

**“N’biri Birin” renasce:
praticando a descolonização do currículo escolar a partir das canções do
grupo “N’gola Ritmos” (1947-1959)**

**“N’biri Birin” is reborn:
practicing the decolonization of the school curriculum from the
group's songs “N’gola Ritmos” (1947-1959)**

Amanda Palomo Alves*

Resumo: O artigo apresenta uma proposta de ressignificação de conteúdos relacionados ao colonialismo em Angola com base numa abordagem pedagógica decolonial e inovadora. Para tanto, trabalharemos com canções-lamento do grupo musical angolano “N’gola Ritmos”. As canções, compostas e interpretadas na língua quimbundu, apresentam características importantes relacionadas à cultura nacional, como a tradição oral, e apontam, também, aspectos cruciais relacionados à violência do sistema colonial naquele país. Cumpre destacarmos que a proposta sinaliza possibilidades em torno da descolonização do currículo escolar ao evidenciar o trabalho de investigação musical realizado pelo líder-fundador do conjunto, Liceu Vieira Dias, e ao iluminar o papel de músicos angolanos que ao valorizarem a alteridade, naquele contexto específico da história, ousaram legitimar suas ações a partir de suas próprias visões de mundo.

Palavras-Chave: “N’gola Ritmos”; pedagogia decolonial; currículo escolar.

Abstract: The article presents a proposal for the redefinition of contents related to colonialism in Angola based on a decolonial and innovative pedagogical approach. Therefore, we will work with lament-songs by the Angolan musical group “N’gola Ritmos”. The songs, composed and performed in the Kimbundu language, have important characteristics related to national culture, such as orality, and also point to crucial aspects related to the violence of the colonial system in that country. It should be noted that the proposal signals possibilities around the decolonization of the school curriculum by highlighting the musical investigation work carried out by the founding leader of the ensemble, Liceu Vieira Dias, and by highlighting the role of Angolan musicians who, by valuing otherness, in that specific context of history, they dared to legitimize their actions based on their own worldviews.

Keywords: N’gola Ritmos; decolonial pedagogy; school curriculum.

“Para quando a África?”¹

Vamos sonhar grande e agir maior ainda: ao invés de mudar a África para acomodar o mundo, vamos mudar o mundo para acomodar a África.

Toyin Falola (2007, p. 37)².

Ao refletirmos sobre os importantes enunciados pronunciados pelo professor historiador nigeriano, Toyin Falola, lembramos que já se passaram mais de dez anos desde que a escritora, também nigeriana, Chimamanda Adichie³, proferiu uma palestra na ocasião do evento *Technology, Entertainment and Design* (TED)⁴. A fala de Adichie, então intitulada “Perigos de uma história única”, sinalizava para a existência, entre nós, de uma concepção única e homogênea do continente africano. Na verdade, Adichie nos alertava para imagens pré-concebidas que subvalorizaram, e ainda subvalorizam, a África e os seus habitantes. Sabemos que aquelas imagens e discursos, produzidos ao longo do tempo, espelham as diversas faces dos contextos em que foram concebidos, mas, fato, é que somos herdeiros diretos de um imaginário que tende a considerar a África um continente isolado, exótico e acientífico (SANTOS, 2013)⁵.

Ao reconhecermos que a educação escolar é um terreno fértil de disputas das diferentes memórias coletivas nos perguntarmos: “quais memórias são hegemônicas no contexto escolar?”. Esse breve exercício de reflexão nos permite identificar os mecanismos que reafirmam posicionamentos hegemônicos em nossa cultura escolar, entre eles, a

* Doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF) com Pós-Doutorado em História pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Atualmente, atua como professora colaboradora no Departamento de Teorias do Ensino e Práticas Educacionais do Centro de Educação da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e, também, no Instituto Pretos Novos (IPN/Rio de Janeiro). As suas pesquisas e áreas de atuação giram em torno dos temas Educação para as Relações Étnico-Raciais e História da África.

¹ Título da obra do historiador burkinabé Joseph Ki-Zerbo, considerado um dos “pais da historiografia africana”. (KI-ZERBO, 2006)

² Historiador nigeriano. Texto originalmente lido como palestra inaugural na *Conference on Rethinking the Humanities*, na Awolowo University, Ilê Ifé, Nigéria, em junho 2006.

³ Entre as inúmeras obras literárias publicadas pela escritora destacamos *Hibisco Roxo* (2003), *Meio Sol Amarelo* (2006) e *Americanah* (2013), cuja publicação lhe rendeu um dos prêmios mais prestigiosos na área - o *National Book Critics Circle Award*. Adichie é considerada uma das escritoras mais influentes da contemporaneidade e suas obras têm sido traduzidas em mais de trinta idiomas.

⁴ Chimamanda Adichie. *Os perigos de uma história única*. 2009. Link para o vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=ZUtLRiZWtEY>. Acesso em 14/10/21.

⁵ De acordo com essa perspectiva, não poderíamos deixar de citar o filósofo do Benin, Paulin Hountondji, que critica o “mito da unanimidade primitiva” segundo o qual as sociedades não ocidentais são ‘simples’ e ‘homogêneas’ em todos os níveis (HOUNTONDJI, 2008).

persistência de uma concepção eurocêntrica⁶ da educação e o *não lugar* reservado aos africanos e às africanas. Felizmente, a partir de um amplo movimento historiográfico iniciado por intelectuais africanos no século XX a história da África vem sendo reelaborada em meio a perspectivas que apontam os africanos enquanto *sujeitos* históricos conforme a aceção, sempre presente, do historiador burkinabé Joseph Ki-Zerbo que nos lembra: “a África também tem uma História” (KI-ZERBO, 2020, p. XXXI).

Seguindo as trilhas dessas concepções, este artigo se fortalece ao propormos a ressignificação de conteúdos relacionados ao colonialismo⁷ em África, particularmente, em Angola. Ao apresentarmos canções compostas e interpretadas pelo grupo “N’gola Ritmos” durante os anos 1940 e 1950 colocamos em evidência o papel daqueles músicos angolanos enquanto agentes históricos importantes e a canção produzida por eles, um rico instrumento didático-pedagógico. Além disso, buscamos problematizar/complexificar a questão racial no currículo escolar ao propormos abordagens pedagógicas inovadoras. Em diálogo com Boaventura Sousa Santos, a antropóloga Maria Paula Meneses nos fala sobre a necessidade da “descolonização do saber” (SANTOS; MENESES, 2009) ao sugerir o rompimento com estruturas epistemológicas formuladas no período dos colonialismos. Para eles, o colonialismo foi, também, “uma dominação epistemológica, uma relação extremamente desigual de saber-poder que conduziu à supressão de muitas formas de saber próprias dos povos e/ou nações colonizados” (SANTOS; MENESES, 2009, p. 09). De acordo com essa perspectiva, a compreensão das sociedades africanas - em suas especificidades - torna-se crucial, pois reconhecemos que a força do discurso colonial deixou (e ainda deixa) heranças em nosso imaginário que contribuiram/contribuem para formulações acerca do continente africano. Em outras palavras, buscaremos, a partir das análises das canções, privilegiar a autonomia daqueles sujeitos, legitimando suas ações a partir de suas próprias visões de mundo. Ao mesmo tempo, enfatizaremos as dinâmicas internas vivenciadas pelos músicos angolanos, valorizando, assim, saberes endógenos característicos de sua sociedade.

⁶ Para Edward Said, o principal componente na cultura europeia é, precisamente, o que torna essa cultura hegemônica. Em poucas palavras, é a concepção de que a identidade europeia é superior, se comparada às culturas de povos não europeus (SAID, 2001).

⁷ Como bem informam Frederick Cooper e Ann Laura Stoler, mais que um sistema de exploração econômica e de dominação política, o colonialismo deve ser compreendido como um modo de percepção do mundo e, mesmo, de enquadramento da vida social. Estudos coloniais e pós-coloniais, realizados a partir dos anos 1990, têm demonstrado que as variadas dimensões dos projetos imperialistas em África devem ser vislumbradas através de uma nova lente (COOPER; STOLER, 1997).

Sabemos que, tradicionalmente, os países que compõem o continente africano estiveram presentes nos currículos escolares associados ao processo de colonização europeia e/ou ao comércio atlântico de escravos. Por isso, enfatizamos a urgência de nós, educadores e pesquisadores, nos engajarmos em projetos de reelaboração e ressignificação de conteúdos referentes ao passado colonial em África. Além disso, um campo bastante promissor - na área dos estudos africanos - tem apostado, cada vez mais, em pesquisas relacionadas às variadas experiências das populações nativas africanas ao complexificar dinâmicas sociais e dar destaque às múltiplas ações empreendidas pelos africanos - agentes históricos em constante movimento⁸. Reconhecemos que não é um caminho fácil de percorrer, pois implica adentrarmos num campo conflituoso e de superação da “colonialidade do poder”⁹ e, por esses motivos, a nossa proposta aponta, também, para possibilidades em torno da “descolonização dos currículos” (GOMES, 2012, p. 98-109) num processo reflexivo a partir da pergunta: “Em que paradigmas curriculares a escola brasileira se pauta?” (GOMES, 2012, p. 105). Trata-se, obviamente, de uma mudança estrutural e conceitual, mas, sobretudo, epistemológica, pois, como argumenta Nilma Lino Gomes, “estamos em um campo de tensões e de relações de poder que nos leva a questionar as concepções, representações e estereótipos sobre a África, os africanos e os afrodescendentes do Brasil” (GOMES, 2012, p. 106).

A seguir, discutiremos sobre a importância das tradições orais em África, sobretudo, em Angola. Na mesma direção, dissertaremos acerca do importante trabalho de investigação musical realizado pelo fundador do grupo “N’gola Ritmos”, Liceu Vieira Dias, no interior daquele país, durante os anos quarenta e cinquenta do século XX.

Liceu Vieira Dias e a busca pela alteridade em Angola

[...] o jovem Liceu percorria pacientemente os quintais dos musseques¹⁰ luandenses, calcorreava as picadas das fazendas do

⁸ O livro “África em Movimento”, organizado por Juliana Braz Dias e Andréa de Souza Lobo nos parece um ótimo exercício de análise nesse sentido. Na obra, são examinadas as “complexas dinâmicas de circulação, trânsitos e mediações em contextos africanos” (DIAS; LOBO, 2012, p. 09).

⁹ Conceito proposto pelo sociólogo peruano, Anibal Quijano, que faz alusão a toda uma estrutura de dominação que submeteu a África, a América Latina e a Ásia (QUIJANO, 2005).

¹⁰ “Musseques” é um termo originário do quimbundu, e significa “lugar de areia”. Com o tempo passou a designar os bairros pobres da cidade de Luanda com casas feitas, geralmente, de papelão e lata. A precariedade das residências e a falta de acesso e usufruto a infraestrutura básica, como luz elétrica e saneamento, são algumas características daquelas habitações (ALVES, 2015).

Golungo Alto auscultando o povo, ouvindo os seus lamentos;
fixando nas cordas do seu violão os temas musicais em que os
anseios do povo se exprimiam.
Joaquim Pinto de Andrade (1989, p. 33).

Atentos à atual conjuntura das políticas educacionais e a necessidade de introdução obrigatória do ensino de História da África e das culturas afro-brasileiras nos currículos da educação básica, gostaríamos de destacar alguns conteúdos descritos nas “Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana”: “[...] o papel dos anciãos e dos *griots* como guardiões da memória histórica; a história da ancestralidade; a ocupação colonial na perspectiva dos africanos; as lutas pela independência política dos países africanos” (BRASIL, 2004, p. 11-13). Nessa perspectiva, sabemos que em várias tradições africanas, particularmente àquelas que abrangem a região situada ao sul do deserto do Saara, a palavra falada, além de possuir um valor moral fundamental, sempre carregou consigo, um caráter sagrado (HAMPÂTÊ BÂ, 2010, p. 169; VANSINA, 2010, p. 139).

Conforme apontam Hampâtê Bâ e Jan Vansina, em África a tradição oral se configura sob diversos aspectos relacionados, entre eles, religião, conhecimento, ciência, arte, história e recreação. Desse modo, uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas, sobretudo, como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais (VANSINA, 2010, p. 139-140). Ao nos deixarmos guiar por esses conhecimentos compreendemos melhor o que nos apresenta o etnólogo e filósofo malinês Amadou Hampâtê Bâ, ao explicar que a cultura africana (e, assim também, a música) não é algo abstrato e isolado da vida, muito pelo contrário, “ela envolve uma visão particular do mundo – um mundo concebido como um ‘Todo’ onde todas as coisas se religam e interagem” (HAMPÂTÊ BÂ, 2010, p. 169). Nesse sentido, ao reconhecermos o papel socialmente integrador da música africana como um dos aspectos mais característicos da vida cultural do continente (SOYINKA, 2010, p. 633; 637) a proposta deste artigo se fortalece, ao apresentar o trabalho de investigação musical do angolano Carlos Aniceto Vieira Dias, mais conhecido como Liceu Vieira Dias ou, ainda, “Tio Liceu”.

O músico nasceu em primeiro de maio de 1919. Em sua certidão de nascimento consta que teria nascido em Banana, atual República do Congo (ex-Congo Brazzaville), mas, como informa o cineasta angolano Jorge António, autor do primeiro documentário realizado sobre

a história de Liceu Vieira Dias, ele teria nascido, provavelmente, em Luanda¹¹. Outro fato a considerar, que endossa tal suspeita, é o seu apelido. Segundo Tito Gonçalves, grande amigo de Liceu, “era tradição, quando nascia alguém, dar sempre o nome ligado a qualquer fenômeno do dia. Coincidiu que no dia em que nasceu Liceu, foi inaugurado o ‘liceu’ de Luanda”¹².

Reconhecemos que o número de músicos que assumiu a tarefa de pesquisar e recuperar as tradições orais e musicais de Angola é significativo, porém, indubitavelmente, o trabalho de investigação musical de Liceu Vieira Dias é marcante. “Ninguém sabia escrever. Não existiam documentos, nem arquivos. Era necessário confiar, exclusivamente, na memória dos mais velhos”¹³. As palavras de Liceu Vieira Dias reforçam a concepção, enfatizada por Hampâté Bâ (2010) e Jan Vansina (2010) de que numa sociedade de tradição oral as narrativas históricas, entre outras, vivem e são preservadas na memória coletiva e são transmitidas, verbalmente, de geração a geração. Além disso, todos os anos que Liceu Vieira Dias dedicou ao trabalho de investigação das tradições orais e musicais foram importantes para a consolidação, em 1947¹⁴, do “N’gola Ritmos”, um dos grupos mais emblemáticos na história da música popular urbana de Angola. Sobre isso, o músico/investigador recorda:

O N’gola Ritmos foi criado exatamente porque havia a necessidade de se continuar a fazer um trabalho de divulgação da nossa música [...], buscando recuperar temas folclóricos e temas populares que estavam se perdendo. Então, cantamos umas coisas originais e nos juntamos e o N’gola Ritmos fez sua aparição em público com canções que eram do repertório popular¹⁵.

Nessa mesma linha, Amadeu Amorim, Nino Ndongo e José Maria, três músicos fundadores do “N’gola Ritmos” recordaram, durante uma entrevista concedida para o crítico musical e pesquisador Jomo Fortunato, que as canções que compunham o repertório do grupo eram provenientes do campo: “Presenteávamos o espaço urbano com canções

¹¹ *O lendário Tio Liceu e os N’gola Ritmos*. Jorge António, Angola, 2009, aprox. 54 min.

¹² Tito Gonçalves em entrevista concedida para o documentário *O lendário Tio Liceu e os N’gola Ritmos*. Jorge António, Angola, 2009, aprox. 54 min.

¹³ Liceu Vieira Dias apud Coelho, 1994, p. 16-17.

¹⁴ A primeira fase do grupo (recorte temporal deste artigo) está situada entre os anos 1947 a 1959. Neste ano, o grupo entra numa outra fase por conta das prisões de seu líder-fundador, Liceu Vieira Dias, e de Amadeu Amorim.

¹⁵ Entrevista de Liceu Vieira Dias para documentário *O ritmo do “N’gola Ritmos”*, António Ole, Angola, 1978, aprox. 1h.

estilizadas, provenientes do campo¹⁶. Abaixo, podemos visualizar uma das raras imagens do grupo em uma de suas apresentações no Bairro Operário¹⁷, Luanda, em 1956.



Fonte da imagem: SANTOS, 1999, p.62.

Da esquerda para direita: Liceu Vieira Dias, Fontinhas, Nino Ndongo, Amadeu Amorim e José Maria.

As declarações dos músicos se fortalecem, ainda mais, quando reconhecemos o importante papel da música popular numa época na qual a palavra escrita chegava a uma parcela ínfima da população de Angola¹⁸. Assim, musicar contos, provérbios e ditos populares era uma maneira de fazer chegar, aos ouvidos daquela população, mensagens diretamente relacionadas à tradição oral e à cultura nacional. Ao evidenciarmos que a constituição do grupo, no final dos anos 1940, está diretamente relacionada à preocupação em divulgar a cultura dos antepassados, não podemos deixar de mencionar que os músicos compunham e interpretavam na língua quimbundu¹⁹, então percebida como “bárbara e/ou exótica” (PADILHA, 2007, p. 27) pelo sistema colonial e, assim, “marcada com o selo da inferioridade” (NETO, 1997, p. 338). Outro fator importante a destacar refere-se ao fato de que o “N’gola Ritmos” é constituído um ano antes do surgimento da revista “Mensagem” e do Movimento “Vamos Descobrir Angola!”, importantes projetos lançados em 1948 e que, como nos lembra Rita Chaves (2020), sinalizam o papel desempenhado pela literatura na constituição da formação de um sistema identitário, essencial nos desdobramentos da luta anticolonial em Angola.

¹⁶ Citados por Fortunato, 2009, s/p.

¹⁷ Bairro construído no início do século XX. O nome dado ao bairro refere-se, provavelmente, ao fato de seus primeiros moradores terem sido operários do Caminho de Ferro de Luanda e da Condução de Água (SANTOS, 1999). Durante os anos 1940 e 1950 o Bairro Operário simbolizou um espaço importante de luta e contestação ao sistema colonial em Angola.

¹⁸ Para termos uma ideia em números: Em 1958, o número de analfabetos (entre negros e mestiços de Angola) era de 4.009.911, representando, aproximadamente, 96,7% da população total (NORÉ; ADÃO, 2003, p. 105).

¹⁹ Quimbundu é a língua falada pelos povos mbundu, que constituíam a maioria dos habitantes da região de Luanda (HODGES, 2001, p. 44).

No ano de 1950 surge outro importante movimento que não poderíamos deixar de mencionar. Trata-se do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA). Conforme dissertamos em textos anteriores (ALVES, 2020; 2017; 2013), uma das características fundamentais do movimento era produzir uma poesia social. Nessa perspectiva, destacamos textos como “Muimbu ua Sabalu” (“Canção de Sabalu”) de Mário Pinto de Andrade. O poema, que recebeu melodia do músico angolano Ruy Mingas²⁰, retrata o sofrimento de uma mãe que chora pelo desaparecimento do filho, então enviado como mão de obra forçada para as plantações de São Tomé. O poema, escrito nos anos 1950, é a primeira tentativa de utilização *integral* do quimbundo na literatura angolana:

Mon'etu ua kasule
A mu tumisa ku S. Tomé
Kexirié ni madukumentu
Aiué!

Mon'etu uaririle
Mama uasalukile
Aiué!
A mu tumisa ku S. Tomé

Mon'etu uai kiá
Uai mu purá iá
Aiué!
A mu tumisa ku S. Tomé

Mon'etu a mu butu
K'atena ku mu kuta
Aiué!
A mu tumisa ku S. Tomé

Mon'etu uolo banza
O'xi é o'nzo ié
A mu tuma kukalakala

²⁰ MINGAS, Ruy. *Memórias*, 2006. Link de acesso à canção: <https://www.youtube.com/watch?v=QerRC-ZTE9s>. Acesso em 13/10/21.

Olo mu tala, olo mu tala.

_ Mama, muene uondo vutuka

Ah! Ngongo ietu iondo biluka

Aiué!

A mu tumisa ku S. Tomé

Mon'etu k'avutuké

Kalunga ua mu rié

Aiué!

A mu tumisa ku S. Tomé²¹.

O recurso ao quimbundu, assim como as deformações fonéticas do português, por exemplo, sinalizam a busca por uma semântica angolana. Assim, a partir da década de 1950 começa a ganhar destaque, nas palavras de Tania Macêdo, “tudo que traz o traço da alteridade angolana”. Sobre isso, a autora complementa:

A colônia começa a tornar-se sujeito de sua história. Iniciam-se aqui os movimentos em prol da autonomia com o engajamento decisivo dos letrados. Esse momento engendra uma literatura cuja marca é a tensão entre a negação dos modelos técnico-formais do colonizador e a fundação de uma nova escrita (MACÊDO, 2008, p. 33-34).

Aliás, como recorda o historiador Elikia M'bokolo (2011), a escrita sempre foi um instrumento de luta contra os abusos do poder colonial. Podemos inferir, desse modo, que a obra produzida pelos escritores do MNIA buscou alcançar o cotidiano dos nativos de Angola, valorizando as suas línguas, costumes e crenças. Para alcançar os objetivos propostos pelo movimento, os escritores daquela fase se envolveram em uma série de atividades culturais como campanhas de alfabetização, fundação de escolas e bibliotecas. Para além dessas ações, os “novos intelectuais de Angola” colocaram em prática, ainda naquele contexto, o exercício

²¹ A tradução que tivemos acesso nos informa: Canção de Sabalu: Nosso filho caçula/Mandaram-no pra São Tomé/Não tinha documentos/Aiué! /Nosso filho chorou/Mamã enlouqueceu/Aiué! Mandaram-no pra São Tomé/Nosso filho já partiu/Partiu no porão deles/Aiué! Mandaram-no pra São Tomé /Cortaram-lhe os cabelos/Não puderam amarrá-lo/Aiué!Mandaram-no pra São Tomé/Nosso filho está a pensar/Na sua terra, na sua casa/Mandaram-no trabalhar/Estão a mirá-lo, a mirá-lo/ Mamã, ele há de voltar/Ah! A nossa sorte há de voltar/Aiué! Mandaram-no pra São Tomé./Nosso filho não voltou/A morte levou-o /Aiué! Mandaram-no pra São Tomé. Tradução disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04326.001.002#!2>. Acesso em 14/10/21.

de “musicar poemas”, alternativa altamente expressiva, haja vista que a palavra escrita chegava, naquela época, a uma parcela ínfima da população.

Ao não distanciarmos a ação dos envolvidos com todos aqueles projetos literários e as realizações empreendidas pelo grupo “N’gola Ritmos” no final dos anos 1940, entendemos que a preocupação de Liceu Vieira Dias em recuperar elementos da tradição oral para depois “musicá-los” pode ser compreendida como uma maneira de “gritar a própria alteridade” angolana, uma vez que valorizar/preservar/praticar a oralidade constituía, naquele momento, “mais que uma arte” e, sim, “uma forma de autopreservação dos referenciais autóctones” (PADILHA, 2007, p. 21; 37) em contraponto à ideologia cultural assimilacionista expressa, em Angola, numa série de Atos e Decretos. Ainda que brevemente, gostaríamos de lembrar que a política assimilacionista portuguesa se baseava numa suposta missão civilizatória do povo português em África. A intenção era de impor aos africanos os hábitos e costumes portugueses, sendo a desigualdade, perante a lei, justificada pelas diferenças culturais dos grupos em questão. A lógica dessa política era a do evolucionismo, ou seja, uma das partes, considerada “menos evoluída”, deveria assimilar-se à cultura da outra parte, tida como superior (NETO, 1997; ALVES, 2015, p. 35-36). Toda a legislação referente à assimilação, portanto, refletia a tentativa de imposição de uma hegemonia cultural.

Ao levarmos em consideração todas essas questões, reconhecemos a necessidade de divulgarmos o trabalho realizado por Liceu Vieira Dias e demais integrantes do “N’gola Ritmos”. Aliás, mais que divulgar e valorizar, acreditamos que o repertório do grupo pode ser um instrumento didático-pedagógico inovador e instigante. A seguir, propomos esse exercício de aprendizagem ao apresentarmos algumas canções do grupo e o contexto em que surgiram.

Voz, corpo e gesto: praticando a descolonização do currículo escolar por meio das canções do grupo “N’gola Ritmos”

Para que a fala produza um efeito total, as palavras devem ser entoadas ritmicamente, porque o movimento precisa de ritmo; A fala deve reproduzir o vaivém que é a essência do ritmo.

Hampâté Bâ (2010, p. 173-174)

Vivemos, atualmente, num contexto de intensificação de práticas opressivas e intolerantes. Nessa perspectiva, torna-se fulcral percebermos a escola enquanto um local privilegiado para a difusão e promoção de atividades contra hegemônicas (SANTOS, 2009) e um espaço potente para refletirmos/problematizarmos o currículo escolar - sistema discursivo e terreno de disputas, onde se travam diferentes lutas identitárias (GABRIEL; DA COSTA, 2011). Assim, “descolonizar o currículo” se constitui, já há algum tempo, em um desafio para a educação escolar. Ao atentarmos para a importância do amadurecimento/elaboração de propostas pedagógicas inovadoras, apresentaremos, nesta última parte do artigo, algumas canções do repertório do “N’gola Ritmos” recuperadas da tradição oral.

Num primeiro momento julgamos importante sinalizar que compositores e intérpretes são portadores de uma bagagem cultural e recebem as influências dos acontecimentos políticos, sociais e culturais de seu tempo. De acordo com tal entendimento, a articulação entre texto e contexto se mostra indispensável para a análise de uma canção, pois, como sabemos, toda canção está inserida em uma historicidade específica e se evidencia pelo contexto social que a incorpora e a identifica (MORAES, 2000; NAPOLITANO, 2006). As canções-lamento do grupo “N’gola Ritmos”, recuperadas da tradição oral, dizem respeito à cultura nacional, costumes regionais, ditos e contos populares de Angola, mas, sugerem, também, aspectos cruciais relacionados à violência do sistema colonial.

Conforme indica Jomo Fortunato, Liceu Vieira Dias definiu as linhas estéticas do conjunto (FORTUNATO, 2009)²² e ao cantarem na língua quimbundu; utilizarem instrumentos típicos de Angola e valorizarem formas de cantar típicas do canto africano, como o canto responsorial, os integrantes do grupo se destacaram com um repertório composto, majoritariamente, por canções de origem popular. O chamado canto responsorial, uma espécie de “conversa” entre o solista e o coro, é uma forma de cantar característica de vários povos africanos (WA MUKUNA, 1985). A canção-lamento “*N’biri Birin*”²³ (“Meu sofrimento”), recolhida da tradição popular e adaptada por Liceu Vieira Dias, é um exemplo desse modo de cantar. Na performance, o coro é repetido várias vezes.

²² Como argumenta Mário Rui Silva, vários musicólogos angolanos creditam a Liceu Vieira Dias a tradução e reelaboração de várias canções do ambiente rural de Angola e, ao fazê-lo, amadureceu o desenvolvimento da música popular urbana daquele país, em particular, o gênero conhecido como *semba* (SILVA, 1996, p. 38).

²³ Na bibliografia consultada o título da canção também aparece assim: “Mbiribirim”. *N’gola Ritmos* (Vol. 1). Luanda/Lisboa: Alvorada, 1960’s Neste link é possível assistirmos a uma apresentação de Liceu Vieira Dias,

Wé lé lé lé lé lé lé
Kisangela ngwetwé ni mazundwé
Wé lé lé lé lé lé lé
Kisangela ngwetwé ni mazundwé.

Oso ua dimuka
Kudya ngo wé lumoxi.
Oso ua dimuka
Kudya ngo wé lumoxi.
Birin Birin
Ngongo yamyé
Birin Birin
Ngongo yamyé
Wa tambula a wanga
Wibula ze
Birin Birin
Ngongo yamyé²⁴.

Durante os anos 1940 e 1950 multiplicaram-se os temas recolhidos da tradição popular e do folclore angolanos, entre eles, a canção “*Henda I Xala*” (“Saudade que fica”), uma das primeiras canções interpretadas pelo grupo:

Ue-le-le-le
Henda i-xala!

Henda i-xala
Filo paié
Filo manhé
Ue-le-le-le

interpretando a canção: <https://www.youtube.com/watch?v=8BpXihHzgI#t=29> (Acesso em 14/10/21). Trata-se de um dos momentos do documentário de Antônio Ole, *O ritmo do “N’gola Ritmos”, 1978*, aprox. 1h. Interessante notarmos a presença do escritor angolano Luandino Vieira junto aos músicos. A canção foi gravada por Ruy Mingas, sobrinho de Liceu, no CD *Memórias* (2006) e por Carlitos Vieira Dias, filho de Liceu, no álbum *As vozes de um canto*. Maianga: produções culturais. Angola/Brasil, 2004.

²⁴ O jornalista angolano José Weza (2007, p. 51) nos apresenta a tradução de alguns versos da canção: “não queremos convivência com sapos” (segundo o autor, a palavra “sapos” faz uma referência aos colonialistas) e “não se esqueça de que o esperto só almoça, mas não janta” (alusão a um dito popular angolano).

Zé Kumbela!

Xoke xoke

Kalu-uaia xoké²⁵.

As performances do “N’gola Ritmos” – bastante inspiradas na cultura popular de Angola – homenagearam, também, as *bessanganas* (senhoras procedentes da Ilha de Luanda) e suas lamentações. A canção “*Mon’ami*” (“Filho Meu”) é um exemplo desse estilo. A canção, interpretada por Lourdes Van-Dúnem²⁶ (uma das musicistas do grupo ao lado de Belita Palma) relata o sofrimento/lamento de uma mãe que chora a morte do filho²⁷.

Talenu ngó!

O Kituxi ki ngabange?

Talenu ngó!

Maka mami ma jingongo!

Ngexile Kyá

ni an’ami Kiyadi

Nzambi K’andalê

Ngaxala ni umoxi

Ngibanga kyebyê?!

Ngaxala ngoê

ni umoxi.

Ngibanga kyebi?

O kituxi Ki ngabangyê?!

Mona wambote wajimbirila

²⁵ Parte da tradução está disponível no documentário *O lendário Tio Liceu e os N’gola Ritmos*. Jorge António, Angola, 2009, aprox. 54 min: “Saudade que fica: “Ue-le-le-le /Saudade que fica!/Saudades que fica/Quando morre o pai ou a mãe/ Ue-le-le-le/Coitado do Zé Kumbela!/Abana, abana//Ue-le-le-le”.

²⁶ A artista nasceu no bairro dos Coqueiros, em Luanda, no dia 29 de Abril de 1935. Sua primeira aparição junto ao “N’gola Ritmos” foi em 1950 durante um programa de variedades organizado pelo Grupo Experimental de Teatro, o GEXTO. Em 1957, Lourdes Van-Dúnem integrou e fundou o “Trio Feminino”, formado por Belita Palma (tambores), Conceição Legot (guitarra) e Lourdes Van-Dúnem (*dikanza*). Desta fase, destacam-se as canções “A máscara da face” e “*Diá Ngo*”, do Trio Feminino. Em 1957 Lourdes fez alguns trabalhos como locutora de rádio, apresentando os programas “*Kapapumuka*” e “*Kussunguila*”, na então Emissora Oficial de Angola (FORTUNATO, 2010, s/p).

²⁷ Neste link é possível visualizarmos Lourdes Van-Dúnem, interpretando “*Mon’Ami*” durante a apresentação do grupo na RTP (Rádio e Televisão de Portugal), em 1964:

<https://www.youtube.com/watch?v=5TCM-3InBO8> (Acesso em 14/10/21).

Ngidila ngoê!
Ngibanza ngoê!
Ay, mon'ami²⁸!

No tocante à questão rítmica é fundamental frisarmos a utilização da *dikanza*, um instrumento típico de Angola²⁹. Grande parte do repertório do “N’gola Rítmicos” inclui a utilização do instrumento sob a performance de Fontinhas, nome artístico de Euclides Fontes Pereira. O músico nasceu em Luanda no ano de 1925 e cresceu rodeado por músicos e instrumentistas. Seu pai, José de Fontes Pereira, também conhecido como “Abel Mwené ó Dikota”, foi tocador de concertina e fundador do “Elite União Clube”, um grupo de *massemba*, constituído na primeira metade do século XX (SANTOS, 2013). Assim como Fontinhas, seu irmão, José de Oliveira Fontes Pereira, foi um grande defensor do uso da *dikanza*. Nas suas palavras,

a dikanza é um instrumento de acompanhamento que se junta, de forma rítmica e harmônica, com a concertina, a viola e o batoque. Existe um modelo construtivo, assente em dezoito passos, para se obter uma perfeita dikanza. Um processo que vai desde o corte do bordão, no tamanho desejado, para se obter a altura, passando pela marcação para determinar as divisões das ranhuras que constituirão o setor rítmico, até ao polimento (Citado por FORTUNATO, 2014, s/p).

Na imagem que destacamos a seguir - bem ao centro - visualizamos Fontinhas com a sua *dikanza*. À esquerda, tocando outros instrumentos de percussão, vemos Amadeu

²⁸ “*Mon’ami*”. *N’gola Rítmicos* (Vol. 2). Luanda/Lisboa: Alvorada, 1960’s. A tradução da canção/lamento é a seguinte: “Vejam só!/O meu problema, a minha desgraça/Vejam só!/Tinha já dois filhos/Deus quis que eu ficasse só com um/Faço como?/Fiquei só com um filho/ Só choro! Só penso! Ai, filho meu!”. Numa entrevista concedida a Rosalina Mateta, Amadeu Amorim explica que a canção era uma “chamada de atenção aos jovens angolanos, negros, para que não saíssem de casa durante a noite”. Amadeu Amorim apud Mateta, 2010, s/p.

²⁹ A *dikanza* é um instrumento típico de Angola e se assemelha ao reco-reco. Em relação aos instrumentos “tradicionais” angolanos, Jomo Fortunato faz a seguinte distinção: aerofones, instrumentos em que o ar, acionado de modo especial pelo próprio instrumento, é o elemento vibratório. Os cordofones são instrumentos em que vibram a corda ou cordas esticadas. Um exemplo de cordofone é o *hungo*, instrumento monocórdico. Pertencem à classe dos idiofones os instrumentos em que o elemento vibratório é o próprio corpo do instrumento, e, por último, os membrafones, instrumentos em que o elemento vibratório é uma membrana esticada – o tambor africano e a *ngoma* angolana são exemplos clássicos de membrafones. A *ngoma* teve uma função de suma importância ao longo da história da música popular de Angola. Trata-se de uma espécie de tambor cilíndrico ou de formato cônico, revestido com pele, preferencialmente de cabra, numa ou nas duas faces (FORTUNATO, 2010).

Amorim e Gegê. Mais à direita da foto, no violão, Nino Ndongo e Carlitos Vieira Dias, filho de Liceu Vieira Dias.



Fonte da imagem: FORTUNATO, 2013.

Disponível em: <https://www.pressreader.com/angola/jornal-de-angola/20130701/281547993474067>.
Acesso em 14/10/21.

Fontinhas foi o principal tocador de *dikanza* do grupo “N’gola Ritmos” e, assim como o irmão, fabricava o instrumento. Podemos afirmar que “*Nzaji*” (“Raio”) é a canção/lamento, no qual Fontinhas exerce, inquestionavelmente, a sua habilidade de tocador de *dikanza* e, novamente, o canto responsorial é uma característica marcante na interpretação da canção.

Nzaji, nzaji, nzaji,
Salaminga
Nzaji ngamutulula mwenyê
Salaminga
Nzaji, kya kina k’anyok’ê
Salaminga
Oh! Oh! Oh! Salaminga

Ngenyami ya kuzuata
n’ya kudifuta
Oh mwanya ki utwa
jindolo jingivula
ngibbanga kyebê
ngi mukua ngongo
Mukuxixima kwami ngô
Wa wê mangolê

Nzaji, nzaji, nzaji,
Salaminga³⁰.

A composição foi reelaborada por Fontinhas segundo informações recolhidas de seu pai, grande conhecedor de contos e fábulas de Luanda dos anos 1920. De acordo com o músico e pesquisador angolano, Mário Rui Silva, a canção narra a história de um sapo, um lagarto e um raio. O lagarto era músico e o sapo, seu patrão. O sapo recebia gratificações pelas performances do lagarto, mas nunca chegava a partilhar nada com aquele. A situação repetiu-se, amiúde, até que um dia o lagarto se deu conta das traições do patrão e decidiu tomar as “rédeas da sua carreira” (SILVA, 2013, p. 16). Como sabemos, o gênero *fábula* apresenta, na maioria das vezes, algum ensinamento moral, aludindo a comportamentos humanos por meio de construções metafóricas e/ou simbólicas. Ao levarmos em consideração que a fábula do lagarto e do sapo foi escrita num contexto colonial, as questões que emergem são muito significativas.

A última composição que gostaríamos de destacar também foi recuperada da tradição popular e readaptada por Liceu Vieira Dias. Trata-se de “*Muxima*” (“Coração”), a canção mais conhecida do grupo “N’gola Ritmos”³¹. Nela, várias características do grupo, que destacamos até agora, são perceptíveis, mas, a presença canto responsorial é o elemento mais marcante.

Muxima wo wo
Muxima wo wo Muxima

Eye wangamba wanga wami
Kangi beke bwa Santana.
Eye wangamba wanga wami
Kangi beke bwa Santana.

Kwata odilaji Mujibé
Laji ni laji kasokawa.
Kwata odilaji Mujibé
Laji ni lagi kazókawa.

³⁰ No link: <http://www.youtube.com/watch?v=FV1rtd7Ue3M> é possível assistir a performance de Fontinhas, interpretando “N’zaji” na TV portuguesa (RTP) durante os anos 1960. Acesso em 14/10/21.

³¹ Músicos angolanos de várias gerações regravam “*Muxima*”. A canção foi gravada, também, pelas cantoras brasileiras Mart’nália. *Mart’nália em África ao vivo*. Biscoito Fino. Brasil, 2010 e Joana. *Joana em oração*. Sony Music Entertainment. Brasil, 2002.

Muxima wo wo

Muxima wo wo Muxima³².

A pesquisadora estadunidense, Marissa Moorman (2008), esclarece que “*Muxima*” também é o nome de uma igreja construída pelos portugueses às margens do rio Cuanza durante o século XVI. Peregrinos de todo o país, principalmente, da região de Luanda, viajavam até Muxima em busca de bênçãos. Para Moorman, a canção conta uma história comum que povoava o imaginário da população local: acusações de bruxaria, disputas entre vizinhos, familiares e amantes. Ou seja, apesar de a igreja estar relacionada ao projeto colonial dos portugueses, ela acabou adquirindo uma série de usos, por vezes, muito distantes daquele projeto ao apresentar costumes locais e problemas cotidianos da comunidade.

Algumas considerações finais

Com “*Muxima*” finalizamos este artigo que buscou apresentar parte do repertório do grupo “*N’gola Ritmos*” como uma proposta pedagógica aliada à descolonização do currículo escolar. Objetivamos destacar que as canções abordam temas variados e sinalizam para a importância da valorização de uma cultura cujas características foram negadas, durante décadas, pelo sistema colonial. Recuperar canções do grupo – grande parte, resultado do trabalho de pesquisa e investigação de seu fundador, Liceu Vieira Dias – é iluminar o papel dos músicos angolanos naquele contexto; é percebê-los enquanto agentes históricos fundamentais que, ao valorizarem a alteridade, ousaram legitimar suas ações a partir de suas próprias visões de mundo.

Conforme sinalizamos brevemente em nota, durante os anos 1950 o grupo “*N’gola Ritmos*” passou a ser visto com “desconfiança” pelas autoridades coloniais portuguesas, sobretudo, porque alguns de seus membros estavam politicamente envolvidos com o

³² “*Muxima*” pode ser ouvida no link: [https://www.youtube.com/watch?v=\]lsxKSECZVI](https://www.youtube.com/watch?v=]lsxKSECZVI) (Acesso em junho de 2020). A tradução apresentada por Jorge António no documentário *O lendário Tio Liceu e os ‘N’gola Ritmos* (2009) é a seguinte: “Ó rival, feriste-me o coração/Deixa-me mãe, estou a definhar./Se eu morrer, lembrem-se bem/Por causa dos ciúmes apertaram-me o pescoço/o meu sofrimento é demasiado./Vai então com o homem que escolheste”. Em seu livro, *Intonations* (2008), Marissa Moorman apresenta outra tradução: “Se você acha que sou uma bruxa, Leve-me à Santana. Pegue o louco, e mate-o/Duas pessoas loucas não discutem” (MOORMAN, 2008, p. 122).

Movimento para a Independência de Angola (MIA) e, também, com o trabalho de panfletagem no Bairro Operário³³. Jacques Arlindo dos Santos (1999) afirma que o primeiro grupo panfletista era formado, entre outros, por Carlos Alberto Van-Dúnem, Liceu Vieira Dias, Amadeu Amorim e o escritor Agostinho Mendes de Carvalho, mais conhecido como Uanhenga Xitu. Após esses acontecimentos, afastaram os componentes do grupo: Fontinhas foi transferido para o Moxico, em 1957; Zé Maria foi afastado para o Lubango e, logo depois, Amadeu Amorim e Liceu Vieira Dias foram presos pela PIDE, a polícia política portuguesa. A prisão de “Tio Liceu” ocorreu em 1959 sob a acusação de “atividades subversivas contra a segurança nacional”³⁴ e em 1961 ele é deportado para a prisão do “Tarrafal”³⁵, em Cabo Verde.

Para além das questões apresentadas gostaríamos de salientar, por fim, que mais que ressignificar conteúdos relacionados ao colonialismo em África entendemos que é necessário articularmos o trabalho pedagógico à nossa luta política contra o racismo. Como afirma a linguista e educadora, Catherine Walsh, a perspectiva decolonial se constitui como uma aposta teórica, mas, especialmente, como uma forma de luta³⁶. Desse modo, o trabalho com as canções do grupo “N’gola Ritmos”, recuperadas da tradição oral em Angola, pode ser um caminho profícuo na promoção de uma reeducação das relações étnico-raciais no Brasil.

Referências bibliográficas:

ALVES, Amanda Palomo. *Angolano segue em frente: um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970*. Tese. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH-UFF). Niterói, 2015.

³³ Entrevista de Amadeu Amorim para o documentário *O lendário Tio Liceu e os Ngola Ritmos*, 2009; Amadeu Amorim em entrevista a MATETA, 2010, s/p.

³⁴ IAN/ TT, PIDE/DGS, Delegação de Angola, proc. 2418 GAB, NT-8096. Documento gentilmente cedido pelo Professor Dr. Alexandre Felipe Fiuza, a quem agradecemos o desprendimento e a gentileza acadêmica.

³⁵ “Tarrafal” é o nome de uma das prisões para onde eram enviados os presos políticos. Alguns documentários foram feitos sobre a prisão, dentre eles, *Há setenta anos, o Tarrafal: os últimos sobreviventes* e *Tarrafal: memórias do campo da morte lenta*.

³⁶ WALSH, Catherine. “Pedagogías decoloniales: gritar, rachar, semear”. Palestra proferida durante o II Seminário de Formação Política do Grupo de Pesquisa em Políticas Públicas Movimentos Sociais e Culturas – GPMC – Pesquisar, Desobedecer e Agir para o Bem Viver. Setembro de 2018, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro. Ainda, segundo Walsh, “Las luchas sociales también son escenarios pedagógicos donde los participantes ejercen sus pedagogías de aprendizaje, desaprendizaje, reaprendizaje, reflexión y acción” e WALSH, 2017, p. 29.

ALVES, Amanda Palomo. Escrever, compor, cantar!: o encontro da literatura angolana com a música no combate ao colonialismo (1940-1950). *Convergência Lusíada*, v. 31, n. 43, Rio de Janeiro, jan-jun.2020, p. 78-91.

ALVES, Amanda Palomo. Oh, Muxima! A formação da música popular urbana de Angola e o grupo “N’gola Ritmos” (1940-1950). *TEL: Tempo, Espaço, Linguagem*, Irati, v. 7, n. 2, jul./dez.2016, p. 193-218.

BRASIL. *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana*. Brasília: MEC, 2004.

COOPER, Frederick; STOLER, Ann Laura (eds.). *Tensions of empire: Colonial Cultures in a Bourgeois World*, 1997.

DIAS, Juliana B; LOBO, Andréa de S. *África em Movimento*. Brasília: ABA Publicações, 2012.

CHAVES, Rita. Literatura angolana contra a (des)ordem colonial. In: BRYAN, N. A. P.; BARBOSA, W. do N.; ALMEIDA, W. G. de. (Orgs.). *África: passado, presente, perspectivas*. Aportes para o ensino de História e Culturas Africanas. Uberlândia: Navegando Publicações, 2020, p. 163-174.

COELHO, Sebastião. “Liceu Vieira Dias: criador da moderna música angolana” *Revista Austral*, n.10, out-dez, 1994, p. 16-17.

FALOLA, Toyin. Nacionalizar a África, culturalizar o ocidente e reformular as humanidades na África. *Afro-Ásia*, 36, 2007, p. 9-38.

FILHO, Wilson Trajano; Juliana Braz Dias. O colonialismo em África e seus legados: classificação e poder no reordenamento da vida social. *Anuário Antropológico*, v. 40, n. 2, Brasília: UnB, 2014/2015, p. 9-22.

FORTUNATO, Jomo. A modernidade estética da música angolana. *Jornal de Angola*, 16 de novembro de 2009.

FORTUNATO, Jomo. Lourdes Van-Dúnem: diva do canto dolente. *Jornal de Angola*, 8 de Novembro, 2010.

FORTUNATO, Jomo. O cancionero tradicional na formação da música popular. In: *Jornal de Angola*, 15 de fevereiro, 2010.

FORTUNATO, Jomo. Homem de cultura e fundador da escola de semba. *Jornal Cultura*, 30 de junho de 2014.

FORTUNATO, Jomo. Música angolana perdeu Fontinhas. *Jornal de Angola*, 01 de julho de 2013.

GOMES, Nilma Lino. Relações étnico-raciais, educação e descolonização dos currículos. *Currículo Sem Fronteiras*, v. 12, n.1, Jan/Abr 2012.

GABRIEL, Carmen Tereza; DA COSTA, Warley. Currículo de História, Políticas da Diferença e Hegemonia: diálogos possíveis. *Educação e Realidade*, v. 36, n.1, Porto Alegre, jan./abr. 2011, p. 127-146.

HOUNTONDJI, Paulin J. Conhecimento de África, conhecimento de Africanos: Duas perspectivas sobre os Estudos Africanos. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 2008.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (org.). *História Geral da África I: metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010, p. 167-212.

HODGES, Tony. *Angola: do afro-estalinismo ao capitalismo selvagem*. Cascais: Editora Principia, 2001.

KI-ZERBO, Joseph. *Para quando África?* Porto: Campo das Letras, 2006.

M'BOKOLO, *África Negra: história e civilização (Tomo II)*, Salvador: EDUFFBA; São Paulo: Casa das Áfricas, 2011.

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

MATETA, Rosalina. Nacionalistas falam do papel do conjunto 'N'gola Ritmos'. *Jornal de Angola*, 11 de Novembro, 2010.

MACÊDO, Tania. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: Editora da UNESP; Luanda: Nzila, 2008.

MORAES, José G. Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, p. 203-221.

NETO, Maria da Conceição. Ideologias, contradições e mistificações da colonização de Angola no século XX. *Lusotopie*, 1997, p. 327-359.

NORÉ, Alfredo; ADÃO Áurea. O ensino colonial destinado aos 'indígenas' de Angola: antecedentes do ensino rudimentar instituído pelo Estado Novo. *Revista Lusófona de Educação*, n. 1, Portugal, 2003, p. 101-126.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla B. (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 235-287.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Rio de Janeiro: EDUFF/PALLAS, 2007.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, E. (Org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005.

SANTOS, Lorene. Ensino de história e cultura africana e afro-brasileira: dilemas e desafios da recepção à lei 10.639/03. In: PEREIRA, Amílcar A.; MONTEIRO, Ana Maria (orgs.). *Ensino de História e Culturas afro-brasileiras e indígenas*. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANTOS, Boaventura de Sousa e MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do sul*. Edições Almedina, Coimbra, 2009.

SANTOS, Boaventura Sousa. Direitos humanos: o desafio da interculturalidade. *Revista Direitos Humanos*, n.2, junho de 2009, p. 10-18.

SANTOS, Analtino. Fontinhas: Nzaji resplandecente nos céus. *Jornal Cultura*, n. 34, ano 2, 2013.

SANTOS, Jacques Arlindo dos. *ABC do Be Ó*. Chá de Caxide, Luanda, 1999.

SILVA, Mário Rui. Estórias da música em Angola: a geração dos anos 1940/1950. Luanda e suas figuras mais marcantes. *Revista Austral*, n. 16, abr./jun. 1996, p. 33-40.

SOYINKA, Wole. As artes na África durante a dominação colonial. In: BOAHEN, Albert (org.). *História Geral da África VII: África sob dominação colonial (1880-1935)*. Brasília: UNESCO, 2010, p. 625-655.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, J. (org.). *História Geral da África I: metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010, p. 139-166.

WALSH, Catherine. Introducción: Lo pedagógico y lo decolonial: entretejiendo caminos”. In: *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir* (Tomo I). Serie Pensamiento Decolonial. Editora Abya-Yala. Ecuador, 2017.

WEZA, José. *O percurso histórico da música urbana luandense: subsídios para a história da música angolana*. SOPOL SA. Luanda, 2007.

WA MUKUNA, Kazadi. “Aspectos panorâmicos da música tradicional no Zaire”. In: *África: revista do centro de estudos da USP*. Volume 8, 1985.

Recebido em: 15 de outubro de 2021.

Aprovado em: 30 de novembro de 2021.