

SEMBAPATRIMONIOIMATERIAL. COM: PERFORMANCES LOCAIS, NARRATIVAS NACIONAIS IMAGINADAS, DIÁLOGOS A PARTIR DO TERRENO

DOI
10.11606/issn.2525-3123
gis.2021.174219

DOSSIÊ MUSICAR LOCAL

ANDRÉ CASTRO SOARES

Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal, 1200-354
secretariado.ecsh@iscte-iul.pt

ORCID
<https://orcid.org/0000-0003-3443-0116>

RESUMO

Das performances “ao vivo” para as performances na “internet”, o semba em Angola e o seu processo de patrimonialização tem provocado discussões entre a *comunidade de práticas* (Wenger-Trayner e Wenger-Trayner 2015) e outras comunidades imaginadas (Anderson 1983). Neste artigo partiremos do caso prático de uma investigação em curso, que recorre a um trabalho de colaboração com interlocutores privilegiados na construção da página de internet como estratégia metodológica: *sembapatrimonioimaterial.com*. A partir das publicações colaborativas com os interlocutores debatem-se dissensos (Rancière e Corcoran 2010) nas visões e versões patrimoniais do presente para o passado (Macdonald 2013).

PALAVRAS-CHAVE:

Semba em Angola;
Patrimonialização;
Comunidade
imaginada e de
práticas; Etnografia
colaborativa.

ABSTRACT

From “live” performances to “internet” performances, semba in Angola and the process involving its recognition as cultural heritage has sparked discussions between the community of practices (Wenger-Trayner and Wenger-Trayner 2015) and other imagined communities (Anderson 1983). As a starting point, this article will focus on the practical case of an ongoing investigation, which appeals to collaborative work with privileged interlocutors in the making the website as a methodological strategy: *sembapatrimonioimaterial.com*. Based on collaborative publications with the interlocutors, dissensions (Rancière and Corcoran 2010)

KEYWORDS:

Semba in Angola;
Cultural heritage;
Imagined
communities and
communities
of practices;
Collaborative
ethnography.

regarding views and versions of cultural heritage, from present to past (Macdonald 2013), are debated.

*“O semba semba à tua maneira “mo” kota
Semba é nossa bandeira
Nossa forma de cantar”
(excerto da música “Poema do Semba”,
de Paulo Flores e Carlos Burity, 1996)*

Quando ouvi pela primeira vez a música “Poema do semba” estava em Luanda e num concerto de Paulo Flores, no Cine-Atlântico, um antigo cinema colonial, agora palco do Luanda Jazz Festival. Até ao final desse ano de 2012, a música “Poema do semba” passava inúmeras vezes nas rádios dos carros, nos pátios das casas da cidade e também na televisão.

Voltei a escutar a música recentemente e no contexto da minha pesquisa sobre semba enquanto património imaterial. Luanda pode ser uma cidade magnética sobretudo para um pesquisador português a viver as fricções do ambiente pós-colonial, aqui entendido como tempo político, mas também histórico (Cidra 2011; Tsing 2005). Posicionado que estou na Antropologia e com particular destaque a partir do campo dos Estudos Críticos do Património (Harrison 2013) interessava-me interpelar os diversos níveis de entendimento sobre o semba enquanto prática cultural performativa – local, nacional e global. Ao mesmo tempo construir um campo de análise com os meus interlocutores, integrantes da comunidade de práticas do semba através de um *website*. Faço parte da academia europeia, venho de Portugal, ex-colonizador de Angola e essa imagem transporta ideias e ativa posicionamentos, discursos e narrativas. Como refere Tim Ingold, no seu texto “Antropologia: para que serve?”, “a importância da antropologia reside precisamente no seu potencial de educar e, através dessa educação, de transformar vidas - as nossas próprias vidas e as daqueles entre os quais trabalhamos” (Ingold 2019, 13).

A junção da voz de Paulo Flores e de Carlos Burity (na versão original da música gravada em 1996) denunciavam um encontro de gerações em redor de um género musical de elevado valor para os luandenses. Continha na sua letra e ritmo múltiplas narrativas associadas aos sentimentos dos angolanos e angolanas em relação ao semba. Duas narrativas presentes na música ganham destaque. Um género musical que é uma “bandeira” remetendo para ideia de nação, ou seja, todos os indivíduos de Angola sentiriam, estariam ligados a essa “forma de cantar”.

Passados dez anos desde a assinatura da paz (2002) o semba renascia nas vozes destes dois cantores, numa música feita poema. Voltava a ser uma

categoria de significado musical, mas sobretudo performativo¹, que no caso da minha pesquisa interessava circunscrever e analisar enquanto processo em acção, sobretudo a partir das performances culturais observadas durante o trabalho de campo (entre agosto de 2019 e março de 2020).

O conceito operativo de performance cultural será olhado, ao longo do artigo, como um processo em acção capaz de produzir gestos, estéticas e políticas a partir da actuação musical e de dança, em lugares e momentos onde o semba é ativado e na esteira de Diana Taylor “para produzir e comunicar conhecimento” (Taylor 2008, 93)². Conforme afirma o folclorista Richard Bauman, a partir dos seus trabalhos de campo no México e em Cuba, “as performances culturais são ocasiões nas quais os significados e valores mais profundos de uma sociedade recebem forma simbólica, são corporificados, performados e exibidos perante uma audiência para contemplação, manipulação, intensificação ou experimentação” (Bauman 2008, 7).

O semba já se cantava muito antes do final da guerra civil e o canto de Carlos Burity tinha devolvido a importância ao género, após anos de algum esquecimento, ou amnésia provocada pelos estilhaços dos conflitos coloniais e pós-coloniais gerados pela longa guerra civil (de 1975 a 2002). Paulo Flores tinha granjeado o reconhecimento internacional a quem era atribuído essa “renascença do semba”, apesar de se ter iniciado na kizomba, nos finais dos anos 80. Flores levou o canto do semba a inúmeros concertos em Luanda e Angola, presenças no *Womex - Worldwide/Music/Expo*, festivais de música um pouco por todo o mundo. Estamos no dealbar do século e o semba regressa ao canto e às sintonias das rádios, aos concertos, à memória e aos sentimentos das gentes de Luanda. Parecia um regresso de uma herança “à boleia” da fama cada vez maior do kuduro e da kizomba, outros dois géneros musicais e de dança de grande expansão global, colocando Angola no mapa da cena musical global, suas fantasias, imaginações, ao mesmo tempo o reconhecimento da sua mobilidade cultural (Alisch 2017; Soares 2015; Moorman 2014; Marcon 2012; Moorman 2008; Stokes 2004).

1 A letra da música “Poema do semba” é muito interessante, pois não fala só do ritmo, nem do género musical, mas sobretudo dos significados performativos de “angolanidade” como é o caso deste trecho do início da canção: “Hum, hum, O semba, semba é canto de Avenida/ É chuva de primavera!!/ Semba é morte, semba é vida/ Hum, hum O semba, semba é meu choro dolente/ Olhar nossa vida de frente/ Semba é suor, semba é gente”. Serve este pequeno trecho para ilustrar o carácter performativo do semba aqui entendido como música em acção e que provoca sentimentos.

2 Os estudos da performance iniciados por Schechner e Turner, com contributos do campo do ritual, dos estudos do teatro e da dança, concorreram também para a destabilização conceções de cultura, passando a relevar a importância e significados das “práticas”, em detrimento dos objetos culturais estabilizados teoricamente e vistos como essência de um grupo ou comunidade (Turner 1986).

Paulo Flores esteve dez anos “na estrada” com a Banda Maravilha e o semba representava uma recuperação patrimonial, uma busca pessoal, ao mesmo tempo colectiva: “tive necessidade de fazer algo, que eu achava que se estava a perder” (Flores 2018).

No filme de Ariel de Bigault “Canta Angola”, a documentarista francesa tenta captar este sentimento do semba visto como local, mas sentido como expressão nacional, uma recuperação conjunta de alguns músicos com acesso ao centro urbano de Luanda. Carlos Burity refere que “se cantares em semba cantas com mais sentimento mais gosto” (Bigault 2000, pt. 12:53). O filme mostra ainda a premiação do cantor, nos prémios da Rádio Luanda, de 1999, onde arrecada o prémio de melhor semba. Minutos antes e ainda dentro do documentário de Ariel Bigault, Paulo Flores revela como chega ao canto do semba pela inspiração de Carlitos Vieira Dias, filho de Liceu Vieira Dias, fundador de um grupo seminal na construção do ritmo do semba os Ngola Ritmos. Ora é aqui que supostamente reside o nascimento do semba, no grupo Ngola Ritmos. Mas há narrativas que apontam para a origem do semba no *caduque*, género musical rural das regiões em redor de Luanda; que o semba vem da *massemba*, género de música e uma dança luandense e de corte, cunhada de forma pejorativa como *rebita* pela ocupação colonial portuguesa; outra narrativa também expressa ao longo da pesquisa, localiza as supostas origens do semba nos grupos de carnaval, sobretudo na Ilha de Luanda (Weza 2007).

O semba foi sendo desenvolvido como um ritmo, uma canção localizada em Luanda, mas ao mesmo tempo, foi sendo projetado como um ritmo que engloba um sentimento ligado à nação angolana e até à produção de angolanidade. Os Ngola Ritmos fundados nos anos 40, do século passado, imprimem um conjunto de imagens e sonoridades capazes de sintetizar e representar uma nação a ser construída como independente. O começo do grupo dá-se numa peça de teatro do grupo teatral Gesto e a partir dessa altura Liceu Vieira Dias começa a tentar forjar a presença do grupo nos espaços frequentados pelas populações brancas coloniais no centro de Luanda. Os ensaios e conversas do grupo eram realizadas no Bairro Operário, construído nos anos 50 para albergar a população negra “assimilada³” de Luanda ligada à máquina do Estado colonial português. O luso-tropicalismo de Gilberto Freyre (Freyre, 2003) já estava a surtir efeito no regime colonial português. O semba surge como um ritmo capaz de

3 Os chamados “assimilados” constituíam um conjunto de pessoas que enquadradas no *Estatuto dos Indígenas Portugueses das Províncias da Guiné, Angola e Moçambique*, aprovado por Decreto-lei de 20 de Maio de 1954, que tinha como objetivo aporuguesar a população negra e trabalhadora da cidade de Luanda. O Ngola Ritmos é constituído por cidadãos dentro deste regime que pressupunha a religião católica, o domínio da língua portuguesa e os valores do Estado Novo. Amadeu Amorim, um dos instrumentistas dos Ngola Ritmos refere mesmo que o grupo “tropicalizava” fados e músicas do folclore português para agradar as audiências coloniais no centro da cidade.

traduzir as especificidades locais e daqueles migrados para Luanda, ao mesmo tempo que agradava às audiências brancas coloniais, que gostavam de ouvir as “músicas da terra”⁴. Apesar de alguns dos temas dos Ngola Ritmos serem em língua portuguesa, muitos temas eram em língua quimbundo com locuções capazes de sintetizar o sofrimento por amor de uma namorada, ou a relação campo/cidade e os seus caricatos humores, metáforas, que serviam como narrativas para as populações falantes, sobretudo de quimbundo das regiões em redor da cidade de Luanda⁵. A música como forma de resistência e de combate, mas também de projeção de uma nação independente do jugo colonial (Moorman 2008). É esta projeção de um bem cultural local, em nacional e até internacional, que vem provocar os debates e as múltiplas narrativas em redor do semba, enquanto expressão cultural artística que suscitaram o atual processo de patrimonialização, patrocinado pelo Ministério da Cultura de Angola (Fragoso 2018)⁶.

O contexto do aparecimento de um ritmo local e num determinado contexto sócio-político nacional colonial levou a um conjunto de categorizações até chegarmos ao termo semba⁷.

Inicialmente, e segundo o meu interlocutor Ruy Mingas, cantor e compositor próximo dos Ngola Ritmos, o semba era uma palavra associada a uma dança descrita pelo folclorista Óscar Ribas como “umbigada (em dança angolana). Embate involuntário, mas de frente, de duas criaturas” (Ribas 1969). Essa dança é também descrita pelo “viajante” colonial Alfredo

4 O trabalho da historiadora Marissa J. Moorman (2008) no seu livro *In tonations: a social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*, explica de forma detalhada o contexto em que os Ngola Ritmos surgem e como ajudam a construir “a soberania cultural angolana” através da música e dança. A música dos Ngola Ritmos e as práticas culturais “não são apenas as bases para o nacionalismo, estão intimamente interligadas à produção do nacionalismo ao longo da luta pela independência”. (Moorman 2008, 53)

5 A língua Quimbundo corresponde a uma vasta região de povos distintos. A discussão em redor da língua foi discutida pelos etnógrafos coloniais como José Redinha: “o grupo de povos hoje designado Kimbundu, ao qual pertencem os Ambundu, criaram um problema confuso que já designamos e ainda designamos complexo mbundu, responsável pela indistinção existente entre vários povos ou tribos do grupo Kimbundu, nomeadamente os Ambundos, Os Ngolas e os Jingas, conjunto onde paradoxalmente ao predomínio radical mbundu, os Ambundos acabaram por desaparecer, a ponto de não figurarem nem nos registos, nem nas cartas étnicas da Província” (Redinha 1962).

6 Foi no final do ano de 2018, que a ministra da Cultura de Angola, anunciou à imprensa, a intenção candidatar o semba a Património Imaterial da Humanidade da UNESCO. Esta notícia revela a forma como este tipo de património é ativado à escala nacional e a adesão de Angola à mais recente Convenção para a salvaguarda do Património Cultural Imaterial (doravante PCI). O Governo angolano ratificou a Convenção em 2011 e, desde essa altura, tem procurado eleger bens culturais imateriais nacionais para inventariação.

7 Musicologistas atribuem a Liceu Vieira Dias a transposição dos ritmos rurais e danças para formas urbanas e com instrumentos harmónicos electrónicos conforme refere Marissa J. Moorman “musicólogos atribuem a Vieira as canções traduzidas de derivação rural em música popular que era dançável e, ao fazê-lo, desencadeando o desenvolvimento da música popular urbana e, em particular, a forma conhecida como Semba. A inovação técnica do Semba situa-se geralmente na transposição (ou adição) de instrumentos locais para instrumentos europeus”(ibid 2008, 63).

de Sarmiento, como localizada em Luanda, cujo movimento partiria da percussão do *batuque* consistindo “num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto e uma preta que depois de executar vários passos, vai dar uma embigada, a que chamam semba, na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do círculo, substituí-lo” (Sarmiento 1880, 127).

Do termo usado na dança ter-se-á chegado ao termo associado ao ritmo musical e com várias versões sobre o tempo e o modo de como o semba se estabelece enquanto género musical e de dança assumido e partilhado dentro e fora de Angola. Segundo Ruy Mingas a designação semba reforça-se após a independência de Angola e Carlitos Vieira Dias refere que teria sido um termo repescado do movimento da dança para categorizar um ritmo percussivo, que Liceu Vieira Dias vai adaptar ao violão e a partir das levadas da *dicanza*⁸, conforme estudado pelo músico e compositor Mário Rui Silva: “o violão reproduz assim um ritmo tal, que reúne quase na totalidade os impulsos rítmicos da dikanza” (Silva 2015). Recentemente, no primeiro workshop de semba, que teve lugar na Casa da Cultura do Rangel, Carlitos Vieira Dias deixou um depoimento em vídeo sobre o aparecimento da palavra semba associada a um ritmo presente nas músicas de alguns grupos carnavalescos, nas turmas de música tradicional e também nas bandas musicais - eixos onde o semba foi sendo produzido e dançado e que representam tempos específicos da música em Luanda. Segundo Carlitos Vieira Dias, “o meu pai (Liceu Vieira Dias) não falava semba, nunca falou de semba. Quer dizer todos os ritmos mexidos que tocamos e são alegres são da kazukuta. Agora, onde é que surge essa palavra semba? Para mim há uma justificativa, que a kazukuta como era música da periferia, dos operários e como a maior parte dos seus versos eram muitos deles indecorosos para cantar em público, as pessoas mais, chamados os angolanos *assimilados*, para se demarcarem da kazukuta chamaram ao ritmo semba” (Faria 2019).

⁸ O instrumento dicanza constitui um objeto de interesse para esta pesquisa. O livro de José Ramos Tinhorão sobre o “Rasga, uma dança negro-portuguesa” (Tinhorão 2007) encontramos algumas respostas sobre este instrumento e a forma como foi tendo vários nomes a partir da sua circulação no contexto do tráfico de pessoas escravizadas, empreendimento liderado pelos portugueses a partir do século XVI. A dikanza surge descrita como um instrumento de tradição negra e que está presente no rasga, enquanto género musical descrito no contexto de Lisboa, chamado de rasga: “a característica fundamental da música do rasga era a sonoridade particular obtida pela simples raspadura de uma vareta ou fina haste de cana sobre a superfície de um cilindro de madeira dentado, que o tocador mantinha inclinado à sua frente, apoiando-lhe a extremidade superior do ombro, na altura da clavícula” (Tinhorão 2007, 31) Este instrumento foi permanecendo na prática musical do semba sendo explorado por inúmeros instrumentistas em Luanda. Trata-se assim de um auto-produzido a partir da natureza ou daquilo que está ao dispor do ser humano para a produção de música. Estes objetos feitos a partir da ecologia entram na categoria dos instrumentos *idiófonos*, ou seja, instrumentos cujo som é produzido pelo próprio material de que é construído.

LOCALIZANDO A COMUNIDADE DE PRÁTICAS DO SEMBA, PERCORRENDO O FIO DA MEADA, DO PRESENTE PARA O PASSADO: A CRIAÇÃO DA PÁGINA SEMBAPATRIMONIOIMATERIAL.COM⁹

A construção da página “sembapatrimonioimaterial.com” teve dois propósitos que aqui reafirmo. Por um lado como estímulo à escrita e elaboração de pensamento crítico durante a pesquisa, por outro como estratégia metodológica capaz de entender o semba enquanto música e dança. O trabalho de campo obrigou-me a procurar entender, a partir dos “sembistas”, as narrativas em torno das origens deste género, os diversos entendimentos dessa “comunidade” sobre o semba enquanto bem cultural imaterial na atualidade.

Os discursos dos meus interlocutores¹⁰ e a música cantada por Paulo Flores e Carlos Burity apelavam a uma espécie de ritmo nacional, uma bandeira de um país, ou a sua imaginação a partir da ideia de *comunidade(s) imaginada(s)* (Anderson 1983) ao mesmo tempo que a presença no terreno evidenciava um género musical e de dança localizado, na cidade de Luanda e em bairros específicos da cidade e em determinado tipo de agremiações musicais, um requisito essencial para um plano de inventariação e de acordo com o espírito da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial da UNESCO (doravante Convenção para a Salvaguarda do PCI). Por um lado a narrativa daqueles e daquelas que fazem e por outro os Discursos Autorizados do Património na orla das estruturas do Estado e de pessoas intelectualizadas e a ocuparem lugares de destaque nos media, direcções de estruturas culturais e curiosos, pessoas que orbitam em torno de grupos e de músicos e que acompanharam de forma comprometida (também política) o percurso deste género musical e de dança (Smith 2010).

Este paradoxo colocou desafios à minha abordagem metodológica com impactos no desenho da minha pesquisa, até porque o conceito de património cultural imaterial patente na Convenção para a Salvaguarda do PCI remete para a constituição de inventários relativos ao particular como no artigo 1º onde se lê que as “Finalidades da Convenção As finalidades da presente Convenção são: (a) a salvaguarda do património cultural imaterial;

9 Ver *link* do website em: www.sembapatrimonioimaterial.com

10 Interlocutor é aqui a palavra que substitui a anterior palavra usada para categorizar aqueles de informam o investigador. Aqui assumem-se novas palavras até para derrubar hierarquias presentes no trabalho de campo. Informante parece-me uma palavra encharcada de subalternidade o que nesta pesquisa se tenta evitar ao máximo. Como nos chama a atenção Steiner Kvale: “a entrevista de investigação qualitativa implica uma relação hierárquica com uma distribuição assimétrica do poder do entrevistador e do entrevistado. É um diálogo de sentido único, uma conversa instrumental e indirecta, em que o entrevistador mantém o monopólio da interpretação” (Kvale 2006, 484). A busca de horizontalidade foi um esforço e desafio permanente ao longo de toda a pesquisa ou como advoga Viveiros de Castro e citando Levis-Strauss a ideia de diálogo entre duas antropologias, a do etnógrafo e a do etnografado (que também está a construir antropologia).

(b) o respeito do património cultural imaterial das comunidades, grupos e indivíduos envolvidos” (UNESCO 2003).

A ideia de “comunidades, grupos e indivíduos” levou-me a tentar circunscrever o meu objeto às “comunidades grupos e indivíduos envolvidos” e mais concretamente entender como é que as *comunidades de práticas* do semba e a *comunidade imaginada*¹¹ se representavam e definiam este ritmo e dança, o semba. Tendo em conta os discursos escutados parecia estar perante ideias construídas em torno da construção do moderno estado-nação angolano, uma forma de harmonização étnica, também ela essencialista, caminho que não queria percorrer. Como assinalado por Chiara Bartolotto, os processos de patrimonialização tendem a passar pelos agentes do Estado: “ao apresentar a nação como uma comunidade étnica que se reúne em torno de sua herança, os Estados procuram apropriar-se de uma prática associando-a à nação como um todo”(Bortolotto 2017, 50)¹².

O investigador Carlos Sandroni observa a forma como os planos de “salvaguarda” gizados para o samba do Recôncavo Baiano colocaram em disputa não só os “especialistas” designados pelo IPHAN (Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional) como a própria comunidade de práticas do samba na definição de uma comunidade atrela conflitos ligados aos protagonismos individuais e grupais (Sandroni 2010). Os perigos da confusão entre comunidade de práticas e as dinâmicas de “grupismo” que os processos patrimoniais espoletam (Brubaker 2002).

A ideia de uma “comunidade” capaz de conferir valor às performances culturais a patrimonializar assume aqui o carácter “ficcional” desta categoria de fronteiras sempre indefinidas; como nos advertiu Dorothy Noyes no seu artigo a partir da parábola do Julgamento de Salomão: “a integração na comunidade e o *status* dos indivíduos dentro da rede são definidos pela participação. A competição dentro do colectivo é regulada por normas comunitárias que estimulam o comprometimento e a inovação” (Noyes 2006, 32). A “salvaguarda” de quê? Dos repertórios musicais, dos grupos, dos instrumentos? Salvaguardar para quem? A ideia de Barbara Kirshenblatt-Gimblet de que se o património está vivo não precisa de ser salvaguardado. E salvaguarda-se para quem? A ideia de performatividade

¹¹ *Comunidade imaginada* é vista aqui como todos os interlocutores que têm narrativas sobre o semba, mas que não o praticam ou cantam regularmente. Aqui refero-me especificamente aos agentes culturais, burocratas junto da máquina do Estado angolano e do Ministério da Cultura, bem como jornalistas. Na esteira de Benedict Anderson, aqueles que contribuem com “operações de “classificação” – produção de grelhas de categorização e enumeração possibilita o exercício do poder e da autoridade do Estado”, um meta-discurso que imagina a nação “converter o acaso em destino” (Anderson 1983, 33).

¹² Ao longo deste artigo opto pela tradução para língua portuguesa de todas as citações originalmente escritas noutras línguas. Os nomes dos instrumentos são colocados em itálico e escritos em língua portuguesa. Os nomes dos géneros musicais serão grafados em caixa baixa, dado ser a prática convencionada na escrita académica. Não colocarei itálico os géneros musicais dado o número elevado de repetição, por exemplo, da palavra semba.

de um património coloca-o em permanente atualização e ativação numa página na internet pressupõe acompanhar os “portadores” e “nutridores” do semba, constituindo um caminho de análise crítica, capaz de seguir e captar o espírito da definição de património cultural imaterial presente na Convenção para a salvaguarda do Património Cultural Imaterial da UNESCO (Akagawa 2016; Fischer-Lichte 2005).

A definição de uma comunidade tem feito a sua “tradição” na teoria antropológica. O questionamento do “terreno” empreendido por George Marcus e James Clifford (Clifford e Marcus 2009), no livro “Writing Culture” abriram caminho para outras formas dialógicas de abordagem do terreno e a par da emergência das novas tecnologias digitais, capazes de absorverem as potencialidades de vários media como a fotografia, o som, a imagem, o audiovisual remetendo para formas mais criativas e participativas na escrita de uma monografia, corolário do trabalho antropológico.

Assumindo, na esteira de José da Silva Ribeiro, que nos encontramos na quarta fase da antropologia visual, a construção de uma página de internet em torno do semba património imaterial beneficiaria, não só a escuta das diversas vozes da comunidade de práticas do semba, como também permitiria “expandir determinados aspectos tradicionais da etnografia, tais como a estrutura narrativa, a intersubjetividade, a polivocalidade, as linearidades e a utilização pedagógica” (Ribeiro 2007, 33).

A ideia de *hipermedia* capaz de me ajudar a circunscrever e as vozes principais da *comunidade de práticas*, na captação de sons, imagens, vídeos, palavras, ao mesmo tempo e em confronto com as narrativas cristalizadas na orla do Estado e a partir da minha presença como investigador no Instituto Nacional do Património Cultural (doravante INPC). Aqui, há que declarar que me coloquei como observador e “consultor” *probono*, dando sugestões sobre a forma como se deveria construir um plano de acção para a inventariação do semba. A minha presença, numa base semanal, nesta instituição pode ajudar-me a conhecer o INPC, suas competências e atribuições legais na protecção do Património Cultural, em Angola. Apesar dessas atribuições decorrentes da Lei do Património de Angola (Governo de Angola 2005), o instituto e a sua direcção parecem ter pouca autonomia quanto aos planos de acção para os dossiers dos patrimónios imateriais, seu levantamento, sua inventariação e discussão com os grupos, comunidades e indivíduos. Pelo que tenho vindo a observar, a dependência da máquina política do Ministério da Cultura, suas burocracias e “ordens” dificulta a intervenção dos funcionários do INPC. O dossier do semba encontra-se parado¹³.

13 Convém acrescentar a estes dois argumentos a valorização deste tipo de “sistema de representação” – página na internet – por parte da entidade de financiamento da minha pesquisa, a FCT - Fundação para Ciência e Tecnologia. Dar visibilidade às pesquisas financiadas

No caso da definição de PCI relacionada aqui com o semba, teremos que ter em conta o papel de comunidades, grupos e indivíduos, envolvidos nas práticas musicais e de dança e sobretudo o papel desempenhado na transmissão desse conhecimento de geração em geração. Aqui surge o problema da categoria “comunidade”, sempre difícil de definir e delimitar, ainda para mais num contexto de processos de globalização, urbanidade, novas formas de comunicação, de transporte e de avanços tecnológicos. As tradições de uma comunidade já “não precisam se enraizar em continuidades ancestrais. Elas vivem da polinização, pelo transplante histórico”(Clifford 1988, 15). Para Valdimar Hafstein “a relação do património intangível com seus praticantes passa a não ser mediada por terra ou território. Em vez disso, o património intangível objetiva as práticas e expressões das comunidades humanas. A comunidade passa a ser entendida etnograficamente e não territorialmente” (Hafstein 2007, 93).

O conceito de *comunidade de práticas* e a sua aplicação foi relevante ao longo do trabalho de campo. A partir do contributo de Etienne e Beverly Wenger-Trayner decidi estabelecer critérios para encontrar a comunidade de práticas semba. “Comunidades de prática são grupos de pessoas que compartilham uma preocupação ou paixão por algo que fazem e aprendem como fazê-lo melhor, pois interagem regularmente” (Wenger-Trayner e Wenger- Trayner 2015).

Interessava-me apreender com aqueles que tocam e dançam semba, os seus lugares de ensaio e produção. A ideia de mapeamento de uma *comunidade de práticas* tem resultado em contributos antropológicos interessantes e capazes de compreender as dimensões patrimoniais de muitas expressões culturais expressivas em processo de patrimonialização. As próprias candidaturas às listas do PCI envolvem inventários capazes de traçar as comunidades, grupos e indivíduos envolvidos quer na “nutrição” desses bens culturais imateriais, quer também e se for o caso, nos planos de salvaguarda desses patrimónios imateriais para a lista de Salvaguarda Urgente em casos de possível ameaça de desaparecimento do bem cultural em processo de patrimonialização. Como nos mostra Laurajane Smith “o património tem a ver com negociação - com a utilização do passado, e de memórias colectivas ou individuais, para negociar novas formas de ser e de exprimir a identidade” (Smith 2010, 4).

.....
a partir de fundos públicos pode ser vista como uma forma transparente e ética de mostrar resultados escritos, visuais, sonoros e audiovisuais, análise e tratamento de informação, exposição/disseminação de dados junto dos públicos. Em particular e, no meu caso, a construção desses resultados em colaboração com os meus interlocutores-chave.

Um dos casos desse mapeamento¹⁴ é o *website* desenvolvido por Filomena Sousa, o Observatório Digital do património Cultural Imaterial¹⁵ na orla do projeto MEMORIAMEDIA¹⁶. A visibilidade destes processos de patrimonialização ajudam a entender o carácter global do património cultural imaterial, ao mesmo tempo que funcionam como plataformas de discussão sobre itens culturais intangíveis que podem ou não vir a figurar nas listas da UNESCO (Harrison, Vidal, e Dias 2016).

O desenvolvimento do *website* Semba Património Imaterial permitiu visibilizar a minha pesquisa, ao mesmo tempo que criou espaço para uma relação mais dialógica com os meus interlocutores reafirmando que “as relações entre investigadores e investigados têm vindo a mudar com pessoas em todo o mundo capazes de ler e criticar as representações de si próprios, e cada vez mais resistindo a ser objectos de investigação” (Sillitoe 2012, 184).

Assumi, desde o início, e a partir das sugestões metodológicas de Sharon Macdonald, que iria trabalhar a parir do presente, *sembistas* atuais e em atividade regular, tentando através destes interlocutores e suas performances entender como versões do passado do semba são convertidas em narrativas patrimoniais no presente¹⁷.

O conceito de *past-presencing* (Macdonald 2013) ajudou-me na construção das questões para três interlocutores específicos: Marito Furtado, baterista e membro fundador da Banda Maravilha, com quem Paulo Flores e Carlos Burity trabalharam; Jorge Mulumba, compositor e instrumentista do grupo de música ancestral Nguami Maka e Poli Rocha, carnavalesco do grupo União Recreativo do Kilamba. Consideremos também que a interação com estes interlocutores contribuiu para a entrada na comunidade de práticas do semba, suas negociações, disputas e narrativas. A colaboração com estes interlocutores tem sido fundamental na construção da página, o seu índice e também a produção de textos, vídeos e áudios permitindo uma observação e reflexão multissensorial, a ligações entre saberes em construção com os “portadores desse conhecimento”,

14 Mapeamento é aqui entendido como uma forma de documentação, materialização e localização do semba no contexto atual. A música e a dança têm sido alvo de uma proliferação de “actos de património” quer em plataformas digitais, quer através de exposições em museus, revistas e edição de livros conforme nos revela Sara Cohen no livro “Sites of popular music heritage: memories, histories, places” de 2015 (Cohen 2015).

15 Ver página aqui: <https://digitalich.memoriamedia.net/>

16 O projeto MEMORIAMEDIA tem como objetivos o estudo, a inventariação e divulgação de manifestações do património cultural imaterial: expressões orais; práticas performativas; celebrações; o saber-fazer de artes e ofícios e as práticas e conhecimentos relacionados com a natureza e o universo (<https://www.memoriamedia.net/index.php/memoriamedia-inicio/o-projecto>)

17 Como refere Sharon Macdonald, em *Memorylands*, “a invenção da perspectiva da tradição parece ser produtiva em alguns contextos, especialmente naqueles em que existe uma tradição activa e mesmo instrumental em curso (Macdonald 2013, 28).

provocando discussões e debates em torno do semba, enquanto expressividade cultural e artística tentando desgastar, tanto quanto possível, o binómio poder-conhecimento edificado como herança eurodescendente que transporto com o meu corpo (Lassiter 2005). Na linha do pensamento de John Blacking, “o fazer musical (e de dança) é um tipo especial de ação social que pode ter importantes consequências para outros tipos de ação social” (Blacking 2007, 15).

A ideia reafirmada por José Reginaldo Gonçalves no seu artigo sobre “Resonância, Materialidade e Subjetividade: as Culturas como Patrimónios”, tentar dissecar a objetificação *emic*¹⁸ do património cultural e as suas projecções imaginadas das “vivências” e “acções” que envolvem o corpo e as suas técnicas no ato musical e de dança, onde está presente o ritmo do semba (Mauss e Lévy-Strauss 1983; Gonçalves 2005). Não olhar para os “portadores” deste conhecimento como meras “embarcações” passivas “sem vontade, intenção ou subjetividade” (Kirshenblatt-Gimblett 2004, 179). A vivacidade do semba passa pela sua regular e constante ativação “ao vivo” e agora para as plataformas digitais. A comunidade de práticas do semba parece ter essa preocupação e urgência.

A pesquisa em curso sobre o semba património imaterial, apesar de ter sido, digamos provocada pela, à altura, ministra da Cultura Carolina Cerqueira, não teve, na orla do Ministério da Cultura de Angola e do Instituto do Património Cultural, nenhum desenvolvimento para a internet (e o Ministério da Cultura Turismo e Ambiente tem todos esses meios financeiros e humanos) ou discussão pública. Para além dos debates nos meios de comunicação, nenhuma estrutura do Estado se preocupou em ter uma página na internet sobre os bens culturais imateriais em vias de patrimonialização, inventários em curso ou até mesmo listas de património cultural imaterial em discussão, sobretudo aqueles que não passam dos corredores do Ministério da Cultura¹⁹. Apesar de a Convenção para a Salvaguarda do PCI sugerir, no seu artigo 14º, relativo à Educação, sensibilização e reforço das capacidades, nas duas alíneas primeiras, que os Estados Parte devem promover “programas educativos, de sensibilização e difusão de informações junto do público, nomeadamente dos jovens; (ii) programas educativos e de formação específicos no âmbito das comunidades e grupos envolvidos”(UNESCO 2003) essa possibilidade

¹⁸ Aqui olhamos para o contributo do linguista Keneth Pike que nos anos sessenta do século passado deu um enorme contributo para que os investigadores em dança e música pudessem entender o seu lugar nas suas investigações. Pegando nas palavras *etic* (que vem de *phonetic*) e *emic* (que vem de *phonemic*) o autor tenta colocar o investigador e a sua observação em dois lugares distintos, mas que se cruzam em diferentes planos ao longo da imersão no terreno investigativo (Pike 1967).

¹⁹ O anterior Ministério da Cultura foi agora integrado num Ministério com mais pastas passando a chamar-se Ministério da Cultura, Turismo e Ambiente, segundo o decreto presidencial de nº162/20 de 8 de junho, de 2020 (Presidência da República de Angola 2020).

de ter um lugar na *world wide web* parece estar, para já, descartada²⁰. No entanto, a construção da página Semba Património Imaterial gerou inclusive algumas situações caricatas já que algumas pessoas, sabedoras da minha pesquisa, me enviaram o *link* da página achando que esta pertencia ao Ministério da Cultura de Angola.

Situações caricatas à parte, os debates em curso junto da *comunidade de práticas* do semba não parecem ser escutadas pelos organismos do Estado Angolano, apesar de como refere Marito Furtado numa das nossas conversas “não há a divulgação, bastava só divulgação a nível de internet. Não precisamos de ir lá tocar. Hoje em dia tudo é posto na internet” (Furtado 2019). Ao mesmo tempo faz um “mea culpa” em relação à falta de conhecimento sobre o semba a partir da *comunidade de práticas*, já que como refere: “nós sempre fomos muito fechados para esta coisa de mostrar as nossas coisas para o mundo, não sei explicar porquê. Mas sempre tivemos este problema. Isto é nosso e nós vamos guardar só para nós!” (ibid 2019).

Este depoimento de Marito Furtado levanta um pouco do véu em relação à forma como o semba foi sendo “guardado” pelos portadores dessa prática e a forma como o Estado gere o dossier da patrimonialização deste género musical. A *comunidade de práticas* parece desconfiar da forma como a *comunidade imaginada*, na orla das instituições do Estado quer mostrar “os sembistas” e sua herança. Conforme afirma em entrevista Richard Kurin “em alguns países, (a interpretação oficial das recomendações da UNESCO) deu aos políticos e burocratas mais poder sobre os artistas e praticantes da comunidade. Supervalorizou o prestígio internacional em relação a realizações locais e substantivas. E, nos piores casos, desviou a atenção do cumprimento de importantes necessidades para o engajamento em processos frívolos” (Stefano L. 2017).

O espírito da Convenção para a salvaguarda do PCI implica processos de baixo para cima, alargados e democráticos. Ao mesmo tempo Angola vive ainda no rescaldo de um clima de democratização cheio de nebulosas relacionadas com o lastro deixado pela forma como o país foi gerido pelo “partido-estado” MPLA, até agora, o único que governou Angola (Pearce, 2017). Como observa Justin Pearce no seu livro sobre o conflito militar em

20 Em articulação com a diretora do Instituto do Património Cultural propus oficinas aprendizagem sobre o conceito património imaterial em cursos universitários de forma a lançar o debate junto de jovens em fase de licenciatura. Duas oficinas tiveram lugar em Luanda. Uma na Faculdade de Letras da Universidade Agostinho Neto (8 de outubro de 2019) outra na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Agostinho Neto (18 de outubro de 2019). A participação dos alunos e alunas foi bastante revelador da necessidade de maior formação e conhecimento sobre a Convenção para a Salvaguarda do PCI da UNESCO em Angola, suas potencialidades e aplicação no campo de estudos das Ciências Sociais e Humanas. Acrescento ainda que poderá ser um excelente meio de empregabilidade nesta área, sobretudo tendo em conta a ainda incipiente ligação entre as Universidades e as Instituições do Estado angolano.

Angola, “o fim da guerra criou as condições que permitiram a uma única elite assumir um controlo hegemónico”(ibid, 2017).

A cristalização das narrativas em relação ao semba teria que ser desmontada até por aqueles que reificaram a ideia de uma “tradição” de um passado distante. As entrevistas, conversas e encontros no terreno, revelaram um ambiente político mais suavizado, após a eleição de João Lourenço para a Presidência da República de Angola (2017). Ainda assim, esta nova fase, não está a ser entendida como uma oportunidade para articular as propostas da Convenção para a Salvaguarda do PCI da UNESCO com o reconhecimento das práticas culturais locais, promovendo um debate em torno do conhecimento sobre essas especificidades reveladoras de um país com grandes diversidades culturais²¹. O campo da música e da política em Luanda ainda “queima”, sobretudo pela prisão de Luaty Beirão, um músico *rapper*, que fez greve de fome para contestar a sua arbitrária detenção por estar a promover a leitura de Gene Sharp, o inspirador de revoluções pacíficas (Deutsche Welle 2016).

NARRATIVAS DO SEMBA NUM TERRENO EM ACÇÃO: BANDAS, TURMAS E GRUPOS CARNAVALESCOS

Exploramos aqui o “dissenso” entre a *comunidade imaginada* do semba – na orla dos agentes do estado e a *comunidade de práticas do semba*, entre o performativo musical/dançar local e o performativo político cultural nacional (Rancière e Corcoran 2010). As performances “ao vivo” e gravadas para a internet funcionam aqui como uma rutura nos hábitos e comportamentos dos “sembistas”, que parecem querer enunciar o seu trabalho e patrimónios em torno de uma estética capaz de ser valorizada dentro e fora de portas, um património cultural que urge conhecer e divulgar a partir da sua própria agencialidade (Ortner 2006). Não foi só Marito Furtado a reconhecer a importância da internet e de “mostrar” o “nosso semba”, também Jorge Mulumba me pediu várias vezes para gravar os ensaios dos Nguami Maka, na sua casa no bairro do Marçal (Henriques (Mulumba) 2019). Poli Rocha, ao abrir os ensaios do grupo carnavalesco à presença de um antropólogo construiu também pontes para colaborações futuras e o pedido para a construção de uma página na internet do União Recreativo do Kilamba, capaz de contar “a nossa história, com as fotografias dos desfiles” (Rocha 2019). A análise entre performance e documentação empreendida por Philip Auslander, entendida como uma “programação” ou “encenação²²” capaz de captar audiências ajuda a dar

²¹ Após a eleição de João Lourenço deu-se início à discussão da Lei das Autarquias Locais, publicada a 25 de setembro de 2019. A lei estabelece a criação de autarquias levando a uma descentralização do poder da “macrocéfala” cidade de Luanda.

²² Encenação aqui entendida à luz dos contributos de Erika Fichte-Lichte quando refere:

robustez à ideia da importância da construção de um *website* sobre o semba. A ideia de que “os artistas que estavam interessados em preservar seu trabalho rapidamente se tornaram conscientes da necessidade de encenar (se não ainda mais) para a câmera tanto quanto para uma audiência imediatamente presente”(Auslander 2019, 431).

A comunidade imaginada pressupõe um semba preso ao passado, às dinâmicas que contam e projectam a ideia de Estado-nação angolano. Enquanto isso a comunidade de práticas do semba olha para as suas performances como em constante ativação, vivas e ainda por conhecer, quer em Luanda, quer em Angola, quer no mundo da música internacional. Estes dois olhares antagónicos sobre uma “herança” geram pontos de vista muito diversos e entendimentos distintos sobre o bem cultural intangível, que é o semba nas suas várias esferas sociais de acção. O confronto (e o dissenso) entre a ideia de “bandeira” (Estado-nação) e a “forma de cantar” tão bem expressa pelo “Poema do Semba”, de Paulo Flores e Carlos Burity.

A construção e edição de três publicações funcionam aqui como ilustrativas do trabalho de reflexão dos meus interlocutores em relação ao semba enquanto performance cultural de elevado valor cultural, mas sobretudo sentimental e social em permanente atualização e construção – nas bandas, turmas e grupos carnavalescos.

Começemos com uma entrada no website dedicada à Banda Maravilha a que dei o título: “Semba Maravilha”²³. Queria chamar à atenção para as especificidades do semba produzido a partir da bateria de Marito Furtado em conjunto com os restantes instrumentistas da banda. Nas conversas comigo, em inúmeros ensaios, Furtado referiu-me que a partir dos instrumentos de percussão “das turmas de música tradicional”²⁴ efetuou uma “adaptação das quadras de antigamente” para a sua *bateria*. Nas turmas, os instrumentos presentes são o *ngoma* baixo e solo, *muquindo*²⁵ e a *dikanza* (mais à frente e a partir de uma publicação no site Semba Património Imaterial veremos Jorge Mulumba a apresentar os instrumentos aqui referidos).

“enquanto encenação significa a materialidade do espectáculo que decorre de acordo com os planos e intenções dos artistas (...) É por isso que a encenação é reprodutível, enquanto o espectáculo só acontece uma vez” (Fischer-Lichte 2005, 75).

23 <https://sembapatrimonioimaterial.com/2019/09/09/semba-maravilha-semba-cadenciado/>
24 Jorge Mulumba é o fundador dos Nguami Maka, um grupo de música ancestral, nos termos do mesmo. Os Nguami Maka são uma versão recente das turmas de música tradicional dos anos 60 e 70 em Luanda. Muitas das turmas saíram de grupos carnavalescos e muitas turmas deram depois origem a bandas musicais. É neste eixo - bandas- turmas - carnaval - que eu acompanho os interlocutores da *comunidade de práticas* do semba.

25 Mukindu é uma palavra quimbundo que surge grafada ao longo do texto em língua portuguesa à imagem de todos os outros instrumentos.

Marito Furtado explicou-me como transpôs os instrumentos percussivos chamados de “tradicionais” para elementos da sua *bateria*. A *dicanza* passa a ser reproduzida no pratos de choque, o *ngoma* baixo no bombo, o *muquindo* no aro da tarola da *bateria*. A partir da música “Xicola” (corruptela em quimbundu da palavra portuguesa escola), ele demonstra as células rítmicas dos elementos da bateria em articulação com os instrumentos elétricos como o baixo de Moreira Filho, a guitarra de Isaú Batista e as teclas de Miqueias Ramiro. A letra, em quimbundo, do tema Xicola foi aliás passada para papel (computador) no intervalo da gravação do videoclipe do mais recente tema da Banda Maravilha, “Mena”²⁶. A Banda Maravilha foi apurando, ao longo de 27 anos, uma forma de tocar semba a partir de várias interações com músicos e compositores que foram passando pela Banda (Paulo Flores foi um deles).

A partir da entrevista com Marito Furtado e a sua abertura à minha presença em ensaios e concertos da Banda Maravilha, pude começar a pedir sugestões em relação à pesquisa. Sentia necessidade, não sendo músico, de entender este ritmo musical. Como não tenho muito conhecimento sobre instrumentos pedi ajuda a Marito com quem poderia aprender *dicanza*²⁷, em português *reco-reco*, instrumento presente no semba. Marito sugeriu Jorge Henriques Mulumba, que eu não conhecia.

Contactei Jorge e marcamos encontro no “Mais Semba Festival” enquadrado na programação paralela à Bienal de Luanda – Fórum Pan-Africano para a Cultura da Paz, que se realizou em finais de setembro de 2019. Encontramos-nos e falamos. Jorge acedeu ao meu pedido para aprender *dicanza* com ele e marcamos na semana seguinte na sua casa. As aulas começaram numa base diária tendo sido espaçadas no tempo durante o mês de outubro. A aprendizagem da “levada” do semba e a sua sonoridade contribuiu de forma muito proveitosa para o entendimento da música e como a sua rítmica é condicionada por este instrumento. Entender os instrumentos presentes no semba e no seu canto levou-me a aproveitar um ensaio do grupo de musical ancestral Nguami Maka²⁸, coordenado

26 Após muitas tentativas consegui estar a sós com Moreira Filho, baixista da Banda Maravilha. Na banda representa a história viva do semba, mas também de outros ritmos tocados na banda. Este momento só foi possível graças à insistência de Marito Furtado, já que Moreira Filho para além da sua timidez, raramente está aberto a entrevistas. A minha persistência foi fundamental e bem acolhida por Moreira Filho. A letra da música Xicola foi aqui escrita com a sua ajuda. A transcrição é assim feita por ele e em conversa comigo e a partir do trautear de partes da música e encontra-se na publicação “Semba Maravilha”.

27 A página Semba Património Imaterial permitiu ir respondendo a algumas questões da pesquisa e colocar esse conhecimento disponível. A criação da secção “diário de campo” (Malinowski, 1995) permitiu colocar momentos da pesquisa ao mesmo tempo a articulação dos saberes práticos do instrumento e a partir da aulas com Jorge Mulumba. A sonoridade da *dicanza* surge assim definida no livro de José Ramos Tinhorão como “sonoridade particular obtida pela simples raspadura de uma vareta ou fina haste de cana sobre a superfície de um cilindro de madeira dentado, que o tocador mantinha inclinado à sua frente, apoiando-lhe a extremidade superior do ombro, na altura da clavícula” (Tinhorão 2007, 31).

28 Nguami Maka significa “não há problemas” em língua portuguesa. A constituição deste

por Jorge Mulumba, para conhecermos de forma mais pedagógica o seu papel nas performances musicais de semba. Destaco duas publicações: a primeira relacionada com os instrumentos - “Os instrumentos dos Ngami Maka: a lata”²⁹; uma segunda relacionada com as aulas de dicanza - “Trio Kiami: aulas de dicanza com Jorge Mulumba”³⁰;

A explicação de Jorge Mulumba do *muquindo*, pau ou cana de bambu rachada onde se executam batidas com um pau e dedais nos dedos “define a métrica rítmica, como se fosse uma bateria”. Depois passa à apresentação da *dicanza*, também um instrumento idiofone - feitos na sua maior parte com o que existe na natureza que produzem sonoridades quer pela vibração, agitação, fricção - permitindo “levadas”, séries de ritmicas que produzem variações ao longo da *performance*. O semba tem a sua “levada” específica que pode ser escutada na publicação de que falarei mais à frente. Após estes dois instrumentos (*muquindo e dicanza*) Jorge explica o *hungu*, nome do berimbau no Brasil que em Angola tem outra designação. O *hungu* entra na categoria dos instrumentos cordofones e que é percutido com uma vareta. De seguida outro instrumento com designação distinta daquela dada pelos brasileiros, a *cuíca*, que em Angola se denomina de *puíta*. Um instrumento membranofone acionado através da fricção de um caniço envolto de um algodão molhado. Após a apresentação da *puíta*, Jorge fala do *ngoma base* e *ngoma solo*, também designado repique. Para o final reserva-se a apresentação da lata. A lata é mesmo uma lata. Normalmente recicladas das latas de leite da marca *Nido* presente na memória de quase todas as pessoas, já que por carência de electrodomésticos de refrigeração em algumas casas angolanas, obrigou à ingestão de leite em pó. A lata é um instrumento presente no semba de carnaval. É aliás a sonoridade da lata que dá uma nuance distinta do semba de carnaval.

O diálogo estabelecido com o Jorge Mulumba e que está presente neste vídeo acusa a minha presença e também a minha aprendizagem. Aprender *com*, a minha educação auditiva e física para a sonoridade do semba e seus instrumentos marcaram as aulas de dicanza. Numa aula antes de ter de abandonar o terreno devido ao surto pandémico da Covid-19, contamos com a presença do realizador luandense Paulo Azevedo. Jorge Mulumba havia-o convidado para filmar a aula. Ali estavam os alunos, eu e a historiadora americana Marissa J. Moorman (já aqui citada) com quem desenvolvi amizade e cumplicidade académica. Estabelecer contactos

.....
grupo dá-se em abril de 2002. Referir que Jorge Mulumba é sobrinho de Kituxi, um dos fundadores do grupo de música tradicional Grupo Kituxi e seus acompanhantes. O relato do percurso do Jorge Mulumba constitui aqui uma herança patrimonial e a passagem de conhecimento musical de geração em geração e conforme o espírito da Convenção para a salvaguarda do PCI.

29 Ver *link* aqui: <https://sembapatrimonioimaterial.com/2019/11/21/instrumentos-dos-nguami-maka-a-lata/>

30 Ver *link* aqui: <https://sembapatrimonioimaterial.com/2020/03/30/trio-kiami-aulas-de-dikanza-com-jorge-mulumba/>

no terreno, alargar experiências expande o terreno antropológico, gera pontes e horizontalidades capazes de viver o mundo, os mundos do terreno em acção. Mas sobretudo, Jorge sentiu necessidade de documentar a aula para ser vista, sobretudo pela *comunidade imaginada*. Estava a dar aulas a estrangeiros, capazes de “valorizar mais a nossa cultura do que os muitos angolanos”.

Recapitulemos: a conversa com Marito Furtado da Banda Maravilha levou-me a conhecer o Jorge Mulumba do grupo ancestral Nguami Maka e a frequentar aulas de dicanza. Faltava-me o semba de carnaval, para fechar o círculo de relação, em redor da *comunidade de práticas* e as suas diversas agremiações musicais e de dança. Tendo em conta as estratégias metodológicas empregues tinha interesse em conhecer o grupo carnavalesco vencedor do carnaval de 2019. Ainda em Lisboa, nesse ano, tinha assistido ao programa da Rádio e Televisão de Portugal sobre o Carnaval de Luanda sobre o carnaval, numa emissão que agregou também os carnavais de Cabo Verde, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe e Moçambique (Sousa 2019, sec. emissão televisiva). Pelo programa tinha ficado a conhecer o vencedor, o União Recreativo Kilamba (doravante URK). Aquando da apresentação do grupo o apresentador do programa referiu que o URK dançava o estilo semba. O semba é designado como ritmo de carnaval, entre outros como kazucuta e a cabecinha.

Já em Luanda marquei um encontro com Poli Rocha, o diretor e carnavalesco do grupo. O propósito da conversa era saber um pouco mais do grupo, ao mesmo tempo se poderia acompanhar a construção do enredo de 2020.

A conversa inicial, em outubro de 2019, a quatro meses do dia de carnaval em Luanda, correu de forma muito fluída. Ao mesmo tempo Poli parecia estar um pouco apreensivo com a presença de um antropólogo, ainda para mais de Portugal. Ali referiu que já tinham acolhido um brasileiro no grupo, mas que com a crise financeira o enredo ia ser feito com os recursos humanos do bairro do Rangel, município onde está a sede do URK. Ao longo da conversa Poli fala-me de Jorge Mulumba como responsável pela bateria do grupo carnavalesco. Aí refiro conhecer Jorge. Poli Rocha refere que Jorge tem relações de parentesco com ele, “é meu tio” e que tem feito um esforço de regressar à música de carnaval tocada ao vivo, na avenida³¹. Poli acaba por reafirmar esta vontade nesta primeira

31 Uma das perplexidades apontadas pelos carnavalescos é a necessidade de gravação em estúdio das músicas dos enredos de carnaval para serem difundidas através de altifalantes na avenida no dia da apresentação do grupos na avenida. A organização do carnaval gerida pela APROCAL - Associação Provincial do Carnaval de Luanda - ainda não conseguiu desenvolver os instrumentos técnicos de forma a haver a *batucada* dos grupos com difusão ao vivo na avenida marginal, local onde se apresentam os grupos da classe A do carnaval de Luanda, do qual o URK faz parte. Um pouco à imagem do que acontece no Carnaval do Rio de Janeiro, no Brasil.

entrevista: “nós estamos exatamente com essa inovação. Estamos a nos preparar para que possamos fazer um carnaval ao vivo” (Rocha 2019). Após a conversa fez-me uma breve visita ao barracão do grupo, que fica por detrás do restaurante do qual Poli Rocha é proprietário. Ali funcionava o restaurante e a sede, provisória, do URK. Ali estavam os capacetes, as arcas com os vestidos e roupas, máquinas de costura, rolos de tecido e os troféus do grupo numa parede. Apesar de só terem surgido em 2015 o URK já tinha sido duas vezes campeão do carnaval de Luanda. Poli estava a dar-me acesso àquele mundo e em fevereiro de 2020 já estava a frequentar as dinâmicas diárias do grupo, a conhecer as pessoas, a acompanhar os ensaios no campo de futebol do Rangel, nas traseiras da prisão de São Paulo. As publicações desta estadia no terreno acompanhando os ensaios de carnaval só foram possíveis passarem para a página depois do dia de carnaval, 24 de fevereiro. Intitulada “Ensaio do grupo carnavalesco URK, preparação dos corpos, diversidade(s) em cena”³², esta publicação, revela os bastidores do enredo levado à avenida pelo URK: Marçal Ancestral³³. Permitted entender as diversas alas do grupo, suas especificidades. Coloquei quatro vídeos capazes de ilustrar a dinâmica desse tempo de ensaios dos corpos: 1) o primeiro vídeo, vê-se em primeiro plano comandante Poli Rocha dirigindo a coreografia. O comandante vai dirigindo a coreografia e marcando as transições das alas através do seu apito; 2) o segundo dá destaque ao ensaio da ala das mulheres; 3) o terceiro vídeo mostra o costureiro do grupo, Elias de Almeida a preparar a indumentária do enredo; 4) no último vídeo regressamos à quadra de ensaio e ali vemos em destaque a coreografia da ala dos homens.

A presença na vida diária do URK ajudou-me a entender as dinâmicas do grupo, lideranças dos diversos componentes, sentidos das coreografias e passos, mas sobretudo a vida social do grupo, suas evocações espirituais e sobretudo a sua interpretação do semba para a avenida, o semba do carnaval. Também observei dinâmicas de género e ativações memoriais, ao mesmo tempo entender posicionamentos políticos em relação a questões como liberdade de expressão, precariedade, identidades dissidentes e seu acolhimento dentro do URK. “Brincar ao carnaval” como refere Poli Rocha, funciona como um pretexto para ações políticas, estéticas, cinéticas e musicais invisibilizadas pela vida quotidiana.

32 Ver link aqui: <https://sembapatrimonioimaterial.com/2020/03/10/ensaios-do-grupo-carnavalesco-urk-preparacao-dos-corpos-diversidades-em-cena/>

33 O tema musical do enredo de carnaval de 2020 do URK “Marçal Ancestral” teve composição e escrita de Dom Caetano, músico e cantor que é também interlocutor nesta pesquisa. Assinalar que a música e o seu título enuncia isso, foi feita para recordar os músicos e figuras do Bairro do Marçal (onde reside Jorge Mulumba). Trata-se de uma música que pretende homenagear/recordar figuras do bairro como Bonga Kwenda, Joana Arante ou a turma de música tradicional Fogo Negro. Mais explicações dadas também numa entrevista de Dom Caetano e publicada no site Semba Património Imaterial: <https://sembapatrimonioimaterial.com/2020/02/26/urk-desfila-marcal-ancestral/>

O percurso entre o barracão e o campo de jogos, entre as mesas do restaurante ou a filmagem dos costureiros a fazerem os acabamentos das saias e a quadra com as suas coreografias inseriu-me no contexto do carnaval. Mostrar o material filmado e gravado gerava confiança, cumplicidade, mas sobretudo diálogo. Diálogo e relação. Relação reforçada pela minha inscrição como sócio do grupo e o presente dado pelas mãos de Poli Rocha de uma camisa, que pude vestir no dia do desfile que acompanhei “por dentro”, “no meio”, do URK.

Considero que as “performances ao vivo da comunidade de práticas” e neste tipo de agremiações – Banda Maravilha, Nguami Maka e grupo carnavalesco URK – foram fundamentais para a construção e desenho da minha pesquisa, ao mesmo tempo uma proposta de possível plano de acção, com base etnográfica para o caso de um futuro “inventário” do semba envolvendo a comunidade de práticas e as instituições do Estado Angolano como o Instituto Nacional do Património Cultural. Afinal e como afirma Christofer Small, “a natureza fundamental e o significado da música não estão nos objetos, não nas obras musicais, mas na acção, no que as pessoas fazem” (Small 1998, 8).

A página de internet, a página Semba Património Imaterial funciona aqui como um instrumento capaz de acolher narrativas, discursos e práticas quer da *comunidade de práticas*, quer da *comunidade imaginada*, aqui entendida como aquele conjunto de pessoas que classificam e articulam ideias sobre este género musical e de dança de elevado valor simbólico e emotivo para luandenses. Alargar a ideia de estado-nação moderno angolano através da matriz do património parece ser “um meio de enfatizar uma comunidade imaginada nacional, parcial ou mesmo transnacional, mantendo o potencial político do património, mesmo quando administrado pela UNESCO, a organização das Nações Unidas tão profundamente confiada a uma missão de contribuir para a paz mundial” (Nicolas Adell et al. 2015, 8).

Num artigo, na revista *Transposition Music et Sciences Sociales*, Elsa Broclain e outros pesquisadores relançam a questão crítica sobre o que o PCI faz pela música e o que a música também faz pelo PCI? (Broclain, Haug, e Patrix 2019). Anotam exemplos de várias pesquisas capazes de lançar olhares críticos sobre formas participativas de patrimonialização, discussão que quis trazer a partir da minha presença no trabalho de campo em Luanda. Os autores sugerem mesmo que “o património cultural intangível pode portanto aparecer como um laboratório de investigação de acção, e os investigadores encontram-se a analisar campos que eles próprios ajudaram a forjar, actualizando questões éticas, reflexivas e críticas no centro das várias disciplinas envolvidas” (Broclain, Haug, e Patrix 2019).

O “semba à tua maneira meu kota”, na voz de Paulo Flores, serve aqui como alerta sobre as várias formas de fazer semba dentro da comunidade musical e de dança da cidade de Luanda. Um poema do semba, que deu o mote para a construção do projeto de investigação e, sobretudo, instigou o diálogo e o debate ao longo da pesquisa, a *comunidade de práticas* do semba como um conjunto de elementos em permanente renovação, negociação através da produção criativa do semba.

Por fim apresento um diagrama síntese deste artigo onde se pode acompanhar de forma esquemática, as estratégias usadas para a construção do *website* a que chamei semba património imaterial. As listas, diagramas e esquemas revelam caminhos, percursos ao longo da pesquisa, mas também o carácter construtivo do terreno. A explicitação clara de todas as fases e debates resultantes do caminho percorrido, podem tornar “mais explícita a coprodução da teoria e da prática antropológica, reconhecendo as complexas realidades da investigação contemporânea: a diversidade das pessoas envolvidas nas suas relações” (Sillitoe 2012, 185).

SEMBA PATRIMÓNIO IMATERIAL . COM



diagrama:
Mariana Camacho

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Akagawa, Natsuko. 2016. Intangible Heritage and Embodiment: Japan's Influence on Global Heritage Discourse. In: *A Companion to Heritage Studies*, editado por William Logan, Máiréad Nic Craith e Ullrich Kockel, 69–86. Malden, EUA: John Wiley & Sons, Inc.
- Alisch, Stefanie. 2017. *Angolan Kuduro: Carga, Aesthetic Duelling, and Pleasure Politics performed through Music and Dance*. Universität Bayreuth.
- Anderson, Benedict R. O'G. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised edition. Londres: Verso.
- Auslander, Philip. 2019. A performatividade na documentação de performances, de Philip Auslander. Editado por Isabela De Oliveira Barbosa e Luciano Vinhosa. *POIESIS* 20 (33): 337. <https://doi.org/10.22409/poiesis.2033.337-352>.
- Bauman, Richard. 2009. A Poética do Mercado Público: Gritos de Vendedores no México e em Cuba. *Antropologia em Primeira Mão*, 2009.
- Bigault, Ariel. 2000. *Canta Angola*. Documentário. Kanpai Productions/Muzzik (France)/Orion (Angola).
- Blacking, John. 2007. Música, cultura e experiência. Traduzido por André-Kees de Moraes Shouten. *Cadernos de Campo (São Paulo, 1991)* 16 (16): 201. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v16i16p201-218>.
- Bortolotto, Chiara. 2017. Placing Intangible Cultural Heritage Owning a Tradition, Affirming Sovereignty: The role of spatiality in the practice of the 2003 Convention. In: *The Routledge Companion to Intangible Cultural Heritage*, editado por Michelle Stefano L. e Peter Davis, 46–58. Nova Iorque: Routledge.
- Broclain, Elsa, Benoît Haug, e Pénélope Patrix. 2019. Introduction. Musique : patrimoine immatériel? *Transposition Musique et Sciences Sociales*, 2019. <http://journals.openedition.org/transposition/4121>.
- Brubaker, Rogers. 2002. "ethnicity without groups - Pesquisa Google". *Archives Européennes de Sociologie*, 2002.
- Cidra, Rui. 2011. Música, Poder e Diáspora. Uma Etnografia e História entre Santiago, Cabo Verde e Portugal. Lisboa, Portugal: *Nova FCSH* - Departamento de Antropologia.
- Clifford, James. 1988. *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge, EUA: Harvard University Press.
- Clifford, James e George E. Marcus. 2009. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography; a School of American Research Advanced Seminar*. Editado por Kim Fortun. 25th anniversary edition. Berkeley, EUA: University of California Press.
- Cohen, Sara, ed. 2015. *Sites of popular music heritage: memories, histories, places*. Routledge studies in popular music 4. Nova Iorque: Routledge.
- Deutsche Welle. 2016. Ativistas angolanos condenados a penas entre 2 e 8 anos de prisão. 2016. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/ativistas-angolanos-condenados-a-penas-entre-2-e-8-anos-de-pris%C3%A3o/a-19146663>.
- Faria, Patrícia. 2019. *1ª workshop de semba*. Conferência apresentado na 1ª workshop de semba, Casa da Cultura Njinga Mbande, Agosto 23.
- Fischer-Lichte, Erika. 2005. A cultura como performance: Desenvolver um conceito. *Estudos aplicados*, 2005.
- Flores, Paulo. 2018. Entrevista Paulo Flores Audio.
- Fragoso, Garrido. 2018. Semba é candidato a Património Imaterial. *Jornal de Angola*, 14 de Dezembro de 2018, Cultura edição, sec. Cultura. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/semba_e_candidato_a_patrimonio_imaterial.

- Furtado, Marito. 2019. Entrevista Interlocutor MF, Radio Vial, LuandaAudio.
- Gonçalves, José Reginaldo Santos. 2005. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos* 11 (23): 15–36. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832005000100002>.
- Governo de Angola. 2005. *Lei do Patrimônio Cultural*. Imprensa Nacional de Angola. Arquivo Nacional.
- Hafstein, Valdimar. 2007. Claiming Culture: Intangible Heritage Inc., Folklore ©, Traditional Knowledge™. In: *Pradikat «Heritage»: Wertschoepfungen aus kulturellen Ressourcen*, editado por Dorothe Hemme, Markus Tauschek, e Regina Bendix, 74–99. 1. Munster: LIT.
- Harrison, Rodney. 2013. *Heritage: critical approaches*. Nova Iorque, EUA: Routledge.
- Harrison, Rodney, Fernando Vidal, e Nélia Dias. 2016. World Heritage Listing and the Globalization of the Endangerment Sensibility. In: *Endangerment, Biodiversity and Culture*. Nova Iorque: Routledge.
- Henriques (Mulumba), Jorge. 2019. Entrevista Interlocutor JMAudio.
- Ingold, Tim. 2019. *Antropologia: para que serve*. II. Petrópolis/RJ: Editora Vozes.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 2004. Intangible Heritage as Metacultural Production. *Museum International*, 2004. Disponível em: http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/heritage_MI.pdf.
- Kvale, Steinar. 2006. Dominance Through Interviews and Dialogues. *Qualitative Inquiry* 12 (3): 480–500. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1077800406286235>.
- Lassiter, Luke E. 2005. *The Chicago guide to collaborative ethnography*. Chicago guides to writing, editing, and publishing. Chicago: University of Chicago Press.
- Macdonald, Sharon. 2013. *Memorylands*. Londres: Routledge.
- Marcon, Frank Nilton. 2012. Identidade e Estilo em Lisboa: Kuduro, juventude e imigração africana. *Caderno de Estudos Africanos do ISCTE-IUL*, 2012.
- Mauss, Marcel, e Claude Lévy-Strauss. 1983. *Sociologie et anthropologie*. 8.éd. Collection Quadriga 58. Paris: Quadrige [u.a.].
- Moorman, Marissa J. 2008. *Intonations: a social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*. New African histories series. Ohio, EUA: Ohio University Press.
- Moorman, Marissa J. 2014. Anatomy of Kuduro: Articulating the Angolan Body Politic after the War. *African Studies Review* 57 (3): 21–40. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/asr.2014.90>.
- Nicolas Adell, Regina F. Bendix, Chiara Bortolotto, e Markus Tauschek. 2015. Introduction. Between Imagined Communities and Communities of Practice: Participation, Territory and the Making of Heritage. In: *Between Imagined Communities and Communities of Practice Participation, Territory and the Making of Heritage*, Nicolas Adell, Regina F. Bendix, Chiara Bortolotto and Markus Tauschek. Vol. 8. Göttingen, Alemanha: Universitätsverlag Göttingen.
- Noyes, Dorothy. 2006. The Judgment of Solomon: Global Protections for Tradition and the Problem of Community Ownership. *Cultural Analysis an Interdisciplinary Forum on Folklore and Popular Culture*, 2006.
- Ortner, Sherry B. 2006. *Anthropology and social theory: culture, power, and the acting subject*. Durham: Duke University Press.
- Pike, Kenneth L. 1967. *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. Janua Linguarum. Series Maior. Disponível em: <https://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=4804213>.
- Presidência da República de Angola. 2020. *Estatuto Orgânico do Ministério da Cultura, Turismo e Ambiente*. *Diário da República*. Vol. 1ª série.

- Rancière, Jacques, e Steve Corcoran. 2010. *Dissensus: on politics and aesthetics*. Nova Iorque, EUA: Continuum.
- Redinha, José. 1962. Quem são os Ambundos? *Separata da Revista "Mensário Administrativo"*, 1962. ISCTE-IUL. Centro de Estudos Africanos.
- Ribas, Óscar. 1969. *Uanga: Feitiço*. 2ª. Luanda: Tipografia Angolana.
- Ribeiro, José da Silva. 2007. Antropologia Visual e hipermedia. In: *Antropologia visual e hipermedia*. Lisboa: Afrontamento.
- Rocha, Poli. 2019. Entrevista Poli RochaAudio.
- Sandroni, Carlos. 2010. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. *Estudos Avançados*, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10531>.
- Sarmiento, Alfredo de. 1880. *Os Sertões de África (Apontamentos de Viagem)*. Lisboa: Francisco Arthur da Silva. Disponível em: <https://archive.org/details/ossertesdafricaa00s-arm/page/n9/mode/2up/search/ser%C3%B5es+de+%C3%A1frica+alfredo+rodrigues?q=ser%C3%B5es+de+%C3%A1frica+alfredo+rodrigues>.
- Sillitoe, Paul. 2012. From Participant-Observation to Participant-Collaboration: some observations on Participatory-cum-Collaborative Approaches. In: *The SAGE handbook of social anthropology*, editado por Richard Fardon e Association of Social Anthropologists of the UK and the Commonwealth. Los Angeles: SAGE.
- Silva, Mário Rui. 2015. Estudos para um outro Violão em África.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Music/culture. Hanover: University Press of New England.
- Smith, Laurajane. 2010. *Uses of Heritage*. Repr. Londres: Routledge.
- Soares, André Castro. 2015. Entre Luanda, Lisboa, Milão, Miami e Cairo. Difusão e Prática da Kizomba. Lisboa: ISCTE-IUL. Repositório ISCTE-IUL. Disponível em: [file:///Users/andresoaes79/Downloads/Tese%20de%20Mestrado%20Andre%20Soares%20n61285%20\(2\).pdf](file:///Users/andresoaes79/Downloads/Tese%20de%20Mestrado%20Andre%20Soares%20n61285%20(2).pdf).
- Sousa, Ismael. 2019. Carnaval de Luanda 2019. *Emissão Especial Carnaval 2019 RTP África*. Luanda: RTP África. RTP PLAY. RTP.
- Stefano L., Michelle. 2017. A Conversation with Richard Kurin. In: *The Routledge Companion to Intangible Heritage*, editado por Michelle Stefano L. e Peter Davis, 40–45. Nova Iorque: Routledge.
- Stokes, Martin. 2004. Music and the Global Order. *Annual Review of Anthropology* 33 (1): 47–72. Disponível em: <https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.33.070203.143916>.
- Taylor, Diana. 2008. Performance e Patrimônio Cultural Intangível. *Pós*, 2008.
- Tinhorão, José Ramos. 2007. *O rasga: uma dança negro-portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Tsing, Anna Lowenhaupt. 2005. *Friction: an ethnography of global connection*. Princeton, Nova Jérсия: Princeton University Press.
- Turner, Victor W. 1986. *The anthropology of performance*. 1st ed. Nova Iorque: PAJ Publications.
- UNESCO. 2003. Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. UNESCO Digital Library. 2003. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_por.
- Wenger-Trayner, Etienne, e Beverly Wenger- Trayner. 2015. Communities of practice: a brief introduction. *Communities of practice*, n. 5: 8. Disponível em: <https://wenger-trayner.com/wp-content/uploads/2015/04/07-Brief-introduction-to-communities-of-practice.pdf>.

Webgrafia

- Andre Castro Soares. Semba Maravilha por Marito Furtado. *Semba Património Imaterial*, 2019a. Disponível em: <https://sembapatrimonioimaterial.com/2019/09/09/semba-maravilha-semba-cadenciado/>
- Andre Castro Soares. Instrumentos dos Nguami Maka: A lata, por Jorge Mulumba. *Semba Património Imaterial*, 2019b. Disponível em: <https://sembapatrimonioimaterial.com/2019/11/21/instrumentos-dos-nguami-maka-a-lata/>
- Andre Castro Soares. Trio Kiami, aulas de dikanza com Jorge Mulumba. *Semba Património Imaterial*, 2020a. Disponível em: <https://sembapatrimonioimaterial.com/2020/03/30/trio-kiami-aulas-de-dikanza-com-jorge-mulumba/>
- Andre Castro Soares. URK desfila “Marçal Ancestral”. *Semba Património Imaterial*, 2020b. Disponível em: <https://sembapatrimonioimaterial.com/2020/02/26/urk-desfila-marcal-ancestral/>
- Andre Castro Soares. Ensaios do Grupo Carnavalesco URK, preparação dos corpos, diversidade(s) em cena. *Semba Património Imaterial*, 2020c. Disponível em: <https://sembapatrimonioimaterial.com/2020/03/10/ensaios-do-grupo-carnavalesco-urk-preparacao-dos-corpos-diversidades-em-cena/>
- BANDA Maravilha – Mena. Banda Maravilha. 2019. 1 vídeo (4:45 min). Publicado no canal Filipe Sabura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pDUDzQWYVlc>
- Observatório Internacional Digital do Património Cultural Imaterial. Disponível em: <https://digitalich.memoriamedia.net/>
- POEMA do Semba – Paulo Flores e Carlos Burity Ao Vivo. Paulo Flores e Calor Burity. Luanda, 2004. 1 vídeo (6:35 min). Publicado no canal Damião Handa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ygFFEAFh-M8>
- Projeto MEMORIAMEDIA. 2020©. Disponível em: <https://www.memoriamedia.net/index.php/memoriamedia-inicio/o-projecto>
- Semba Património Imaterial. Disponível em: <https://sembapatrimonioimaterial.com/>.

André Soares nasceu em Gaia e vive em Lisboa, Portugal. Trabalhou como jornalista de cultura na rádio e na televisão. Mestre em Antropologia pelo ISCTE-IUL, tem desenvolvido pesquisas em torno de performances culturais musicais e de dança como kizomba, samba, semba e fado. Doutorando do Programa Doutoral Políticas e Imagens da Cultura e Museologia e a sua investigação é sobre o semba património cultural imaterial em Angola. E-mail: andrecastrosoares@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 28/08/2020
Reapresentado: 23/10/2020
Aprovado em: 27/10/2020