

MWANGOLÉ: A MÚSICA ANGOLANA DE
INTERVENÇÃO COMO ARQUIVO MEMORIAL E
CÓDIGO POÉTICO

MWANGOLÉ: ANGOLAN MUSIC OF RESISTANCE AS
MEMORIAL ARCHIVE AND POETIC CODE

Francesca Negro

Doutora do Centro de Estudos Compara-
tistas Universidade de Lisboa

Resumo: O artigo pretende trazer à superfície alguns elementos da poética da música de intervenção angolana entre os anos 1950-1970, sublinhando a ligação entre poesia e produção musical no período em análise, à luz do respetivo contexto sociopolítico. Apresentam-se aqui alguns textos de músicas em kimbundu que nunca tinham circulado em português, cujas características linguísticas e retóricas revelam temas e estruturas que influenciaram a evolução da música angolana até os dias de hoje. Sublinha-se ainda o papel da música de intervenção enquanto principal Lugar de cultura (BHABHA) no processo de passagem da sociedade colonial ao contexto pós-colonial e na definição identitária da nação angolana.

Palavras-chave: música, oralidade, Angola, kimbundu, poesia.

Abstract: This article aims to highlight some elements of the poetics of resistance developed in Angolan music between the 1950s and the 1970s of the last century, stressing the link between poetry and music in the light of the sociopolitical context. The article includes the lyrics of a few songs in kimbundu previously not available in Portuguese, whose rhetorical and linguistic characteristics reveal topics and structures that influenced Angolan music to the present days. Furthermore, it aims to stress the role of music in the *location of culture* (BHABHA) and especially in the passage from colonial to post-colonial society and in the process of definition of Angolan national identity.

Keywords: music, orality, Angola, kimbundu, poetry.

1 Introdução

A presença de um duplo registo oral e literário presente no terreno musical angolano entre os anos 1950-1970 revela a existência de uma poética própria, capaz de ultrapassar as barreiras linguísticas e chegar até hoje. Isto relembra-nos de que a fruição da literatura angolana era na altura um fenómeno circunscrito aos centros urbanos e a uma percentagem reduzida de indivíduos, e a cultura angolana ainda se expressava maioritariamente através das línguas locais, utilizando formas e temáticas que só lentamente se iam codificando em padrões reconhecíveis e partilháveis. A importância do reconhecimento desta poética prende-se com a valorização da expressão oral à luz de uma tentativa de legitimação da especificidade das culturas africanas dentro e fora de África.

Este artigo não apresenta paralelismos pontuais entre um lado e outro do Atlântico, mas evidencia o trânsito de uma poética oral das línguas nacionais angolanas para poemas e músicas contemporâneas em língua portuguesa, sublinhando até a sua sobrevivência nas formas mais atuais da música angolana com divulgação internacional. Seguir o percurso da expressão musical angolana em línguas autóctones permite-nos configurar os trânsitos culturais submersos entre a esfera local e a esfera global. Um maior conhecimento das estruturas expressivas locais ajuda a identificar as razões das proximidades interatlânticas

e iniciar o tão necessário percurso de reparação que há muito se auspicia entre o norte e o sul do globo. O próprio facto de que muitas letras de músicas em línguas africanas não tenham ainda sido traduzidas é sintoma de uma falta de atenção e de interesse para com uma parte da sociedade desde sempre silenciada no seu direito à autorrepresentação, sendo que a língua não é apenas veículo de significado mas, por si mesma, significante: testemunha de uma liberdade de pensamento e de um modo de interpretar o mundo.

2 Breve quadro histórico

Antes de passar para a análise de algumas músicas, quero relembrar sinteticamente os momentos históricos que justificam a escolha cronológica deste ensaio:

O primeiro ponto pode ser estabelecido em 1959, com o Processo dos 50: o encarceramento de 57 angolanos e alguns portugueses com a acusação de atividade contra a segurança do estado (CUNHA, 2011, pp. 87-96); entre estes encontravam-se dois membros do grupo musical mais famoso na altura em Angola, os *'Ngola Ritmos*. Estes foram apenas as primeiras de muitas vítimas das repressões políticas contra expoentes artísticos no país.¹

¹ Cfr. MOORMAN, Marissa. *Powerful Frequencies: Radio, State Power, and the Cold War in Angola, 1931-2002*, Athens, OH: Ohio University Press, 2019.

A segunda etapa é representada pelos anos 1960/61. Nestes anos, a relação entre cultura e política em que tinha sido baseado o movimento cultural dos anos 50 colapsou definitivamente, criando uma mudança geral no desenvolvimento das atividades artísticas e literárias no país. A partir desses anos, as repressões intensificaram-se, a coordenação entre as atividades artísticas e o aparelho político no país foi interrompida e teve de ser gerida de forma totalmente secreta.² Apesar disso, entre 1961 e 1974 abriu-se a fase ainda hoje designada como a idade de ouro da música angolana, sendo que foi exatamente nestes anos que foram lançadas as bases para a definição estilística dos géneros musicais mais representativos da cultura angolana.

A partir de 1961, em consequência das violentas repressões, os dois movimentos de libertação existentes na altura, o MPLA e o FNLA, armaram-se contra o estado colonial. Em 1966, a estes dois juntou-se a UNITA, o que desencadeou a guerra armada que se prolongou até 2002, sendo esta alimentada também pelas lutas entre estas divisões internas.

As últimas datas significativas deste percurso vão para lá de 1974, ano da queda do governo do Estado Novo. Depois de ter anunciado a independência do país em 11 de novembro de 1975, o MPLA, de forma unilateral, colocou Agostinho Neto na direção do go-

² Cfr. KUSCHICK Mateus B. *Kotas, mamás, mais velhos, pais grandes do semba: a música angolana nas ondas sonoras do Atlântico negro*, Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes, 2016, p. 51-52.

verno, explicitando assim o fracasso de qualquer tipo de plano de governo de transição. O FNLA declarou guerra ao MPLA, dando início à conhecida fase de violenta guerra civil. Nesta altura, o MPLA exercia uma influência direta nos bairros da capital através do Poder Popular, do qual todavia se foi destacando nos últimos anos da década de 70, tendo uma violentíssima ação repressiva contra os seus próprios membros – muitas das repressões contra os protagonistas da vida artística do país devem-se a essa fratura.

A última data é 1977, ano do assassinato de três dos músicos mais famosos da época: David Zé, Urbano de Castro e Artur Nunes num ato de repressão do governo de Agostinho Neto a seguir ao golpe de Nito Alves.

3 A questão linguística: simbologia e poder

Entre os grupos etnolinguísticos de Angola, o maioritário é o ovimbundo, de língua umbundu: a sua localização na zona litoral viu uma drástica mudança a partir da Guerra Civil Angolana com uma fuga para as grandes cidades. A nível de importância numérica, o segundo grupo étnico é o Ambundo, de língua kimbundu, proeminente na região de Luanda e na zona de Malanje.³ No norte, nas províncias do Uíge, Zaire e uma parte do Cuanza Norte, concentram-se os

³ Cfr. MAGALHÃES, António M. *Manual de Línguas Indígenas de Angola*. The Long Now Foundation, 1922.

falantes de língua kikongo. Os aqui mencionados são apenas os grupos majoritários e é preciso salientar que todos os grupos etnolinguísticos ainda incluem formas dialetais diferentes entre elas. Isto pode dar uma ideia, mesmo que muito aproximada, da variedade cultural que na segunda metade do século XIX começou a confluir de forma maciça para os centros urbanos, e principalmente para a capital, criando uma situação de contínua negociação e reformulação linguística. A capital do país era a sede principal dos meios de comunicação, daqui a necessidade das outras regiões de compreenderem o Kimbundu, pelo menos de forma parcial; isto estimulou um processo de adaptação linguística que já tinha começado muito antes do início do processo de independência.

4 A poesia e a canção

Muimbu ua Sabalu⁴

Aiué, aiué
A mu tumisa ku San Tomé [2 v.]
Mon'etu uolo banza
O'xi'é o'nzo ié
A mu tuma kukalakala
Olo mu tala, olo mu tala
— Mama, muene uondo vutuka
Ah! Ngongo ietu iondo biluka

4 Nosso filho caçula / Mandaram-no p'ra São Tomé / Nosso filho caçula // Aiué, aiué / Mandaram-no p'ra São Tomé // Nosso filho está a pensar / na sua terra, na sua casa / Mandaram-no trabalhar / estão a mirá-lo, a mirá-lo // Mamá, ele há-de voltar / a nossa sorte há-de virar // Aiué, aiué / Mandaram-no p'ra São Tomé // Nosso filho não voltou / A morte levou-o // Aiué, aiué / Mandaram-no p'ra São Tomé.

Aiué, aiué
A mu tumisa ku S. Tomé
Mon'etu k'avutuké
Kalunga ua mu rié
Mon'etu k'avutuké
Kalunga ua mu rié. (DE ANDRA-
DE, 1958, p. 57)

Este poema *Canção de Sabalu* da autoria de Mário Pinto de Andrade é um exemplo de como a própria poesia angolana viajou de mão dada com a composição musical. Não podemos esquecer que as línguas nacionais não eram transmitidas de forma escrita, e por essa razão quem não tivesse, na altura, alguma escolarização não teria acesso a textos escritos, tanto em português como nas próprias línguas maternas. Ao considerar que, em 1959, no registo feito sobre a escolarização na cidade de Luanda e arredores a mesma era apenas de 5% para os autóctones⁵, a nossa compreensão do papel da literatura angolana para os angolanos tem de ser profundamente redimensionada, e lembrada a relevância da transmissão oral tanto das culturas em línguas autóctones como em português. A gravidade do fenómeno percebe-se ao considerarmos que ainda na década de 60 para os missionários o problema principal era alcançar uma alfabetização mesmo nas línguas nacionais, sendo

⁵ Instituto Nacional de Estatística: Anuário, Estatístico do Ultramar. 1957, p. 82-92. Veja-se também: FIGUEIREDO, José F. de B. *A leitura e a escrita iniciais*. Sá da Bandeira: Imbondeiro, 1964.

que a maioria da população não escrevia nem lia em nenhum idioma⁶.

Se o valor estético dos textos poéticos foi uma das causas principais da sua presença na música nacional, não podemos deixar de considerar que a sua apreciação se baseava também no valor educativo da palavra poética para despertar a evolução cultural da nação. Desta forma, tanto a palavra literária como a palavra musical seguem aqui um mesmo trajeto, e deveriam ser avaliadas à luz do valor simbólico e político do uso das línguas nacionais no complexo processo de unificação do país. Na antologia poética por ele organizada, Mário Pinto de Andrade pede desculpa pela imodéstia de se incluir nela com uma canção em Kimbundu “cujo valor é mais simbólico que poético”, é precisamente esta desvalorização o que pretendo desconstruir neste contexto: sentindo que esta poética é rica em valor artístico e é um suporte memorial fundamental para a definição da identidade nacional angolana. Relembro ainda que a avaliação dos produtos culturais não ocidentais ao longo do tempo foi baseada numa análise à luz do cânone ocidental (MATA, 2015, 79-94), mesmo não sendo este apto para decodificação de obras artísticas de contextos alheios. Como afirma Pattanayak:

6 Cfr. DE ANDRADE, Soraia S. “Angola: o itinerário da palavra na canção e a emancipação da cultura popular face ao imperialismo português (1961-1975)” Disponível em: <<https://www.muralsonoro.com/mural-sonoro-pt/2015/12/31/angola-o-itinerario-da-palavra-na-cano-e-a-emancipao-da-cultura-popular-face-ao-imperialismo-portugus-1961-1975-por-soraia-simes>>. Acesso em 22 ago 2021.

(...) a louvação exagerada à escrita persiste, e os estudiosos ocidentais insistem na afirmativa de que ela “desempenhou papel decisivo no desenvolvimento do que podemos chamar de modernidade” (...) Tanto os analfabetos quanto os desconhecedores da cultura escrita inserem-se nela e, portanto, os modos do discurso escrito e não-escrito, ao invés de se oporem, acabam por se complementar. Deve-se entender que a cultura escrita não constitui solução para todos os problemas, mas um problema em si mesma (PATTANAYAK, 1995, p. 117).

5 A palavra cantada

‘Ngola Ritmos foi a primeira banda a tocar e gravar em kimbundu, e para muitos a que infundindo na sociedade angolana o sonho da identidade nacional – como também sublinha Agostinho Neto, mencionando o grupo no poema *O içar da bandeira* (MEA, 1975, p. 21).

O grupo, criado em 1947 por Liceu Vieira Dias, Domingos Van-Dúnem, Mário da Silva Araújo, Manuel dos Passos e Nino Ndongo – e depois integrado por Amadeu Amorim, José Maria, Euclides Fontes Pereira, José Cordeira, Lourdes Van-Dúnem e Belita Palma –, pretendia afirmar a identidade angolana; por isso apresentava músicas em Kimbundu executadas com instrumentos locais tradicionais, acrescentando a estes apenas a guitarra. A maior parte do grupo pertencia ao movimento nacionalista – Liceu Vieira Dias

foi um dos fundadores dos movimentos de libertação MPLA. Ele e Amadeu Amorim foram presos em 1959 e deportados para a prisão do Tarrafal em Cabo Verde, de onde regressaram 10 anos mais tarde. As canções do grupo inspiravam-se no quotidiano ou nas lamentações fúnebres cantadas pelas *bessanganas*, e os Semba eram inspirados pelas danças populares tradicionais. Ao falar da história do grupo e do nascimento do Semba como género musical moderno, Carlitos Vieira Dias declarou: “O Semba é na realidade uma adaptação do ritmo da Kazukuta; o meu pai transpôs esse mesmo ritmo da percussão para a guitarra. Ele é que nos deu a matriz para o conceito musical” (MORMAN, 2008, p. 260).

O valor revolucionário do grupo não estava apenas nas letras, que muitas vezes repetiam frases breves relativas à vida popular diária, mas também na forma expressiva, que trazia para o grande público códigos e instrumentos tradicionais, acompanhados pela própria língua kimbundu já há décadas proibida no país.⁷

‘Ngola Ritmos criou um estilo que iria inspirar as futuras gerações de músicos: a guitarra principal introduzia o tema e muitas vezes fazia de contraponto à voz, criando um efeito de diálogo, alimentando a dinâmica interna da música. A segunda guitarra assegurava o ritmo, o baixo (na altura ainda de seis cordas), marcava o tempo exatamente como uma percussão

⁷ Cfr também: NASCIMENTO, Washington S. “Liceu Vieira Dias e o ‘Ngola Ritmos: música e resistência anticolonial em angola”, *Odeere: revista do programa de pós-graduação em relações étnicas e contemporaneidade - UERJ*.. vol. 1, n. 1, janeiro- junho 2016.

e o *ngoma* – o tambor – e a *dikanza* harmonizavam o conjunto fornecendo-lhe a necessária base de ligação. O canto inspirava-se na tradição popular, e o coro respondia sempre à voz principal. Este sistema de orquestração baseia-se na interação dos instrumentos típicos das situações de aprendizagem e de reunião, que envolviam todas as gerações da comunidade e que muitas vezes eram acompanhadas por música. A percussão composta pelos *ngomas*, *marimba*, *dikanza* e, por vezes, o *ngongue*⁸ constitui uma base rítmica que acompanha a fala, e funciona em padrões de pergunta e resposta. Por esta razão, encontramos nestas músicas frases musicais curtas e repetidas, criando um único fenómeno performativo composto por diferentes sonoridades que reproduzem uma poética do fragmento e da repetição típica dos círculos de partilha com os mais velhos, onde as frases são completadas pelo grupo por expressarem códigos éticos de significado partilhado. Nestas formas de expressão atribui-se respeito à palavra pronunciada e à sua incorporação: a palavra oral existe na memória da vivência do grupo, e por isso a sua fruição não é meramente auditiva, mas tátil, e a performatividade do conceito por meio do canto, ou da dança, contribui para uma vivência incorporada da sabedoria. Se algumas canções dos ‘Ngola Ritmos como *Mbiri Mbiri*, *Kolonial*, *Palamé* ou *Muxima* foram gravadas por muitos

⁸ *Ngoma* significa tambor; *marimba* é o xilofone, *dikanza* é o reco-reco, e o *ngongue* em outros países africanos é também chamado de *ekón*, e de *agogô* no Brasil.

outros cantores e músicos, as gravações do próprio grupo são raríssimas e *Muxima* e *Django Ué* estão entre as poucas músicas gravadas em Luanda.

Em meados dos anos 50, o grupo tocou no Teatro Nacional, na baixa de Luanda, em pleno clima de propaganda lusotropicalista. O assim definido *folclore* angolano representado pelo grupo era suposto representar a existência de um diálogo com a *diferença*, mas a performance salientou ainda mais o costume de encapsular a alteridade como fenómeno exótico, e revelou a ausência de uma troca autêntica entre as duas culturas. Apesar da perda dos dois membros principais, a banda continuou a sua atividade, resistindo até aos anos 60 e gravando em Lisboa a canção *Nzagi*, ainda hoje um símbolo da identidade nacional. O grupo deixou como herança não apenas a constituição de um género musical, mas uma atitude única e inconfundível que representa a realidade angolana dessa época.

Muitas das músicas tocadas neste período eram inéditas, mas muitas outras eram execuções de temas populares já conhecidos, que o grupo tinha adaptado depois de uma obra de levantamento das músicas das diferentes áreas do país⁹. Estas músicas traziam inevitavelmente um sentimento de comunhão, e a orquestração tradicional com os arranjos modernos, bem como a amplificação, expandiam o natural efeito simbólico que a própria execução pública já tra-

⁹ Cfr. *O ritmo do Ngola Ritmos*, filme documentário do realizador António Ole de 1978.

zia consigo. O valor intrínseco do uso do kimbundu e a representação pública de uma semiótica própria das culturas angolanas, por meio do uso dos panos e do vestuário no estilo local acompanhado por movimentos das danças tradicionais, ia reforçando a mensagem nacionalista, dando ao povo uma nova confiança e legitimidade de afirmação. Neste sentido, a apresentação dos 'Ngola Ritmos no âmbito teatral e na baixa de Luanda, antes, e na televisão portuguesa, depois, em 1964,¹⁰ constituiu um impulso inédito para a autorrepresentação. A performance do grupo em 1964 foi um evento histórico: nessa ocasião o grupo cantou a canção *Manazinha*, um tema popular carnavalesco de Luanda cuja letra escondia, na verdade, um significado anticolonial.¹¹ A afirmação do direito básico de expressão estimulou também uma reavaliação da poética cultural autóctone, dando desta forma o primeiro passo para o reconhecimento de uma identidade cultural significativa. Sem considerar esta parte do percurso de libertação do povo angolano a compreensão das atuais formas expressivas da cultura angolana não seria completa, e o próprio relato do processo de libertação não resultaria exaustivo.

O grupo operava de forma única valorizando as canções tradicionais, ia exibindo-se em vários lugares mas principalmente nos musseques, bairros satélites

10 Em 1964, N'Gola Ritmos gravam para a RTP o tema *Manazinha*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=89JdlmPxfXs>>. Acesso em 22 ago 2021.

11 LANÇA, Marta, "Recordar Liceu Vieira Dias." Entrevista a Jorge Antônio. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/afroscreen/recordar-liceu-vieira-dias>>. Acesso em 10 ago 2021.

ou periféricos, da capital. A performance e a maneira de cantar do grupo eram absolutamente peculiares. Em relação à canção africana, o etnomusicólogo Kazadi Wa Mukuna explica que há cantos que são executáveis exclusivamente pelo solista, e outros são executados em uníssono pelo grupo, ou ainda em formas de interação entre solista e coro, em que o solista entoia a melodia e o grupo completa-a (MUKUNA, 2006, pp. 32-34). Este tipo específico de canto é chamado de canto responsorial ou antifônico, e é tipicamente ligado à função litúrgica, como é também na liturgia católica. Esta é também a forma mais tradicional de canto presente em várias culturas africanas.

Amadeu Amorim, numa entrevista radiofônica para o vigésimo aniversário da Independência, declarou: “as pessoas começaram a sentir a angolanidade, organizavam encontros para ouvir a música do ‘Ngo-la Ritmos, que pertencia a eles todos, e os reunia, e assim nisto sentiam-se angolanos, porque essas canções acordavam a consciência deles” (MOORMAN, 2008, p. 52).¹²

Entre os vários autores analisados na preparação deste artigo, selecionei a obra de alguns que tiveram maior sucesso: a autoria das músicas por vezes não coincide com a autoria da letra, e algumas letras passaram de um autor para outro e foram gravadas em

12 Em relação à importância dos musseques relembro uma entrevista feita a Amadeu Amorim e publicada pela Agência Angola Press: Disponível em: <<https://www.angop.ao/noticias/entrevistas/e-preciso-preparar-a-juventude-para-valores-patrioticos-amadeu-amorim/>>. Acesso em 20 ago 2021.

diferentes versões. A mensagem que elas traziam era o essencial e cada artista queria interpretar as músicas que mais comunicavam sentimentos de unidade:

Njila ya Kwako (Caminho do buzirão)

Njila ya kwako dikalu (No caminho o carro buzinou)
[3 vezes]

Kitanu kiwana, Seyê wandala wiayê (Cinco vez buzinou, se quisesse sairias da estrada)

Kamba diami dia muxima, Mwene wayaiê mwa lunga (Meu amigo do coração, Ele foi para o céu) [2 vezes]

Njila loyo, (Esse caminho,)

Njila ya kwako dikalu (É a estrada em que os carros buzinam)

Ya kwakê (Buzinam!)

Dikalu (Carros)

Esta canção de Artur Nunes escrita em Kimbundu, segundo sei, não existe em nenhuma tradução publicada em português, e revela algumas particularidades de extremo interesse. A multiplicação da mesma frase produz um efeito de polifonia, orquestração os elementos diferentes num diálogo. Esta frase assim repetida no contexto da canção leva-nos a imaginar as pessoas acorridas depois do acidente, que ao repetir a mesma frase testemunham o valor coletivo do acontecimento. A frase: “se quisesse sairias da estrada” refere-se diretamente à vítima, tratando-a por tu. Encontramos aqui provavelmente a palavra do próprio motorista, cuja frieza identifica o indivíduo na estrada apenas como elemento que impede o trânsito.

to, a frase é repetida como ameaça e confirmação da legitimidade dessa violência. O narrador, na primeira pessoa, conta a história com apenas uma frase: *Kamba diami dia muxima, Mwene wayaiê mwalunga* (Meu amigo do coração, Ele foi para o céu). A resposta, ou antífona, é tragicamente breve: “cinco vezes buzinou”.

Wawê é uma das interjeições mais típicas, que aqui indica o desespero e um espanto de impotência, é uma palavra que relembra a lamentação, o sofrimento sem remédio. A narrativa e o diálogo com a comunidade estão presentes em muitas canções, entre as quais apresento mais uma do mesmo autor:

Ku muxitu buala ana Ngola

Ku muxito bwa vula ó nvula (Na mata chove muito)

Ku muxito bwa vula ó mbambi (Na mata faz muito frio)

Ku muxito bwa vula ó nzala (Na mata há muita fome)

Kuditela kwebe ó jipange (Onde nos metemos, irmãos?!)

Ku muxito bwala ana ngolê ni mawta ku maku, Nganê (Na mata há angolanos de armas nas mãos, senhores)

Wa tulengesa, wa tujiba (Dão-nos corrida, matam-nos)

Atu lengesa mu jisalu (Despedem-nos do trabalho)

Atu lenguesa um ji xikola (Enxotam-nos das escolas)

Makutwê (É verdade!)

Wa jia mwene (Vocês sabem!)

Wa dimuka (Espertos!)

[repete-se a primeira estrofe]

Artur Nunes foi um dos maiores músicos angolanos da geração de 60 morto na ação de vingança

que se seguiu o golpe de 27 de maio de 1977 (PAWSON, 2014, pp. 22-26). A sua morte, como a de outras importantes figuras da cena musical das origens do Semba, marcou a temporânea parálise da evolução deste género até à sua recuperação nos anos 90. O seu nome é associado ao de outros dois cantores da mesma época, mortos nas mesmas circunstâncias, Urbano de Castro e David Zé. Nunes deixou 12 canções gravadas entre 1972 e 1976; típico da sua música é o andamento rítmico próprio de lamentação que passou também a ser utilizado por outros autores da época. O seu estilo inclui também a técnica de tocar a guitarra de forma percutida, dedilhada, uma técnica de execução musical própria do Semba¹³. Esta técnica e a construção rítmica nas músicas de Artur Nunes evocam de forma específica a melodia dos funerais tradicionais. A característica distintiva do autor é considerada a fusão entre o estilo das lamentações e a influência das formas antigas de Rumba que dá origem a um tipo de Semba-Rumba, lento e cadenciado de conteúdo ético¹⁴: no próprio panfleto que acompanha a coletânea *Angola 70's* relata-se que a mãe costumava levar o artista aos *kombas* (óbitos), as cerimónias fúnebres do sétimo dia, uma das formas mais típicas da performatividade local, em que se juntam canto, dança e música.¹⁵

13 Entrevista a Paulo Flores conduzida por Marissa Moorman: *Moving Conversations*, Kings College London, 16/06/2005.

14 Cfr. FORTUNATO, Jomo. "A obra singular de Artur Nunes", *Jornal de Angola*, 18 de março de 2013.

15 RODRIGUES, António. *Artur Nunes*, Rede Angola (28/05/2014). Disponível em: <<http://www.redeangola.info/especiais/artur-nunes-o-espiri>

A canção seguinte do David Zé tem como tema a unidade e a valorização da multiplicidade cultural do país.

Tribalismo

Kim ngatundila mwa Ngolê (Quando saí de Angola)
Ndele dikanga ku Kongo (Fui para longe para o Kongo)
Nga sange atu ya vulu (Encontrei muita gente)
Akamukwá kwa Kimbundu (Alguns Kimbundus)
Nha kwa Kikongo (KiKongos)
Nha kwa Umbundu (Umbundus)
Nha Kwa Fióte (Fiótes)
Nha kwa KiKongo (Kikongos)
Ah Ngana, boso kwexile os Camaradas (Ah Deus, todos
eramos os Camaradas)
Ki kwexile mu tungu (talvez kulu) mu putu tribalismo
(quando em luta (talvez antigamente) em português
dizia-se tribalismo)
Lelu emê ngolo kwiva (Hoje, eu oiço):
Savimbi wa zwelê a kwa Umbundu eze ku jixiamê (Sa-
vimbe disse que os Umbundus vieram a minha terra)
Holden ya zuela a kwa KiKongo eze ki jixiame (Holden
disse que os kikongos vieram a minha terra)
Atu menu wa zuela nguma ya Ngola (Nossa gente dis-
se Inimigos de Angola)
Makamba ma Mobotu ê (Amigos de Mobotu)
Makamba Mariam Smith, (Amigos de Ian Smith)
Makamba mwa ana Ngola (Amigos de Angola)
Andala ku tuzuba twana ngola (Querem acabar con-
nosco, nós de Angola)
Mu ufolo yetu (Na nossa Liberdade/ Independência)

Nesta canção, já explicitamente política, a palavra coletiva é desconstruída entre a apresentação da experiência pessoal e, em contraposição, a propagan-

tualista/>. Acesso em 20 ago 2021.

da separatista. A voz principal fala aos compatriotas (Amigos de Angola) e fala do interior de uma comunidade. Este tipo de mensagem, que sintetiza o valor proverbial e profético das falas dos mais velhos, será também utilizado também nas canções de propaganda, mas desprivada da poética da comunhão e da pluralidade intrínseca das canções tradicionais.

Ficará em todas as músicas o valor memorial ligado aos temas desta época: a figura da mãe que aguarda dos filhos, o medo, o desaparecimento, a prisão, a morte, a corrupção da sociedade e os contínuos alertas para desconfiar de um inimigo irreconhecível.

A data de 27 de maio de 1977 marcou também o momento em que a política conseguiu impor-se de forma definitiva à criação artística. Os círculos culturais nascidos de forma espontânea iam sobrevivendo cada vez com mais dificuldade devido a recrudescência da guerra civil, os músicos que sobreviveram e que queriam continuar a própria atividade no país adotaram formas de apoio explícito ao partido político no poder, com letras de clara mensagem partidária.¹⁶

Existem questões de poética e retórica ligadas às composições destes autores cuja análise é essencial para compreender o género musical do Semba, bem como a passagem das fórmulas artísticas tradicionais

16 MOORMAN, Marissa. "Música e Lusotropicalismo na Luanda colonial tardia", em *Palcos* (30/09/2010) Disponível em: <<https://www.buala.org/pt/palcos/musica-e-lusotropicalismo-na-luanda-colonial-tardia>>. Acesso em 22 ago 2021; ARNAULD, Gérald. "Da colonização à convivência". Conversa com Ariel de Bigault (10/2001), *Buala*. Disponível em: <<https://www.buala.org/pt/a-ler/da-colonizacao-a-convivencia>>. Acesso em 22 ago 2021.

para a música contemporânea. Só alguns elementos estilísticos passaram para as músicas de época mais recente, dando-se predominância aos elementos associados às músicas dançáveis, de mais fácil divulgação. Por estas razões, ainda hoje as músicas dos 'Ngola Ritmos têm uma influência tão importante, sabendo fundir a musicalidade tradicional com as influências rítmicas e poéticas da modernidade. Estas questões revelam uma linha de continuidade que, apesar das recíprocas diferenças, da época de Liceu Viera Dias vai até à produção de grandes bandas como os Kiezos e a Banda Maravilha, cujo trabalho incluía também géneros tradicionais próximos dos antigos.

*Nguxi*¹⁷

Wa tujukwile ó mesu yó wayo zê (Aquele que nos abriu os olhos foi-se embora)
Wa tudikisile njila yó wayo zê (Aquele que nos mostrou o caminho foi-se embora)
Wa tumenesene ó kidi yó wayo zê (Aquele em quem depositamos a confiança, foi-se)
Wa tulondokesele ó polo wayô (Aquele que era presente em todos os momentos, foi-se)
Tu dilye Nguxi kayê kwama (Não chorem, Agostinho Neto não morreu) [2 vezes]
Se mukwa kudima (Se és camponês)
Kwata ó ditemu dyayê (Pega a tua enxada)
salu salu kya (Trabalha, trabalha já)
Banga ni dinvontadi (Trabalha/faz com vontade)
Ixi yetu dyá Ngola (Nossa terra Angola)

¹⁷ *Nguxi* é epíteto para indicar uma pessoa de valor, sendo o equivalente de Augusto, por esta razão era bastante comum referir com este nome a personagem de Agostinho Neto.

Ya loto ó maynga (Verteu muito sangue/muito sangrou)
Ya tata ni mono (De pais e filhos)
Ya Kuku ni mulawla (De avós e netos) [tudo repetido 2 vezes]

Este tipo de poética vem da oralidade, da maneira mais típica de comentar os eventos por parte dos *kotas* – mais velhos – e responsabilizar os jovens perante as regras do grupo social. Estes elementos fundem-se na métrica musical como forma poética, e os esquemas rítmicos no tempo foram adaptados aos novos instrumentos e à língua portuguesa.

O elemento rítmico tem um valor transcendente: a adesão à sensibilização do conteúdo do nacionalismo espalhou-se de forma tão ampla porque refletia a unificação de um povo, a definição de uma nação, e foi a união do povo num único corpo coletivo. Como salienta Ariel de Bigault¹⁸, em Angola a música foi utilizada para quase tudo: para informar sobre as ações de resistência, de guerrilha, de represália, antes obviamente, de se tornar também explícito instrumento político. Com as devidas diferenças, a mesma poética viajava de autor para autor.

A canção seguinte foi cantada por Ruy Mingas, compositor de temas ligados à luta de independência como *Meninos do Huambo* e *Monangambé* – com letra de **António Jacinto** – e também autor do hino da Re-

18 BIGAULT, Ariel. "Ação cultural instrumento para a igualdade". Conversa com Chico César (05/07/2010) em *Buala*. Disponível em: <<https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/acao-cultural-instrumento-para-igualdade-conversa-com-chico-cesar>>. Acesso em 22 ago 2021.

pública de Angola, *Avante Angola* – composto a partir do poema de Manuel Rui Monteiro. A letra da canção é composta apenas por três versos, repetidos seis vezes, e a sua construção relembra o estilo das breves parábolas de valor simbólico, com um significado críptico se traduzido de forma literal.

Birin Birin

Ozo wadimuka udia ngoe umuxe (O esperto só come uma vez)

Birin birin ngogojame (Ai, ai o meu mundo)

Watambule o wanga muibulaze (Pergunta a quem recebeu feitiço)

[tudo repetido 6 vezes]

Vemos aqui, ao lado das palavras em kimbundu, a tradução literal. Os tradutores, depois de terem confirmado a tradução literal, afirmam que o significado dos versos esconde um alerta e um vaticínio: “Tenham cuidado! (O esperto só come uma vez) /Ai, ai que desgraça!/ O feitiço vai-se virar contra o feiticeiro”.

Este tipo de escrita é típico da expressão proverbial que encontramos nos contos angolanos, e que, como relembra Óscar Ribas¹⁹, constituem um saber partilhado que protege e alerta a comunidade. É o estilo típico de muitas músicas da época da guerra civil, em que a mensagem política tinha que se expressar de forma metafórica, compreensível só para os membr**os de determinados grupos**²⁰.

19 RIBAS, Óscar. *Sunguilando*, Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1967.

20 Cfr. na nota 26, a já mencionada entrevista a Amadeu Amorim.

Relativamente à importância da expressão oral e num contexto de uma ainda difusa falta de escolarização, relembro o texto *Manazinha*, cantado por Belita Palma, que evidencia a importância da instrução para as mulheres. Se, como acontece em muitos destes textos, o que chama inicialmente a atenção é a repetição das estrofes, numa segunda leitura em voz alta, podemos notar a presença de contínuas anáforas, paronomásias e aliteraões ao longo dos versos, que começam muitas vezes com a mesma consoante ou com inversões das mesmas consonantes de um verso para o outro.

*Manazinha*²¹

Mana, Manazinha, Mu sanzala (Mana, Manazinha, na sanzala)

Mana di banze hanji zê inhy wejia (Mana pensa bem no que tu sabes) [2 vezes]

Kiene mwene (Sim, é verdade)

Twene mwya musukula ku asinhola (É melhor irmos à senhora para lavar)

Etu mwene twene mwya mutadika o mbiji (Depois vamos vender o nosso peixe)

Kiene mwene twene mwya mukalakala um jifabrica (É assim, vamos trabalhar nas fábricas)

Etu mwene twene mwya mukuna ku mabia (Vamos à lavra semear)

Ó kibuka kietu kambe kiebe (O nosso trabalho diz o quê?)

Tukamba kwejia kutanga zê (É por não saberes ler)

Kifofo pe wabeta yê (O cego está melhor) [a estrofe é repetida 4 vezes]

21 A canção *Manazinha*, cantada por Belita Palma e gravada com os 'Ngola Ritmos encontra-se no álbum *Angola 70's* (Vol. 2: 1974-1978), Buda Musique, France, 2000.

Este tipo de análise textual revela-se ainda mais interessante perante uma análise comparativa destes versos e dos poemas reunidos nas antologias de poesia angolana publicadas ao longo do tempo, onde se encontra uma forte influência da poética ocidental. Neste sentido, o poema pode-se tornar lugar de encontro intercultural em que o próprio autor se reconstrói numa alteridade linguística, transferindo o seu mundo de significados para outros contextos. Desta forma, as obras refletem o sistema de relações de uma específica dinâmica social, por sua vez inscrita na palavra literária (MATA, 2015, p. 88). A palavra poética passando de um idioma para outro procura carregar «não apenas um saber, mas um saber sentir» que revela a assunção autêntica da angolanidade (MATA, 2015, p. 81), apesar disso o código poético ocidental ainda toma posse dos conteúdos procurando limpar os excessos da oralidade em virtude de um novo equilíbrio estético, que reflete o limiar do bilinguismo colonial²².

Os poemas e as músicas desta época partilham uma tentativa de consciencialização política e confirmam a importância de alguns elementos específicos²³: a política colonial tinha criado fraturas internas dentro da própria sociedade angolana, onde a assimilação se apresentava como um privilégio para poucos e fomentava o separatismo entre compatriotas de estatuto diferente.

²² *Ibidem*.

²³ Ver nota 17.

A sociedade colonial utilizava formas de assimilação subtilmente violentas: ao observar as representações das danças em voga na época, a Rebita – ou Massemba – por exemplo, observamos que a indumentária típica da dança mostrava um contraste marcado entre a aparência masculina e feminina, apresentando os homens em fato ocidental e as mulheres em panos tradicionais. A diferenciação entre homens e mulheres não declara apenas a diferença entre o papel do homem como elemento ativo no processo de assimilação, mas é também o retrato do tipo de relações promovidas pelo governo colonial, que de forma implícita estimulava a mestiçagem como parte da ação colonizadora²⁴. O silenciamento da sociedade angolana não passava apenas pela censura das suas línguas, mas pela reformulação dos próprios costumes locais, deslegitimando a cultura local aos olhos dos próprios cidadãos nacionais.

Uma destruição tão profunda da dignidade coletiva foi recuperada só parcialmente e por meio novas formas de expressão cultural, o que fica desta poética e da memória coletiva permanece ainda hoje na canção angolana.

Serve o presente artigo como reflexão sobre o caráter da arte como arquivo memorial. A oralidade de matriz africana encontrou a sua expressão também no mundo colonial fora de África, onde os ritmos po-

²⁴ Cfr. OLIVEIRA, Kyoma. O papel das manifestações artísticas contrahegemônicas na desconstrução do discurso colonial. *Revista Lusófona de estudos culturais*. v. 2, n.º 1, pp. 84-101, 2014; SOBRAL, Fernando. *As Jóias de Goa*, Lisboa: Parsifal, 2015.

pulares ainda usam a repetição, a anáfora, a antífona, para reunir a comunidade perante os assuntos comuns. À volta da roda de capoeira repete-se o canto do mestre; na Rumba repete-se o refrão que comenta os acontecimentos da comunidade; nos *Gospels* o grupo repete a oração do indivíduo e nas danças das periferias urbanas os movimentos do líder são reproduzidos como sinal de pertença e unidade.

Através do valor da vivência e da partilha, a performatividade constituirá sempre um *terceiro espaço* (KALUA, 2009, p. 26): um lugar onde memória e espera se conjugam na afirmação de novas identidades.

Onde está o tempo prometido p'ra viver, mãe
Se tudo se guarda e recolhe no tempo da espera
P'ra lá de cercado²⁵

25 Teta Lando: *Angolano segue em frente*, do album *Independência*, gravado em Angola em 1975.

Referências

- ALVES, Amanda P. *“Angolano segue em frente”: um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970*. Doutorado em História. Universidade Federal Fluminense, 2015.
- AMARAL, Ilídio do. *O reino do Congo, os Mbundu (ou Am-bundos), o reino dos “Ngola” (ou de Angola) e a presença portuguesa de finais do século XV a meados do século XVI*. Lisboa: Ministério da Ciência e da Tecnologia, Instituto de Investigação Científica Tropical, 1996.
- ANDRADE, Mário P. *Antologia da poesia negra de expressão portuguesa*, Paris: Pierre Jean Oswald, 1958.
- ANDRADE, Mário P.; AGUALUSA, José E. *Origens do nacionalismo africano. Continuidade e ruptura nos movimentos unitários emergentes da luta contra a dominação colonial portuguesa*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.
- BENDER, Gerald J. *Angola sob o domínio português. Mito e realidade*. 2009.
- CHATELAIN, Héli; PIRES DE LIMA, Fernando C. *Contos populares de Angola: cinquenta contos em quimbundo*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1964.
- CHAVES, Rita. “O passado presente na literatura africana”. *Via Atlântica*. São Paulo: n. 7, p. 147-161, 2004.
- DIAS, Eduardo. Repensar os Estudos Africanos: descolonizar o pensamento, questionar as práticas, reconfigurar as agendas. *Revista Lusófona de estudos culturais*, vol. 2, n.º 1, p. 7-24, 2014.
- CUNHA, Anabela. ‘Processo dos 50’: memórias da luta clandestina pela independência de Angola, *Revista Angolana de Sociologia*, n. 8, p. 87-96, 2011.
- FIGUEREDO, José F. de B. *A leitura e a escrita iniciais*. Sá da Bandeira: Publicações Imbondeiro, 1964 em Instituto Nacional de Estatística. *Vida Cultural. Anuário Estatístico do Ultramar*: 5 – p. 82-92, 1957.

KALUA, Fetson. Homi Bhabha's Third Space and African identity, *Journal of African Cultural Studies*, Vol. 21, No. 1, June 2009, pp. 23-32.

KUSCHICK, Mateus B. *Kotas, mamás, mais velhos, pais grandes do semba: a música angolana nas ondas sonoras do Atlântico Negro*, Universidade Estadual de Campinas, 2016.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e Escritas pós-coloniais*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*. São Paulo, v. 18, n. 19, pp. 103-118, 1996.

LUIS, Solange M. E. M. *Poesia angolana de resistência: a palavra, a ak-47, o silêncio e o microfone*, Tese de Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa, Universidade de Coimbra, 2014.

MAGALHÃES, António M. *Manual de Línguas Indígenas de Angola*. The Long Now Foundation, 1922.

MATA, Inocência. No fluxo da resistência: a literatura, (ainda) universo da reinvenção da diferença. *Gragoatá*. Universidade Federal Fluminense, Niterói, n. 27, 2.º sem., p. 81-96, 2009.

MATA, Inocência. António Jacinto e a pedagogia intercultural. In TAVARES A.P; SILVA F. M.,

MINGAS, Amélia. *Interferência do Kimbundu no Português Falado em Lwanda*, Lisboa: Campo das letras, 2000.

MOORMAN, Marissa. *Intonations*, Ohio University Press, 2008.

MOORMAN, Marissa. *Powerful Frequencies. Radio, State, and the Cold War in Angola, 1931-2002*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 2019.

MUEKALIA, Jardo. *Angola: A segunda revolução. Memórias da luta pela democracia*, Lisboa: Sextante, 2010.

MUKUNA, Kazadi Wa, *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: Perspectivas Etnomusicológicas*, São Paulo: Terceira Margem, 2006.

NEVES, João Alves das. *Poetas e Contistas Africanos de Expressão Portuguesa*. São Paulo: Brasiliense, 1963.

OLIVEIRA, Kyoma. O papel das manifestações artísticas contrahegemônicas na desconstrução do discurso colonial. *Revista Lusófona de estudos culturais*. vol. 2, n.º 1, pp. 84-101, 2014.

OLSON, D.; TORRANCE, N. (Org.) *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática, 1995.

PATTANAYAK, D. A cultura escrita: um instrumento de opressão. In OLSON, D. R.; RIBAS, Oscar. *Izomba: associativismo e recreio*. Luanda: Tip. Angolana, 1965.

PATTANAYAK, D. *Sunguilando*, Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1967.

PINHEIRO, L.C. *António Jacinto e a sua época. A modernidade nas literaturas africanas em língua portuguesa*, Lisboa: CLEPUL, p. 79-96, 2015,

PINHEIRO, L.C. Géneros narrativos nas literaturas africanas de língua portuguesa – entre a tradição africana e o “cânone ocidental”. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 19, n. 37, 2.º sem., p. 79-94 2015.

ROCHA, Edmundo. *Angola. Contribuição ao Estado da génese do nacionalismo moderno angolano. (Período de 1950 a 1964)* Lisboa: Dinalivro, 2009.

SOBRAL, Fernando. *As Jóias de Goa*, Lisboa: Parsifal, 2015.

SOJA, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Place*, London: Wiley-Blackwell, 1996.

THIONG, Ngugi W. *Decolonising the Mind: the politics of language in African literature*. Nairobi: Heinemann Educational, 1986.

VISENTINI, Paulo. *As revoluções africanas – Angola, Moçambique e Etiópia*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

Referências digitais:

“Cem anos de Liceu Vieira Dias: Uma das figuras da História de Angola”, *Jornal de Angola* (12/05/2019). Disponível em: <<https://www.jornaldeangola.ao/ao/noticias/cem-anos-de-liceu-vieira-dias-uma-das-figuras-da-historia-de-angola/>>. Acesso em: 22 ago 2021.

ARNAULD, Gérald. Da colonização à convivência. Conversa com Ariel de Bigault (10/2001), *Buala*. Disponível em: <<https://www.buala.org/pt/a-ler/da-colonizacao-a-convivencia>>. Acesso em: 22 ago 2021.

BIGAULT, Ariel. Ação cultural instrumento para a ingualdade. Conversa com Chico César (05/07/ 2010) *Buala*. Disponível em <<https://www.buala.org/pt/cara-a-cara>> Acesso em: 22 ago 2021.

DAMIÃO, Paulino. Espaço cultural Rebita exibe O ritmo do 'Ngola Ritmos, *Jornal de Angola* (27/02/2017). Disponível em: <<https://www.jornaldeangola.ao/ao/noticias/detalhes.php?id=375217>>. Acesso em: 22 ago 2021.

DE ANDRADE, Soraia: Angola: o itinerário da palavra na canção e a emancipação da cultura popular face ao imperialismo português (1961-1975) *Mural Sonoro*. Disponível em: <<https://www.muralsonoro.com/mural-sonoro-pt/2015/12/31/angola-o-itinerario-da-palavra-na-cano-e-a-emancipao-da-cultura-popular-face-ao-imperialismo-portugus-1961-1975-por-soraia-simes>>. Acesso em: 22 ago 2021.

LANÇA, Marta. “Conjunto Ngnongunha ninguém os segura” (02/09/2010), em *Buala*. Disponível em: <<https://www.buala.org/pt/palcos/conjunto-gonguenha-ninguem-os-sungura>> Acesso em: 22 ago 2021.

LANÇA, Marta. Recordar Liceu Vieira Dias, *Novo Jornal, Angola* (Abril 2010). *Buala*. Disponível em: <<https://www.buala.org/pt/afroscreen/recordar-liceu-vieira-dias>>. Acesso em: 22 ago 2021.

LANDO, Teta. *Angolano segue em frente*, album *Independência*, CDA, Angola, 1974. Disponível em: <<https://www>.

[youtube.com/watch?v=O23MLzAQhH0](https://www.youtube.com/watch?v=O23MLzAQhH0)>. Acesso em: 22 ago 2021.

MIRANDA, Dodó interpreta *Muimbu ua Sabalu* de Mario Pinto de Andrade. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lmopW0Bpk7w>>. Acesso em: 22 ago 2021.

MIÚDO, Francisco. “É preciso preparar a juventude para valores patrióticos” entrevista a amadeu amorim. *agencia angola press* (27/06/2021) Disponível em: <<https://www.angop.ao/noticias/entrevistas/e-preciso-preparar-a-juventude-para-valores-patrioticos-amadeu-amorim/>>. Acesso em: 20 ago 2021.

MOORMAN, Marissa. *Música e Lusotropicalismo na Luanda colonial tardia*, em *Palcos* (30/09/2010), *Buala*. Disponível em: <<https://www.buala.org/pt/palcos/musica-e-lusotropicalismo-na-luanda-colonial-tardia>>. Acesso em: 22 ago 2021.

‘NGOLA RITMOS, *Nzagi*, Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YYzk-1jFTY0>>. Acesso em: 22 ago 2021.

‘NGOLA RITMOS, *Nzagi, Manazinha*, gravação RTP, 1964. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=89J-DlmPxfXs>> Acesso em: 22 ago 2021.

NUNES, Artur. *Njila ya Kwako*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cG5xkDPk8z0>>. Acesso em: 22 ago 2021.

NUNES, Artur. *Ku muxitu buala ana Ngola*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eM7t-I4MbDs>>. Acesso em: 22 ago 2021.

PALMA, Belita (Banda Maravilha) interpreta *Nguxi*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WK-9ThBIT9nU>>. Acesso em: 22 ago 2021.

PALMA, Belita. *Manazinha*, cantada por Belita Palma e gravada com os ‘Ngola Ritmos encontra-se no álbum *Angola 70’s* (Vol. 2: 1974-1978), Buda Musique, France, 2000.

RODRIGUES, António, *Artur Nunes*, Rede Angola, (28/05/2014). Disponível em: <<http://www.redeangola.info/especiais/artur-nunes-o-espiritualista/>> Acesso em 20/08/2021.

RODRIGUES, António. Artur Nunes Músico Angolano, *Buala*, 1 Junho 2014. Disponível em: <<https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/artur-nunes-musico-angolano>>. Acesso em: 202021.

ZÉ, David. *Tribalimos*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ipWsjQGgYYs>>. Acesso em: 22 ago 2021.