

ESTÉTICAS TRANSOCEÂNICAS: Azagaia feats DJ Caíque em No ano da Fome¹

TRANSOCEANICS AESTHETICS: Azagaia feats DJ Caíque in No ano da Fome

Jorge Cardoso Filho ²

Resumo: O artigo interpreta as relações transoceânicas entre Brasil e Moçambique a partir do estudo de caso do projeto Coligações Expressivas, liderado pelo DJ e produtor musical brasileiro DJ Caíque, em que produz o videoclipe do rapper moçambicano Azagaia. Demonstramos como a parceria de Azagaia e DJ Caíque faz emergir relações transoceânicas ancestrais (Gilroy, 2012; Fendler, 2014) entre os territórios e criações contemporâneas de pretitudes sônicas (Albuquerque, 2024). Combinando o estudo das imagens do videoclipe com a letra da música, detectamos padrões estéticos que reorganizam os fluxos oceânicos, estéticos e políticos entre Atlântico Sul e Índico e percebemos a emergência dos processos de crioulação entre Brasil e Moçambique que podem ser considerados como arranjos provisórios de estética transoceânica.

Palavras-Chave: Rap. Imagens. Estética transoceânica.

Abstract: The article interprets the transoceanic relations between Brazil and Mozambique based on a study case called Coligações Expressivas, led by the Brazilian DJ and musical producer DJ Caíque, in which he produced the music video No Ano da Fome, by Mozambican rapper Azagaia. I am interested in discussing the ways in which the partnership between the Mozambican rapper and the Brazilian DJ reveal both ancestral transoceanic relations (Gilroy, 2012; Fendler, 2014) and contemporary fabrications of sonic blackness (Albuquerque, 2024). Combining the study of images from the music video and the song's lyrics, we detected aesthetic patterns that reorganize the flows of oceanic diasporas between the South Atlantic and Indian Oceans and perceive the emergence of creolization processes between Brazil and Mozambique that can be understood as provisory arrangements from a transoceanic aesthetic.

Keywords: Rap. Images. Transoceanic Aesthetic.

1. Introdução

O videoclipe *No Ano da Fome*, do rapper moçambicano Azagaia, foi lançado em 2017, na plataforma de streaming YouTube, no projeto Coligações Expressivas 4 (#CE4), do DJ brasileiro Dr. Caligari, mais conhecido como DJ Caíque. O projeto, que conta atualmente com sete volumes, reunia trabalhos de rappers brasileiros, mas se expandiu e passou a atuar

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

2 Docente do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, campus Cachoeira/São Félix. Doutor em Comunicação Social - UFMG. Email: cardosofilho.jorge@gmail.com

de forma a tornar a produção de rap lusófona mais integrada e próxima, promovendo o encontro e a divulgação de artistas de países da lusofonia (Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné Bissau, Guiné-Equatorial, Moçambique, São Tomé e Príncipe e Timor Leste) por meio das redes sociais digitais em suas plataformas diversas. Tomando como base essa iniciativa, cujo primeiro lançamento foi feito em 2006, refletimos sobre a dinâmica das experiências estéticas com o rap, no trânsito das diásporas oceânicas entre Índico e Atlântico Sul. Compreendemos que o movimento estético promovido pelo projeto e, especificamente, pelo clipe *No Ano da Fome*, indica sobrevivências de experiências com as águas, que são partilhadas através de ondas sonoras, *beats* e *bits* que ecoam e fazem vibrar corpos em diferentes territórios do além-mar.

Para isso, partimos da proposição conceitual-metodológica de interpretar materiais expressivos da diáspora africana a partir da perspectiva da travessia pelas águas, em suas dimensões estéticas e políticas. Os oceanos e as águas, de forma mais ampla, são tomados como espaços do sagrado, de dor e/ou riqueza (CHIZIANE, 2020), que conservam traços históricos dos povos que foram sequestrados e escravizados, principalmente nas Américas, mas também na Ásia. Compreendemos que os oceanos revelam muitos dos traumas e dos potenciais das experiências diaspóricas no mundo (CARDOSO FILHO & MATOS, 2023, p.01).

Embora a produção artística e política do rapper moçambicano Azagaia já conte com uma ampla bibliografia analítica, como os trabalhos de Machonisse e Ribeiro, (2023) ou de Jaquete (2025), as relações estabelecidas entre o rapper e a cultura Hip Hop no Brasil foi pouco aprofundada. O portal Geledés, por meio do colaborador Joseh Silva, publicou, em 2014, uma crônica em que aproxima o rapper moçambicano ao grupo Racionais MC's (<https://www.geledes.org.br/a-musica-politica-do-rapper-azagaia-por-joseh-silva/>). Mesmo o estudo de Miambo e Cossa (2019) que analisa as influências do poeta moçambicano José Craverinha nas letras de Azagaia, fala sobre as parcerias com outras cenas da música rap de maneira rápida, mais contextualizando que efetivamente interpretando seu potencial estético-político.

Depois de Cubaliwa, Azagaia lançou singles soltos e assinou algumas colaborações. Entre os mais recentes encontram-se “Sétimo Dia”, que em 2019 serviu para assinalar o Dia da Paz em Moçambique, ou “No Ano da Fome”, faixa em parceria com Macaia e que pertenceu ao alinhamento de “Coligações Expressivas 4”, de DJ Caique. No mesmo ano Azagaia lançou a EP “Só dever”, cujo single de mesmo nome tem a participação de Gina Pepa no refrão e DJ Aspenas na produção e no scratch. A música foi gravada em Maputo e pós-produzida em Lisboa – Conductor e

JackyD assinam a mistura e masterização. Kumpocha realizou e editou o videoclipe que retrata a realidade vivida nos guetos de Moçambique (MIAMBO & COSSA, 2019, p. 25-26)

Um dos principais meios expressivos da contemporaneidade para denunciar as mazelas de viver à margem dos processos sociais e em condições precárias é a música, de modo que o rap, como expressão musical da cultura hip-hop, se configura como uma expressão de forte presença em diferentes países do mundo. Sua origem, relacionada às expressões da cultura negra dos bairros de Nova Iorque, vai contribuir para o estabelecimento de vínculos afetivos com grupos étnicos diversos, mesmo que em países distintos, tendo em comum a vida em situação de precariedade, seja simbólica, econômica e/ou educação e lazer. O rap, na cultura contemporânea, é expressão musical de mulheres que lutam pelas causas feministas em países muçulmanos; de imigrantes turcos que vivem na Alemanha; de jovens pretos e pardos das periferias de cidades brasileiras; e mesmo de indígenas em cidades do México. Sua presença, globalmente, nos faz pensar que os trânsitos e processos de interconexão cujo principal substrato foram as águas e ondas do Índico e do Atlântico, passam a ser as ondas sonoras, as batidas sincopadas e os ritmos das rimas em diferentes territórios do Sul Global.

Ao mesmo tempo, para que tais redes expressivas tomem forma, o substrato oceânico continua desempenhando um papel fundamental: pois é neles que a grande infraestrutura necessária para que servidores de dados e Internet se conectem precisa repousar. Se nos processos do comércio de escravizados as tecnologias de navegação e o controle das rotas marítimas foi determinante para estabelecer os opressores e oprimidos, é importante pensar como o domínio dos bancos de dados e servidores também cria centros e periferias, inclusive nas coligações expressivas do Sul Global.

Compreende-se, desse modo, que a identificação de tais práticas poéticas podem contribuir para o desenvolvimento de ações educativas inclusivas, decoloniais, que contemplem os modos de vida e formas de expressão desenvolvidas pelos agentes concernidos nos respectivos territórios, seus saberes, técnicas e identidades. Nessa perspectiva, o olhar reflexivo aqui proposto contribui para a articulação das investigações com eixos estéticopolíticos definidos de maneira inter-relacionados, mostrando como transformações nos modos de sentir e perceber estão emaranhados com transformações na cultura, política e ambientes com o quais as interações se estabelecem (CARDOSO FILHO & MATOS, 2023, p 15).

O videoclipe no *Ano da Fome*, em suas dimensões visuais e sonoras, nos serve como fonte de pesquisa para pensar uma ecologia estética do Sul Global, que envolve não apenas a expressividade artística, mas modos de vida coligados com as águas, rios, mangues, mares e oceanos. Dividimos a argumentação em três partes: apresentação do projeto Coligações

Expressivas, que possibilita a parceria entre DJ Caíque e Azagaia; a análise do videoclipe da música *No Ano da Fome*, considerando aspectos imagéticos e sonoros; e a interpretação dos dados, com base nas proposições de uma ecologia estética do Sul Global e dos modos de vidas ancestrais das diásporas oceânicas.

2. Coligações expressivas (ancestrais)

O disco *Coligações Expressivas*, de DJ Caíque, continha 13 faixas, foi gravado em 2006, com a disponibilização no YouTube em 2016, no seu perfil oficial.

Um projeto formulado por um brasileiro que tem unido alguns artistas dos demais países do espaço lusófono, utilizando apenas a internet, é o *Coligações Expressivas*, do DJ Caíque. O produtor de instrumentais idealizou esse projeto em 2004, com o intuito de expandir a divulgação dos seus beats. Com isso, ele convida diversos artistas para cantar em seus instrumentais, em álbum que é lançado com os direitos autorais de DJ Caíque. Como contrapartida, ele repassa outros instrumentais sem custos para que o rapper convidado produza os seus trabalhos (MENDONÇA JÚNIOR, 2023, p.8)

O trabalho autoral de DJ Caíque como produtor musical do hip-hop é extenso (já tendo trabalhado com diversos nomes da rap brasileiro e internacional). Não obstante sua atuação na cena musical, não há trabalhos que se debruçam sobre sua influência no rap nacional. Neste início do projeto, a dimensão musical sonora é o que é privilegiado, com apenas uma arte do rosto do artista, o logo de seu nome estilizado e o título do disco. Toda a imagem em coloração preta e azul (FIG 1)

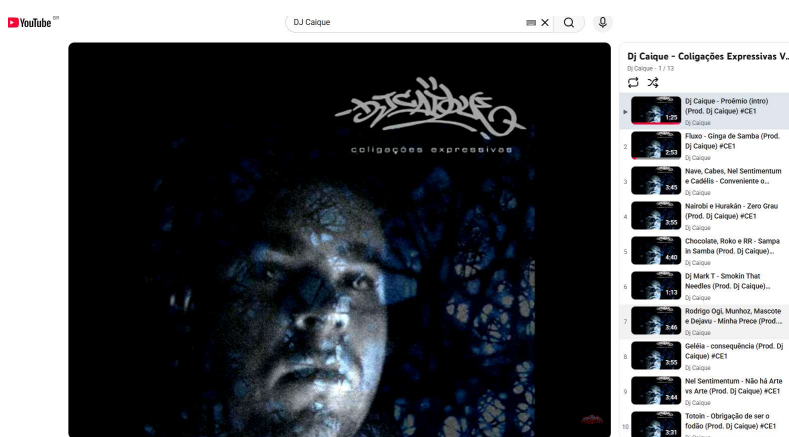


Figura 1 – Print do *Coligações Expressivas*
Fonte - YouTube, 7 de fev. 2026

No *Coligações Expressivas 6* (FIG 2), lançado em 2024, há parcerias com diversos rappers do Brasil e de outros países. Aqui já não é exclusivamente a dimensão sonora da

música que é privilegiada, uma vez que todas as 44 faixas que compõem o álbum são de videoclipes, o que demonstra o crescimento da capacidade de produção de imagens nos 19 anos que separam o primeiro álbum deste último.

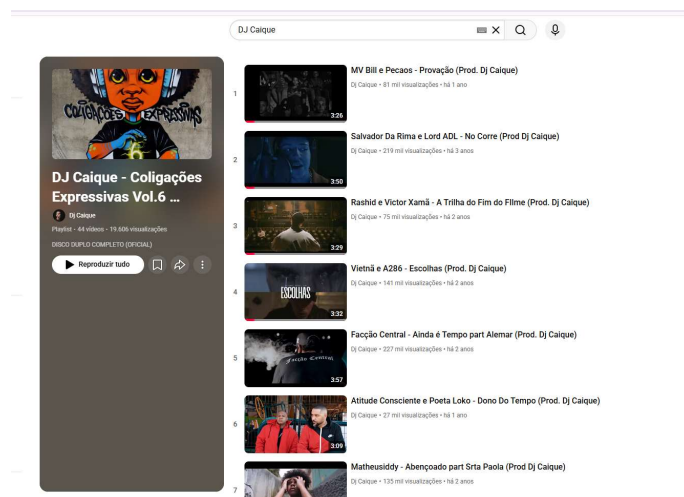
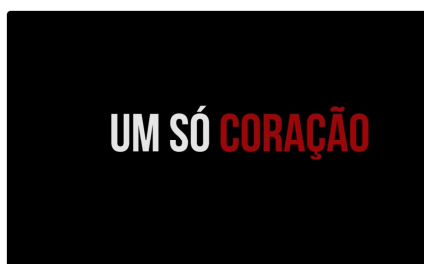


Figura 2 – Print do Coligações Expressivas 06
Fonte - YouTube, 7 de fev. 2026

O videoclipe de *No Ano da Fome* foi lançado no Coligações Expressivas 4 (CE4), em 2017, numa edição que conta com 35 faixas, todas elas também compostas de recursos audiovisuais em formato de videoclipes. Desde a primeira faixa, denominada *Um só coração*, de MV Bill, NGA e KmillacDD (FIGs 3, 4 e 5), ouvimos uma saudação em que os rappers afirmam em voz off “Salve DJ Caíque, conectando a lusofonia!”, enquanto as imagens mostram DJ Caíque cumprimentando pessoas no centro da cidade de São Paulo, no bairro da República.



Figuras 3, 4 e 5 – Frames do videoclipe Um Só Coração
Fonte - YouTube, 7 de fev. 2026

Essa afirmação inicial, já na primeira faixa do CE4, é fundamental para pensarmos a reconstrução das experiências afro-diaspóricas na proposta poética do álbum visual, uma vez que retoma a matriz colonial do domínio pela língua - a língua Portuguesa imposta durante as

grandes navegações, por Portugal, às suas colônias - para subvertê-la com uma conexão em que são as singularidades dos territórios antes dominados pela ideologia colonial que emergem como uma potente capacidade de produzir e se relacionar com essas diferenças. Machonisse e Ribeiro (2023) por exemplo, realizam um importante estudo sobre o uso da língua Portuguesa e dos moçambicanismos como veículo de construção identitária e intervenção política pela juventude moçambicana. Tendo como fonte as letras de quatro músicas de Azagaia, as pesquisadoras demonstram que tais usos reforçam a oralidade como veículo de circulação da memória coletiva e a música como ação de proposição de projetos de governança para o país.

De maneira geral, elas destacam os processos políticos e históricos que motivaram a manutenção do uso da língua portuguesa, mesmo sendo a língua do colonizador:

Após a independência, o governo moçambicano, liderado por Samora Machel, expandiu o acesso à educação em língua portuguesa, preservando assim o uso do português como língua oficial (Firmino, s.d.; Ponso, 2016; Abdula, 2017). Nesta fase, a FRELIMO, guiada pelo princípio de partido único, esforçou-se por impedir que o regionalismo e o tribalismo ressurgissem ao investir na massificação da língua portuguesa, ao mesmo tempo que subvalorizou o uso das línguas nativas, percebidas como potencial veículo de segregação entre o povo moçambicano (MACHONISSE & RIBEIRO, 2023, p. 77-78).

Ainda segundo as autoras, entretanto, essa proposição é tensionada pela juventude moçambicana e pelo próprio Azagaia, cujo primeiro projeto musical se chamava Dinastia Bantu (dupla que Azagaia formou com o MC e DJ Escudo).

Os nomes tanto do grupo, Dinastia Bantu, como os dos seus integrantes simbolizavam essa rutura e o início de um processo de adaptação do rap à cultura, significações e realidade moçambicanas. Mendonça Júnior (2020: 543) indica que o primeiro e único álbum do grupo, lançado em 2005, intitula-se Siavuma (em língua changana) significando “assim seja” em português (MACHONISSE & RIBEIRO, 2023, p. 81-82)

Esse processo de articulação entre línguas vernáculas e línguas dos colonizadores faz parte das estratégias de resistência de falantes de diversos lugares. Retomando a cena inicial do videoclipe que abre o álbum CE04, podemos apontar alguns processos que ocorrem no centro de São Paulo. Ali estão as famosas galerias (do Rock, Rap, Reggae etc.) e o comércio de ambulantes, que são espaços de acolhimento para imigrantes de variados locais. É um espaço, podemos dizer, alternativo aos não-lugares de consumo do capitalismo (e colonialismo) global. Ali, operam os processos de crioulação, fenômeno que o intelectual martinicano Edouard Glissant chama de poética de relação (2021) em que a própria

gestualidade do território se mistura com os modos de ser e fazer daqueles diferentes grupos presentes/inseridos no espaço, seja pelo projeto de dominação, seja pela capacidade de resistir e transformar o projeto dominador. Nas palavras de Glissant

Se pensarmos a mestiçagem como, em geral, um encontro e uma síntese entre dois diferentes, a criouliização aparece-nos como a mestiçagem sem limites, cujos elementos são múltiplos, e as resultantes, imprevisíveis. A criouliização difrata, quando alguns modos de mestiçagem podem concentrar mais uma vez. Está aqui destinada ao estilhaçamento de terras, que não são mais ilhas. Seu símbolo mais evidente está na língua crioula, cujo gênio é o de se abrir sempre, ou melhor, talvez, o de apenas fixar conforme sistemas de variáveis que teremos não só que imaginar, mas também definir. A criouliização conduz assim à aventura do multilinguismo e ao estilhaçamento sem precedentes das culturas. Mas o estilhaçamento das culturas não é a sua dispersão, nem sua mútua diluição. Ele é o sinal violento de sua partilha consentida, e não imposta (GLISSANT, 2021, p. 59).

Podemos afirmar, desse modo, que a proposta estético-política que o encontro entre DJ Caíque e Azagaia estabelece é o de uma atualização dos processos de criouliização, há muito iniciados com os projetos coloniais transatlânticos, reveladores daquilo que Glissant denominou de eco-mundo.

Aquilo que, vindo de uma tradição, entra em Relação; aquilo que, em defesa de uma tradição, autoriza a Relação; aquilo que, tendo abandonado ou refutado toda a tradição, funda um outro sentido-pleno da Relação; aquilo que, nascido da Relação, a contradiz e a comporta.

O saber anglo-americano (que não é falado nem pelos ingleses nem pelos estadunidenses) é um eco-mundo negativo, cuja potência concreta trama as dobras da Relação e neutraliza sua substância (GLISSANT, 2021, p. 121)

A língua portuguesa falada no centro da cidade de São Paulo não é aquela imposta pelo projeto colonial português, mas um outro processo de transformação que articula os gestos e entonações de afro-latino-caribenhos com a fala brasileira – que poderia ser tomada, como propôs Lélia Gonzales (1984), por pretuguês³. Similar ao processo de incorporação dos moçambicanismos no rap produzido por Azagaia. Nesse caso, mesmo que estejamos falando de um processo que teve como vetor o colonialismo português no Atlântico Sul (e também no Índico), o pensamento de Paul Gilroy é extremamente relevante, sobretudo no prefácio que o autor escreveu para a edição brasileira do clássico *O Atlântico Negro*. Nele, Gilroy reconhece as especificidades do modelo escravagista e das lutas dos movimentos negros brasileiros e

³ Gonzales cunha o termo, justamente, para se referir às transformações e internalização de valores nas línguas maternas. Devido ao passado escravocrata do Brasil, coube às “mães-pretas”, isto é, mulheres negras escravizadas exercerem funções maternas para as gerações seguintes e, portanto, deixaram de legado para nossa cultura um modo de falar, sentir e perceber muito articulado às tradições dos povos bantus.

chega a pontuar que a ideia de um “Atlântico sul negro” passaria tanto pela discussão com as poéticas da relação, de Glissant, quanto com uma narrativa sobre a abolição formal da escravidão no Brasil, em 1888, e a imagem de Ronaldo, o Fenômeno, jogador de futebol brasileiro que foi campeão em duas Copas do Mundo (1994 e 2002), usando os uniformes fornecidos pela Nike.

Já no seu estudo sobre a escravidão na América anglófila, Gilroy aponta para um processo de criouliização que tem a dimensão sonora e melódica como aspecto fundamental,

O poder e significado da música no âmbito do Atlântico negro tem crescido em proporção inversa ao limitado poder expressivo da língua. É importante lembrar que o acesso dos escravos à alfabetização era frequentemente negado sob pena de morte e apenas poucas oportunidades culturais eram oferecidas como sucedâneo para outras formas de autonomia individual negadas pela vida nas fazendas e nas senzalas. A música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surgem em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos (GILROY, 2012, p. 160)

Assim, ao reorganizar expressivamente a música rap, tendo o modo de falar português moçambicano como central e os modos de fazer circular o rap promovidos pelo DJ brasileiro, *No Ano da Fome* ganha potência de fazer sobreviver práticas e formatos culturais de abertura para as diferenças, que remontam aos processos de resistência e aquilombamentos frente ao tráfico de escravizados para as Américas. Assim, podemos dizer que na coligação expressiva de 2017, quando o clipe de *No Ano da Fome* é lançado, reverbera e ressoa a polifonia linguística da prolongada batalha entre senhores e escravos - repetindo aqui, deliberadamente, o trecho final da citação de Gilroy. E mais, nesse processo de criouliização ancestral do rap, podemos encontrar traços de um projeto estético político que articula elementos das experiências estéticas no Sul Global, promovendo imagens de outros tempos possíveis.

É, inclusive, com esta proposição que o pesquisador, DJ e crítico cultural GG Albuquerque (2024) vai desenvolver sua pesquisa sobre fluxos musicais na diáspora afroeletrônica, conectando as diferentes expressões musicais do Sul Global, como funk (Brasil), singeli (Tanzânia), balani show (Mali), kuduro e batida (Angola e Portugal). Sua pesquisa apresentou um formato final em que a escrita acadêmica se articula à produção multimídia (com músicas e audiovisual) que torna o relato da pesquisa empírica com os produtores musicais e DJs, simultaneamente, profundo e envolvente. Mais ainda, Albuquerque está interessado em compreender as experiências dos entrevistados como fontes

narrativas para outros saberes. É a partir delas que o autor chega em uma formulação inicial sobre o que seriam as *pretitudes sônicas*:

Com isso, seguiremos então tentando desenvolver uma outra abordagem de Música Negra, a saber, a ideia de pretitudes sônicas, que apontará o processo de epistemicídio contra os saberes de populações negras na diáspora e nos conduzirá aos princípios de uma epistemologia sonora racializada ou logos sônico (HENRIQUES, 2011), construído a partir de saberes incorporados que vão na contramão da lógica cartesiana e conectam-se a uma noção dinâmica de pretitude ou negritude (ALBUQUERQUE, 2024, p. 33).

Compreendemos que a expressão audiovisual de *No Ano da Fome* é uma resposta a essa lógica epistemicida, que desqualifica os saberes afrodiaspóricos sobre tecnologias, medicina e mesmo nas artes, rotulando-os de “bruxaria” e/ou credíes populares. A coligação expressiva Brasil-Moçambique repousa, como veremos, em ondas oceânicas e também em um mapeamento afro-sônico (Hoyt, 2022) que perpassa América Latina e África, oceanos Atlântico Sul e Índico.

3. Ondas e marés entre Índico e Atlântico Sul

Sabemos que o som se propaga por meio de ondas. Átomos vibram a partir de uma determinada fonte e fazem vibrar outros átomos, presentes no meio através do qual a onda sonora se propaga. Tanto nos materiais gasosos, quanto líquidos e sólidos há a possibilidade de propagação de ondas sonoras, o que varia nesse caso é a velocidade em que essa propagação acontece.

Com o advento da música gravada em mídias e suporte específicos, o som foi transformado em áudio (onda sonora mecânica se torna uma inscrição em fonogramas analógicos e/ou fitas eletromagnéticas, posteriormente em sinais digitais binários de *compact disc* CD's que, posteriormente, passam a sofrer maior compressão para entrarem no fluxo de streaming e fomentar o consumo via redes digitais). Esse processo possibilita que as ondas sonoras transpusessem uma materialidade específica para ser ouvida. Os sons e a música gravadas podem soar e ressoar em pontos muito distantes daquele onde originalmente foram produzidos.

A música, que é fluxo sonoro, onda sonora, é fixada em suportes (sejam eles analógicos ou digitais). Ao ser fixada, cessa o fluxo. Até que aquele arquivo seja acessado, o fluxo fica interditado, mas tão logo aquele material seja colocado em contato com um reproduzidor qualquer (seja humano, mecânico, elétrico, analógico ou digital) o fluxo se restabelece. Um

fluxo que tem início no século XIX, reverbera no século XXI. Nesse sentido, compreendemos que essa música pode ser pensada pelo prisma da *tidalectics* (Brathwaite, 2021) que designa uma forma de pensamento que acompanha o movimento de fluxo e refluxo das marés - as vezes alta, cobre tudo no fundo das águas; em outras ocasiões, na maré baixa, revela uma série de elementos que estavam escondidos, vestígios de outros espaços e tempos.

No Ano da Fome, além de se propagar como onda sonora, contribui para a emergência de ideais insurgentes (onda política) em um país que se tornou independente de Portugal em 1975 e que luta na construção de uma democracia consolidada. Considerando o contexto brasileiro, a parceria entre Azagaia e DJ Caíque emerge em um momento político em que o Brasil passa pela organização de movimentos de extrema direita, após o golpe parlamentar que retirou da presidência da república a então presidenta Dilma Rousseff. Tanto no Brasil quanto em Moçambique, houve uma atmosfera política propícia para a circulação do videoclipe.

Encontra-se, em toda a letra da música, uma série de críticas à corrupção nos governos e ao sistema de exploração do capitalismo global - inicialmente, sem referência direta a que aqueles sejam problemas específicos de Moçambique ou do Brasil, no contexto contemporâneo ou em períodos passados da história. Trata-se de uma narrativa que fala de qualquer um dos espaços coloniais explorados e das políticas de monocultura/*plantation* implementadas nesses lugares:

*Tudo começou com pedaços de unhas que venderam
Quando descobriram que era cura para as doenças que aprenderam
Então cortaram unhas e depois resolveram
Caçar unhas nos cadáveres que se desintegram
Depois alguém disse que o cabelo também é remédio
Misturados com as unhas faz o pênis ficar um prédio
Muitos ficaram carecas pra crescer esse negócio
Até comprava-se réguas pra oferecer a cada sócio*

A relação de exploração aqui é apresentada fortemente relacionada ao corpo e às suas extremidades. “Unhas” e “cabelo” funcionam como metonímia da exploração do corpo, mesmo quando este já não possui mais vida ainda é possível produzir lucro. Assim, compreende-se a denúncia feita pelo rapper: a possibilidade de explorar o corpo humano mesmo quando já não há mais vida. Este é um tópico fundamental no desenvolvimento da letra da música: a exploração do corpo em toda sua capacidade de produzir riqueza, seja enquanto está vivo ou morto. Mais adiante, a partir de outra metonímia, Azagaia nos

apresenta o “negócio da liquidez”, em que os excretos humanos, como o suor e a saliva, emergem como novos elementos da exploração pelo capital e em que já aparece uma indicação explícita ao dólar - moeda que é utilizada no comércio internacional.

*A seguir descobriram a utilidade do suor
Então alguém suava pra o outro ganhar melhor
Vendia-se em colherinhas esse líquido com sal
Misturado com saliva cuspidada e cheirava mal
Saliva, já ninguém cuspiava de borla
Cada litro produzido, valia um dólar
Esse era chamado o negócio da liquidez
A saliva de cada dia era paga ao fim do mês*

Essa referência ao “negócio da liquidez” nos permite articular a formulação do rapper ao passado residual colonialista que ainda atua sobre os corpos do atual Sul Global. Os oceanos Atlântico Sul e Índico fazem parte dessa ambiência que possibilita a emergência do “negócio da liquidez”, em diferentes momentos históricos. Astrida Neimanis (2017), por exemplo, ao formular sua proposição de uma feminismo pós-humanista, vai destacar a capacidade da água funcionar como uma espécie de arquivo planetário de substâncias e sentidos - “to drink a glass of water is to ingest the ghosts of bodies that haunt the water” (p. 87). Isso implica que o suor e a saliva, mesmo outros líquidos produzidos pelo corpo humano e de outros animais (outros seres vivos), podem fazer parte desse arquivo planetário.

When “nature calls” some time later, we return to the cistern and the sea not only our antidepressants, our chemical estrogens, or our more commonplace excretions, but also the meanings that permeate those materialities: disposable culture, medicalized problem-solving, ecological disconnect. (NEIMANIS, 2017, p. 87)

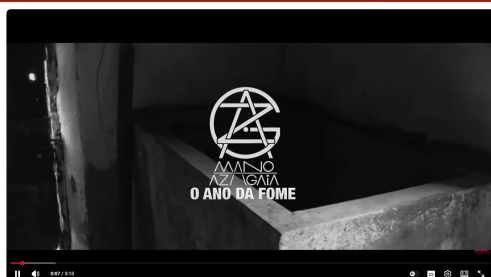
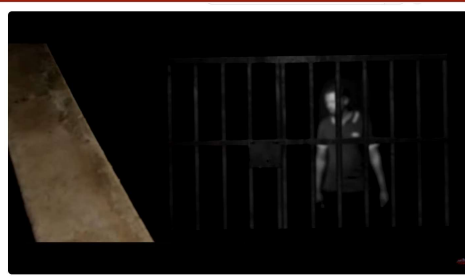
As águas do oceano Índico são precursoras de um processo de migração na medida em que os comerciantes suaíli, mercadores indianos e mesmo os marinheiros árabes promoviam uma intensa troca cultural na região. Foi por meio deles que surgiram os processos de conexão de povos do leste do continente africano com o sul e o sudoeste da Ásia. Nesse sentido, o Índico vai ser um prenúncio dos processos de tráfico de escravizados que ocorreriam no Atlântico, anos mais tarde. O processo de exploração, dos diferentes povos nas colônias europeias dos continentes diversos, foi decisivo para a construção social de grupos marginalizados de oportunidades políticas e mesmo de possibilidade de ascensão social, uma vez que mesmo após o fim dos regimes escravistas, não houve uma política de reparação social e econômica para integrá-los. O legado da escravização segue *pari passu* o desenvolvimento do capitalismo, seja ele moderno ou pós-moderno.

Após o primeiro refrão, a letra da música passa a dar indicações mais diretas dos lugares aos quais está se referindo. Em uma das estrofes da música “Das raças misturadas, surgiram novas raças, então a fome batia à porta de novas casas” podemos intuir que Azagaia aponta para lugares em que houve processos de miscigenação racial - como a própria África e América Latina. Em outro, faz referência ao Metical moçambicano - moeda que substituiu o escudo português, em Moçambique. Assim, a letra da música constrói uma narrativa que vem do universal para as singularidades e permite que variados ouvintes do universo lusófono se reconheçam na realidade que está ali apresentada.

Também na dimensão da forma audiovisual as relações entre Sul Global (Brasil e Moçambique) se evidenciam. Além de circular por meio do Coligações Expressivas, o videoclipe é dirigido por Isaac Metanóia, rapper brasileiro com forte atuação na cena musical e com variados trabalhos audiovisuais produzidos e disponibilizados tanto nas suas redes de YouTube quanto pelo Instagram. Há uma certa gramática audiovisual empregada na produção de materiais de diferentes gêneros musicais e, nesse sentido, a direção de Metanóia exacerba esses elementos formais. A gestualidade do rapper, com dedos em riste, o olhar direto para a câmera, de maneira austera, por exemplo, são características importantes da audiovisualidade que compõe o universo do rap.

As escolhas estilísticas nos permitem descrever o videoclipe como composto por três linhas narrativas predominantes: uma em que as estrofes são cantadas por Azagaia, em um cenário semelhante a uma prisão, utilizando as imagens em preto e branco; uma segunda linha, em que o refrão é entoado pelo rapper moçambicano Macaia, em imagens coloridas, e em um cenário ensolarado, à beira-mar; uma terceira linha narrativa, em que Azagaia canta com microfone, performando a apresentação para uma gravação. Nesta, há uma oscilação entre escuridão e cores, com efeitos visuais que destacam determinadas peças de roupa do rapper.

O videoclipe se inicia com o logo do DJ Caíque, o logo do projeto Coligações Expressivas e o logo de Mano Azagaia (FIG 6), com o título da música abaixo, por fim, o crédito inicial que informa a direção do videoclipe por Isaac Metanóia. Um *fade in* mostra ao espectador uma espécie de poço escuro e o movimento que a câmera faz é o de mostrar o que há dentro desse poço. As imagens estão em tons de cinza. Dentro do poço, podemos ver a imagem de um homem atrás de grades: é Azagaia (FIG 7).

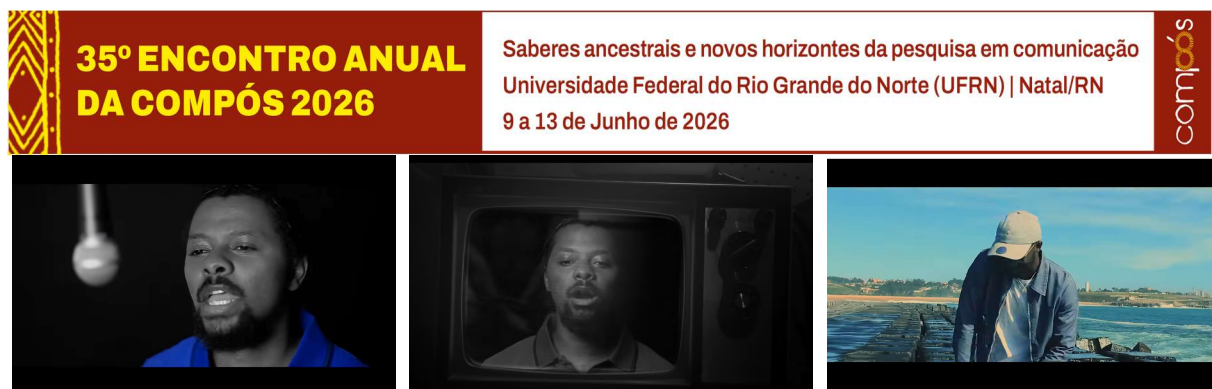


Figuras 6 e 7 – Frames do início do clipe *No Ano da Fome*
Fonte - YouTube, 7 de fev. 2026

É importante frisar aqui a articulação entre forma e conteúdo audiovisual, uma vez que a composição visual em preto e branco, reforça a simbologia sinistra e de algo aterrorizante que é visualizado dentro do poço. Nesse caso, o encarceramento de um corpo negro, privado de liberdade. Durante a entoação das estrofes iniciais da música, no entanto, já observamos a transição da primeira linha narrativa para a terceira. A imagem de Azagaia em preto e branco, mas com destaque para sua camisa azul (FIG 8). O rapper se dirige ao microfone para começar os primeiros versos da música. A partir daí, há um intercalamento dessas duas linhas narrativas - tanto o rapper Azagaia quanto o “presidiário” Azagaia declama os versos de denúncia, em que há um predomínio da falta de cores e de esperança. Imagens do Azagaia encarcerado aparecem em um aparelho de televisão (possivelmente, dentro das grades) e o próprio rosto do rapper é apresentado simultaneamente às imagens de corpos negros acorrentados (FIG 9). Ou seja, trata-se de uma metáfora para demonstrar como a mídia continua explorando os corpos negros em situação degradante, seja nos períodos coloniais ou do século XXI.

O regime visual estabelecido no primeiro e no terceiro eixos narrativos é totalmente contraposto ao refrão da música (segundo eixo), quando Macaia aparece em um espaço praiano (FIG 10), com o mar e a costa de Moçambique em plano aberto, em imagens coloridas, que dão forte destaque à diversidade de cores (árvores, areia, mar, pedras do quebra-mar, céu). No refrão, Macaia canta sobre a esperança:

*Tu tens a chance de ser a minoria
E conseguir mostrar que o amanhã
Que o amanhã pode ser usado
Por cada um de nós
Para provar que a esperança não morre*



Figuras 8, 9 e 10 – Frames dos três eixos narrativos do clipe *No Ano da Fome*
 Fonte – YouTube, 7 de fev. 2026

Se ao olhar para dentro do poço vemos as mazelas, o encarceramento e a continuidade de um sistema de exploração que tornou o “negócio da liquidez” o principal meio de exploração, a operação de montagem do videoclipe oferece um alívio visual, sonoro e simbólico ao apresentar o mar e o refrão da canção como espaço de esperança, transformação e comunidade, sobretudo entre o Sul Global. Há um forte impacto visual entre os regimes de cores, o que contribui para que o videoclipe seja marcante para os diversos públicos deste mesmo Sul Global.

Logo este mar, estes oceanos, que foram palcos principais de processos de exploração durante as ondas/marés coloniais. Se as imagens que vemos são a de um oceano Índico que banha a costa moçambicana, e que foi o ambiente propício para a diáspora negra para o sudeste da Ásia, podemos também pensar nas águas do Atlântico Sul e sua relação com todo o litoral brasileiro - ponto de chegada de variados dos corpos escravizados que vieram da África no período colonial. Assim, o que reverbera atualmente, no fluxo da maré, do Índico ao Atlântico Sul (e vice-versa), são as fortes coligações entre África e América do Sul, entre Brasil e Moçambique, a partir da comunidade hip-hop, das tecnologias e das imagens. Não amparado em violência e imposição, mas em uma parceria poética, na relação de crioulização que essas comunidades produziram e continuam produzindo ao fazerem música, poesia e rap juntas; ao se integrarem aos ambientes por meio do qual vivem.

4. Estéticas transoceânicas

Há muitas coligações expressivas que unem DJ Caíque a Mano Azagaia, Brasil a Moçambique, Atlântico Sul ao Índico. Tomando como fonte predominante de interpretação o videoclipe da música *No Ano da Fome*, exploramos algumas dessas continuidades e rupturas, tanto a partir dos sentidos que emergem da letra do rap quanto das dimensões visuais e sonoras que constituem o videoclipe.

Enquanto uma expressão narrativa que põe em comum os processos de criouliização em dois territórios do Sul Global e da lusofonia, é possível perceber uma valorização da integração entre estes territórios, que constitui o contexto macro a partir do qual ele é produzido. Essa dimensão, inclusive, é destacada por Mendonça Júnior (2023):

Uma música que tem como tema a ligação entre os países do espaço lusófono é “Um Só Coração” (DJ Caíque feat MV Bill, Kmila CDD e NGA, faixa 1, 2007). A ênfase é sobretudo em um sentimento de irmandade entre as pessoas dos países que foram colonizados por Portugal. Essa canção é interpretada pelo rapper angolano NGA, pelo rapper brasileiro MV Bill e pela rapper brasileira Kmila CDD (MENDONÇA JÚNIOR, 2023, p.8)

Mais que uma articulação ideológica por serem territórios cujas histórias de exploração estão conectadas, pensamos que há uma articulação ecológica, em função do modo com os respectivos ambientes e modos de fazer, consumir e circular a música. Estamos diante de uma expressão que faz emergir um eco-mundo (GLISSANT, 2021) não somente transatlântico, mas transoceânico que conecta modos de viver da África e da América do Sul (brasileiros e moçambicanos). Tal elemento pode ser confirmado pela afirmação na primeira faixa do projeto Coligações Expressivas 04, onde o videoclipe *No Ano da Fome* circulou - “Salve DJ Caíque, conectando a lusofonia”. Já as imagens do refrão da música, nos mostram o oceano Índico e, desse modo, apontam para as continuidades e rupturas com os processos de diáspora africana para o sul Ásia – processos que possibilitaram a emergência de outros eco-mundos.

Aqui temos a possibilidade de aproximar as formulações de Glissant, sobre o eco-mundo, com as de Braithwaite, sobre a marelética. Se a maré colonial fez submergir as diferenças, isto é, sufoca os modos de vida, os eco-mundos organizados em determinado período; é na mudança da maré, com as coligações expressivas e estéticas dos variados territórios que foram alvo dos projetos coloniais, que os modos de vida e saberes reorientam estes projetos, oferecendo suas criouliizações como arranjos provisórios possíveis. Estes arranjos, no entanto, são frágeis e estão sujeitos às forças extrativistas, exploratórias e mesmo a aspectos residuais das práticas coloniais, como o racismo estrutural e genocídio das populações periféricas, que põem em risco tanto a existência das pessoas quanto de suas práticas.

Valorizar as estéticas transoceânicas, mesmo que em sua dimensão provisória, em nosso entendimento, é um modo de exercitar compreensões articuladas dos modos de vida com os ambientes, suas continuidades e descontinuidades, arranjos produzidos em territórios

que fazem emergir outras lusofonias. Qual conexão é essa da lusofonia, entre Moçambique e Brasil? Seria dependente da lusofonia lusitana? Podemos pensar o pretuguês ou a crioulação (que ocorrem no Brasil e Moçambique) como viradas de maré, em que as relações construídas há séculos são agora visíveis, eco-mundos a serem experienciados. Nesse sentido, as estéticas transoceânicas são, sobretudo, políticas, porque dão a ver as possibilidades de alianças que pode se estabelecer no Sul Global.

Em sua dimensão mais singular, *No Ano da Fome* enfoca, sobretudo, a relação de exploração de Moçambique com o capitalismo global, empregando signos que remetem à realidade do país no mercado financeiro internacional (a moeda moçambicana na relação com o dólar, por exemplo). Visualmente, a edição do videoclipe aposta nas justaposições de imagens, brincando com planos coloridos e preto e branco, assim como na construção de três arcos narrativos - uma do cantor encarcerado, outra do artista em gravação e uma terceira em que um cantor convidado oferece alívio dramático no refrão. As imagens oceânicas e cheias de cor contrastam com a escuridão das imagens de encarceramento e trazem o sentido de liberdade e esperança relacionados ao mar e aos seus movimentos.

Os movimentos da diáspora africana pelos oceanos - tradicionalmente associados às dores e massacres nas travessias - ganham sentidos referentes ao encontro com territórios além-mar, ao encontro com esses ambientes e com povos originários que ali já se encontravam, apresentando, assim, um sentido de esperança. Ao afirmar que “a esperança não morre”, a música de Azagaia se articula também à expressão “a esperança é a última que morre”, reforçando, assim, a característica uma dimensão resiliente e perseverante das práticas do Sul Global.

Albuquerque (2024), retomando sua consideração sobre essas expressões estéticas afrodiaspóricas, afirma:

A pretitude sônica faz-se presente despertando a sensibilidade para um outro modo de escuta, fundamentada em uma outra cosmopercepção, que faz do ruído um canal de prazer, júbilo e, por fim, embrazamento — um movimento intencional que busca experimentar a existência para além dos projetos políticos coloniais de morte (ALBUQUERQUE, 2024, p.114)

Entendemos, portanto, que *No Ano da Fome* deve ser apreciada e entendida como uma expressão dessa sensibilidade a que Albuquerque se refere, amparada no prazer de interação com os ambientes. Interagir com os ambientes e com os seres que fazem parte desses ambientes. Daí nossa formulação de que se trata não apenas de uma valorização das

dimensões estéticas da experiência humana, apenas, mas de uma ecologia estética, que articula espécies diversas.

Referências

- ALBUQUERQUE, Gabriel. **Treme Fluxo: pretitudes sônicas na diáspora afroeletrônica**. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal de Pernambuco. 2024
- BRAITHWAITE, Edward Kamau. Caribbean Man in Space and Time. **Small Axe**, Vol. 25 (3), November 2021, p. 90-104 (Savacou 11/12, 1975).
- CARDOSO FILHO, Jorge & MATOS, Daniela. Imagens do Atlântico Sul e do Índico: experiências estéticas nas diásporas oceânicas. **Ação Midiática - UFPR**, n. 26, jul/dez 2023, p. 1-17.
- CHIZIANE, Pauline. **Conferência de abertura do VI Congresso Internacional sobre Culturas**, 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=408V3uNal5I>. Acesso em 12 de Janeiro de 2026.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora 34/Universidade Cândido Mendes, 2012.
- FENDLER, Ute. Fabulating the Indian Ocean: an emerging network of imaginaries. In: **Beyond the Line: Cultural Narratives of the Southern Oceans**. MANN, Michael & PHAF-RHEINBERGER, Ineke (editors). Berlin: Neofelis Verlag, 2014.
- GLISSANT, Edouard. **Poética da Relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, ANPOCS, p. 223-244, 1984.
- HOFMEYR, Isabel. Literary Ecologies of the Indian Ocean, **English Studies in Africa**, 62:1, 1-7, 2019. DOI: 10.1080/00138398.2019.1629677. Acesso em 20 de janeiro de 2026.
- HOYT, Satch. **Afro-Sonic Mapping: tracing aural histories via sonic transmutations**. Berlin: HKW, 2022.
- JAQUETE, Inácio. Musicalidade e intelectualidade em Moçambique: possíveis diálogos decoloniais com as faixas do rapper Azagaia. **Revista de Gestão e Secretariado - GeSec**, v. 16, n. 07, p 01-22, 2025. Disponível em: <https://ojs.revistagesec.org.br/secretariado/article/view/5086>. Acesso em 13 de janeiro de 2026
- MACEDO, Victor. Vidas dominicanas no vestígio: enredos de negritude, formas de refúgio como vigília e suas marés. In: **34ª Reunião Brasileira de Antropologia**, Belo Horizonte, 2024. Disponível em: https://www.abant.org.br/files/34rba_382_28518202_209451.pdf. Acesso em 20 de janeiro de 2026
- MACHONISSE, Tânia; RINEIRO, Orquídea. A música Rap de Azagaia: protestar contra injustiças sociais em Moçambique. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 131, set de 2023, p. 73-96. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/14768>. Acesso em 13 de janeiro de 2026
- MENDONÇA JÚNIOR, F. C. G. de. Parcerias entre rappers de países de língua oficial portuguesa: casos de intercâmbio musical sem o contato presencial. **Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura**, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 1-16, maio/ago. 2023. DOI 10.5935/1980-6914/eLETDO16140. Acesso em 13 de janeiro de 2026
- MIAMBO, Elisio; COSSA, Emílio. De Xigubo a Cubaliwa: O legado poético de José Craveirinha no Rap de Azagaia. **Revista Convergência Crítica**, n. 15, 2019, p. 23-41. Disponível em: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/65581960/O_legado_poeticode_Jose_Craveirinha_no_Rap_de_Azagaia_Elisio_Miambo_e_Emilio_Cossa-libre.pdf?1612263842=&response-content-

disposition=inline%3B+filename%3DDe_Xigubo_a_Cubaliwa_O_legado_poetico_de.pdf&Expires=1771511189&Signature=Do6JhKAKFauJwBXkwRldlk5MYjguu1fe3agz0wPDD49AlwOieBRI3dpm~Pw7GGbm93~NgjPer4G~BFvRVSSmICKEO-mlsRyftGgDIExS4h-Au2Hg7~T1fJ-fQJXLpn6F7fUa255uro6KS-D6NouvEn8ZBWRvAANLluN-ZRrznUVHePzyxU5BHrh1wqxV2CJg2H66saYmEfUTYFbayovj19wOIRqYOXCufAufSBxLdDNkmsgyJCqeqfs18EztYnJhQKs52mz1xnV-h5z5ZHnihkRfHzP-ZLWKhsoHc9Haw1W6Fkj0BZ-TynoM6zEN4mpblLcHIYztWLV6H-GARmObDg__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA. Acesso em 13 de janeiro de 2026

NEIMANIS, Astrida. **Bodies of Water: Posthuman feminist phenomenology**. London/New York: Bloomsbury, 2017.

RECKIN, Anna. "Tidalectic Lectures: Kamau Brathwaite's Prose/Poetry as Sound-Space" **Anthurium: A Caribbean Studies Journal**: Vol. 1 : Iss. 1 , Article 5, 2003. Disponível em: <http://scholarlyrepository.miami.edu/anthurium/vol1/iss1/5>. Acesso em 28 de janeiro de 2026.

WAGNER, Florian. Neo-Cosmopolitan Tidalectics as Planetary Poetics in Kaie Kellough's Magnetic Equator. **Canada & Beyond**, vol. 11, 2022, pp. 149-166. Disponível em: <https://www.torrossa.com/en/resources/an/5397814#page=149>. Acesso em 28 de janeiro de 2026.