

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS**

JÉSSICA ARALDI

**A PALAVRA-VIVA QUE CORTA: O RAP DE AZAGAIA EM COMBATE À
COLONIALIDADE EM MOÇAMBIQUE**

Porto Alegre

2016

JÉSSICA ARALDI

**A PALAVRA-VIVA QUE CORTA: O RAP DE AZAGAIA EM COMBATE À
COLONIALIDADE EM MOÇAMBIQUE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Letras, pelo curso de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Área de concentração: Literaturas de língua portuguesa.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy

Porto Alegre

2016

JÉSSICA ARALDI

**A PALAVRA-VIVA QUE CORTA: O RAP DE AZAGAIA EM COMBATE À
COLONIALIDADE EM MOÇAMBIQUE**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Letras da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título
de Licenciada em Letras.

Aprovado em: ____ de _____ de ____.

BANCA EXAMINADORA

Cristina Mielczarski dos Santos - UFRGS

Liliam Ramos da Silva - UFRGS

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy - UFRGS (orientadora)

Dedico este trabalho a todas e todos amantes de *rap* que encontrei ao longo dos encontros da vida que em algum momento me falaram que não gostavam de poesia. Esse trabalho é pra vocês, amantes da escuta poética deste gênero que eleva o lírico e o épico a patamares que os escritos nem conseguem sonhar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família por ter me criado com tanto amor e apoiado sempre, dando autonomia para que eu fizesse minhas escolhas mesmo que não concordassem com elas, o que permitiu que eu chegasse até aqui. Sobretudo às mulheres dessa família – mãe, vó Deo, mana, dinda, tia Andre, vó Maria, tia Du, Gabi e Dani – que com sua força, coragem e capacidade de sonhar me inspiram, fortalecem e acompanham em cada passo que dou.

Agradeço ao Rodrigo, por ter me apresentado o último álbum do Azagaia assim que conheceu, por saber que eu iria gostar, e pelo companheirismo amoroso que dá força e vontade pra lutar.

Agradeço à minha família portoalegrense – Lisi, Augusto, Gabi, Samara, Bel e Ana –, companheiros de casa e amigos pra vida, que acompanharam praticamente todo esse processo de escrita me ouvindo, apoiando e fortalecendo sempre.

Agradeço à nau mais bonita do mundo, a República Prá-Kys-Tão, que me acolheu e que através da vida em conjunto me fez perceber que aprendemos muito mais no compartilhamento cotidiano da experiência e com uma porta (e cabeça) aberta do que com os livros. Em especial, agradeço aos tripulantes Aleka e Christoph, amigos queridos cuja paixão pelo *rap* que compartilhavam comigo no convívio em casa me fizeram vê-lo com outros olhos.

Agradeço às gurias do grupo de pesquisa *Letras e Vozes Anticoloniais* cujos encontros de quarta enchem as linhas deste texto e o ultrapassam, servindo para orientar muito além da escrita, a vida, e também ao grupo *Quem conta um conto*, que me fez descobrir que podemos ser muitas coisas na vida e na performance, inclusive contadores de histórias.

Gostaria de agradecer especialmente a minha orientadora Ana pela autonomia que me deu na escrita deste trabalho e também pela paciência, compreensão e incentivo com que tratou esse processo de orientação.

Por fim, agradeço especialmente todos os povos que resistem e que lutam para que neste mundo caibam muitos mundos. Ha'evete!

“Rap Atrai Peregrinos
Refugia Antigos Profetas
Ruído Anuncia Punchlines
Reconhece Altos Poetas

(...)

Rap Assegura Permanência
Rappers Assumem Posição
Restituir Afecto e Paz
Reeducar A População.”

Chullage

RESUMO

Este trabalho parte da crítica descolonial, que trata o capitalismo global como uma consequência do colonialismo europeu, cujos efeitos não terminaram com o fim da dominação colonialista, mas se mantém através da colonialidade, para analisar a produção literária do *rapper* moçambicano Azagaia. Parto do princípio de que o *rap* é literatura para abordar as características do gênero que permitem classificá-lo como tal, a partir de teóricos da literatura como Walter Benjamin, Félix Guattari, Gilles Deleuze, Paul Zumthor e, sobretudo, Adolfo Colombres, cuja proposta para uma teoria intercultural de literatura vai ao encontro dos objetivos iniciais da escrita deste trabalho: demonstrar como o *rap* africano promove o retorno de uma poética da voz humana para o espaço urbano e como os *rappers* deste continente podem ser considerados os novos *griots* dos povos submetidos ao colonialismo e à colonialidade cultural.

Palavras-chave: Literatura moçambicana. Rap. Colonialidade.

RESUMÉ

Ce travail part de la critique décoloniale, qui considère le capitalisme mondial une conséquence du colonialisme européen, dont les effets ne se terminent pas avec la fin de la domination coloniale, mais restent par la colonialité, pour analyser la production littéraire du rappeur mozambicain Azagaia. Je suppose que le rap est littérature et pour répondre aux caractéristiques du genre qui permettent le classer en tant que telle, à partir de théoriciens de la littérature comme Walter Benjamin, Felix Guattari, Gilles Deleuze, Paul Zumthor et surtout Adolfo Colombes, dont la proposition pour une théorie interculturelle de la littérature répond aux objectifs initiaux de la rédaction de ce travail: démontrer comment le rap africain favorise le retour d'une poétique de la voix humaine à l'espace urbain et comment les rappeurs de ce continent peuvent être considérés comme les nouveaux griots des peuples soumis au colonialisme et à la colonialité culturelle.

Mots-clés : Littérature mozambicaine. Rap. Colonialité.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. O RAP NO CONTINENTE AFRICANO: POTÊNCIA PARA A TRADIÇÃO ORAL NO ESPAÇO URBANO	
2.1 HIP HOP, A CULTURA DAS RUAS.....	14
2.2 DO BRONX A MAPUTO: HIP HOP REDE GLOBAL PARA DISCURSOS SITUADOS	16
2.3 O RAP NO ESPAÇO GEOISTÓRICO DAS TRADIÇÕES ORAIS.....	18
3. RAP LITERATURA, AZAGAIA NARRADOR ANTI-COLONIAL	22
3.1 CONTRA-DISCURSO, CONTRALITERATURA: POTÊNCIA DAS NOVAS TECNOLOGIAS NA SUA PROPAGAÇÃO.....	29
4. AZAGAIA: ESPECIALISTA DA PALAVRA-VIVA	36
5. CONCLUSÃO	43
6. REFERÊNCIAS	45
7. APÊNDICE A – CAPA DO ÁLBUM <i>BABALAZE</i> (2007)	47
8. APÊNDICE B – CAPA DO ÁLBUM <i>CUBALIWA</i> (2013)	48

1. INTRODUÇÃO

*“Licenciado, ou seja, senhor doutor
Mais que formação, significa salário superior
Significa ver tradições como coisa ridícula
Que não se enquadra nos padrões modernos de vida”.*
Azagaia, “ABC do preconceito”

A escolha por estudar o *rap* neste trabalho de conclusão do meu curso de Letras surge do fato de ter sido graças ao contato com este gênero que passei a prestar mais atenção ao colonialismo e, principalmente, às suas influências nas relações sociais no mundo atualmente. O momento que marcou a minha maior aproximação com o *rap* foi o período em que vivi em Portugal. O encontro com um país que tem na sua história recente o colonialismo – enquanto agente colonizador – e o estudo das literaturas africanas nesse contexto puseram-me questões as quais, ao ser confrontada com as narrativas de alguns *raps*, me senti na obrigação de buscar uma compreensão mais aprofundada. Entre essas questões, o papel do conhecimento institucional, acadêmico, na reprodução dos discursos e modelos eurocêntricos.

Restrepo e Rojas (2010), apontam as diferenças entre colonialismo e colonialidade, sendo o primeiro uma forma de dominação política a que correspondem o “conjunto de instituições metrópole/colônia”, e a última um padrão de poder que não termina com o fim da dominação colonialista. Segundo os autores, “uma vez concluído o processo de colonização, a colonialidade permanece vigente como esquema de pensamento e marco de ação que legitima as diferenças entre sociedades, sujeitos e *conhecimentos*” (RESTREPO, 2010, p. 16). O grifo ao termo “conhecimentos” é meu.

Ao estudar a dominação colonialista e, especificamente o caso africano com seus processos de luta pela independência no século XX, vemos que, com a saída do poder colonial, a estrutura instalada pelos colonos permanece funcionando dentro da mesma lógica que funcionava durante o período colonial. Os aparelhos do estado – a polícia, o exército, a burocracia – bem como as “instituições do saber”, como as universidades e as escolas, por mais que passem por reformas “progressistas” por parte do governo local, continuam operando sob a lógica do saber eurocentrado. É sob uma ótica eurocêntrica que as escolas e universidades operam, seja em Moçambique ou no Brasil.

Em seu texto “Colonialidad y Modernidad/Racionalidad” (1992), o sociólogo peruano Aníbal Quijano faz uma análise sobre o desenvolvimento desse processo:

Os colonizadores impuseram também uma imagem mistificada de seus próprios padrões de produção de conhecimentos e significações. Os colocaram primeiro longe do acesso dos dominados. Mais tarde, os ensinaram de modo parcial e seletivo, para cooptar alguns dominados em algumas instâncias do poder dos dominadores. Então, a cultura europeia se converteu, além do mais, em uma sedução; dava acesso ao poder. (...) Mais além da repressão, o instrumento principal de todo o poder é a sedução. A europeização cultural se converteu em uma aspiração. Era um modo de participar no poder colonial. Mas também podia servir para destruí-lo e, depois, para alcançar os mesmos benefícios materiais e o mesmo poder que os europeus para conquistar a natureza. Finalmente, para o “desenvolvimento”. A cultura europeia passou a ser um modelo cultural universal. O imaginário nas culturas não europeias hoje dificilmente poderia existir e, sobretudo, reproduzir-se fora dessas relações. (QUIJANO, 1992, p.12-13)

Assim, a hierarquização dos saberes pelos europeus nos processos de dominação dos povos, considerando a partir de categorias inventadas por eles próprios alguns conhecimentos como “científicos” e, portanto, válidos e outros como “populares” ou “folclore” é fruto do processo descrito por Quijano. A criação das categorias da modernidade, como a racionalidade, por exemplo, estão, segundo este e outros autores da linha descolonial, diretamente ligados à dominação colonial que os europeus exerciam no mesmo momento do surgimento desses conceitos na Europa.

Seguindo este pensamento, aquilo que acaba por ser estudado e ensinado nas disciplinas de literatura nas universidades e nas escolas até hoje são, em sua enorme maioria, os *textos escritos* de autoria de *escritores brancos*. Estes estudos excluem várias outras formas de fazer literário que, como bem definiu Zumthor, é a “arte da linguagem humana” (ZUMTHOR, 2007, p. 16) e quando incluem é dentro de uma hierarquização que classifica as produções destes escritores dentro da “literatura universal”, mais conhecida como o “cânone literário” que aparentemente não tem cor, lugar de origem ou gênero e que se concretiza sempre na forma escrita. Em outras disciplinas de estudo estão as “literaturas femininas”, “literaturas de testemunho” – termo problematizado por Regina Dalcastagnè¹, “literaturas periféricas”, “literaturas

¹ Neste texto, a autora problematiza os valores de “testemunho” ou “etnográfico” atribuídos aos textos de Carolina Maria de Jesus e Paulo Lins, dizendo que “dificilmente se vai ouvir falar sobre os seus livros sem que lhes estejam afixado o epíteto “testemunho” ou “etnográfico”, como a alertar: “não se preocupem, não estamos querendo dizer que isto seja literatura” ao que ela classifica como uma

orais”, etc., para as quais o termo “literatura” vem sempre acompanhado por um afixo que normalmente as separa do “cânone”.

Diante desse contexto, a crítica mais do que indispensável, é urgente. Walter Mignolo afirma que “uma das realizações da razão imperial foi a de afirmar-se como uma identidade superior ao construir construtos inferiores e de expeli-los para fora da esfera normativa do ‘real’” e que, uma vez que “não há algo fora do sistema, mas há muitas exterioridades” é a partir das produções dos sujeitos que “circundam a modernidade colonial imperial” (MIGNOLO, 2008, p. 291) que as posições descoloniais surgem. É somente da exterioridade que se pode pensar descolonialmente e, portanto, para descolonizar os estudos literários é preciso que, enquanto estudiosos de literatura, ampliemos a ideia que temos de cânone, escutando outras formas de concretização da “arte da linguagem humana”, em uma proposta intercultural para o conceito de literatura.

É com este objetivo que me proponho a analisar de que forma o *rap* pode ser classificado como um gênero literário, inclusive dentro de critérios estabelecidos por críticos literários ocidentais como Walter Benjamin, Bernard Mouralis, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Uma vez que a forma de transmissão do poético, do literário, entre os povos ameríndios e africanos antes da chegada dos colonizadores e até hoje – entre as culturas que sobreviveram ao regime colonial e que ainda resistem às suas imposições culturais – sempre se deu pela oralidade, de uma palavra-viva realizada por meio da performance, portanto, em espaços e momentos coletivos. Continuar tratando como literários apenas textos transmitidos pela via escrita – na qual a recepção é obrigatoriamente individual, limitada ao público alfabetizado e com acesso ao objeto livro – é reafirmar o olhar colonialista da maior parte dos estudos literários até aqui. O *rap* encontra sua força, sua potência, na palavra-viva, é “forma-força” (ibidem, p. 32) e, em uma cultura na qual os textos escritos estão ainda muito distantes da maioria da população, o gênero acaba por renovar a palavra-viva, propondo-se como um novo meio para sua concretização.

O *rapper* que escolhi analisar neste trabalho aborda em suas letras questão da colonialidade em um país que viveu sob o regime colonial português durante a maior

idealização do que é literatura, que impõe “regras eternas e imutáveis, tão mais castradoras quanto mais enraizadas parecem estar na realidade social que as circunscreve”. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 65 – 66)

parte do século XX – conquistando a independência apenas em 1975 através da luta armada – e que, conquistada a independência, passados mais de quarenta anos, sofre as consequências da colonialidade do poder. Azagaia, nome dado a um tipo de lança curta e estreita, usada para a caça ou guerra, é o nome artístico usado por Edson da Luz. A escolha do nome indica, sem rodeios, o alvo das palavras do artista: ser uma arma na luta contra as injustiças no seu país. Através da análise de algumas músicas dos seus dois álbuns – *Babalaze* (2005) e *Cubaliwa* (2014) – e de outras lançadas na internet no intervalo entre os dois álbuns, desenvolverei a reflexão acerca da potência de suas composições na luta contra a colonialidade em Moçambique. Tentei organizar estas reflexões em três capítulos.

No primeiro, busco analisar alguns aspectos históricos ligados ao surgimento do *hip hop* e do *rap* e dos processos que permitiram a sua consolidação e expansão para a condição do gênero hoje – presente em todos os continentes, sendo adaptado às culturas locais, potencializando discursos de resistência, com seus autores sempre preocupados com a coletividade de suas comunidades. Além disso, tento aproximar o contexto de seu surgimento – em comunidades de diáspora africana nos EUA – à sua apropriação posteriormente no continente africano onde, uma vez que se encontra em um espaço onde as formas literárias sempre estiveram vinculadas à oralidade, transforma-se em potência para a crítica da colonialidade dentro dos espaços urbanos. Assim, aproximo a função desempenhada por Azagaia em Moçambique atualmente à dos *griots*: ambos como guardiões da história de suas comunidades, comentadores políticos e comprometidos com suas comunidades.

No segundo, relaciono a função do *rapper* à do narrador de Walter Benjamin. Um narrador que narra o passado recente de seu país, abordando as versões não oficiais desta história e questionando diretamente os poderes de sua sociedade. Abordo os conceitos de “literatura menor”, proposto por Deleuze e Guattari, e de “contraliteratura” de Bernard Muralis, relacionando as produções de Azagaia a eles.

No último capítulo me detenho aos aspectos abordados por Adolfo Colombres e Paul Zumthor acerca da palavra-viva para pensar uma teoria intercultural da literatura, que reconheça outros modos do fazer literário. Colombres, que escreveu um extenso trabalho sobre os “especialistas da palavra” de diferentes sociedades, ao falar sobre as culturas africanas fornece informações que permitem compreender melhor como a poética de Azagaia pode ser considerada literatura e o *rapper* um especialista da palavra comparável aos *griots* da África Ocidental.

2. O RAP NO CONTINENTE AFRICANO: POTÊNCIA PARA A TRADIÇÃO ORAL NO ESPAÇO URBANO

2.1. *Hip hop*, a cultura das ruas

O surgimento do *rap* se dá nos anos 70 no bairro do Bronx, periferia de Nova York, em comunidades de diáspora africana. As suas raízes, segundo refere Ecio Salles em *Poesia Revoltada*, remontam a “um velho costume dos jovens da Jamaica, o *toastie* (falas ou canções improvisadas sobre uma base instrumental), transplantado para os Estados Unidos pelo DJ jamaicano Kool Herc” (SALLES, 2007, p. 26). O *rap* faz parte da cultura *hip hop*, um movimento maior que engloba o *rap*, o *grafitti* e o *break dance*. O termo *hip hop* “foi estabelecido por Afrika Bambaataa, em 1978, e fazia referência à forma de dançar, popular à época, que consistia em saltar (*hop*) e movimentar os quadris (*hip*) (*idem*, p. 29)”.

Para a criação do *rap* existem dois papéis fundamentais: o do *MC* e o do *DJ*. O *MC*, ou mestre de cerimônias, é quem fala enquanto a música é tocada. O *DJ*, ou disc-jockey, é o criador da batida: seleciona os discos, os beats, etc. Inicialmente, essa dupla trabalhava para o entretenimento – “era o som que embalava as grandes festas que, a partir de 1976, tomaram conta do Bronx” (SALLES, 2007, p. 28). No entanto, devido às próprias características do *rap* – no qual, desde o seu princípio, a autenticidade é pré-requisito básico, ou seja, copiar a letra de outro *MC* ou usar as mixagens de outro *DJ* é muito mal visto dentro do *hip hop* – não demorou muito até que artistas do gênero assumissem através de suas composições um caráter de contestação frente às injustiças sociais e, sobretudo, uma vez que surge no seio de comunidades de diáspora africana, frente às tensões raciais que vivenciavam nos Estados Unidos. Segundo Salles, o *rap* “How we gonna make the black nation rise?”, de autoria de Brother D, é o primeiro do gênero a assumir uma postura engajada.

É interessante lembrar o fato de que um dos acontecimentos históricos que impulsionou o fortalecimento do *hip hop*, e mais especificamente, do *rap*, foi um apagão ocorrido em 13 de julho de 1977 em toda a cidade de Nova York: até antes do apagão, a difusão do *hip hop* esteve limitada aos poucos *DJ*'s que tinham acesso aos aparelhos de som. Numa reportagem sobre o assunto, publicada pelo *Nexo Jornal*², o

² O *Nexo Jornal* publicou em seu site uma matéria sobre o apagão e sua influência no surgimento do Hip Hop. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/08/15/Como-um-apag%C3%A3o-em-Nova-York-impulsionou-o-surgimento-do-Hip-Hop>>. Acesso em 15 nov. 2016

contexto social dos EUA e do Bronx na época são apontados como “catalisadores” da revolta da população que conduziu aos furtos que ocorreram naquela noite.

Na crise geral da cidade e do país, a vulnerabilidade social do Bronx atingiu um ponto crítico. O blecaute de 1977 funcionou como um catalisador da insatisfação e do sentimento de desordem vivido pelos seus habitantes, que se traduziram na onda de furtos daquela noite.

Tendo sido estes saques que permitiram o acesso a aparelhos de som aos jovens, que num movimento de desobediência à lei (dos brancos) se apropriam materialmente de objetos que vão fortalecer uma comunidade, um movimento que tem na sua base a ideia de irmandade – “mano” e “mana” são as formas de tratamento entre os membros do movimento –, vemos que o *rap*, dentro da cultura *hip hop*, tem na sua origem, uma postura combativa frente ao sistema. O DJ Grandmaster Caz, referido pelo mesmo jornal, afirma que os furtos dessa noite de blecaute “fizeram surgir mil novos DJ’s”. Foi graças a esse acontecimento que o *hip hop* consolidou-se no Bronx chegando, dessa forma, a se espalhar pelo resto dos Estados Unidos e ao redor do mundo.

Além desse acontecimento, vemos também no *grafitti* como o surgimento do *hip hop* está profundamente ligado aos espaços públicos, às ruas e ao questionamento desses espaços. Essa expressão artística da cultura *hip hop*, as “belas-artes” da rua, colorindo os prédios abandonados, metrô, com formas e palavras de crítica da organização social e de utopia na construção de outras realidades possíveis coloca, no início do movimento cultural no qual se insere, a vontade de estabelecer um diálogo com a sociedade como um todo, reivindicando o seu espaço na cidade chegando a questionar, através da ação interventiva, o acesso à arte.

É, portanto, graças a uma série de influências que o *rap* passa de um estilo musical voltado para o entretenimento, para se transformar em uma forma poética que confronta a sociedade com a palavra daqueles que normalmente são apagados dos discursos hegemônicos do “sistema mundo moderno/colonial” referido por Mignolo. Com isso, é importante deixar claro que o *rap* não é uma forma estática e fechada. Além do *rap* de intervenção social, o qual me proponho a analisar neste estudo, o gênero também permitiu o aparecimento de diferentes vertentes, nas quais os seus autores abordam temáticas variadas através de uma diversa exploração das possibilidades

sonoras, como o *gangsta rap* – que aborda o crime, as drogas, a violência, prostituição e conflitos de gangues, que ganhou destaque nos EUA nos anos 90 com Notorious Big e Tupac, – e o *rap gospel* – voltado para a religiosidade.

A definição da palavra *rap* não é consensual. Segundo Cachin (1996), a palavra está presente no vocabulário norte-americano desde muito tempo em expressões como *take the rap* (pagar pelos outros) e *don't give me this rap* (não me venha com esse papo furado). No entanto, a mais difundida é a de que *rap* designa *rhythm and poetry* (ritmo e poesia). Independentemente de qual a verdadeira origem do termo, nenhuma das definições foge do que é praticado através dos *raps*: é por meio de um discurso poético com ritmo que os *rappers* narram a realidade social que vivem em suas comunidades, recusando-se a pagar a conta de um sistema falido e mandando um “papo reto” (expressão muito usada por *rappers* no Brasil) porque tem a perfeita convicção que nos lugares de onde vem, de papo furado, já basta o dos políticos e das mídias corporativas.

2.2. Do Bronx à Maputo: *hip hop* rede global para discursos situados

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. Atualmente já existem estudos e livros publicados sobre o *rap* e o *hip hop*, mas a comunidade não espera os livros. Dentro do movimento, o *rap* conta sua história. Foi assim que, para a escrita desse trabalho, em busca de dados sobre a história do gênero em Moçambique, o primeiro material que me forneceu informações sobre o seu aparecimento e desenvolvimento no país foi a música “Karinganas do Rap Moz” (2012), da MC Iveth, que através da rima, conta o início do movimento: “Era uma vez um MC chamado Moçambique /Nato no seu skill, um MC da hood e sua click /Dos anos 80, pega o mic e representa”.

Como podemos perceber nessa letra, não demorou muito até que o *rap*, enquanto produto cultural dos Estados Unidos (local de nascimento que favoreceu a sua propagação, assim como foi com o *rock*, a música *disco*, etc.), se espalhasse pelo mundo. Em Moçambique, assim como no Brasil, o *rap* chegou no final dos anos 80 e início dos anos 90. Tirso Siteo, em seu trabalho de conclusão do curso de antropologia intitulado *Comunidades Hip Hop na cidade de Maputo* (2012), fala sobre a difusão dessa cultura na capital moçambicana:

Na Cidade de Maputo, a cultura Hip-hop surge nos finais dos anos 1980, e início da década de 1990. O seu surgimento esteve associado a eclosão de grupos e produtoras, que vão produzir e difundir a música *rap* em seus bairros. Este fenómeno acontece, numa altura em que o acesso aos meios de comunicação como a televisão e a rádio, conhece uma considerável expansão permitindo deste modo, uma maior circulação de informação, em especial que incidiu sobre a cultura Hip-hop. (SITOE, 2012, p.10)

O autor também refere o fato de que “as novas televisões e rádios privadas, que nascem a partir desta altura” ocuparam “uma parte da sua antena com programas que envolvem *Hip-hop*, o mesmo foi acontecendo com as rádios e televisões públicas” (idem) o que fez com que, inicialmente essa cultura aparecesse no centro da cidade de Maputo, entre aqueles que, nesse momento, tinham acesso a esses meios de comunicação. Assim, segundo Rantala (2015) “o rap de Maputo nasce no privilegiado centro da cidade (cidade de cimento), resultante de influências internacionais de forma mais intensa do que nos arredores da cidade” (RANTALA, 2015, p. 6). Ainda sobre os anos 80, a MC Iveth, nascida em Maputo, caracteriza o *rap* moçambicano desse período – “Veja o mic, veja a rima, veja a audácia desse rapaz/ Liberdade de expressão e sua ânsia pela paz” – contextualizando-o na situação do país que durante toda a década esteve em guerra civil³. Diante desta realidade social e com o passar do tempo não demorou até que o gênero se espalhasse pelos arredores da cidade, assumindo um caráter de contestação.

No refrão do *rap* de Iveth, que também gravou faixas em parceria com Azagaia, – “Desde os anos 80/ que ele nos representa/ que ele se aguenta/ e o público movimenta/ E nos anos 90/ algo novo inventa/ Sua fama aumenta / e o sistema enfrenta” – a MC fala sobre os dois momentos decisivos para o gênero em Moçambique: sua chegada e consolidação nos anos 80 e os anos 90 como o período que contou com a difusão do gênero e no qual surgiram os *rappers* engajados na tarefa de enfrentar o sistema. É no final da década de 90 que o grupo Dinastia Bantu surge, na cidade de Maputo, formado

³ Após a conquista da Independência em 25 de junho de 1975, o país mergulhou em uma guerra civil entre o partido do governo, a Frelimo, e a Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO), movimento apoiado pela África do Sul, pela Rodésia e por antigos colonos portugueses. A guerra durou 16 anos e terminou em outubro de 1992 com um acordo de paz assinado pelas duas forças. Em uma reportagem do site Mundo de Viagens os anos 80 são referidos como os mais brutais do conflito: “Nos anos 80, a **guerra civil** sofreu uma escalada e o conflito tornou-se excepcionalmente brutal. Os sistemas de saúde e educativo entraram em colapso e, em muitas outras regiões, a produção agrícola desapareceu. A grande seca de meados da década provocou uma terrível fome. Quando chegou a década de 90, tinham morrido um milhão de pessoas, cerca de um milhão e meio tinham abandonado os campos e quatro milhões saíram do território.” Disponível em: <<http://mundodeviagens.com/guerra-civil-de-mocambique/>>. Acesso em: 13 nov. 2016.

por dois jovens *MCs* que assumem os nomes artísticos de “Azagaia” e “Escudo” (duas armas de guerra dos povos Bantu⁴).

Em entrevista ao portal Buala⁵, Azagaia fala sobre a escolha do nome do grupo:

Éramos uma dupla: meu parceiro era o Escudo e eu, o Azagaia. Tinha tudo a ver, a azagaia, que é a lança e o escudo, o ataque e defesa. São objectos que identificam muito os bantu, são armas de guerra. E como nossa música era música de intervenção, mesmo que não contundente naquela época, escolhemos esse nome. Queríamos fazer música africana para os africanos e esse nome era muito ligado à nossa cultura.

Assim, segundo o próprio *rapper*, 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 geográfica, sua cultura, através da produção de um discurso situado, voltado para a comunidade a qual pertencem.

2.3. O Rap no espaço geográfico das tradições orais

Antes da colonização do continente africano, as civilizações do Saara e do sul do deserto eram, segundo Vansina (2013) civilizações da palavra falada mesmo onde existia a escrita, como na África ocidental a partir do século XVI, pois muito poucas pessoas sabiam escrever, ficando a escrita muitas vezes relegada a um plano secundário em relação às preocupações essenciais da sociedade.

Essa tradição ainda tem força em muitas regiões do continente e resiste, apesar da colonialidade. No regime colonial, o espaço urbano é o lugar onde a tensão entre a cultura local e a do colonizador acontece de forma mais intensa e com maior impacto na cultura dos dominados. No começo, os colonizadores atuam em uma “sistemática repressão (...) de específicas crenças, ideias e símbolos” que não servem para os seus interesses, depois, ela recai “sobre os modos de conhecer, de produzir conhecimento, perspectivas, imagens (...), sobre os recursos, padrões e instrumentos de expressão

⁴ Os bantus constituem um grupo etnolinguístico presente em praticamente toda a África subsariana e que engloba cerca de 400 subgrupos étnicos diferentes. A unidade desse grupo aparece de maneira mais clara no âmbito linguístico, uma vez que essas centenas de grupos e subgrupos têm, como língua materna, uma língua da família banta.

⁵ “Quando a palavra fere mais que a lança” Entrevista publicada em 24 de agosto de 2011. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/quando-a-palavra-fere-mais-que-a-lanca-entrevista-a-azagaia>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

formalizada e objetivada, intelectual ou visual”. Esse processo é seguido pela “imposição do uso dos próprios padrões de expressão dos dominantes” para impor “uma imagem mistificada de seus próprios padrões de produção de conhecimento e significações” (QUIJANO, 1992, p. 12). As cidades – durante o colonialismo e mesmo após o seu fim – passam a ser o cenário onde esse processo fica mais evidente. Com as instituições de saber que comporta – que para o colonizador são o espaço do saber considerado legítimo, ao passo que o dos autóctones não passa de “folclore” – a palavra escrita acaba por ganhar espaço no âmbito das produções poéticas.

Com o fim do colonialismo, o qual Quijano define como “uma forma de dominação direta, política, social e cultural dos europeus sobre os conquistados de todos os continentes”, surge o imperialismo, que se trata de “uma associação de interesses sociais entre os grupos dominantes de países desigualmente colocados em uma articulação de poder, mais do que uma imposição a partir do exterior” (QUIJANO, 1992, p. 11). A difusão do *rap*, assim como de outros gêneros musicais dos Estados Unidos, é resultado do imperialismo cultural deste país. No entanto, a permanência e o fortalecimento do gênero no continente africano não acontece como uma reprodução idêntica do modelo ou de forma inconsciente. O *rap*, no espaço geostórico no qual a oralidade sempre foi o meio do fazer poético, encontra a possibilidade de fixar suas raízes e de desenvolver-se de acordo com as energias locais. É assim que o gênero que, como aponta Salles, trata-se de “um modo de fazer arte ‘arquitetado no coração da decadência urbana’, a transformar ‘os produtos tecnológicos, que se acumularam como lixo na cultura e na indústria, em fontes de prazer e de poder’” (SALLES, 2008, p. 42) incorpora a tradição à tecnologia (ou tecnologia à tradição) que permite fazer, inclusive, a crítica ao imperialismo.

Se pensarmos, por exemplo, na figura do *griot*⁶, presente entre vários povos do oeste africano, que segundo Bernat “mantém, por intermédio da oralidade, a tradição

⁶ O site *Infoescola* dá as seguintes informações sobre os *griots*: “a atividade de griot está presente entre os povos mande, fula, hausa, songhai, wolof entre outros (tais povos estão espalhados entre vários países da África, desde a Mauritânia mais ao norte até a Guiné ou o Níger mais ao sul). Por isso mesmo, o griot tem como profissão coletar e memorizar versos de antigas canções e épicos orais que são transmitidos geração após geração, século após século, e deve fazê-lo sem cometer nenhum erro ao cantá-los. Deve ainda estar atento aos acontecimentos, funcionando como um jornalista. Também podem usar seu conhecimento vocal para a sátira, fofoca, ou comentário político. Como exemplo mais famoso do repertório dos griots temos o *Épico de Sundiata*, que narra a história de Sundiata Keita, o fundador do Império Mali por volta de 1230. Os instrumentos utilizados por estes trovadores africanos para acompanhar seu canto são variados e vão desde a harpa africana, a “kora” ou o balafone (semelhante ao xilofone) até as diversas guitarras africanas, como o akonting (tido para muitos estudiosos como o

da comunidade a qual pertence” (BERNAT, 2008, p. 57) temos uma função próxima a da assumida por alguns *rappers* no contexto urbano e frente ao colonialismo e à colonialidade: a luta contra os modelos eurocêntricos começa também pela forma como se escolhe produzir e comunicar o conhecimento. Aproveitando-se das novas tecnologias, tanto no que diz respeito às formas de fazer arte quanto nas formas para difundi-la (através da internet), os *rappers* voltam-se para as suas comunidades, para o seu entorno, para guardar a memória, lembrar o passado, criticar o presente – sendo de fato um comentarista político, que não é nem deseja ser “neutro” – tomando partido diante das injustiças cometidas em nome do “desenvolvimento”.

Paul Zumthor, em *Performance, Recepção, Leitura*, problematiza o conceito de literatura reconhecido dentro dos padrões eurocêntricos demonstrando o quanto esse tipo de olhar é limitador:

a noção de “literatura” é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização europeia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje. Eu a distingo claramente da ideia de poesia, que é para mim a de uma *arte da linguagem humana*, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas. (ZUMTHOR, 2014, p. 16, grifo meu)

Ao se propor estudar e analisar as poéticas orais, o autor afirma, portanto, ser “necessário quebrar também o círculo vicioso dos pontos de vista etnocêntricos e, no caso da poesia, grafocêntricos” (ZUMTHOR, 2014, p. 15). Ora, ignorar esse fato dentro dos estudos literários seria fechar os olhos a uma vasta produção poética que, no caso dos *griots* – ou *djélis*, como são chamados entre os povos do Mandé – é passada de pai para filho (ou filhas, uma vez que as mulheres também podem exercer esta função) pelo menos desde o século XIII. Os *griots* da linhagem Kouyaté, por exemplo, tomam conhecimento das histórias das quais passam a ser guardiães através da oralidade – algumas dessas histórias compostas em forma de poemas épicos, como é o caso do

ancestral do banjo moderno), o ngonni, bappe, diassaré, duru, gambaré, garaya, gumbale, gurumi, hoddu, keleli, koubour, molo, n'déré, taherent, tidnit, xalam e guembri.” O site conseguiu resumir as principais informações sobre o ofício de griot, que para cada povo tem características específicas. As informações dadas pelo site conferem com as informações fornecidas por Adolfo Colombres (1999) e por Sotigui Kouyaté no documentário citado na próxima nota. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/curiosidades/griot/>>. Acesso em: 18 nov. 2016.

*Épico de Sundiata*⁷, por exemplo – para transmiti-las também oralmente, com recurso não apenas à voz, mas também outras formas artísticas, como a música, a mímica, etc.

Com este exemplo, podemos ver que o *rap* no contexto africano não se trata da apropriação cultural de um modelo norte-americano de fazer arte de forma estrita, mas pode ser visto como uma recuperação da força da voz no espaço mais simbólico do colonialismo: o urbano. No caso de Azagaia, em Moçambique, temos um *rapper* engajado na missão de lembrar as marcas mais recentes do colonialismo entre o seu povo e apontar como elas perduram e prejudicam as relações sociais no seu país e no seu continente. Na canção “Wa Gaia”, por exemplo, temos a preocupação em transmitir seus aprendizados no contexto da colonialidade, para as futuras gerações: “Vieste ao mundo com alguns quilinhos da inocência/ Deste-nos nove meses de aulas de paciência/ Agora é a tua vez de aprender/ A vida é muito mais do que ler e escrever”.

Nesta letra, o eu-lírico coloca-se como um pai que dá conselhos para sua filha, com o objetivo de prepará-la para a sociedade onde vai crescer. O *rapper*, assim, transmite as lições que considera importantes:

Lição número dois: chama-se vaidade/ Que muitos vão chamar de orgulho e auto-estima/ mas tu vais saber sempre a verdade/ Um palhaço não é palhaço não é palhaço só porque se pinta/ A tua beleza está nos olhos de alguém/ Mas o amor de um compra o ódio de cem/ Por isso quando andares veja bem/ Cheirar a perfume não é cheirar bem/ Há muita gente que te vai bajular/ Engorda-se o peru antes de assar/ Cuidado com o que o mundo tá a falar/ Se alguém viu sangue azul, alguém teve que sangrar/ Saiba que toda gente é especial, mas nem por isso não é nada de especial/ Porque até mesmo o mais especial/ Sozinho no mundo, não é nada de especial.

Como podemos ver nesta segunda lição, há uma grande preocupação por parte do seu autor em transmitir a importância da coletividade e denunciar a falsidade presente nas relações centradas nas aparências da sociedade capitalista – aparências tanto físicas quanto sociais, como é o caso do verso “se alguém viu sangue azul, alguém teve que sangrar”, no qual lembra a miséria e o sofrimento de muitos para a acumulação das riquezas de poucos. O título da música, “Wa Gaia”, significa “em casa” na língua xitswa⁸, aspecto que reforça a preocupação com a preservação da tradição local por parte do

⁷ Texto que conta a história de Sundiata Keita, rei do Império Mandinga, que se passa entre os séculos XII e XIII. A história deste texto é contada pelo griot Sotigui Kouyaté no filme-documentário burquinense *Keita! L'héritage du griot* (1995), dirigido por seu filho, Dani Kouyaté.

⁸ Língua da família Bantu falada no sul de Moçambique que, junto com as línguas ronga e changana forma a família dos idiomas Tswa-Ronga.

rapper: o refrão da música, assim como o seu título, é cantado em xitswa, preservando assim os ensinamentos transmitidos nessa língua. Essa preocupação em transmitir oralmente ensinamentos que pela via escrita não teriam como nem porque – uma vez que esta língua assim como as outras línguas locais do país sobrevive na oralidade, através do convívio e do encontro entre os mais velhos e os mais novos –, e ao anunciar que “a vida é muito mais do que ler e escrever”, logo nos primeiros versos, o autor que tem como pretensão “fazer música africana para os africanos” situa a sua produção no local geostórico das poéticas orais, fazendo uma escolha consciente: a palavra-viva é a sua arma na crítica à colonialidade.

Para finalizar, aos críticos que poderiam usar o fato de o *rap* ser produto do imperialismo norte-americano para deslegitimar as suas críticas e aos *rappers* que podem, de fato, cair nesta armadilha, Azagaia deixa claro que “se copiares o americano/ tu sempre serás off, my nigga/ ele sempre terá o nome do artista e tu o do fantoche que imita/ seja na voz, ou na mímica/ fotocópia de uma cultura, não se autentica” (“Revolução Já”, Azagaia). Para estes *rappers*, a sua mensagem é ainda mais direta na letra de “Minha Geração”: “se tu americanizas, brow, eu moçambico!”.

3. RAP LITERATURA, AZAGAIA: NARRADOR ANTICOLONIAL

Deleuze e Guattari, ao analisarem a obra de Franz Kafka, propõem o conceito de “literatura menor” para designar a forma como sua literatura vai ser vista diante do cânone, a qual definem como não sendo a de “uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE & GUATTARI, 1977, p. 25). Com este conceito, podemos pensar o *rap*, em qualquer lugar onde seja produzido, como uma literatura menor, uma vez que seus autores vão ser sempre considerados “menores” – não uma minoria absoluta, mas uma minoria política – uma vez que fogem da forma habitual de produção considerada legítima para os estudos literários, que é a escrita. Os autores dizem que numa literatura menor, tudo o que é dito assume um valor coletivo, “o que o escritor sozinho diz já constitui uma ação comum” (*idem*, p. 26). Ora, como ficou explicitado no capítulo anterior e como bem define Salles, “para o rap, a coletividade é um dos quesitos mais importantes de seu impulso criador e militante” e, como veremos com as letras de Azagaia, “tudo o que fala ou faz tem como objetivo o bem geral da comunidade da qual faz parte” (SALLES, 2007, p. 47).

Assim, a partir de sua produção, podemos pensar Azagaia como o narrador da sociedade moçambicana atual, no âmbito das características do narrador estabelecidas por Walter Benjamin. Este, em seu estudo sobre a obra de Nikolai Lesskov, faz uma análise sobre a crise da experiência no contexto do pós-Primeira Guerra Mundial – da qual as pessoas não voltavam “mais ricas, mas mais pobres em experiência comunicável” – e da extinção da arte de narrar como consequência desta crise, afirmando que após o fim da guerra a “capacidade de trocar experiências”, “que nos parecia inalienável”, foi perdida, pois as histórias com as quais os indivíduos voltavam eram “tudo, menos a experiência que se transmite de boca em boca” (BENJAMIN, 1992, p. 28) fazendo assim surgir o romance, que difere da narrativa por ser algo que não provém da oralidade e que é produzido na solidão do escritor. O autor atribui à essência da narrativa uma “dimensão utilitária”, a qual,

pode, por vezes, consistir num ensinamento moral, outras vezes numa instrução prática, e ainda, nalguns casos, num ditado ou norma de vida – mas o narrador é sempre alguém que sabe dar conselhos ao ouvinte. Se, no entanto, “dar conselhos” começa hoje a soar-nos como coisa antiquada, isto deve-se ao fato de a comunicação da experiência ser cada vez menor. (*idem*, p. 31).

Ora, se o narrador é “alguém que sabe dar conselhos”, esta função é muito bem desempenhada por muitos *rappers*, dentre eles, sem dúvida, Azagaia. O *rapper* moçambicano volta-se diretamente para a realidade da sociedade na qual está inserido narrando os acontecimentos que marcam a história de Moçambique, portanto, de sua comunidade, não se abstendo de dar conselhos. Ao analisar toda a obra de Azagaia fica evidente que, a maior parte da sua produção consiste exatamente nisto: narração da história recente do país, abordando as versões não oficiais desta história e assumindo o papel de comentador delas, apontando frequentemente as mentiras presentes nas versões oficiais.

No caso de sua “Música de Intervenção Rápida”, temos um exemplo de como a postura de narrador é assumida pelo *rapper*. Nela, Azagaia comenta um episódio ocorrido, em 2010, na cidade de Maputo, quando Força de Intervenção Rápida (divisão da polícia moçambicana) reprimiu uma manifestação dos desmobilizados de guerra (ex-militares dos 16 anos da guerra civil moçambicana) que reclamavam suas aposentadorias. Nesta música o narrador assume o papel de um desmobilizado de guerra respondendo ao posicionamento oficial apresentado pela ministra da justiça – Benvinda Levi – que ordenou o ato de repressão afirmando que os direitos humanos podem ser postos de lado para defender o que chamou de “interesses altos do estado”. Em sua resposta o narrador lembra publicamente à ministra sobre a história do país que permitiu que ela ocupasse o cargo:

Ah, ah, ah, senhora ministra, cuidado com as palavras/ Se não fosse o sangue do povo, nem sequer governavas/ Nem falavas em interesses, porque nem sequer havia estado/ Enquanto estudavas direito há quem fazia provas de mato/ Pra que fosses conhecida, quantos deles no anonimato?/ Dispostos a dar a vida, para que pudesses usar um fato!

Azagaia refere-se ao papel desempenhado pelo povo na luta armada de libertação nacional e na Guerra Civil, denunciando o absurdo da repressão e de sua legitimação na fala da ministra.

E agora mandam a força de intervenção, né?/ Contra aqueles que um dia foram força de intervenção, né?/ Seus mal agradecidos, não tem coração né?/ Raça de políticos, querem confusão, né?/ E só confiam nas forças policiais!/ O povo pede comida e vocês mandam gás lacrimogêneo, e depois soltam os cães/ Disparam jatos d'água contra nossos pais e mães!

A forma de lançamento desta música – através de um videoclipe, no qual o *rapper* interpreta o papel de um desmobilizado de guerra revoltado ao ouvir em um rádio a resposta da ministra à repressão da polícia – dá ênfase à “forma-força” constitutiva da performance (ZUMTHOR, 2014, p. 32): o cenário do vídeo é um cemitério no qual estão túmulos com placas com os termos “dignidade humana”, “democracia”, “liberdade de expressão” e “justiça” relacionando o espaço da performance diretamente com uma parte da letra em que pergunta “Já vos demos o poder, afinal o que querem mais? Cavar nossas sepulturas com as nossas próprias pás?”.

Os conselhos do *rapper* aparecem em várias outras músicas em que comenta acontecimentos recentes do país, os quais além de narrar propõe muitas vezes uma solução, como é o caso de “Declaração de Paz” (2014), lançada no contexto da retomada dos conflitos armados entre a FRELIMO e a RENAMO entre outubro de 2013 e agosto de 2014⁹. Nela, Azagaia propõe aos moçambicanos uma greve diante da possibilidade de uma nova guerra civil:

Estão convocados para a greve todos os funcionários do estado/ paralitem o comércio, mandem fechar os mercados/ Fechem todas as fronteiras, desativem as alfândegas/ Ferroportuários, desliguem essas máquinas/ Abandonem os escritórios, interrompam os campeonatos/ Moçambicanos estão a morrer longe dos relvados,/ Os camponeses já estão em greve, fugiram das aldeias,/ Alunos estão em greve, fugiram das carteiras/ Quanta gente vai fugir até paralisar o país?!/ Toda gente sabe que a guerra vai paralisar o país!/ Paremos o país agora, antes que morram mais civis/ Sem o aparelho do Estado, o que o governo diz?

Ao falar que “toda a gente sabe que a guerra vai paralisar o país” o *rapper* lembra a Guerra Civil que durou de 1977 até 1992 e que acabou com um Acordo de paz assinado pelas duas forças em Roma. Antes de reiniciarem os conflitos em 2013, já se ouviam comentários sobre essa possibilidade em 2012 e diante disto Azagaia também lançou uma música, na qual ironiza o acordo “enganados por acordos de paz assinados em Roma/ E agora, será que o papa vai descer até minha zona?”. Esta música, intitulada “Emboscada” (2012), começa com a memória da violência da Guerra Civil “Nós matamos irmãos, amigos, tios e avós/ Cortamos tantas gargantas que acabamos sem voz” e termina com a crítica da colonialidade do poder em Moçambique e com uma

⁹ Notícia do jornal DW sobre a retomada dos conflitos. Disponível em : <<http://www.dw.com/pt-002/conflito-em-mo%C3%A7ambique-entre-a-renamo-e-o-governo/a-17175392>>. Acesso em: 2 dez.

acusação – também presente em outras letras do artista – sobre o assassinato de Samora Machel¹⁰:

Quando nós conquistamos a nossa independência, vocês não ficaram satisfeitos/ Começaram a provocar, começaram a promover intrigas entre nós/ Deram meia dúzia de dólares a uns, meia dúzia de dólares a outros para lutarem entre si/ E depois quando Machel quis acabar com essa merda toda mataram ele quando ele estava a vir de Zambia, não é?/ Depois uns ficaram pais da democracia por acidente/ Depois criaram aqui elites capitalistas por acidente/ E só o preço dessa democracia falsa que não existe é que nos deram a paz, não é? Uma paz que faz de poucos muito ricos, e de muitos muito pobres.

Os estudiosos dedicados ao pensamento descolonial – como Quijano, por exemplo – levam em conta a “teoria da dependência” que teve impacto na América Latina nos anos 1960 e 1970 e que pensa a dependência em termos de um sistema global de desigualdades diretamente ligado às relações de subordinação de uns países em relação a outros. Os autores da teoria da dependência, como Cardoso e Faletto, chamam a atenção para o modo “como as economias subdesenvolvidas se vincularam historicamente ao mercado mundial e a forma em que se constituíram os grupos sociais internos que passaram a definir as relações com o exterior que o subdesenvolvimento supõe” (CARDOSO; FALETTTO, 1973, p. 24). Assim, quando ouvimos Azagaia vemos a crítica a esses grupos sociais internos, as elites do país, que o vendem para investidores estrangeiros – postura que Samora Machel, à frente da FRELIMO, combatia – sem se importar com as condições de vida do povo, que é quem perde os recursos e a terra, assim como acontecia durante o regime colonial, mas também é quem sempre é convocado para morrer nas guerras.

O fato de trazer em algumas de suas músicas a questão da morte de Samora – o questionamento da morte do ex-presidente aparece nas músicas “As mentiras da verdade”, “Combatentes da Fortuna” e “A emboscada” – fez gerar um grande debate entre os sociólogos moçambicanos no qual muitos criticaram o *rapper*. Janne Rantala, em um artigo publicado na revista *Kulimar*¹¹, fala sobre o debate acerca das músicas de Azagaia entre alguns acadêmicos moçambicanos que desqualificam as letras pelo fato de reproduzirem o chamado “senso comum”. Considero especialmente interessante uma

¹⁰ Samora Machel foi o primeiro presidente de Moçambique após a independência, entre 1975 e 1986, ano em que morreu em um acidente de avião quando voltava de uma reunião internacional na Zâmbia. A sua morte levantou e levanta até hoje suspeitas de assassinato.

¹¹ Revista do Instituto Superior de Artes e Cultura (ISARC), localizado na região da Machava, Cidade da Matola, Moçambique.

destas críticas citadas por Rantala, feita pelo sociólogo Patrício Langa “B’andhla”, para refletir sobre a construção das músicas de Azagaia;

Na verdade Azagaia, como ele próprio reconhece, não inventa nada do que diz, apenas faz eco a aquilo que as pessoas dizem nas esquinas e corredores, portanto, ao conhecimento popular. Aquele conhecimento daqueles que não têm tempo nem paciência para conviver com a dúvida enquanto avaliam as premissas. É um conhecimento do senso comum, portanto, apriorístico, intuitivo, assistemático. Na verdade, é um não – conhecimento ou desconhecimento. Azagaia não faz perguntas, dá respostas. E as respostas que nos oferece, não são respostas novas. (RANTALA, 2014, p. 10)

A crítica de Langa destaca a “colonialidade do saber” discutida por Quijano, que deslegitima o saber popular. No entanto, o seu comentário permite situar novamente Azagaia na função de narrador discutida por Benjamin, o qual “vai colher aquilo que narra à experiência, seja própria ou relatada e transforma-a, por vezes, em experiência daqueles que ouvem a sua história” (BENJAMIN, 1992, p. 32). Este narrador trata-se de alguém que está em constante diálogo com a comunidade da qual faz parte, que escuta as pessoas e que, ao abordar em suas músicas as mesmas desconfianças compartilhadas por muitos outros moçambicanos, busca estabelecer contato com seus ouvintes através do compartilhamento da experiência. Assim, quando decide dar conselhos para a sociedade ou apontar alternativas em suas músicas, o *rapper* pode se fazer ouvir com mais facilidade porque demonstra também ouvir.

As críticas do artista atingem diretamente muitas pessoas influentes em Moçambique. A música “Arrrrrrri” (2010) – cujo título remete a uma interjeição de raiva usada em Moçambique – fala sobre um dos maiores empresários do país e grande financiador de políticos da Frelimo, Mohamed Bachir Sulemane, que foi colocado na lista “dos barões da droga¹²” do FBI e, no entanto, segue em liberdade no país, lado a lado com a política. O *rapper*, que já foi preso antes de um show por porte de cannabis, narra a hipocrisia da perseguição que sofreu por parte das forças policiais enquanto o grande empresário, comprovadamente envolvido em grandes esquemas de tráfico, segue impune.

tá a ver o que é isso?/ empresário de sucesso responder em juízo/ maaaaa, tá a ver o que é isso?/ que há costas quentes pra queimar o arquivo/ e mesmo que ele jure que não fez nada/ dizem que só há fumo onde há queimada/ o problema é que esse fumo vem do camarada/ que paga milhões por uma

¹² No *Jornal Verdade*, foi publicado um artigo falando sobre a entrada do empresário na lista do FBI e seu histórico em Moçambique. Disponível em: <<http://www.verdade.co.mz/tema-de-fundo/35-themadefundo/50362-sequestro-de-barao-da-droga-e-vitoria-do-crime-organizado>>. Acesso em: 29 nov. 2016.

cachimbada/ e se eu dissesse o que toda gente sabe ou imagina?/ que o motor desse país, funciona à cocaína/ talvez dissesse que é uma grande mentira,/ que o nosso governo caiu numa armadilha/ então como se explica a riqueza do tio patinhas?

A elaboração dessa música demonstra a preocupação de Azagaia em narrar fatos do cotidiano da política em Moçambique que não são abordados pela grande mídia, e quando são, a relação direta do envolvido com os governantes é colocada em segundo plano. Enquanto o *rapper* é preso por portar uma pequena quantidade – para uso pessoal – de uma planta que no continente africano é nativa, o indivíduo que constrói um império através do tráfico não sofre nenhum tipo de represália. O termo “camarada” é usado com ironia pelo *rapper*, pois se trata de uma forma de tratamento usada entre colegas de partido de base marxista, no caso moçambicano é a forma de tratamento usada pela Frelimo. Ao tratá-lo por “camarada”, Azagaia o aproxima ainda mais do governo “revolucionário”. A escolha do *beat* desta música também demonstra uma abertura do *rapper* a outros ritmos – trata-se de um estilo chamado *pandza*, ritmo eletrônico em alta no país, bastante agitado e tocado em discotecas. Colocando uma letra crítica em um ritmo normalmente vinculado à dança, o autor busca estabelecer contato com adeptos de outros ritmos que não o *rap*, catalisando assim a atenção para fatos que dizem respeito a todo o povo moçambicano. Na letra, Azagaia também denuncia a falsidade da meritocracia da qual o empresário era símbolo – com o verso “negócio de capulanas¹³, pariu shopping centers?” – pois, de acordo com as informações sobre sua vida ele teria iniciado sua carreira com a venda de capulanas nas ruas de Maputo, ampliando seu comércio para os eletrodomésticos chegando, por fim, a construir um shopping center, ou seja, trata-se da acumulação de fortunas graças a um comércio de rua – o que, para qualquer pessoa que tenha bom senso, é inimaginável. Outra pergunta pertinente nesta música – “para além de motorizadas, o que mais a polícia aceita?” – lembrando o fato de Mohamed ter doado camionetes “motorizadas” para a polícia, o que pode deixar ainda mais evidente qual a razão para este empresário não estar na cadeia.

¹³ Capulana é um tipo de tecido usado, sobretudo pelas mulheres moçambicanas de várias formas, como saia, vestido, podendo cobrir também o corpo, a cabeça e servindo para carregar bebês.

3.1. Contradiscorso, contraliteratura: potência das novas tecnologias na sua propagação

Ao trazer à tona em suas composições aspectos que vão contra o discurso hegemônico das sociedades em que se insere, no caso de Moçambique contra o discurso oficial de um Estado que legitima a colonialidade na forma como se constitui e atua, o discurso do *rap* é, portanto, um contradiscorso: nega a escrita como única forma para o literário ao escolher a oralidade e a performance. Esta escolha para a produção de um discurso crítico à situação política, econômica e social de seu país demonstra uma verdadeira preocupação com o alcance de suas palavras, uma vez que se sabe situado em um país no qual a taxa de analfabetismo é de 44,9%¹⁴, e, portanto, a palavra escrita é acessível apenas a uma parte restrita da população.

Assim, além do conceito de literatura menor de Deleuze e Guattari, temos o conceito de contraliteratura proposto por Bernard Muralis dizendo que “é suscetível de entrar neste campo qualquer texto que não seja entendido e transmitido – num determinado momento da história – como pertencente à literatura” (MOURALIS, 1982, p. 43). Para o *rap*, assim como para a canção como um todo, sabemos que o estatuto de literatura é normalmente negado, e que para os estudos literários, como já foi discutido anteriormente, até hoje em dia ainda há muita resistência entre seus estudiosos em assumir a oralidade como objeto de estudo. No entanto, como nos traz Zumthor, o advento das novas tecnologias abriu a possibilidade de comparar a oralidade à escrita por três de seus aspectos: primeiro, porque “abolem a presença de quem traz a voz”, segundo, porque “também saem do puro presente cronológico, porque a voz que transmitem é reiterável, indefinidamente, de modo idêntico” e terceiro, diz respeito à “sequência de manipulações que os sistemas de registro permitem hoje” nas quais “os media tendem a apagar as referências espaciais da voz viva” fazendo com que “o espaço em que se desenrola a voz mediatizada torna-se ou pode se tornar um espaço artificialmente composto” (ZUMTHOR, 2007, p. 17-18).

¹⁴ Dados disponibilizados pela UNESCO em 2016, apresentados em reportagem da edição moçambicana do jornal DW. Segundo a reportagem “Moçambique possui mais de oito milhões da população que não sabem ler, escrever e fazer cálculo, dos quais cinco milhões são adolescentes e jovens dos 15 aos 19 anos de idade, e outros três milhões são idosos principalmente as mulheres”. Disponível em: <<http://www.dw.com/pt-002/em-mo%C3%A7ambique-quase-metade-da-popula%C3%A7%C3%A3o-%C3%A9-analfabeta/a-19529655>>. Acesso em: 29 nov. 2016.

Diante destas tecnologias, o *rap* mostra-se como uma das formas que aproveita ao máximo suas potências. Através do *sampling*¹⁵ os artistas conseguem criar um espaço de intertextualidade sonora em suas músicas, podendo a composição do *rap* dialogar com outros gêneros musicais e produções sonoras e, através das tecnologias de vídeo levar suas performances a qualquer lugar. Na “Música de Intervenção Rápida” de Azagaia essas tecnologias são articuladas para transmitir um discurso que ultrapassa as palavras: trata-se de uma performance que engloba o *sample*, a produção musical, o corpo e a voz. Tendo sido lançada junto com o videoclipe, nele temos intercaladas a atuação do *rapper* no papel de desmobilizado de guerra e as imagens da atuação da polícia no confronto com os manifestantes, tornando infinitamente reiterável o caso de repressão e a indignação do protagonista interpretada por Azagaia. A performance contida no videoclipe começa com uma transmissão de rádio com a fala de um repórter sobre o caso, seguida da fala da ministra da justiça, que foram *sampladas*, assim como as sirenes dos carros da polícia na intervenção no momento de sua ação contra os manifestantes.

Outra tecnologia que fortalece muito o *rap* e que amplia o seu alcance é a internet. A possibilidade de publicar na rede suas músicas e vídeos, de forma independente – sem necessidade de acolhimento por parte das corporações midiáticas – dá vazão à liberdade de expressão valorizada pela postura contestatória do *rap*. Azagaia, cujas composições criticam os ideais de consumo vendidos pelos meios de comunicação de massa e os políticos, conseguiu levar suas críticas aos seus interlocutores, sobretudo graças a este meio. Seus clipes e músicas foram todos lançados na internet e, diante da constante censura¹⁶ que sofre nos canais de televisão e rádio do seu país, é somente graças a este espaço que o artista pode abordar livremente os temas que considera pertinentes em seu trabalho.

¹⁵ “*Sampling* é a ação de selecionar fragmentos sonoros (*samples*) e inseri-los em um trecho da música que o DJ está tocando ou gravando. O processo é realizado através do *sampler*: máquina dedicada ou computador munido de um programa especial que registra qualquer som, permitindo sua posterior manipulação em outros contextos” (SALLES, 2007, p. 56).

¹⁶ O site *Global Voices* publicou um artigo sobre a prisão de Azagaia por porte de cannabis mencionando a censura do rapper por parte do governo moçambicano: “A sua voz tem incomodado o governo que já tentou censurar as suas músicas na Televisão e Rádios Públicas, e mesmo em alguns meios privados com fortes ligações ao partido no poder em Moçambique, e até já foi intimado pela a Procuradoria Geral da República, suspeito de “atentar contra a segurança do Estado” com a música Povo no Poder, onde canta sobre a morte do primeiro Presidente de Moçambique, Samora Machel”. Disponível em: <<https://pt.globalvoices.org/2011/08/04/mocambique-azagaia-cannabis-liberdade-de-expressao/>>. Acesso em 29 nov. 2016.

Os teóricos da descolonialidade criticam a ideia de universalidade contida no projeto europeu de modernidade – ideia segundo a qual todos os conhecimentos, valores e direitos de uma sociedade pertencem a todas as pessoas. Esta ideia também é problematizada por Achille Mbembe em seu livro *Crítica da Razão Negra*, no qual afirma que “quando a crítica negra se apodera da questão do autogoverno nas lutas pela descolonização” ela “aceita, essencialmente, as categorias de base do discurso ocidental de então para dar conta da história universal”. Assim, “a questão da conquista do poder domina o pensamento e a prática dos nacionalismos anticoloniais” de forma que o discurso presente nos movimentos de libertação consista em “apropriar-se, interiorizar e desenvolver para seu próprio benefício a ideologia da diferença cultural”. Em outras palavras, “o Negro só será ele mesmo no ato de arrancar ao colono o poder de derramar o sangue, passando ele mesmo a exercê-lo” (MBEMBE, 2014, p. 154-157). Estas ideias revelam a razão de porque após as independências africanas a vida do povo seguiu subjugada às concepções europeias.

Indo contra essa visão, vemos em Azagaia o comprometimento em produzir um contradiscurso, que vai contra a aceitação do universalismo europeu indo, conseqüentemente, contra as narrativas carregadas de colonialidades que permeiam os Estados africanos pós-coloniais, como o moçambicano. Na música “ABC do preconceito” (2013) também lançada com um videoclipe no qual o *rapper* interpreta o papel de um professor e de outras figuras ligadas à colonização cultural como a imagem do padre e de um homem engravatado – que através do que podemos ver no vídeo representa o “homem de negócios”, “bem sucedido” valorizado pelo capitalismo – fazendo por intermédio dela várias críticas a estes modelos. A música parece ter sido pensada, *a priori*, para este vídeo, pois a junção dos dois passa a ideia de uma aula em que se problematizam temas que normalmente não ganham espaço nos debates inseridos no sistema de ensino universal: trata-se de uma lição do abecedário em que em cada letra é abordado um tema polêmico/controverso ou evitado pelos discursos oficiais. Assim, na letra “P” o *rapper* refere que é de “pobreza absoluta/ há 37 anos que é a razão da nossa luta/ preto e político, mentiroso, filho da luta/ há 37 anos que enriquece à nossa custa” criticando os políticos “filhos da luta” que, em sua sede de poder dentro da lógica eurocentrada usam sua influência para o acúmulo de bens e privilégios pessoais desde

que assumiram o poder com a conquista da independência¹⁷. Mbembe, que também escreveu que “na defesa do direito à soberania e à autodeterminação e na luta para aceder ao poder duas categorias centrais serão então mobilizadas: por um lado a figura do Negro enquanto ‘vontade sofredora’ e sujeito sacrificado e lesado” (MBEMBE, 2014, p. 155), encontra coro no discurso presente nesta música de Azagaia, no que diz a respeito à letra “N”: “Negro, ou se preferirem preto/ se a vítima é o predicado, preto é o sujeito”.

A inflexão descolonial também se vale das contribuições de Frantz Fanon sobre a criação do sujeito colonial: “colonizador e colonizado são ambos sujeitos coloniais, sujeitos produzidos na situação colonial, que deve ser pensada não de forma isolada mas em sua relação constitutiva; (...) o colonialismo deve ser examinado como uma experiência profundamente estruturante” (RESTREPO, 2010, p. 46) para ambos. Fanon afirmava que não existe colonialismo sem racismo, pois o racismo é um produto do colonialismo: “o colono e o colonizado são velhos conhecidos”, “o colono tem razão quando diz que “os” conhece”, pois “é o colono que fez e continua a fazer o colonizado” (FANON, 1968, p. 26), uma vez que “logicamente é impossível submeter à servidão os homens sem inferiorizá-los parte por parte” (FANON apud RESTREPO, 2010, p. 48). Esta inferiorização se dá através do racismo, sendo esta uma categoria fundamental da experiência colonial inserida na cultura, operando do lado dos colonizados “como desprezo de si no que diz respeito ao passado e como desejo de ser como o colonizador” sendo “incorporado a tal ponto que atribui a suas características raciais e culturais sua própria desventura” (idem). Para a crítica descolonial é o que resulta na “colonialidade do ser”, que não afeta apenas “aqueles que são inferiorizados, desumanizados, mas também aqueles que se imaginam a si mesmos como superiores e encarnando o paradigma de humanidade” (RESTREPO, 2010, p. 158).

Assim, a propósito do racismo em Moçambique, Azagaia apresenta na música “Cães de Raça” (2013) a constituição social do país a partir das categorias de “raça” que são decorrentes do colonialismo, abordando os lugares geralmente ocupados pelos diferentes grupos “raciais” na sociedade, os estereótipos associados a cada um deles e as tensões que entre eles ocorrem. A análise está centrada nas quatro matrizes “raciais”

¹⁷ Também a este propósito, na música “Declaração de paz” (2014) citada anteriormente, Azagaia questiona os moçambicanos: “Até quando os inocentes vão morrer pelos cobardes/ Sentados nos gabinetes, a ordenar mais ataques/ Até quando tu e eu vamos deixar que os vampiros/ Suguem o nosso sangue para alimentar esse vírus/ Essa sede de poder que só se mata com tiros?”.

predominantes no país: “mulato”, “preto”, “branco” e “monhé¹⁸”. O mulato aparece como o indivíduo que vive na constante contradição entre sua família branca e sua família negra – e a segregação que, independente de suas escolhas, acaba sempre por sofrer no interior destes dois grupos: “Eu sou mulato, né? Sou mulato sem bandeira/ Desde a guerra colonial que não tenho trincheira/ Pai branco intelectual, mãe preta lavadeira/ (...) Na Tuga assimilado¹⁹, português de segunda/ Na terra condenado a mecânico ou prostituta”. Fruto da mestiçagem que evidencia a misoginia da colonização, os “mulatos” – termo carregado de racismo, que etimologicamente vem da palavra mula, animal estéril, fruto do cruzamento entre um cavalo com uma jumenta, ou égua com um jumento – normalmente tem pai branco e mãe negra – o contrário é muito menos frequente – sendo, sobretudo, fruto de relações de violação ou de adultério²⁰, o que contribui com o constante dilema para com a sua identidade.

Ao falar sobre os negros, a abordagem segue a mesma linha da relacionada com Mbembe anteriormente – “Eu sou o preto da senzala a morar numa favela/ Sou dono da terra sem nunca ter mandado nela/ Com os amigos quero paz, com os irmãos faço guerra/ Por isso sou explorado na minha própria terra” – falando também sobre as tensões entre as diferentes etnias – “Traí pretos como eu para os brancos do litoral” – e com relação aos “mulatos” – “E os brancos do litoral, fixaram a capital/ Puseram os filhos mulatos mais próximos do capital”. Enquanto isso, a posição dos brancos na sociedade aparece sempre relacionada à figura da permanência da colonialidade na hierarquia social.

Eu sou branco, vivo nas casas da zona chique/ Polana e Sommerschield/ na garagem estaciono um Jeep/ Não sou Bantu, mas há séculos que sou Vip/ (...) Na vanguarda do investimento privado/ Dono da língua, dono da obra, dono

¹⁸ Em Moçambique o termo *monhé* é empregado, de forma pejorativa, para designar pessoas de origem árabe, indiana ou paquistanesa.

¹⁹ O termo “assimilado” refere-se aos indígenas das colônias portuguesas que abdicaram de sua cultura e assumiram os valores europeus deviam: falar bem português, ser alfabetizado, dominar os costumes culturais e não ter desertado o serviço militar. O estatuto de “assimilado” apareceu sob a ditadura de Salazar em 1953, no *Estatuto dos Indígenas Portugueses da Guiné, Angola e Moçambique*. O indígena com este estatuto adquiria uma série de privilégios, entre eles a possibilidade de ocupar cargos administrativos na colônia.

²⁰ A escritora Paulina Chiziane refere o fato em entrevista ao *Portal Buala*: “mulato é um indivíduo sempre numa situação de desconforto, sempre à busca de uma identidade. Quando está com os negros, é tratado de uma maneira; quando está como os brancos, é tratado de outra maneira. Ele sozinho tem de criar o seu próprio mundo. Criam-se assim grupos de mestiços. Há casos de filhos de negras com brancos que se dissociam da mãe negra e se juntam ao seu grupo mestiço. A maior parte dessas pessoas mestiças nasce de uma violação ou de uma relação adúltera, nunca de uma relação socialmente aceitável. Isso, perante os brancos, cria uma certa discriminação, e perante os negros também. O mulato é um indivíduo que vive um dilema de identidade”. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/os-anjos-de-deus-sao-brancos-ate-hoje-entrevista-a-paulina-chiziane>>. Acesso em: 7 dez. 2016.

das acções do banco/ Dono da arrogância mas deixa explicar um bocado/ É que desde a minha infância que sou sempre bem tratado/ Cresci no ensino privado, ou cheguei a contratado? Pretos e mulatos, meus primos subordinados/ Ou irmãos injustiçados, também sou Cardoso²¹.

A sua imagem nunca é dissociada do colonialismo e, como fica evidente, seu poder e privilégios em relação às outras “raças” – indo ao encontro de Fanon que afirmava que “quando se observa o contexto colonial, verifica-se que o que retalha o mundo é antes de mais nada o fato de pertencer ou não a determinada raça” sendo que nas colônias a causa é consequência: o indivíduo é rico porque é branco, é branco porque é rico” (FANON, 1968, p. 29) – não terminaram com a independência do país – na verdade aumentaram progressivamente graças às políticas governamentais²². Porém, sua conduta não é sempre condenável, como é o caso do jornalista Carlos Cardoso, homenageado: “Branco suicida, jornalista do povo”. O último grupo citado pelo rapper aparece na voz do monhé, que está presente há muito tempo na história do país, com grande influência na cultura – “Nosso vida é fazer negócio, nosso política é alcorão/ Nós dar nome a esse país²³, dar tempero e religião” – frequentemente ligado ao comércio – “monhé dono da loja, sim, monhé comerciante/ fazer dinheiro circular, ser bom negociante/ monhé empresário, moçambicano de raiz/ nós fazer funcionar a economia desse país” – no qual o negro é, normalmente, seu subordinado – “Preto carregar saco, na loja ou no armazém/ Preto não gostar salário, dizer que bai é monhé”.

Nesta música o *rapper* interpreta quatro vozes diferentes – simbolizando quatro personagens – que representam os grupos acima mencionados, colocando-as em diálogo. A composição do *rapper* destaca as acusações trocadas entre as personagens demonstrando a tensão nas relações entre os diferentes grupos historicamente subalternizados: o negro, o mulato e o monhé. Todos estes sofreram a limitação de suas

²¹ O rapper refere-se ao jornalista moçambicano filho de pais portugueses Carlos Cardoso (1951 – 2000), que foi assassinado quando investigava uma fraude de quatorze milhões de dólares relacionada à privatização do Banco Comercial de Moçambique.

²² Os programas de “Luta contra a pobreza” aplicados pela Frelimo são o argumento para vender o país para investidores estrangeiros, referidos pelo rapper na música “Combatentes da fortuna”: “Esses revolucionários e recém-empresários/ Faliram bancos com empréstimos que nunca foram pagos/ Não se sabe que matou mais, se foi a guerra ou foi a fome/ Pela ganância que deixou milhões de africanos com fome/ Depois de venderem tudo, começaram a vender a fome/ E lucraram com imagens do povo a morrer à fome”. A imagem da fome no país passou assim a servir como o “cartão postal” para convidar ONG’s estrangeiras para o país, assim como o Banco Central e o FMI, que até hoje não conseguiram erradicar a pobreza, mas curiosamente coincidiu com o crescimento das fortunas pessoais de dirigentes deste mesmo partido.

²³ O nome “Moçambique”, segundo diversas fontes, é derivado do nome de um comerciante árabe que vivia na Ilha de Moçambique, chamado Musa Al Bik ou Mossa Al Bique.

liberdades a partir da dominação do colonizador, no entanto, o que fica evidente é que a “colonialidade do ser” torna mais fácil que se desprezem mutuamente do que criem o mesmo desprezo pelo europeu – este é sempre visto como um modelo a seguir. No título fica evidente a ironia com que o artista encara estas categorias, associando-as aos cães, o que repete no refrão – “Eu sou um cão de raça, aqui só passa a minha raça” – em que apresenta o preconceito existente nas relações entre esses grupos e no interior deles – onde, como é evidente, existem também diferentes grupos, uma vez que se trata de categorias genéricas. Assim, essa música pode ser considerada como uma crítica à “colonialidade do ser” que faz com que os sujeitos assumam as classificações impostas pelo regime colonial como essenciais, reproduzindo-as em suas relações mesmo após o fim deste regime.

4. AZAGAIA: ESPECIALISTA DA PALAVRA-VIVA

Adolfo Colombres, em seu livro intitulado *Celebración del Lenguage*, lembra que o conceito de literatura apareceu na Europa, “no momento em que se impõe a novela e a escritura se difunde ao grande público”, ressaltando que este contexto não “se desprende da condição letrada para abrir as janelas à oralidade” mas configura “um mundo fechado, exclusivo e elitista na medida que obstrui os vasos comunicantes entre a escrita literária e a palavra não escrita” (COLOMBRES, 1997, p. 5). Este mundo “fechado, exclusivo e elitista”, reforça ainda mais estas características quando se arroga o direito de englobar e classificar produtos culturais não europeus sob um mesmo conceito. Desta forma, retomo Zumthor ao chamar a atenção de que é necessária “uma ultrapassagem das disciplinas particulares” bem como “quebrar o círculo vicioso dos pontos de vista etnocêntricos e, no caso da poesia, grafocêntricos” (ZUMTHOR, 2014, p. 15) se quisermos nos abrir a uma descolonização dos estudos literários para, como proposto por Colombres, pensar uma “teoria intercultural da literatura”²⁴.

Ao abordar a voz, Colombres ressalta o fato de que esta “enriquece o texto que transmite e até o transforma, porque algumas vezes faz com que signifique aquilo que não diz” e que “frequentemente as mais altas emoções se evidenciam na voz, sendo impossível traduzir este efeito” (COLOMBRES, 1997, p. 12). Assim, a poética do *rap* é intraduzível ao texto escrito. As palavras dos *rappers* podem ser transcritas, mas a sua transcrição apaga quase totalmente a sua força, que é forma-força porque é viva, possui corpo que interage com o mundo e que é moldado por ele, e que, ao dizê-la mobiliza seu corpo, sua relação com o mundo e as reflexões a partir desta relação para interagir com o seu público. São, portanto, “arte em estado vivo”, termo empregado por Richard Shusterman para designar as formas expressivas da cultura popular, entre elas o *rap*. Segundo o autor citado por Salles,

o rap não apenas faz a crítica de um determinado modelo socioeconômico, ele também questiona uma concepção de arte e de estética que se afaste da realidade, ou que constitua nichos de saber – e, portanto, de poder – inacessíveis a uma população que, na verdade, seja porque não saiba, seja porque não se interesse, não lê. (SHUSTERMAN apud SALLES, 2007, p. 43)

²⁴ Proposta logo no subtítulo de seu livro *Celebración del Lenguage: Hacia una teoría intercultural de la literatura*.

A poética de Azagaia, indo ao encontro do abordado por estes autores, é “arte em estado vivo” e a sua realização, por via da performance, busca, ao invés de constituir nichos de saber inacessíveis ao povo, um sincero diálogo com os saberes populares. A questão da voz faz toda a diferença na estética de suas músicas. A música “Maçonaria” (2013), feita em parceria com Guto e a Banda Likute – formada por quatro mulheres com origens changana, chope, macua e rongga que buscam trazer ao público diferentes sonoridades moçambicanas – faz uma crítica à colonização europeia e às consequências que acarretou para o continente africano e para o mundo, construída de forma a reproduzir os ritos da missa católica, na voz de um narrador que faz um *mea culpa* da hipocrisia das ações da colonização frente ao discurso cristão – que durante muito tempo estiveram abrigadas sob o véu da “salvação” dos povos. Essa música mescla três tipos de vozes. A primeira, interpretada pelo *rapper* numa voz calma e fala pausada imita a dos padres nas missas:

Em nome da ambição, do poder e do espírito materialista, a graça da ambição, o amor ao poder em comunhão com o espírito materialista, estejam convosco! Para celebrarmos dignamente os nossos dignos mistérios, reconheçamos que somos podres, confessemos os nossos erros! Confesso a Deus, Pai Todo-Poderoso e a vós irmãos que erreí muitas vezes por honestidade e solidariedade, actos de generosidade e amizade, por minha culpa, minha tão grande culpa... E peço a vós irmãos que rogueis pela minha riqueza a Deus nosso Senhor: Deus Todo-Poderoso tenha compaixão de nós, perdoe a nossa falta de ambição e nos conduza à riqueza eterna! Estimados irmãos na ambição pelo poder, vamos ouvir a primeira leitura retirada do Velho Livro da nossa história, capítulo 9 versículo 11.

A segunda voz aparece no momento em que se passa para a leitura “do velho livro da nossa história”, enumerando os feitos dos europeus ao longo da colonização e do mercado escravagista, também interpretada pelo *rapper* assume um tom muito mais duro:

Os teus apóstolos espalharam a tua Igreja,/ disseram que basta te ter para ter tudo que se deseja;/ dividiram o mundo em Berlim na última ceia/ depois criaram o FMI, dizem que o mundo é uma aldeia./ Os teus apóstolos, modernizaram o mundo colonial/ agora as correntes chamam-se "Banco Mundial";/ abençoam os conflitos e oferecem ajuda externa,/ aos pobres é oferecido o dom da dívida interna;/ e com a dívida vem a bênção da dependência,/ líderes africanos ajoelham-se na tua presença,/ pela tua glória condenam crianças à nascença,/ por cada fortuna milhares delas na indigência.

O refrão é executado por um coletivo de vozes femininas, pertencentes às integrantes da Banda Likute, que cantam na língua macua²⁵. Apesar de não ter tido acesso à tradução das palavras deste refrão, o fato de inserir vozes femininas cantando na língua de uma cultura matriarcal em uma música que aborda a hipocrisia cristã que levou a cabo a escravidão e o colonialismo dominando os corpos de homens e mulheres que passaram a não ter mais liberdade, mas serem reféns da cultura e dos desejos de um outro, parece-me muito simbólico e autoexplicativo: destacar a voz de uma cultura matriarcal que sobreviveu e resiste às imposições patriarcais da cultura judaico-cristã fere, por si só, a constante tentativa de condenação do corpo da mulher presente nesta cultura imposta: a voz macua é de mulheres que resistiram e resistem juntas e em pé para guardar sua cultura, sua voz e a liberdade de seus corpos.

Nesta música temos um exemplo concreto de como a voz tem um poder muito maior em relação à escrita e de como o *rap* consegue criar múltiplos espaços e ambientes em suas músicas – através da manipulação de sonoridades diversas – que reforçam o sentido das palavras e criam ambientes. A performance de “Maçonaria” cria um jogo através de diferentes vozes e também de diferentes sonoridades, próprias para cada voz. Além de permitir uma recepção coletiva, as poéticas realizadas através da voz permitem também uma construção coletiva, que é uma característica muito forte do *rap*: como pudemos ver nos capítulos anteriores, o gênero permite uma infinidade de diálogos entre sonoridades, artistas, estilos, vozes, etc., o que fica evidente no segundo álbum de Azagaia, composto por treze faixas entre as quais onze contam com participações de outros artistas.

A missa cristã só tem sentido enquanto ritual coletivo, que se vive por intermédio da voz e não da escrita – porque ninguém busca o ritual da missa na leitura. A missa se dá na coletividade, no encontro da voz do padre com a dos crentes, que juntos fazem viver as “palavras do Senhor” e é por este motivo que uma poética como a de “Maçonaria” só atinge seu objetivo estético através da força das vozes, na vivência e na propagação delas ou, como melhor definiu Colombres, “a voz é uma coisa no espaço, uma presença física” e “possui um tom, um timbre, uma amplitude e um registro”, o que significa “um conjunto de elementos aos que cada cultura assina um valor simbólico determinado” (COLOMBRES, 1997, p. 12).

²⁵ A etnia macua, ou emakhua habita, sobretudo, o norte de Moçambique, presente nas regiões de Cabo Delgado, Niassa, Nampula e também na Zambézia e trata-se de uma sociedade matriarcal.

O *rap*, portanto, faz uma ultrapassagem das disciplinas particulares retomando a unidade entre poesia e música presente entre os *griots* africanos assim como entre os *aedos* da Grécia Antiga. Sua estética, no entanto, é de todo diferente da destes tipos de poetas, pois por meio da tecnologia os *rappers* encontram uma infinidade de possibilidades sonoras para explorar de acordo com seus objetivos estéticos. Assim, além do conteúdo de suas letras, temos nos *raps* a preocupação exaustiva com a qualidade estética – “do ponto de vista do sujeito que recebe esta poética e a julga” – em suas criações. Segundo Shusterman, o *rap* pode ser considerado uma produção artística típica do pós-modernismo, no sentido de que estas apresentam

a tendência mais para uma apropriação reciclada do que para uma criação original única, a mistura eclética de estilos, a adesão entusiástica à nova tecnologia e à cultura de massa, o desafio das noções modernistas de autonomia estética e pureza artística, e a ênfase colocada sobre a localização espacial e temporal mais do que sobre o universal e o eterno. (SHUSTERMAN, 1999, p. 145)

Considero estas afirmações do autor certas com relação ao *rap*, mas penso que essa atitude, pelo menos dos *raps* de Azagaia que me propus analisar neste trabalho, surge muito mais de uma postura responsiva à ideia de modernidade – que como apontou Mignolo vem sempre acompanhada da colonialidade – e o que ela acarreta aos sujeitos que a viveram do lado subalterno, ou seja, uma resposta à colonialidade, um sentimento de compromisso em usar os meios que a sociedade chamada “civilizada” impôs ao mundo todo para vender seus produtos – com a desculpa de desenvolver os povos – e enriquecer à custa dos outros, para amplificar as vozes anticoloniais, subalternas.

Assim, o trabalho poético de Azagaia vai totalmente ao encontro de suas raízes bantu, por exemplo. Se “para os bantu o fluir da voz se identifica com o da água, do sangue, do esperma” (COLOMBRES, 1999, p. 12), para Azagaia, na música “Começa em ti” (2013), “a verdade só engravida cabeças quando é cuspidada, bem no meio da cara da mentira”. Colombres explica a ideia de “nommo” para os povos bantu:

O **nommo**, a força vital que sustenta a palavra, é o que produz a totalidade da vida. O **nommo** é água e fogo (a humidade e o calor que sai da boca), e também semente e palavra, de modo que estes quatro elementos formam uma unidade. É pela palavra que o **nommo** penetra nas coisas, as informa, as define, rege sua identidade e sua sorte. O universo das coisas (kintu) não existiria sem a inteligência do homem, e a inteligência se expressa pela palavra. O **nommo** cria primeiro a semente e depois a fecunda. (COLOMBRES, p. 14 -15)

Este olhar para a palavra revela uma seriedade para com o seu uso que não permite que a poesia destes povos cumpra o ideal de “arte por arte”, pois trata-se de uma poética de “nommo, ou seja, função” na qual o poeta “não se limita a invocar ou evocar as coisas: as cria” (ibid., p. 15). Olhar que em tudo contradiz o conceito positivista de literatura e de arte surgido na Europa que classificava enquanto tal apenas “os textos que não cumprem outra função que a de entreter, ou os em que esta era a função predominante” (ibid., p. 5). É por esta razão que a poética de Azagaia é de palavra-viva que corta. O artista que tem consciência do poder da palavra para criar a realidade sabe que sua poética não pode ser de “arte pela arte” pois isto seria abdicar da relação com a tradição bantu, da qual é herdeiro.

Colombres ainda afirma que no continente africano “a poesia tradicional não é privilégio de especialistas: pode ser criada por todos e é continuamente criada por todos, desde que esteja presente na maioria uma marcada preocupação com o uso belo da palavra” possibilidade que não exclui a “necessidade de especialistas da mesma, que com distinto grau de institucionalização e prestígio existem quase na totalidade das sociedades tradicionais” (ibid., p. 23). Os *griots*, como citado no primeiro capítulo deste trabalho, são um exemplo destes especialistas, “historiadores da aldeia, que registram e contam valendo-se para isto da música, da dança e também da mímica, que permite economizar as palavras” (ibid., p. 27), fazendo o “uso belo da palavra” acompanhados por outras artes com um compromisso para com o seu povo assumido a partir da posição que ocupam na sociedade. Azagaia, no interior da comunidade *hip hop* – e indo além dela com o grande número de ouvintes entre diferentes públicos em Moçambique e fora do país²⁶ – também é um especialista da palavra, uma vez que o *rapper* mostra-se totalmente comprometido em narrar a história de seu povo, registrando e contando mediante o uso belo da palavra, com uma estética sua, que busca misturar referências de diferentes grupos sociais e etnias moçambicanas – inserindo em suas composições diferentes línguas moçambicanas, culturas, de diversos grupos sociais citando desde poetas da palavra escrita, como Noémia de Sousa e José Craveirinha, até falas de políticos, religiosos, etc. e diferentes sonoridades – demonstrando querer guardar em sua poética a força de cada moçambicano e de cada moçambicana – seja do sul ou do norte, ronga, changana, sena, xitswa ou macua.

²⁶ Ver “Azagaia, o mais influente rapper moçambicano”, reportagem do portal *Afreaka*. Disponível em: <<http://www.afreaka.com.br/notas/azagaia-o-mais-influente-rapper-mocambicano/>>. Acesso em: 28 out. 2016.

O *rapper* mostra-se um dono da palavra²⁷ ao subverter os significados delas. Um exemplo é com a “Música de Intervenção Rápida” (2013), citada no capítulo anterior, na qual as palavras relacionadas à polícia e suas armas de repressão são transformadas em armas pelo *rapper*. O título da música faz referência à Força de Intervenção Rápida (divisão da polícia moçambicana), e ao longo de seus versos Azagaia responde à corporação que vai usar “jatos de palavra contra os vossos jatos d’água”. Em outra música, intitulada “Super Azagaia” (2007), primeira música de seu primeiro álbum, o *rapper* usa o conceito popular do “super herói” amplamente difundido entre os fãs de histórias em quadrinhos e filmes de ação, para se propor como um novo tipo de super-herói:

É o super Azagaia em missão, ele vai à/ fonte buscar a informação e não trai a/ confiança do povo, não há nada que o distraia/ na esperança de algo novo e tudo que o atrai cheira a maracutaia/ (...) É o super herói da comunicação, traz informação para a população/ Não, não permite manipulação/ Da única nação, do seu coração: Moçambique/ Por ela luta com a caneta bic!

Desta forma, ele subverte a violência associada aos super-heróis, para se propor como um super-herói cuja luta e super poderes estão no uso das palavras. Ao fazer isto usa uma base que lembra as trilhas sonoras dos filmes de super-heróis, fazendo com que o seu leitor (ouvinte) consiga visualizá-lo voando por Moçambique perseguindo os “políticos, dirigentes, ladrões e corruptos” que tem como missão combater.

Esta poética vai ao encontro do discutido por Francisco Noa acerca das literaturas africanas na contemporaneidade, que afirma que

é verdade que as representações sobre a África e sobre os africanos é projetada, diríamos que de modo inaugural na literatura pelo olhar do Ocidente que alça sobre esta realidade um quase interminável cabedal de visões, conhecimentos, suposições e preconceitos. Contudo, será pela voz dos próprios africanos, sobretudo na representação sobre si e sobre seu espaço vital, que a reformulação de todo um conhecimento ou pseudoconhecimento, profundamente cristalizado, terá lugar. Para isto, concorreu e concorre toda uma aguerrida e celebrativa desocultação de seres, vozes, linguagens, percepções, lugares, tempos, experiências e vivências individuais e coletivas. (NOA, 2015, p. 68, grifo meu)

Esta “celebrativa desocultação de seres, vozes, linguagens, percepções, lugares, tempos experiências e vivências individuais e coletivas” aparece com toda a força nas composições de Azagaia, como busquei demonstrar até aqui. As produções deste *rapper*

²⁷ “Los dueños de la palabra” é o título do segundo capítulo do livro de Colombres citado aqui, no qual o autor fala dos “especialistas da palavra”, como o *griot*.

também vão ao encontro da afirmação de Zumthor – para quem a poesia se trata de “uma ritualização da linguagem” (ZUMTHOR, 2014, p. 47) – de que “nos países da África central e ocidental a modernização (isto é, a concentração populacional nas grandes cidades, os tímidos ensaios locais de criação de uma indústria, etc.) está de fato ligada a uma florescência de novas formas de arte vocal” (ibid., p. 58). Azagaia é, portanto, em seu país, o representante de uma destas formas de arte: o *rap*. Através de seus diversos representantes, o gênero põe em evidência “uma manifestação estética construída oralmente através do verbo, que antecede a “instituição literatura” e foi por ela marginalizada” (FERNANDES, 2007, p. 26), potencializando-a com todos os meios que cada *rapper* encontra. Este, um narrador que “incorpora a voz da comunidade, ouve, troca experiências com outros narradores e absorve as histórias que lhe contam”, “cria, torna-se o responsável por reconstituir um sentido para o que ouviu” e atualizando isso de forma original, “com significantes e significados diferenciados”, interage em seus textos com a “tensão coletiva” (ibid. p. 56) presente em sua comunidade para mobilizá-la por meio de um discurso poético no qual apresenta sua percepção destas tensões e de suas causas sem se abster de dar conselhos ou fazer críticas.

5. CONCLUSÃO

A escrita deste trabalho durante o período turbulento em que nos encontramos, atualmente, foi uma tarefa difícil. Assistir à série de retrocessos que tem se fortalecido no discurso e nas políticas oficiais, não só no Brasil, mas também internacionalmente, cria em mim ansiedade, sentimento de urgência em fortalecer a coletividade para que, em conjunto, resistamos. A escrita requer solidão – instrumentos e espaço adequados para a sua realização – e, ao ser bombardeada com informações sobre as propostas de um futuro com cada vez menos espaço para sonhar que querem nos impor goela à baixo, a vontade de resistir pedia o contrário. Ainda assim, não desisti da escrita.

Não desisti porque, uma vez que o *rap* está sempre nos meus fones de ouvido, acompanhando-me pelo percurso da cidade, a escuta de suas narrativas contribuiu (mais uma vez) para o meu entendimento dos motivos de chegarmos a este ponto no qual a intolerância, a ganância, o desrespeito completo do humano para com sua espécie, os espaços que habita e os outros seres vivos, comprovam que a palavra desenvolvimento, tão na moda nos discursos dos políticos e da grande mídia, trata-se de na verdade da imposição do “*des-envolvimento*”, como afirmou Ailton Krenak²⁸. A escuta poética do *rap* promove o encontro com um discurso que contrapõe esta tentativa por intermédio de um preocupado, afetuoso e intenso *envolvimento* de pessoas com suas vozes, saberes e questionamentos.

Desta forma, o que tentei desenvolver neste trabalho, através da busca de um entendimento descolonial sobre o fazer literário, foi valorizar um discurso que classifico como literário. Primeiramente porque o sinto como tal, e que, como tal proporcionou-me o encontro com outras culturas que tem sofrido há anos, ininterruptamente (desde o contato com o colonizador), golpes violentos por meio do sufocamento de suas cosmovisões, das guerras, da fome, das doenças, da usurpação de suas terras e da expropriação devastadora dos recursos naturais que dela são extraídos para pagar as dívidas criadas pelos próprios promotores da violência, os representantes da “colonialidade do poder” problematizada pela crítica descolonial que, como canta Azagaia, “oferecem o problema e depois vendem a solução” como consta em “A emboscada”.

²⁸ Referência à sua fala no lançamento do livro *Encontros* (2015), Editora Azougue, na 61ª Feira do Livro de Porto Alegre.

Em um sistema no qual cada vez mais o individualismo e a competição nos são impostos, o *rap* de Azagaia é “palavra-fogo” de que fala Colombres, pois “alberga a força vital e o poder nomeador, busca uma forma e torna-se uma regra mutante, sempre dirigida à apreensão do mundo” (COLOMBRES, 1999, p. 13) que com sua força recupera o espaço da “palavra verdadeira” de que fala o autor argentino, no contexto atual em que a mentira, “esta palavra que não se parece com a palavra” (idem), é o discurso que estrutura toda a sociedade. Diante da colonialidade do poder e da violência que a acompanha, a palavra-viva de Azagaia é sua arma no combate à colonialidade. Ao escolher o nome de uma arma de guerra bantu como nome artístico para fazer *rap*, o *rapper* assume, *a priori*, o caráter de “nommo” de suas palavras, ou seja, sua função: ser uma arma na luta contra a colonialidade. Desvelando a realidade dura dos impactos da colonialidade no seu país e apontando alguns responsáveis pela permanência desta o *rapper* propõe, paralelamente, outros caminhos que fortalecem o sentimento de unidade na busca pelo compartilhamento de uma experiência de humanidade mais respeitosa e harmoniosa entre todas as gentes.

REFERÊNCIAS

AZAGAIA. *Babalaze*. Maputo: Cotonete Records, 2007.

_____. *Cubaliwa*. Maputo: 2013.

BENJAMIN, Walter. “O narrador. Reflexões a partir da obra de Nikolai Lesskov”. In: *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d’Água Editores, 1992.

BERNAT, Isaac Garson. *O olhar do griot sobre o ofício de ator: reflexões a partir dos encontros com Sotigui Kouyaté*. Tese de doutorado defendida na UNIRIO, 2008.

CACHIN, Olivier. *L’offensive rap*. Paris: Gallimard/Découvertes, 1996.

CARDOSO, Fernando Henrique; FALETTTO, Enzo. *Dependencia y desarrollo en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1973.

COLOMBRES, Adolfo. *Celebracion del language: Hacia una teoria intercultural de la literatura*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1997.

DALCASTAGNÈ, Regina. “Isso não é literatura”. In: *Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea*. Brasília: Editora da UNB, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “O que é uma literatura menor?” In: *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

FERNANDES, Frederico. *A voz e o sentido*. São Paulo: Editora da UNESP, 2007.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. “Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política”. In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n. 34, p. 287-324, 2008.

MOURALIS, Bernard. *As contraliteraturas*. Coimbra: Almedina, 1982.

NOA, Francisco. *Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo*. São Paulo: Editora Kapulana, 2015.

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad y modernidad/racionalidad”. In: *Perú Indígena* 13(29): 1992. Disponível em: <<https://problematicasculturales.files.wordpress.com/2015/04/quijano-colonialidad-y-modernidad-racionalidad.pdf>>. Acesso em: 8 nov. 2016.

RANTALA, Janne. Rapper Azagaia e seus críticos. Debate sobre Moçambique. In: *Kulimar* 4. Matola: Instituto Superior de Artes e Cultura, 2015. Disponível em:

<https://www.academia.edu/10180061/Rapper_Azagaia_e_Seus_Cr%C3%ADticos_O_Debate_sobre_Mo%C3%A7ambique._Kulimar_4_2015._Matola_Instituto_Superior_de_Artes_e_Cultura>. Acesso em: 4 nov. 2016.

RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2010.

SALLES, Ecio. *Poesia revoltada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte – o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: 34, 1998.

SITOE, Tirso. *Comunidades Hip-hop na cidade de Maputo*. Maputo: Departamento de Arqueologia e Antropologia da Universidade Eduardo Mondlane, 2012. Disponível em: <https://www.academia.edu/10086430/Comunidades_Hip-hop_na_cidade_de_Maputo>. Acesso em: 3 nov. 2016.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. Site do projeto “A cor da cultura”, 2013. Disponível em: <<http://www.acordacultura.org.br/artigos/25092013/a-tradicao-oral-e-sua-metodologia>> Acesso em: 16 nov. 2016.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

APÊNDICE A – ENCARTE DO ÁLBUM *BABALAZE* (2007)



01. Malhazine (intro)
02. Super Azagaia
03. Eu não paro (com Terry)
04. As mentiras
05. Alternativos (Com Valete)
06. Pra rir ou pra chorar
07. As mentiras da verdade
08. Chat Tv Maria Joana
09. Ni ta Ku Fonela (Telefonar)
10. Let's talk about sex
11. Labirintos
12. O ciclo da censura
13. Até ao fim/ Cotonete Militares
14. As verdades
15. A marcha

APÊNDICE B – ENCARTE DO ÁLBUM *CUBALIWA* (2013)



01. Calaste
02. Cães de Raça (feat. Guto)
03. Maçonaria (feat. Banda Likute & Guto)
04. Começa Em Ti (feat. Júlia Duarte)
05. Abc do Preconceito
06. Subir Na Vida (feat. Kennedy Ribeiro)
07. Miss e Mister Moçambique (feat. Dama do Bling, Baka & Xixel)
08. Wa Gaia (feat. Stewart Sukuma)
09. Revolução Já (feat. Spirits Indigenous & Tira-Teimas)
10. Países do Medo (feat. Mck & Valete)
11. Carne de Canhão (feat. Hélio Bentes)
12. Homem Bomba (feat. Macross Maguguana & Miguel Cherba)
13. A Minha Geração (feat. Ras Haitrm)