

O “*Hip Hop* moçambicano” e a (re)invenção intercultural da identidade nacional: uma abordagem socioantropofilosófica ¹

Dulcídio Cossa (Nyimpini Khosa) ²

UFS – PROFHISTÓRIA / Sergipe

Resumo

O presente artigo analisa o “*Hip Hop* moçambicano” como uma prática sociocultural e epistêmica que participa da (re)invenção intercultural da identidade nacional em Moçambique. Parte-se da problematização da expressão “*Hip Hop* moçambicano” para discutir sua pertinência em um país caracterizado por ampla diversidade etnolinguística, cultural, histórica e espiritual. Defende-se que essa manifestação artística ultrapassa a condição de linguagem estética juvenil para constituir um espaço de produção de saberes, negociação simbólica e construção de pertencimentos coletivos, no qual a ancestralidade, modernidade, referências locais e influências globais são continuamente articuladas. O estudo fundamenta-se em uma abordagem teórico-interpretativa de caráter interdisciplinar, articulando contribuições da filosofia africana, da sociologia das sociedades africanas, da antropologia e dos estudos culturais, em diálogo com autores como Paulin Hountondji, Elísio Macamo, José Castiano, Luís Bernardo Honwana, Oyèrónké Oyèwùmí, Renato Nogueira, Stuart Hall e Enrique Dussel. Como suporte analítico, mobiliza-se a interpretação da composição *Mintxumu ya Ntumbuluku*, de Dingzwayu, entendida como narrativa sociocultural que evidencia processos de negociação entre espiritualidade, ancestralidade, religiosidade, relações familiares, desigualdades sociais e experiências urbanas contemporâneas. Argumenta-se que o *Hip Hop* das sociedades moçambicanas constitui um espaço de intersubjetivação intercultural, no qual diferentes matrizes culturais dialogam sem eliminar suas especificidades, favorecendo a emergência de referências epistêmicas próprias e de uma identidade nacional integrativa, plural e processual. Conclui-se que o *Hip Hop*, ao produzir formas alternativas de interpretar e narrar as realidades moçambicanas, afirma-se como prática cultural de caráter pluriversal, capaz de contribuir para a reconstrução crítica das identidades nacionais e para a ampliação dos horizontes epistemológicos produzidos a partir de África.

Palavras-chave: “*Hip Hop* moçambicano”. Identidade nacional. Interculturalidade.

Introdução

O *Hip Hop* consolidou-se, nas últimas décadas, como uma das mais expressivas manifestações culturais contemporâneas, articulando música, dança, artes visuais,

¹ Trabalho apresentado na 35ª Reunião Brasileira de Antropologia 2026.

² Também conhecido pelo seu nome africano “Nyimpini Khosa”. Professor e pesquisador da Universidade Federal de Sergipe (UFS) – Brasil, Programa de Pós-graduação Profissional em Ensino de História (PROFHISTÓRIA). Pesquisador do Grupo de Estudos e Pesquisa de História da África e da Diáspora Africana (ANANSE GEPHADA - UFS). Doutor em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais (PPCIS), Instituto de Ciências Sociais (ICS), Departamento de Antropologia. Bolsista CAPES – Brasil. Artista, escritor, cientista social, sociólogo e antropólogo, é autor do livro *Mhamba ya Ukany* (*O Ritual de Ukany*): uma tradição na modernidade, coorganizador e autor do livro *Epistemologias africanas: percepções, tradições orais e produção de conhecimento*, e de diversos artigos publicados em revistas científicas, jornais e capítulos em livros. E-mail: dmacossa@gmail.com

oralidade e intervenção social em diferentes contextos históricos e geográficos. Originado nos bairros periféricos do Bronx, em Nova Iorque, o movimento rapidamente ultrapassou as fronteiras norte-americanas e passou a dialogar com múltiplas realidades sociais, assumindo configurações particulares conforme os contextos culturais nos quais foi apropriado. Em Moçambique, sua chegada, durante a década de 1990, não representou apenas a difusão de uma cultura global, mas desencadeou um processo contínuo de ressignificação, mediante o qual linguagens, cosmopercepções (OYĚWÙMÍ, 2021), experiências históricas e repertórios culturais locais passaram a compor novas formas de produção artística e política (COSSA, 2019).

Essa dinâmica evidencia que o *Hip Hop* não pode ser compreendido exclusivamente como um fenômeno musical ou uma expressão juvenil urbana. No contexto moçambicano, ele constitui um espaço privilegiado de elaboração de narrativas sobre a sociedade, de produção de conhecimento e de disputa pelos significados da identidade nacional. Trata-se de um campo de mediação simbólica no qual coexistem, tensionam-se e se reinventam diferentes temporalidades, referências culturais, tradições ancestrais, espiritualidades, memórias coletivas e experiências contemporâneas. Desse modo, o *Hip Hop* configura-se como uma prática de tradução intercultural capaz de aproximar universos socioculturais diversos sem dissolver suas singularidades.

É precisamente nessa perspectiva que este artigo problematiza a própria categoria “*Hip Hop* moçambicano”. Embora amplamente empregada pelos artistas e pelos integrantes da comunidade *Hip Hop*, essa designação suscita importantes questões epistemológicas quando considerada à luz da pluralidade constitutiva das sociedades moçambicanas. A existência de múltiplos grupos etnolinguísticos, cosmopercepções, tradições históricas e formas distintas de organização social desafia qualquer tentativa de compreender a cultura nacional como realidade homogênea ou estática. Em vez de pressupor uma identidade cultural única, propõe-se compreender o *Hip Hop* como um processo permanente de negociação entre diferenças, no qual a unidade nacional se constitui precisamente pela interação entre múltiplas formas de pertença.

Essa problematização dialoga diretamente com o debate desenvolvido por Paulin Hountondji acerca da necessidade de produzir conhecimentos enraizados nas condições existenciais das sociedades africanas, deslocando o foco de discursos produzidos “sobre” África para reflexões elaboradas “a partir” de África (HOUNTONDJI, 2008). Em convergência com essa perspectiva, Elísio Macamo propõe pensar uma sociologia

das sociedades africanas comprometida com a análise crítica das experiências históricas concretas que configuram os contextos africanos (MACAMO, 2002), enquanto José Castiano amplia esse horizonte ao defender a intersubjetivação como fundamento epistemológico do diálogo entre diferentes formas de conhecimento (CASTIANO, 2010). Luís Bernardo Honwana, por sua vez, contribui para essa discussão ao compreender a identidade nacional moçambicana como resultado da convivência entre diferenças culturais, e não da eliminação das pluralidades que constituem o país (HONWANA, 1998).

A essas contribuições somam-se as reflexões de Oyěwùmí (2021) e Noguera (2019), que propõem deslocar a centralidade da cosmovisão ocidental para o reconhecimento das cosmopercepções e dos cosmo-sentidos africanos como fundamentos legítimos da produção de conhecimento. Em diálogo com a perspectiva transmoderna de Dussel (2004), essas formulações permitem compreender o “*Hip Hop* moçambicano” como um espaço de circulação de epistemologias pluriversais, no qual saberes ancestrais, linguagens urbanas, experiências periféricas e influências globais se articulam por meio de relações interculturais marcadas tanto pela convergência quanto pela tensão.

A tese defendida neste artigo é que o “*Hip Hop* moçambicano” não apenas representa identidades nacionais previamente constituídas, mas participa ativamente de sua permanente (re)invenção intercultural. Ao incorporar línguas vernáculas, referências ancestrais, religiosidades, práticas comunitárias, experiências urbanas e repertórios musicais diversos, essa manifestação cultural produz novas formas de pertencimento coletivo e contribui para a constituição de uma identidade nacional integrativa, aberta à pluralidade das sociedades moçambicanas e às múltiplas conexões estabelecidas com outros contextos africanos e diaspóricos.

Metodologicamente, o estudo adota uma abordagem qualitativa, de natureza teórico-interpretativa e interdisciplinar, articulando contribuições da filosofia africana, da sociologia, da antropologia e dos estudos culturais. Como exercício analítico, toma-se a composição *Mintxumu ya Ntumbuluku*, de Dingzwayu, como narrativa privilegiada para compreender os modos pelos quais o *Hip Hop* mobiliza categorias relativas à ancestralidade, espiritualidade, gênero, família, religiosidade e desigualdades sociais, convertendo-as em instrumentos de reflexão crítica sobre as condições existenciais das sociedades moçambicanas.

Ao deslocar a análise do *Hip Hop* da condição de manifestação artística para a de prática sociocultural e epistêmica, este artigo procura demonstrar que a cultura *Hip Hop* constitui um dos espaços contemporâneos mais férteis para compreender os processos de produção de conhecimento, negociação intercultural e reinvenção das identidades nacionais em Moçambique. Mais do que reproduzir referências globais, o *Hip Hop* das sociedades moçambicanas revela-se como um campo de criação intelectual, no qual diferentes tradições dialogam criticamente para produzir novas formas de interpretar a experiência histórica africana.

***Hip Hop*, interculturalidade e produção da identidade nacional**

Um dos principais desafios colocados pela reflexão sobre o *Hip Hop* em Moçambique consiste em superar interpretações que o reduzem à condição de manifestação artística importada ou simples expressão juvenil urbana. Embora sua emergência esteja historicamente vinculada às periferias afro-americanas dos Estados Unidos, sua circulação transnacional produziu processos distintos de apropriação, tradução e ressignificação em diferentes sociedades. Em Moçambique, esse percurso adquiriu contornos específicos, marcados pela interação entre referências globais e matrizes históricas, culturais e espirituais locais, configurando um fenômeno que não pode ser compreendido senão a partir das próprias condições existenciais das sociedades moçambicanas.

Essa perspectiva aproxima-se da crítica formulada por Hountondji (2008) ao modelo de produção de conhecimento sobre a África historicamente construído a partir de referenciais externos. Para o filósofo beninense, o desafio das ciências africanas não consiste apenas em produzir conhecimento acerca das sociedades africanas, mas em construir referenciais epistemológicos capazes de emergir das experiências históricas vividas pelos próprios sujeitos africanos. Sob essa ótica, pensar o “*Hip Hop* moçambicano” significa deslocá-lo da condição de objeto passivo de análise para compreendê-lo como um lugar de elaboração de interpretações sobre a realidade social, onde artistas, comunidades e públicos produzem leituras críticas acerca das transformações políticas, culturais e econômicas que atravessam Moçambique.

Essa compreensão converge com a proposta de Macamo (2002), para quem as sociedades africanas somente podem ser compreendidas mediante categorias analíticas sensíveis às suas trajetórias históricas e às formas específicas pelas quais constroem sentidos para o mundo. Em vez de tomar a modernidade como parâmetro universal de análise, Macamo (2002) propõe reconhecer a historicidade própria das experiências africanas, evitando enquadrá-las em modelos explicativos produzidos noutros contextos. O *Hip Hop* desenvolvido em Moçambique insere-se precisamente nessa dinâmica: apropria-se de uma linguagem cultural global sem reproduzi-la mecanicamente, reinterpretando-a à luz de experiências sociais, memórias coletivas e formas locais de organização da vida.

Tal movimento evidencia que o *Hip Hop* das sociedades moçambicanas não resulta de mera reprodução cultural, mas de um processo permanente de tradução intercultural. Nesse sentido, a interculturalidade não pode ser entendida como simples coexistência entre culturas distintas, mas como um processo contínuo de negociação, aprendizagem recíproca e produção compartilhada de significados.

É justamente essa concepção que Castiano (2010) desenvolve ao compreender a interculturalidade como um processo de intersubjetivação. Segundo o autor e Cheikh Anta Diop, culturas não dialogam por possuírem essências previamente definidas, mas porque sujeitos historicamente situados estabelecem relações de reconhecimento, crítica e reconstrução mútua (CASITIANO, 2010; DIOP, 2010). A intersubjetivação pressupõe que diferentes formas de conhecimento se encontrem em condições de produzir novas referências epistêmicas sem que uma delas reivindique superioridade sobre as demais.

Sob essa perspectiva, o *Hip Hop* transforma-se em um espaço privilegiado de intersubjetivação. As composições musicais, batalhas de rap, performances, produções audiovisuais e demais práticas culturais constituem lugares nos quais diferentes gerações, experiências sociais, línguas, espiritualidades e memórias coletivas entram em permanente diálogo. O resultado não é a homogeneização cultural, mas a emergência de novos sentidos produzidos precisamente na interação entre diferenças.

Essa leitura aproxima-se igualmente da proposta transmoderna de Dussel (2004). Ao criticar a universalização da racionalidade eurocêntrica, Enrique Dussel sustenta que a renovação do conhecimento exige o fortalecimento do diálogo entre diferentes periferias históricas antes mesmo de sua validação pelos centros tradicionais de produção científica (DUSSEL, 2004). O diálogo intercultural Sul-Sul constitui,

portanto, uma condição fundamental para a construção de epistemologias pluriversais capazes de reconhecer a legitimidade de múltiplas formas de produzir conhecimento (DUSSEL, 2004).

Nessa direção, o *Hip Hop* moçambicano revela-se particularmente significativo. Suas conexões com outras experiências africanas e diaspóricas não implicam submissão cultural, mas estabelecem circuitos horizontais de circulação de linguagens, repertórios estéticos, referências políticas e cosmopercepções. Trata-se de uma dinâmica em que a cultura global é constantemente reinterpretada pelas condições históricas e socioculturais locais.

Essa interpretação torna-se ainda mais consistente quando articulada às reflexões de Oyěwùmí (2021) e Noguera (2019). Ambos questionam a centralidade da visão de mundo ocidental na produção do conhecimento e defendem o reconhecimento das cosmopercepções africanas como formas legítimas de organização da experiência humana. Enquanto Oyěwùmí (2021) demonstra que diferentes sociedades africanas estruturam suas relações sociais segundo princípios distintos daqueles consagrados pela modernidade europeia, Noguera (2019) propõe compreender os cosmo-sentidos africanos como modos próprios de sentir, interpretar e habitar o mundo.

Sob esse prisma, o *Hip Hop* das sociedades moçambicanas torna-se um espaço privilegiado para a circulação dessas cosmopercepções. As referências à ancestralidade, aos antepassados, às línguas locais, às práticas comunitárias, à oralidade e às espiritualidades africanas deixam de constituir elementos meramente folclóricos para assumir estatuto epistemológico, produzindo interpretações específicas acerca da realidade social moçambicana.

É precisamente nesse ponto que a discussão sobre identidade nacional adquire maior complexidade. Durante longo período, a construção da nação moçambicana foi fortemente marcada pela busca de uma unidade política capaz de superar divisões herdadas do colonialismo. Entretanto, como observa Honwana (1998), a unidade nacional não pode ser concebida pela eliminação das diferenças que constituem o país, mas pela capacidade de integrá-las em um projeto coletivo de convivência.

Essa compreensão distancia-se de concepções essencialistas de identidade e aproxima-se das formulações de Stuart Hall, segundo as quais as identidades culturais são processos históricos continuamente produzidos, negociados e transformados (HALL, 1999). As identidades não representam essências fixas, mas posicionamentos

construídos nas relações entre sujeitos, instituições e contextos históricos (HALL, 1999).

Nessa perspectiva, a identidade nacional moçambicana deixa de ser entendida como um estado acabado para constituir um processo permanente de negociação intercultural. O *Hip Hop* participa diretamente dessa dinâmica ao transformar diferenças etnolinguísticas, religiosas, territoriais e geracionais em matéria-prima para a criação artística e para a reflexão crítica sobre o país. Sua contribuição não consiste em produzir uma identidade homogênea, mas em criar espaços onde diferentes formas de pertença possam dialogar, confrontar-se e reconhecer-se mutuamente.

Assim, o *Hip Hop* das sociedades moçambicanas configura-se como uma prática cultural e epistêmica que traduz, reelabora e reinventa continuamente as experiências sociais do país. Mais do que representar uma identidade nacional previamente existente, participa ativamente de sua construção histórica, fazendo da interculturalidade o princípio organizador de uma identidade simultaneamente plural, dinâmica e integrativa.

O *Hip Hop* das sociedades moçambicanas e a (re)invenção intercultural da identidade nacional

A discussão acerca da existência de um “*Hip Hop* moçambicano” ultrapassa uma questão meramente terminológica. Trata-se de um problema epistemológico, sociológico e filosófico que remete às formas pelas quais as sociedades moçambicanas constroem sentidos de pertença, negociam referências culturais e elaboram projetos coletivos de nação. Nesse contexto, perguntar se existe um *Hip Hop* propriamente moçambicano significa indagar em que medida uma manifestação cultural de circulação global pode ser apropriada, reinterpretada e reinscrita nas experiências históricas e socioculturais de Moçambique sem perder sua capacidade de dialogar com outros contextos.

Essa questão torna-se particularmente relevante porque Moçambique constitui-se historicamente como um espaço de pluralidade. A diversidade etnolinguística, espiritual, religiosa, política, regional e cultural impede compreender a identidade nacional como uma realidade homogênea ou previamente concluída. A própria

constituição do Estado-nação resultou da convivência, nem sempre consensual, entre diferentes povos, tradições e projetos políticos. Consequentemente, qualquer reflexão acerca da identidade nacional precisa reconhecer que sua existência depende menos da eliminação das diferenças do que da capacidade de articulá-las em um horizonte comum de convivência.

Nessa direção, a proposta de Honwana (1998) revela-se particularmente fecunda ao compreender a identidade nacional como um processo integrativo, capaz de acolher a pluralidade constitutiva das sociedades moçambicanas. Tal perspectiva desloca o foco das concepções unitárias de nação para uma compreensão relacional da identidade, segundo a qual a diversidade deixa de representar ameaça à unidade e passa a constituir sua principal condição de possibilidade. A nação não emerge apesar das diferenças, mas precisamente por meio delas.

Esse entendimento aproxima-se da interpretação de Hall (1999), para quem as identidades culturais não correspondem a essências imutáveis, mas a processos históricos continuamente produzidos nas relações entre memória, cultura, poder e representação. As identidades constituem posicionamentos sempre provisórios, permanentemente atravessados por deslocamentos, negociações e reconfigurações. Aplicada ao contexto moçambicano, essa perspectiva permite compreender que a identidade nacional não pode ser concebida como um legado acabado do processo de independência, mas como uma construção histórica permanentemente atualizada pelas práticas sociais, culturais e políticas dos diferentes sujeitos que compõem a sociedade.

É precisamente nesse movimento que o *Hip Hop* adquire relevância analítica. Mais do que refletir identidades previamente existentes, ele participa ativamente de sua produção. Suas narrativas, performances, escolhas linguísticas e repertórios simbólicos constituem práticas sociais mediante as quais artistas e comunidades reelaboram criticamente as experiências da vida cotidiana, reinterpretam memórias coletivas e produzem novos sentidos para a pertença nacional. O *Hip Hop* deixa, assim, de ser apenas objeto de representação para converter-se em agente de produção cultural e epistêmica.

Sob essa ótica, talvez seja mais apropriado falar, como sugere Macamo (2002) para outros fenômenos sociais africanos, em *Hip Hop* das sociedades moçambicanas. Essa formulação desloca a atenção da busca por uma suposta autenticidade nacional para a compreensão da pluralidade de experiências que compõem o universo cultural do

país. Não se trata de negar a existência de um *Hip Hop* identificado com Moçambique, mas de reconhecer que essa identificação somente pode ser construída a partir da diversidade de práticas, línguas, memórias, territorialidades e cosmo percepções presentes nas diferentes sociedades que integram o Estado moçambicano.

Essa mudança conceitual produz consequências importantes. Enquanto a expressão “*Hip Hop* moçambicano” pode sugerir uma identidade relativamente homogênea, a categoria “*Hip Hop* das sociedades moçambicanas” evidencia que a unidade resulta da interação contínua entre múltiplas experiências locais. Trata-se de uma identidade nacional construída por meio da circulação entre diferentes pertencimentos, e não da sua homogeneização.

Esse processo manifesta-se de forma particularmente expressiva na valorização crescente das línguas nacionais, das referências ancestrais, das memórias comunitárias e das experiências periféricas nas produções do *Rap Moz*³ ou *Hip Hop Moz*⁴. Ao optar pelo *xirhonga*, *xichangana*, *cichopi* e outras línguas historicamente marginalizadas pelas políticas linguísticas coloniais e pós-coloniais, numerosos artistas não apenas ampliam os recursos estéticos de suas composições, mas também reivindicam novos lugares de enunciação para grupos frequentemente invisibilizados na construção oficial da identidade nacional. A escolha linguística transforma-se, assim, em gesto político, epistemológico e cultural.

Contudo, a “moçambicanização” do *Hip Hop* não pode ser reduzida ao uso de idiomas locais. Ela envolve igualmente formas específicas de narrar o cotidiano, compreender a espiritualidade, representar as relações familiares, mobilizar memórias coletivas, reinterpretar tradições orais e problematizar desigualdades sociais. É nesse conjunto de práticas que se constitui aquilo que pode ser compreendido como uma gramática cultural própria do *Hip Hop* das sociedades moçambicanas. Trata-se de um processo de tradução intercultural no qual referências globais, inclusive locais, são continuamente (re)elaboradas à luz das experiências locais, produzindo linguagens simultaneamente enraizadas e cosmopolitas.

Essa dinâmica aproxima-se da noção de transmodernidade formulada por Dussel (2004). Diferentemente da modernidade eurocêntrica, fundada na imposição de um

³ *Rap Moz* é uma expressão que os membros da comunidade *Hip Hop* em Moçambique usam de forma recorrente para designar o *Rap* feito em Moçambique. Sendo que “MOZ” designa a sigla oficial de Moçambique – MZ (Moçambique).

⁴ expressão que os membros da comunidade *Hip Hop* em Moçambique usam de forma recorrente para designar o “*Hip Hop* moçambicano”.

único horizonte civilizacional, a transmodernidade pressupõe a construção de um mundo pluriversal, no qual diferentes tradições culturais dialogam em condições de reciprocidade. O diálogo intercultural deixa de significar assimilação para tornar-se exercício permanente de tradução, crítica e criação compartilhada.

Nessa perspectiva, o *Hip Hop* das sociedades moçambicanas constitui um exemplo concreto de prática transmoderna. Sua força reside precisamente na capacidade de estabelecer conexões entre temporalidades diversas, articulando ancestralidade e contemporaneidade, oralidade e tecnologias digitais, espiritualidades africanas e linguagens urbanas, referências locais e circuitos culturais transnacionais. Longe de produzir identidades híbridas no sentido de simples fusão cultural, esse processo evidencia a coexistência dinâmica de múltiplas racionalidades que permanecem distintas, mas mutuamente abertas ao diálogo.

As reflexões de Oyěwùmí (2021) e Noguera (2019) contribuem para aprofundar essa interpretação ao evidenciarem que diferentes sociedades africanas organizam suas experiências por meio de cosmo percepções e cosmo-sentidos próprios, frequentemente invisibilizados pelas categorias analíticas produzidas pela modernidade ocidental. O *Hip Hop* das sociedades moçambicanas torna-se, nesse contexto, um espaço privilegiado para a circulação dessas epistemologias. Nele, ancestralidade, oralidade, memória, corporeidade, musicalidade, religiosidade e territorialidade não aparecem como elementos decorativos da cultura, mas como formas legítimas de compreender, interpretar e transformar a realidade social.

Assim compreendido, o *Hip Hop* participa daquilo que Hountondji (2008) denomina produção autônoma de conhecimento. As narrativas produzidas pelos *rappers*⁵ não apenas denunciam problemas sociais ou representam experiências individuais; elas formulam interpretações acerca das condições históricas das sociedades moçambicanas, elaboram diagnósticos sobre suas contradições e propõem horizontes alternativos de convivência. O *Rap* converte-se, desse modo, em uma prática intelectual que amplia os espaços de reflexão crítica para além dos circuitos acadêmicos convencionais.

É nesse sentido que se pode afirmar que o *Hip Hop* não apenas expressa a identidade nacional, mas participa de sua permanente (re)invenção intercultural. Ao transformar diferenças culturais em matéria-prima para a criação artística, ele produz

⁵ Fazedores de *Rap*.

novas possibilidades de pertença coletiva, fortalecendo uma identidade nacional integrativa, aberta à pluralidade e comprometida com o reconhecimento das múltiplas formas de existência que constituem Moçambique. A identidade deixa, assim, de representar um destino previamente definido para tornar-se um processo histórico continuamente reconstruído pelos próprios sujeitos que a vivem.

***Mintxumu ya Ntumbuluku* e a produção de sentidos sobre as sociedades moçambicanas**

Se o *Hip Hop* das sociedades moçambicanas constitui um espaço de produção de conhecimento, então suas narrativas ultrapassam o estatuto de manifestações artísticas para converterem-se em formas de interpretação da realidade social. Essa constatação desloca a análise das composições de *rap* do campo exclusivamente estético para um domínio propriamente socioantropofilosófico, no qual música, oralidade e experiência social convergem na elaboração de leituras críticas acerca das condições históricas das sociedades moçambicanas.

É nessa perspectiva que se insere a composição *Mintxumu ya Ntumbuluku*, do *rapper* Dingzwayu (2021), realizada em colaboração com Sistah Afrika. Longe de constituir apenas um relato ficcional ou autobiográfico, a narrativa organiza um conjunto de experiências amplamente reconhecíveis no cotidiano moçambicano, articulando ancestralidade, espiritualidade, relações familiares, desigualdades sociais, religiosidade, gênero e processos educativos em uma mesma tessitura narrativa. O *rap* opera, assim, como uma modalidade contemporânea de narrativa social que aproxima memória, experiência e reflexão crítica.

Ao construir essa narrativa, Dingzwayu (2021) aproxima-se da tradição africana da oralidade, não apenas porque conta uma história, mas porque assume a função social do narrador enquanto mediador de conhecimentos coletivos. Sob essa perspectiva, sua atuação aproxima-se da figura do *mutchi* ou *muthi wa minkaringana*, responsável por transmitir experiências socialmente relevantes mediante a palavra narrada (COSSA, 2020). A performance do *rapper* não se reduz, portanto, ao entretenimento; ela reinscreve, em linguagem urbana contemporânea – o *rap* –, funções historicamente desempenhadas pelos contadores de histórias das sociedades africanas, como o

muthokozeli ou *mutchi wa minkaringana*, nas culturas *tsonga* do Sul de Moçambique, e *jeli*, na África ocidental.

Essa aproximação revela uma dimensão frequentemente negligenciada nos estudos sobre *Hip Hop*: o *rap* não rompe com a tradição oral africana, mas constitui uma de suas formas contemporâneas de continuidade. A oralidade permanece estruturando a produção do conhecimento, ainda que agora mediada por estúdios de gravação, plataformas digitais e circuitos urbanos de circulação cultural. O que muda são os suportes tecnológicos; permanece, entretanto, a centralidade da palavra como instrumento de elaboração da experiência coletiva.

Sob esse prisma, *Mintxumu ya Ntumbuluku* produz uma verdadeira cartografia das condições existenciais das sociedades moçambicanas. A trajetória da personagem central evidencia fenômenos como abandono paterno, orfandade, vulnerabilidade social, trabalho infantil, violência estrutural e desigualdade de gênero. Contudo, essas experiências não aparecem como simples acontecimentos individuais; são apresentadas como expressões de processos sociais mais amplos que atravessam inúmeras famílias moçambicanas.

A narrativa evita reduzir essas experiências à dimensão exclusivamente econômica. Ao contrário, demonstra que a vida social moçambicana é estruturada simultaneamente por relações materiais, familiares, espirituais e comunitárias. A existência humana não se organiza apenas pelas condições objetivas de sobrevivência, mas também pela permanente interação entre vivos, antepassados, instituições religiosas e coletividades locais. É precisamente essa coexistência de diferentes planos da experiência que compõe a singularidade das cosmopercepções africanas descritas por Oyèwùmí (2021) e dos cosmo-sentidos discutidos por Noguera (2019).

Nesse sentido, a espiritualidade presente na narrativa não desempenha função ornamental. Ela constitui um princípio organizador da própria inteligibilidade do mundo social. A escolha da personagem pelos antepassados para o exercício de *unyanga*⁶ não representa um episódio isolado ou fantástico, mas expressa uma forma específica de compreender as relações entre pessoa, comunidade, ancestralidade e destino. A narrativa evidencia que, em numerosas sociedades moçambicanas, a vida individual

⁶ *Unyanga* ou *wunyanga/vunyanga* designa a prática ou ofício dos especialistas dos antepassados – *tinyanga* e *vanyamusoro*. Baseada nos conhecimentos da cura ancestral, plantas, possessão, adivinhação, etc.

somente adquire pleno sentido quando considerada em diálogo com a dimensão ancestral.

Essa perspectiva desafia interpretações produzidas a partir de referenciais exclusivamente eurocêntricos, que frequentemente classificam tais experiências como superstição, irracionalidade ou sobrevivências tradicionais incompatíveis com a modernidade. Ao contrário, a narrativa de Dingzwayu (2021) demonstra que essas formas de compreender o mundo permanecem organizando práticas sociais, decisões familiares e processos educativos no contexto contemporâneo. Trata-se, portanto, de racionalidades distintas, e não da ausência de racionalidade.

Essa constatação aproxima-se da crítica desenvolvida por Hountondji (2008) ao epistemicídio produzido durante o colonialismo africano. A desqualificação sistemática dos conhecimentos ancestrais contribuiu para invisibilizar formas locais de interpretação da realidade, produzindo hierarquias entre saberes consideradas naturais pela modernidade colonial. Em *Mintxumu ya Ntumbuluku*, observa-se movimento inverso: conhecimentos ancestrais deixam de ocupar posição periférica para assumir centralidade na compreensão da vida social.

Ao mesmo tempo, a narrativa evita idealizações da tradição. A coexistência entre cristianismo, espiritualidade ancestral, educação escolar, trabalho assalariado e vida urbana demonstra que as sociedades moçambicanas contemporâneas são constituídas por contínuos processos de negociação entre diferentes referências culturais. Não se trata de uma oposição simples entre tradição e modernidade, mas da produção cotidiana de formas híbridas de existência, nas quais diferentes racionalidades convivem, entram em tensão e se transformam mutuamente.

Todavia, talvez a categoria “hibridismo” não seja suficiente para compreender essa dinâmica. Em diálogo com Dussel (2004), parece mais adequado interpretá-la como expressão de uma condição transmoderna. A personagem não abandona a ancestralidade para tornar-se moderna, tampouco rejeita integralmente instituições contemporâneas em nome da tradição. Sua trajetória evidencia a possibilidade de coexistência entre diferentes temporalidades históricas, produzindo formas pluriversais de habitar o mundo.

É justamente nesse ponto que o *Hip Hop* revela sua potência intercultural. Ao transformar essas experiências em narrativa musical, Dingzwayu (2021) cria um espaço de diálogo entre gerações, sistemas religiosos, formas de conhecimento e linguagens

culturais diversas. O *rap* converte-se, assim, em um dispositivo de tradução intercultural mediante o qual diferentes universos simbólicos tornam-se mutuamente inteligíveis sem perder suas especificidades.

Sob essa perspectiva, a composição ultrapassa a condição de objeto artístico para assumir estatuto de documento socioantropológico. Evidentemente, não se trata de uma etnografia produzida segundo os protocolos clássicos da disciplina antropológica. Entretanto, a narrativa realiza aquilo que poderíamos denominar de “etnografia poética”: uma forma de descrição densa da realidade social construída por meio da linguagem artística e da experiência vivida. Dingzwayu (2021) observa, interpreta, organiza e comunica processos sociais de maneira semelhante ao pesquisador, embora mobilize procedimentos estéticos próprios da cultura *Hip Hop* e da tradição oral *tsonga* como os de *muthokozeli*, tal como o próprio *rapper* se autoproclama em uma de suas músicas intitulada *ni hambeli weni*.

Essa característica aproxima o *Rap Moz* daquilo que Castiano (2010) denomina produção intersubjetiva do conhecimento. A interpretação da realidade não emerge exclusivamente da experiência individual do artista, mas da interação permanente entre sujeitos, comunidades, memórias coletivas e diferentes tradições culturais. O conhecimento produzido pelo *Hip Hop* nasce precisamente dessas relações de intersubjetivação.

Consequentemente, *Mintxumu ya Ntumbuluku* não deve ser lida apenas como uma música sobre Moçambique. Ela constitui uma reflexão produzida desde as sociedades moçambicanas acerca de si mesmas. Sua relevância não reside apenas no conteúdo narrado, mas na capacidade de produzir categorias interpretativas para compreender a realidade social. O *Hip Hop Moz* deixa, assim, de representar a sociedade para participar ativamente da produção de conhecimentos sobre ela.

Essa leitura permite afirmar que o *Rap Moz* opera simultaneamente como manifestação artística, prática intelectual e exercício epistemológico. Ao mobilizar oralidade, memória, ancestralidade, espiritualidade e crítica social em uma mesma narrativa, o *Hip Hop* das sociedades moçambicanas amplia os horizontes de produção do conhecimento e reafirma a legitimidade de epistemologias produzidas a partir das experiências históricas africanas.

Considerações finais

A reflexão desenvolvida ao longo deste artigo permitiu demonstrar que o *Hip Hop* produzido em Moçambique não pode ser compreendido apenas como manifestação artística resultante da circulação global de uma cultura urbana originária dos Estados Unidos. Ao ser apropriado, reinterpretado e reinscrito nas condições históricas, culturais e existenciais das sociedades moçambicanas, o *Hip Hop* converte-se em um espaço de produção de conhecimento, negociação intercultural e elaboração de novos sentidos de pertença coletiva. Sua relevância ultrapassa, portanto, o campo da música para situar-se igualmente no domínio da produção de interpretações sobre a realidade social.

Ao problematizar a própria categoria “*Hip Hop* moçambicano”, procurei evidenciar neste estudo que a identidade nacional não constitui uma essência previamente dada, tampouco um patrimônio homogêneo compartilhado indistintamente por todos os grupos que compõem o país. Argumentei que a identidade nacional é continuamente produzida por meio de processos de integração, diferenciação, negociação e reconhecimento mútuo. Nesse contexto, o *Hip Hop* não apenas representa essa identidade em construção, mas participa ativamente de sua permanente (re)invenção intercultural.

Essa compreensão tornou possível deslocar a análise para além da dicotomia entre tradição e modernidade. As narrativas produzidas pelo *Rap Moz* evidenciam que ancestralidade, espiritualidade, oralidade, religiosidade, experiências urbanas, linguagens digitais e referências globais não se apresentam como esferas incompatíveis, mas como dimensões que coexistem e se transformam reciprocamente nas práticas cotidianas das sociedades moçambicanas. Em vez de representar uma síntese homogênea ou uma simples hibridização cultural, essa convivência revela processos permanentes de tradução intercultural, nos quais diferentes racionalidades permanecem dialogando sem perder suas especificidades.

A análise da composição *Mintxumu ya Ntumbuluku* evidenciou, nesse sentido, que o *Rap Moz* produz interpretações densas acerca da realidade social moçambicana. Ao mobilizar categorias como ancestralidade, família, religiosidade, gênero, desigualdade social e memória coletiva, a narrativa ultrapassa a função estética para constituir uma forma de elaboração crítica da experiência social. Mais do que relatar

acontecimentos, ela organiza sentidos sobre o mundo vivido, convertendo a oralidade contemporânea em instrumento de interpretação das sociedades moçambicanas.

É justamente nesse aspecto que reside uma das principais contribuições deste estudo. Defendi que determinadas produções do *Hip Hop* podem ser compreendidas como formas de produção epistêmica desenvolvidas desde as experiências históricas africanas. Os *rappers* não atuam apenas como artistas ou cronistas do cotidiano; desempenham igualmente o papel de intérpretes da realidade social, produzindo categorias de compreensão que dialogam com problemas investigados pela antropologia, pela sociologia, pela filosofia africana e pelos estudos culturais. Nessa perspectiva, o *Hip Hop* amplia os espaços legítimos de produção do conhecimento, deslocando-os para além das instituições acadêmicas convencionais.

Tal interpretação dialoga diretamente com a crítica à dependência epistemológica africana, com a defesa da intersubjetivação como fundamento da produção do conhecimento, com a sociologia das sociedades africanas, com a concepção transmoderna e com as reflexões acerca da legitimidade das cosmo percepções africanas. Em conjunto, esses referenciais permitem compreender o *Hip Hop* das sociedades moçambicanas como um espaço de circulação de epistemologias pluriversais, no qual diferentes formas de conhecer, sentir e interpretar o mundo entram em diálogo sem que uma delas reivindique supremacia sobre as demais.

Dessa forma, proponho compreender o *Hip Hop* das sociedades moçambicanas como um “laboratório pluriversal de produção de conhecimento”. A expressão procura evidenciar que as práticas culturais desenvolvidas no interior do movimento não apenas refletem transformações sociais, mas produzem novas categorias de análise, novas linguagens de interpretação e novas possibilidades de construção da identidade nacional. A cultura *Hip Hop* converte-se, assim, em um espaço privilegiado de experimentação intelectual, onde memória, oralidade, crítica social, ancestralidade e criatividade artística se articulam na elaboração de respostas às questões colocadas pela contemporaneidade moçambicana.

Por fim, este estudo não pretende encerrar o debate acerca do *Hip Hop* em Moçambique, mas contribuir para seu aprofundamento. Permanecem abertas inúmeras possibilidades de investigação sobre as relações entre *Hip Hop*, gênero, juventudes, políticas linguísticas, religiosidades, territorialidades, tecnologias digitais e diásporas africanas. Igualmente promissor mostra-se o diálogo entre o *Hip Hop* Moz e outras

manifestações culturais do continente africano, permitindo compreender como diferentes experiências locais participam da construção de referências epistêmicas produzidas desde África para o mundo.

Nessa direção, compreender o *Hip Hop* apenas como música significa reduzir seu alcance social e intelectual. Compreendê-lo como prática de produção de conhecimento permite reconhecer que, nas sociedades moçambicanas, a criação artística também constitui uma forma legítima de pensar criticamente o mundo, de negociar identidades e de projetar futuros possíveis. É precisamente nessa capacidade de articular cultura, reflexão e experiência histórica que reside a força do *Hip Hop* como um dos mais significativos espaços contemporâneos de (re)invenção intercultural da identidade nacional.

Referências bibliográficas

- CASTIANO, José. *Referências da filosofia africana*. Maputo: Ndjira, 2010.
- COSSA, Dulcídio. *Ancestralidade, possessão e feitiçaria na África bantu: um estudo etnográfico entre os tsonga*. 2021. 424 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.
- COSSA, Dulcídio. Nkaringana wa nkaringana, Xitiku ni mbawula a matiku ya vambe: fluxos da tradição oral africana e sua magia [p. 196-209]. In: LINKE, Ines; KRUCKEN, Lia; BEZERRA, Uriel (orgs.). *Nkaringana: objetos e histórias em trânsito*. [tradução Daniele Freitas]. 1. ed. Salvador: Duna, 2020.
- COSSA, Emílio. *Ritmo, alma e poesia: A história e as estórias do Hip Hop em Moçambique*. Maputo: TPC Editora, 2019.
- CRESPI, Franco. *Manual de sociologia de cultura*. Editora Estampa, 1997.
- CUCHE, Denys. *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*. Lisboa: Fim do Século, 1999.
- DE ARAÚJO, Valente. *Um estudo sobre o rito de tradição oral Ai-Hulun e as suas actuais práticas religiosas e mágicas no Suco de Mauchiga*. 2010. Dissertação de (Mestrado em Ensino do Português como Língua Segunda e Estrangeira) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

DIOP, Chiekh Anta. *A Origem Africana da civilização: mito ou realidade*. Luanda, 2010.

DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DURKHEIM, Emile. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Editora Nacional, 1987.

DUSSEL, Enrique. *Filosofia da libertação na era da globalização e da exclusão*. Petrópolis: Vozes, 2000.

DUSSEL, Enrique. Transmodernidade e interculturalidade: interpretação desde a filosofia da libertação. In: FORNET-BETANCOURT, Raúl. *Interculturalidade: críticas, diálogos e perspectivas*. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2004.

DUSSEL, Enrique. Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação. *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, jan./abr. 2016.

ELA, Jean-Marc. *A Investigação Africana face ao Desafio da Excelência Científica – Livro III*. Tradução Sílvia Neto. Coleção Reler África. Luanda, Angola: Edições Pedagogo & Edições Mulemba da Faculdade de Ciências Sociais – UAN, 2016^a.

GIDDENS, Anthony. A vida em uma sociedade pós-tradicional. In: BECK, Ulrich e GIDDENS, Anthony, LASH, Scott. *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Editora Unesp, 1995.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HONWANA, Alcinda. *Espíritos vivos, tradições modernas: posseção de espíritos e reintegração social pós-guerra no sul de Moçambique*. Promédia, 2002.

HONWANA, Luís Bernardo. Identidade e nação: desafios da diversidade cultural em Moçambique. In: SERRA, Carlos (org.). *Identidade, moçambicanidade e moçambicanos*. Maputo: Livraria Universitária, 1998. p. 15-32.

HOUNTONDJI, Paulin. *African philosophy: myth and reality*. Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis, 1996.

HOUNTONDJI, Paulin. Conhecimento de África, conhecimento de africanos: duas perspectivas sobre os estudos africanos. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80, p. 149-160, mar. 2008.

- KI-ZERBO, Joseph. “Introdução geral”. In: KI-ZERBO, Joseph (org.) *História geral da África (HGA) I: Metodologia e pré-história da África*. 2a ed. Brasília: Unesco, pp. XXXI-LVII, 2010.
- MACAMO, Elísio. A constituição duma sociologia das sociedades africanas. *Estudos Moçambicanos*, 19, p. 5-26, 2002.
- MARTINEZ, Francisco. *Religiões africanas hoje: introdução ao estudo das religiões em Moçambique*. Maputo: Paulinas Editora, 2009.
- MOORE, Carlos. A África no cotidiano educativo: bases práticas para o ensino da História da África. In: ____ *A África que incomoda: sobre a problematização do legado africano no cotidiano brasileiro*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- NGOENHA, Severino. *Filosofia africana: das independências às liberdades*. Maputo: Edições Paulinas África, 1993.
- NKRUMAH, Kwame. *A África deve se unir*. Lisboa: Ulmeiro, 1977.
- NOGUERA, Renato. O poder da infância: espiritualidade e política em afroperspectiva. *Momento: diálogos em educação*, E-ISSN 2316-3100, v. 28, n. 1, p. 127-142, jan./abr. 2019.
- OYEWÙMÍ, Oyèrónké. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Tradução Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.
- PINTO, José. Considerações sobre a produção social de identidade. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 32, p. 217-231, jun. 1991.
- ROCHA, Fabrício. Precisamos de uma identidade única e coesa? Uma Questão de identificação nacional: a nação e identidade nacional em Moçambique. *Mulemba*. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 10, n. 18, p. 109-122, jan./jun. 2018.
- ZIMBICO, Octávio. *Morre a tribo e nasce a nação? Política, administração e história do ensino primário em Moçambique*. 2016. 402f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Outras referências

AFRIKA, Sístah. Mintxumu ya ntumbuluku. In: DINGZWAYU. *Mintxumu ya ntumbuluku*. 9NaCons. Maputo: 9NaCons, 2021.

DINGZWAYU. *Mintxumu ya ntumbuluku*. 9NaCons. Maputo: 9NaCons, 2021.