

O PAPEL ANTICOLONIAL DA MÚSICA NA TRANSIÇÃO POLÍTICA ANGOLANA (1947-1975)¹

Fadário Manuel Leonardo Calembela²

RESUMO

O texto discute o papel crucial da música angolana na resistência cultural e política durante o período colonial e anticolonial, especialmente entre 1947 e 1975. Embora a luta pela independência de Angola tenha sido conduzida por movimentos políticos como MPLA, FNLA e UNITA, a música desempenhou um papel igualmente decisivo ao fortalecer a identidade nacional e servir como meio de comunicação e protesto. Durante a colonização portuguesa, surgiram grupos musicais que buscavam recuperar elementos culturais angolanos e denunciar a opressão. Entre eles, o N'gola Ritmos, criado no final dos anos 1940, destacou-se ao valorizar instrumentos tradicionais, ritmos locais e línguas nacionais como o kimbundu e o umbundu. O uso dessas línguas funcionava como símbolo de resistência e como código para transmitir mensagens políticas que os colonizadores não compreendiam. O carnaval angolano, desde as décadas de 1930 a 1960, também foi importante espaço de contestação, influenciando ritmos como o semba. Grupos como Os Kiezos e artistas como David Zé, Urbano de Castro e Artur Nunes continuaram essa tradição, expressando em suas canções críticas sociais, nacionalismo e esperanças de liberdade. Suas obras misturavam elementos culturais tradicionais e influências estrangeiras, reforçando a angolanidade e denunciando a exploração, a violência e a desigualdade impostas pelo regime colonial. A pesquisa, baseada em fontes bibliográficas, documentos e análise de letras, conclui que a música foi fundamental na construção da consciência coletiva, na preservação da cultura e na mobilização popular. Entre ritmos, metáforas e códigos linguísticos, os artistas angolanos transformaram a música em ferramenta de luta e afirmação identitária, contribuindo significativamente para o processo que culminou na independência em 1975.

Palavra-chave: Angola - história - movimentos de autonomia e independência; grupos musicais; música e Estado.

ABSTRACT

The article discusses the crucial role of Angolan music in cultural and political resistance during the colonial and anti-colonial periods, especially between 1947 and 1975. Although the struggle for Angolan independence was led by political movements such as MPLA, FNLA, and UNITA, music played an equally decisive role in strengthening national identity and serving as a means of communication and protest. During Portuguese colonization, musical groups emerged that sought to recover Angolan cultural elements and denounce oppression. Among them, N'gola Ritmos, created in the late 1940s, stood out by valuing traditional instruments, local rhythms, and national languages such as Kimbundu and Umbundu. The use of these languages functioned as a symbol of resistance and as a code to transmit political messages that the colonizers did not understand. Angolan carnival, from the 1930s to the 1960s, was also an important space for protest, influencing rhythms such as semba. Groups like Os Kiezos and artists such as David Zé, Urbano de Castro, and Artur Nunes continued this tradition, expressing social criticism, nationalism, and hopes for freedom in their songs. Their works mixed traditional cultural elements and foreign influences, reinforcing Angolan identity and denouncing the exploitation, violence, and inequality imposed by the colonial regime. The research, based on bibliographic sources, documents, and analysis of lyrics, concludes that music was fundamental in building collective consciousness, preserving culture, and mobilizing the people. Through rhythms, metaphors, and linguistic codes, Angolan artists transformed music into a tool for struggle and identity affirmation, contributing significantly to the process that culminated in independence in 1975.

Keywords: Angola - history - autonomy and independence movements; musical groups; music and the State.

¹ Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Bacharelado em Humanidades, da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), Campus dos Malês, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Íris Gomes dos Santos.

² Músico e graduando do Bacharelado em Humanidades pela UNILAB Campus dos Malês.

1 INTRODUÇÃO

Angola, país localizado no Sul de África, se tornou independente de seu colonizador, Portugal, em 1975, com a proclamação de independência por António Agostinho Neto e protagonismo do partido do MPLA³. Contudo, no processo de luta contra o país europeu opressor não contou apenas com a participação de um único partido ou entidade política, mas com a presença de outros partidos - FNLA⁴ e UNITA⁵ (Rubini, 2016). Tal conjunto de atores mobilizaram armas e estratégias de guerrilha, mas receberam a contribuição de movimentos sociais, literários e de grupos musicais, que com musicalidades mostraram resistência, e lutaram pela afirmação da identidade cultural (Alves, 2013; Pinto, 2016).

Este artigo tem como objetivo analisar o papel da música angolana e suas contribuições no período de luta anticolonial. Especificamente, pretende descrever o contexto político e social da luta anticolonial no país; identificar músicas cantadas/tocadas entre 1947 e 1975, observando os conteúdos revolucionários de suas letras e os instrumentos utilizados, bem como discutir a mobilização de línguas nacionais nas composições angolanas como ato de resistência. A pergunta de pesquisa que guia a análise é “qual foi o papel das músicas angolanas, entre os anos 1947-1975, na construção da identidade nacional e cultural, e na produção de resistência anticolonial?

Portugal colonizou o país até 11 de Novembro de 1975, tendo iniciado suas primeiras invasões em 1482, ainda no Reino do Kongo, vindo a instalar estruturas administrativas a partir de em 1575 com a fundação da cidade de Luanda. Desta data em diante, expandiu seu domínio para as zonas internas do país, explorando os recursos naturais e transformando grande contingente de humanos em produtos de exportação e contrabando (escravos). Ao longo da colonização, foram surgindo grupos e movimentos revolucionários em diversas áreas, inclusive no campo musical, que lutaram para despertar a consciência da sociedade frente ao contexto de opressão (Caregnato, 2010).

³ Movimento Popular de Libertação de Angola, um partido político angolano, fundado em 1956.

⁴ Frente Nacional de Libertação de Angola, um partido político angolano, fundado em 1954.

⁵ União Nacional para a Independência Total de Angola, um partido político angolano, fundado em 1966.

Assim, estuda-se a contribuição desses movimentos e grupos sociais e musicais na luta anticolonial, destacando seus papéis na formação de opinião pública e pressão política no contexto de crise e organização revolucionária do país. Segundo Alves (2013), “em diferentes momentos históricos existiram artistas que romperam com os códigos sociais ou políticos de sua época. Textos e músicas que retratavam a angústia da sociedade angolana”. Ou seja, a música representa na sociedade, em diferentes momentos, muito mais do que um recurso de entretenimento. Tem-se também o interesse em compreender por que maior parte das produções musicais do período (1947-1975) eram feitas em línguas nativas.

Simultaneamente, o trabalho discute os impactos que a música teve àquela altura, no sentido de construir um imaginário coletivo nacional, ajudando a alterar o olhar sobre a realidade de sujeição colonial vivenciada em Angola. Os conteúdos dessas letras e composições serão o corpus de análise das categorias de resistência, identidade e ativismo político, tendo em vista que a música “é uma forma de expressão cultural que reflete as crenças, valores, tradições e identidades de um determinado grupo social” (Barboza; Araújo, 2023). Parte-se do princípio de que a música, enquanto arte, não é neutra. É elemento de reprodução, mas sobretudo de produção social, interagindo com a cultura e a sociedade e resultando em partilha ou transmissão de conhecimento, construção, preservação ou desconstrução de identidades culturais.

A pesquisa é de natureza qualitativa com técnicas de análise documental, bibliográfica e de registros audiovisuais e musicais, sendo utilizados livros, teses, artigos científicos, dissertações que discutem o histórico da música angolana. O referencial teórico apoia-se em materiais que discutem a relação da música, cultura e sociedade (Barbosa,), à materiais que trataram da história de Angola e identidade (Pinto) e estudos direcionados à história da música angolana e de resistência (Alves, Nascimento, Negro e Kuschick). Alguns textos gerais sobre o contexto político, social e histórico frente ao sistema colonial português e a respeito do processo de libertação nacional também são fontes importantes deste trabalho.

O acervo (corpus) analisado no artigo é composto de músicas de grupos como N'gola Ritmos e Os Kiezos e do artista David Zé. Essa seleção leva em conta um conhecimento prévio sobre a influência desses grupos/artistas sob o critério de sua representação cultural e histórica no país. Além disso, justifica-se por terem usado as línguas nacionais como ferramentas estratégicas de mobilização política. As

composições elegidas para o corpus foram produzidas no recorte traçado pela pesquisa e contém uma ligação entre a musicalidade e a realidade sociopolítica do país, com elementos de nacionalismo, identidade, resistência e esperança de um futuro melhor. Além disso, a performance dos grupos, em exibição artística, contempla trajes, instrumentos e danças/movimentos com fortes significados culturais, um exemplo das presença de categorias de resistência e afirmação da identidade.

Portanto, a partir desse percurso metodológico se faz possível perceber os objetivos revolucionários expressos nas letras no contexto sociopolítico do país, assim como o uso estratégico dos idiomas nacionais. Não era apenas por se tratar das línguas de comunicação entre a população local, também servia como um código e meio para passar informações à população ou às comunidades falantes sem que os portugueses entendessem ou tivessem condições de interferir. Isso facilitava a troca de mensagens de encorajamento, de planos de lutas contra o sistema imposto àquela altura, de resistência, sem o risco de serem descobertos e enfrentar o cárcere, conforme aconteceu com Liceu Vieira Dias e tantos outros nacionalistas no processo dos 50⁶ (Cunha, 2011).

Quanto a sua estrutura, o artigo encontra-se organizado da seguinte maneira, além dessa introdução: seção ii, aborda-se os tempos e espaços onde a música teve repercussão em Angola no período revolucionário; seção iii, trata especificamente do corpus analisado, com a análise de músicas e recursos mobilizados pelos artistas angolanos; seção iv. considerações finais.

2 MÚSICAS NOS MUSSEQUES E NOS CARNAVAIS: PALANQUES DE MOBILIZAÇÃO DE LUTAS E SENTIDOS

A música é algo que não deve ser estudado à parte, pois está relacionada a culturas, sociedade, tempos, usos e sentidos. Podem ser utilizadas para transmitir sentimentos e ensinamentos sobre uma determinada comunidade, sobre um assunto ou sentimento. Por consequência, tem um caráter de entretenimento, repreensão e/ou

⁶ Processo dos 50: O “Processo dos 50” é a designação que se atribui à prisão e julgamento de um grupo de nacionalistas que, insatisfeitos com o domínio colonial português, decidiram empreender clandestinamente ações que conduzissem à independência de Angola. Deste processo fizeram parte indivíduos negros, mestiços e brancos, europeus e africanos, que estavam envolvidos na luta por uma mesma causa – a independência de Angola (Cunha, 2011).

informação: “[...] a música na cultura de uma sociedade não se limita apenas à sua função estética ou entretenimento, mas também desempenha um papel significativo na construção da identidade coletiva e no fortalecimento dos laços comunitários.” (Barbosa; Araújo, 2023). A música também pode ser mobilizada como um meio para preservar os traços culturais e manter a identidade de um determinado povo (Idem); sendo esses os motivos que fizeram com que jovens criassem os grupos musicais destacados nesta pesquisa, vis a visa necessidade de lutar pela afirmação da identidade angolana no período colonial.

Semba e kazukuta, como manifestações da música angolana, surgem em um contexto de protesto contra o regime opressor do colonizador. Ou seja, além do caráter entretenimento e expressão, os artistas se apropriaram delas para demonstrar o que estavam vivenciando e transmitir mensagens em códigos. (Gomes, 2024). A colonização durou até 1975, terminando com a conquista da independência em 11 de novembro. Na esteira do processo de conquista da independência, além do uso da força bruta, outros recursos de luta foram as palavras em verso “cantadas”, desenvolvidas tanto para propagar ideologias como passar mensagens de resistência e organizar os movimentos de libertação. Em tal contexto, a música angolana viveu o ápice de sua jornada de luta anticolonial, como constata Nascimento (2019, p. 80): “neste período os grupos independentistas procuraram construir uma visão nacionalista da cultura, com o objetivo de recuperar elementos que os nativos consideravam como sendo “patrimônio africano” por meio da fundação de jornais e revistas culturais”.

No entanto, as músicas de teor revolucionário necessitavam de um palco, ou palanque, capaz de chegar às massas. Aqui, um evento teve grande impacto como cenário para que os angolanos comesçassem a exibir popularmente sua resistência através da música e coreografias nacionais com críticas ao domínio colonial. A partir de letras em idiomas nativos, os angolanos chamavam os portugueses para dançar e cantar a sua própria “destruição”, literalmente, “sambando na cara do branco colonizador”.

Essas festividades carnavalescas e as danças eram feitas com enfeites, fitas e ramos de árvores que eram pintados coloridamente, também imitavam os brancos pintando os seus rostos de branco como forma de mostrar o seu descontentamento com a presença dos colonizadores portugueses no território nacional, usavam máscaras de N'dele ou T'chindele, chapéus e armaduras de ferro, e essas personagens que desfilavam nestes trajes eles

se comunicavam e cantavam a partir de gírias que os colonos chamavam de camondongos ou kaluandas, que era uma mistura da língua nacional kimbundo com português (Almeida, 2014. p. 20-21).

As músicas tocadas neste evento viriam a se tornar as mais frequentes no período de 1940-1960, com entoação de canções de sonoridade triste e melancólica: “muitos desses grupos trouxeram novas formas de se apresentar nos carnavais angolanos, com danças e coreografias que representavam manifestações de óbito e de revolta” (Almeida, 2014. p. 21). Segundo Zattera *et al.* (2015), o carnaval, com música e estilos angolanos, seria considerado um dos primeiros passos e modelo de manifestação da música de resistência, pois a partir de seus princípios e ritmos, grupos musicais foram se formando (N’gola ritmos e os Kiezos), passando a construir uma nova e efetiva forma de luta pela identidade cultural e liberdade.

A musicalidade angolana durante o período de luta anticolonial deve ser lida principalmente como uma manifestação de afirmação da cultura nacional e da negação da presença dos europeus. Para isso, o carnaval era importante por significar o único momento em que os angolanos podiam se apresentar como quisessem. Os grupos carnavalescos entoavam canções com conteúdo triste, dor ou alegria. O carnaval foi importante para o desenvolvimento do semba, com valores e elementos que resguardam a cultura e o nacionalismo como princípios; isto é, desde a forma de apresentação, as vestes, ritmos. Para Kuschick (2016, p. 37):

Os grupos carnavalescos e os grupos de dança das décadas de 1930 a 1960, da região de Luanda foram muito referidos em relatos da pesquisa de campo como decisivos para a construção do semba, do N’gola Ritmos em diante, por estarem presentes neles muitos dos elementos que ‘Liceu’ Vieira Dias, líder do grupo, buscava expressar em seu projeto de nacionalização da música angolana através do semba. O carnaval angolano, mas principalmente o carnaval litorâneo angolano, revelou-se uma das mais importantes fontes de ritmos, danças e vestimentas utilizadas pelos músicos sembistas para a definição dos parâmetros do gênero musical semba.

O semba teria sido influenciado em parte pelas musicalidades trazidas nos carnavais, segundo Kuschick (2016, p. 39-40), tendo como destaque os estilos: kabetula, a kazukuta e a rebita. Esse último, por sua vez, já existia em Angola antes da presença de portugueses. Os estilos e ritmos exibidos nos carnavais viriam a influenciar as musicalidades angolanas, em especial com o grupo N’gola Ritmos, considerado como precursor do semba, envolvido fortemente com o projeto de afirmação do nacionalismo e a luta pela identidade cultural.

Segundo Ferreira (2015, entrevistado por Rede Angola) num primeiro momento, o carnaval criticava o domínio colonial apegando-se às línguas nacionais como maneira de se comunicar com sua sociedade, assim:

[...] nós aproveitávamos as danças e as brincadeiras do Carnaval para contestarmos o opressor. Era a partir desta manifestação cultural que conseguíamos levantar a nossa voz, embora timidamente, porque mesmo ao nosso lado tínhamos agentes secretos da PIDE que nos espiavam a vida inteira. Os tais bufos do sistema.

-Mas as vozes eram levantadas por via das canções?

Exactamente, foram os cancioneiros do Carnaval que mais badalaram em termos críticos. No entanto, o primeiro período do Carnaval vai de 1930 a 1963, cujas canções eram de carácter crítico ao sistema colonial. Nesse período, o Carnaval já era coordenado pelos postos administrativos. Ainda neste primeiro período, em 1944 e 1945, houve a primeira paralisação, por causa da perseguição do governante Norton de Matos.

Por fim, cabe destacar que ao se falar da luta pela afirmação da identidade cultural e o nacionalismo, angolano, é crucial entender que este processo não se resume a um movimento musical somente. Trata-se de um processo iniciado muito antes da década de 1940s, com obras literárias de escritores angolanos, que o faziam em língua portuguesa, tomando por base elementos que incluísse os aspectos culturais angolanos, tal como o uso de palavras de idioma originário durante uma obra poética, ou um texto. Para Pinto (2016, p. 58):

[...] a valorização das línguas faladas em Angola seria manifestada principalmente através da apropriação da língua do colonizador pelo movimento dos Novos Intelectuais de Angola. Portanto, apesar de usar o português como base, aqueles artistas se empenharam em criar uma dicção própria dos angolanos, marcada por traços de oralidade, pela subversão sintática e léxica da norma culta e pela utilização de palavras e expressões em quimbundo salpicadas nos textos em português[...].

Ou seja, destacam-se os feitos do movimento dos Novos Intelectuais de Angola, que começaram uma luta a partir da literatura. Contudo, o meio escrito em papel é uma ferramenta que alcança um público minoritário em função da exigência de alfabetização e acesso. Destarte, outras formas de manifestação cultural ganharam um outro olhar, passando a ser vistas como elementos essenciais para a construção do nacionalismo angolano (Pinto, 2016, p. 74-75).

É neste cenário de efervescência intelectual e cultural que surgem os músicos angolanos com letras expressivas de suas vivências e pretensões a alcançar enquanto nativo do país. Um dos seus primeiros palcos foi nos musseques

;comunidades de Luanda geralmente habitadas por angolanos originários da cidade, pessoas de renda baixa ou oriundas de outras províncias (Pinto, 2016, p.76). Esses espaços não ofereciam quaisquer condições sanitárias e de bem estar para os moradores, mas garantiram as interações estratégicas entre povos de diferentes lugares do país. Assim, Pinto (2016, p. 79):

Apesar de tantos problemas estruturais, os musseques não foram marcados somente por questões negativas. Em relação ao convívio entre os habitantes dos musseques, é interessante notar que este foi um espaço importante na construção da angolanidade, pois este foi o local onde muitos povos provenientes do interior de Angola puderam conviver e se influenciar mutuamente.

Portanto, os musseques foram palcos de criação de ideias defendidas pelos movimentos dos Novos Intelectuais de Angola, integrando o papel da música para a criação da definição da nação e a estrutura do que era enseado (angolanidade). (p.80) Na mesma época, viria então a surgir um dos primeiros e um dos mais resistentes grupos musicais do país que é o N'gola Ritmos, formado por angolanos residentes em Luanda, no ano de 1947 (Nascimento, 2016. p. 81). Grupo este que tinha muitas de suas músicas inspiradas pelos estilos feitos pelos grupos carnavalescos e incluindo nela mais instrumentos e uma mensagem que por sua vez não fugia do que as músicas feitas no carnaval já traziam, “resistência cultural”, como podemos verificar em:

Podemos depreender que o Ngola Ritmos, na figura de seu mentor, Liceu, adaptou os ritmos e melodias dos carnavais angolanos dos anos 30 a 50, rearranjou antigos cantos e lamentos de seus antepassados para uma instrumentação e harmonização “moderna”, consolidando um modelo que veio a ser o Semba que em seguida tronou-se bandeira sonora de Angola. (Zaterra *et al.*, 2015)

Ou seja, no final da década de 1940 o grupo N'gola Ritmos é formado, com o projeto de buscar os elementos culturais do povo angolano do passado e agrupá-los com outros elementos culturais enraizados na sociedade. Este grupo era liderado por Liceu Vieira Dias, encarregado de trazer melodias, histórias e vivências sobre as sociedades angolanas dos diferentes pontos do país e transformar em música (Pinto, 2016, p. 83).

3 GRUPOS MUSICAIS: A LUTA PELA AFIRMAÇÃO DA IDENTIDADE E OS VALORES CULTURAIS

As ideias são subsídios para a produção das ideologias. Assim, não há processos de mudanças sem um contexto permeado por ideais vinculadas aos projetos de transformação e conservação. Quando se trata da luta pela autodeterminação de um povo, essas ideias devem carregar algo de identidade e nacionalismo. Nessa linha, o grupo N'gola Ritmos, criado em 1947, velava em preservar a cultura angolana cantando e compondo em língua nacional (kimbundu, umbundu), mediando uma importante relação entre a cultura e o nacionalismo.

Em suas letras tratavam de: experiências vividas no cotidiano, como a perda de pessoas queridas, problemas no trabalho e precariedade das residências, em resumo os problemas sociais, políticos e o sofrimento. “As canções do grupo inspiravam-se no cotidiano ou nas lamentações fúnebres cantadas pelas *bessanganas*⁷, e os *semba* eram inspirados pelas danças populares tradicionais” (Negro, 2022, p. 206). De acordo com, o autor, o valor revolucionário de grupos como Ngola Ritmos 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, há décadas proibida no país.

O projeto do N'gola ritmos não tinha como foco atacar a política portuguesa instalada de maneira direta, mas sim fazê-lo de forma sagaz, ou seja, confrontar o governo português em primeira instância não era o objetivo. Nas composições, o grupo velava pela autenticidade e pelo olhar de valorização da cultura, como por exemplo: tocava em questões que a Angola vivia, colonização; falavam sobre os males que esta carregava consigo e expressavam em suas composições a sensação de liberdade e que o português deixasse as práticas de dominação no seu território; resultando assim em um dos elementos importantes para a construção do sentimento

⁷ As *Bessanganas* ou “grandes damas de traje de panos” distinguem-se pelo seu modo tradicional de vestir. Elas vêm da Ilha do Cabo ou Ilha de Luanda. Os seus trajes típicos são formados por um total de quatro camadas de panos essencialmente estampados e coloridos. *Mulele ua jiponda* (peça interior), o *mulele ua xaxi* (pano trespassado cobrindo a parte superior), depois o *mulele ua tandu* (tecidos trespassados na parte inferior) e finalmente um pano conhecido como *bófeta*. Um pequeno pano enrolado na cabeça também faz parte da indumentária.

de identidade nacional. Em suma, esta música angolana era um ato de resistência cultural, que atacava de modo sutil.

O que de fato ocorreu foi a criação de uma nova estética musical em que, ao valorizar aspectos culturais considerados legitimamente angolanos, uma ideia de soberania era propagada. Ao retratar as culturas dos povos angolanos, os problemas pelos quais estes passavam e criar um sentimento de soberania, a música nacionalista angolana falava indiretamente sobre o colonialismo, mas poucas vezes assumiu um discurso político que confrontava a autoridade portuguesa. (p. 85)

A música de N'gola Ritmos e de outros grupos produzidas naquele período, portanto, se diferenciava pela valorização da tradição, trazendo elementos da música folclórica angolana e misturas de elementos de outras culturas, onde é notada a presença de instrumentos angolanos (dikanza e percussão) e alguns europeus (violão e guitarras). Não era estritamente angolana, nem tampouco europeia (Pinto, 2016).

N'gola Ritmos⁸ era conformado por filhos de pessoas que trabalhavam para os portugueses e em suas músicas buscavam resgatar os valores culturais, e a língua maioritária do país (kimbundu), assim como o uso de instrumentos angolanos, como afirma Moorman (2008, p.14) “revalorize and reimagine musical practices by singing in and other Angolan languages and by using local instruments and music drawn from a repertoire of songs sung at wakes, at work, and in worship”. Como dito, nas composições feitas pelo grupo N'gola Ritmos a língua predominante era de origem nacional (kimbundu e umbundu), e algumas vezes em língua portuguesa. Tal como pode se constatar em trecho de das músicas deste grupo denominada “MUXIMA”, que a sua tradução para o português é “Coração”:

Si wangambê wanga wami
Ngibeke kwa Santana (2*)
Kwata o dilaji mujibé (3*)
Laji ni laji kazoka wa
Muxima, oh
Oh! Oh! Muxima (2*)

⁸ N'gola ritmos: grupo liderado por Liceu Vieira Dias, que vinha de uma família com raízes musicais. considerado como o precursor do estilo semba, onde trouxeram a inclusão e a difusão de elementos que remetem a cultura local a instrumentos europeus, ou seja, músicas com base de violão, piano e a dikanza, ngomas e marimbas. outros membros do grupo eram: Amadeu Amorim, Belita Palma, Lourdes Van-Dunem, José Maria e Nino Ndongo, Domingos Van-Dunem, Mário da Silva Araújo, Manuel dos Passos. O grupo gravou dois discos onde algumas das músicas de sucesso são: Muxima, Monami, Nzaji e Mbiri Mbiri. (<http://www.afreaka.com.br/notas/ngola-ritmos-ritmo-e-da-palavra-se-fez-luta/>)

Tradução
 Se dizes que sou feiticeiro
 Leva-me então para Santana (2*)
 Peguem o maluco e o matem (3*)
 Maluco e maluco não discutem
 Coração, oh
 Oh! Oh! Coração. (2*)

Portanto, nas composições e apresentações o grupo fazia a inclusão do “tradicional” e do “popular”, do que era de Angola e o que era europeu, resultando em uma sonoridade diferenciada (Nascimento, 2015. p. 73-83).

Quanto aos instrumentos utilizados em suas músicas, observam-se : ngomas, tambor, marimba, dikanza, o ngongue e a guitarra, que era incorporada nas composições (de origem estrangeira) mas usada muitas vezes como solo para acompanhar o solo do vocalista (Negro, 2022, p. 207-208).

Figura 1 - Kissanje



Figura 2 - Marimba



Fonte: acervo fotográfico em visita na escola de arte Angola (Souza, 2025).

Figura 3 - Ngomas



Fonte: <https://youtu.be/2s1uosSW2dE?si=62d2sNRBoth1Z6ym>

Figura 4 - Dikanza (também chamada em Angola de reco-reco)



Fonte: <https://www.opais.ao/wp-content/uploads/2025/03/Dikanza.webp>

Um outro aspecto que deve ser levado em consideração, é o fato de que em suas apresentações o grupo sempre trajava vestimentas que remetiam às suas origens e a sua cultura. “[...] a moda possui a capacidade de revelar posturas políticas, e afirmar sua individualidade” (Alves, 2015, p. 81).

Figura 5 - Ngola Ritmos (trajados com quimonos a base de pano)



Fonte: <https://youtu.be/89JDImPxfXs?si=54dzS2OiE1pGg55b>

Para pisar e fazer apresentações em palcos portugueses e privilegiados àquela altura, muitos foram os grupos obrigados a cantar em língua portuguesa, levando como principal justificativa o estatuto do indigenato, em que consta elementos necessários para que o angolano fosse considerado civilizado/português, porém essas mesmas músicas tinham a inclusão de ritmos angolanos e de instrumentos angolanos, trazendo assim uma sonoridade diferente (Alves, 2015, p. 86-89; Sacalembé, 2024). Se durante as performances cantassem em línguas nativas, isso

poderia resultar em conflitos, pela falta de entendimento por parte dos portugueses. Em algumas apresentações, foi solicitado aos angolanos que se retirassem ou esses foram interrompidos (Alves, 2015, p. 92).

Quanto a importância das línguas nacionais nas produções do período colonial, Ferreira (2015) afirma ser significativo, pois a partir dela puderam ser proferidas informações secretas apenas para os angolanos, sem que os portugueses, ainda que existissem informantes infiltrados em certas ocasiões, tomassem consciência.

Nesse período as línguas nacionais desempenharam um papel muito importante, já que durante o Carnaval vocês poderiam se comunicar e entoar canções, por exemplo em kimbundo, a falarem mal do colono?

Sim, as línguas nacionais nos ajudaram muito no processo de comunicação, entendimento e definição daquilo que eram os nossos objectivos. Por isso é que a maior parte do cancioneiro do Carnaval é em língua nacional kimbundo. Em Benguela acontece o mesmo, a maior parte das canções de Carnaval é em umbundo. Só para recordar, em 1961, a nossa palavra de ordem era Mucuaxi. Quando alguém falava contigo nesse termo tu já davas conta que esse indivíduo era da terra. Então poderiam falar de outras coisas sem medos. No entanto, as línguas nacionais funcionavam como uma espécie de senha entre nós, os nacionais. Mas todo o cuidado era pouco, porque os bufos da PIDE, que até eram da nossa cor, giravam em tudo quanto era canto: nos bailes, Carnaval e nas festas de quintal. Era uma estratégia que os portugueses utilizavam para que nós, os indígenas, nos desentendêssemos para que eles pudessem continuar a nos explorar. Estávamos de facto em vias de uma verdadeira desunião nacional.

Além disso, o uso das línguas originárias constituía desobediência por ser uma proibição de natureza legal. Note-se que as línguas nativas eram vistas como inferiores e um problema para o projeto colonial ter êxito. O domínio, inclusive cultural, exige que o colonizado fale a língua do colonizador (Alves, 2015, p. 48):

[...] não podemos esquecer que as línguas nativas de Angola, como o quimbundu, foram marginalizadas e marcadas com o “selo da inferioridade” durante o período colonial. Segundo Padilha, o fato de serem tais línguas percebidas como “bárbaras e/ou exóticas”, na visão do colonizador, inaugura uma questão fundamental para esse, ou seja, “a imperiosa necessidade de dotar o colonizado de uma língua cristã, com a qual se dilatasse, ao mesmo tempo, a fé e o império”. Nesta perspectiva, “civilizar” o negro implicava, necessariamente, fazer dele um falante da língua portuguesa.

Outros nomes da música angolana que viriam a surgir no período da luta anticolonial são: David Zé, Urbano de Castro e Arthur Nunes (trio saudade), os Kiezo, Os Merenggues, Águias Reais, Jovens do Prenda, Os Kiezos, África Show e África Ritmos (Kuschick; Braga, 2019, p. 2-6).

Um grupo importante e inserido no processo de construção de uma identidade e de ideias de liberdade foi Os Kiezos, surgido em 1965 na província de Luanda. O nome deriva do kimbundu “iezo” que significa vassoura. Recebe a influência e força de Mestre Kituxi, que reuniu Marito, Adolfo Coelho e Avozinho. Juntos, formaram um grupo anônimo que animava as noites no Marçal, sendo integrado posteriormente por percussionistas e vocalistas: Juventino Anselmo de Sousa Arcanjo, Vate Costa e Fausto Lemos⁹. Os artistas interpretavam músicas de diferentes estilos: latinos, rumba, bolero e os nacionais. Lançaram músicas icônicas que remontaram à realidade vivida e o clamor do povo, tal como: Milhoró, Zá Boba, Nganga Nzambi¹⁰.

Uma de suas composições traz o espírito nacionalista, servindo de motivador para a população não baixar a guarda e continuar lutando e afirmando que não querem a presença do opressor (português) em suas terras, tal como pode-se constatar na seguinte estrofe da música “milhoró”:

moxi yeto atuvualela/
pala cubanga o milhoró/
pala cubanga bimbi bimbi/
pala cubanga o milhoró/
ate tumbilangou /
moxi yeto atuvualela/
chegando aquele dia/
pegar na Deolinda/
e, musseque fora/
fazendo o sol farrar/
ai, meus amiguinhos/
isso assim não pode ser/tenham mais sentido/
isso assim não queremos/
vão, vão se embora, isso assim não pode ser/.

tradução
na nossa terra onde nos nasceram/
vamos fazer o melhor/
vamos fazer o bimbi bimbi/
vamos fazer o melhor/
vamos nos contentar ou alegrar com a terra que nos nasceram

Numa perspectiva mais individual, o período anticolonial é marcado pela atuação e obra de David Zé, nascido aos 23 de agosto de 1944, em Kifangondo, Luanda e morto ainda jovem, em 27 de maio de 1977. Quando criança, frequentou a escola na província de Kwanza Norte, iniciando sua carreira profissional somente em 1966, quando foi apresentado ao Guro Castro por Dino Capakopako,, que ao ouvir

⁹ <https://www.opais.ao/cultura/os-kiezos-celebram-59-anos-de-existencia-com-novo-album/>

¹⁰ https://lea.co.ao/artista.php?a=NDM=&biografia=Os%20Kiezos&ce_a=43&artst=Os%20Kiezos

suas composições se surpreende. Teve o primeiro disco, “Kadica”, lançado em 1970. Em conjunto com Urbano de Castro e Artur Nunes, formou posteriormente o “trio Saudade”¹¹.

Com composições musicais em língua portuguesa e línguas nacionais angolanas, David Zé atuou como diretor musical do agrupamento Aliança FAPLA-POVO e passou metade da sua vida servindo ao poder militar. Experiência que serviu de base para as suas composições musicais, tratando de nacionalismo e identidade cultural junto aos que estavam nas trincheiras (Ernesto, 2024, p.88-89).

David Zé, com suas letras, não fugia do que outros artistas entoavam, mas uma informação adicionada às suas canções, depois de alcançada a independência, era o engrandecimento ao partido que tomou o poder (MPLA). Houve também outras obras falando sobre o povo e sobre a vivência da população, tal como aponta Pereira (2015).

Suas letras trazem mensagens implícitas sobre o sentimento da revolução angolana. Com poesias dotadas de um conteúdo de caráter muito politizado, David Zé defendia nas suas canções as ideias nacionalistas do MPLA de Agostinho Neto. Independentemente desse conteúdo, musicalmente, David Zé foi um dos grandes da história angolana.

David Zé tem em sua renomada obra “o guerrilheiro”, uma fala sobre o que os militares ou homens armados vivenciam durante o tempo no campo de batalha. (Pereira, 2015):

Este foi o guerrilheiro
Que passou as estações na mata
Foi o guerrilheiro
Que passou o natal na mata
O ano novo lá na mata
O carnaval foi lá na mata
P’ra libertar o seu povo
Esse é o preço da revolução.

Quando se destacam os artistas ou músicos angolanos não se pode esquecer do momento ou período que o país vivenciava (colonial), muitas conturbações e ameaças à vida. Alguns momentos importantes mencionados nas músicas e composições daquela altura:: os artistas aprisionados no processo dos 50, com alguns membros do N’gola ritmos sendo encarcerados; outro, chamado de idade do ouro, representa o momento em que muitas das composições eram feitas seguindo a

¹¹ <https://www.last.fm/pt/music/David+Z%C3%A9/+wiki>

política de um partido político (MPLA), entre os anos 1960-1974; logo após a este período, nos anos 1974-1976, tem-se o momento de maior conturbação, em que o país lutava com armas para almejar em 1975 a independência; a morte de 3 músicos que faziam críticas à governação de Agostinho Neto: David Zé, Urbano de Castro e Artur Nunes, sendo este ano 1977 (Negro, 2022, p. 200-202). Isto é, parte desses músicos assume uma disputa por liberdade de expressão, independentemente do grupo no poder.

Nas composições musicais produzidas durante o período de 1947-1975, podem ser notados aspectos que denotam a ideia de luta contínua, de resistência, e de um futuro promissor, de um futuro distante de opressão e de esperança para uma Angola livre, onde pudessem ser felizes, onde a união do povo fosse notória, onde ninguém fosse julgado por falar kimbundu ou umbundu, onde existissem infraestruturas que a população pudesse usar a seu favor, conforme estrofe da música “As cinco Sociedades”, de David Zé:

E quando chegar a liberdade, ngongué
 Eu poderei dizer bom dia, ngongué
 Bom dia, bom dia camarada, ngongué
 Quando as crianças de Angola tiverem escolas, ngongué
 Quando as mulheres forem mais alegres, ngongué
 Quando acabar a exploração em Angola, ngongué
 Eu poderei então dizer bom dia camaradas, ngongué
 Abaixo o reacionário de todas cores, ngongué
 Seja preto, branco ou mulato, ngongué
 Com o MPLA a reação não passará, ngongué
 Por ser Kimbundo eu vou cantar o meu kimbundo, ngongué
 Ehhh camarada Bessangana, ngongué
 Yo suana ndengue mwangola kiondo kuigia, ngongué
 Yo suana ngola kiondo kuigia, ngongué
 Yo zua yeto mwangola kiondo kiala kiambote

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com os estratos das composições apresentados e na literatura especializada, é possível concluir que as músicas dos artistas e grupos angolanos aqui consideradas, produzida entre os anos 1947-1975, teve um papel crucial, no que diz respeito ao processo de construção da resistência nacional e luta contra o domínio colonial, ao passo em que como canal de mobilização social norteou o diálogo de ideias importantes para a conquista da independência.

Quanto à afirmação da cultura, destacaram-se o uso de elementos que remetiam a valores endógenos ou nacionais tais como: língua, vestimenta e o uso de instrumentos nativos. Como evidenciado, a língua usada nestas composições/músicas viria a ser com maior ênfase as nacionais/nativas, mesmo que uma ou outra música apresentasse passagens em língua portuguesa. O uso da língua nacional serviu como apropriação estratégica para a troca de códigos entre a população, partilhando e comunicando sem que o opressor (português) entendesse o que estava a ser arquitetado. Já as vestimentas e instrumentos musicais remetiam a uma valorização da cultura e demonstravam a força da resistência cultural. Existia um diálogo entre esses elementos, por exemplo, se a música falasse de dor, resultado de alguma morte ou acontecimento triste nas comunidades então o acompanhamento (instrumentos) era mais lento e as vestes (kapulanas) eram de um tom mais triste, como na música “monami” dos N’gola Ritmos, interpretada por Lourdes Van-Dúnem. Além do carácter lúdico ou expressão artística, serviram como uma estética de luta e protesto político.

Em suma, as músicas e performances de David Zé, Os Kiezos e N’gola ritmos denunciaram, de formas diversas, o regime colonial, embasaram a afirmação identitária e cultural e serviram como canais que passavam mensagens e informações de luta revolucionária entre versos e melodias. Isso comprova que a arte exerce um papel importante na socialização e na produção de novos sentidos e projetos coletivos. O domínio colonial português não estava mesmo preparado para lidar com a originalidade, talento e engenhosidade dos artistas angolanos na busca pela construção de uma pátria própria.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Marco Hemingway de. **O carnaval Angolano e a Construção da Identidade Nacional**. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Humanidades) - Instituto de Humanidade e Letras da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira – UNILAB. Redenção. 2014.

ALVES, Amanda Paloma. **Angola: musicalidade, política e anticolonialismo (1950-1980)**. Revista Tempo e Argumento, Santa Catarina, vol.5, num. 10, p.373-396, 2013

ALVES, Amanda Paloma. **Angolano segue em frente: um panorama do cenário musical urbano em Angola entre as décadas de 1940 e 1970**. 2015, 216f.

doutoramento em História, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Fluminense, 2015.

BARBOSA, Elysson Thiago Gomes *et al.* **A relação entre música, cultura e sociedade: uma análise antropológica.** Anais IX CONEDU... Campina Grande: Realize Editora, 2023. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/100999>. Acesso em: 16/05/2025 19:42

CAREGNATO, Lucas. **DOMÍNIO COLONIAL PORTUGUÊS EM ANGOLA NOS SÉCULOS XV E XVI.** anpuhrs, X encontro estadual de história, 2010, Santa Maria. ERNESTO, Félix Tchimbuli Laurindo. **As músicas de David Zé na luta anticolonial em Angola (1966 A 1977).** Dados de África(s), Salvador, Vol. 05 | nº. 09, p.86-95, 2024.

FERREIRA, Roldão. **O MPLA não precisa do carnaval para atingir os seus propósitos.** *Rede Angola*, Luanda. 02.2015. Disponível em: <http://m.redeangola.info/especiais/o-mpla-nao-precisa-do-carnaval-para-atingir-os-seus-propositos/> . Acesso: 30 de Setembro de 2025

GOMES, Pedro David. «**Os músicos angolanos e a música de protesto em Portugal: reflexões para descentrar a história dos cantores de Abril**». *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 2024

MOORMAN, Marissa Jean. **Intonations:** a social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times. Ohio, Ohio University Press, 2008.

NASCIMENTO, Washington Santos. **Liceu Vieira Dias e o N'gola Ritmos:** música e resistência anticolonial em Angola. ODEERE, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 75–98, 2016. DOI: 10.22481/odeere.v0i1.1534.

NEGRO, Francesca. **Mwangolé:** A musicalidade angolana de intervenção como arquivo memorial e código poético. *Via Atlântica*, São Paulo, n41, pp.196-229, jun.2022.

KUSCHICK, Mateus Berger; BRAGA, Reginaldo Gil. **Os “fora da história”:** música, política e censura em Angola. ANPPOM, *XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Pelotas – 2019.*

PEREIRA, Isaías Menezes. **A voz de David Zé na luta pela independência de Angola.** 1966-1977. ABHO, X Encontro Regional Nordeste de História Oral. Salvador, 2015.

PINTO, João Paulo Henrique. **A identidade nacional angolana- definição, construção e usos políticos.** Mestrado em História, Universidade Federal Fluminense Niterói, 2016

RUBINI, Andréa. **Angola e Portugal:** Os Restos da Colonização. Veneza, 2017 DOI: [10.13140/RG.2.2.29970.15049](https://doi.org/10.13140/RG.2.2.29970.15049)
SACALEMBE, Júlio Epalanga. **Políticas linguísticas em Angola:** o silenciamento da língua Umbundu e da identidade cultural dos Ovimbundos. Salvador, 2024.