vídeo que abre com carros de luxo a desfilarem, e um diálogo entre o próprio MC Rogers (que conduz um desses carros) e o porteiro do condomínio em que o artista pretende entrar. À pergunta do porteiro, “Mas quem é que está?”, MC Rogers assim responde: “Mas como quem é que está? Patrão é Patrão! Não faça confusão e abra o portão!”. E a faixa continua com o refrão de “Patrão é Patrão/Abre a porta para entrar”, com mais imagens de uma Maputo rica e choruda, símbolo do bem-estar finalmente alcançado.

É neste mistura de autoritarismo político e de lambebotismo (usando uma expressão típica do português moçambicano) artístico que o rap se insere na sua fase de transição e depois na sua maturidade. A transição para uma nova identidade nacional é sinalizada por alguns passos decisivos. O primeiro é a transição do inglês para o português como língua de atuação, assumindo o idioma lusitano como local, sem portanto considerar o possível “salto” para as línguas bantu indígenas. Artistas tais como SSP, Black Company, entre outros, iniciam a produzir um rap centrado sobre vários assuntos, inclusivamente sobre uma incipiente intervenção social. Os Black Company¹³, por exemplo, lançaram o seu primeiro álbum intitulado “Filhos da rua” e os jovens de Maputo “aperceberam-se de que era possível fazer o hip-hop em português e abordando situações relacionadas com as suas vivências, sua realidade”¹⁴. Daí que surgem grupos como Gpro Fam¹⁵ composto por Duas Caras, Trez Agah, 100 Paus (na altura Stupid Man), Djo, Katia Vanessa; Dinastia Bantu,¹⁶ composto por Azagaia e MC Escudo, já com temas definidos e característicos da sua realidade - pobreza, HIV, festas, corrupção, custo de vida/vida na cidade, liberdade de imprensa etc. Entretanto, foi em 2003 que o rap moçambicano deu um salto decisivo em termos qualitativos. Neste ano saíram – a poucos dias de distância um do outro – “Atenção Desminagem”, lançado no estúdio Kandonga, gerido pela Banda Podre, cujo líder era Ovelha Negra; e “País da Marrabenta”, pela banda Gpro Fam. É, portanto, possível concluir que o início do rap

¹³ Grupo de rappers angolanos de intervenção social radicados em Portugal.

¹⁴ Depoimento de Azagaia.

¹⁵ É um grupo moçambicano de Hip Hop formado em 2000 num torneio chamado “Tchova”, projecto que tinha como objectivo recrutar jovens talentosos. Este, por sinal, foi o grupo que lançou o primeiro álbum do *Hip Hop* em Mocambique, em 2003, intitulado “Um passo em Frente” (Azagaia, entrevistado por nós no dia 21 de Dezembro de 2018)

¹⁶ Lança seu primeiro álbum em 2005 intitulado “Siavuma” com 18 faixas.

comprometido em Moçambique deve ser datado entre 2002 e 2003, graças sobretudo à Dinastia Bantu, Gpro Fam e Banda Podre.

Uma nota sobre os processos de produção e de distribuição que caracterizaram estas primeiras bandas engajadas: tudo passou por baixo, por assim dizer, dos canais oficiais da indústria cultural. Para que esses rappers se tornassem “makers”, saindo da mera reprodução musical para fins comerciais, tiveram de usar circuitos “alternativos”. Ao falar deste primeiro momento do rap engajado, Azagaia recorda como o nome “Dinastia Bantu ” inspirou-se ao grupo Wu-tang¹⁷, nome derivado da montanha “Wu-dang ou Wudang Shan”, no noroeste da província de Hubei (China), que tinha como referência a “Dinastia chinesa”. Um grupo destemido na sua abordagem, fazendo rap de intervenção social.

O início do rap “de rua” abre as portas a conteúdos mais comprometidos, que encontram a primeira estação explícita entre 2002 e 2003, com a saída de dois álbuns hoje clássicos do rap moçambicano.

Da afirmação identitária à busca de novas representações (2003 à atualidade)

Os álbuns em questão, que assinalaram uma nova identidade do rap moçambicano, assim como uma melhor e mais realística definição identitária da moçambicanidade no geral, são *Um passo em frente*, do grupo Gpro Fam, e *Atenção Desminagem* do estúdio Kandonga, gerido pelo grupo Banda Podre.

Em *Um passo em frente* se destaca a música *País da marrabenta*, que chegou a ser censurado devido aos seus conteúdos contundentes. O Gpro Fam havia se constituído em

¹⁷ Um grupo de Hip Hop americano de Nova York, originalmente composto pelos rappers da Costa Leste RZA, GZA, Method Man, Masta Killa e Ol’ Dirty Bastard. Disponível em «www.wutang-corp.com».

2000, e inicialmente organizou espetáculos no palco do Tchova, com a presença de muitos jovens que não tinham acesso ao programa de hip-hop na Rádio Moçambique¹⁸. *País da Marrabenta* foi uma peça resignada e amarga denúncia contra hábitos e práticas sociais e políticas deploráveis, que estavam levando o país até ao abismo de uma pobreza tão difusa quanto contraditória em relação à riqueza de uma elite cada vez mais restrita. Vejamos um excerto textual do mesmo: “*O país da marrabenta vai de mal a pior/ Mas paciência.../ Moçambicanos têm de melhor/ Foram 16 anos de uma guerra civil/ Só de orelhas dissipadas foram mais de mil/ Ainda pedem para que o povo lhes dê ouvidos/ Porra, filhos da mãe destes políticos/ ...*”¹⁹ É um dos primeiros, senão o primeiro tema de uma intervenção frontal do *hip-hop* da cidade de Maputo e, mais em geral, em Moçambique. A construção do texto é feita mediante procedimentos antifrásticos, em que o “país da Marrabenta” – que evoca as ficas tradições culturais e artísticas de Moçambique – se opõe a uma realidade histórica de uma guerra que, na verdade, continua de forma diferente; e em que a proverbial “paciência” se esgota com a exclamação final, “Porra! Filhos da mãe desses políticos!”. Apesar do fecho dos canais oficiais da indústria cultural local, como recorda Djo, o impacto desta peça foi considerável, sobretudo no estrangeiro. Jornalistas de Portugal, Japão, Irlanda, se precipitaram a entrevistar os membros do grupo por constituir uma novidade quase que absoluta no panorama musical moçambicano. Djo confessa que “foi um orgulho ter feito aquilo numa altura em que o mercado musical era muito fraco”²⁰. O sucesso do *País da*

¹⁸ Entrevista a Djo, “A Verdade”, 30/04/2010. Disponível em: www.verdade.co.mz

¹⁹ Extraído da música “O país da marrabenta” do álbum “Um Passo em Frente”.

²⁰ Entrevista com Djo, “A Verdade”, 30/04/2010. Disponível em: www.verdade.co.mz

Marrabenta permitiu ao grupo construir um primeiro estúdio de gravação em 2005, melhorado em 2007.

Em *Atenção desminagem* são vários os artistas que apresentam suas músicas, assim como diferenciados são os temas abordados. No geral, este álbum pode ser considerado como o “manifesto” do rap moçambicano, devido à “missão” que a Banda Podre, organizadora da compilação, delineia de forma clara, além das faixas da Banda presentes no disco. A ideia que moldava o trabalho da Banda Podre era de que “para se progredir é preciso ser-se independentes e fazer o trabalho sem pressões externas de qualquer tipo de força”²¹. O estúdio Kandonga se transformou, desde a sua criação, em 2002, num centro de encontro de rappers engajados, o que contribuiu à compilação definitiva do álbum *Atenção Desminagem* e de um hip-hop coeso e unido (MENDONÇA JR., 2018, p. 794).

Em termos temáticos o álbum *Atenção desminagem* apresenta uma alternância entre assuntos tipicamente sociais - como a droga e a violência - e peças de explícita crítica política. O álbum teve grande ressonância na altura do seu lançamento, no Centro Franco-Moçambicano de Maputo, a 24 de Abril de 2004. É significativo que, como lugar de lançamento, foi escolhido o Centro Franco-Moçambicano, até hoje o mais destacado centro cultural da capital moçambicana, onde encontram espaço expressões artísticas musicais e teatrais “alternativas”, ou seja, não-alinhadas com o posicionamento do governo do dia. Entre as faixas de *Atenção desminagem*, podem ser recordadas como as mais comprometidas em termos sociais e políticos *A Voz do Povo* do Blood Stain, em que se diz que “na campanha

²¹ “Conheça o rapper Olho Vivo”. *Hip-Hop Suburbio*, 02/01/2018. Disponível em: <https://hiphopsurbio.blogspot.com/2018/01/conheca-o-rapper-olho-vivo.html>

eleitoral voltam a enganar o povo”, colocando em dúvida os frutos da vitória contra os antigos colonos, uma vez que em nada a gente comum tem se beneficiado da independência; assim como *Primavera sem flores* do Triplo 6, que instiga para uma resistência contínua, apesar de que “o jogo é duro”; e como, de forma ainda mais explícita, é dito no *Skit 2* pelos organizadores do álbum com referência ao hip-hop, configurando um texto meta-narrativo sobre as tarefas do rap em Moçambique: “A Kandonga neste momento está a trabalhar numa compilação que não nos beneficia só a nós, beneficia a toda a comunidade hip-hop aqui (...) nós somos um band *underground*, chamamos de vozes revoltadas, que estão lá dentro dos subúrbios de uma sociedade”. Em suma, uma profissão de resistência e ao mesmo tempo de poética comprometida, que procura desafiar o poder constituído, indo além do primeiro rap, e dando assim voz às periferias e às injustiças que ali se perpetravam. O fecho, em 2005, do estúdio Kandonga constituiu uma rutura das expectativas de muitos jovens rappers engajados que, assim, ficaram impossibilitados de dar continuidade às suas atividades, em consideração do fecho dos canais mais usuais da indústria cultural (MENDONÇA JR., 2018).

A partir dos dois álbuns acima mencionados, o rap, em Moçambique, não será mais o mesmo. Por um lado, haverá quem continuará com um estilo comprometido e baseado na denúncia social e política, ainda mais agressiva com a ascensão ao poder de Guebuza, em 2004; por outro – pelo mesmo motivo e pela crescente restrição dos espaços de liberdade – a maioria dos rappers moçambicanos escolherá um caminho diferente, de natureza mais abertamente comercial e sem nenhum engajamento em questões “quentes” do debate nacional.

Se trata de uma bifurcação presente em praticamente todos os países em que o rap se difundiu, inclusive os do hemisfério Sul, onde este gênero musical chegou com vários anos de atraso se comparado com Estados Unidos, Inglaterra e França. No Brasil (TEPERMAN, 2015) assim como na África do Sul (COHEN, 2008), na Angola (LÁZARO; SILVA, 2016) e em Cabo Verde (LIMA, 2012), o tema da “autenticidade” ou da “traição” dos rappers esteve e continua até hoje na ordem do dia. Moçambique, deste ponto de vista, não fugiu à regra, e o período em que a tendência “comprometida” se confrontou com a “comercial” foi justamente o da “transição”, que inicia aproximadamente em 2003.

Os principais representantes do rap engajado foram, nesta altura, Azagaia e Flash Ency; e da tendência mais comercial, o grupo 360° se notabilizou como o pioneiro neste estilo, lançando o seu primeiro álbum, “Seleção Nacional” ainda em 2003, que serviu de estímulo aos outros rappers²².

O surgimento do rap comercial é tido como uma traição aos princípios estéticos pelos fazedores do *underground* que a Banda Podre havia traçado em *Atenção desminagem*, e que Flash Ency reforça em algumas suas músicas interventivas: “*Não venda a tua história por causa do ouro e fama... agora os MC’s perderam a majestade, venderam-se nas cidades e ganharam cachês à metade*”²³. Iveth, provavelmente a primeira mulher rapper, fica no mesmo diapasão: “[...] e os *undergrounds* viraram comerciais, ‘pimbaram’ o RAP e a jura cá se desfaz [...] Rivalidades, uma guerra que nos assola”²⁴. Órbita assim destaca: “*Vejo rappers a exibirem-se com títulos de melhores, uns gravam sons e subornam aos locutores,*

²² Depoimento de Emílio Cossa.

²³ Extraído da letra da música “História do RAP Moz” do rapper Flash Ency.

²⁴ Extraído da letra da música “Karinganas do RAP Moz” da rapper Iveth.

*outros gravam vídeos e subornam os midia [...]”²⁵. Seja como for, a percepção no seio da cena hip-hop da diferenciação em dois grupos com objetivos e filosofias opostos é considerável e explícita, reproduzindo o binómio engajamento/desempenho, circuitos independentes/oficiais, resistência/adesão ao regime. Assim, as leis impostas pela indústria cultural, juntamente com o aperto às liberdades de expressão e de imprensa, tornaram-se válidas mesmo em Moçambique; a opção por muitos rappers foi portanto afundar no anonimato do *underground* e “lutar contra o sistema” ou emergir e entrar nos canais típicos da indústria cultural, respeitando as exigências comerciais do momento. Nada de mais próximo aos “caçadores de talento” de adoniana memória, que devem estar dentro das “tábuas da lei” definidas pelo mercado (ADORNO, 2002, p. 7).*

O próprio Azagaia confirma esta explicação, ao afirmar que o processo de seleção das peças e dos rappers não é feito somente pelo sistema político diretamente, como também pelos empresários, pois estes, “criam projetos comerciais, então, as músicas que não tenham interesses comerciais, não têm nenhum apoio”. E Flash Ency²⁶ assim se expressa: “a estratégia encontrada pelo sistema para o bloqueio de artistas de intervenção social foi a criação ou promoção de artistas que mostram o outro lado da música que tendem a ostentar o luxo, a riqueza e diversão, sendo apenas uma ideia ilusório, uma realidade que não existe”.

A outra explicação diz respeito à situação política que se abriu justamente no momento em que o rap de intervenção social moveu seus primeiros passos e que coincidiu com o endurecimento do regime político moçambicano. As palavras de Hélder Leonel bem

²⁵ Extraído da letra da música “*Hip Hop Moz morreu*” do rapper Órbita.

²⁶ Entrevistado por nós, no dia 23 /12 /2018.

explicam uma tal situação. Leonel deixou claro – a propósito de Azagaia – que “houve casos em que me foi chamada atenção por algum (alegado) exagero” daí que “quando recebo músicas polémicas não faço festa, isto é, não preciso estar a passar sempre”; o que significa que ele tem dificuldades em passar tais músicas com conteúdo crítico, admitindo que “existe uma censura indireta, e as pessoas que fazem músicas com características não aceitáveis ao sistema, sentem-se marginalizadas e só tem duas escolhas: ou fazem música como a dos que são promovidos (a comercial) e esquecem suas identidades, ou, simplesmente, param de cantar porque não terão espaço”²⁷.

Tais frases, acima reportadas, parecem confirmar que, no caso moçambicano, as duas hipóteses do domínio da indústria cultural e da restrição da liberdade de expressão dos artistas encontraram, a partir de 2003-2004, uma síntese extremamente eficaz, que fez com que o rap de intervenção social se reduzisse a pouquíssimos expoentes, ou até ao só Azagaia, pelo menos numa certa altura.

O Dinastia Bantu, por exemplo, em 2005 lançaram o álbum *Siavuma*. Neste álbum ainda não estava definido o carácter interventivo, contundente, de Azagaia, limitando-se apenas em refletir sobre temas como amor, pobreza, HIV, festas, custo de vida/vida na cidade, trabalho dos moçambicanos etc. Pode se ver, por exemplo, a música “Onde é que estavas”:

Espero que esta te encontre bem de saúde/ quando a receberes eu estarei bem longe/ o mais longe que pude/ Escrevo-te estas linhas hoje porque ontem eu soube/ Que a uma menina deste luz e o pai não assume/ Lembras-te quando nos conhecemos no Reveillon/ naquela noite nos envolvemos, foi ou não foi bom?/ Bom demais para ser verdade/ pois na verdade eu

²⁷ Depoimento do rapper Azagaia.

sempre soube uma metade/... rainha Jezabel, juravas ser fiel com raiva de mel/ (...) uma má recordação/ (...) vai para oeste, eu fico feliz no este (...). Trata-se de uma música já expressão de um rap “de rua”, totalmente mergulhado na realidade moçambicana, onde histórias como a contada nesta peça são muito comuns, sobretudo na camada jovem.

Na música “Viagem 100 volta” outro tema relevante para a juventude moçambicana é abordado: *(...) todos nós temos problemas, mas não é fugindo deles que os resolvemos/ várias drogas...há sempre uma porta aberta, direita ou esquerda/ não te iludas... vida baseada em álcool e mulheres (...).* Aqui, Azagaia e MC Escudo exortam os jovens para que não se metam no mundo das drogas e que façam escolhas certas para a vida. Desta vez, a preocupação assenta no estilo de vida que muitos jovens moçambicanos adotam, com sequelas nefastas para eles próprios, tão de prefigurar uma “Viagem 100 volta”.

A estrada para o rap engajado e de protesto estava de novo traçada, tal como se verá no tópico a seguir.

Rap de protesto social (*underground*): um “braço de ferro” com o sistema

Apesar dos condicionalismos do mercado e dos outros de tipo político, o rap comprometido consegue um espaço próprio e uma identidade suficientemente clara em Moçambique. Durante alguns anos, ele identifica-se quase que na íntegra com a figura de Azagaia, mas, nos últimos tempos, novos artistas emergiram, configurando um panorama mais rico e promissor, provavelmente favorecido, nisso, pela crise política muito séria do partido-Estado, a Frelimo.

Através das faixas musicais dos rappers de intervenção sociopolítica são aqui apresentados os posicionamentos mais radicais e engajados do rap moçambicano, a partir do “fenômeno” Azagaia que, segundo Flash Ency, “é o único artista que ‘ataca’ directamente o sistema político, considero-o herói de intervenção social”.

O *hip-hop* de intervenção sociopolítica caracteriza-se pela firmeza na crítica ao sistema de governação da Frelimo, configurando um “braço de ferro” com o mesmo. No panorama moçambicano Azagaia foi o primeiro e adotar um tal estilo e a expressar tais conteúdos, dando continuidade à linha interventiva do grupo Gpro Fam. Por exemplo:

[...] sou o cidadão que pensa em protestar/ mas a Força de Intervenção Rápida pode ripostar/ balas de borrachas que podem me custar/ a vida que eu rezo todos os dias para melhorar” (excerto da música “Homem bomba”). “[...] Azagaia, miúdo, tu tens que ter cuidado! Como é que me pedem para ter cuidado [...]. O nome do álbum é babalaze, mas podem chamar camicase, porque aqui comprometer-se com a verdade é suicidar-se...” (Excerto da música “Eu não paro”, de Azagaia).

As denúncias são cada vez mais fortes e múltiplas, pois como diz Azagaia: “eu não uso língua para lamber botas [...] sou da geração que não deixa o nó da gravata prender o grito da liberdade que explode na garganta”. É nesta geração que encontramos jovens comprometidos com a causa, a denúncia dos males perpetrados pelos políticos. Como Flash asseverou, “os rappers de intervenção sociopolítica não estão contra os políticos, mas sim, contra as suas más práticas, o grande objectivo nosso é criar um ambiente harmonioso em que todos nos sintamos à vontade, tenhamos as mesmas oportunidades”. Portanto, situações contrárias a estas não têm como escapar do olhar crítico dos rappers.

Em várias das suas canções Azagaia procura repropor a “sabedoria” do hip-hop em forma de crítica contundente, chamando o regime do dia de “Frelimgrado”, em *Eu não paro*, evocando a postura ética de Samora Machel.

Na faixa intitulada “Alternativos” avança ainda que “Eu nunca viro a cara à luta/ Sou gigolô se a vida é prostituta/ Sou como a estátua de Samora/ Minha postura nunca muda/ Não se quebra, não se dobra, não se verga, não enferruja/ E se alimenta desses escândalos de Guiana teme posa/ Eu aprendi a desaprender todo esse medo que me ensinaram”.

Em entrevista ao Azagaia²⁸, foi possível, ainda nesta senda de confrontação com as barreiras impostas pelo sistema, aferir o seguinte:

Quando fiz a música *As mentiras da verdade* tive muita censura nas rádios e televisões, não passavam a minha música, mas em compensação, fui acolhido pelas massas. Desde essa altura, sempre tive uma relação de “amor e ódio” com a media, pois esta tem seus patrões, mas entrava num dilema, porque em parte tinha que passar a minha música para agradar as massas, e por outro lado tinha que obedecer aos patrões. Para a media ligada ao Governo até hoje sinto que tem dificuldades em passar minhas músicas. A media privada era a que mais passava a minha música.

As afirmações de Azagaia podem ser comprovadas por vários fatores: um deles é como algumas figuras de intelectuais independentes moçambicanos receberam os primeiros produtos musicais deste rapper. Luis Patraquim (2007), por exemplo, definiu, no semanário privado “Savana”, notoriamente crítico com o governo, *As mentiras da verdade* como um “exercício escatológico total”. No mesmo álbum, Azagaia apresenta outra música, *A Marcha*, que bateu o recorde de venda de discos em Moçambique.

²⁸ Entrevista feita por nós, dia 21 de Dezembro de 2018.

Em finais de 2007 e, depois, em finais de 2008, Azagaia lançou respectivamente *Obrigado Pai Natal* e *Obrigado de novo Pai Natal*, músicas ainda extremamente polémicas para com a classe política local, assim como *Combatentes de fortuna*, de 2009, que alcançou o maior número de visualizações no Youtube na história de Moçambique, apesar de o vídeo ter sido censurado e Azagaia banido da comunicação social pública.

As músicas posteriores feitas por Azagaia não mudaram de rumo e de alvo. Foi assim, em 2013, com *Cabaliwa* (“nascimento” em Sena) e, em 2014, com *Declaração de Paz (Vampiros)*, com conteúdos ainda mais críticos e diretos contra o governo: “*Meu irmão, a polícia é governo/O ladrão é governo/O corrupto é governo*”. A sua inspiração emerge, além de suas composições, também de algumas entrevistas feitas junto à comunicação social independente moçambicana. Fica claro que Azagaia se sente e procura interpretar desejos, anseios mas sobretudo sofrimentos e desesperos do “povo”, expressando “inconformismo com a situação actual do país” (A VERDADE, s.d.). Confessa estar sobejamente preocupado para com a corrupção, distribuição da riqueza, baixa qualidade do ensino, mas o assunto que mais lhe preocupa parece ser “o medo que as pessoas têm de se expressar”, o que testemunharia, segundo o rapper, “os últimos suspiros de um sistema moribundo” (A VERDADE, s.d.).

Azagaia serviu de fonte de inspiração para muitos outros jovens que a ele se seguiram. Rage e André Cardoso podem não ser os que mais fama atingiram, mais uma vez devido ao controlo político e comercial dos principais canais da indústria cultural nacional, mas são provavelmente os dois que com ele estão partilhando a mesma inspiração de crítica social e política. Rage ainda não ascendeu a uma fama relevante, mas vale a pena assinalar

aqui duas composições da sua autoria, *O que é que vais fazer*, de 2014, e *Dia-a-Dia*, de 2016 (mas composta em 2012, e parte do álbum *Só se vive uma vez*). A primeira música é provavelmente um exemplo único – quanto à ironia e à construção antifrástica – em relação à folgada vida do deputado, cheia de privilégios e contraposta ao “chova-chova” da larga maioria de todos os outros cidadãos. A segunda aprofunda mais esta última vertente, ou seja, a vida diária dos moçambicanos, que sobrevivem com menos de vinte meticais por dia (cerca de 1/3 de dólar americano), com “lixo por todo o lado” e a água que só sai do poço e sem energia.

O caso de André Cardoso

Dentro do contexto rap moçambicano apenas descrito, nos últimos tempos, uma das figuras emergentes é André Cardoso. André Cardoso, nome de arte Melody, é um jovem sociólogo que adquiriu popularidade principalmente com um vídeo que ele próprio gravou no “Mylove” (camião de caixa aberta usado para o transporte semipúblico, onde atrás, de pé, ficam os passageiros), em 2018, e que sintetiza a sua visão. *Chamboco* é uma dura denúncia que pretende demonstrar como os governantes locais e os funcionários públicos maltratam os cidadãos, embora eles próprios levem chambocadas pelos seus superiores hierárquicos.

Cardoso entrou na cena hip-hop em 2008 como compositor, havendo, como sua primeira inspiração, a banda More Records, e nomeadamente a música *Pobreza urbana*. A sua veia artística não foi, pelo menos inicialmente, incentivada por parte da sua família, apesar de ele ter enveredado pelo caminho do rap em razão da sua vocação e nunca

pensando de tornar a música como uma profissão (por isso é que fez questão de entrar no curso de Sociologia da mais destacada universidade do país, a Universidade Eduardo Mondlane).

Uma vez entrado na cena hip-hop, Cardoso confirma ter-se inspirado em dois modelos, Azagaia e Flash Enciclopédia, atuando no *underground* e nunca tendo havido a pretensão de se tornar famoso ou conhecido ao grande público. Cardoso tem, como suas referências ideais, Nelson Mandela, o pilar da sua inspiração em nível africano; Samora Machel e Afonso Dhlakama como moçambicanos. Cardoso explicou que Machel “poderá ter feito muitos pecados, mas era impecável quanto à questão da corrupção”, enquanto Dhlakama, que escolheu passar os últimos anos da sua vida na Gorongosa (a entrevista foi feita cerca de dois meses antes de o líder da Renamo falecer), seria o exemplo de quem se sacrifica para levar avante uma causa mais alta.

Uma tal opção permite ao Cardoso, por um lado, assumir a questão da integridade e da luta à corrupção como sua pauta principal; e, ao mesmo tempo, abranger quer o público pro-Frelimo, quer o pro-Renamo. Assim, será mais fácil, ou menos difícil, procurar realizar o sonho que o Cardoso sempre teve de contribuir para a mudança social do país, colocando-se portanto num paradigma de transformação radical de hábitos e práticas nocivos para o povo moçambicano. Segundo ele declarou, “a minha música reivindica os direitos básicos das pessoas. É uma música que expõe os problemas das pessoas e exige que sejam sanados. Mas também tem uma mensagem apelativa à cidadania por parte da juventude acima de tudo, um chamamento ao exercício cívico, votar, denunciar atos de corrupção etc.” Usando o paradigma da indústria cultural de Adorno revisitado por Peterson e Berger (1975),

Cardoso pode ser definido como alguém que, ativamente, procura trazer uma mudança em parte usando e em parte desafiando os meios que a indústria cultural coloca à disposição.

Coerentemente, os meios de comunicação que Cardoso privilegia não são tanto os canais tradicionais da indústria cultural, tais como TV e rádio, que evita; por vezes usa a imprensa independente (uma sua longa entrevista no “Savana” saiu no mês de Abril de 2018), mas sobretudo as redes sociais. Tem um programa na sua página de *Facebook*, Rap Face, e usa também *Whatsapp* como meio de comunicação das suas músicas e ideias. E é geralmente por estes meios que, de forma privada, Cardoso costuma receber avisos “amigáveis” com o intuito de placar o seu viés polémica para com o governo do dia.

Uma vez que Cardoso se autorrepresenta como um artista comprometido de posicionamento radical, é importante perceber qual a sua capacidade de mobilizar e de influenciar o seu público-alvo. Consoante ele declarou, o impacto das suas músicas rumo à mudança seria de “conseguir que os direitos das pessoas fossem respeitados, que as condições mínimas de sobrevivência fossem conseguidas”. Entretanto, Cardoso confessa que as suas mensagens poderão ter causado um certo impacto na mudança das pessoas, mas que isso está acontecendo “vagarosamente”. O meio mais visível para registar esta mudança, segundo Cardoso, vem das redes sociais em que ele atua, uma vez que “muitos jovens que me apoiam têm-se manifestado a partir daquela plataforma”.

Inclusivamente graças à sua formação académica na área da sociologia, Cardoso concluiu que uma atuação mais coletiva poderia ser também mais eficaz. Por isso ele declarou que está pensando em lançar uma plataforma de rappers que reflitam e proponham músicas sobre boa governação, direitos humanos, corrupção, com a finalidade de tornar o

rap algo de mais concreto do que uma simples, genérica denúncia. Seria a primeira vez que isso aconteceria no contexto moçambicano, onde o individualismo dos rappers é bem conhecido e enraizado.

Conclusões

Os rappers engajados e radicais – uma minoria no panorama moçambicano – conseguiram ter uma influência notável junto às camadas mais jovens, principalmente no meio urbano e no que diz respeito a uma mudança de hábitos que toca vários aspetos, entre os quais o respeito dos direitos humanos, a luta contra a corrupção, a distribuição injusta da riqueza no país, três dos eixos fundamentais das mensagens, quer de Azagaia, quer do Cardoso. Entretanto, a visibilidade de tais influências permanece, em Moçambique, parcialmente escondida, devido a um quadro político que se manteve inalterado até hoje, com um único partido no poder e espaços de debate público bastante reduzidos.

Em Moçambique, os mecanismos da indústria cultural, associados aos controlos típicos de um país de democracia limitada, fizeram com que as tendências para um hip-hop mais comercial e menos comprometido sejam prevalecentes e encontrem maior espaço na comunicação social assim como no mundo dos produtores e das casas discográficas. Um mundo – convém recordá-lo – em larga medida controlado, direta ou indiretamente, pela elite política moçambicana.

Depois do “fenómeno” Azagaia um grupo de jovens rappers procurou enveredar pelo caminho do comprometimento e do protesto social e político. Entretanto, quer no caso de Rage, quer no caso de André Cardoso, aqui analisado com mais profundidade, as dificuldades para emergir diante do grande público têm sido evidentes. A testemunha do

Cardoso foi significativa, no sentido de que ele, como jovem engajado e empenhado, também na universidade, conseguiu um número muito reduzido de canais “oficiais” (TV, rádio etc.) para afirmar a sua figura e a sua música, tendo como meio quase que exclusivo YouTube e Facebook, onde a capacidade de censura por parte do Estado se torna muito mais limitada. O fato de Cardoso pensar em construir uma plataforma de rappers engajados, com questões inerentes aos direitos humanos, representaria – se realizada – um passo a frente em relação ao tradicional individualismo destes artistas, mesmo na vertente comprometida. Um passo que, até agora, continua um mero projeto, ainda longe de ser implementado.

Finalmente, o paradigma interpretativo de um rap engajado fora ou às margens dos circuitos político-comerciais da indústria cultural moçambicana permitiu compreender as dinâmicas no seio do hip-hop nacional, cuja bifurcação é simbolicamente representada, por um lado, por MC Rogers e, por outro, por Azagaia, Rage, André Cardoso e os outros rappers comprometidos de que temos falado ao longo deste artigo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. 2002. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz & Terra.
- ALESHINSKAYA, Evgeniya. 2013. Key components of musical discourse analysis. *Research in Language*, Lodz (Poland), vol. 11:4, p. 423-444.
- A VERDADE. (s/d). Uma Azagaia no coração da mentira. *Jornal A Verdade*. Maputo. Disponível em: <http://www.verdade.co.mz/opiniao/35-themadefundo/21345-uma-azagaia-no-coracao-da-mentira>
- BLANCHARD, Becky. 1999. The social significance of Rap & Hip-Hop Culture. *Poverty and Prejudice*, Stanford, s. VII. Disponível em: http://hiphoparchive.org/sites/default/files/the_social_significance_of_rap_hip_hop_culture.pdf

BUSSOTTI, Luca. 2015. Media Freedom and the “Transition” Era in Mozambique: 1999-2000. In: BUSSOTTI, Luca; BARROS, Miguel de.; GRÄTZ, Tilo. *Media Freedom and Right to Information in Africa*. Lisboa: CEI-ISCTE IUL. p. 45-71.

_____. 2017. A representação da África na música italiana contemporânea: do após-guerra até hoje. *Sociedade e Cultura*, v. 20, n. 1, p. 201-226.

_____; MARIN, Umberto (Org). 2018. *Un ventennio di democrazia: Il Mozambico fra successi, limiti e nuove sfide*. Milano: Bookabook.

CABAÇO, José Luís. 2010. *Moçambique: Identidade, colonialismo e libertação*. Maputo: Ed. Marimbique.

CHIRINDZA, D. A. 2010. *A exaltação da memória de Samora Machel entre os músicos jovens da cidade de Maputo*. Monografia (Licenciatura em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade Eduardo Mondlane, Maputo.

COHEN, Dror. 2008. *The role of Rap/Hip Hop music in the meaning and maintenance of identity in South African youth*. Dissertação (Mestrado em Arts) – University of Witwatersrand, Johannesburg. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/b7f5/21cc9e91a1212f551501968dce48580e9688.pdf>

COSSA, Emílio. 2019. *Ritmo, alma e poesia: A história e as estórias do Hip Hop em Moçambique*. Maputo: CTP Editora

DeNORA, Tia. 2003. *After Adorno. Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University press

CRAVEIRINHA, José. 2009. *O folclore moçambicano e as suas tendências*. Maputo: Alcance Editores.

FAIRCLOUGH, Norman. 2003. *Analysing discourse: Textual analysis for social research*. London: Routledge.

LOPES, Maria Antónia Rocha de Fonseca. 1999. Reflexos de processos e símbolos do imaginário étnico em Moçambique. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, n. 26, p. 11-31.

FREEDOM HOUSE. 2019. *Mozambique*. Disponível em: <https://freedomhouse.org/report/freedom-world/2019/mozambique>

LÁZARO, Gilson; SILVA, Osvaldo. 2016. Hip-hop em Angola: O rap de intervenção social. *Cadernos de Estudos Africanos*, n. 31, p. 41-67.

LICHUGE, Eduardo. 2005. *O percurso histórico da música popular do tipo urbana na cidade de Maputo, 1975-2005*. Monografia (Licenciatura em História) – Faculdade de Letras e Ciências Sociais, Universidade Eduardo Mondlane, Maputo.

LIMA, Redy Wilson. 2012. Rappers cabo-verdianos e participação política juvenil. *Tomos*, São Cristóvão, n. 21, p. 263-294.

MACAMO, Elísio. 1996. A nação moçambicana como comunidade de destino. *Lusotopie*, n. 3, p. 355-364.

MACHEDO, Lurdes; LICHUGE, Eduardo; LAISSE, Sara. 2019. “*Eu sou um cidadão, Brada*”: O rap como forma de ativismo em Moçambique? Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/330716882_Eu_sou_um_cidadao_brada_1_O_Rap_como_forma_de_artivismo_em_Mocambique>.

MINISTÉRIO da Educação e Cultura. 1980. *Música tradicional em Moçambique*. MEC: Maputo. Disponível em: http://fcs.unl.pt/mozdata/files/original/6/3390/MOZ_236.1.pdf

MENDONÇA JR., Francisco Carlos Guerra de. 2018. Rap e ativismo político: diferenças e semelhanças de discurso no espaço lusófono. In: ALCANTARA, Manuel; MONTEIRO, Mercedes Garcia; LÓPEZ, Francisco Sánchez (Coords.). *Antropología: Memoria del 56º Congreso Internacional de Americanistas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. pp.786-795.

PAREDES, Marçal de Menezes. 2014. A construção da identidade nacional moçambicana no pós-independência: sua complexidade e alguns problemas de pesquisa. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 21, n. 40, p. 131-161.

PSTROQUIM, Luis. (2007). A esquina do Tempo. Moçambique para todos. Maputo. Disponível em: https://macua.blogs.com/moambique_para_todos/2007/05/rap.html

MOÇAMBIQUE: Por trás da detenção do rapper Azagaia. *A Verdade*, 4 de agosto de 2011. Disponível em: <https://pt.globalvoices.org/2011/08/04/mocambique-azagaia-canabis-liberdade-de-expressao/>

MONDLANE, Eduardo. 1975. *Lutar por Moçambique*. Lisboa: Sá da Costa Editora.

NGOENHA, Severino. 2004. *Os tempos da filosofia*. Maputo: Imprensa Universitária UEM.
_____. 2014. *Das independências às liberdades*. Maputo: Paulinas.

NUVUNGA, Adriano; SALIH, M. A. Mohamed. 2013. Party dominance and electoral institutions: framing Frelimo’s dominance in the context of an electoral governance deficit. *Africa Review*, v. 5, n. 1, p. 23-42.

PETERSON, Richard; BERGER, David. 1975. Cycles in symbol production: the case of popular music. *American Sociological Review*, v. 40, n. 2, p. 158-173.

ROY, William G. 2010. *Reds, whites and blues: social movements, folk music and race in the United States*. Princeton: Princeton University Press.

SANTOS, Boaventura de Sousa; CRUZ E SILVA, Teresa. 2004. *Moçambique e a reinvenção da emancipação social*. Maputo: Centro de Formação Jurídica e Judiciária

SERRA, Carlos (Org.).1998. *Identidade, Moçambicanidade, Moçambicanização*. Maputo: Imprensa Universitária UEM.

SITOE, Tirso. 2012. *Comunidades hip-hop na cidade de Maputo*. Monografia (Licenciatura em Antropologia) – Faculdade de Letras e Ciências Sociais, Universidade Eduardo Mondlane, Maputo.

TAYLOR, Carl; TAYLOR, Virgil. 2007. Hip Hop is now: an evolving youth culture. *Reclaiming children and youth*, v. 15, n. 4, p. 210-213.

TEPERMAN, Ricardo. 2015. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma.

VICENTE, José Gil. 2017. Desafios de Moçambique na construção da identidade nacional e formação do Homem Novo. *Identidade!*, São Leopoldo, v. 23, n. 2, p. 157-171.

SOCIAL INTERVENTION RAP IN MAPUTO, MOZAMBIQUE

ABSTRACT

As for many other countries, also in Mozambique rap was introduced as an imported fruit from the United States, during the Eighties. Thus, it became a music style with original messages and with a considerable impact towards young urbanized people. Starting from 2002-2003, Mozambican rap assumed two different tendencies: the first one – carried out by a reduced number of artists, but of greater artistic and cultural significance – more engaged, having developed a blunt political criticism; and the second one more focused on commercial matters, easy to enjoy. Through a historical reconstruction, based essentially on oral sources, and a second part focused on interviews and on the discourse analysis of some songs interpreted by Mozambican engaged rappers, this article aims at analysing how this musical style spread in Maputo and which are its current tendencies. As its theoretical bases, this research used the cultural industry approach by Adorno, complemented by the reinterpretation proposed by Peterson and Berger, interlaced with the forms of control which characterize those limited democratic regimes, as Mozambique, which exert restrictions to freedom of expression, including in the field of arts.

KEYWORDS

Engagement. History. Cultural industry. Political control