

iscte

INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA



Semba enquanto património imaterial: políticas, imagens e sonoridades da cultura em Angola

André Castro Soares

Doutoramento em Antropologia, na especialidade em Políticas e Imagens da Cultura e Museologia

Orientadores:

Doutor Paulo Jorge Pinto Raposo, Professor Auxiliar,
ISCTE Instituto Universitário de Lisboa e Investigador integrado
CRIA-ISCTE - Centro em Rede de Investigação em Antropologia
ECSH.

Doutor Filipe Marcelo Correia Brito Reis, Professor Auxiliar,
ISCTE Instituto Universitário de Lisboa e Investigador integrado
CRIA-ISCTE - Centro em Rede de Investigação em Antropologia
ECSH.

Julho 2024

Departamento de Antropologia

Semba enquanto património imaterial: políticas, imagens e sonoridades da cultura em Angola

André Castro Soares

Doutoramento em Antropologia, na especialidade em Políticas e Imagens da Cultura e Museologia

Orientadores:

Doutor Paulo Jorge Pinto Raposo, Professor Auxiliar,
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa e Investigador integrado
CRIA-ISCTE - Centro em Rede de Investigação em Antropologia
ECSH.

Doutor Filipe Marcelo Correia Brito Reis, Professor Auxiliar,
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa e Investigador integrado
CRIA-ISCTE - Centro em Rede de Investigação em Antropologia
ECSH.

Julho 2024

iscte

CIÊNCIAS SOCIAIS
E HUMANAS



Departamento de Antropologia

Semba enquanto património imaterial: políticas, imagens e sonoridades da cultura em Angola

André Castro Soares

Doutoramento em Antropologia, na especialidade em Políticas e Imagens da Cultura e Museologia

Júri:

Doutora Nélia Dias, Professora Associada com Agregação do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa;

Doutora Marissa J. Mooman, Professora Catedrática da Universidade de Wisconsin–Madison;

Doutora Izabela Tamazo, Professora Associada da Universidade Federal de Goiás;

Doutor João Leal, Professor Catedrático da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa;

Doutora Maria José Fazenda, Professora Coordenadora da Escola Superior de Dança de Lisboa;

Doutor Paulo Jorge Pinto Raposo, Professor Auxiliar, ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa e Investigador integrado CRIA-ISCTE - Centro em Rede de Investigação em Antropologia ECSH.

Ao Noé, à minha mãe Zulmira e à minha irmã Ana.

“O que amamos na música não é o que soa bem

O que amamos na música é que soa inevitável”

Jon Batiste

(Filme *American Symphony*, 2023)

AGRADECIMENTOS

A primeira pessoa a quem gostaria de agradecer é ao Noé João, meu companheiro de vida e de jornada nesta pesquisa. Sem as suas reflexões e momentos de discussão não teria sido possível desenvolver esta tese. Agradeço também à minha cunhada Susy João e à minha sobrinha Kayene Ferreira, que me fizeram sentir parte da família João. Ao meu falecido sogro David João, o meu eterno obrigado pelo carinho.

Agradeço à minha mãe, que com muitas dificuldades conseguiu manter os filhos na escola pública, dando-lhes todo o apoio para chegarem a patamares que jamais imaginariam. À minha irmã, que cresceu comigo e, com o seu amor e compreensão, foi escuta em momentos de grande angústia, dúvida e turbulência.

Agradeço aos meus orientadores Filipe Reis e Paulo Raposo pela orientação académica nesta pesquisa, tornando-a um saudável pretexto para discussões antropológicas e filosóficas. A sua generosidade e camaradagem, sobretudo em momentos de grande dúvida e desmotivação, fruto do carácter atomizado de uma pesquisa de doutoramento. Acrescento um obrigado ao meu tutor de projeto Rui Cidra e aos meus professores e professoras durante o período letivo do programa doutoral. Um agradecimento especial aos professores Brian O’Neil e Miguel Vale de Almeida, e aos demais docentes do doutoramento pelas sementes que me deixaram da Antropologia como lugar de reflexão e vida.

Às minhas amigas luandenses que contribuíram com pontos de vista sobre a pesquisa: Pamina Sebastião, Kamy Lara, Raquel Biscaia e Rita Nunes. Aos nossos amigos, cúmplices dos dias de Luanda, Carlos Batista e Divaldo Cruz, o meu muito obrigado. Aos meus amigues de longas conversas e sorrisos Kenga Gospel e ao cantor e músico Hélder Mendes pela sua sensibilidade e carinho.

Ao kaluanda Kiluanji Kia Henda, à Marta Lança e à Joana Simões Piedade os meus sinceros agradecimentos.

Aos interlocutores e interlocutoras da tese que, após este longo período de contacto, também se tornaram amigos e amigas, contribuindo para o estreitar de laços o meu muito obrigado.

Um agradecimento especial à investigadora Marissa J. Moorman pela partilha da paixão pelo estudo de Angola e as suas dinâmicas sociais e históricas. À generosa Christabelle Pieters, minha madrinha de casamento e de pensamentos. Ao Vasco Martins e ao Miguel Cardina, um agradecimento pelas discussões e partilha de momentos da pesquisa. Um muito obrigado aos

meus parceiros e parceiras de jornada Catarina Leal, Cristina de Branco, Joana Martins, João Mineiro, Júlio Sá e as sempre disponíveis Vanessa Amorim e Mariela Silveira. Um muito obrigado aos colegas das edições do Programa doutoral PICM e restantes colegas do ISCTE-IUL e NOVA FCSH.

À Dr.^a Cecília Gourgel um muito obrigado pelo acolhimento que me deu no Instituto Nacional do Património Cultural, bem como ao seu pessoal técnico que trabalha de forma incansável e precária para a manutenção e gestão do património em Angola.

Aos amigos, amigas e amigues Cátia Severino, Diego Cândido (Didi), Vasco Freire, Gisela Dória, Gustavo Vicente, Douglas Santos, João Mendonça e Jorge Braz, um agradecimento especial pela forma como, pacientemente, contribuíram para a reflexão desta pesquisa. À Inês Rodrigues pela ajuda na revisão desta tese. As despedidas carinhosas e as receções proporcionadas ao longo do trabalho de campo foram muito importantes, sobretudo durante a pandemia pela COVID-19. Um agradecimento ao papel do CRIA – Centro em Rede de Investigação em Antropologia pelo repatriamento da minha família durante a pandemia.

Ao Hugo Curado e à Beatriz Gomes o meu muito obrigado pelas importantes discussões relacionadas com a pesquisa e pelo ativismo antiracista na Djass – Associação de Afrodescendentes.

Um muito obrigado à Bárbara Rosa e ao Rui Oliveira Marques que abriram o Festival Política para debater questões relacionadas com a minha pesquisa. À Patrícia Sá, à Barbara Baldaia, ao Chang Po Yen, à Anya Slotwinska, à Reda Cernauskaite, ao Fillipo Nuzolezze, à Andreia Reis e ao Jorge Matos: agradecer-vos do fundo do coração.

Quero agradecer às minhas colegas professoras Ângela da Conceição e Marta Pires pela ajuda prestada na minha integração na Escola D. Pedro V, do agrupamento de escolas das Laranjeiras bem como os diretores Amilcar dos Santos e Anselmo Florêncio pelo apoio, na fase de escrita da tese.

Esta tese foi realizada com apoio de uma bolsa de doutoramento no âmbito do programa doutoral Políticas e Imagens da Cultura e Museologia/ CRIA/ISCTE–IUL/NOVA FCSH), concedida pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, com a referência: PD/ BD/ 137669/2018. O programa doutoral em Antropologia Políticas e Imagens da Cultura e Museologia financiou a participação numa Conferência, bem como disponibilizou orçamento para a aquisição de livros.

RESUMO

Esta dissertação examina a transformação da música e dança – com foco no semba –, enquanto património cultural intangível contemporâneo, considerando a influência da turistificação, comercialização, objetificação e patrimonialização. A tendência global de elevar diversos géneros musicais e de dança à categoria de património imaterial, certificada pela UNESCO, é contextualizada. A pesquisa analisa as políticas culturais do Estado angolano e a sua projeção global, centrando-se nas dinâmicas entre a comunidade de práticas do semba e a comunidade autorizada na esfera estatal.

Explorando os processos de inventariação de bens culturais imateriais, a pesquisa busca reconfigurar imagens e políticas culturais, alinhando-se com a Convenção da UNESCO para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial. A tese acompanha interlocutores da comunidade do semba, explorando identificações, narrativas e memórias ligadas ao semba como património. Simultaneamente, investiga como os agentes da comunidade autorizada projetam esse bem cultural, considerando lógicas de exibição e representações pós-coloniais de Angola.

Ao destacar as interações entre essas comunidades, a pesquisa enfatiza dinâmicas complexas na construção e representação do Património Cultural Imaterial em Angola, marcadas por fricções e polinizações. Esta investigação contribuiu para elevar o semba a património imaterial nacional, um passo crucial para a sua potencial inclusão na lista representativa da UNESCO, promovendo a compreensão e preservação do património cultural angolano.

Palavras-chave: Angola; semba; património imaterial; performances; fricções e polinizações.

ABSTRACT

This dissertation explores the transformation of music and dance – with a particular focus on semba – as an intangible cultural heritage in the contemporary context, where phenomena such as touristic influence, commercialization, objectification, and heritage designation play significant roles. The notable trend of elevating various musical and dance genres to the status of intangible heritage, endorsed by UNESCO, is contextualized within the past decades.

The research delves into the cultural policies of the Angolan state and their global projection, centering on the dynamics between the semba community of practices and the authorized community within the sphere of the Angolan state. By examining the processes of inventorying intangible cultural assets, the study aims to reshape images and cultural policies, aligning with the application of UNESCO's Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage.

The thesis follows key interlocutors within the semba community, exploring their identifications, narratives, and memories related to semba as cultural heritage. Simultaneously, the research investigates how various actors associated with the authorized heritage community project this cultural asset, considering display logics and representations of Angola in a post-colonial context.

By highlighting interactions between these two communities, the research underscores the complex dynamics in the construction and representation of intangible cultural heritage in Angola, characterized by frictions and pollinations. This study contributed to the elevation of semba to national intangible heritage, a crucial step towards its potential inscription on UNESCO's Representative List of the Intangible Cultural Heritage. It promotes understanding and preservation of Angolan cultural heritage on the global stage.

Keywords: Angola; semba; intangible heritage; performances; frictions and pollinations.

Índice Geral

AGRADECIMENTOS	V
RESUMO	IX
ABSTRACT	XIII
NOTA PRELIMINAR	XXI
INTRODUÇÃO	1
1 UM TERRENO FAMILIAR E POSICIONAMENTO(S)	3
1.1 ESPELHO PARTIDO	3
1.2 PATRIMÓNIO IMATERIAL, JUNTANDO AS PEÇAS	10
1.3 CHEGADA E QUESTIONAMENTO DO TERRENO	23
1.4 FRICCIÓNAR E POLINIZAR: MEDIADORES CULTURAIS EM DIÁLOGO	29
1.5 RITMANDO A PESQUISA: TESTEMUNHAR PERFORMATIVIDADES	37
2 O SEMBA E AS SUAS MÚLTIPLAS NARRATIVAS E PERFORMANCES: CONJUNTOS MUSICAIS E A DANÇA	45
2.1 ARQUIVOS E REPORTÓRIOS DA BANDA MARAVILHA: DEBATES EM TORNO DAS “ORIGENS” DO SEMBA	45
2.2 UMA NOITE NO CHÁ DE CAXINDE	56
2.3 LUSO-TROPICALISMO(S)	62
2.4 FRICÇÕES E POLINIZAÇÕES PÓS-COLONIAIS	67
2.5 PERFORMANDO O SEMBA: ESPETACULARIZAÇÃO E MEDIATIZAÇÃO DO PATRIMÓNIO	74
2.6 ESCOLA DE DANÇA ESTRELA CLÁSSICA: RISCAR O SALÃO E O MOVIMENTO QUE ESCAPA	88
3 SEMBA: PERFORMANCES E APRENDIZAGENS EM CAMPO	103
3.1 BAIRRO DO MARÇAL: CHÃO DE TERRA, MÚSICA DA TERRA	103
3.2 CONVERSAS COM O JORGE MULUMBA E OS RECADOS DO SEMBA	110
3.3 ENTRE FRICÇÕES: A DICANZA COMO EXPRESSÃO MUSICAL, SENTIMENTO E INSTRUMENTO	118
3.4 POLINIZAÇÕES DO SEMBA, LIGAÇÕES COM A MÚSICA ELECTRÓNICA E ERUDITA	129
3.5 UNIÃO RECREATIVO DO KILAMBA E O MARÇAL ANCESTRAL: SEMBA É TAMBÉM CARNAVAL	137
3.6 CORPOS DE RESISTÊNCIA, POLINIZAÇÕES E FRIÇÕES (IN)VISIBILIDADES	146
3.7 ALEGORIA FINAL: CARNAVAIS E PODER(ES) EM DESFILE PELAS RUAS DE LUANDA	159
4 OS DIAS DO SEMBA PATRIMÓNIO IMATERIAL: ENCENAÇÕES, PERFORMANCES POLÍTICAS, POLÍTICAS CULTURAIS E OS DISCURSOS AUTORIZADOS	165
4.1 MBANZA CONGO NA LISTA DO PATRIMÓNIO MUNDIAL	165
4.2 ENCENAÇÕES, EQUÍVOCOS, “VAI E VEM” DE LISTAS E A FORMAÇÃO DE QUADROS	169

4.3	<i>WORKSHOP</i> DE SEMBA, DIA NACIONAL DA MÚSICA ANGOLANA: VISÕES NACIONAIS PARA QUESTÕES LOCAIS	179
4.4	O DEBATE DAS ORIGENS DO SEMBA, QUEM PODE CO(A)NTAR?	189
4.4.1	SOLIDARIEDADES E AGENCIALIDADES DA COMUNIDADE DE PRÁTICAS DO SEMBA: POLINIZAÇÃO EM FORMA DE “RECADO”	193
4.5	SEMBA VERSUS PETRÓLEO	197
4.6	PATRIMÓNIOS EM CONFRONTO: “NÃO FALA POLÍTICA”	203
4.7	O SEMBA FICOU COM MEDO E VEIO A KIZOMBA E O KUDURO	209
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	224
5.1	RECADOS DO SEMBA	224
5.2	O SEMBA, UMA HERANÇA, QUE FUTURO(S)?	230
5.3	RECONSTRUINDO O “ESPELHO PARTIDO”: INVENTARIANDO O PASSADO, ENRAIZAR O PRESENTE E CONSTRUIR O FUTURO DO SEMBA	234
6	EPÍLOGO	240
	NOTA FINAL	262
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	265
	FONTES	275

Índice de Figuras

FIGURA 2-1: LETRA DA MÚSICA “XICOLA” DO ÁLBUM <i>ANGOLA MARAVILHA</i> DE 1997, COMPOSITOR LULAS DA PAIXÃO.	58
FIGURA 2-2: IMAGEM DA GRAVAÇÃO DO VIDEOCLÍPE “MENA” NO QUINTAL DA TIA GUIDA, EM LUANDA (FOTOGRAFIA DO AUTOR).	80
FIGURA 2-3: MOMENTO DE DANÇA A PARES NA ESCOLA DE DANÇA ESTRELA CLÁSSICA, NO BAIRRO DO CATAMBOR, NO CENTRO DE LUANDA (FOTOGRAFIA DO AUTOR).	89
FIGURA 3-1: ÍMANES DE CANDONGUEIROS (TÁXIS PRIVADOS COLETIVOS) CONSTRUÍDOS A PARTIR DE RESÍDUOS DE PLÁSTICO PELO CANTOR HÉLDER MENDES (FOTOGRAFIA DO AUTOR).	104
FIGURA 3-2: LETRA DA MÚSICA “SEMBA LEKALO”, DE URBANO DE CASTRO (1973)	111
FIGURA 3-3: AULA DE DICANZA COM JORGE MULUMBA COMO PROFESSOR, AUTOR AO CENTRO E COM A PRESENÇA DE MARISSA J. MOORMAN.	120
FIGURA 3-4: NGUAMI MAKÁ E DJ SILIVY NUMA ATUAÇÃO NA BIENAL DE LUANDA, FÓRUM PAN-AFRICANO PARA A CULTURA DA PAZ, EM 2019 (FOTOGRAFIA DO AUTOR).	130
FIGURA 3-5: NGUAMI MAKÁ (DA ESQ. PARA A DIREITA – PASCOAL CAMINHA, JOÃO ELISEU, PAULO VENÂNCIO, JORGE MULUMBA E FERNANDO FRANCISCO) E AO CENTRO EMANUEL MENDES, ANTES DO CONCERTO SINGUILAR (FOTOGRAFIA DO AUTOR).	135
FIGURA 3-6: EXCERTO DA LETRA DA MÚSICA DE CARNAVAL DO URK “MARÇAL ANCESTRAL”, COMPOSIÇÃO DE DOM CAETANO, 2020	138
FIGURA 3-7: IMAGENS DOS MUROS DAS RUAS DO BAIRRO DO RANGEL. À ESQUERDA A IMAGEM DO CENTRO CULTURAL RECREATIVO KILAMBA, QUE DÁ NOME AO GRUPO CARNAVALESCO UNIÃO RECREATIVO DO KILAMBA. À DIREITA UMA IMAGEM DOS MURAIIS COM MENSAGENS SENSIBILIZAÇÃO PARA A LIMPEZA DO BAIRRO POR PARTE DOS MORADORES DO BAIRRO DO RANGEL (FOTOGRAFIAS DO AUTOR).	139
FIGURA 3-8: IMAGEM DE ROBSON E YOLA ANTES DO DESFILE DE CARNAVAL DO URK NO CARNACAL DE LUANDA DE 2020 (FOTOGRAFIA DO AUTOR).	155
FIGURA 4-1: CAPA DO JORNAL DE ANGOLA, EDIÇÃO DE 14 DE DEZEMBRO DE 2018. RECORTE CEDIDO POR MESTRE PETCHÚ.	166
FIGURA 4-2: DO LADO ESQUERDO A BANDEIRA DA REPÚBLICA DE ANGOLA, DO LADO DIREITO A BANDEIRA DO MPLA	175
FIGURA 4-3: IMAGEM DO CARTAZ DO 1.º WORKSHOP SOBRE SEMBA, DE 23 DE AGOSTO DE 2019 (FOTOGRAFIA DO AUTOR).	179
FIGURA 4-4: CAPA DO JORNAL DE ANGOLA, DE 27 DE MAIO DE 2021.	209
FIGURA 5-1: IMAGEM DO WEBSITE DA PESQUISA SOBRE SEMBA ENQUANTO PATRIMÓNIO IMATERIAL	231
FIGURA 6-1: IMAGEM DO PAVILHÃO DE ANGOLA NA EXPO 2015, CIDADE DE MILÃO (FOTOGRAFIA DO AUTOR).	240
FIGURA 6-2: MIRAGE (THE CITY SKYLINE), FOTOGRAFIAS DE ESCULTURAS REALIZADAS NO DESERTO DE AL ZARAQ, NA JORDÂNIA, KLIANJI KIA HENDA.	249

- FIGURA 6-3: IMAGEM PANORÂMICA DA CIDADE DE LUANDA A PARTIR DO PASSEIO DOS CANTORES ANGOLANOS COM A PINTURA DE LICEU VIEIRA DIAS, FUNDADOR DOS NGOLA RITMOS (THÓ SIMÕES). (FOTOGRAFIAS DO AUTOR) 250
- FIGURA 6-4: IMAGEM DO PAVILHÃO DE ANGOLA NA EXPO 2020, NO DUBAI, LOCALIZADA NO DISTRITO “OPORTUNIDADE”, ENTRE O PAVILHÃO DO PERU E O DA RÚSSIA. EM FORMATO DE JANGO REPRESENTA OS NÚMEROS 0 E 1 LIGADOS À LINGUAGEM MATEMÁTICA (FOTOGRAFIA DO AUTOR). 252
- FIGURA 6-5: (DA ESQUERDA PARA A DIREITA) NELO DE CARVALHO, MÚSICO E CANTOR ANGOLANO E GELSON CASTRO, CANTOR RESIDENTE DOS PAVILHÕES DE ANGOLA (FOTOGRAFIA DO AUTOR). 257
- FIGURA 6-6: CIRCULAR DO GOVERNO PROVINCIAL DE LUANDA COM A INDICAÇÃO DAS ARTÉRIAS DE PROIBIÇÃO DE CIRCULAÇÃO DE MOTOCICLOS. 260

Glossário de Siglas

APROCAL - Associação Provincial do Carnaval de Luanda

BM - Banda Maravilha

DAP - Discursos Autorizados sobre o Património

FNLA - Frente Nacional de Libertação de Angola

GPL - Governo Provincial de Luanda

INPC - Instituto Nacional Património Cultural

MPLA - Movimento Popular de Libertação de Angola

TPA - Televisão Pública de Angola

UNITA - União Nacional para a Independência Total de Angola

URK – União Recreativo Kilamba

Nota Preliminar

Antes de começar a leitura desta tese, é altamente recomendável a imersão na atmosfera do semba através da leitura atenta da letra e da escuta da música “Poema do Semba”,¹ de Paulo Flores e Carlos Burity. Esta canção encontra-se no álbum *Recompasso*, lançado em 2001, e representa uma peça musical emblemática que oferece definição sonora do semba enquanto performance cultural. A experiência sensorial proporcionada por esta obra será enriquecedora para a compreensão do contexto abordado nesta tese.

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

O canto do semba
O canto do semba ele é nobre
O canto do semba ele é rico
O canto do semba ele é pobre
O canto do semba ele é rico
O canto do semba ele é pobre
O semba no morro
O semba no morro é fogueira
O semba que traz liberdade
O semba da nossa bandeira
O semba que traz liberdade
O semba da nossa bandeira
Hum, hum

O semba, semba é canuco de rua
Na escola da vida ele cresce
De tanto apanhar se habitua
Na escola da vida ele cresce
De tanto apanhar se habitua
A voz do meu semba
A voz do meu semba urbano
É a voz que me faz suportar
O orgulho em ser angolano

¹ Música "Poema do Semba" de Paulo Flores e Carlos Burity, lançada em 2001, videoclipe disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FtWFZRCUxgE> (consultado em fevereiro de 2024).

*É a voz que me faz suportar
O orgulho em ser angolano, Angola ze...*

*O semba, semba é nossa alegria, Paulo
O semba é a nossa bandeira
É esperança, é amor
O Semba, semba à tua maneira "mo" kota
Semba é nossa bandeira
Nossa forma de cantar
O Semba, semba à tua maneira "mo" kota
Semba é nossa bandeira
Nossa forma de cantar
O semba, semba é nossa alegria, Paulo
O semba é a nossa bandeira
É esperança, é amor*

Introdução

A estrutura da pesquisa é delineada em seis capítulos, divididos em duas partes distintas, cada uma focada em aspetos específicos do contexto cultural e patrimonial do semba em Luanda, Angola. A primeira parte concentra-se na comunidade de práticas, oferecendo um acompanhamento detalhado, reflexões e análises sobre as dinâmicas locais. A segunda parte volta-se para a comunidade autorizada do património, explorando políticas, imagens culturais e conexões entre performances artísticas e políticas.

No Capítulo 1, são traçados os primeiros passos na pesquisa sobre o semba, utilizando analogias como o espelho partido e o fio do novelo para ilustrar o percurso. Explora-se a entrada no terreno, destacando a relação entre mediadores culturais e interlocutores-nodais das comunidades de práticas e da comunidade autorizada do património. O foco recai sobre as fricções e polinizações inerentes ao processo de patrimonialização, abordando debates e performances que tentam reconciliar as diferentes visões do semba.

O Capítulo 2 concentra-se na Banda Maravilha, considerada “embaixadora do semba”. Analisa-se o papel do conjunto na ligação entre as supostas raízes do semba e a contemporaneidade. Além disso, são examinados os processos de ensino e aprendizagem da dança semba na escola de dança Estrela Clássica, destacando a construção de significados e comunidades de dança.

No Capítulo 3, explora-se o trabalho dos Nguami Maka e do seu fundador, Jorge Mulumba, na difusão da música tradicional. A aprendizagem do instrumento dicanza proporciona uma compreensão mais profunda das discussões sobre o semba no contexto musical luandino. O semba de Carnaval também é abordado, com a análise da preparação do enredo de Carnaval do grupo União Recreativo Kilamba.

O Capítulo 4 dedica-se aos agentes ligados às instituições responsáveis pelas políticas culturais e patrimoniais, como o INPC – Instituto Nacional do Património Cultural. São analisados os resultados do primeiro workshop de semba em Luanda, explorando como esta performance pode contribuir para a revitalização cultural em relação à dependência do petróleo. Também são examinados os impactos da violência política do maio de 1977 nas políticas culturais de Angola no campo musical.

No Capítulo 5, destacam-se as principais conclusões relacionando as fricções e polinizações entre comunidade autorizada do património e a comunidade de práticas do semba. Ao explorar as complexas teias de influências e interações, o capítulo oferece uma visão

profunda não apenas da sobrevivência do semba, mas também da sua capacidade de se reinventar e prosperar através do diálogo cultural. Luanda surge como um palco dinâmico, oferecendo-nos a oportunidade de testemunhar não só as performances vibrantes do semba, mas também os discursos que o envolvem nos dias de hoje.

Por fim, o texto final pretende ser uma reflexão que transcende a imersão no contexto específico do semba, abraçando implicações mais amplas das dinâmicas culturais e patrimoniais previamente exploradas. Ao enfatizar conclusões essenciais, o epílogo projeta-se para o futuro, apontando para novos campos e áreas de investigação que têm o potencial de alargar e aprofundar a compreensão das interações entre cultura, políticas, imagens e sonoridades em contextos pós-coloniais.

1 Um terreno familiar e posicionamento(s)

1.1 Espelho Partido

Luanda estava calma, 8 de agosto, de 2019, dia da chegada ao terreno para uns meses de trabalho de campo. Chegava agora à cidade noutra condição. Não ia trabalhar para uma empresa como “expatriado”², não teria um motorista à minha espera, com o meu nome escrito num papel: “André/empresa”. O carro que nos transportava para casa tinha os espelhos laterais partidos, quebrados. O reflexo trazia uma cidade em movimento e os sons das vozes misturavam-se com os sons da cidade, carros, buzinas e motoretas em marcha, vendedores e vendedoras nos seus pregões, candongueiros nas suas cores azul clarinho e branco.

Cheguei com o meu companheiro Noé João³. Para trás tinham ficado semestres de estudo sobre as questões do património imaterial e um conjunto de articulações entre a teoria antropológica geral e os estudos críticos do património⁴ (Kirshenblatt-Gimblett, 2004; Hafstein, 2007; Smith, 2010; Harrison, 2013) acumuladas com o envolvimento em ativismos políticos – desde as lutas contra o precariado (Soeiro, 2015), a luta contra a LGBTIQfobia e a luta anti-racista (Kilomba, 2019). A música e a dança foram-me ajudando a colar alguns pedaços de vidro, do espelho partido, cuja imagem vejo agora do carro onde estou sentado, imagem imperfeita, fragmentada. Assim também se apresentava o céu cinzento da cidade, nuvens esparsas típicas do cacimbo⁵, do tempo mais fresco da cidade de Luanda.

O “espelho partido”⁶ desse passado foi refletindo ainda mais essa fragmentação decorrente do processo de descolonização, que teimava em ecoar nas minhas sociabilidades, sobretudo no

² O termo “expatriado” é muito usado pelos angolanos e angolanas para se referirem aos estrangeiros que desenvolvem trabalho laboral em Angola.

³ Noé David João é meu parceiro de vida, mas neste estudo será oficialmente reconhecido como colaborador na análise da pesquisa. Natural de Angola, residiu no país até os 27 anos, após o que se mudou para Portugal (2013) para exercer a profissão de guionista de telenovelas. Dada a necessidade de explicitar os métodos e as condições de produção científica, é imperativo destacar o papel de Noé João na discussão deste trabalho de pesquisa.

⁴ Uma das perspetivas assumidas pelos estudos críticos do património, tive uma influência determinante a partir dos trabalhos de Michel Foucault. Esse olhar permitiu desmontar as formas como os aparelhos burocráticos do Estado regulam as dinâmicas sociais e culturais (Burchell *et al*, 1991). A resposta à administração universalizante do património, que visa salvaguardar diversidade cultural da humanidade ao mesmo tempo que atua com processos de abstração e gestão à distância (veja-se as listas da UNESCO), revelou outras formas de agencialidade e poder que passaram a ser negociadas “debaixo para cima” – por pressão dos “detentores” e “transmissores do património” (Bendix, 2009; Kirshenblatt-Gimblett, 2006).

⁵ O cacimbo é uma estação do ano típica em Angola, caracterizada por um clima frio e seco, ocorrendo geralmente entre maio e agosto. Durante esta estação, há uma redução significativa da humidade e das chuvas, resultando em dias mais frescos e noites frias.

⁶ *Espelho Partido* é o título de um filme do antropólogo Miguel Vale de Almeida, o qual assisti na Universidade do Minho, em 1999. Este filme introduziu-me à discussão emergente dentro da antropologia sobre temas como “raça, cultura e política da identidade”, que posteriormente foram abordados no livro “Um Mar da Cor da Terra”, lançado em 2000 (Vale de Almeida, 2000).

meu percurso biográfico. Quem da minha geração não se lembra do impacto do aparecimento de General D⁷, com uma música rap, cantada em português, que denunciava o racismo, a pobreza e a exclusão de tantos afrodescendentes em Portugal?

Neste momento em que estou no transporte a caminho de casa, Luanda enfrenta uma crise económica após o período conhecido entre os luandinos como das “vacas gordas”. Os anos de prosperidade do petróleo foram marcados por uma espécie de “bebedeira” coletiva, um “banquete” em que o dinheiro era abundante. Essa fartura financeira resultou no surgimento de uma classe média com oportunidades de desenvolvimento e progresso, impulsionadas pelos anos de paz, entre 2005 e 2015. Uma década que conheci bem, com anos de trabalho numa produtora de programas de televisão chamada, ironicamente, “Semba Comunicação”. Uma empresa que apostou fortemente na mediatização e promoção das artes expressivas como a dança e a música levando-me a conhecer uma geração mais jovem de protagonistas nestas áreas e a geração dos mais velhos, também chamados de “kotas”.

Comigo trazia as memórias de uma contradição insanável: por um lado, a crítica assumida aos impactos do colonialismo português, por outro, uma permanente romantização de Angola, quase sempre recebida dos relatos de pessoas que evidenciavam a beleza e as condições “quase perfeitas” do país no período colonial. Não tenho nenhum familiar (que eu saiba) ligado ao empreendimento colonial, porém, cresci entre as músicas do Bonga e o novo cançonetismo nacional português, evocador dos “descobrimientos”⁸.

Dessas memórias, destaco aquele sarau no infantário, em que numa primeira parte dancei “Currumba” (1988), música de Bonga Kwenda. Em tronco nu e calças arregaçadas, os meninos, de saio e turbante na cabeça, as meninas – indumentárias imaginadas do exótico, da africanidade. No último número do espetáculo cantámos o “Conquistador” (1989), da banda Da

⁷ General D é o nome artístico de Sérgio Matsinhe (Maputo, 1971) a quem é atribuída a entrada do rap em língua portuguesa, já que foi o primeiro a assinar um contrato discográfico com o disco *Portukkkal é um erro* (1994). Neste trabalho, General D, aponta o racismo como um dos principais motivos da exclusão dos afrodescendentes portugueses.

⁸ Sobre as fantasias em torno dos “descobrimientos” é de assinalar o artigo de Miguel Cardina intitulado “The living ashes of Portuguese Colonialism” publicado no blogue Tranform!Europe, no qual refere, a partir de um episódio relacionado com o encontro tecnológico WebSummit, em Lisboa (onde o então presidente da Câmara de Lisboa, Fernando Medina discursou) a propensão de discursos relacionados com a expansão marítima portuguesa. A produção destes discursos segue o que Michael Billig denominou de “nacionalismo banal”, fundamentado em “práticas, discursos e rituais” do quotidiano, os quais tendem a ocultar os aspectos negativos desse empreendimento. Miguel Cardina adverte para os perigos da perpetuação dessas narrativas políticas, argumentando que “este discurso não só perpetua a estrutura da exploração capitalista, como assume uma narrativa cada vez mais homofóbica e racista, especialmente contra as comunidades negras e ciganas” (Cardina, 2020). A inauguração dos “Brasões do Império” (construídos em calçada portuguesa, na Praça do Império, em Lisboa) pelo presidente da República Marcelo Rebelo de Sousa e pelo presidente da Câmara de Lisboa, Carlos Moedas, no dia 14 de fevereiro de 2023, é mais uma revelação desse nacionalismo banal que persiste na mentalidade política e social portuguesa.

Vinci, que tinha participado no Festival da Eurovisão da Canção. Estávamos em 1989 - tinha eu dez anos - e a década seguinte começara com um impulso político em direção a um futuro repleto de possibilidades para Portugal, com os olhos voltados para o progresso. O processo de adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia (CEE) estava em concretizado e esta nova realidade prometia melhores condições de vida para a minha família.

O futuro parecia promissor, enquanto o passado, repleto de silêncios, era algo a ser esquecido. O futuro ressoava com uma sonoridade vocal cristalina, contrastando com os silêncios ou silenciamentos do passado⁹.

A música do Bonga e dos Da Vinci são aqui o mote para se entender o “espelho partido” do colonialismo, no percurso de pessoas como eu, nascidas na geração entalada, entre a Revolução de Abril e o projeto democrático em construção, em Portugal. A música como reflexo dos tempos, das suas ideias e dos seus conteúdos, talvez seja o melhor modo de ilustrar um conjunto de perplexidades e contradições, os cacos do “espelho partido”.

Em Vila Nova de Gaia, onde frequentei o ensino secundário, começam a surgir os primeiros grupos de rap como os Mind da Gap e os Dealema. Edmundo, atual rapper, chega mesmo a fazer a letra para a campanha da lista A, que acabou por vencer as eleições à Associação de Estudantes da Escola Secundária Almeida Garrett, pela qual acabei eleito como presidente da Assembleia Geral.

Os finais dos anos 1990 são assim marcados por essa música cantada e falada, o rap é um género musical que se caracteriza por rimas faladas ou cantadas, muitas vezes acompanhadas por batidas rítmicas. Originário da cultura hip-hop, o rap é uma forma de expressão artística que aborda uma variedade de temas, incluindo experiências pessoais, questões sociais e políticas. Em paralelo, leio avidamente poetas e escritores que acabaram por marcar o meu percurso: Sofia de Mello Brayner Andresen, Herberto Helder, José Régio, Mário Cesariny e Eugénio de Andrade. Esse mundo escolar parecia fluir com outras atividades como o futebol e as danças de salão. Tudo parecia fazer sentido, apesar de, à luz destas quatro décadas de vida, não ter tanta certeza dessa “quadratura do círculo” construída pelas tentativas constantes de

⁹ A noção de silenciamento do passado - a maneira como alguns eventos históricos são destacados enquanto outros são obscurecidos - é minuciosamente explorada no livro de Michel-Ralph Trouillot (2015), *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Nessa obra, o autor discute a interseção entre história e poder, destacando o facto da história oficial e consensual frequentemente encobrir conflitos entre os seus protagonistas da história e seus narradores. Um exemplo notável é o Haiti, onde uma revolução jacobina ocorreu em 1791, mas foi omitida da narrativa oficial francesa enquanto a Revolução Francesa, ocorrida dois anos antes (em 1789) é mundialmente reconhecida como a referência na era das revoluções, sendo que os seus princípios proclamados nela, como - Liberdade, Igualdade e Fraternidade - continuam a ser fundamentais para a República Francesa contemporânea e não só.

forjar uma trajetória de vida coerente. A letra de Sérgio Godinho “Com um brilhinho nos olhos” (1980) tem uma parte que ilustra bem este percurso “zigzagueante”: “hoje soube-me a pouco, hoje soube-me a tanto”.

Iniciei a minha prática regular de dança no Centro Recreativo de Mafamude, explorando ritmos como salsa, merengue, cha-cha-cha, tango¹⁰ são aprendidos de forma lúdica e divertida. Esses momentos de sociabilidade estavam impregnados de diversão, proporcionando a oportunidade de conhecer novos estilos de dança e explorá-los corporalmente por meio do movimento. Saber dançar bem e com elegância, dominar os passos, permitia afirmação social e também sexual, no sentido da descoberta dos desejos do corpo. É nesta altura que experimento traços de uma identidade sexual hegemónica, apesar de saber, dentro de mim, que me sentia atraído por pessoas do mesmo sexo. Entre a escola secundária e o 2.º ano da faculdade começo a entender os perigos de posicionamentos dissidentes.

Alimentei, penso não ser caso único, uma heterossexualidade socialmente desejada, intimamente desconfortável. Um fingimento que acabou com a minha ida para a Universidade. É neste ambiente que conheço duas cabo-verdianas, colegas de turma, neste ano de 1997. Aquilo que me foi narrado como algo distante, localizado como passado “glorioso” dos portugueses, ganhava sorrisos, palavras, corpo e sobretudo diálogo. Por razões de posicionamento político em relação à praxe¹¹, comecei a andar com a Samira e a Tininha de forma a não ser apanhado por esse ritual de violências e brutalidade, que ocupa, ainda, os campus universitários portugueses.

Numa das incursões às residências universitárias onde viviam acabei por provar grogue, aprender algumas frases em crioulo e claro, dançar a passada ao som de Cesária Évora, Bana e Tito Paris. O balanço e o movimento eram bem mais lentos do que o merengue ou a salsa que tinha aprendido anos antes. Aprendi muito com a lentidão dos passos e a proximidade dos corpos, o balanço dos quadris e a ligação das mãos.

A minha aprendizagem das chamadas “danças de salão” foi um meio para alargar horizontes, conhecer pessoas, socializar e, sobretudo, um refúgio seguro, longe das praxes violentas. A dança como um espaço de liberdade, uma forma de remendar o “espelho partido” onde me refletia.

¹⁰ Ao longo da tese os géneros de dança e música serão sempre escritos em caixa baixa e segundo a convenção unanimemente aceite, em contexto de escrita académica e de livros sobre música e dança. Os nomes de instrumentos serão colocados também em caixa baixa.

¹¹ Sobre a violência das praxes académicas em Portugal recomenda-se assistir ao filme *Raganço* de Raquel Freire (2001) ou *Desobedecer à Praxe*, de João Mineiro e Bruno Cabral e (2015).

A dança põe em jogo concepções culturalmente específicas, regionais e locais, de corpo, de interação e de encenação rítmica. Por um lado, apresentações de dança oferecem identificação (cinestésica) e uma participação inclusiva; por outro, podem também induzir a experiências de diferença, exclusão ou transgressão (Brandstetter, 2011, p. 3).

Sempre estimulei a aprendizagem e a participação em eventos de dança e música como formas de socialização. Maria José Fazenda elabora sobre as danças sociais, cujo propósito “é a interação social, o convívio, o entretenimento. A participação é regida pelos critérios de decisão individual, dentro de determinadas convenções coreográficas e regras de interação social” (Fazenda, 2012, p. 35).

Voltando a Angola, agora no táxi, escuto no rádio a música Recado (2019) na voz de Jójó Gouveia, com uma letra evocativa do destino de um amor. O cantor abre a canção com as seguintes estrofes: “O destino perguntou e eu respondi/ Nas estrelas encontrei você/ Solidão nunca mais/ Terá lugar no meu coração”. A letra e música são de um dos mais recentes compositores de grande sucesso - Kyaku Kyadaff¹² - e que tem composto letras de semba para enviar mensagens, recados, que são depois usados pelas audiências e ouvintes para narrarem e cantarem as suas próprias vidas. Estes sembas atuais acabam por viajar pelo mundo, através de uma diáspora angolana, que com as suas sociabilidades promovem este género musical além fronteiras. Sonoridades que acabam por moldar tropos como “africanidade”, “angolanidade”, “tradição” e “ancestralidade”, num contexto de circulação musical promovida pela capacidade multiplicadora dos meios de comunicação, das redes sociais e de expansão do sistema mundo (Wallerstein, 2004).

A minha chegada a Luanda para estudar o semba foi guiada por diversos percursos, desde a imersão em bibliografia que olha para o património de forma crítica, as leituras de bibliografia histórica sobre Angola e literatura. Depois veio o desenho da pesquisa que garantiu um carácter construído da investigação, reforçando a ideia de bricoleur, associada ao etnógrafo e seu ofício, tão bem expressa na obra de Claude Lévi-Strauss (1989). Destaca-se também o carácter multidisciplinar inerente ao trabalho antropológico.

A leitura do editorial do *International Journal of Heritage Studies*, escrita por Laurajane Smith (2012) condensa um conjunto de preocupações com as quais me identifico. Em

¹² O sucesso do tema “Recado” de Jójó Gouveia (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=anDgLBB6irM>, consultado em julho de 2024) resultou na sua proibição de cantar a música em eventos, por decisão de Kyaku Kyadaff, detentor dos direitos de autor, produtor e compositor da música. Este episódio gerou debates sobre os conflitos e desentendimentos na indústria musical angolana, acompanhados de perto pelos fãs dos artistas. Jójó Gouveia optou por deixar de interpretar a música e rescindiu o contrato com a produtora de Kyaku Kyadaff.

particular, a visão de que o património é predominantemente “um ato político” enraizado em fundamentos como “o nacionalismo, o imperialismo, o colonialismo, o elitismo cultural, o triunfalismo ocidental, a exclusão social baseada na classe e na etnicidade, e a fetichização do conhecimento especializado” (Smith, 2012, p. 534)¹³.

A transformação na abordagem da UNESCO, evoluindo de um foco em monumentos (como ficou evidenciado pela Convenção para a Salvaguarda do Património Mundial de 1972), para uma ênfase nas pessoas e comunidades, com uma abordagem claramente antropológica, atingiu seu ápice com a ratificação da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial em 2003 (Bortolotto, 2011). Testemunhei os efeitos dessa mudança na valorização do património imaterial durante minha estadia numa cidade da Macedónia do Norte, Struga, que organiza um festival de poesia chamado *Struga Poetry Evenings*, que traduzi livremente para *Serões de Poesia de Struga*.

A cidade de Struga, localizada na fronteira com a Albânia, possui uma rica história de intercâmbios e trânsito de povos, práticas culturais e expressões religiosas. À sua frente, o lago Ohrid e o rio Drin Negro, que cortava a cidade durante os anos da Jugoslávia, servindo como divisão entre as comunidades de fé ortodoxa e muçulmana. O desmembramento da Jugoslávia e os conflitos nos Balcãs causaram instabilidade na região, refletindo-se naturalmente nessa pequena localidade, onde ecoaram as afirmações nacionalistas e religiosas, intensificando o distanciamento e a alteridade entre pessoas que compartilharam as suas vidas ao longo de décadas.

Fundado em 1961, o festival adquiriu dimensão internacional com a instituição do prestigioso Prémio Coroa de Ouro de Poesia, destinado a poetas de diversas origens. *Os Serões de Poesia de Struga* tornaram-se um marco nas experiências políticas e sociais dos habitantes da cidade, contando com o patrocínio relevante da UNESCO.

Em agosto de 2005, assisti ao festival no contexto da minha missão no Serviço de Voluntariado Europeu (SVE), programa promovido pela União Europeia (UE). Desde esse momento comecei a desenvolver a ideia de realizar um filme documentário sobre o festival. Um evento de poesia, numa cidade pequeníssima da Macedónia, com poetas a declamar poesia nas suas línguas pelas ruas, pontes, nas praças e nas salas revelou-se-me uma performance de elevado pendor poético e político, a *poesis na polis*. Assisti ao envolvimento das pessoas nas atividades e à construção de diálogos através da arte, numa altura de grande tensão na cidade,

¹³ Todas as traduções efetuadas nesta tese são da minha inteira responsabilidade.

com um presidente de câmara de origem albanesa e altamente contestado pelos habitantes de origem macedónia.

Em 2010, realizei um filme documentário sobre os *Serões de Poesia de Struga*. Dei-lhe o título “Pela Palavra”¹⁴ e através de um conjunto de entrevistados penso ter conseguido articular a relação entre poesia e música e o canto (Soares, 2011). Na língua inglesa a palavra *song* tem duplo sentido: o de ser um poema e a sua declamação e o canto de uma música. A poesia e a música na construção de sentidos simbólicos e de comunicação entre as pessoas, num microcosmos como Struga, levou-me a compreender melhor os conceitos de bem cultural imaterial e de património intangível.

A própria história do conceito de “património imaterial” está ligada a esta ideia de significado e ligação “espiritual”, proporcionada pelas práticas culturais expressivas. Em relação à noção de “intangível”, não podemos esquecer os contributos dados pelo Japão, a partir da ideia de incorporação de uma habilidade, de uma competência, que é praticada e transmitida de geração em geração, dando-lhe um carácter de “autenticidade” (Akagawa, 2016, p. 70).

Natsuko Akagawa desenvolve a ideia de que o conceito de “intangível”, que teve um contributo importante da noção de “incorporação” ligado aos processos de patrimonialização, foi decisivo na construção do Documento de Nara sobre Autenticidade, no ano de 1994, no contexto de uma reunião do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios.

Akagawa refere ainda que “a preocupação do Japão em revisitare a questão do que constituía a identidade japonesa foi uma resposta ao seu confronto com o Ocidente. Perante os pressupostos ocidentais negativos sobre o Oriente, e não sendo visto como um igual na cena internacional, o Japão procurou demonstrar a sua sofisticação como país moderno, através de uma demonstração da força da sua cultura, em particular da sua habilidade artesanal e tecnologia” (*ibid*, 2016, p. 70).

A potencialidade evidenciada pela música, dança e, de maneira mais ampla, pela performance tem sido fundamental na consolidação da noção de património imaterial. Este facto é corroborado pela extensa Lista Representativa do Património Cultural Imaterial (PCI) da UNESCO, que inclui mais de 300 elementos no domínio da música, dança e canto, reconhecidos como o património vivo da humanidade¹⁵.

¹⁴ Cf. *Pela Palavra* (2011) disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=extff751b0c&t=22s>, (consultado em julho de 2024)

¹⁵ Um “mergulho” na constelação de património vivo da UNESCO ajuda compreender a vasta rede de categorias relacionadas com bens culturais intangíveis na orla da definição de PCI plasmada na Convenção para a

A conceção de performance adotada aqui abarca tanto o âmbito político quanto o cultural, em consonância com a abordagem de Diana Taylor. Segundo a autora, “dança, música, ritual e práticas sociais, que eu considero como “performance”, são compreendidos em seu sentido mais amplo como “atos que produzem e comunicam conhecimento”” (Taylor, 2008, p. 92). Esse conhecimento incorporado que é transmitido através do que a autora chama “atos de transferência” (2003) são revelados através de práticas culturais e políticas enunciadas em momentos, eventos, discursos, conversas, entrevistas e declarações. Taylor destaca que as performances:

viajam, desafiando e influenciando outras performances. No entanto, são, de certa forma, sempre in situ: intangíveis no quadro do ambiente imediato e questões que as rodeiam. Isto realça a compreensão da performance como simultaneamente "real" e "construída", como práticas que reúnem o que historicamente foi mantido separado como discursos discretos, supostamente autônomos, discursos ontológicos e epistemológicos (Taylor, 2003, p. 3).

Esta ideia está expressa no Poema “Taga Za Yug” (“Saudades do sul” em língua portuguesa) dos irmãos Miladinov, declamado de forma ritual todos os anos na abertura do Festival *Serões de Poesia de Struga*, desde a inauguração. A união dos struguenses (de origens macedónias, albanesas, turcas e ciganas romani) em torno da palavra e pela palavra representa para mim os valores de uma comunicação performativa, capaz de agregar as diferenças, construir pontes de diálogo, estamos perante a ideia de diversidade como uma riqueza da humanidade.

Em síntese, estas vivências levam-me à conclusão de que o semba emerge não apenas como um bem cultural expressivo, mas como um guia inspirador na construção de pontes de diálogo. As suas performances culturais não só procuram reunir as peças desse “espelho partido”, como também desempenham um papel vital na construção de uma narrativa coletiva.

1.2 Património imaterial, juntando as peças

Um olhar rápido na lista Representativa do Património Cultural Imaterial dá-nos uma boa noção da importância da música e do canto na construção da ideia de património imaterial desenvolvida pela UNESCO. Enquanto o Japão e outros países orientais buscavam responder às ideias estereotipadas do “orientalismo” de Edward Said (1979), as nações sul-americanas

salvaguarda do Património Imaterial de 2003. Por oposição ao património material, o imaterial opera por categorias como “dança”, “música”, “festivais” em vez de locais e sítios localizados numa mapa. Disponível em: <https://ich.unesco.org/dive/constellation/>, consultado em julho de 2024.

emergiram como pioneiras na defesa legal e internacional de suas práticas culturais expressivas. Essa disputa visava proteger e preservar esse património intangível dos perigos da globalização, um processo que, segundo Arjun Appadurai (1996), funcionaria como uma espécie de “sincronização dos relógios da história”, alinhando os passados e futuros da humanidade em direção à modernidade. Essa modernidade, por sua vez, utilizaria diversos tipos de capital - tanto financeiro quanto cultural - para a apropriação e manipulação dos bens culturais, gerando valor e lucro, muitas vezes às custas dos autores e "portadores" desse património.

A perspectiva de David C. Harvey (2008) sobre o conceito de património como um “processo” destaca a natureza dinâmica e evolutiva desse fenómeno. Em vez de ser encarado como algo estático, o património é entendido como uma construção em constante transformação, onde a valorização histórica do passado é uma força motriz. Nesse sentido, o património não é apenas uma celebração nostálgica do que foi, mas um fenómeno em constante reelaboração, moldado pelas interpretações contemporâneas e orientado para o futuro. As questões “processuais do património” são decisivas a partir do momento em que surgem preocupações com a salvaguarda do património, como é o caso do semba no nosso estudo. Isso porque o património é entendido como uma construção discursiva na qual agentes autorizados e instituições estatais se envolvem ativamente, delineando políticas identitárias do património numa escala oficial e nacional (Canclini, 2011; Harvey, 2001)¹⁶.

O caso mais emblemático de reclamação identitária em torno do património imaterial está bem documentado por Valdimar Hafstein, no seu texto, e mais tarde no filme documentário *O voo do Condor* (Hafstein & Einarsdóttir, 2018). A carta do ministro da cultura da Bolívia, em abril de 1973, abre a porta para uma reclamação, nas esferas diplomáticas internacionais, sobre a falta de proteção legal de um conjunto de bens culturais folclóricos, que são “apropriados de forma inadequada” por um conjunto de grupos e indivíduos de fora das comunidades “portadoras” desses patrimónios (Hafstein, 2007).

A apropriação da música andina “El Condor Pasa” pelos músicos Paul Simon e Garfunkel marcou a agenda política internacional, desencadeando negociações diplomáticas que elevaram as expressões culturais e artísticas ao centro do debate sobre as heranças culturais nacionais. O desfecho desse processo colocou em perspectiva conceitos historicamente explorados pela

¹⁶ Para uma análise aprofundada das políticas identitárias do património numa escala oficial e nacional, consulte-se Canclini (2003). O autor discute como as políticas de património são empregadas para construir e reforçar identidades nacionais e oficiais, destacando as complexidades e as tensões entre globalização e a preservação da identidade cultural. Canclini argumenta que a patrimonialização pode servir tanto para gerar inclusão como para desencadear exclusão de determinadas narrativas culturais, revelando as dinâmicas de poder subjacentes às políticas de património.

antropologia, pelos folcloristas e pelas comunidades de práticas (Lave & Wenger, 1991; Wenger, 1998) que passam a ganhar protagonismo nos processos de patrimonialização de bens culturais intangíveis.

O conceito comunidades de práticas¹⁷, desenvolvido por Jean Lave e Etienne Wenger (Lave & Wenger, 1991; 1998) liga-se ao espírito por detrás da construção da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial onde, no preâmbulo, se reconhecem “as comunidades, em especial, as comunidades autóctones, os grupos e, se for o caso, os indivíduos, desempenham um papel importante na produção, salvaguarda, manutenção e recriação do PCI, contribuindo, desse modo, para o enriquecimento da diversidade cultural e da criatividade humana” (UNESCO, 2003).

No caso de semba, duas vertentes são aqui analisadas.

A primeira prende-se com as preocupações musicais e de dança do semba, considerando a sua performance enquanto património imaterial supostamente identitário para os angolanos e angolanas.

A segunda dá uma especial atenção às estratégias concertadas de afirmação desta comunidade de práticas do semba, obrigando a um diálogo com os agentes autorizados na construção do semba enquanto identidade angolana. Refiro-me aos agentes culturais, burocratas do Estado, produtores culturais que têm produzido discursos e narrativas em relação ao semba – Discursos Autorizados do Património – e que têm condicionado os discursos e as práticas da comunidade de práticas do semba. Esta tensão acompanhará a pesquisa em dois pontos de observação: um junto da comunidade de práticas e outro dando atenção e acompanhando os Discursos Autorizados sobre o Património semba. Como refere Laurajane Smith (2010), os Discursos Autorizados do Património (doravante DAP):

são desafiados pela diversidade da experiência comunitária e pelas reivindicações de identidade. Consequentemente, o debate e a prática patrimonial começaram a reconhecer e a envolver-se criticamente com questões de dissonância e de utilização da memória na formação do património e da identidade (Smith, 2010, p. 5).

O MPLA — Movimento Popular de Libertação de Angola, tem desempenhado um papel dominante na condução do Estado angolano desde a independência em 1975. Ao longo de mais de quatro décadas, controla a maquinaria estatal e, nas eleições gerais, este partido assumiu consistentemente o Governo, detendo a maioria dos assentos e mandatos na Assembleia

¹⁷ Numa definição mais atual, Ethiene e Beverly Wenger caracterizam uma comunidade de práticas como um conjunto de indivíduos “que compartilham uma preocupação ou paixão por algo que fazem e aprendem como fazê-lo melhor, pois interagem regularmente” (Wenger & Wenger, 2015).

Nacional do país. No âmbito das expressões culturais é crucial salientar que o período sob a liderança do primeiro presidente do MPLA, Agostinho Neto, foi fortemente marcado pela nacionalização de várias esferas da vida social e económica. Este processo foi fundamental para consolidar o domínio do partido sobre o Estado, proporcionando não apenas a sua estruturação, mas também os meios para controlar a narrativa da libertação do colonialismo português. Embora tenha herdado muitos dos processos do regime colonial, — com algumas exceções, como a alteração da toponímia das ruas de Luanda e a manutenção da indústria petrolífera sob controle de multinacionais do setor —, o historiador Justin Pearce destaca que “as nacionalizações de empresas impulsionaram a formação de uma burguesia administrativa, que dominou o partido e se tornou cada vez mais corrupta” (Pearce, 2017, p. 118).

Os músicos e cantores foram afetados por esse processo à exceção, claro, de músicos ligados aos outros movimentos de libertação como a UNITA – União Nacional para a Libertação Total de Angola e a FNLA – Frente Nacional de Libertação de Angola. Devido à presença do MPLA na cidade de Luanda, com o seu permanente controlo, os sembistas viram-se assim mais condicionados pelas suas escolhas político-partidárias durante o período da pós-independência e da longa guerra civil (que culminou com a derrota da UNITA) seguida dos acordos de paz, no ano de 2002.

Até ao desfecho da guerra civil em Angola, o campo musical e cultural encontrava-se sob o domínio político de figuras ligadas ao MPLA, resultando no controlo hegemónico de uma elite. Nesse contexto, a comunidade de práticas do semba permanecia fortemente dependente das “orientações de cima”, como é comumente expresso em Luanda. O Estado, sob a liderança do MPLA, desempenhou um papel central na definição da nação, desde Cabinda até ao Cunene, como é evidenciado na expressão “uma só nação” presente no hino nacional, mesmo considerando a natureza localizada do semba em Luanda. Acompanhando o processo de independência de Angola, o semba, enquanto género de música e de dança foi sendo mobilizado como uma espécie de canção nacional (sobre este tema ver também [Blanes, 2023](#)).

Para ilustrar os dilemas criados pelos interesses e agendas entre a comunidade de práticas do semba e a comunidade de agentes autorizados, detentores dos Discursos Autorizados do Património, a partir da tomada do aparelho de Estado e as suas estruturas de governação (sejam ministérios, sejam meios de comunicação ou comités de organização de pavilhões para Exposições Universais) convoco a música “Poema do Semba) de Paulo Flores e Carlos Burity, de 2001, do fonograma *Recompasso* (já referido no início desta tese).

Através desta música, procura-se definir o significado do semba para a comunidade de práticas, especialmente na passagem que enuncia “semba é a nossa bandeira, nossa forma de

cantar”. Esta expressão conjuga a ideia da bandeira de Angola associada à nação e as diversas formas de cantar, saberes e conhecimentos mantidos e expressos pela comunidade de práticas. Ao mesmo tempo, destaca-se a construção de uma noção de comunidade ligada emocionalmente através deste canto, reivindicando a sua parte na bandeira nacional.

O ponto de partida para o processo de patrimonialização do semba ocorreu quando a então ministra da Cultura de Angola, Carolina Cerqueira, anunciou, no final de 2018, em entrevista à imprensa, o início dos estudos para a elaboração do dossiê do semba como património imaterial da UNESCO. Este momento desempenhou um papel crucial na configuração de uma agenda de interesses entre duas comunidades distintas: a comunidade de práticas, que é detentora e contribuinte ativa para a construção do património por meio de práticas e performances, buscando a inclusão e valorização desse capital; e a comunidade de agentes autorizados, que frequentemente promove o semba como uma canção nacional e identitária. Esta última, por vezes, recorre aos dispositivos mediáticos e burocráticos do Estado na criação de discursos e narrativas para impulsionar essa agenda.

É essencial destacar que os DAP do semba são, igualmente, moldados, elaborados e amplificados pelos meios de comunicação, especialmente pelas rádios e televisões angolanas, controladas pelo partido no poder. Esses discursos configuram o semba como uma expressão nacional e identitária, traduzindo-o para o imaginário coletivo através de performances. Através destas performances e discursos, emergem, por vezes, o que Benedict Anderson (1983) conceituou como Comunidade Imaginada. Pode estar presente a ideia de que as comunidades nacionais são construções sociais imaginadas, formadas através de narrativas compartilhadas, símbolos e práticas culturais. No caso específico do semba, essas performances e discursos contribuem para a criação de uma narrativa sobre a comunidade imaginada associada a esse género musical. Conforme apontado por Chiara Bortolotto (2017): “as comunidades imaginadas e as comunidades envolvidas numa prática cultural estão sempre em disputa e, por vezes, em conflito”.

Assim, as comunidades envolvidas em disputas pelo património estão continuamente em um estado de fricção¹⁸, um conceito que ecoa o trabalho de Anna Tsing (2005). Essa metáfora

¹⁸ O conceito de fricção, conforme delineado por Anna Tsing em *Friction: An Ethnography of Global Connection*, destaca-se ao desafiar a visão comum de que a globalização implica necessariamente um “choque” de culturas. Em vez disso, Tsing propõe a fricção como uma representação das interações sociais diversas e conflituantes que compõem o nosso mundo contemporâneo. Ao aprender a tocar dicanza, um instrumento de fricção, pareceu-me evidente a analogia entre o conceito da autora e as fricções entre a comunidade de práticas do semba e a comunidade autorizada do património.

surge da minha experiência com a dicanza¹⁹, um instrumento de fricção presente nas músicas e nos grupos de semba que acompanhei. Essa analogia visa ilustrar comunidades que se confrontam de maneira constante, reivindicando as suas agendas e procurando reconhecimento, valorizando os seus patrimónios culturais e políticos.

Outro conceito que auxilia na compreensão das dinâmicas entre comunidades é o de polinização²⁰, que mobilizo a partir do trabalho de James Clifford (1988) em *The Predicament of Culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*. Clifford aborda como os bens culturais são desterritorializações influenciadas por processos de globalização, conduzindo a uma transição necessária do “território” nacional para “territórios” transnacionais. De acordo com a perspectiva de Valdimir Hafstein, que salienta que o “património intangível visa as práticas e expressões das comunidades humanas” e que a comunidade é compreendida “etnograficamente e não territorialmente” (Hafstein, 2007, p. 93) a metáfora da polinização adquire maior profundidade.

A música e o canto do semba ultrapassam as fronteiras do território de Luanda e de Angola. Os eventos e as performances alcançam audiências diversas, “polinizando” significados desse género musical e de dança para além dos Discursos Autorizados do Património. Laurajane Smith argumenta que os DAP são construções sociais que refletem as perspectivas e interesses predominantes na definição do que é considerado valioso, significativo e digno de preservação. Estes discursos são frequentemente formulados e mantidos por instituições, autoridades e elites que desempenham um papel central na gestão e interpretação do património. O alargamento do conceito de património imaterial da UNESCO tem vindo, desta forma, a promover processos de patrimonialização cada vez mais participativos e democráticos, levando à necessidade de discussão e debate para além das fronteiras clássicas de território dos estados-nação. A dinâmica da sociedade angolana, explorada através do semba enquanto património imaterial, espelha uma interação complexa entre diversas comunidades e suas performances. O semba,

¹⁹ Dicanza: s.f. chocalho de bordão, aproximadamente de um metro, resultante de sulcos feitos em todo o comprimento, como os de uma tábua de lavar, sendo oca a parte central, pelo que se talha uma abertura na face posterior. Pl. híbr: macanzas

²⁰ Em consonância com a reflexão de James Clifford a partir de Aimé Césaire, a identidade e cultura “não precisam se enraizar em continuidades ancestrais”, mas sim “vivem da polinização, pelo transplante histórico” (Clifford, 1988, p. 15). A metáfora da polinização ressoa de maneira intrigante no contexto do semba enquanto património imaterial. Assim como as abelhas realizam o delicado processo de polinização para a obtenção do mel, a comunidade de práticas do semba é permeada pela interação dinâmica e fertilizante de influências culturais, caracterizando-se pelo transplante histórico e pela fluidez de suas manifestações ao longo do tempo.

como uma expressão multifacetada e rica, atua como um reflexo das tensões, fricções e polinizações²¹ que caracterizam o tecido social em Angola.

De um lado, as performances do semba funcionam como poderosos veículos para a transmissão de mensagens, sintetizando a história e os valores fundamentais. As letras das músicas, os ritmos envolventes e as danças expressivas tornam-se formas dinâmicas de comunicação, capturando as experiências, aspirações e desafios da sociedade. Essa expressão artística não apenas revisita a história coletiva, como também desempenha um papel educacional, transmitindo conhecimentos às novas gerações.

Ao mesmo tempo, o semba atua como um campo de fricção, onde diversas comunidades e suas visões de mundo entram em contacto. As interpretações variadas do significado das músicas, as abordagens divergentes à preservação do património e as disputas sobre quem detém a autoridade na definição do que é culturalmente relevante contribuem para uma dinâmica de tensão e debate.

A polinização cultural, facilitada pelo semba, estende-se para além das fronteiras geográficas e imaginárias, desafiando as noções tradicionais de território e identidade nacional. As trocas culturais, influências externas e colaborações transnacionais proporcionam uma redefinição constante do que é considerado património cultural.

Nesse contexto, o semba não é apenas uma forma de expressão artística, é um campo de negociação cultural, um catalisador de diálogo intercomunitário e uma força dinâmica na construção do futuro de Angola. O estudo do semba como património imaterial revela, assim, não apenas a riqueza cultural do passado, mas também a sua capacidade de moldar e inspirar o presente e o futuro da sociedade angolana.

Assim, considerando a definição de Património Cultural Imaterial estabelecida na Convenção para a Salvaguarda do PCI da UNESCO, duas linhas de abordagem são detalhadamente analisadas:

1. Na primeira linha de análise, a investigação centra-se nos discursos e performances da comunidade de práticas do semba, abrangendo tanto a aprendizagem quanto a transmissão desse conhecimento às gerações futuras. Examina-se a vitalidade e a evolução desse património cultural, destacando como as expressões artísticas, as

²¹ As palavras fricção/fricções e polinização/polinizações são usadas ao longo desta tese como conceitos teóricos nos quais me inspirei, e que se tornaram centrais para a análise que desenvolvi. Desta forma optei por as usar sem aspas ao longo deste trabalho.

narrativas e as práticas do semba contribuem para a continuidade e renovação do saber no seio destas comunidades.

2. A segunda linha de análise centra-se na dinâmica da participação no processo de patrimonialização do semba por parte da comunidade de agentes autorizados. Questões cruciais como quem detém o poder de influenciar e definir este processo, e quais os critérios para inclusão ou exclusão, são minuciosamente examinadas. O estudo investiga como essa comunidade de agentes autorizados influencia e molda a perceção e preservação do semba como Património Cultural Imaterial, explorando as nuances de quem é permitido ou não participar ativamente nesse processo.

Algumas questões iniciais são relevantes: Como é que a comunidade de praticantes do semba aborda a aprendizagem e transmissão do conhecimento musical e de dança para as gerações futuras? Qual o papel das expressões artísticas, narrativas e práticas do semba na preservação do saber tradicional e das línguas materna como o Quimbundo? De que maneira as performances corporais e discursivas contribuem para a vitalidade e evolução do semba enquanto Património Cultural Imaterial? Quem são os agentes autorizados na comunidade do semba e de que forma influenciam o processo de patrimonialização? Quais são os critérios para inclusão ou exclusão no processo de patrimonialização, e de que maneira são definidos? Como é que a comunidade de agentes autorizados lida com as diferentes visões e contribuições para moldar a perceção e preservação do semba?

Uma das estratégias metodológicas adotadas na pesquisa consistiu em identificar diversas perspetivas sobre o Semba, tanto na comunidade de práticas como na comunidade autorizada do património, um grupo específico de agentes que designo como interlocutores-nodais²².

A metáfora do “nódulo” aqui utilizada é uma analogia à formação de um ponto de conexão sólido, assemelhando-se a um nó que se desenvolve ao longo de um fio e se entrelaça com outros fios e ramificações. Os interlocutores, por sua vez, referem-se a todas as pessoas com quem estabeleci diálogo e aprofundei as discussões relacionadas com o processo de patrimonialização do semba. Assim, essa escolha metodológica destaca a construção de ligações estratégicas e a formação de uma rede de informações e perspetivas dentro da comunidade de práticas e da comunidade autorizada do património.

²² Interlocutores-nodais foi o termo escolhido nesta tese, porque ele capta de forma muito precisa o tipo de interlocutores selecionados para o desenvolvimento da pesquisa. A ideia de nó chama à atenção para um entrelaçamento efetuado numa corda ou num fio. Estes interlocutores funcionam como mediadores para o debate em torno das questões do semba enquanto património além de deambularem entre vários tipos de comunidades de interesses.

Na perspetiva da comunidade de práticas do semba acompanhei uma banda de música – a Banda Maravilha – ,liderada por Marito Furtado e por Moreira Filho. Numa escola de dança tive como interlocutor Bernardo Geoveth, um dançarino e promotor da “escola” de dança Estrela Clássica²³. Nas turmas de música tradicional e ancestral acompanhei o trabalho de Jorge Mulumba, líder de um grupo musical tradicional e ancestral Nguami Maka. No mundo do Carnaval de Luanda, acompanhei o grupo carnavalesco União Recreativo Kilamba numa interlocução mais direta com Poli Rocha, comandante e carvalesco do grupo. Todos estes coletivos produzem semba e lidam com as suas performances e formas de aprendizagem, partilha e transmissão de conhecimento musical e de dança. São elementos nodais, que garantem a conexão dentro do sistema patrimonial (Tamazo, 2020) fazendo com que a música e dança se constituam como conhecimento sobre o semba. Essa sabedoria é praticada de forma regular e apaixonada. Os interlocutores-nodais têm discursos e práticas reconhecidas, ao longo do tempo e, reclamam na sua agenda, o reconhecimento do seu saber sobre as práticas artísticas que performam.

No que diz respeito à comunidade de agentes autorizados deu-se destaque especial aos interlocutores que estiveram (ou ainda estão) ligados à máquina da administração do Estado, como ex-ministros e responsáveis estatais. De forma mais próxima acompanhei o funcionamento do Instituto Nacional do Património Cultural (doravante INPC) que tem incumbência jurídica e administrativa para de gerir e preservar o património em Angola.

Entre 2019 e 2022 (os anos da minha presença no terreno), o INPC estava dividido em áreas de atuação: de um lado estavam as pessoas responsáveis pelo património material e do outro encontrei pessoas dedicadas ao património imaterial. Os interlocutores com quem tive contacto referem a necessidade de formação na área do património imaterial, conceito e regime com o qual têm pouca familiaridade. Essa necessidade de formação passa sobretudo pelo conhecimento da importância do património intangível para a promoção das Indústrias Culturais Criativas (doravante ICC), como forma de desenvolvimento sustentável do setor criativo e artístico em Angola²⁴. Um outro aspecto referido (de forma constante) nas conversas

²³ No contexto apresentado, o termo “escola” refere-se a um ambiente informal dedicado à aprendizagem das danças semba e kizomba. Não se trata de uma instituição educacional formal associada ao Estado, tampouco é uma entidade com capacidade para estabelecer um repertório de dança oficial ou mesmo legalmente reconhecido. A designação “escola” surge a partir da autodenominação dos próprios interlocutores, cujas experiências foram acompanhadas ao longo da pesquisa.

²⁴ A partir da Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento foi redigido um “Mapeamento das indústrias culturais e criativas em Angola” onde se referem os principais problemas no desenvolvimento das ICC em Angola e a forma como poderiam ser um factor de desenvolvimento sustentável. A música tem especial destaque referindo-se que: “embora exista uma comunidade expressiva de músicos e compositores, as

desenvolvidas com os funcionários liga-se com falta de políticas orientadoras para o património imaterial, ou seja, planos de ação construídos em conjunto com as comunidades, traçando objetivos claros, planeamento dos processo de inventariação, constituição de equipas de trabalho e orçamentos específicos e autónomos para cada processo.

O Instituto Nacional do Património Cultural consolidou o seu enquadramento legal a partir da aprovação, em 2005, da Lei do Património Cultural nº 14/05 (ver fontes) acompanhada mais tarde com a Lei da Política Cultural, no ano de 2011. No caso do acompanhamento do processo do bem cultural semba, no INPC, nenhum dos funcionários ou técnicos com quem conversei sabia tocar música, cantar semba ou tinha qualquer ligação particular com a comunidade de práticas, apesar de terem bastantes conhecimentos genéricos sobre este género musical, que valorizam como parte da sua cultura nacional.

Desde o anúncio da ministra da Cultura Carolina Cerqueira, já passaram pelo cargo quatro ministros da Cultura, tutela do INPC: Maria de Jesus Piedade, Adjany da Silva Freitas Costa, Jomo Fortunato e Filipe Zau (que à data da conclusão desta tese é o atual ministro da Cultura e Turismo do Governo de Angola). No cargo da direção do INPC permaneceu durante este período Cecília Bernardo Gourgel, com quem mantive uma relação de trabalho muito profícua e que apesar de ter muita vontade de concretizar os projetos, estava quase sempre dependente das “orientações” da tutela. A concentração do poder no decisor político nomeado pelo presidente da República (no caso o ministro ou ministra) acaba por criar pouca margem para a constituição de equipas de trabalho especializadas nos processos em curso.

Apesar dos esforços do INPC em liderar o processo de inventariação do semba, o respetivo Plano de Ação para os processo de patrimonialização (recomendado pela UNESCO) nunca foi gizado, remetendo o semba para conversas de corredor entre funcionários ou para pequenos impulsos de questionamento do andamento do processo, originados pela inscrição de bens culturais de países com forte ligação a Angola. A título de exemplo, é de referir, o caso da morna de Cabo Verde (na lista representativa do PCI, da UNESCO, desde 2019) e um segundo caso, o da rumba congoleza (com lugar na montra do património cultural da UNESCO) desde 2021.

dinâmicas de agenciamento e promoção não estão suficientemente desenvolvidas, devido à reduzida quota de profissionalização e sustentabilidade económica dos artistas”(UNESCO, 2023).

O acompanhamento que fui fazendo do processo permitiu entender as “lacunas” entre os pontos de vista muito antagónicos em relação ao património imaterial, conceito que talvez careça de amadurecimento e maior debate em Angola.

Apesar de em abril de 2019, a *masemba/rebita*²⁵ ter sido decretada Património Nacional de Angola, através do Decreto Executivo nº108/19 de abril de 2019 (ver fontes), poucos passos foram dados para a salvaguarda de uma performance cultural que possui apenas um grupo em atividade “Os Novatos da Ilha”. Em risco de desaparecimento, a *masemba/rebita* exigiria um plano de ação através da lista de salvaguarda urgente, assunto que nunca chegou a estar em cima da mesa, durante a minha estadia no INPC.

No caso do *semba*, até o fim desta pesquisa, não foi dado qualquer passo para a concretização de Plano de Ação para a inventariação do *semba* e as primeiras tentativas de diálogo entre as comunidades trouxeram ainda mais questões em relação a este património herdado. Porém, o reconhecimento do ativo patrimonial *semba* como algo de valor desencadeou um conjunto de performances culturais e políticas que foram moldando o processo de patrimonialização em análise.

Durante a pesquisa, acompanhei as tensões entre a comunidade de praticantes e os agentes autorizados, originadas pela falta de consenso sobre a definição, história, aprendizagem e valorização do *semba* como expressão cultural que reflete o “espírito” da angolanidade.

Nesse contexto, percebi que surgiram oportunidades para diálogos e práticas que resultaram em interações entre as comunidades. Isso gerou solidariedades estrategicamente construídas para “agregar valor no presente, mesmo que seja em termos do passado” (Kirshenblatt-Gimblett, 1995, p. 370).

Com a pressão política dos agentes estatais o empenhamento de produtores e programadores culturais, juntamente com o desenvolvimento de estratégias de promoção do *semba* como uma expressão cultural de valor comercial, turístico – e, sem dúvida, como um ativo de diplomacia cultural – este passou a ser finalmente reconhecido como Património

²⁵ *Masemba* (que na sua grafia em Quimbundo é apenas com um “s”) é um género de música e dança angolano que segundo o folclorista angolano Óscar Ribas teria origem no Caduque, uma dança de umbigada ligada ao mundo rural. Segundo o autor, no seu elucidário do livro *Uanga*, a *masemba* é um “bailado angolano, caracterizado por *sembas*, ou, portuguesmente, umbigadas (Ribas, 1969). A designação *masemba/rebita* foi oficialmente declarada património nacional de Angola em abril de 2019, através do decreto executivo n.º 108/19, no entanto, devido à ausência de documentação ou dossier específico, é impossível realizar uma abordagem mais aprofundada sobre o tema. Apesar da sua importância cultural, esta expressão – atualmente representada apenas pelo grupo “Os Novatos da Ilha” – está em perigo iminente de desaparecimento. A implementação de medidas de salvaguarda, incluindo a sua inclusão na lista de património em risco, é crucial para a preservação desta expressão cultural. Durante o período em que estive no INPC (Instituto Nacional do Património Cultural), a discussão e o desenvolvimento de um plano de ação para proteger a *masemba/rebita* não foram priorizados, deixando esta expressão cultural intangível sem as devidas medidas de preservação.

Cultural Imaterial nacional. Esta categorização foi oficializada em 2023, com a publicação no Diário da República do decreto executivo nº54/23 (datado de 2 de maio), no qual se declara que o semba é um bem cultural imaterial a ser preservado.

Nesta pesquisa, procuramos analisar como as fricções e as polinizações entre esses universos evidenciam um desequilíbrio na relação entre os intervenientes e entidades. Falamos do Ministério da Cultura, bem como o INPC e dos praticantes de semba. Paralelamente, notamos que a comunidade de praticantes tem influenciado as suas audiências, através do semba, inspiradas pela mercantilização e globalização do campo musical, dotando-as de uma capacidade considerável para transmitir mensagens políticas, tanto no período colonial como no pós-colonial.

Nicolas Adel, refere que a categoria do património imaterial e por oposição ao material foi “conceituada como ‘viva’ e considerada uma ferramenta para o chamado desenvolvimento sustentável, ‘o património tornou-se um projeto a ser desenvolvido por comunidades de práticas’” (Nicolas Adell *et al.*, 2015, p. 8).

Contudo, os processos de inventariação e as candidaturas para as listas de património imaterial continuam a ser filtrados pela estrutura estatal e por certos indivíduos desse aparato estatal, que construíram DAP, refletindo uma agenda de interesses que muitas vezes choca com os interesses e perspetivas da comunidade de praticantes de semba.

Ao mesmo tempo, as comunidades têm interagido à medida que apresentam propostas para o reconhecimento do património imaterial. Desde iniciativas conjuntas de diálogo e debate sobre o semba até ações relacionadas com a prática e divulgação da dicanza, um instrumento presente na prática do semba objeto de reconhecimento através de um decreto executivo do Ministério da Cultura de Angola²⁶.

O semba, enquanto património, emerge como um recurso “vivo”, explorado de maneiras distintas pela comunidade de praticantes e pela comunidade de agentes autorizados. A primeira procura obter benefícios económicos e exercer influência política com o seu ativo cultural e artístico. A segunda tenta tirar partido da sua posição de poder para reafirmar a sua abordagem de cima para baixo, apropriando-se do campo musical com o intuito de obter ganhos políticos em torno destes patrimónios, sendo que estes agentes autorizados têm a responsabilidade legal e política de os gerir e preservar.

Um processo de patrimonialização do semba requer a construção de um diálogo que envolva, de forma democrática e transparente, todos os intervenientes relevantes na criação de

²⁶ O decreto ministerial nº 56/23 declara a dicanza como instrumento Património Cultural Imaterial Nacional, no domínio dos Saberes e Ofícios Tradicionais”.

um inventário e subsequente dossiê de candidatura a património imaterial. Para tal, é essencial reconhecer e compreender de que forma este património se desenvolveu ao longo do tempo e como pode ser partilhado com a humanidade.

Uma das fricções identificadas que envolvem a comunidade de praticantes está relacionada com validação dos saberes e conhecimentos do semba pela comunidade de agentes autorizados, que atuam como representantes do Estado. O semba é aprendido e desenvolvido através de práticas musicais e de dança que não dependem de partituras musicais ou coreografias pré-definidas, mas sim da sociabilidade e da partilha de aprendizagem.

O conhecimento é adquirido e expresso através da auralidade²⁷, um conceito que amplia a compreensão dos saberes musicais, uma vez que estes são transmitidos de ouvido, pela atenção que lhes é prestada e incorporados na prática diária e em momentos de convívio e sociabilidade.

A auralidade presente na prática do semba e os seus mecanismos, reinvenções e revitalizações têm escapado à sensibilidade das instituições políticas e de governação do património em Angola. Os sembistas necessitam do reconhecimento global por parte do Estado – evidenciado pela inclusão do semba nas listas da UNESCO – enquanto o Estado depende dos praticantes para validar a sua atuação política na promoção de processos democráticos e transparentes, conforme sugerido pela Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial.²⁸

O semba, enquanto património, guiará o ritmo destas páginas, expondo as suas práticas, comunidades, fricções e polinizações. Este processo revelará performances, imagens, sonoridades, significados, simbolismos e negociações, tudo à luz das palavras de Laurajane Smith (2021):

O património é uma prática, não só em termos de prática profissional, mas também em termos de como os não-profissionais o praticam, que tem fundamentalmente a ver com

²⁷ “Auralidade” é um conceito desenvolvido por Ana Maria Ochoa-Gautier (Ochoa Gautier, 2014) que se refere à forma como as práticas auditivas e as percepções sonoras são culturalmente construídas e historicamente situadas. A autora explora a forma como os sons e os modos de escuta estão imbricados nas relações de poder e nas práticas quotidianas, destacando a importância do som na construção de significados sociais e de identidades.

²⁸ Os bens culturais musicais e de dança desempenham um papel multifacetado nas dinâmicas do PCI, muitas vezes são utilizados pelos Governos para construir e transmitir imagens "melhoradas" dos seus países. Num artigo provocador, assinado por um conjunto de autores, questiona-se o papel recíproco entre a música e o PCI, indagando: o que faz a música pelo PCI e o que faz o PCI pela música? Este questionamento torna-se particularmente relevante quando se considera a música como uma categoria mais próxima da imaterialidade, ressoando com a tradição romântica e contemporânea ocidental que a posiciona como a arte mais "espiritual" de todas (Broclain *et al.*, 2019, p. 3). Nesse sentido, a música e a dança – enquanto bens culturais intangíveis de elevado valor emocional – têm sido mobilizadas para se apresentarem como marcas distintivas e ao mesmo tempo universalizantes, dos povos do sul global.

a negociação do significado e natureza da mudança social e cultural e com a mediação de conflitos sociais e culturais (Smith, 2021).

Assim, o património semba desempenha um papel crucial na compreensão e gestão das dinâmicas sociais e culturais, desafiando-nos a refletir sobre as múltiplas camadas de significado(s) que o envolvem.

1.3 Chegada e questionamento do terreno

O trabalho de campo desta pesquisa foi desenvolvido em Luanda, uma cidade, onde se "constituem espaços de conexão, interconexão e justaposição cultural" exigindo posicionamentos de forma a não se perder o controle dos acontecimentos (Reis, 2015, p. 14). Aquilo que acontece em Luanda não está desligado do que acontece em Lisboa, São Tomé, Maputo ou Bissau, São Paulo ou Rio de Janeiro.

Ao sair do aeroporto, acompanhado pelo Noé, notei uma mudança na forma como fui abordado. Já havia saído sozinho antes e, nos poucos metros entre as barreiras de proteção e a saída, fui abordado de várias maneiras, mas houve uma que se destacou: "Boss, precisa de táxi?", "Chefe, para qual hotel vai?", questionamentos aos quais sempre respondi: "Estou com o meu motorista".

A noção de "meu motorista" pode causar estranheza a quem lê estas palavras. Para mim, também foi chocante, uma vez que esse tipo de "privilégio" é associado a pessoas com um estatuto social elevado, normalmente reservado a figuras proeminentes do Estado ou a proprietários de empresas. Foi em Luanda que comecei a perceber a minha própria "branquitude". O termo "branco" tornou-se uma parte do meu quotidiano. Como referido por Françoise Vergès, a "raça" é uma construção da era colonial (Vergès, 2020).

Enquanto entrávamos no táxi, negociado por Noé para nos levar a casa, recordei um texto de Ian Hacking (2005) intitulado "Why Race Still Matters", no qual o autor explora as categorias e os seus "efeitos de *looping*" capazes de perpetuar uma condição de vida baseada em estereótipos. Foi precisamente em Angola que compreendi o significado de ser branco e os privilégios associados a essa condição num contexto pós-colonial. Esta consciência age como um "efeito de ricochete" que se reflete nas dinâmicas sociais em que me insiro, no país onde nasci e vivo, no grupo nacional ao qual pertenço, ou seja, os portugueses em Portugal. Esta construção de Portugal como um país de brancos está repleta de "invenções" tendo dado origem a uma espécie de véu ou a uma caverna de sombras projetadas, que obstruiu o meu reconhecimento como pessoa branca e o conseqüente usufruto dos privilégios intimamente associados à matriz de poder e de conhecimento de base eurocêntrica. (Hacking, 2005).

Ian Hacking refere que a estabilização dos impérios coloniais pós conferência de Berlim de 1884/1885 forneceu um conjunto de possibilidades para “a classificação dos povos por uma categoria de raça como parte integral do controlo necessário para organizar e manter um império” gerando “uma forma frutuosa de combinar teorias contingentes e universais” (Hacking, 2005, p. 116). Obviamente que as “raças” não existem, a própria antropologia se encarregou de as desmontar, com a publicação de vários documentos com a chancela da UNESCO (UNESCO, 1969).

Marissa J. Moorman, historiadora americana, na sua pesquisa sobre a música e dança em Angola, *Intonations: A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times*, refere a importância da gestão colonial do território da cidade de Luanda, na produção de hierarquias sociais e raciais (Moorman, 2008, p. 51).

A divisão entre a cidade asfaltada e a de areia determinaram a construção da nação (a partir de Luanda) tendo a música – o semba incluído – desempenhado papel preponderante para a imaginação de Angola independente. Falaremos mais dos contributos teóricos de Marissa J. Moorman, mas o musseque – corruptela da junção das palavras “mus” e “seke” – que significa estrada de areia, abrange os bairros periféricos da cidade de Luanda - com casas de adobe, onde vive a maioria da população trabalhadora, os anónimos, os cidadãos comuns da cidade.

Esta dicotomia entre baixa da cidade e os musseques tem sido tratada pela literatura angolana²⁹ desde o período colonial, espacializando as hierarquias impostas pela cidade segregada. O livro *Baixa e Musseques*, de António Cardoso, condensa um conjunto de histórias de personagens que pendularam entre estes dois mundos, uma forma de denúncia da violência colonial, ao mesmo tempo que faz a produção de angolanidade, entendida aqui como práticas capazes de configurar os imaginários do país independente. A maioria das histórias foram aliás escritas em 1961, aquando do encarceramento de António Cardoso, na cadeia de São Paulo, em Luanda, pelas mãos da PIDE – Polícia Internacional de Defesa do Estado (Cardoso, 1980) – o instrumento político repressor do fascismo português, que tinha obviamente a sua extensão nos territórios colonias.

²⁹ Ao longo desta tese, utilizaremos referências da literatura ficcional angolana ou sobre Angola não apenas como fonte de inspiração, mas também como ferramenta para compreender as construções que envolvem as noções de património. Devido à ausência de produção académica em Angola durante um longo período colonial e pós-colonial, não existe um Estado da Arte proveniente desta vasta literatura. No entanto, apesar de ser ficcional, esta literatura é um reflexo das experiências culturais angolanas e luandinas. A literatura angolana tem tido a capacidade de traduzir os sonhos e as angústias dos habitantes da cidade de Luanda. Neste contexto, destacamos os escritores Pepetela e Ondjaki, cujas obras literárias conseguem destacar as fragilidades e contradições de uma sociedade em constante transformação.

Para este longo processo de desconstrução pessoal, mas também colectivo, contribuiu Grada Kilomba (2019), académica portuguesa radicada em Berlim, com o seu livro seminal *Memórias da Plantação: episódios do racismo no quotidiano*. A autora sugere um caminho capaz de fazer entender os processos de outrificação, relacionados com a edificação da mentalidade da branquitude. Para Grada Kilomba os silêncios gerados em relação ao racismo estrutural (Almeida, 2018) passam por negação, depois por culpa, a vergonha, reconhecimento e reparação como fase última, aquela que nos capacita a romper com o “pacto de narciso” de branquitude, conforme assinalado pela investigadora brasileira Maria Almerinda Bento (Bento, 2019).

Ao longo da sua obra, Frantz Fanon destacou os efeitos do “maniqueísmo delirante” que impregna o pensamento ocidental com base em dualismos simplistas. A partir desta noção, ele estabeleceu uma relação entre uma série de tropos construídos em torno de dicotomias – branco/negro - bom/mau; belo/feio; pureza/pecado; Deus/Diabo; razão/emoção; pensamento/sexualidade; verdade/mentira; certo/errado – fornecendo uma base para compreender as perturbações causadas pelo empreendimento colonial, que se baseia na experiência violenta da escravidão e na construção do branco como algo positivo e do negro como algo negativo (Fanon, 2008).

A imagem inicial no livro de Grada Kilomba, que retrata Anastácia silenciada, com a boca amordaçada, sem voz, representa a noção de supressão e apagamento que perdurou ao longo de séculos. Essa conceção, também é sintetizada por Gayatri Chakravorty Spivak com a intrigante e simples questão: “pode a subalterna tomar a palavra?” (Kilomba, 2019; Spivak, 2010)³⁰.

Ao mesmo tempo as condições de habitabilidade dos musseques de Luanda, conferem uma espécie de continuidade colonial, como nos alertou Frantz Fanon (2015), no seu livro *Condenados da Terra*, onde refere a neurose provocada pelas colonialidades, que sobraram para o período pós-independência dos países africanos colonizados por países europeus. No contexto dos musseques de Luanda, a conexão com Fanon sugere que as condições de vida difíceis nesses bairros podem ser entendidas como uma continuidade das práticas ³¹coloniais

³⁰ Em 2021, o tradutor e académico António Sousa Ribeiro editou uma tradução do clássico de Gayatri Spivak, que acabaria por expandir o campo teórico dos Estudos Subalternos. Apesar de a tradução feita para o Brasil ter formulado a pergunta “Pode o subalterno falar?”, prefiro optar pela cuidada formulação e tradução mais recente de Ribeiro, editado pela Orfeu Negro.

³¹ A definição de colonialidade adotada neste trabalho segue a perspectiva de Nelson Maldonado-Torres (2010): “A colonialidade é diferente do colonialismo. Colonialismo denota uma relação política e económica, em que a soberania de uma nação ou de um povo repousa sobre o poder de outra nação, o que faz de tal nação um império. A colonialidade, em vez disso, refere-se a padrões de poder de longa data que surgiram como resultado do colonialismo, mas que definem a cultura, o trabalho, as relações intersubjetivas, e a produção de conhecimento, muito para além dos limites estritos das administrações coloniais. Assim, a colonialidade sobrevive ao colonialismo. É mantida viva nos livros, nos critérios de desempenho académico, nos padrões

que marginalizaram as populações locais. A “neurose” mencionada por Fanon, no seu livro, refere-se às cicatrizes psicológicas deixadas pelo trauma colonial, que continuam a impactar as dinâmicas sociais e urbanas. Essa análise aponta para a complexidade do legado colonial em Angola, onde as marcas do passado persistem nas condições presentes nos musseques, reforçando a necessidade de abordagens holísticas para compreender e chegar às questões sociais e urbanas no pós-colonialismo.

O musseque tem sido um espaço negligenciado pelas atuais autoridades governamentais, que deveriam estar encarregues da manutenção das ruas, saneamento e bem-estar dos seus habitantes. Contudo, o poder tem encontrado no musseque um local de interação social que desempenha um papel fundamental na criação e preservação do “espírito” angolano. Foi dentro do musseque que acordos e consensos foram negociados, muitas vezes associados a elementos como dança, música e sorrisos, desvinculados da realidade de pano de fundo, caracterizada por habitações precárias e carências significativas nas condições de vida, como a falta de água, saneamento, eletricidade e, sobretudo, de oportunidades para melhorar a situação política.

A romantização destes locais ao longo do tempo estabeleceu as bases para a construção da noção de angolanidade. Neste contexto, angolanidade é vista como um consenso originado a partir das interações sociais nesses bairros, onde pessoas de diversas origens de todo o território angolano se reúnem.

O nome do bairro Huambo indica que muitos dos seus primeiros habitantes provêm do sul de Angola. O vizinho do Noé, o Sr. Benjamim, explicou numa conversa que o bairro teve origem na rua onde vou morar: “aqui foi o início do bairro Huambo, na rua 11” (atualmente conhecida como Rua da Escola Católica). O Sr. Benjamim é originário do Cuito, Bié, no centro do país, enquanto a nossa vizinha Marta é das Lundas, no leste de Angola. Além disso, há pessoas de outras regiões, como um homem que gere a mercearia e vem do norte de África e é muçulmano. O bairro é um ponto de convergência de várias migrações, desde os tempos da guerra civil até aos dias de hoje.

O bairro Huambo fica no Morro da Luz, conhecido de forma mais genérica como “o Rocha Pinto” ou de forma abreviada “o Rocha”. O Rocha Pinto é hoje atravessado pela Avenida 21 de janeiro, entre o aeroporto 4 de Fevereiro e a rotunda do Gamek, no sentido sul. Quem se dirige para a rotunda, o Morro da Luz fica do lado direito balizado pelo estádio do clube de futebol Inter Clube, ligado à Polícia Nacional de Angola. Fica a meio entre o centro da cidade, a baixa

culturais, no senso comum, na auto-imagem dos povos, nas aspirações de si mesmo, e em tantos outros aspectos da nossa experiência moderna. De certa forma, como sujeitos modernos respiramos a colonialidade a toda a hora e todos os dias”.

e a nova zona sul, para onde a cidade se expandiu, com os seus condomínios de luxo, a zona de Talatona.

O tal “espírito” do musseque, que deu asas ao ritmo semba e acrescenta a tal “autenticidade” na construção da “angolanidade”, é composto por esses elementos, tantas vezes escondidos e esquecidos por aqueles e aquelas que na construção da identidade angolana reverenciam as raízes. Esta “essência” de ser-angolano vem deste lugar, tantas vezes subalternizado.

Siniša Malešević, no seu trabalho "A Quimera da Identidade Nacional," destaca a importância de abordar as identidades construídas em torno da formação do estado-nação sob duas perspetivas, uma macro e outra micro.

A abordagem macro centra-se nos conceitos de modernismo e etno-simbolismo, que são moldados e incorporados por práticas culturais expressivas (Malešević, 2011). Para além do semba, a literatura em Angola no período pós-independência desempenhou um papel crucial na integração das diferenças étnicas e culturais das várias pessoas que constituem a identidade angolana. Frank Marcon (2005), no seu livro *Diálogos Transatlânticos: Identidade e Nação entre Brasil e Angola*, cita o presidente Agostinho Neto, o primeiro presidente de Angola após a independência, enfatizando a necessidade de consolidar uma “cultura nacional que corresponda à fusão das diferenças na unidade da nação e incentive os escritores a descobrir e compreender a cultura do povo angolano”(p. 29).

A abordagem micro é desenvolvida pelas comunidades, grupos e indivíduos, que baseiam os seus discursos em experiências empíricas e interpretações resultantes das vivências, aprendizagens e experiências da comunidade de práticas do semba, especialmente para aqueles que residem nos musseques. Surge o dilema da construção das práticas culturais patrimoniais: a conciliação entre a “bandeira” e as diversas “formas de ser angolano” (Flores, 2001).

O musseque mantém-se como um espaço de interrogação, tensão, de fricção e de polinização entre comunidades. Por um lado, é um local repleto de experiências e interações sociais; por outro, constitui um lugar de marginalização e invisibilidade com diversas facetas. A minha vivência neste local, junto da minha família, proporcionou-me uma perspetiva profundamente crítica desta cidade caracterizada por conflitos.

O solo árido, as moscas e o calor que me fazia transpirar contribuem para uma qualidade de vida menos digna e confortável. Estes elementos agravam a exclusão dos mais desfavorecidos, os denominados “transparentes”, como menciona o escritor angolano Ondjaki (2012) no seu livro com título homónimo. O musseque é a alma da criatividade e da sobrevivência dos luandinos.

Um local de persistências e ruturas coloniais na pós-colonialidade, compreendida aqui como um período em que “a maioria demográfica e os líderes políticos dessas nações são dominados pelos descendentes das populações do período pré-colonial” (Giblin, 2015, p. 314). Dessa forma, o musseque será sempre um espaço de origens, de raízes e ancestralidades, agora utilizadas como um “lócus de capital político sagrado e económico investido e contestado e, portanto, em última instância, de poder cultural (*ibid*, p. 315).

Observar, viver e refletir mais aprofundadamente sobre as interações entre as comunidades a partir deste local - o musseque - possibilitou-me testemunhar o quotidiano de uma cidade fragmentada, dividida e marcada pelo lastro da ocupação colonial portuguesa, um passado que, aos poucos, se vai desvanecendo. Desde o momento em que cheguei ao musseque, à minha casa, ao meu pátio, ao conviver com os "transparentes", comecei a compreender os desafios de uma cidade em constante tensão e influência recíproca.

Apercebi-me que as subjectividades daqueles que queremos entender requerem a crítica das nossas próprias subjetividades. Para tentar entender a minha “fragilidade branca” e, a partir das reflexões de Robin DiAngelo (2020), enfrentar as construções ficcionais de “raça” como herança de um eurocentrismo hegemónico do qual faço parte tive de romper com esse véu da caverna de sombras. Vivendo uma relação afetiva com uma pessoa negra que não tem tido os benefícios da branquitude, foi uma ajuda preciosa nesse processo.

A branquitude tem-se constituído como uma ideologia, e a minha geração tem uma responsabilidade especial em compreender os benefícios que acarreta e como ela reforça o racismo e o neocolonialismo. O meu trabalho de campo foi fundamental para questionar um conjunto de colonialidades que estão intrinsecamente ligadas ao meu corpo. Simultaneamente, a presença e as conversas com os meus interlocutores em Luanda serviram como um impulso para repensar a categoria antropológica “raça” na minha pesquisa e os significados atuais de ser branco, investigador na academia portuguesa e a viver entre as duas cidades. O livro de Nell Irvin Painter (2010), *History of White people* delinea de forma abrangente a construção da categoria da branquitude e como o “neutro” foi moldado em torno das pessoas brancas, permitindo uma série de construções e hierarquias ainda presentes no nosso quotidiano.

A considerável contribuição do racismo científico e do empreendimento colonial trouxe benefícios notáveis ao Ocidente e às pessoas brancas. A forma de produção de conhecimento, que reifica o extrativismo académico, reproduz e incorpora características coloniais que eu pretendia superar. Romper com o silêncio, conforme Grada Kilomba (2019) nos indica, exige um processo de várias fases pelas quais passei enquanto sujeito branco: negação, culpa, vergonha, reconhecimento, reparação.

O poder ligado à branquitude facilita o acesso a locais e a diálogos nos quais se entrelaçam passado e presente, revelando continuidades e descontinuidades em um espelho fragmentado por centenas de anos de encontros, interações permeadas por violências e exclusões mútuas.

A expressão musical do semba, que ressoa pelas ruas do musseque, destaca-se como uma interpretação dos "sintomas da história"(Taylor, 2008, p. 188), que integram a ideia de trauma comum às várias comunidades em diálogo. Atua simultaneamente como uma distância crítica para reafirmar laços e conexões, ao mesmo tempo que denuncia as rupturas nos contratos sociais. Neste contexto, o semba, enquanto expressão musical e de dança, desempenha o papel de tradutor e comunicador das experiências coletivas, funcionando como uma espécie de arquivo sonoro que incorpora as vivências, lutas e resistências ao longo do tempo. Esse arquivo sonoro e corporal é também um arquivo memorial³².

1.4 Friccionar e Polinizar: mediadores culturais em diálogo

As discussões acerca do semba enquanto património imaterial e das políticas culturais em Angola instigaram-me a participar ativamente no debate. Não assumi uma postura passiva ou de mero observador, mantendo-me neutro; pelo contrário, engajei-me como cidadão e pesquisador, intervindo e refletindo criticamente junto das sociedades e grupos sociais com os quais interagi.

Compreender as ambiguidades entre as tentativas de homogeneização do bem cultural semba e o fenómeno sócio-cultural na atualidade levou-me a convidar Jacques dos Santos (escritor), Paulo Flores (cantor e compositor), Aline Frazão (cantora e compositora), Miguel Sermão (ator e encenador), Ariel de Bigault (documentarista) e Ana Clara Guerra-Marques (coreógrafa e antropóloga, fundadora da Companhia de Dança Contemporânea de Angola) para uma série de conversas que contribuíram para o debate em torno do semba como património imaterial.³³

Este conjunto de pessoas pode ser caracterizado maioritariamente como “mediadores culturais”, seguindo a abordagem de Mareen Mahon, ou seja, interlocutores que auxiliam a

³² Para mais informações sobre a transmissão de memórias por meio de inscrições, cerimónias comemorativas e práticas corporais, cf. Connerton, 1989 que explora como as memórias são preservadas e transmitidas através de rituais e práticas corporais (Connerton, P. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press).

³³ Seguindo as orientações de Tim Ingold para uma abordagem etnográfica mais equitativa, as citações teóricas e provenientes das entrevistas serão tratadas com igual destaque na Bibliografia (Ingold, 2019). Na minha perspectiva a minha interação estabelecida com os meus interlocutores, e a produção de conhecimento que daí advém, não diferem, em minha perspectiva, da interação mantida com os autores académicos selecionados para a construção do argumento desta tese. Para mim os autores académicos e os meus interlocutores-nodais estão em pé de igualdade na produção do conhecimento.

revelar as lutas por significados sociais que se desenrolam através dos meios de comunicação e formas de cultura popular, fornecendo exemplos concretos e detalhados dos processos através dos quais indivíduos e grupos negociam, articulam, mudam e divulgam esses significados e indicando o impacto das suas actividades nas relações sociais” (Mahon, 2000, p. 468).

Jacques dos Santos, um dos fundadores da Associação Chá de Caxinde, situada no centro de Luanda, na Rua do 1.º Congresso do MPLA, teve um papel significativo na história do local. As instalações encontram-se anexas ao Teatro Nacional, hoje desativado, que foi palco de inúmeros concertos de música, tanto no período colonial quanto no pós-colonial. O estabelecimento desse espaço como cenário cultural foi influenciado por eventos como o “Aguarela Angolana”, organizado pelo CITA (Centro de Informação e Turismo de Angola), sob a direção de Luis Montez, frequentemente citado como um dos grandes impulsionadores do semba durante o período colonial.

No essencial, Jacques dos Santos, destacou a importância da fundação da Associação, no ano de 1989, e o seu percurso na promoção e difusão da música e da dança em Angola. Para além dessas atividades, a associação edita de livros tendo inúmeros títulos ligados à produção cultural e histórica de Angola.

Na nossa conversa, dos Santos destaca que a criação da associação pretendia “a valorização da cultural” e que esse propósito ficou mais claro com a criação do grupo de carnaval Unidos de Caxinde, entretanto extinto, devido a acusações de “abrasileirarem” o carnaval. Sobre este assunto, Jacques dos Santos refere que:

Através das danças de salão que nós queríamos internacionalizar e era com essa ideia... do mesmo modo que os brasileiros têm o samba, nós queríamos o semba ali, sempre (...) Porque o Carnaval, para ser Carnaval tinha de ter lá as dicanzas e as kabetulas e não sei que mais, que eram danças típicas só de Luanda, enquanto que o nosso semba era expressivo do país (J. A. dos Santos, entrevista, 15 de junho de 2018, pt. 15:18).

Sobre as tradições Eric Hobsbawm e Terence Ranger referem que “inventar tradições (...) é, essencialmente, um processo de formalização e ritualização, caracterizado pela referência ao passado, nem que seja apenas pela imposição da repetição” (Hobsbawm & Ranger, 2012, p. 2).

Edward Larkey, no seu livro sobre música popular na Áustria, conceitua tradição como a “soma total de mitos culturais históricos extremamente diversos, significados e valores de diferentes grupos de pessoas são utilizados para reinterpretar, recriar e re-vitalizar as suas relações entre si e os outros” (Larkey, 1993, p. 3). A criação de uma associação cultural com o intuito de (re)afirmar e reinventar o passado do semba, ao mesmo tempo que que projetar esse

patrimônio no futuro, gera fricções decorrentes das diversas interpretações do passado e das visões para o futuro.

A ideia de arquivo e de memória constituiu uma componente forte da entrevista com Jacques dos Santos. Destaca-se a ausência de um arquivo estatal e de referência no âmbito das expressões culturais artísticas, o que levou o Chá de Caxinde a adotar estratégias alternativas, como a promoção de concursos de danças de salão que incluíam o semba e a quizomba. A presença do semba em eventos como o Carnaval e nas danças sociais consolidou o Chá de Caxinde como uma referência cultural na cidade. Essa abordagem evidencia a necessidade de preservação e promoção das expressões culturais, mesmo diante da lacuna institucional, destacando o papel ativo de iniciativas locais na preservação da memória cultural.

A abertura de espírito promovida pela associação chocou com membros da Associação ligados aos órgãos do MPLA e do Governo. Esses desafios manifestaram-se em situações práticas, como a exclusão do Unidos de Caxinde do Carnaval de Luanda.

A justificação dada, pela direção da APROCAL, para a exclusão, alegando que o Unidos de Caxinde foi a de que não seguia as normas do Carnaval estando a desvirtuá-lo e a imitar o carnaval do Brasil. Esta “exclusão” destaca as divergências na interpretação e valorização das expressões culturais por parte dos grupos carnavalescos e a entidade responsável pela organização do Carnaval de Luanda.

A menção de que o arquivo e a memória se reduzem a livros editados e às pessoas que mantêm o Chá de Caxinde em atividade "morna" indica a falta de apoio institucional e destaca a importância de preservar e promover a herança cultural através da manutenção de agendas próprias e com o foco nas pessoas e a partir das pessoas que querem desenvolver as suas atividades. Embora ainda haja aulas de kizomba e semba no terraço do teatro, essa atividade é relativamente pequena em comparação com os anos em que o Chá de Caxinde organizava concursos de danças de salão e animava o seu grupo carnavalesco.

A necessidade de estabelecer um arquivo e promover escolas, entendidas aqui como grupos organizados que constroem percursos e memórias, tornou-se ainda mais evidente durante a entrevista com Paulo Flores, cantor e compositor angolano, autor da música "Poema do Semba" mencionada anteriormente. A conversa pode ser dividida em duas partes essenciais: uma que aborda os paradoxos pós-coloniais vivenciados pelo cantor em suas visitas a Angola, impulsionadas por seu pai, Cabé Flores; e outra que discute como Paulo Flores deseja que o legado do semba seja promovido e divulgado para as próximas gerações. Sua jornada começou com a kizomba, e após várias incursões em Luanda, ele conheceu cantores e compositores de semba, incluindo Carlos Burity, com quem colaborou na música "Poema do Semba".

No contexto das tensões políticas em Luanda, o cantor menciona o "medo" do proibido ou da "transgressão", ilustrando esse receio com um episódio vivido por Paulo após a morte do primeiro presidente de Angola, Agostinho Neto, em 1979.

Eu apanhei com 45 dias de luto, que tu não podias fazer nada, lá em Angola. As minhas férias foram 45 dias de luto. E era impressionante porque tínhamos que ouvir um álbum do Muddy Waters, eu escrevi isso até no “Ex-Combatentes”, tínhamos que ouvir bem baixo, porque não podíamos ouvir música (Paulo Flores, entrevista, 10 de agosto de 2018).

Este medo de liberdade de expressão no luto presidencial tem como contraponto as “festas de quintal”³⁴, espaços de socialização e conversa, transmissão de músicas de forma aural, ao mesmo tempo como espaços de incorporação de práticas de exibição de dança.

O conceito de auralidade, tal como desenvolvido por Ana Maria Ochoa Gautier (Ochoa Gautier, 2014) amplia a compreensão dos saberes musicais, que são adquiridos de forma auditiva e incorporados através da prática, desempenhando um papel crucial na compreensão histórica, política e social dos angolanos. Paulo Flores, ao longo da sua trajetória, vivenciou este processo, absorvendo conhecimentos no contacto com músicos mais experientes e ao participar em concertos e trabalhos de estúdio ao longo de vários anos. Durante mais de uma década como cantor da Banda Maravilha conseguiu internalizar o canto, o gestual e a essência do semba, tornando-o o seu género musical preferido tanto na composição como na interpretação. Hoje reconhecido como uma das vozes proeminentes do semba, Paulo começou a cantar o género musical quizomba tendo que que assimilar e incorporar as nuances específicas desse ritmo musical semba na sua prática artística.

Tocávamos muito e no fundo é uma escola também. Foi uma escola de semba. Às vezes eu fazia a música e eles punham em andamento de semba e eu não conseguia cantá-la correctamente. Estava ao contrário, porque eu via a cena de uma maneira ocidental. E às vezes são essas coisas todas que são necessárias dar, os segredos do género também. Mas foi muito importante, aprendi bué com eles, Chico Santos, Moreira, Marito (ibid, entrevista, 10 de agosto de 2018).

Na nossa conversa, Paulo Flores, refere esta escola feita a partir da prática representa uma forma de “escuta” que se vai sedimentando e incorporando. A forma como o conhecimento musical é operado acabou por polinizar a comunidade de práticas do semba através de laços de

³⁴ As festas de quintal são frequentemente mencionadas como locais de socialização familiar, camaradagem e vizinhança. Quase todos os interlocutores destacam esses eventos como significativos para a prática da escuta musical diversificada e também como momentos de dança. Conforme afirma John Blacking "o fazer musical é um tipo especial de ação social que pode ter importantes consequências para outros tipos de ação social" (Blacking, 2007, p. 15).

familiaridade e camaradagem. A ausência de escolas de música colocou os grupos, pessoas e indivíduos como principais portadores e arquivos do conhecimento do semba. A experiência de Paulo Flores confere-lhe uma perspectiva especialmente privilegiada sobre a “urgência” de transmitir um legado musical, em particular, sobre o semba, para as gerações futuras.

A minha preocupação em Angola agora é dar mais acesso aos jovens com esse tipo de trabalhos de ir lá, aos musseques, o arquivo digital que eu te estava a falar. Tentar formar melhores seres humanos com o pouco que a gente pode dar. Porque parece que eles estão a destruir o que sobra! (íbidem, entrevista, 10 de agosto de 2018).

O encontro com Aline Frazão permitiu discutir vários aspetos como: as questões em torno da categoria música da “Lusofonia”; a hierarquização de algumas músicas e cantores e a relevância das dimensões categoriais de género, de classe e raça, no campo musical luandense; o semba enquanto género musical referencial ou identitário e as continuidades coloniais presentes, nos contextos das sociabilidades e vivências atuais.

Para Frazão, o conceito de “Lusofonia” apresenta desafios consideráveis, pois tenta unificar e homogeneizar uma grande diversidade dentro da comunidade de falantes da língua portuguesa. Isso ocorre em um contexto geográfico e musical bastante disperso, ainda fortemente associado à era do império português e às suas diversas comunidades. Fundamentalmente, na visão de Frazão, não houve uma ruptura completa com as ideias de Gilberto Freyre no que diz respeito ao desenvolvimento de políticas de afirmação cultural, à suposta habilidade especial dos portugueses nas relações com os povos africanos e à conceção de assimilação desses povos ao modo de vida português, marcado pelos princípios de “Deus, Pátria e Família” (Cardão, 2014).

Aline Frazão reflete ainda que o Estado angolano e as suas estruturas administrativas culturais têm projetado imagens culturais do país atreladas a imagens do passado. O espelho partido continua a produzir colonialidades quer espaciais, quer temporais. “A imagem que Angola tem sobre si própria continua a ser uma imagem antiga, do antigamente: colonial, pós-colonial, da independência, do pós- independência” (Frazão, entrevista, 11 de setembro de 2018).

O retorno a Luanda, após vários anos fora do país, permitiu à cantora, entender alguns desses hiatos coloniais que permanecem nas mentalidades e nas vivências da sociedade angolana. Afinal, “os processos histórico-administrativos de descolonização de um território não garantem que os discursos que nele e sobre ele circulam tenham superado a lógica colonial” (Vergès, 2020, p. 14).

Já aqui foi referido que a performance enquanto ação comunicativa pode ajudar a entender um conjunto de práticas culturais em torno do património, funcionam como “atos de transferência” capazes de gerar significação simbólica friccionando e polinizando comunidades de interesses. As performances não apenas representam, mas também constroem e contestam significados dentro do campo patrimonial, refletindo as dinâmicas de poder e as negociações simbólicas entre diferentes agentes e discursos autorizados.

Miguel Sermão, ator amplamente reconhecido no teatro angolano e português, desempenhou papéis em vários projetos e mantém uma longa ligação à Companhia de Teatro *A Comuna*, em Lisboa. Profundamente influenciado pela ideologia socialista do MPLA e pela busca pela construção do “homem novo”, Sermão, aborda na entrevista a mim concedida, dois eixos principais. Por um lado, destaca a importância da abertura ao mundo e da formação através da cultura, com ênfase na música angolana, por outro, revela uma obsessão persistente com o “resgate” de um passado não documentado ou estudado, suscetível de desaparecer com o desgaste do tempo, a menos que seja desenvolvido um plano adequado para preservá-lo. Um dos acontecimentos referidos por Miguel Sermão prende-se com um projeto de resgate das ligações ancestrais entre as identidades da música negra brasileira e angolana: visita de uma embaixada de 65 músicos brasileiros a Angola, no ano de 1980, e foi cunhado como Projeto Kalunga. Do conjunto de músicos brasileiros estavam nomes como os de Chico Buarque, Dona Ivone Lara, Martinho da Vila, entre outros ligados ao samba. Chico Buarque, que compõe a partir desta visita a canção “Morena de Angola”, tinha a teoria de que as raízes do samba estariam no semba de Angola (Meihy, 2004). O investigador Maurício de Castro revisitou as premissas do Projeto Kalunga e pelos relatos feitos à época, na imprensa brasileira dá conta de que os músicos brasileiros presentes em Angola, não teriam encontrado afinidades musicais entre os dois géneros, estando o semba mais próximo de traços musicais caribenhos do que do samba. De Castro refere mesmo que “a memória do Projecto Kalunga, em suma, mostra que tanto as narrativas de familiaridade e de estranhamento são formas que perturbam e refazem nossa compreensão dos dilemas e conflitos em torno da construção de identidades entre Brasil e Angola” (de Castro, 2016, p. 107).

Por outro lado, Miguel Sermão foi testemunha de duas importantes polinizações musicais na sua geração. O consumo de música caribenha e cubana e a influência de bandas e grupos como os Les Eglon e Experience 7 que viriam a marcar o consumo do género musical zouk, sobretudo entre as camadas jovens de estudantes ligados à tentativa de angolanização desse género como aquilo que viria a ser cunhado como quizomba (kizomba); outro a relação da música angolana com a música brasileira que viria a influenciar as carreiras de André Mingas

e Waldemar Bastos. A internacionalização da música angolana passou muito pela sua exibição em grandes certames internacionais como Exposições Universais e ligações a países com a mesma lógica política internacionalista de Angola (de ideologia socialista).

Tanto Aline Frazão como Miguel Sermão falam de como as performances artísticas evidenciam diversos discursos sobre o passado. Muitas vezes, estes discursos muitas vezes concentram-se na história oficial, associada ao poder, contrastando com a história das narrativas, que é diversa, plural, possui várias nuances e ainda está em processo de estabilização.

A propósito do lançamento do livro *Atlântica: Contemporary Art from Angola and its Diáspora* (2018) tive a oportunidade de me encontrar com a cineasta francesa Ariel de Bigault, responsável pela primeira Antologia da Música angolana das décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990. Bigault trabalhou sobretudo a partir dos arquivos da Rádio Nacional de Angola, mas também num contacto muito estreito com os músicos, cantores e cantoras. Muitos deles conheceu na Expo'98, em Lisboa. Foi contratada para fazer a programação do palco onde decorriam os concertos de música categorizada como “africana”. O facto de ter passado pelo Brasil e por Cabo Verde dava-lhe um conhecimento profundo sobre as biografias e propostas musicais capazes de cumprir os objetivos da Exposição Mundial de Lisboa. Antes disso, Ariel tinha produzido um festival: “organizei, em Paris, em 1996 o primeiro festival lusófono, em França, que é o Atlântida onde já convidado o Carlitos Vieira Dias, André Mingas, um pouquinho da Banda Maravilha” (A. Bigault, entrevista, 5 de Maio de 2019).

A conexão estabelecida com os músicos motivou Ariel de Bigault a viajar para Angola no final dos anos 1990, a fim de preparar a coleta de músicas para fonogramas dedicados à música angolana, abrangendo muitos sembas. A apresentação da música angolana em eventos internacionais exigiu a construção de discursos para definir o género musical e permitir sua circulação na indústria musical global. No filme *Canta Angola*, de sua autoria, Carlitos Vieira Dias, filho de Liceu Vieira Dias, fundador dos Ngola Ritmos e músico autorizado com vasta experiência em grupos e conjuntos de semba, tenta delinear a definição desse género musical.

Esta é a batida da cazucuta do Carnaval original e baseando-nos na rítmica da percussão da cazucuta, criamos uma célula rítmica para guitarra. A viola foi dos primeiros instrumentos a serem introduzidos para a música atual que a gente chama o semba (Bigault, 2000).

Ariel de Bigault acompanhou de perto as questões de definição do semba enquanto género musical performado, para fins de mercadorização em certames internacionais. A cineasta desempenhou um papel crucial nesse processo, reconhecendo que a patrimonialização requer

uma definição clara do bem cultural a ser emblematizado e compartilhado globalmente. A fricção entre comunidades ao longo das transformações, hibridizações e transnacionalizações do semba é evidente, sendo o nascimento deste género associado à necessidade de ocupar o espaço da cidade colonial branca, anteriormente negado às pessoas dos musseques durante séculos de ocupação colonial. Néstor Canclini (2011), ao abordar o conceito de hibridização cultural, oferece uma perspectiva rica para entender essas dinâmicas. Segundo Canclini, as culturas são constantemente moldadas por processos de mistura e troca, que geram novos significados e formas culturais. No caso do semba, podemos observar como esta música emergiu como uma resposta às exclusões e segregações impostas pelo colonialismo, incorporando influências diversas e criando uma nova forma de expressão que desafiava as fronteiras raciais e sociais.

Na conversa com a coreógrafa Ana Clara Guerra-Marques, são abordadas estas fricções e polinizações. Guerra-Marques destaca um ascendente de poder dos agentes autorizados sobre a comunidade de práticas do semba, vinculado à construção de uma elite que moldou a narrativa oficial do campo musical. Essa elite, alinhada com os interesses políticos do MPLA, contribuiu para a construção da identidade angolana, envolvendo-se em processos de cosmopolitismo e afirmação geopolítica internacional de Angola. Este “caldo” político levou a que o campo musical luandense fosse sendo imaginado para os esforços da construção da identidade angolana, num processo de cosmopolitanismo, mas sobretudo de afirmação geopolítica internacional. Conforme expresso, por Michel Agier, no seu artigo “Distúrbios identitários em tempo de Globalização” – “dito de outra forma, o processo identitário, enquanto dependente da relação com os outros (sob a forma de encontros, conflitos, alianças, etc) é o que torna problemática a cultura e, no final das contas, a transforma” (Agier, 2001, p. 10).

Através das perspectivas e contribuições dos mediadores culturais entrevistados, como Jacques dos Santos, Paulo Flores, Aline Frazão, Miguel Sermão, Ariel de Bigault e Ana Clara Guerra-Marques, emerge um panorama complexo e multifacetado do semba enquanto património imaterial em Angola. Cada um destes agentes, com os seus conhecimentos e vivências únicas, teceu uma narrativa rica, revelando não apenas as potencialidades culturais e artísticas do semba, mas também as tensões, fricções e polinizações que permeiam sua trajetória no tecido social luandense.

Nestas conversas exploratórias discutimos uma ampla gama de temas, desde a criação de arquivos e escolas para preservar e transmitir o conhecimento do semba, até questões mais

abrangentes relacionadas com identificações³⁵, política e "glocalização". Estas discussões não apenas contribuíram para a construção do terreno e a definição das metodologias a serem empregues, mas também desempenharam um papel fundamental na minha inscrição no processo de inventariação do semba enquanto património imaterial.

Ao explorarmos as experiências e reflexões dos mediadores culturais pudemos analisar de perto as dinâmicas de poder, as lutas pela definição e legitimação do semba, bem como os desafios enfrentados pela comunidade de práticas do semba em constante tensão sobre como devem agir. Estes diálogos, sublinham a importância do semba, não apenas como uma expressão artística, mas como um campo de negociação cultural em constante evolução.

A complexidade das relações entre agentes autorizados, comunidades de práticas e o contexto político delinea um terreno desafiante, mas ao mesmo tempo repleto de possibilidades para a construção de um diálogo significativo sobre políticas culturais em Angola.

1.5 Ritmando a pesquisa: testemunhar performatividades

Investigar o complexo "espelho partido" e desentranhar as dinâmicas dentro da comunidade de praticantes do semba e da comunidade de agentes autorizados, detentores do Discurso Autorizado do Património, constituiu a estratégia principal desta pesquisa. As metodologias adotadas para desenvolver essa investigação incluíram uma combinação de observação participante, conversas e entrevistas semi-estruturadas com os interlocutores-nodais, além do registo áudio e vídeo das performances musicais e de dança de semba.

Iniciei o trabalho em Lisboa, marcando o início da pesquisa ao assistir ao concerto do Conjunto Angola 70, logo após o anúncio da Ministra da Cultura de Angola sobre o processo de patrimonialização do semba. Este projeto de revivalismo musical foi impulsionado pela edição do *Angola Soundtrack* (2010)³⁶.

No clube BLeza, em Lisboa, dois nomes do início dos conjuntos em Angola, o percussionista Joãozinho Morgado, com cerca de 80 anos e Botto Trindade, já nas suas sete

³⁵ Os sociólogos Rogers Brubaker e Frederick Cooper (2021), em seu artigo "Para além da "identidade", propõem uma análise crítica dos usos do conceito de "identidade" na produção sociológica e antropológica. Eles argumentam que, como categoria de prática e análise, "identidade" pode ser interpretada de maneiras excessivamente amplas, restritas ou até mesmo vazias. Os autores realizam um balanço teórico e conceitual sobre as múltiplas significações do termo e sugerem que abordagens alternativas poderiam enriquecer a compreensão de fenómenos sociais frequentemente encapsulados pela noção de "identidade". No contexto do semba, essa crítica ganha relevância ao considerarmos as diversas identificações produzidas pelas diferentes agremiações em estudo no contexto luandense, destacando a complexidade e fluidez dessas construções identitárias.

³⁶ *Angola Soundtrack: The Unique Sound of Luanda 1968-1976*, 2010, Analog Africa n° 9, editado e produzido por Samy Ben Redjab.

décadas de vida, atacando as notas da sua guitarra. A cantar sembas estava Paulo Flores, que é também o diretor musical deste projeto de recordação da chamada “época dourada do semba”.

O Conjunto Angola 70 surgiu como forma de recuperação das músicas dos conjuntos e bandas, que tocavam sobretudo nos géneros de música lamento, semba, rumba angolana e baladas. Há outros instrumentistas que fazem parte do projeto como Teddy N’Singui (guitarra e voz), Dulce Trindade (guitarra rítmica), Raúl Tollingas (dicanza e voz), Chico Montenegro (timbales e voz) entretanto falecido, Carlitos Timoteo (guitarra baixo). Para o concerto de Lisboa só vieram dois músicos, Joãozinho Morgado e Botto Trindade, aos quais se juntaram Paulo Flores e Manecas Costa, músico da Guiné Bissau, radicado em Portugal.

O propósito do concerto era divulgar esses músicos em contextos de circulação e difusão musical europeia, destacando a sua qualidade e excelência, e revelar os sons perdidos do baú musical angolano. No palco, estavam os "portadores" do conhecimento do semba e seu "espírito", indivíduos cuja vida foi dedicada à música. O passado era ativado no presente por meio de performances “embaladas” de “autenticidade”, mesmo que de maneira parcial, fabricada e encenada.

Durante o espetáculo, Paulo Flores enfatizou a importância dessas "joias musicais" ainda vivas, ressaltando a urgência de conhecê-las, editá-las e preservá-las. A ideia de que essas pessoas carregam consigo uma riqueza de informações ainda não coletadas, não testemunhadas, não devidamente arquivadas e estudadas foi evidenciada.

A pressão política sobre a gestão dos bens culturais é muitas vezes exercida de fora para dentro de Angola, com performances que precisam ser reconhecidas e resignificadas fora dos seus contextos, em palcos internacionais, para receberem a atenção das autoridades culturais dos seus países. Isso arrasta legitimações e as consequentes emblematizações nacionais e internacionais, como ocorreu com o tango de Carlos Gardel, o afrobeat de Fela Kuti, a morna de Cesária Évora e muitos outros géneros musicais do sul global, muitos dos quais figuram na lista representativa do PCI da UNESCO.

A abordagem da pesquisa e as estratégias implicadas foram moldadas considerando as sugestões metodológicas de Sharon Macdonald (2013), o *past-presencing* (presença do passado) que envolve olhar para o passado a partir do presente, dando atenção aos complexos de memória. Essa metodologia estabelece uma ligação entre a pesquisa antropológica e histórica.

Nesse sentido, a autora sugere uma abordagem espaço-temporais: uma relacionada com a forma como as temporalidades as vivências das pessoas “os acontecimentos do passado são experienciados no presente”; outra sugere o acompanhamento de “ideias, atores e processos”

locais, refletindo criticamente e, em conjunto, com esses interlocutores-nodais, as formas como produzem valores estéticos, perspectivas ideológicas, identidades de género, raça, classe, etnicidade e sexualidade(s) (Macdonald, 2013, p. 9).

Durante as performances de semba, essa perspectiva será incorporada para compreender de que forma o passado é manifestado e reinterpretado no presente, refletindo-se nas construções de valores estéticos, ideológicos e identidades sociais.

Logo após o concerto do Conjunto Angola 70, decidi marcar uma entrevista com Paulo Flores. A música “Poema do Semba” da sua autoria com Carlos Burity enuncia a forma como o semba se define nas suas diversas performatividades: no Carnaval, nos grupos de música tradicional, nas bandas e nas pistas de dança.

Desta forma, a minha aproximação ao terreno teve várias fases e seguindo uma lógica de “juntar peças”, que teve início junto da comunidade de práticas do semba. Entender as fricções e polinizações entre as comunidades levou-me a contactar a direção do INPC de forma a poder ser enquadrado institucionalmente no país, quer seja para fins de vistos de permanência em Luanda, quer seja na construção de pontes de diálogo com esta entidade responsável pela salvaguarda do património em Angola. Após resposta afirmativa do INPC enviei-lhes o meu projeto de pesquisa e os seus principais eixos, no sentido da construção de um diálogo mais institucional.

Ao contrário de outros trabalhos etnográficos, esta pesquisa parte do terreno para a teoria e só depois para a reflexividade já que, apesar do meu conhecimento do campo, as pessoas com quem me cruzei foram estabelecendo essa reflexão conjunta, uma colaboração conjunta para entender as fricções e polinizações entre comunidades. As relações históricas entre angolanos e portugueses, moldadas ao longo de quatro séculos de ocupação, contribuíram para a construção de ideias culturais complexas entre ambas as comunidades.

Esta metodologia foi fortemente influenciada pelo trabalho de campo de Paulla Ebron (2002) realizado no testemunho e análise de performatividades tanto na comunidade de praticantes quanto na comunidade de agentes autorizados da música kora, dos tocadores Jeli, da Gâmbia. Na introdução ao seu livro refere que “ver a natureza performativa do poder não é banalizar o poder, mas ver como ele funciona. O poder é eficaz quando as pessoas estão inscritas nas retóricas, nos posicionamentos e nas posições subjetivas dos seus projectos. Através destas atuações, os sujeitos assumem hierarquias sociais no mundo” (Ebron, 2002, p. 5).

As performatividades orientaram a escolha dos interlocutores-nodais e impulsionaram a pesquisa, conduzindo à compreensão de que a performance cultural do semba tem raízes no

Carnaval, posteriormente implementada pelas turmas de música tradicional e, posteriormente, performada pelos conjuntos que ganharam acesso a instrumentos eletrónicos.

O baterista Marito Furtado, fundador da Banda Maravilha foi o interlocutor-nodal das bandas e dos conjuntos na atualidade. Através deste interlocutor chegaria a Jorge Mulumba que tem um grupo de música tradicional, os Nguami Maka. Por sugestão de Marito foi com Jorge que acabei por aprender a tocar *dicanza* e em linha com aquilo que Paulla Ebron experienciou com o instrumento *kora*, na Gâmbia. A autora parte da performance como algo transversal ao continente africano, uma forma de ter voz no mundo, quer seja junto das comunidades de práticas da *kora* pelos griots, quer seja pelos burocratas das instituições ligadas aos estados-nação africanos. Ebron, sugere, já no final da introdução do livro, que olhemos para a “performance mais do que uma resposta ao poder, mas como um poder em si mesmo” (*ibid.*, p. 16).

Os reflexos do espelho e seus “cacos” foram cuidadosamente reunidos para compreender a comunidade de práticas e a comunidade de agentes autorizados na patrimonialização do *semba*. Tal como refere Miguel Vale de Almeida, “não existe trabalho de campo sem se conseguir descobrir, simultaneamente, informantes privilegiados e um contexto ou estudo de caso ao mesmo tempo sólido, nuclear, e com ramificações para várias vertentes do que se pretende compreender” (Vale de Almeida, 2000, p. 47).

As minhas visitas à escola de dança Estrela Clássica surgem da minha observação de cartazes de anúncios de escolas de dança pela cidade de Luanda. Ao passar pelo bairro do Catambor vi pessoas a dançarem *semba* num terraço. Foi essa imagem que me levou a contactar Bernardo Geoveth, fundador da escola. A partir das nossas conversas entendi o carácter informal destas escolas, uma forma de criar comunidade dançante, mas também uma estratégia complementar económica ao emprego como guarda prisional, numa prisão da cidade. Os alunos e alunas destas escolas acabam por dançar em espaços de concertos onde a Banda Maravilha atua, gerando uma comunidade dançante em torno do *semba*.

Com o desenrolar do trabalho de campo fui entendendo algumas ligações de parentesco na comunidade de práticas do *semba*. Jorge Mulumba é sobrinho de Kituxi, nome artístico de Miguel Francisco dos Santos Rudolfo, que desempenhou um papel fundamental nas turmas de música tradicional e que esteve ligado às performances com instrumentos a que chama “tradicional”. As viagens de Kituxi com os seus acompanhantes gerou uma polinização da música tradicional angolana, agora renomeada por Jorge Mulumba como “ancestral”. Esta ligação familiar entre Mulumba e Kituxi realça a importância da transmissão do conhecimento

musical e a forma como a comunidade de práticas do semba gere o seu património dentro das suas estruturas mais familiares e de vizinhança.

Desta forma, decidi entender estas redes entre interlocutores por assistir às aulas de dicanza com Jorge Mulumba e mais tarde quando me aproximei do trabalho do grupo carnavalesco União Recreativo Kilamba, nomeadamente de Poli Rocha, nome artístico de Jelson Nogueira da Rocha, que é tio de Jorge Mulumba e líder do grupo carnavalesco.

As ligações de parentesco também têm implicações na gestão do património musical. Poli Rocha, também conhecido como Jelson Nogueira da Rocha, líder do grupo carnavalesco União Recreativo Kilamba, é tio de Jorge Mulumba. Essa relação familiar destaca como as comunidades de práticas do semba não apenas compartilham conhecimento musical, mas também estão envolvidas na preservação e revitalização do património cultural.

Estas relações familiares, dentro das comunidades de práticas do semba, não partilham apenas conhecimento musical, têm também implicações na preservação, revitalização e gestão do património musical. Não são apenas estruturas informais, representam a espinha dorsal que sustenta a transmissão cultural e a continuidade das tradições musicais, contribuindo para a coesão social, fortalecendo laços de comunidade, desempenhando um papel crucial na preservação e evolução do semba como expressão artística e cultural em Angola.

Do lado do INPC, Cecília Gourgel (a diretora) tornou-se uma interlocutora-nodal fundamental, proporcionando não apenas reflexões profundas no âmbito musical, mas também impulsionando a promoção e difusão do património imaterial, em colaboração com as universidades. Em conjunto organizámos duas comunicações³⁷ sobre Património Cultural Imaterial, em parceria com os departamentos de Letras e Ciências Sociais da Universidade Agostinho Neto. Estas palestras não só enriqueceram o debate entre jovens estudantes de Literatura e Antropologia, mas também ampliou as perspectivas de pesquisa nos seus *curriculum* académicos relacionados com o património imaterial.

A iniciativa de divulgar o conceito de Património Cultural Imaterial e a Convenção para a Salvaguarda do PCI de 2003 ganhou impulso após um encontro com a ex-ministra da cultura, Rosa Cruz e Silva, que liderou a primeira candidatura de Angola às listas da UNESCO, com o

³⁷ As comunicações mencionadas, realizadas em outubro de 2019 no contexto do trabalho desenvolvido no Instituto Nacional do Património Cultural e na promoção da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial da UNESCO de 2003, abordaram temas relevantes para a compreensão e difusão do património cultural angolano. A primeira, apresentada em 8 de outubro na Faculdade de Letras da Universidade Agostinho Neto, sob o título "As Listas da UNESCO e o Património", explorou questões relacionadas com a inclusão de bens culturais nas listas da UNESCO. Já a segunda comunicação realizada a 18 de outubro (inserida numa oficina de aprendizagem na Faculdade de Ciências Sociais da mesma universidade) intitulada "Oficina de Aprendizagem Património Cultural Imaterial", contou com a participação do músico compositor e construtor de instrumentos Jorge Henriques (Mulumba) e da investigadora Domingas Monteiro.

dossier da cidade de Mbanza Congo³⁸. Durante essa conversa, destacou a escassa participação da academia angolana nos debates sobre o património, evidenciando a importância de fomentar essas discussões.

Os fluxos de debate entre comunidades foram acompanhados de perto pela arquiteta Paula Nascimento, responsável pelas propostas dos pavilhões de Angola em exposições universais. Além de seu papel como curadora artística, a arquiteta desempenhou um papel crucial nas mostras artísticas do pavilhão de Angola na Expo 2015, em Milão. O seu trabalho visava compreender a essência por trás desses pavilhões e como eles projetam imagens do país, utilizando a música semba e a dança como elementos prioritários na construção dessa imagem.

Outra figura relevante ligada aos pavilhões de Angola é Albina Assis Africano, vinculada desde os anos 1950 aos grupos político-culturais, que contribuíram para a construção da imagem da música e dança angolanas. A sua atuação como Comissária de Angola nas exposições universais revela as preocupações políticas em retratar o país como uma terra de oportunidades e de futuro.

A internacionalização de músicos angolanos, proporcionada por eventos como esses, é supervisionada por Kayaya Júnior, um produtor atento à presença do semba tanto em Angola quanto no exterior. A mediatização do semba é uma faceta significativa do trabalho de Kayaya, cuja programação musical tem sido influenciada pelo ambiente do bar Miami, na ilha de Luanda. Esse local serviu de inspiração para a programação musical dos pavilhões de Angola, onde performances "ao vivo" com forte apelo visual e rítmico têm sido privilegiadas.

A mediatização do campo musical, em especial do semba, também encontra expressão no Show do Mês, uma iniciativa de Yuri Simão, ex-jornalista da Rádio Nacional e da Televisão Pública de Angola (doravante TPA). Fundado em 2014, este evento presencial e com transmissão on-line tem sido uma plataforma para resgatar e promover nomes e bandas de semba, utilizando estratégias modernas de difusão cultural como o YouTube e angariando patrocínios e envolvendo personalidades mediáticas em Luanda. Este exemplo ilustra a adaptação bem-sucedida do semba a novas audiências e formas de disseminação cultural, especialmente através das redes sociais.

Durante a pandemia pelo COVID-19, que paralisou Angola, o Show do Mês foi decisivo na sua transferência para a TPA com o formato “Música no Kubico” (música em casa, em

³⁸ Para ver o dossier de inscrição de Mbanza Congo às listas do Património Mundial da UNESCO consultar: <https://whc.unesco.org/en/list/1511/> (consultado em julho de 2024). Anos antes da entrada de Mbanza Congo nas listas da UNESCO, o decreto presidencial n.º 178 de 2015, cria o Comité de Gestão Participativa do Centro Kongo, sob a tutela do titular do poder executivo, ou seja, sob supervisão do Presidente José Eduardo dos Santos.

português). A emissão da televisão pública de domingo passou a ser dedicada à transmissão destes conteúdos, de forma a evitar as deslocações de pessoas na cidade. Este período da pandemia afetou de forma muito intensa o campo musical e os sembistas viram-se obrigados a exigir mais políticas para a cultura por parte do Governo. A fricção aumentou com gerando debates e discussões, sobretudo nas plataformas Facebook e Instagram.

Com o meu regresso a Lisboa, devido à COVID-19, as interações com meus interlocutores foram transferidas para o ambiente virtual. No entanto, a pesquisa persistiu por meio da publicação de uma série de artigos em um website que elaborei para divulgar o andamento da investigação.

Assim, a criação do website – *sembapatrimonioimaterial.com*³⁹ – teve como principal objetivo estabelecer uma relação dialógica e horizontal com os meus interlocutores-nodais. Optei por esta plataforma *online* para incentivar a escrita e a elaboração de pensamento crítico em conjunto durante e após a pesquisa, contribuindo para o inventário do semba, por meio da colaboração com a comunidade de práticas do semba. Desta forma, pretendi promover a transparência na produção do conhecimento da pesquisa e criar espaço para o debate e a crítica.

No decorrer da investigação, estabeleci um contacto mais próximo com a comunidade de práticas, incluindo músicos, dançarinos e cantores. Essa ligação proativa com os meus interlocutores foi orientada pelo que considero crucial num processo de patrimonialização: o diálogo entre as partes interessadas.

A sugestão de apresentar a performance *Semba versus Petróleo*, no Festival Política em agosto de 2020, levou-me a entrar novamente em contacto com Galiano Neto, interlocutor indicado por Ariel de Bigault. Lamentavelmente, Galiano Neto faleceu no ano de 2022, levando consigo um valioso legado como instrumentista e compositor. Foi através de Galiano que conheci Chalo Correia, cantor e músico, que reside em Lisboa. As conversas e os momentos compartilhados com ambos constituíram uma contribuição significativa para uma reflexão mais crítica sobre o papel da música no futuro de Angola, posicionando-a como uma alternativa a patrimónios prejudiciais, como o petróleo, que é o principal produto de exportação do país.

A escuta das comunidades e as reflexões construídas constituem um campo aberto e que nunca se encontra encerrado. Ao mesmo tempo as fronteiras entre comunidades são difusas e difíceis de demarcar. Nesta pesquisa a linha que marca a diferença, ainda que difusa, entre as comunidades são as lógicas de atuação, as performances. A comunidade de práticas quer ver o

³⁹ As publicações do *website* semba património imaterial, sobretudo os vídeos produzidos em colaboração com os meus interlocutores serão indicados aos longo da tese. Para uma visualização do *website* consultar a ligação em: <https://sembapatrimonioimaterial.com/>, consultado em julho de 2024.

seu “saber fazer” musical e de dança valorizado⁴⁰. A comunidade de agentes autorizados quer que as suas políticas culturais beneficiem toda a comunidade nacional. Como destacam Nicolas Adell *et al.* “no terreno, os indivíduos dedicados a manter, restaurar ou reviver uma tradição cultural podem formar uma comunidade de práticas, não necessariamente partilhando a etnia e identidades, mas cooperando em nome de interesses políticos ou económicos comuns” (Nicolas Adell *et al.*, 2015, p. 8).

A metodologia adotada nesta pesquisa é intrinsecamente sensível às transformações na dinâmica entre pesquisadores e participantes, considerando a crescente democratização do acesso à informação e o poder que os interlocutores detêm para pesquisar e organizar seu próprio conhecimento. Esta permissão faz ressaltar a importância de reconhecer que muitos músicos e dançarinos envolvidos no terreno possuem um entendimento profundo do tema.

Como destacado por Paul Siltoe *at all*, “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 objetos de investigação” (Sillitoe, 2012, p. 184). Nesse sentido, Tim Ingold (2019) ressalta o potencial transformador da Antropologia na educação e na vida das pessoas sugerindo que as etnografias devem ser desenvolvidas mais “com” do que “sobre” os nossos interlocutores. A abordagem de *past-presencing* de Sharon Macdonald, seguindo ideias, atores e processos, oferece a oportunidade de amplificar vozes silenciosas e perspectivas muitas vezes ignoradas pela academia. A observação participante, a escuta atenta e a espera foram fundamentais para compreender as complexidades das práticas culturais em contexto.

Em suma, a metodologia adotada nesta investigação não se limitou a uma abordagem técnica. Foi a tentativa de uma prática ética que buscou compreender as complexidades culturais de maneira profunda e cheia de respeito. Ao adotar esta postura tentei contribuir ativamente na construção do conhecimento colaborativo, contribuindo para um diálogo mais aberto e uma representação mais precisa e abrangente das pessoas que pertencem a estas comunidades.

⁴⁰ O debate sobre o desenvolvimento de etnografias “com” em vez de “sobre” as pessoas não é novo e antecede as reflexões de Tim Ingold. Este tema já foi abordado por vários antropólogos, incluindo James Clifford, Renato Rosaldo, Vincent Crapanzano, Marshall Sahlins e Gananath Obeyesekere. Estas discussões focam-se na importância de envolver as comunidades estudadas de maneira colaborativa, reconhecendo a agência dos sujeitos na co-criação do conhecimento etnográfico. Ver, por exemplo, Clifford, & Marcus, 1986; Rosaldo, R. 1989; Crapanzano, 1980; Sahlins, 1985; Obeyesekere, 1992.

2 O semba e as suas múltiplas narrativas e performances: conjuntos musicais e a dança

2.1 Arquivos e reportórios da Banda Maravilha: debates em torno das “origens” do semba

Este capítulo é dedicado à forma como o semba se foi sedimentando como ritmo e género musical na Banda Maravilha e também como dança, em contexto de ensino-aprendizagem, na escola informal de dança Estrela Clássica. Dedico especial atenção à forma como a auralidade confere saberes e conhecimentos “não escritos” das performances de semba, ou seja, a forma como a atenção e a escuta, e a repetição cinestésica dos movimentos e passos do semba, foram gerando um conhecimento e um arquivo incorporado – para recuperar uma reflexão de Diana Taylor (2003) em torno dos arquivos e repertórios culturais. Apesar da ausência de “escolas” oficiais para a formatação desses conhecimentos musicais e performativos, as aprendizagens incorporadas representam um arquivo aural do património do semba⁴¹.

O processo de patrimonialização desencadeou novas conversas sobre a necessidade de estabelecer um arquivo colaborativo entre a comunidade de práticas e as instituições estatais, originando fricções e polinizações entre os diversos intervenientes neste diálogo. A valorização do património semba tem sido grandemente influenciada pela sua atuação em espaços de legitimação, provocando novas perspetivas sobre como este património deve ser abordado, aprendido e apreciado. Esse reconhecimento assume a forma de “um processo concretizado de criação ou redistribuição de narrativas específicas de significado e conhecimento”(Smith, 2021, p. 36).

Etimologicamente a palavra semba designa o singular de masemba, que significa “umbigadas”, em língua quimbundo, da região noroeste de Angola. O termo semba remete para o movimento dos corpos em que os umbigos dos dançantes se tocam em momentos específicos da *performance*. O escritor folclorista angolano, do período colonial, Óscar Ribas define semba através das dimensões corporais como sendo uma “umbigada (em dança angolana), embate involuntário, mas de frente, de duas criaturas. Como verbo, sembar significa “dar sembas; dançar masemba; de semba” (Ribas 1969, p. 313). Esta definição, apesar de ser bastante antiga

⁴¹ A transmissão de expressões culturais tem sido tradicionalmente realizada no âmbito das aprendizagens dentro da família, vizinhança e comunidade. Marcel Mauss (2018) nos seus estudos sobre as sociedades tradicionais, abordou como as práticas culturais e educativas são perpetuadas através de métodos informais e contextuais

é ainda usada por muitos sembistas ou pessoas ligadas à cultura. Não só tem laivos das representações essencialistas, colonialistas, como tem permanecido como válida na literatura sobre o semba, em Angola. A academia angolana tem tido muitas dificuldades em desprender-se destas visões dos folcloristas como Óscar Ribas, como também de José Redinha, um etnógrafo curioso, que só se vem a formar antropólogo após a independência de Angola. Sobre as danças da umbigada há muitas contribuições sobretudo no Brasil via estudos dedicados a performances culturais próximas do semba como o jongo, umbigada, roda de samba do recôncavo baiano ou o coco.

A ideia de embate corporal entre dançarinos, no momento mais intenso da música, traz à tona práticas de dança que ecoam através das experiências das pessoas deslocadas durante o período do comércio transatlântico de escravizados. Juliana Bittencour Manhães (2014, 2021), na sua pesquisa sobre as danças da umbigada, destaca a natureza lúdica e presencial dessas expressões artísticas, que atuam como enunciadoras das ancestralidades de matriz africana. Essas performances negras, enraizadas em tradições profundas, sugerem a imagem de um corpo que dança em comunhão com o solo, criando uma conexão palpável que evoca a herança de passados imemoriais.

Os primeiros indícios do surgimento do ritmo musical semba⁴² remontam ao contexto colonial da cidade de Luanda, a partir de meados de 1940. Este ritmo foi-se constituindo nos bairros das periferias da cidade de Luanda – os musseques – como uma expressão cultural de múltiplas constelações. As pessoas juntavam-se para tocar ritmos de diversas regiões e comunidades de Angola ensaiando danças. Essa convivialidade acontecia, normalmente, no final da jornada de trabalho e, sobretudo, aos fins-de-semana em encontros familiares e de vizinhança.

A formatação desta performance dá-se neste contexto urbano luandense, como uma performance social e cultural com uma vertente musical e cinestésica, constituindo-se como uma prática entre outras destes bairros, fazendo parte das suas rotinas diárias, nas festas de quintal, com as comidas e bebidas, narração de estórias e a sua escuta com a participação de audiências de várias idades, géneros e origens.

Um dos grupos que esteve ligado às primeiras expressões musicais de semba foi o Ngola Ritmos⁴³, em 1947, no Bairro Operário, lugar de habitação do operariado e de pessoas ligadas

⁴² Um ritmo é uma conceção musical, enquanto um género é uma categorização que, embora possa ter ligações com a música e seu estudo (especialmente pela etnomusicologia) está mais diretamente associado aos processos de divulgação e mercantilização da música, ou seja, à indústria musical.

⁴³ Ngola Ritmos é um grupo musical angolano cujo reportório se foca sobretudo na criação e composição de ritmos angolanos e conforme o nome do grupo indica. A sua popularidade no tempo colonial vai levar o Ngola à RTP,

à máquina da administração do Estado colonial português. Nomes como Liceu Vieira Dias (Carlos Aniceto Vieira Dias, guitarra, voz e composição), Nino Ndongo (Manuel António Rodrigues Júnior, guitarra e voz) e José Maria dos Santos (guitarra e voz) estarão na génese da estética musical do semba (Cidra, 2019).

As conversas e entrevistas com os meus interlocutores-nodais em torno do semba enquanto património relançaram diálogos em torno das origens do semba e a sua fonte rítmica. Dos debates sobre as raízes musicais e de dança do semba destacam-se duas correntes:

- a) uma que radica na rebita/masemba, um género musical e de dança que terá origem no Caduque: “um género de kabetula mais tradicional que era dançado apenas pelas elites angolanas da época, mais propriamente de Luanda localizadas na ilha desta cidade" (Weza, 2007, p. 21).
- b) outra teoria localiza a formatação do semba nas manifestações das turmas que operavam nos bairros periféricos de Luanda. Esta narrativa realça que o percurso do semba e as suas transformações enquanto género musical e de dança constituem uma continuidade, através dos grupos carnavalescos, depois com as turmas de música tradicional e mais tarde pelos conjuntos musicais (R. Ferreira, entrevista, 1 de setembro de 2019).

Um dos principais subscritores da primeira teoria é o pesquisador e compositor Mário Rui Silva⁴⁴ que através dos seus estudos destaca que:

A cultura musical luandense é fruto de vários encontros. Diversos grupos populacionais chegaram a Luanda provenientes de várias regiões de Angola [...]. Estes grupos traziam consigo o seu próprio universo cultural e na medida em que o tempo avançava iam se adaptando às novas realidades (Silva, 1996, p. 33).

em Lisboa, para uma atuação. A música Monami, que significa em português, “meu filho” foi um dos temas interpretados: <https://www.youtube.com/watch?v=5TCM-31nBO8>

⁴⁴Músico e investigador, Mário Rui Silva é um dos principais divulgadores da música angolana e trabalhou com Liceu Vieira Dias e também no primeiro álbum de Bonga Kwenda (José Adelino Barceló de Carvalho) *Angola 72*. As suas pesquisas tem sido editadas em diversos trabalhos discográficos como *Chants d'Angola pour demain* (Cantos de Angola para Amanhã), 1994, *Luanda 50/60 ANGOLA*, 1997, ou *Luanda 1940 Angola* de 2002. Os resultados das suas pesquisas sobre a música angolana estão compilados numa obra a editar intitulada *Estórias para a História da Música em Angola* (Buala disponível em: <https://www.buala.org/>, consultado em 18 de fevereiro de 2019).

Um dos subscritores da segunda teoria é Marito Furtado, baterista da Banda Maravilha, que destaca a importância dos grupos carnavalescos e dos grupos de folclore na formatação do ritmo semba:

O semba é um ritmo, é, acima de tudo, um ritmo. O semba é um género musical que nasce do nosso folclore, folclore da música angolana. Antigamente, era tocado pelos grupos carnavalescos e os grupos folclóricos (turmas). Era tocado por grupos normalmente compostos por vários elementos onde existia o batuque, existia o batebate ou mukindu, o reco-reco, que é a dicanza e a caixa (M. Furtado, entrevista, 16 de agosto de 2019).

O músico e compositor Mário Rui Silva reforça ainda que o semba se trata de uma performance capaz de sintetizar os legados musicais africanos e europeus, mas também de garantir, no contexto e criação das “turmas”, as agremiações promotoras de transmissão intergeracional deste ritmo. Para Silva, a introdução do violão na música semba, inicialmente e da guitarra elétrica, mais tarde, proporcionaram a construção de um género musical híbrido e articulado com os instrumentos locais da região do Noroeste de Angola (onde se inclui Luanda como lugar de confluência) como a caixa, ngomas, mukindu e a dicanza.

Este legado terá vindo da geração anterior dos músicos que viriam a formar os Ngola Ritmos como José Vieira Dias (pai de Liceu Vieira Dias), Rodrigues Ndongo (pai de Nino Ndongo), Domingos Benedito de Palma (pai da cantora Bélita Palma). Este conjunto de músicos já tocava em festas de aniversário e faziam serenatas usando, sobretudo, o bandolim e o violão, práticas musicais que se foram afirmando na década de 1930, acompanhando a urbanização da cidade de Luanda.

Liceu Vieira Dias inicia a sua carreira com o *Grupo dos Sambas* e mais tarde na orquestra *Ritmo Tropical* numa época em que a cidade começa a dispor de espaços para a apresentação de espetáculos. Marissa J. Moorman (2008) revela que Liceu, através dessa experiência musical no grupo musical dos *Sambas*, enceta um trabalho de recolha das sonoridades angolanas, influenciado pelas viagens que faz pelo país, acompanhando o pai, funcionário da administração colonial. O domínio dos instrumentos como o violão e a tradução rítmica de variadas influências africanas para a matriz do semba é preponderante no projeto musical dos Ngola Ritmos.

A introdução de instrumentos como a guitarra elétrica permitiu a execução de solos neste instrumento dando uma textura musical ao semba, sobretudo até 1960. Há aqui uma influência musical do grupo *OK Jazz* liderado pelo guitarrista Franco, do Congo, Kinshasa. Os solos de guitarra da banda *Os Gingas*, por exemplo, devem-se ao guitarrista Eduardo Garcia Adolfo (Dúia) que não se limitou a uma pura imitação do estilo congolês. A contaminação musical dos

Ngola Ritmos foi acompanhada ainda pelos contributos da música cabo-verdiana, os sambas do Brasil, os merengues e as plenas do Caribe e as rumbas Congolesas (Weza, 2007).

Neste contexto, na década de 1960, ganham protagonismo algumas turmas de música tradicional, muitas delas saídas de grupos carnavalescos. Em 1961, o Carnaval é suspenso devido às primeiras ações de luta pela independência protagonizadas pela UPA⁴⁵ (União das Populações de Angola) que decorrem em janeiro, fevereiro e março desse ano e que levaram ao início da guerra colonial por parte do Estado Nova, ainda que de forma não declarada. Uma das turmas que se destaca nessa altura é a do grupo *Bota Fogo*, no bairro do Marçal. O elenco das turmas constitui-se, na sua maioria, de quatro instrumentistas que cantavam e tocavam a dicanza, o mukindu, o ngoma base e o ngoma solo. As composições musicais e as letras do repertório musical das turmas fazem-se sobretudo em língua quimbundo, apelando à celebração e à dança e trazendo as rítmicas de Carnaval para os salões dos grupos desportivos e culturais. A escolha do Quimbundo acaba por fazer parte de uma estratégia de envio de recados e mensagens para aqueles e aquelas que dominam essa língua materna. Os falantes de língua portuguesa ficam assim limitados no entendimento de todas as mensagens, sobretudo as pessoas ligadas ao aparelho colonial. As turmas optam por um visual com pendor mais folclórico usando trajas de panos africanos de forma a passarem de forma mais tolerável pelo crivo da máquina administrativa colonial.

O etnógrafo colonial José Redinha, no seu livro *Instrumentos Musicais de Angola* faz referência aos conjuntos e bandas existentes na cidade de Luanda nas décadas de 1960 e 1970.

Em Luanda, os designados "conjuntos" revelam diverso grau de integração. Alguns deles como "Musangola", "os Corvos", "Jovens do Prenda" e "Quinteto Angolano", executam uma música de acentuada raiz angolana, com emprego predominantemente de instrumentos tradicionais. Os "Kiezos", "Ngola-Ritmos", "África Show", "África Ritmos", "Os Cormubas", "Águias Reais", "Os Ebanos" e outros são de composição musical e instrumental mista. Aparecem instrumentos de percussão moderna como "bungos" e "bungôxes". É curioso registar que não executam por música escrita. (Redinha, 1988).

Até 1975, a circulação destes grupos entre os musseques, a baixa e os seus clubes e danceterias, entre as festas de quintal e as apresentações em festivais, nos bairros como o

⁴⁵ A UPA – União das Populações de Angola – surge em finais da década de 1950 e foi liderado pelo Holden Roberto a partir do Congo-Léopoldville, constituindo-se como um movimento de luta anti-colonial que, mais tarde dará origem à FNLA – Frente Nacional de Libertação de Angola. As sublevações protagonizadas pela UPA vão destabilizar o regime ditatorial de Salazar, dando início à guerra colonial, nesta altura ainda de forma não totalmente declarada.

*Kutonoca*⁴⁶ foram moldando a vida urbana da cidade e a popularidade da música nas suas sociabilidades, bem como a fixação de coreografias capazes de serem dançadas nesses ambientes (Moorman, 2008, pp. 110–139).

A ausência de um estudo mais preciso ou de um arquivo de referências sobre semba tem alimentado um conjunto de fricções entre os “fazedores” de semba e os especialistas, pois criam obstáculos a uma definição do género musical semba com o objetivo, por exemplo, da sua patrimonialização. A dificuldade de uma definição do semba com base nas origens tem-se adensado desde que a proposta de patrimonialização do semba passou a estar no debate público (sobretudo desde 2018) como um bem cultural intangível. Mas este processo só pode acontecer com um Plano de Ação para a inventariação deste género musical e de dança localizando esta performance no tempo e nos seus espaços. Estes aspetos relevantes da vida do semba, como o seu nascimento, a sua afirmação, a sua aprendizagem, difusão e sua expansão carecem, ainda, de mais diálogo com a comunidade de práticas do semba já que as múltiplas versões necessitam de estabilização científica para o aprofundamento do seu estudo.

O que parece claro é que o processo de formatação do ritmo semba teve, ao longo da sua história, um conjunto de fusões de vários outros ritmos com influências dos grupos de Carnaval, das turmas de música tradicional e dos conjuntos e bandas com recurso a instrumentos eletrónicos como os teclados e as guitarras, passando também pela introdução da bateria como instrumento rítmico principal.

O etnomusicólogo brasileiro Mateus Berguer Kuschik deparou-se, na sua pesquisa sobre semba, com diversas categorizações de semba. Na sua tese identificou, a partir do seu contacto com a comunidade de práticas, três tipos de semba: semba cadenciado, semba senguessa e semba cazucuta. (Kuschick, 2016, p:166). Mateus Kuschick condensou os traços gerais nas diversas formas de tocar e cantar semba nos conjuntos, revelando traços musicológicos comuns às outras agremiações estudadas como as turmas e os grupos carnavalescos:


- O timbre agudo da percussão — o uso sistemático da dikanza marcou esse registro tímbrico nos anos 1960, que, mais tarde, foi substituído/adaptado pela pandeirola (ou pandeiro meia-lua) e o hi-hat da bateria, mas sempre enfatizando essa textura tímbrica aguda e um comportamento improvisativo;

⁴⁶ Kutonoca, palavra da língua quimbundo que significa brincar, folgar. Num artigo na Revista Austral (número 68), da companhia aérea TAGG, Mário Rui Silva cita o radialista Zeca Saraiva a propósito dos espetáculos populares organizados pelo produtor Luis Montês, que circulavam pelos bairros e que tinham o nome de Kutonoca. Disponível no *website* Buala: <https://www.buala.org/pt/palcos/uma-musica-com-identidade>, consultado a 18 de fevereiro de 2018.

- A presença do baixo (inicialmente a guitarra-baixo e depois o baixo elétrico), ocupando a região grave, marcando as cabeças de tempo com padrões, ou grooves, de pouca variação;

- O idioma kimbundo predominante nas canções é outra marca inegável dos sembas, principalmente, dos 1960's aos 1980's;

- São elementos recorrentes do semba as células rítmicas padrão



e executadas pelos instrumentos percussivos de timbre agudo [referenciados acima por Marito Furtado];

- Os coros de resposta, com aberturas de vozes em acordes, principalmente nos refrões, imprimem uma coletividade que também caracteriza o semba;

- A 'malha percussiva' de ngomas, pares de tumbas, bongôs e timbales preenchendo todas as semicolcheias dos tempos, variando em acentuações, mantendo, às vezes, uma suspensão dos tempos fortes;

- A ausência de um registro percussivo mais grave nas 'cabeças de tempo', é outra marca diferencial do semba em relação ao samba, por exemplo. O semba caracteriza-se mais por suas frequências agudas na sessão rítmica;

- A guitarra solista, protagonista, com ares da maneira congoleza de usar a guitarra, também pode ser identificada como recorrente no semba.

- A abordagem política, de denúncia de injustiças, de afirmação de um orgulho angolano, é marcante nos textos dos sembas.

- Outros temas presentes nas letras de sembas são a exaltação ao país, a festiva, de convite à dança, é outra marca forte do semba.

- O bpm (batidas por minuto) do semba, nos exemplos aqui citados, registra oscilação entre 108 e 145bpm, sendo 128bpm a média (Kuschick, 2016, p:168).

Para além desta sistematização de Kuschick, os meus interlocutores-nodais destacam a transposição da dicanza para elementos percussivos da bateria; a necessidade de preservar a língua quimbundo no canto do semba; a abordagem das questões políticas, em jeito de "recados" e a questão do semba enquanto ritmo para a dança, seja por dançarinos a par, seja pelos passinhos na avenida, como acontece no semba de Carnaval. Carlos Lamartine, que acompanhou de perto o processo de formatação musical do semba refere que:

O semba, dentro do meu sentido prático e conceptual, é uma expressão cantada. Ou instrumentalizada na sua forma mais natural de legitimação como resultado do movimento aliado ao sentimento harmonioso, que são exercidos pelas inéticas competências e pelas aplicações dos fiéis intérpretes do povo angolano. No âmbito do seu enquadramento em conjuntos, com os seus membros e de acordo com as suas mais

variadas formas rítmicas e características etnico-culturais (Lamartine, Apud Faria, 2019).

O canto de semba está interligado assim com música e com a dança, num conjunto de saberes musicais incorporados e capazes de serem performados nos diversos contextos: nos grupos carnavalescos, nas turmas de música e nos conjuntos, agremiações que foram recriando várias nuances, acentuações e velocidades aos seus repertórios de semba.

A ideia de incorporação física e corporal foi trabalhada por Paul Connerton (1989) destacando a importância da fisicalidade e da prática de dança e música na incorporação e memória de “tradições” locais que com o tempo se vão transformando em tradições nacionais e transnacionais. Neste capítulo das origens as conversas mantidas com os meus interlocutores dão primazia ao vivido, à atenção e intencionalidade em incorporar certas gestualidades, visualidades, espiritualidades únicas, autênticas. Como refere Connerton, as incorporações corporais “são reencenações do passado, o seu regresso sob uma forma representacional, que inclui normalmente um simulacro da cena ou situação recuperada” (Connerton, p. 72).

Esta ideia é reforçada por Carlos Lamartine, na oficina sobre semba, organizada pelo Ministério da Cultura, em que tenta definir de forma mais completa e alargada aquela que é a performance cultural semba na atualidade.

O semba, hoje, é multi-facético. O semba hoje é multi-etnico. O semba hoje é transversal, porque liga povos e culturas internacionais e regionais e até mesmo intercontinentais. O semba, hoje, já se confunde com as dinâmicas rítmicas do Jazz, do pop rock, do samba, que se fixou cá e se instrumentalizou lá no continente da plataforma americana e agora quer trazer de volta para cá já sem o sentimento da escravidão levado para lá do outro lado do mundo (Lamartine, Apud Faria, 2019).

A comunidade de práticas do semba, na voz dos meus interlocutores, tem distinguido vários tipos de semba de forma simplificada: “sembas mais lentos” e “sembas mais rápidos”. Moreira Filho, membro da Banda Maravilha refere ainda que o semba performado em salões ou salas de espetáculos é mais cadenciado e que o semba de Carnaval, tem mais “kazekuta”, ou seja, mais veloz, mais rápido.

Após a escuta destas diversas versões em relação ao semba tive um encontro com o músico brasileiro Ximbinha Mamede, que tem desenvolvido trabalho musical com o cantores angolanos Yuri da Cunha e Matias Damásio. Quando Ximbinha chegou a Angola para acompanhar os trabalhos artísticos destes dois cantores da nova geração, viu-se também confrontado com estas diversas versões sobre os tipos de semba existentes e as suas possibilidades de origem. A metodologia usada por este músico brasileiro levou-o a percorrer as raízes de alguns géneros musicais brasileiros e cubanos para um enquadramento musical do

semba. A nossa conversa deu alguns contributos sobre os entendimentos e disputas em relação às definições musicológicas do semba.

Para Ximbinha Mamede, os quatro tempos do semba devem ser entendidos à luz da *clave*, célula rítmica, que é usada para anotar os tempos do compasso nos ritmos percussivos brasileiros e cubanos. A *clave* é o elemento norteador do ritmo impresso nos sembas lentos e rápidos. Mamede confirma que o semba denominado de “cadenciado” é ritmicamente mais lento e, na maioria das suas versões, tem uma harmonia em tonalidades menores, sendo que o tempo forte (acentuação) é o quarto tempo do compasso. A “cabeça” do primeiro tempo do compasso é também a que finaliza a célula rítmica dando-lhe circularidade. A célula rítmica do semba atinge-se com essa circularidade imprimindo-se desta forma aquele o que seria o ritmo deste género musical dentro da *clave*. Assim a *dicanza*, nas turmas ou a bateria, nos conjuntos, determinam a *clave* e a célula rítmica escolhida para a performance de semba, determinando o ritmo, o canto e a dança.

Os instrumentos percussivos têm um papel determinante na forma como a música vai ser tocada. A aprendizagem da célula rítmica tem sido feita por atenção e por incorporação, uma prática performativa que vai sendo construída, um processo. Essa aprendizagem aurál está a ser interrogada neste momento em que a comunidade de práticas do semba é chamada a expor, explicar e valorizar a sua herança, quer seja junto das suas audiências, quer perante especialistas, académicos e burocratas das instituições do Estado. As dificuldades em explicar o ritmo semba, por parte da comunidade de práticas tem sido colmatada com um conjunto de alianças com músicos e instrumentistas estrangeiros, que trabalham em Angola. As ligações de Angola a Cuba e ao Brasil são históricas e nesse contexto os músicos angolanos têm conseguido explicitar melhor as suas práticas musicais. Uma das razões pode ser a atenção que é dada à forma como os ritmos são estudados por musicólogos e investigadores estrangeiros, que se deparam com falta de informação publicada em relação a este género musical.

Moreira Filho, membro da BM, refere uma experiência com Artur Maia, um dos mais importantes baixistas do Brasil e que tocou com os cantores brasileiros Gilberto Gil e Ney Matogrosso, em Luanda:

[Artur Maia] esteve connosco no estúdio durante uma tarde inteira e ele não conseguiu entender aquilo. Não conseguiu entender, gravamos uma música, lá mesmo, eu toquei violão, toquei também baixo e ele levou aquilo para estudar, mas nunca conseguiu entender.

André Soares: Depois acha que é possível fazer uma demonstração para eu entender precisamente como é que esse ritmo se toca? Vocês não estudaram música, aprenderam tudo por ouvido?

MoFi: Tudo por ouvido. Infelizmente. Agora é que a gente dá conta, só agora a gente dá conta o quanto isso faz falta, né? (M. Filho, entrevista, 19 de agosto de 2019).

As várias versões sobre a trajetória do semba é em parte explicada pela ausência de um cânone escolar, um arquivo autorizado e pela ausência de formação musical escolar formal da grande maioria dos membros da comunidade de práticas do semba. Esta lacuna de escolarização ou de criação de arquivos, que possam fixar um canone é válida, inclusivamente, para os autodesignados “professores” de dança.

As escolas de música na cidade de Luanda são escassas e para além do Complexo das Escolas de Artes, inaugurada em 2015, a aprendizagem musical semba ficou a cargo de iniciativas individuais e de forma mais coletiva e a cargo dos vários instrumentistas e cantores da comunidade de práticas do semba, com as suas bandas, conjuntos, grupos de música tradicional e grupos carnavalescos. Um dos exemplos, dessa dependência da iniciativa de pessoas individuais em relação com a comunidade foi o projeto de Yasmane Santos, um percussionista cubano, que nos últimos anos tem formado músicos jovens que integram bandas e projetos musicais ligados ao semba e à quizomba. A este facto podemos acrescentar a falta de de pautas escritas e de anotação musical, colocando um foco na importância da transmissão e aprendizagem do semba de forma relacional e incorporada. Tim Ingold (2020) refere, num dos seus textos sobre a educação e aprendizagens, que não devemos pensar na educação como “método de transmissão”, mas sim como uma “prática da atenção”. Nesse sentido, o facto do semba ter vindo a ser transmitido fora da formação escolar formal, foi gerando saberes e práticas musicais a partir do “hábito, agentividade e atenção” (Ingold, p. 37) construindo nos espaços e eventos musicais e de canto, um arquivo e um repertório, que é “transportado” pelos indivíduos da comunidade de práticas do semba. Ao longo da sua história, a comunidade de práticas foi-se adaptando e moldando o semba às suas audiências ligando repertórios passados ao presente. O semba de antigamente já não é o mesmo da atualidade.

Esta ideia pode ser condensada na música de Paulo Flores com Yuri da Cunha, do ano de 2021, “Njila Ya Dikanga” (em português “a caminho da dikanga”) cuja composição, teve o contributo de Ximbinha Mamede. A letra de Paulo Flores faz uma homenagem à memória das avós num regresso a Luanda (música que encerra esta tese).

Uma das partes da música refere que quando os músicos voltaram a “casa”: “na sombra da Mulemba vovô já não estava/ Nem o campo do trumuno da bola de trapo que a gente jogava/ Mas eu voltei/ A kongá e a dikanza no Semba já não se usava/ Só ficou o desgosto, sal no rosto do riso que chorava” (Flores, 2021). A letra da música aponta para um conjunto de modificações encontradas no semba como a ausência da conga e da dikanza.

O semba como veículo de revisitação do passado, ao mesmo tempo como impulsionador das mudanças das políticas culturais, que impulsionem a preservação dessa memória, desse arquivo do semba do passado. Tim Ingold (2020) reforça ainda, na sua argumentação, que a aprendizagem pela atenção convoca todos os sentidos e sensações numa abordagem “ecológica da percepção e da ação”, que o autor recupera de Jan Masschelein e James Gibson. Desta forma, a comunidade de práticas não está “preenchida” de conhecimentos musicais especializados ou técnicos, mas sim “sintonizada”, num processo em ação (auralidade) que vai acontecendo através de sociabilidade e da repetição e ação em performances.

A forma como comunidade de práticas do semba foi produzindo e difundindo este conhecimento aural, pode ter escapado às noções de conhecimento reconhecidas pelos especialistas do património em Angola, gerando discursos diferentes quanto à definição e origem do género musical e de dança semba.

Como refere Ana Maria Ochoa Gautier, no seu estudo sobre auralidade na literatura na Colômbia, “a relação entre o ouvido, a voz, e a compreensão da vida emergiu como uma dimensão particularmente intrigante da política do que era suposto ser ou tornar-se uma cultura expressiva "local" e quem a poderia encarnar” (Ochoa Gautier, 2014, p. 5).

A forma como a comunidade de práticas tem feito escola incorporada, fora das formalidades institucionais do aparelho Estatal e dos discursos autorizados do património tem garantido a sua sobrevivência e construção de valor, elementos sem os quais, o património semba não poderia ter sido manipulado, disputado e gerido aos longo das suas décadas de existência.

Em conclusão, a abordagem da comunidade de práticas em relação ao semba, incorporando-o de forma orgânica fora das estruturas institucionais formais e dos discursos autorizados do património, emerge como um fenómeno crucial na construção e sobrevivência desse património. A interseção entre o ouvido, a voz e a compreensão da vida, como destacado por Ana Maria Ochoa Gautier, ressalta a complexidade política da cultura expressiva “local” e quem tem a capacidade de personificá-la. Essa dinâmica intrínseca à comunidade de práticas não apenas permitiu a manipulação e gestão contínuas do património semba ao longo das décadas, mas também contribuiu para a sua vitalidade e construção de valor ao longo do tempo. A análise "acousticamente afinada" de uma ampla variedade de sonoridades, conforme proposto por Ochoa Gautier, revela debates múltiplos sobre a natureza do aural e a forma como as performances de semba são apresentadas e representadas. Essas discussões e aprendizagem entre os sembistas desempenham um papel central numa política da voz e do corpo utilizada na

produção de diferentes concepções de individualidade e coletividade na comunidade de práticas do semba.

2.2 Uma noite no Chá de Caxinde

O Chá de Caxinde fica na baixa de Luanda. É aqui que a Banda Maravilha é residente há mais de uma década, todas as segundas-feiras. O ritmo da música desperta a vontade de dançar de um conjunto de pessoas presentes na sala, terminado que está o período do jantar. Os senhores convidam as senhoras e deslocam-se em pares até uma zona sem mesas e que funciona como pista de dança.

Neste momento escutamos a música Xicola. A BM é constituída pelos seguintes elementos: Moreira Filho, baixista e cantor; Marito Furtado, baterista; Miqueias Ramiro, teclista; Isaú Batista, guitarrista solo e ritmo; Divaldo Fica (FA) bongós e por fim Djanira Mercedes, cantora residente da banda. Mais tarde, nas minhas incursões no terreno os debates com Marito Furtado constituirão importantes vinhetas e aprendizagens.

Neste momento, as cadeiras ocupam-se lentamente, e o silêncio instala-se, pontuado apenas pelos sussurros e risos dispersos. É um momento efervescente, onde a atmosfera se torna carregada de emoção e expectativa. Cada detalhe contribui para a construção deste cenário, desde a iluminação estratégica até à disposição meticulosa dos lugares na sala. O espaço é dividido entre o palco, uma zona de mesas decoradas com toalha e talheres e copos de aba larga, uma área aberta para de dança e depois um conjunto de mesas junto a um *snack-bar*, onde se pode pedir bebidas e comidas, petiscar chouriço assado ou pedir um prego no pão.

A BM é herdeira desse ambiente do passado do semba como espaço como performance de transmissão de conhecimento e também no envio de recados para a sociedade em geral e para os detentores do poder em particular. Acompanhei a BM ao longo de meses. A partir dos espaços e das performances musicais desta banda procuro debater a forma como o semba é encarado enquanto performance patrimonial e a forma como os concertos “ao vivo” constituem formas expressivas que, partindo de uma determinada atmosfera ou lugar, abrem caminho para vários debates e reflexões que alargam o campo musical para o campo político, social e económico.

Na sequência do estudo de Iván Perriáñez Bolaño (2019) sobre os cantores flamencos, acompanhar os músicos e instrumentistas da Banda Maravilha permitiu um processo de conhecimento e aprendizagem. Na interação do etnógrafo com os interlocutores, desenvolveu-se uma "epistemologia do sentimento situado", um processo que vai além do ato musical.

Em sintonia com o conceito de “atos de transferência” – de Diana Taylor (2003) – isto é, a performance como ação, comunicação e incorporação de conhecimento cultural, ocorrendo durante apresentações ao vivo, rituais e outras práticas performativas, a minha observação destes concertos da BM, destaca a riqueza da performance “ao vivo” e que ultrapassa as formas convencionais de preservação⁴⁷.

Sento-me o mais atrás possível na sala, um espaço estilizado a partir de um jango, edifícios muito recorrentes em Luanda e em Angola. Um jango é uma construção originária de Angola e que, segundo o dicionário on-line *Infopédia*, tem a função de ser “um ponto de encontro da população para comer e conversar”. O jantar decorre e entre músicas há pares a dançar. Um ambiente descontraído, de convivialidade e que os conjuntos musicais reproduzem de forma recorrente noutros espaços de concertos na cidade. A localização do Chá de Caxinde, situado no centro da cidade, próximo ao antigo Teatro Nacional, confere-lhe um prestígio singular. O teatro, atualmente em estado de espera por obras de reparação e restauro, foi mencionado por Jacques dos Santos, como necessitado dessas intervenções. Essa referência destaca a importância histórica e cultural destes espaços sugerindo a necessidade de preservação e reabilitação para que possam continuar a desempenhar um papel significativo no panorama cultural de Luanda.

O repertório musical da Banda Maravilha é meticulosamente apresentado ao público. Entre as várias composições, destaca-se “Xicola”, uma adaptação da palavra “escola”. Esta música fornece indícios sobre como a Banda Maravilha se tornou a guardiã de um estilo característico dos conjuntos e bandas da época colonial, mas agora infundido com uma identidade única, resultante de um processo de pesquisa constante. Este processo incorpora inovações, buscando renovações através de diálogo contínuo com os músicos, cantores e compositores mais experientes.

A trajetória da Banda Maravilha oferece assim pistas valiosas sobre como o património semba se consolidou como uma referência essencial na música e dança urbanas de Luanda. Além disso, mostra como esse património ampliou seus significados, tornando-se um símbolo da angolanidade. O percurso da banda revela a criação de consensos em torno de uma atitude específica, uma forma de estar e de se apresentar, que rapidamente se torna associada à ideia de Angola e às suas imagens culturais mais emblemáticas.

⁴⁷ Diana Taylor, no seu livro *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (2003), destaca o papel fundamental das performances como atos vitais de transferência: “as performances funcionam como actos vitais de transferência, transmitindo o conhecimento social, a memória e o sentido de identidade através da repetição” (Taylor, 2003, p. 2).

Quimbundo	Português
Xikola yiyi iwende eye	Esta educação que tu tiveste
Akwenu k'ayende'ya;	Os outros não a tiveram;
Xikola yiyi iwende eye, phe	Esta educação que tu tiveste, então
Akwenu k'ayende'ya;	Os outros não a tiveram;
Mwene ngo wejiya o kuzwela,	É só ele que sabe falar,
Mwene ngo wejiya o yoso eee	É só ele que sabe tudo
Mwene ngo wejiya o kuzwela, ndenge yami	É só ele que sabe falar, meu irmão
Mwene ngo wejiya o yoso eee	É só ele que sabe tudo
Xikola yenyoyo iwende eye we	Aquela escola onde você estudou,
Etwoso mwene wendele;	Foi também onde todos nós estudamos;
K'eye ngo wejiya o kutanga,	Não és o único que sabe ler,
Etwoso mwene twejiya;	Todos nós também sabemos;
K'eye ngo wejiya o kutanga,	Não és o único que sabe ler,
Etwoso mwene twejiya.	Todos nós também sabemos.
Kitula o wola y'okwimba, ayi,	Quando chega a hora de cantar, aí,
Oso mwene amubete	Qualquer um o vence
Kitula o wola y'okwimba, ayi mama	Quando chega a hora de cantar, aí, mãe,
Oso mwene amubete.	Qualquer um o vence.
Ayiwe eye wala ni lumbi (BIS)	Então, tu estás com inveja (2X)
Oooo, mwene wene ni lumbi	Oooo, ele anda com inveja
O njinda yenenayu' e	A raiva que ele tem
	Só passa agredindo os outros

Figura 2-1: Letra da música “Xicola” do álbum *Angola Maravilha* de 1997, compositor Lulas da Paixão.

O tema “Xicola”⁴⁸ é cantado por Moreira Filho, baixista da Banda Maravilha. A música fala sobre a escola como factor de aprendizagem, mas também da arrogância daqueles que usam o conhecimento como forma de elevação social e de desprezo por aqueles que possuem saberes

⁴⁸ Durante o trabalho de campo gravei um conjunto de videos com a Banda Maravilha dando espaço ao diálogo e demonstrações do seu tipo de semba com os instrumentos ao vivo. O tema Xicola foi um dos escolhidos para essa demonstração musical, cantado aqui por Moreira Filho, o membro mais velho da BM: <https://www.youtube.com/watch?v=eP5g0pJlaKk>

mais populares como o saber tocar um instrumento e cantar. Assim, o tema da música “Xicola”⁴⁹ denuncia a forma como muitas pessoas, com conhecimentos mais académicos, vão desprezando aqueles que têm pouca escolaridade. A canção chama à atenção para a arrogância daqueles que se vão elevando socialmente apesar de “terem andado na mesma escola” do sujeito de enunciação da cantiga. A letra acrescenta ainda que na hora de cantar, os estudos livrescos “não valem de nada”. Na hora de cantar e de fazer música é necessário ter outra “escola”, a prática dos palcos, da comunicação com pessoas de todos os estratos sociais. Através do canto, a moral da história desta canção vai enviando recados aos visados, aquelas pessoas que desprezam os músicos e o seu talento lançando a sua “raiva” através de um certo pedantismo. O canto e as letras de música acabam por ser veículos contar histórias, denunciar situações sociais e de dizer com uma certa “ironia” aquilo que pomposos discursos na academia, dos responsáveis dos partidos políticos ou das instituições escolares não chegam às pessoas comuns se forem efetuados do alto de um pedestal.

“Xicola” é uma peça musical que segue um modelo "responsorial", caracterizado pelo canto coletivo, em que o refrão é repetido por todos os elementos em palco. Essa estrutura convida ativamente a participação do público do Chá de Caxinde. A música oferece ainda uma espécie de diagnóstico para as pessoas arrogantes, que menosprezam os músicos, identificando a “inveja” como a raiz desse comportamento. Essa “inveja”, por sua vez, é transformada em “raiva” e, conseqüentemente, em “agressão” contra os artistas que com os seus talentos musicais e com a sua arte vão narrando o quotidiano do país. Essa narrativa musical não apenas expressa as realidades sociais e culturais, mas também serve como uma forma de resistência e resposta às adversidades enfrentadas pelos músicos, destacando o papel crítico da música, na reflexão e na crítica social.

Esta atitude em relação ao semba e aos músicos, compositores e cantores tem sido alvo de críticas dirigidas às instituições do Estado angolano. Apesar de reconhecerem o papel crucial da comunidade musical, as instituições estatais hesitam em buscar entendimentos, criar espaços de diálogo e valorizar esses saberes expressivos e artísticos. A ausência desses espaços de debate em locais formais e institucionais, como Escolas de Música ou Conservatórios Nacionais em Angola, em parte devido à guerra civil, impulsionou a organização dos músicos e compositores em coletividades capazes de apresentar, transmitir e aprofundar o conhecimento sobre o semba. Contudo, hoje, para Marito Furtado é necessário acompanhar o esforço na formação dos músicos com uma "mudança de mentalidades".

⁴⁹ A tradução das letras de músicas do Quimbundu para a língua portuguesa foi realizada por José Soladi, linguista e tradutor especializado na língua Quimbundu, que desempenha funções na Televisão Pública de Angola (TPA).

Em jeito de crítica interna refere que a escola a que teve acesso está a ser negada às novas gerações, muito por causa do ambiente político vivido por Angola nos últimos anos. A forma como a política se apropriou da cultura e das expressões culturais artísticas tem inibido uma maior participação, sobretudo dos jovens músicos e cantores.

Furtado reforça mesmo que os músicos foram apropriados de forma a garantir o protagonismo dos políticos. A esse propósito relata uma história que decorreu 1990, numa sala de espetáculos da cidade de Luanda em que a presença de políticos era destacada, dentro da própria sala, através da direção das luzes para a plateia, onde estes se sentavam “todos os engravatados”. Diferentemente do palco, onde a Banda Maravilha estava a atuar, não existia uma iluminação adequada para os artistas presentes no palco. Essa inversão total de valores culturais e a desvalorização dos músicos e cantores surgem como uma manifestação de poder e "arrogância". Esta desconfiança em relação ao poder político deixou marcas nestes artistas, que enfrentam diversos desafios.

Nós continuamos aqui fechados armados que a nossas cenas e que somos os maiores do mundo, mas continuamos fechados ao mundo. Muito consequência do comunismo. Foi o comunismo que nos pôs nesse estado. A prova é que a juventude já não pensa assim, que nasceu depois. Mas nós dessa fase, para piorar as coisas, somos nós dessa fase, que temos essa sabedoria dos sembas, das tradições, que nos fechamos, às vezes, até para ensinar aos “putos”(M. Furtado, entrevista, 16 de agosto de 2019).

A crítica à influência do comunismo indica uma visão de que o regime político vigente nos primeiras décadas após a independência teve impactos negativos na mentalidade e na abertura a influências externas. A menção de que a juventude, nascida após essa fase, não compartilha mais desse pensamento sugere uma mudança de mentalidade geracional para uma nova geração que procura uma abordagem mais aberta aos movimentos culturais do continente e do mundo. Uma nova geração que terá que salvaguardar o semba e que tem alguns problemas em sustentar esta prática, sobretudo quando não há políticas culturais claras e um investimento por parte da comunidade autorizada do património.

O reconhecimento de que a geração mais antiga detém a sabedoria dos sembas e das tradições, mas ao mesmo tempo se fecha, destaca um dilema cultural. Ao envolver-se na criação de uma rede de interesses para a preservação do semba, os membros da Banda Maravilha não apenas reconhecem a importância de sua herança cultural, mas também tornam-se uma força motriz para uma mudança positiva na comunidade musical angolana.

A Banda Maravilha foi criada em 1993, um ano após as primeiras eleições gerais em Angola, um ano após o reinício do conflito armado entre o MPLA e a UNITA. Tem-se afirmado como uma banda “embaixadora do semba” numa trajetória que tem feito escola, pesquisa e

aprendizagem sobre o semba tentando fazer a ligação do passado desse ritmo com o presente e o futuro.

O facto de Moreira Filho ter tido uma trajetória desde os grupos como os *Ngoleiros do Ritmo*, *Grito di Povo* e depois os *Merengues*, fundados em 1981, dá-lhe uma perspetiva da variedade de experiências destes músicos e instrumentistas reveladas nas conversas sobre estas agremiações musicais. Ao mesmo tempo, Moreira Filho, por ser o elemento da banda com mais idade na BM, está habilitado a revelar a evolução do semba e as suas nuances, o que representa este património musical para a sua comunidade. Durante a nossa conversa também abordou a distinção entre semba cadenciado, sangnessa e cazucuta. Moreira Filho afirma que a BM foi desenvolvendo o seu repertório tocando semba cadenciado, que tem como exemplo a música “Xicola”, composta por Lulas da Paixão. Porém, Moreira Filho acompanhou a formulação rítmica dos outros tipos de semba como o semba sangnessa, que era por exemplo a marca do conjunto *Ngoleiros do Ritmo* e também o semba cazucuta, mais tocado pelos grupos carnavalescos e também pelas turmas.

Enquanto membro mais experiente da Banda Maravilha, Moreira Filho, detém um conhecimento singular ao interpretar as músicas em língua quimbundo. O semba entoado nesta língua, proveniente das regiões de Luanda, Bengo e Malanje, evoca a noção de localidade em um país rico em diversas regiões e línguas maternas. Esta língua específica, originária da região de Luanda, tem testemunhado um declínio, no seu uso quotidiano, mas permanece vibrante nas composições de semba.

Apesar de Djanira Mercedes ser a cantora principal da BM, as canções em Quimbundo ficam a cargo de Moreira Filho, que guarda a forma de falar que vem do tempo da sua avó, que nasceu na cidade de N’dalatando (ex. cidade Salazar). A certa altura, na entrevista que me concedeu, destaca: “entendo bem o Quimbundo e por isso é que tenho boa pronúncia. Toda a gente que me ouve a cantar diz que eu tenho uma boa pronuncia, tenho boa dicção da língua” (M. Filho, entrevista, 19 de agosto de 2019).

No Chá de Caxinde, a noite vai-se desenrolando musicalmente. Pessoas mais jovens começam a ocupar algumas mesas e quem vai chegando cumprimenta-se de forma descontraída, trocam-se pequenos diálogos e olha-se para a performance em palco. No início da noite, Marito já tinha feito referência à importância das segundas-feiras do Chá de Caxinde, com a Banda Maravilha. Marito, num dos intervalos entre músicas, fala para a sala: “à segunda-feira aqui não há igual! Tentem ir à Namíbia, África do Sul, Zâmbia e Marrocos ninguém nos aguenta. À segunda-feira, o Chá de Caxinde leva ovo com canela e coco ralado!”. A ideia de

uma banda de música que tem no seu repertório os ingredientes certos para adoçar a imaginação e a energia para o início da semana.

Acompanhar de perto os músicos e as envolventes performances da Banda Maravilha proporcionaram uma visão abrangente das preocupações fundamentais da banda. O ênfase na experimentação, que engloba diversas temporalidades, encontra o seu espaço todas as segundas-feiras, no Chá de Caxinde. Nesse ambiente, a BM não apenas mantém viva a tradição do semba, mas também abre as portas a novas abordagens musicais, desafiando as fronteiras do género.

O compromisso com a preservação do arquivo vivo revela-se através da educação, práticas e repetição das performances. A Banda Maravilha, num contexto político de maior abertura e com a crescente influência das redes sociais, assume o papel de catalisador, convidando cantores e cantoras para explorar novas sonoridades. O palco do Chá de Caxinde com a Banda Maravilha tem sido um lugar de apresentação e performance de músicos como Yuri da Cunha, Kyaku Kyadaff e Puto Português, que escolheram o semba como género preferencial em suas composições musicais. Simultaneamente, a BM tem acolhido as vozes do cantores mais “veteranos” da música angolana, incluindo Elias dia Kimuesu, Robertinho e Carlos Lamartine, destacando a continuidade geracional e a rica diversidade de vozes que contribuem para a preservação e evolução do semba.

2.3 Luso-tropicalismo(s)

A história da Banda Maravilha parece cruzar-se com a ideia de património e também de resgate de passado musical que foi sofrendo muitas transformações ao longo de décadas. Têm tentado representar um legado, assumem-se como herdeiros dos conjuntos surgidos no período dos anos 1940 e 1950, época da formação de vários grupos musicais que tocavam ritmos angolanos. Apesar de a BM ter surgido décadas mais tarde, recorre-se do facto de ter elementos que estiveram em grupos musicais do passado. Carlitos Vieira Dias (violão) e Joãozinho Morgado (nas congas) são dois nomes que estiveram na formação inicial da BM e que dão autoridade e credibilidade às palavras de Moreira Filho e Marito Furtado. No ano do aparecimento da BM no ano de 1993, Luanda, era uma cidade “moribunda”, destaca Marito Furtado. A razão desse colapso cultural e musical esteve ligado aos confrontos armados na cidade, após o falhanço das eleições presidenciais, no ano de 1992, as primeiras, após a guerra civil.

A convite do dono do bar Tambarino, Carlitos Vieira Dias (que já tinha estado no conjunto *Merengues*) decide juntar um conjunto de músicos para tocarem de forma informal, numa altura em que o barulho das armas dava lugar ao silêncio dos instrumentos.

A reunião de músicos para tocar “ao vivo”, no Tambarino, vai ser o pretexto para a reunião de um conjunto de músicos e cantores dispersos por vários projetos musicais suspensos, devido ao retomar dos confrontos armados entre o MPLA e a UNITA. Assim, à primeira formação de músicos como Carlitos Vieira Dias, Quinito Trindade e Moreira Filho, vão juntar-se Joãozinho Morgado, Marito Furtado e Rufino Cipriano. Marito Furtado relembra desses tempos que o espaço era tão pequeno, que entendeu ser mais prático levar uma bateria eletrónica de tamanho mais reduzido de forma a poder fazer parte do elenco da banda que se estava a formar com aquele propósito.

A escassez de espetáculos e de momentos musicais ao vivo na cidade levou a que as noites no Tambarino começassem a ecoar nas audiências da cidade a viver o recolhimento obrigatório. A comunidade musical vê ali uma oportunidade para manutenção da vida cultural e a sua prática musical “viva”. Marito Furtado revela que este momento foi definidor para a sua carreira musical. A interrupção dos concertos e trabalho nos diferentes conjuntos musicais da cidade e do país devido aos conflitos armados trouxeram o ambiente propício para uma espécie de recuperação do semba do passado, agora revisitado, num contexto de ligação entre pessoas que não se encontravam musicalmente há algum tempo. Este contexto de guerra civil, mas que ao mesmo tempo permite a junção de artistas em torno de uma vontade maior de tocar música marcará esta geração herdeira do espírito iniciado pelos Ngola Ritmos (que no caso queriam produzir ritmos angolanos, em contexto colonial).

O papel social dos músicos e o seu compromisso em os tempo de guerra pode ser analisado pela forma como estes se alinham mandando recados ao poder através das suas dinâmicas e práticas comunitárias. Carlitos Vieira Dias será um dos impulsionadores do resgate de muitos sembas antigos, agora tocados de forma contida, discreta, num lugar seguro da cidade. Esta inscrição do campo musical na agenda social, em tempos da guerra, é descrita pelas autoras Flávia Camargo Toni e Guilhermina Lopes (2022), num artigo dedicado à forma como Fernando Lopes Graça e Mário Andrade afinam reportórios, em função dos impactos da segunda grande guerra mundial, nos contextos de Portugal e do Brasil. Os músicos não são meras correias de transmissão do poder político, mas condicionam a forma como são “digeridas” propostas musicais momentos de conflito. Esta viragem do semba para o passado e os seus reportórios vai ter eco na forma como a Banda Maravilha vai surgir e desenvolver a sua carreira musical.

O sucesso musical das noites de música ao vivo no Tambarino acabou por ser o mote para o convite do músico e compositor André Mingas, na altura, o apresentador do programa *Gentes e Tons*. Neste contexto que a BM vai acabar por ir à Televisão Pública de Angola (TPA), que para além da Rádio Nacional (RN) tem sido um espaço de visibilização musical e cultural das “músicas da terra”. A relação de André Mingas, também ele cantor e compositor, com os músicos e instrumentistas que tocavam no Tambarino era já antiga. André Mingas já tinha começado a sua carreira musical, mas só no dealbar do milénio se afirma como cantor e compositor de vários temas musicais ligeiros e não dentro da categoria semba. Acresce que André é irmão de Ruy Mingas, também ele cantor e uma das suas principais influências. As famílias Mingas e Vieira Dias acabariam por cruzar-se através de casamentos e relações familiares, levando André Mingas a ter relação uma relação de afinidade com Carlitos Vieira Dias.

André Mingas convida assim os seus amigos de profissão a mostrarem o seu repertório, entretanto constituído durante várias noites no Tambarino no programa de televisão de que é apresentador na Televisão Pública de Angola. Após o ensaio técnico antes do programa iniciar, André Mingas depara-se com uma questão importante para quem apresenta um programa de televisão. A banda não tem nome. É nesse momento que a produtora do programa, Delfina Gonçalves, comenta que o que a banda ali presente tinha tocado era uma “maravilha”. Ali ficou dado o nome à banda que se passa a chamar *Banda Maravilha*. A informalidade e a construção coletiva de repertórios musicais têm sido um dos principais objetivos deste conjunto. Pelo facto de ter sido banda de acompanhamento de muitos cantores, a BM, detém um conhecimento musical do passado e do presente dando aos seus elementos como Marito e Moreira Filho a autoridade e conhecimento musical muito vasto. É durante este período que o pai de Paulo Flores, Cabé Flores, influencia o seu filho a fazer estrada com a Banda Maravilha, levando-o a fazer carreira com estes músicos e instrumentistas, por mais de dez anos.

Isso começou com o Carlitos a vir gravar, o primeiro disco foi o Tunda Mudjila, em 92. Pronto e a minha pesquisa, a minha investigação mais sobre o semba que foi dar no Ngola Ritmos e depois Burity (Carlos) e a Banda Maravilha e o Carlitos Vieira Dias e o Joãozinho Morgado, que são aqueles dois que eu considero muito importantes. Então fui para lá tocar e a BM é que me acompanhou e depois aquilo começou a acontecer (M. Furtado, entrevista, 10 de agosto de 2018).

Fruto deste trabalho de pesquisa e de colaboração com muitos cantores e músicos, a BM tem dedicado parte do seu trabalho à edição de discos da sua autoria, por forma a salvaguardar géneros musicais. Um repertório que não é exclusivamente constituído por músicas no ritmo semba. Dos quatro discos lançados pela BM, de 45 temas musicais gravados, apenas 20 são

classificadas pelos próprios como sendo do género musical semba. Nos discos, existem temas de outros géneros musicais que convivem com o semba, como boleros, rumbas, macossas, sembadeiras – também uma classificação da Banda Maravilha – uma mistura entre semba e coladeira género musical de Cabo Verde.

À semelhança de Paulo Flores, Marito Furtado encontra inspiração nos Ngola Ritmos, um conjunto que conseguiu capturar uma série de imagens e sonoridades capazes de encapsular e representar, mesmo que parcialmente, a essência da música e da cultura angolanas.

O começo dos Ngola dá-se numa peça de teatro do Grupo Teatral Gesto e, a partir dessa altura, Liceu Viera 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 “assimilada” de Luanda ligada à máquina do Estado colonial português. 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.

Os Ngola Ritmos são constituídos por indivíduos integrados neste regime, que pressupunha a adoção da 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.

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 traduzir as especificidades locais e daqueles migrados para Luanda, ao mesmo tempo que agradava às audiências brancas coloniais, que apreciavam escutar as “músicas da terra”⁵⁰.

Apesar de alguns dos temas dos Ngola Ritmos serem em língua portuguesa, muitos temas eram em língua quimbundo. Muitas das letras passavam o sofrimento por amor de uma namorada, ou a relação campo e cidade e os seus caricatos humores, metáforas, que serviam as narrativas das populações falantes de Quimbundu das regiões em redor da cidade de Luanda. As letras dos Ngola Ritmos passavam também mensagens subliminares como é o caso da letra

⁵⁰ O trabalho da historiadora Marissa J. Moorman (2008) no seu livro *Intonations: 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, p. 53).

da canção Muxima, numa versão de Liceu Vieira Dias, sobre a opressão e violência do regime colonial. A versão desta música foi analisada com toda a minúcia no filme do realizador Jorge António, intitulado *O Lendário Tio Liceu e os Ngola Ritmos*, de 2010.⁵¹

Marcos Cardão, na sua abordagem ao Luso-tropicalismo e cultura de massas, refere que este se caracterizou “por uma forma singular de representar dois tempos históricos: o futuro, com recurso a profecias, projecções imaginárias e desejos nacionais, e o passado com uma representação homogénea e linear do passado que favorecia a apropriação política” (Cardão, 2014, pp. 18–19).

As representações folclóricas homogeneizadoras de Angola produziram um olhar colonial sobre identidades etnico-linguísticas muito distintas. Para além disso, as bandas surgidas nos finais da década de 1960 foram absorvendo traços de modernidade influenciadas pelas músicas dos *Beatles*, aquilo que ficou cunhado como o estilo musical *yé-yé*⁵² criando um conjunto de hibridismos musicais que eram absorvidos pelos repertórios das bandas de Luanda. Esse processo não apenas testemunha a capacidade da música de refletir mudanças sociais e culturais, mas também evidencia interligação entre contextos globais e locais na construção da identidade musical em Angola.

A urbanização da cidade, o seu desenvolvimento económico e social, foram fatores decisivos para o surgimento do ritmo semba nos bairros onde vivia um operariado urbano, funcionários da máquina do Estado como são os casos da família Vieira Dias e Mingas. Marito Furtado refere ainda que a confluência de pessoas de várias partes de Angola para Luanda originaram um conjunto de experimentações e fusões musicais que eram transportas através do canto e de performances gerando um conjunto de audiências que dançam e cantam esses ritmos.

Nascendo destes grupos dos bairros, que tocavam o semba com esses instrumentos (percussão) é incluído no semba, o violão. É o primeiro instrumento harmónico a ser adicionado no semba. E isto é feito pelo defunto Liceu Vieira Dias, que é o pai do Carlitos Vieira Dias. É dos primeiros, junto destes grupos, que tocavam o semba como género de folclore, a incluir o violão e a partir daí, transportou o semba para a música urbana (M. Furtado, entrevista, 16 de agosto de 2019).

⁵¹ Cf. excerto do filme “O Lendário Tio Liceu e os Ngola Ritmos” de Jorge António, 2010, disponível no *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=cyAxi-Svqss>, consultado a 14 de março de 2023.

⁵² O estilo musical *Yé-Yé*, originado na França durante a década de 1960, caracteriza-se por sua influência do rock and roll e do pop britânico. O nome “*Yé-Yé*” deriva do refrão “*Yeah, Yeah*” presente em várias músicas populares da época, particularmente na canção “*She Loves You*” dos *Beatles*. Este refrão repetitivo e entusiástico tornou-se emblemático do movimento musical jovem que buscava capturar o espírito e a energia da juventude da época.

Conforme estudado pelo músico e compositor Mário Rui Silva, que trabalhou como produtor musical, nos primeiros álbuns do cantor Bonga, “o violão reproduz assim um ritmo tal, que reúne quase na totalidade os impulsos rítmicos da dicanza” (Silva, 2015).

A dicanza, um instrumento idiofone de fricção presente em grupos como os Ngola Ritmos, atua como o instrumento de base rítmica no semba. Essa transposição também se manifesta no domínio da percussão, sendo realizada por outro percussionista amplamente reconhecido, Joãozinho Morgado, anteriormente mencionado como membro da primeira formação da Banda Maravilha, no Tambarino. Essas influências musicais e a transição de elementos culturais são especialmente significativas à luz do contexto de urbanização de Luanda nas décadas de 1950 e 1960, onde a migração de trabalhadores de diversas regiões do país se concentrava em bairros/musseques.

Há um senhor, há um mestre, que se chama Joãozinho Morgado que é culpado dessa transformação toda que o semba sofre. Porque ele faz uma adaptação daquelas peças que usavam, normalmente eram dois ou três tocadores de batuques, ele passa sozinho, a fazer esses três tocadores de batuques. Passa para as congas modernas, o que era feito nos batuques tradicionais, no folclore [nas turmas de música tradicional] (M. Furtado, entrevista, 16 de agosto de 2019).

Muitas destas transposições musicais acontecem em encontros musicais prolongados no tempo. A “escola” destes músicos foi construída por muitas horas de experimentação e conhecimento mútuo. Os ensaios intensos e demorados são espaços de construção dos espetáculos e de incorporação de repertórios musicais. O acompanhamento desses momentos acabou por me revelar a forma como a auralidade se vai desenvolvendo na comunidade de práticas do semba, quer falemos do canto e da música, quer falemos do movimento de dança. Este processo de hibridização musical não apenas caracteriza a riqueza do semba, mas também destaca a capacidade de adaptação e reinvenção presentes na cena musical angolana. A integração de elementos tradicionais em formatos contemporâneos demonstra a resiliência do semba como expressão artística dinâmica, perpetuando uma tradição ao mesmo tempo em que a atualiza e a contextualiza para novas audiências. A inovação técnica do semba situa-se geralmente na “transposição (ou adição) de instrumentos locais para instrumentos europeus”(Moorman, 2008, p. 63).

2.4 Fricções e polinizações pós-coloniais

Quando chego à sala de ensaios da BM, nas instalações da Rádio Vial assinalo a disposição dos músicos: quem entra, do lado direito, está o guitarrista Isaú, depois as teclas com Miqueias, a

bateria do Marito, o baixo do Moreira e a cantora da BM, Djanira, logo em seguida. No final fica o Divaldo Fica, conhecido na BM como Divaldo FA. Na sala está também uma cantora, chamada Soraia Lyana, que vai interpretar duas canções no espetáculo. Tendo em conta que a BM conhece bem os seus temas, ensaiam-se apenas as músicas a serem interpretadas por Soraia Luyana. Os ensaios da banda decorrem às quartas e quintas-feiras, dias do meio da semana, ideais para se estruturarem os alinhamentos dos espetáculos que decorrem ao fim-de-semana.

A metodologia de trabalho da BM foi sendo sedimentada pelas rotinas dos ensaios. Ouve-se a música que vai ser ensaiada a partir do telemóvel. A disponibilidade de muitos temas na internet, mais as gravações áudio em digital, fáceis de arquivar e de reproduzir contribuem para que os ensaios sejam mais dinâmicos para a estrutura dos alinhamentos. As pausas entre escutas são usadas para tirar dúvidas e melhorar alguns aspetos, que parecem menos próximos com a gravação gravada e reproduzida.

A partir da escuta dos temas instrumentistas vão “passando” a música para os seus instrumentos. Miqueias vai-se aproximando das notas da música que vai sendo emitida através das das colunas de som. Em seguida, Moreira faz o mesmo no baixo e Isaú na sua guitarra. Só depois entram a bateria e a percussão de FA.

Tudo é feito “por ouvido”. Djanira, a cantora, auxilia com a voz a dando as notas da música que se vai ensaiando, aquecendo a voz, fixando as letras que segura em papel ou até mesmo no telemóvel. Soraia, a cantora que vai estar no espetáculo dali a uns dias, canta quizombas que nos instrumentos da BM ganham um “toque” mais “assembado”. A cadência da música fica sempre, por mais que tentem reproduzir exatamente o que está na gravação, com aquele *swing* da BM, conforme me relata Marito Furtado.

A Banda Maravilha é uma associação profissional que se dedica exclusivamente à música. Opera como uma banda autoral, com discos e temas próprios lançados. Além disso, desempenha o papel de banda de suporte para diversos cantores e cantoras, seguindo a longa tradição dos conjuntos musicais em Luanda.

Dias após o ensaio, desloco-me à Rádio LAC (Luanda Antena Comercial) para assistir ao espetáculo "Domingo do Muzongué"⁵³. O salão onde decorrerá o evento ainda não está muito cheio. Sempre que assisto a festas e eventos em salas de espetáculo, tenho a sensação de estar

⁵³ *Muzongué*, um caldo de peixe apreciado em Luanda, é uma iguaria consumida tradicionalmente aos domingos. Composto por peixe, mandioca e batata doce, este prato é reconhecido não apenas por seu sabor, mas também por suas propriedades restauradoras. Muitas pessoas acreditam que o *muzongué* atua como um remédio para a ressaca, proporcionando alívio dos excessos alcoólicos do fim de semana. O almoço de domingo na capital angolana inicia-se durante a tarde e estende-se até o final do dia, criando um ambiente festivo que perdura quase até a noite..

num cenário semelhante ao de uma celebração de casamento. Diante do palco, uma longa mesa exhibe tabuleiros repletos de iguarias para o evento. Dado o nome de Muzongué de domingo, não será apenas um prato a ser servido. Terei a oportunidade de saborear outros pratos, como funje, moamba de galinha ou carne e kizaca. Estamos longe dos tempos em que esses eventos eram muito concorridos. Estamos em agosto de 2019, e a crise econômica faz-se sentir de maneira acentuada, especialmente entre os jovens e uma classe média impactada pela significativa queda do valor do kwanza no mercado cambial. Em 2015, a moeda chegou a equivaler a 100 kwanzas por euro, um valor que, passados quatro anos, está agora nos 500 kwanzas (a moeda angolana registou uma desvalorização acentuada nos últimos anos). A instabilidade econômica e política tem preocupado os elementos da Banda Maravilha. Para além das questões econômicas, há outras preocupações que se destacam como a memória e o arquivo digital das suas práticas musicais expressivas e artísticas.

A importância atribuída por Paulo Flores e Marito Furtado à construção de um arquivo e à preservação da memória têm sido uma das preocupações destes músicos. Marito Furtado, em particular, tem chamado para a atenção do registo aquivístico dos trabalhos da BM, especialmente após a celebração dos 25 anos da banda em 2018. Ao expressar o desejo de documentar a história da Banda Maravilha, por meio de registros escritos e audiovisuais, reconhece a relevância desse arquivo para a preservação do legado da banda: “o ideal era que a gente documentasse tudo isto, ter escrito, ter filmado, hoje em dia, já há possibilidade” (M. Furtado, entrevista, 16 de agosto de 2019). Para tentar colmatar essa lacuna a BM acabou por fazer o convite a Mário Bravo para documentar a trajetória do grupo, em vídeo e fotografia.

A compreensão da importância do registo e arquivo como ferramentas essenciais para a preservação da história e identidade cultural da Banda Maravilha reflete uma consciência profunda da necessidade de documentar e perpetuar o legado musical do grupo. Essa iniciativa não apenas reconhece o valor intrínseco das realizações passadas da banda, mas também compreende o papel crucial que esses registros desempenham na construção de uma memória coletiva e na transmissão dessa herança para as gerações futuras.

De regresso ao salão do Domingo do Muzongué, na mesa e antes do começo do espetáculo uso uns minutos para explicitar a Mário a pesquisa que estou a desenvolver. Comento com ele que estou a desenvolver um website sobre semba enquanto património imaterial. Mário refere que está, desde 2013, a acompanhar a BM. “Nem o Estado nem, o Arquivo Nacional. Ninguém nunca se interessou”, comenta Mário, minutos antes de Isaú começar a atacar as primeiras notas na sua guitarra.

A ausência de preocupações do Estado, em relação ao campo musical, mas também em criar diálogos com os conjuntos de forma a ter políticas de preservação tem levado a BM e outros conjuntos a construírem o seu próprio arquivo. A cooperação com outros agentes como Yuri Simão, responsável pelo *Show do Mês*⁵⁴ contribui para a construção desse arquivo, fora da orla do Estado. As plataformas digitais como o *Youtube* têm permitido arquivar os espetáculos dedicados a Bandas emergentes e mais antigas. Na conversa com Yuri Simão este refere que:

quando percebemos que não tínhamos a TPA a filmar os espetáculos, nós podíamos não ter nada de arquivo e pior estes mais velhos “os Imbondeiros” da nossa música estavam a morrer, e nós tínhamos a necessidade de ter o arquivo deles. Se vais à TPA tem poucas coisas com pouca qualidade. Estávamos em risco de dizer que o C4 Pedro tinha inventado aqui a música. Daqui a um bocado o meu filho ia achar que o semba tinha sido criado pelo Matias Damásio, pelos Yuri da Cunha ou o Kiaku Kiadaf (Y. Simão, entrevista, 25 de agosto de 2021).

A forma como a Banda Maravilha foi mudando de agulha nas suas expetativas em relação ao papel do Estado na gestão do património do semba pode ser demonstrada pela forma como a banda vai nomeando os seus álbuns. Em 1997, lançam o álbum *Angola Maravilha*, a ideia de país e a sua música como forma de projeção nacional e internacional. Em 2001 editam o álbum *Semba Luanda*, uma localização de um género do qual a BM se diz “embaixadora”. Em 2005, intitulam o álbum de *Zungueira*, numa homenagem às vendedoras de rua da cidade de Luanda e em 2010 *Nossas Palmas*, numa clara alusão ao público que tem acompanhado a Banda Maravilha, ao longo destas décadas de atividade artística.

O investimento interno da Banda Maravilha e de seus membros na criação e manutenção de seu arquivo é revelador do carácter solitário da banda, ao mesmo tempo em que destaca a necessidade de manter uma certa distância em relação às narrativas nacionais e glorificadoras em torno do semba. Essa decisão é moldada pelo vazio deixado pelas estruturas do Estado, especialmente aquelas relacionadas à cultura, e é agora preenchido pela agencialidade⁵⁵ dos

⁵⁴ O *Show do Mês*, desde sua criação em janeiro de 2014, tem desempenhado um papel significativo no cenário musical ao organizar espetáculos com artistas renomados em Angola. Muitos desses artistas têm uma sólida trajetória na história do semba. O evento da Banda Maravilha no *Show do Mês* ocorreu em meio à pandemia de Covid-19, em 13 de junho de 2020, numa colaboração entre a produtora Yuri Simão, a Nova Energia, e a Televisão Pública de Angola. A disponibilização desses espetáculos no *YouTube* tem contribuído para a construção de um arquivo valioso da música angolana: <https://www.youtube.com/watch?v=MOCA5rJJvqw>, consultado em julho de 2024.

⁵⁵ A agencialidade, conforme discutido por Ortner, no seu trabalho *Anthropology and Social Theory: Culture, Power, and the Acting Subject* (2006) refere-se à capacidade das pessoas reais de exercerem ações significativas e transformadoras dentro das estruturas da sociedade, cultura e história. Ortner destaca a dinâmica poderosa e muitas vezes transformadora entre as práticas individuais e as estruturas mais amplas, enfatizando como as ações individuais podem influenciar e “polinizar” o tecido social e cultural. Essa perspectiva ressalta a agencialidade como uma força ativa na construção de significado, resistência, transformação e solidariedade dentro de contextos sociais mais amplos.

membros da BM. A trajetória da Banda Maravilha, com os seus álbuns, revela um afunilamento de expectativas que se plasma nos títulos das suas obras. Ao longo dos anos, a banda tem refletido a identidade própria de uma comunidade imaginada, uma Angola em busca de auto-reconhecimento e afirmação cultural, para uma identidade mais concreta e específica da comunidade de práticas do semba.

Sherry B. Ortner (2006) alerta, no seu livro sobre as relações de poder, que “há uma dinâmica, poderosa, e por vezes transformadora relação entre as práticas de pessoas reais e as estruturas da sociedade, da cultura e da história” (p. 133). Neste contexto, a agencialidade dos membros da Banda Maravilha torna-se uma resposta ativa à lacuna deixada pelas instituições estatais. Ao optar por criar e manter seu arquivo, a banda não apenas preserva seu legado musical, mas também se torna uma força motriz na construção de uma narrativa alternativa e na preservação da rica tradição do semba.

Essa agencialidade não só os capacita a serem os guardiões de sua própria história, mas também lhes confere o poder de moldar ativamente a forma como sua cultura é percebida e transmitida. É uma resposta dinâmica e transformadora que destaca a capacidade das comunidades e dos artistas em ocupar espaços e preencher lacunas quando as estruturas estatais falham.

Marito Furtado, com a sua iniciativa de saber mais sobre o semba tem desempenhado um papel fundamental para a definição do ritmo e *swing* próprio da BM. O seu posicionamento em relação à música de Angola, a forma como se tem constituído como divulgador do semba para vários músicos e cantores, a importância da transmissão e salvaguarda desta sonoridade tem levado este músico a dividir-se entre concertos e momentos informais de transmissão, sobretudo nos ensaios da BM. Entre os mais interessados estão, sobretudo, jovens bateristas que querem aprender o ritmo semba.

A trajetória de Marito é também feita dessa aprendizagem na prática, nos palcos, a partir da performance. Começou a praticar bateria muito jovem e por causa do seu irmão baterista e que, segundo ele começa a ser amplamente usada pelos conjuntos em finais da década de 1970. Nessa altura são também adicionados os teclados electrónicos, uma novidade trazida pelo conjunto África Show. Mas a bateria veio introduzir uma evolução ao semba dando-lhe um toque mais jazzístico e moderno e fruto da transposição dos instrumentos de percussão como a dicanza, o mukindu e as ngomas – batuques com diferentes diâmetros, um com um som mais grave e outro mais agudo para a bateria.

Rui Furtado, irmão de Marito, fez parte de muitos conjuntos nos anos 60 e 70 que usavam a bateria, sobretudo para tocar ritmos como o *pop*, o *rock and roll*, *jazz* e o *yé-yé*, este último

como já referimos, com especial impacto no conjuntos dos países constituintes do império português tardio e colonial. Segundo Marito, o irmão Rui, foi um dos primeiros bateristas a transpor o ritmo semba para os elementos da bateria.

Nos anos 70 ele já era baterista. Mas era baterista de música pop, grupos que tocavam os Beatles, o yé- yé, exactamente. Nós chamávamos música pop. Mas com a passagem para a nossa independência e com a inclusão da bateria na nossa música nacional, no semba essencialmente, que é aquilo que estamos a falar, o meu irmão foi um dos primeiros bateristas a incluir a bateria no semba (M. Furtado, entrevista, 16 de agosto de 2019)

A transmissão deste saber musical aconteceu pela prática, já que, no pós-independência, acompanhou a banda *Semba Tropical* como *roady*. Nas horas vagas entre a montagem da bateria e dos instrumentos de percussão, como os bongós, Marito dedicava-se a praticar a bateria.

Então eu fui fazendo, quando ele tinha uma pausa nos ensaios, sentava-me eu na bateria ou vinha para as congas, sempre tive uma aptidão muito forte para os instrumentos de percussão para além de gostar muito da bateria, gostava de todos os instrumentos de percussão (...) É aí que, em meados dos anos 80, 85, salvo erro, fui convidado para fazer parte de um grupo musical na Rádio Nacional de Angola como percussionista (ibid, entrevista, 16 de agosto de 2019).

A partir desta altura, Marito vai percorrer um conjunto de bandas até à sua integração na BM. São estes anos de experimentação que o tornam especialmente avalizado para falar da forma como conseguiu transferir as células rítmicas da *dicanza*, do *ngoma base* e do *mukindu* para a sua bateria. Marito explicita que a *dicanza* passa a ser reproduzida no pratos de choque, o *ngoma baixo* no bombo e o *mukindu* no aro da tarola.

Esta transposição sonora confere às bandas e conjuntos a detenção da mais atual forma de expressão do semba, enquanto ritmo e, onde essas inovações musicais se podem articular com um *swing* mais atualizado, prescindindo desses instrumentistas e concentrando vários ritmos num só instrumento que é a bateria. Esta inovação dá ao semba dos conjuntos uma textura atualizada e contemporânea polinizando o campo musical luandense ligando-o às músicas do contexto africano e mundial e na senda da categorização “músicas do mundo”⁵⁶.

Estas inovações e transformações também foram forjadas de anos de estrada, em concertos e performances regulares, capazes de criar um estilo e uma forma de estar e audiências que

⁵⁶ O termo “músicas do mundo” refere-se a um género musical que engloba uma vasta diversidade de estilos e tradições musicais provenientes de diferentes culturas ao redor do mundo. Este conceito sugere uma abordagem inclusiva e global da música, muitas vezes caracterizada pela fusão de elementos culturais distintos (para saber mais consultar Erlmann, 1999).

seguem o seu percurso e propostas. Talvez por isso, a BM se constitua como uma banda altamente hierarquizada e assente na autoridade de Moreira Filho e Marito Furtado.

Outros músicos e instrumentistas passaram pela BM, fazendo parte da sua história, como é o caso de Chico Santos, durante anos, percussionista da banda, mas que vem dos grupos carnavalescos, nomeadamente os Casoles do Prenda, grupo entretanto já extinto. Tal como Moreira Filho, Chico Santos canta e fala em Quimbundo. Nos anos em que “fez escola” com a Banda Maravilha pesquisou temas acabando produzir alguns temas musicais da BM como é o caso de “Café” do álbum *Zungueira*, de 2005. A forma como foi praticando diversos ritmos no grupo carnavalesco Casoles do Prenda contribuiu para um repertório incorporado de sons e cantos, agora transpostos para um ambiente urbano de conexões e justaposições musicais provenientes de diversas origens.

Nos estilos musicais fiz quase tudo. Porque vim dos batuques, como batuqueiro, eu toquei o “xinguilamento”⁵⁷, quer dizer, tinha que fazer essas batucadas todas tradicionais. Eu fazia enquanto batuqueiro.

AS: Como fixava os ritmos dessas batucadas? Como é que as fixou? Memorizou-as?

CS: Sim memorizei (C. Santos, entrevista, 5 de setembro de 2019).

Sobre a transposição e a forma como a prática musical ajudou a resgatar um conjunto de temas de semba, a partir destes membros da BM, referir o papel medidor de Paulo Flores que cantou com a banda durante mais de uma década e a quem é atribuído a “renascença do semba”, sobretudo a partir do novo milénio e após a ligação e trabalho de Paulo Flores com a Banda Maravilha e a Carlos Burity, com quem compôs a música “Poema do Semba”.

O semba estava mesmo a desaparecer e eu gravo com eles, mas repara eu já tinha feito o Poema do Semba. Eu fiz o “Poema do Semba”, foi no Recompasso [editado em 2001] e eu acho que isso é 96, 97 (...). E por aí eu começo a tocar com eles, com a Banda Maravilha. E ficava já lá, às vezes passava lá seis, sete meses, por ano. Depois é que fui mesmo viver para lá. Aí é que foi em 99. O disco Perto do Fim já tem coisas com eles. “Serenata Angola”, “Está a chegar a Hora” e tal. Foram essas linguagens musicais que até hoje vou aprendendo (P. Flores, entrevista, 10 de agosto de 2018).

O “resgate” do semba e a forma como a Banda Maravilha enquadra, no presente, estes passados aurais, tem-na colocado como banda de referência em relação a este bem cultural intangível. Para além de ter os seus discos e repertório do qual fazem parte sembas, a BM também toca para cantores e cantoras com outros projetos musicais. É o caso de Robertinho,

⁵⁷ Xinguilamento corresponde a uma percussão reponsável pela ligação com “espíritos” constituindo um grupo de pessoas que zelam pela proteção espiritual dos grupos carnavalescos. Segundo o dicionário Periberam *on-line*, “xinguilar” significa “chamar, invocar espíritos, ficar ou estar magnetizado”.

nome artítico de Fernando Lucas da Silva, natural de Malanje, cresceu no bairro do Marçal, onde se fez interprete musical. Canta em Português e em Quimbundo e tem temas musicais que são êxitos reconhecidos pelos ouvintes e suas audiências como “Joana” e “Ngongo”. Para o concerto na sala de concertos BAR BAR, Robertinho conta com a Banda Maravilha como banda de acompanhamento musical.

Os ensaios do espetáculo não apenas revelam a meticulosidade e dedicação da Banda Maravilha na transmissão do património musical do semba, mas também destacam o papel vital dessas práticas na espetacularização⁵⁸ e mediatização do género. Ao articular o legado musical por meio de inovações e transposições, a banda não só preserva a tradição como também a revitaliza, conferindo-lhe uma textura contemporânea. A designação "kotas" para os músicos da velha guarda com quem a Banda Maravilha toca inúmeras vezes, não só reconhece a sua contribuição histórica, mas sublinha o seu papel como “guardiões” do património musical angolano. Estes ensaios não são apenas uma preparação para o palco, mas representam uma continuidade dinâmica do semba, uma performance, que garante a sua ressonância⁵⁹ e relevância numa paisagem musical em constante evolução.

2.5 Performando o semba: espetacularização e mediatização do património

O BAR BAR é um café-concerto situado no bairro do Miramar, gerido por dois portugueses. Dedicam as quintas-feiras àquilo a que chamam “noite da música angolana”. Na sua programação fazem questão de ter nomes conhecidos, entre os mais novos e que são populares nas rádios e televisões, mas também nomes mais ligados ao passado da música angolana. Antes do concerto acompanho a construção do espetáculo, de cariz revivalista, nos ensaios na Rádio Vial, onde a BM prepara os seus espetáculos.

Quando chego ao estúdio de preparação do alinhamento do concerto, Robertinho está já ea cantar e a dar indicações aos instrumentistas da BM. Sentado ao lado da cantora de Djanira

⁵⁸ O conceito de "espetacularização" associado a Guy Debord (1967) refere-se à análise crítica da sociedade contemporânea, sobretudo explorada na sua obra "A Sociedade do Espetáculo". Debord argumenta que a cultura moderna é dominada pela espetacularização, um fenómeno em que as relações sociais são mediadas por imagens e representações, muitas vezes resultando na alienação do indivíduo e na distorção da realidade. O termo destaca a transformação das experiências quotidianas em espetáculos, influenciadas pela lógica do consumo, media e sociedade de massas, enfatizando a superficialidade e a fragmentação das interações humanas.

⁵⁹ O conceito de “ressonância” é uma das características que José Reginaldo Santos Gonçalves (2005) entende como indispensáveis para que um património seja reconhecido e protegido pelos seus portadores. Segundo o autor, a ressonância diz respeito ao impacto emocional e ao sentido de pertença que um património cultural suscita nas pessoas que o vivenciam e preservam. Este conceito é fundamental para compreender como certas expressões culturais conseguem manter-se vivas e significativas ao longo do tempo, sendo continuamente valorizadas e transmitidas de geração em geração.

Mercedes, escuta a entrada das primeiras notas e as letras da música, percorrendo com o olhar e com estribilhos de voz cada um dos instrumentistas. Esta disposição dos músicos, como observado no contexto africano e evidenciado no estúdio de preparação do concerto da Banda Maravilha é uma prática que favorece a interação e a comunicação direta entre os membros. Esta configuração promove a coesão e a troca de expressões musicais, permitindo que cada instrumentista esteja visual e auditivamente conectado com os demais. O círculo não apenas facilita a comunicação visual entre os músicos, como também reflete uma abordagem colaborativa e igualitária na construção do alinhamento do concerto. Essa disposição circular, com Robertinho no centro, destaca a importância da participação ativa e da inter-relação na prática musical, enfatizando a natureza coletiva e colaborativa da preparação para o espetáculo.

Esta sequência de músicas, minuciosamente trabalhadas, instrumento a instrumento, é fundamental para alinhar a banda com os cantores. A atenção dedicada à reprodução fiel de cada música revela a importância da escuta e da precisão na elaboração do alinhamento do concerto. Robertinho, em colaboração com os outros membros da banda, desempenha um papel crucial na definição das notas e do tom de cada música. Djanira, além de ser a voz de apoio, está focada em aprimorar as suas entradas em cada canção e fixar a sua participação nos refrões.

Neste momento, destaca-se um episódio que ilustra vividamente a importância da auralidade e da memória incorporada. Robertinho entoava as notas da guitarra para Isaú, que, por sua vez, tenta reproduzi-las na sua guitarra, seguindo uma lógica de tentativa/erro. Este processo estende-se até que todos tenham memorizado as entradas de cada música, marcando o encerramento do ensaio. As horas dedicadas à observação dessas dinâmicas revelam como a comunidade de práticas do semba mantém vivo esse patrimônio.

As performances ao vivo e sua preparação não representam apenas momentos de interação e aprendizagem coletiva de diversos repertórios, servem também como meios para manter a comunidade em constante contacto e atualização de significados. Este ciclo de práticas dinâmicas destaca-se como um testemunho do compromisso em preservar e transmitir o legado do semba, enraizado na interconexão entre os músicos, na experimentação constante e na perpetuação da riqueza cultural.

O espetáculo de Robertinho no BAR BAR está marcado para as 22 horas. Na porta à minha espera estão Marito Furtado e Miqueias, que gentilmente haviam solicitado a minha entrada para o espetáculo. Nessa tarde os elementos da BM tinham montado todos os instrumentos e trataram do *check sound*, algo que Marito faz questão de preparar de forma cuidadosa com a equipe de técnicos que trabalha para a BM, que também acompanharam os ensaios.

Entretanto, começam a chegar outros músicos da Banda Maravilha e dirigimo-nos para o interior do bar, ainda com poucas pessoas. O porteiro do espaço conduz-nos a uma sala que dá para o interior onde estão pessoas conhecidas da banda a jogar bilhar. Os empregados passam e são servidas algumas bebidas, que são registadas num cartão de consumo. Divaldo Fica, percussionista da banda, aproveita para se sentar numa mesa e olhar para o alinhamento que escreveu num papel, que põe junto dos seus batusques para não se perder durante o espetáculo, que começará dali a uns minutos. O alinhamento é constituído por nove temas musicais, sendo que [retirar vírgula] apenas dois desses temas serão sembas. Kilapanga, boleros e rumba também fazem parte dos ritmos a serem tocados. Para além de dar nota dos ritmos, Divaldo Fica, faz anotações musicais através de letras indicando os ritmos que vai tocar nos seus batusques ou bongós.

Robertinho entra na sala do bilhar acompanhado por Lolito da Paixão, filho de Lulas da Paixão, conhecido compositor de rumbas, mas que também faz parte deste grupo de músicos ligados às bandas e conjuntos de música na cidade de Luanda. Robertinho e os outros membros da BM ficam à conversa com mais pessoas. As risadas e abraços destacam-se aquecendo o ambiente próprio de um bar de concertos. Os restantes elementos da BM convivem na sala principal, onde será o concerto, numa mesa destinada à BM e que fica junto dos instrumentos.

Ao fundo o palco faz-se com um estrado elevado para dar visibilidade aos instrumentos. Em frente ao palco há um espaço aberto para a dança, seguido de um conjunto de mesas que estão reservadas. Todo o bar se dispõe para esta zona onde vai decorrer o espetáculo. Do lado direito da banda existem lugares sentados. Num segundo anel, numa zona mais subida, encontram-se mais mesas ocupadas por grupos de homens à conversa. As mesas mais próximas da pista são constituídas por grupos de homens e mulheres. As mesas mais próximas da pista de dança ainda não estão todas ocupadas.

A BM começa a aquecer a sala com as primeiras notas. A música de fundo emitida pela mesa do Dj é substituída pelo instrumental da BM, mote para o arranque lento do concerto. A mesma performance que dá início a todos os espetáculos da banda, num alinhamento que apela à atenção da audiência. Os instrumentistas entram um a um até estarem todos em palco. Dadas as boas vindas por Marito Furtado, a BM começa a tocar temas conhecidos como “Xicola” (tema que abre este capítulo) “Mana Besangana” e “Amor da rua 11”.

Após esta introdução, Marito Furtado faz as honras da casa e da banda convidando as pessoas a dançarem apelando os presentes a aproximarem-se. Apresenta ainda os dançarinos contratados pelo BAR BAR. Estes dançarinos estão ali para desbloquearem a pista de dança para as pessoas que timidamente começam a ficar mais próximas. Ao contrário do que muitas

vezes as imagens veiculadas parecem reificar – as de que os angolanos são festivos – nestes contextos, mais elitizados a entrada na zona de dança não se faz de forma imediata. Há toda uma observação e “medição” da pista, deixando-a vazia, muitas vezes por largos minutos. As pessoas só vão dançar quando o espaço permitir um certo anonimato e à vontade. A contratação dos dançarinos permite que a pista se vá transformando num lugar de maior conforto. Os dançarinos contratados são um casal, um homem e uma mulher. Ele convida mulheres, ela aborda homens da sua confiança. Também é abordada por homens que querem começar a “riscar o salão”, como é comum escutar-se nestes espaços dançantes. Ele é angolano e ela cubana. Percebo isso após a breve apresentação de Marito, que continua a convidar os presentes a sincronizarem-se com a banda, numa performance de conquista da confiança. Já vivi situações, em contextos mais privados, em que esta timidez e prudência na dança não é tão evidente.

As festas de quintal, em ambientes mais familiares, não requerem estas formalidades, provocadas pelo ambiente mais elitizado do BAR BAR. E isso é revelador das várias faces das performances colocadas em jogo no contexto da música em Luanda. Os movimentos, os gestos e os corpos que gingham têm encenações distintas mediante o contexto social onde ocorrem. As pessoas dançam e os seus corpos interagem entre falas, seja ao ouvido seja frente a frente. Os movimentos são suaves e os pares dançam ao som das músicas. Há pessoas que dançam sozinhas de pé “balançando o corpo”, na zona lateral e cantam as letras das músicas. Há pessoas, que estando sentadas, também fazem movimentos e gestos de dança, que acompanham os refrões do cantor e o ritmo da música. A sincronização dos corpos e das palavras cantadas começam a adensar-se e em crescendo, permitindo a entrada do cantor cabeça de cartaz. A timidez inicial deu lugar à ligação entre os presentes, numa corporalidade feita de sorrisos, gestos e palavras. A sala está “no ponto” colocando a música e o som como estimuladores da alegria e da descontração, significados sociais de um campo musical e de dança com os seus rituais próprios e tempos determinados pelo contexto.

Robertinho abre a sua parte do espetáculo com a música “Kioua”. Está vestido de forma distinta, facto este que o destaca no palco. Envereda um casaco de veludo cor esverdeado, com dourados, calça social, sapatos de moucassin e óculos de sol. À BM junta-se Lolito da Paixão, com uma dicanza, acrescentando este instrumento ao concerto, não presente durante os ensaios.

A dicanza é um instrumento que marca com a sua fricção o ritmo semba, mas as levadas ou movimentos da vareta no pau de bordão sulcado podem ser de diversas velocidades e entoações – ritmo mais lento numa rumba, ritmo mais rápido num semba. As levadas da dicanza trazem, segundo Lolito da Paixão, uma sonoridade mais ligada à “tradição”, às raízes,

reforçando a ideia de africanidade, facto que Robertinho faz questão de salientar durante o espetáculo. Lolito da paixão toca dicanza no mesmo ritmo do prato de choque da bateria de Marito Furtado. Lolito está colocado ao lado da bateria com a sua dicanza, friccionando o instrumento e seguindo o ritmo impresso pelos pratos de choque da bateria de Marito Furtado. A proximidade do dicanzista e do baterista são importantes para sustentar o ritmo das músicas semba.

Quando estamos a ouvir terceira música do repertório de Robertinho, “Joana”, as pessoas que estão na sala estão já completamente sincronizadas com o cantor Robertinho. As pessoas dançam e a interação faz-se agora de forma mais desinibida. Reparo que os dançarinos da casa ficam mais vezes sentados. Ao mesmo tempo, observo um conjunto de jovens dançarinos, que já tinha visto numa das noites no Chá de Caxinde e de forma recorrente. Só mais tarde percebo que são de uma escola de dança privada. Estes momentos no BAR BAR e no Chá de Caxinde acabam por funcionar como lugares de convívio e de prática da dança.

As performances como a que estou a observar são momentos de prática e experimentação de dança, agora sem o estímulo de Marito nem dos dançarinos contratados para “desbloquear” a timidez da audiência. Ao contrário do que o primeiro olhar sugere, todas estas performances, da banda, dos músicos e dos bailarinos, são altamente preparadas e “treinadas”, revelando uma circulação de corpos com intenção e orientação, um património ativado de forma intencional, com abertura ao improvisado e à brincadeira. Talvez por isso, nos ensaios se fixem alinhamentos de espetáculo com uma certa margem para a introdução de outras músicas.

A última música que Robertinho canta tem já a interação da sala com estímulos e respostas entre o cantor e a audiência. Algumas pessoas cantam com o cantor. “Dá Licença” é em ritmo semba e põe a audiência em grande euforia, com braços no ar, palmas e canto. Os refrões das músicas são acompanhados pelas pessoas na sala. Um momento que contrasta bem com o início do espetáculo. Um hora e tal da manhã e Robertinho está rodeado de gente a dançar.

O cantor cabeça de cartaz também dá os seus passos de dança enquanto canta interagindo com os pares de dança, quase todos constituídos por homens e mulheres. Após a última música de Robertinho, a Banda Maravilha termina com a sua mais recente música experimental. Juntou o semba e kuduro num tema musical acompanhado por uma coreografia proposta pelos dançarinos do BAR BAR. A coreografia das pessoas é captada por muitos telemóveis, que funcionam como veículos de divulgação, sobretudo nas redes sociais. Este momento não estava contemplado no alinhamento, revelando uma certa criatividade. Marito Furtado confessou muitas vezes que o espetáculo condiciona a forma como a BM interage com as audiências.

A Banda Maravilha, ao autoproclamar-se "embaixadora" da tradição das bandas e conjuntos das décadas de 1960 e 1970, não se limita a preservar o legado musical: incorpora também inovações, como fusões entre o semba e ritmos contemporâneos, como o kuduro ou a coladeira.

Marito Furtado enfatiza a necessidade de promover o semba como património de duas maneiras complementares. Primeiramente, há uma pressão sobre as instituições estatais para reconhecerem a importância da preservação do semba. Em segundo lugar, destaca a responsabilidade dos próprios "guardiões" desse património em transmitir seu conhecimento às gerações mais jovens.

Não há um investimento feito nisso, 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. Os angolanos e eu incluo-me nisso, temos um certo (fechamento), mas eu já começo a abrir-me mais (M. Furtado, entrevista, 16 de agosto de 2019).

A ligação da BM com músicos como Robertinho não só confere significados contemporâneos ao semba, também o enriquece com uma multiplicidade de facetas, como descrito por Carlos Lamartine. Este estilo musical transcende entre diversas influências, revelando raízes do passado por meio de espetáculos ao vivo. As noções de incorporação e auralidade presentes no arquivo, memorializado através da performance corporal, estendem-se ao domínio mediático, especialmente nos videoclipes das músicas. A mediatização das letras e ambientes do semba, juntamente com os "recados" transmitidos, destaca como essas performances agenciadas constroem repertórios e se conectam com audiências locais e transnacionais.

No lançamento de uma nova música da BM, fui convidado a testemunhar a gravação do videoclipe da faixa "Mena" (2019)⁶⁰, parte do álbum do grupo que estava a ser preparado, intitulado *Entre Kambas*. Nesse contexto, a Banda Maravilha continua a explorar fusões entre ritmos do passado e do presente. No entanto, "Mena" transporta-nos novamente ao passado, recriando as experiências vividas nos musseques, onde o "espírito" do semba foi moldado com o seu ritmo e canto em língua quimbundo.

⁶⁰ Videoclipe do tema musical "Mena" (2019) do álbum *Entre Kambas*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mQHmdxIDyLA>, consultado em julho de 2024.



Figura 2-2: Imagem da gravação do videoclipe “Mena” no Quintal da Tia Guida, em Luanda (Fotografia do Autor).

O lugar escolhido para gravar o tema “Mena” foi um restaurante da Ilha de Luanda, Quintal da Tia Guida, espaço decorado com todos os elementos de um quintal luandino com as suas referências africanas, as estátuas de madeiras, máscaras do povo Cokwé e panos africanos em padrões coloridos.

A equipa de filmagem contratada, da produtora Tocsvideo, tem como realizador Edilson Ferreira, com vários videoclips no seu portefólio. A indústria de videoclips, em Luanda, teve um grande desenvolvimento após o ano 2002. O acesso fácil a meios tecnológicos e o grande desenvolvimento do campo da indústria musical acompanhado pelo desenvolvimento dos meios de difusão televisiva e nas redes sociais (como o Youtube) criaram um conjunto de possibilidades de divulgação mediática de cantores e cantoras. A partir desta altura há um incremento dos programas de televisão sobre música bem como a possibilidade de difusão musical em canais de carácter global (como a RTP África) assim como canais de cabo mais especializados (como o canal Afromusic).

Enquanto os técnicos de luz, som e imagem montam os seus equipamentos, Marito e Edilson discutem os detalhes do cenário, na sala do Quintal da Tia Guida. Ao mesmo tempo

um outro cenário está a ser produzido para a rotação com os atores e atrizes, que darão corpo à parte ficcionada da canção “Mena”. A letra trata da história de um casal com um filho, cujo pai acaba por destruir o lar devido ao elevado consumo de álcool. Mena, a protagonista da história, acaba por sair de casa com o filho por não aguentar mais com a violência de um homem, que deixa de fazer o seu papel no seio familiar, trazendo o descuido e a decadência. O papel de “pai” é desempenhado por Enoque Caracol, premiado ator, que vem do teatro N’jinga Mbande, um grupo teatral que tem feito o seu percurso retratando as questões quotidianas da cidade de Luanda. As peças levadas à cena pelo grupo podem caracterizar-se como “catárticas”. Os atores exageram de forma humorística, outras vezes dramática, as situações que os luandenses vivem no quotidiano. Daí as peças terem nomes de profissões ou ambientes sociais onde essa “catarse” tem ocorrência: “O taxista”, “A zungueira”, “A viúva”, “O funeral” ou “O casamento”. As situações sociais são decalcadas para o palco e o público revê-se nessas interpretações, participando com comentários, risadas e até mesmo indignação.

A teatralidade nos videoclipes de música remonta ao início do semba e da música angolana. O teatro como espaço para se dizerem coisas, para se representarem ideias e quotidianos, o envio de “recados” aos poderes instituídos, uma forma de comunicação que foi sendo usada desde os tempos coloniais. A primeira aparição do grupo musical Ngola Ritmos foi também numa peça de teatro.

Os videoclipes são hoje o palco para a encenação da vida e a sua problematização. Uma forma de passar valores e também de, no caso de “Mena”, chamar à atenção para a violência doméstica, mostrando a importância das mulheres na defesa da ideia de família. Era um tema para o qual a Banda Maravilha queria chamar à atenção. Segundo Marito que se lamenta em conversa, há muitas famílias que acabam desmembradas, seja por questões de álcool ou violência, ou devido a traições dos homens em relação às mulheres com quem casam. Luanda é uma cidade com muitas mães solteiras. Sobre esses temas sociais a música vai dando conta, como se de uma banda sonora das relações sociais se tratasse: as traições entre casais, os afetos que se querem transmitir, as amarguras e vicissitudes da vida do dia-a-dia. Estamos perante a música como performance que deixa recados para a reflexão sobre ideias da sociedade, muitas vezes com apelos para uma mudança de atitude, como é o caso desta “Mena”⁶¹.

⁶¹ Sobre a importância das letras nas narrativas quotidianas da cidade de Luanda, sugiro a leitura da tese de Matheus Gonçalves França (2021) sobre música sertaneja no Brasil. Através da análise das letras das músicas sertanejas, França explora temas recorrentes como o quotidiano rural, os relacionamentos conjugais, amor, traição, e as privações sociais, contextualizando-os dentro do processo de modernização e das transformações socioeconómicas no Brasil. A tese discute ainda de que forma essas narrativas musicais refletem e influenciam as percepções de género, sexualidade, raça e classe, e como elas ressoam com as experiências vividas por seus ouvintes.

Enquanto Marito e Moreira Filho aguardam pela sua vez para atuarem, no videoclipe, acabamos por desenvolver um conjunto de conversas em torno da forma como quer o semba quer a língua quimbundo podem desaparecer, caso o Estado não tome medidas mais enérgicas.

Nós não temos escolas, nem temos isso documentado, escrito. Não temos isso, os ritmos, as fórmulas, aquilo que nós tocamos, nada disso está documentado, nada disso está escrito.

AS: No sentido da salvaguarda, apoiar escolas, transmissão?

MF: Exatamente, no sentido de catalogar, documentar, arquivar isso tudo e escolas para passarem o conhecimento, porque se não for um investimento ao nível de Estado nós, os músicos, nunca vamos conseguir fazer isso (M. Furtado, entrevista, 16 de agosto de 2019).

Setembro está a chegar ao fim e o videoclipe do tema “Mena”, da BM, relança o debate sobre a forma como a comunidade de práticas acaba por construir todo um conjunto de imaginários, que funcionam como disputas para serem ouvidos, terem um espaço de reivindicação do seu património e as possibilidade de resistência.

Nesse sentido a mediatização das músicas acabam por lançar pistas e ideias que polinizam o ambiente em torno da importância da preservação. Esta permanente evocação de espaços e temporalidades, através do semba, coloca em jogo as comunidades de interesse. O ambiente gerado pela história de Mena, o mussuque e as suas condições precárias, a criança que é cuidada pela mãe, que brinca com o pai afetado por problemas de consumo de álcool, a forma como estas mulheres de Luanda cuidam dos filhos, a luta diária por uma vida melhor, e o plano final das palmas e do olhar solitário de uma criança sem respostas sobre o seu futuro. São imagens contraditórias, entre o sofrimento e a alegria, um quotidiano marcado pela permanente negociação. Temas musicais que denunciam as lutas do presente e os problemas da sociedade, ao mesmo tempo fazem pensar no passado e lançam pistas para o futuro. Muitas vezes um futuro não enunciado. O futuro daquela criança, naquele plano final, surge como uma interrogação ao futuro⁶².

A figura do deus romano Jano, uma cara no passado e outra para o futuro parece ser uma metáfora da forma como o semba é apresentado e descrito nas suas diversas performances. As formas mais ou menos declaradas como a comunidade de práticas do semba apresenta esta sua herança acabam por fornecer a este conjunto de artistas um potencial reflexivo e participativo para a mudança, para a construção de diálogos entre comunidades.

⁶² Para ver o videoclipe da música “Mena” da Banda Maravilha:
<https://www.youtube.com/watch?v=mQHmdxIDyLA>, consultado em julho de 2024.

A organização da Bienal de Luanda – Fórum Pan-Africano para a Cultura da Paz, por parte do Governo de Angola, com o apoio da UNESCO e da União Africana foi também o mote para a observação da forma como os sembistas aproveitam certos eventos para destacar o seu papel e importância cultural e política na Angola.

Angola, com o seu longo período de guerra colonial e pós-colonial tem sido olhada pelas instituições internacionais, sobretudo no contexto africano, como fator de estabilidade, sobretudo após os acordos de paz de 2002. A junção dos exércitos das forças do MPLA e da UNITA, num único exército nacional — as Forças Armadas Angolanas (FAA) é visto como um exemplo bem sucedido para a resolução de conflitos no continente africano e em contextos onde longas guerras civis afetam a possibilidade de diálogo para a construção da paz.

A Bienal de Luanda decorreu precisamente na Fortaleza de São Miguel que é hoje o Museu da Guerra, localizado na Marginal de Luanda, entre a Baía e a praia do bispo. Este forte edificado pelos portugueses foi transformado num museu que conta a história dessas guerras colonial e pós-colonial. A programação gizada pelos Ministérios da Cultura e Relações Exteriores de Angola, em articulação com a presença da UNESCO teve um forte pendor formativo para as novas gerações e também uma componente cultural com vários concertos de música.

Enquanto que na fortaleza a programação deu espaço para cantores mais conhecidos, os conjuntos tiveram a sua programação no Palácio de Ferro, estrutura ligada à Trienal de Luanda que está debaixo da tutela da Fundação Sindika Dokolo⁶³. O Movimento da Arte, Identidade e Sintomas do Semba Festival (MAIS Festival) anunciou-se desta forma, num programa a cargo de Lito Graça, um músico e produtor, que tem acompanhado o trabalho dos conjuntos ao longo dos anos.

“O MAIS Festival é uma plataforma cultural da autoria da Fundação Sindica Dokolo que se consubstancia na produção de eventos que façam evidenciar o semba e as suas variantes buscando alcançar a legitimação identitária do género, no contexto da promoção e divulgação da música angolana. A nosso ver, o semba representa a angolanidade nas suas mais diversas formas de expressão, condição bastante para que se projete a necessidade de intercâmbio maior entre os artistas sembistas, os promotores e produtores de eventos, no interesse coletivo de valorizar e massificar o semba, viabilizando um diálogo geracional que permita uma leitura intemporal sobre

⁶³ O Movimento da Arte, Identidade e Sintomas do Semba (MAIS Festival) teve a organização da Fundação Sindica Dokolo e da Trienal de Luanda. Sindika Dokolo foi marido de Isabel dos Santos (uma das filhas do ex-presidente José Eduardo dos Santos), falecido a fazer mergulho no Dubai, em outubro de 2020. A programação foi organizada por Lito Graça, instrumentista e produtor musical, que já havia programado outros encontros de bandas, dado o seu longo contacto com os músicos das gerações mais velhas. À data da escrita desta tese, a Fundação Sindika Dokolo já não gere a programação do Palácio de Ferro, tendo o Ministério da Cultura assegurado esse papel, após o escândalo *Luanda Leaks* que envolveu Isabel dos Santos.

a sua estética e o seu valor enquanto património” (exerto do programa MAIS Festival, 2019).

No alinhamento de uma semana estiveram no mesmo palco o Conjunto Kiezos, a Banda Maravilha, a Banda Movimento, Banda Welwitchia, Banda Yetu que tocaram os seus reportórios. Para além destas bandas artistas importantes do semba como Elisás Dya Kimuesu, Lolito da Paixão, aqui como cantor, Dom Cateano, Dina Santos, Lulas da Paixão, Mig, Pedro Cabenha, Calabeto, Legalize, Robertinho, Chiquinha do Bangão, Massano Junior, Carlos Lamartine, Maya Cool, Voto Gonçalves, Pedro Cabenha, Givago, Zé Manico e Tony do Fumo Junior. Todos estes artistas podem de alguma forma ser o rosto e a voz de quem defende o semba enquanto património, que segundo eles urge preservar e transmitir para as gerações mais novas. Para além das bandas e dos artistas muitos instrumentistas que construíram e edificaram as facetas múltiplas do semba, suas diversas formas de canto, tal como refere Marito Furtado na nossa conversa.

“Tens a Banda Movimento que também são fazedores de semba de uma outra forma e há mais alguns outros grupos há os Jovens do Prenda que ainda se mantêm muito embora eu ache que os Jovens do Prenda não fazem, lá está, não fazem propriamente semba. Os jovens do Prenda é um grupo que faz, um grupo muito antigo, mais antigo que a Banda Maravilha, os Jovens do Prenda estão na casa dos 50 anos de existência. Eles fazem um género musical onde priorizam muito as guitarras, com muita influência da República Democrática do Congo” (L. Graça, entrevista, 18 de setembro de 2018).

As duas vias do semba — uma mais influenciada pelas guitarras do Congo e outra mais marcada pela influência do violão, que reproduz as células rítmicas da dicanza — têm dado azo a debates dentro da comunidade de práticas do semba, e no caso dos conjuntos representam formas diversas e criativas de performar este ritmo musical, um património em permanente transformação.

Lito Graça que tem sido um dos grandes produtores e curadores destes cantores e músicos refere a importância da guitarra como instrumento modernizador do semba.

A guitarra é um instrumento caro e boa parte dos grandes mestres da guitarra do semba hoje em dia beberam muito de quem veio do outro lado, principalmente do kota Manuel Oliveira, que fazia parte de uma das orquestras mais influentes lá do Congo (ibid, 18 de setembro de 2018).

O MAIS Festival decorre numa zona aberta e na parte exterior do Palácio de Ferro, um edifício renovado e que segundo consta terá sido desenhado por discípulos de Eiffel tendo os materiais vindo num barco e assentando arraiais ali, na Rua Rainha Ginga. Mais uma vez

estamos perante um cenário do passado que é agora renovado, onde a música se insere, e que é lembrete de um percurso, de uma jornada.

O primeiro conjunto a atuar são *Os Kiezos*, que significa “vassouras”, contam com mais de meio século de existência, tal como os Jovens do Prenda e na sua formação apresentam-se com Manuelito na voz e dicanza, Neto nas teclas, Brando na guitarra, Gégé na guitarra solo, Juca na bateria, Abana Maior, nas congas, Zeca Tirilene na guitarra rítmica, e Dulce Trindade no baixo. São instrumentistas que seguem os passos dos fundadores do grupo e constituem-se como guardiões vivos das histórias do semba deste conjunto. Têm uma influência mais ligada à música dos Congos com o privilégio das sonoridades feitas pelas guitarras, onde se destacam os solos.

As aprendizagens destes músicos fizeram-se, segundo refere Lito Graça, pela “familiaridade” e pela “camaradagem”, imprimindo um estilo em cada um dos agrupamentos, um *swing* como referiu Marito em relação à Banda Maravilha. Lito assinala ainda que um dos guitarristas que mais se destacou foi Mestre Dúia, que aprendeu com Manuel Oliveira, fundador do conjunto São Salvador.

Aprendeu com o Oliveira, como o Kabasele e o Dr. Nico, as influências mesmo. Portando aqui ele ensinou muita gente, ensinou por exemplo o Zé Keno, e sobretudo o Marito, dos Kiezos. Depois veio o efeito bola de neve, o Marito influenciou o Botto Trindade, O Dúia influenciou o Sebastião Matumona, dos Ngoma Jazz (ibid, 18 de setembro de 2018).

Os Kiezos começam a tocar um clássico que tem muita esta influência do norte de Angola e dos congos que se chama “Melhoró”, corruptela da palavra “melhorou”. A música foi feita após a década de 1960, em pleno período colonial, no contexto do bairro do Marçal, onde o grupo dava as suas festas que, de tão vibrantes, levantavam “poeira” do chão, através da dança das suas audiências, tal como as vassouras, quando se limpam os pátios dos quintais de Luanda.

“Melhoró” é uma letra que fala da violência policial e das melhorias ocorridas no período colonial tardio, sobretudo pelas tentativas do regime colonial português de dar algum protagonismo às expressões culturais musicais. Uma cedência política para acalmar os desejos de libertação colonial, “pão e circo” para que houvesse a sensação de alguma autonomia cultural dos angolanos. A plateia vai-se mexendo e cantando com o grupo. Será que com a independência a comunidade de práticas do semba melhorou a sua condição de visibilidade e espaço para transmitir o seu conhecimento às novas gerações? Como fazer espaços de aprendizagem e performance nestes agrupamentos? Lito Graça responde, na nossa conversa, que “[o que] o Estado devia fazer para ajudar a preservar o semba era mesmo abrir ou

incrementar *workshops* para a juventude, para se conseguir perceber o que é que é o semba, de uma maneira institucional mesmo” (L. Graça, entrevista, 18 de setembro de 2018).

Se estamos perante artistas e grupos que poderão representar um arquivo e uma escola de semba por que razão não se aproveita este legado e se inicia um plano de ação para a preservação e transmissão desta prática cultural expressiva, que tantos debates tem gerado ao longo de décadas? O contacto com estes músicos tem-me revelado não só as formas de aprendizagem, como também as performances envolvidas que trazem o passado para o presente, reformulando vontades e desejos, como é o caso da música “Melhoró”. Dá a sensação que, quer a comunidade de práticas, quer a comunidade de pessoas com discursos autorizados do património estão cada qual no seu canto à espera uma da outra. Nesse imobilismo, as performances de ambas as comunidades vão revelando um certo descuido com um património de forte ligação emocional às pessoas, já que de alguma forma cantam e dançam as suas vidas quotidianas. Lito Graça refere mesmo que a comunidade de práticas se sente “desprezada” pelas instituições responsáveis pela cultura e também pelas instituições de ensino ligadas ao Estado.

LG: Pois, exatamente sim. E também por uma questão de finura, ou seja, a música, a arte aqui é considerada ainda um parente pobre, infelizmente.

AS: E o que é que tu achas que eles sentem quando pensam nisso?

LG: Desprezo. Eu sinto que eles são e sente-se desprezados. Eu converso com eles todos sempre. Eles sentem-se mesmo marginalizados. Só quando há este tipo de iniciativa é que são chamados e muitas das vezes há uma retração (ibidem, entrevista, 18 de setembro de 2018) .

A tensão entre as duas comunidades pode ser atribuída a um longo período de instabilidade social e política, que tem afetado aqueles e aquelas que dependem da cultura em Angola para o seu sustento económico. Lito Graça sugere que, muitas vezes, o apreço pelo património vem de fora do país, uma experiência que ele mesmo vivenciou. “Acho que o angolano aqui não sente Angola como as pessoas que estão fora. Eu, os 22 anos que vivi em Portugal eu senti e vivi mais Angola lá, do que aqui. Senti-a mais falta de Angola do que aqui” (L. Graça, entrevista, 18 de setembro de 2018).

Estas palavras de Lito Graça, ao sugerirem que os angolanos no próprio país não vivenciam Angola da mesma forma que aqueles que estão fora, apontam para uma possível desconexão emocional entre a comunidade de práticas do semba e a comunidade autorizada do património. Esse afastamento pode ter raízes diversas, sendo uma delas a instabilidade política e social que Angola experimentou ao longo dos anos, mas passa sobretudo pela falta de reconhecimento e

identificação com as práticas culturais no próprio país, tendo implicações significativas para a comunidade de práticas do semba. Parece indicar um distanciamento entre parte da população angolana e suas raízes culturais, o que pode resultar na perda de apreço e valorização do património musical local.

A falta de reconhecimento interno pode ainda ter consequências na forma como a preservação e transmissão do semba para as gerações futuras se vai processando uma vez que a continuidade e vitalidade de uma tradição cultural dependem da participação ativa das comunidades locais. Enquanto essa participação não acontece de forma efetiva e articulada entre comunidades, os sembistas enviam “recados”, como esta passagem, proferida no MAIS Festival, pela voz do cantor Dom Caetano.

A História tem que saber quem foi Joãozinho Morgado. Um dia que ele deixar de fazer parte do mundo dos vivos [aplausos]. A História tem que saber quem foi Pedro Trindade. A História tem que saber quem foi Carlos Timóteo. Enfim, temos que dar a conhecer à nova geração. A história tem que conhecer quem foi Zeca Tirilene. É verdade. Pessoas que eu segui quando era criança. Agora estou a dividir o palco com eles (...) Eu estou aqui perante personalidades de respeito da música nacional. O game está duro. Nós temos de lutar pela sobrevivência da nossa música.

(alguém da plateia volta a referir Joãozinho Morgado)

Já falei. É o mais velho, foi o primeiro. São mais de 70 (vira-se para Morgado que levanta dois dedos).

72 anos, palmas. Sabem onde é que eu vi isto? No Buena Vista Social Club. É, um conjunto cubano onde os mais velhos tinham 80 e tal anos e os novos tinham 60 e tais. E já estavam junto há 40 e tal anos. Estão a ver. História aqui. Há conjuntos com história e fazem viver aquilo que são as raízes culturais do seu povo. Temos os Kiezos, os Jovens do Prenda, porque não homenagear as pessoas? Porque não fazer como faz a Sindika Dokolo, precisamos de mais espaços. Precisamos de uma catedral para a história da nossa música (Caetano, 18 de setembro de 2019, MAIS Festival).

Durante o seu concerto, Dom Caetano enfatizou repetidamente a importância de proteger a música angolana, especialmente o semba, assim como os seus instrumentistas, cantores e compositores.

Nesse contexto, a ironia presente na música “Xicola”, referida no início deste capítulo, ilustra de maneira aguda a tensão entre diferentes formas de conhecimento, questionando a validade de certas autoridades académicas quando confrontadas com a expressividade artística do semba. A comunidade de práticas do semba, ao construir sua própria escola por meio de uma prática contínua, não rejeita apenas a hierarquia tradicional do conhecimento: afirma também a sua identidade e valoriza o seu trabalho artístico. Essa dinâmica desafia concepções

estabelecidas de legitimidade cultural e destaca a agência e a autonomia da comunidade na preservação e inovação do património musical do semba.

A encenação do passado no presente, através da performance musical, destaca-se como um processo multifacetado que vai além da mera reprodução de melodias e ritmos. Conforme apontado por Erika Fischer-Lichte: “encenação significa a materialidade do espetáculo, que decorre de acordo com os planos e intenções dos artistas, o espectáculo inclui todas as formas de materialidade que surgem no seu decurso” (Fischer-Lichte, 2005, p. 75). Materialidades que envolvem performances que emanam da atenção e do conhecimento aural destes agentes sociais e culturais.

2.6 Escola de Dança Estrela Clássica: riscar o salão e o movimento que escapa

Voz: Bernardo Goeveth – professor de dança.⁶⁴

Vozes: alunas e alunos da Escola Clássica de Dança.

Nós começamos neste caso no A,B,C,

ou seja neste caso um 1,2,3...

O aluno depois de fazer o retrocesso,

então tem meio caminho andado

Um sistema de 3, 1, 2, 3...1, 2, 3...

(B. Geoveth, entrevista, 13 de agosto de 2019)

Essas particularidades se coformatam-se num plano de composição entre corpo e chão chamado história. Ou seja, no nosso caso, uma política coreográfica do chão atentaria à maneira como coreografias determinam os modos como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo

(Lepecki, 2011).

⁶⁴ Instalação sonora referente à gravação áudio de uma aula de dança na Escola de Dança Estrela Clássica, realizada durante o trabalho de campo para a pesquisa sobre o semba como património imaterial. A audição deste momento das aulas de dança pode ser encontrada no *website* semba património imaterial, disponível em: <https://sembapatrimonioimaterial.com/2019/11/29/123-instalacao-sonora-aula-de-semba/>, consultado em julho de 2024.



Figura 2-3: Momento de dança a pares na Escola de dança Estrela Clássica, no bairro do Catambor, no centro de Luanda (Fotografia do Autor).

Andar nos transportes em Luanda não apenas proporciona uma experiência visual, mas também uma imersão na paisagem cinética⁶⁵ e sonora da cidade. Os candongueiros, que navegam pelas ruas ao som dos enérgicos gritos dos cobradores anunciando destinos como "Mutamba! Mutamba!" ou "Congolenses! Congolenses!", representam uma forma única de mobilidade urbana. Ao ocupar os assentos desses transportes coletivos privados, é possível observar a cidade e os seus pontos de acesso e restrições, e também participar ativamente na vivacidade sonora do ambiente.

Essa experiência proporciona uma perspectiva privilegiada para discernir as preferências musicais da população, assim como para captar as conversas dos luandenses e conhecer as suas preocupações quotidianas, que variam desde a crise económica até à escassez de oportunidades de emprego para os jovens. Os vendedores ambulantes, conhecidos como "zungueiros", também se tornam parte integrante desse panorama, assim como a dança gestual dos policiais sinaleiros que, com os seus movimentos coreografados, regem o fluxo caótico do tráfego. O

⁶⁵ Cinético no contexto desta tese refere-se ao movimento ou à energia associada ao movimento dos corpos que dançam. No contexto das artes performativas, a cinética envolve a percepção e a sensação do movimento, bem como a relação entre corpo, espaço e tempo, criando experiências dinâmicas e interativas.

transporte público em Luanda, portanto, não é apenas uma forma de deslocação, é uma janela viva para a dinâmica social, cultural e económica da cidade.

O gosto dos luandenses pela dança é uma característica marcante, refletida na proliferação de espaços informais de dança na cidade. Durante o período da guerra civil, a expressão artística esteve muitas vezes confinada a "festas de quintal" e a eventos familiares. No entanto, com a chegada dos anos de paz (após 2002), observamos uma transformação significativa, com a dança emergindo e ocupando agora o espaço público de forma notável. O projeto *Kizomba na Rua*, iniciado por Paulo Isidoro (2014) é um exemplo vivo dessa mudança, destacando-se como um dos eventos públicos mais populares em Luanda e que tem lugar na marginal da cidade aos domingos ao final da tarde (Soares, 2015). Essa evolução sugere uma vontade crescente de partilhar e celebrar a dança de uma maneira mais aberta e acessível, refletindo a vitalidade da cultura luandense e a sua expressão através da dança.

Foi a partir da rua, sentado num candongueiro, que vi uma escola de dança, num terraço no bairro do Catambor, um musseque, bem no centro da cidade ao lado de um dos bairros mais nobres da cidade, o bairro de Alvalade. Ao comentar com um amigo que gostaria muito de poder acompanhar algumas aulas de dança ou até inscrever-me na escola, este referiu que já tinha sido aluno da Escola de Dança Clássica. O meu amigo Joel Lourenço confessou ainda, que a sua ida para a escola se relacionava com a necessidade de aprender a dançar já que, por vezes, não dançava em festas de quintal ou na discoteca com receio de se sair mal.

Joel conseguiu-me o contacto do professor Bernardo Geoveth, fundador da Escola Estrela Clássica e que oferece um conjunto de aprendizagens de várias danças sociais e não só.

Eu ensino quase tudo aqui. Ensino semba, kizomba, afrohouse, salsa, valsa, rebita, tradicional, ragga, plena, tarrachinha e propriamente o meu foco semba e kizomba. O meu foco é semba, kizomba e os outros estilos são só para complementar. Porque nós, para além de sermos uma escola de dança, temos um grupo e o grupo participa em atividades (B. Geoveth, entrevista, 13 de agosto de 2019).

Geoveth é natural de Malanje e iniciou o seu percurso na dança depois de ter passado por uma experiência no futebol, desporto que praticou em vários clubes da cidade de Luanda. A sua motivação para a aprendizagem da dança surgiu numa festa, onde acabou por não ser bem sucedido na pista de dança. “Fui com os meus amigos numa festa dali mesmo é que eu me atrevi a pegar uma menina para dançar. E olha a menina disse, você não sabe dançar” (*ibid*, entrevista, 13 de agosto de 2019).

Este facto levou-o a aprofundar a prática dançante, sobretudo, como ele destaca, com o “foco no semba e no kizomba”⁶⁶ e a partir de sociabilidades e do continuado investimento nas relações e contatos com outros professores de dança como Sheila Sirgado, que durante muitos anos teve uma escola de ensino de semba e kizomba.

Sobre a sua forma de ensinar peça-lhe que me explique um da metodologia durante a nossa conversa.

Nós começamos num abc, neste caso, um, dois, três, um dois, três, um, dois, três, a acompanhar a música. Um dois três a acompanhar a música, depois, são submetidos a um retrocesso. Os alunos depois de fazerem o retrocesso, então estão meio caminho andado. Porque só fazendo o retrocesso, se consegue dirigir, dançar com uma rapariga, só no espaço dele, um dois retrocesso, um, dois retrocesso (B. Geoveth, entrevista, 13 de agosto de 2019).

Olhando para o discurso, duas coisas me chamaram à atenção. A primeira a contagem 1,2,3 e a questão do termo “retrocesso”, que nas escolas portuguesas é cunhado como “saída”, quer seja do homem, quer seja da mulher, na coreografia básica do semba.

Sobre a questão do passo básico e dos tempos empregues na contagem dos passos na música, Lito Graça refere que:

A dança, ou seja, o passo tríplice, sempre se dançou 1,2,3; 1,2,3 sempre se dançou em tudo. Em todos os ritmos. Da rumba ao semba. Sempre se dançou assim. E os angolanos, devo dizer, são os únicos que dançam 1,2,3 (L. Graça, entrevista, 18 de Setembro de 2018).

Em relação ao termo “retrocesso” relativo à possibilidade de passagem da mulher ou do homem pela lateral do corpo e para a execução do passo, no 3.º tempo da música, trata-se do momento onde se podem fazer enunciações dos “embates pélvicos”, por vezes, substituídos pelo bater do pé no chão. Ou seja, uma espécie de substituição da umbigada que surge na definição do semba de Óscar Ribas (1969). A umbigada está presente, mas não de forma pronunciada já que esse embate impediria a passagem da mulher pelo homem na transição física da contagem do 1,2,3. É uma espécie de suspensão entre passos que torna o semba atual mais fluido na pista de dança.

A dança semba e kizomba obedecem assim a uma contagem de três tempos no passo e as transições entre os corpos são designadas como “retrocesso” dando assim movimento à coreografia. No caso do semba a velocidade aumenta. Na dança do semba substitui-se a

⁶⁶ A grafia kizomba faz-se com K (kapa) já que tem vindo a ser consensual o seu uso, quer por professores, quer por praticantes desta dança. Assumo aqui a palavra usada da forma mais recorrente por parte da comunidade de dançantes de kizomba, em Angola e, noutras escolas de dança do mundo.

umbigada por uma suspensão, ou um saltinho, colocando os corpos do homem e da mulher de lado e para a passagem dos corpos, havendo uma passada contínua.

As aulas de dança da Escola Estrela Clássica são também pautadas por um certo caos organizado. Muitos alunos e alunas estão ali para reforçarem aprendizagens, de forma a terem ferramentas cinestésicas e coreográficas na hora de enfrentar a pista de dança. Ao contrário do que muitas percepções superficiais podem deixar entender, a pista de dança, em Luanda (pelo menos) está carregada de códigos. Parece que estamos perante a ideia de performance enunciada por Victor Turner (1986), a ideia de que é um processo, que se vai completando e realizando e não apenas uma ação em si (Fazenda, 2012).

O filme documentário *A Minha Banda e eu* de Kiluanji Liberdade e Inês Gonçalves, de 2012, revela a forte ligação que há entre música e dança. A sua interligação pode ser ilustrada pela fala de Matias Damásio, um cantor que se tem notabilizado, quer em Angola, quer em Portugal. A certa altura do filme o artista refere que “a dança e a música que eu acho que é uma coisa que tem que estar fundida (...) está tudo junto”, dando nota da corporificação da música nos espaços de sociabilidade e de dança. Para Damásio, “o semba veio do pó, veio mesmo da farra e então é isso que os jovens têm estado a herdar cada vez mais” (Liberdade & Gonçalves, 2012).

No final do filme, as novas gerações de dançarinos como o Adilson e a Bernardete que surgem a dar uma aula para militares e envergando farda militar, passam os passos aos alunos recrutas. Ali destacam a importância da contagem dos tempos do semba e da kizomba, géneros com velocidades diferentes e que requerem atenção e escuta. A contagem é feita a partir da música, “não ensino os meus alunos a dançar o esquema, mas sim a dançar a música”, refere Bernardete, numa das suas declarações no filme.

Bernardo Geoveth professa a mesma ideia de que é a música e a sua escuta é que determinam a aprendizagem dos movimentos dos dançantes. Assim, estes professores de bairro olham para esta atividade através de duas perspetivas principais: uma relacionada como um processo de aprendizagem em ação, a partir de escolas informais de danças sociais; a outra, pela via do ensino da dança como uma alternativa aos principais empregos destes agentes da comunidade de práticas.

A trajetória de Bernardo Geoveth na dança foi sendo feita através da prática. Foi dançando, aprendendo e depois decidiu desenvolver a sua escola por necessidade de alargar o seu conhecimento, ao mesmo tempo, gerar renda a partir do seu conhecimento incorporado. As suas aulas e metodologia de ensino foram inicialmente reconhecidas pelos seus chefes no estabelecimento prisional, onde é guarda prisional, promovendo aulas de kizomba e de semba

para os prisioneiros, atividade enquadrada na secção de desporto e educação e mais especificamente na “área da moral e cívica, nesse caso educação patriótica”. “Quando há tomada de posse nas unidades o grupo de dança que eu já criei, também vai lá atuar” (*ibidem*, entrevista, 13 de agosto de 2019), refere Bernardo referindo que esta competência de ensino de dança lhe trouxe prestígio, mudando a forma como as “chefias” do estabelecimento prisional o vêem, passando a contar com ele para o desenvolvimento de atividades de dança.

O funcionamento da sua escola e o trabalho de promoção das aulas sugiu de forma espontânea. Bernardo destaca que nunca teve de fazer publicidade acabando por beneficiar das lógicas do “boca a boca” na divulgação do seu trabalho.

*Graças a deus eu nunca coloquei um anúncio nas ruas dizendo que dava aulas, nunca, há 16 anos que nunca fiz uma publicidade, nunca. É mais por causa do amigo do amigo. Dei aula a ti, olha fui numa escola gostei, olha fui numa escola, iá, fui numa escola, eh, veio. E aliás, o espaço diz tudo. Quem tiver a passar ali consegue dar conta onde é que estão a dançar, e vêem é escola de dança, é sim, quanto é que é, xis, faz logo a inscrição e começa (*ibidem*, entrevista, 13 de agosto de 2019).*

De facto, foi assim que aconteceu comigo: olhei, vi e chamou-me à atenção, ao passar no candongueiro, a caminho do aeroporto. Corpos a dançarem virados para a estrada. Também reparei, nos meus passeios, na quantidade cartazes com anúncios de escolas de dança nas paredes da cidade. Sinais de uma crise económica em que o património oficioso entra como alternativa económica. Dar aulas de dança como forma de ganhar algum dinheiro extra. Em tempos de crise, o património é sempre um ativo com que se pode contar.

As aulas na Estrela Clássica ocorrem diariamente, de segunda a sexta-feira, com uma taxa mensal de inscrição de 16 mil kwanzas (cerca de 37 euros), que equivalente ao custo de uma inscrição num ginásio. A interação dos alunos molda a sua relação com o espaço, que difere das academias de dança convencionais pela ausência de espelhos para guiar os movimentos.

Na aula observada, aproximadamente 25 pessoas participam, sendo a maioria homens, um contraste notável com as aulas em Lisboa, onde as mulheres geralmente predominam. O amplo terraço na base do edifício é dividido em quatro setores de aprendizagem, cada um com um propósito distinto.

Atribuo número aos setores de aprendizagem de dança no espaço, para melhor poder explicar e entender o que acontece em cada um dos aglomerados dançantes. Na escola Estrela Clássica não há uma categorização de graus entre iniciados, intermédios e avançados. Essa divisão é feita espacialmente.

No primeiro setor, os alunos estão a aprender os passos básicos do semba, muitas vezes, fora de sincronia com a música. A escuta e a captura do ritmo ocorrem por tentativa/erro, ocasionalmente exigindo pausas, para Bernardo dar explicações aos alunos mais lentamente.

No segundo setor, instrutores auxiliam alunos em estágios mais avançados da aprendizagem. Esses assistentes, como Yuri, atuam como guias, aconselhando truques e corrigindo posturas. Devido à escassez de mulheres, muitos homens assumem papéis femininos durante a dança, especialmente nos movimentos coreográficos mais velozes. Estas técnicas são acompanhadas pela observação e repetição dos alunos servindo os propósitos da aprendizagem e da execução dos passos mais acrobáticos, com rotações e quedas de corpo, que exigem destreza. A transmissão de forças do corpo na dança é treinada entre homens ⁶⁷. A situação observada, na aula de dança, onde homens assumem papéis femininos devido à escassez de mulheres, revela uma dinâmica interessante e flexível na prática do semba. Tradicionalmente, o semba é marcado pela dança a pares heterossexuais, refletindo as convenções sociais e de género. No entanto, em ambiente de ensaio, essas normas são desafiadas e adaptadas para atender às circunstâncias presentes.

O terceiro setor é ocupado por alunos que repetem os passos coletivamente, em fila, com um professor experiente marcando o tempo. A contagem em 1,2,3 orienta os passos, que são realizados do centro do corpo para trás, criando sonoridades muito próximas daquelas que extraio da minha dicanza quando é friccionada.

O setor quatro é dedicado a pares de dança, onde homens dançam com mulheres. No final da aula, esse setor se torna uma área de exibição de passos, encerrando todas as aulas da escola. A música, alta e pulsante, é controlada por Bernardo, que utiliza uma *pen drive* para transições entre faixas, introduzindo efeitos sonoros para marcar as mudanças, criando uma atmosfera idêntica à de uma discoteca ou uma festa de quintal.

Estou sentado junto à bancada onde está a aparelhagem de som, obtendo uma visão geral da aula, observando como a música, os movimentos e a interação dos participantes se entrelaçam numa experiência cinética específica deste momento da aula. A música sai bastante alta das colunas o que leva os instrutores a darem direções curtas, “1,2,3” ou “rodou”, “vamo”. Para além destas indicações sonoras gerais para os participantes da aula, Bernardo e os seus

⁶⁷ Na década de 1990 em Angola, a dupla "Bruxo e a Bruxa" tornou-se célebre, deixando uma marca duradoura em alguns dos atuais professores e professoras de danças sociais. Neste duo, um dos dançarinos desempenhava o papel feminino, adornando-se com saias e trajes extravagantes. As coreografias acrobáticas, sincronizadas com a batida do semba, destacaram-se pela espetacularidade, influenciando posteriormente a comunidade de dançantes e sendo adaptadas para apresentações em palco.

auxiliares aproximarem-se de alunos para resolver problemas técnicos, seja na execução de um passo ou uma transição coreográfica entre passos.

A aula decorre com uma panóplia de sons, gerando um ambiente sonoro: o som dos pés no soalho sobressai de forma muito evidente, criando uma trilha que indica o carácter “térreo” do semba e da kizomba; a umbigada é agora substituída pelo bater mais forte do pé esquerdo no chão e nas transições do “retrocesso”, ou as saídas da mulher e do homem nas passadas; os homens parecem ter mais possibilidades coreográficas na dança, dando-lhes algum protagonismo na hora da exibição de passos; as mulheres performam mais sensualidade e intimidade, traduzidas pela forma como se deixam conduzir e também pelo “fechar de olhos” em momentos mais lentos da música; as conversas entre os alunos e as alunas são permitidas e as brincadeiras com eventuais “erros” ou “falhas” são absorvidas por todos e discutidas sem problemas.

Como foi referido anteriormente, a entrada de Bernardo Geoveth no mundo da dança surgiu devido ao episódio em que a pessoa com quem estava a dançar assinalou a sua impreparação. Quando esse momento aconteceu ele estava acompanhado pelo amigo Kapa Love. Na terceira visita à escola, pude conversar sobre a aventura na dança destes dois amigos. Mário Gomes é Kapa Love, nome artístico que lhe deram “quando começou a dançar”. É comum haver alcunhas artísticas no meio da dança em Luanda, que são reveladoras de outras vidas, que vão além das identidades registadas nos bilhetes de identidade.

Mário passou pela formação em dança no grupo de teatro Njinga Mbandi, que funciona no edifício de uma escola de arquitectura colonial na zona alta da cidade. Familiarizou-se com a dança nas festas de quintal, passou por concursos e acabou por montar a sua própria escola no bairro do Cassenda (não muito longe do bairro do Catambor, um outro musseque com população numerosa). Após anos de cumplicidade decidiu juntar-se a Geoveth (seu ex-aluno) para montarem a Escola Estrela Clássica. Sobre a metodologia de ensino/aprendizagem, que acabaram por ir constituindo, Mário, refere:

Temos um esquema já preparado na escola, colocamos todos os rapazes perfilados e montamos o esquema para todos. Trabalham todos numa companhia única e a força de vontade também é diferente e ajudam-se uns aos outros. Aqueles que já são mais dinâmicos ajudam aqueles que não são dinâmicos (M. Gomes, entrevista, 2 de agosto de 2019).

A passagem de conhecimentos e a cooperação em dança são experiência compartilhadas por Mário e Bernardo. A forma como foram construindo a escola levou-os a criarem as suas

próprias estratégias de aprendizagem em conjunto com os seus alunos e as alunas. Há, porém, um aspecto, que Mário considera não se poder aprender numa escola:

Depois do aluno adquirir o conhecimento nós aconselhamos, é que nenhuma escola do mundo dá estilo, você é que tem que adquirir o seu estilo, mas nós ensinamos a posição como tem que se pegar a menina e quando entras naquela roda [aponta para o setor 4] já não dás tanto trabalho (ibid, entrevista, 2 de agosto de 2019).

A "roda" no setor quatro, que encerra a aula na Estrela Clássica, não é apenas um momento de exibição técnica; é um catalisador de interações sociais e uma celebração coletiva das conquistas individuais. Esse encerramento é mais do que uma simples formalidade no final das duas horas de treino diário; é um espaço dinâmico onde os alunos têm a oportunidade de aplicar em público o que aprenderam durante a aula.

A diversidade geracional é notável, especialmente quando um aluno sénior, um "kota", demonstra sua habilidade ao dançar com uma das participantes mais jovem. Essa presença destaca a universalidade do desejo de aprender a dançar, independentemente da idade, e cria uma atmosfera inclusiva na qual todos são encorajados a participar e aprimorar as suas habilidades.

O papel de Bernardo como DJ, durante a roda, adiciona uma dimensão musical à experiência. A escolha cuidadosa de músicas, com variações de ritmo e intensidade, acompanha não apenas a progressão dos participantes, como também cria uma atmosfera vibrante e energética. A falta de um espelho, uma característica distintiva da Estrela Clássica, significa que a avaliação e o aperfeiçoamento dos movimentos são realizados através da interação direta e da resposta da comunidade de práticas, promovendo uma abordagem mais orgânica e coletiva à aprendizagem.

Durante esses 15 minutos de apresentações, os alunos exibem suas habilidades, compartilham risos e trocas informais. A atenção dedicada aos companheiros de dança, as palmas entusiasmadas e os comentários espontâneos refletem uma comunidade que valoriza a destreza técnica, a expressividade, a improvisação e a diversão.

Bernardo, o professor, encerra a aula com uma mulher, que faz parte da escola e que atua aqui como uma assistente de dança e demonstração. As acrobacias, com passos mais arrojados que incluem quedas, giros e algumas manobras complexas são acompanhados com “ehhhh’s” e risos. Os alunos mais inexperientes olham com atenção e reagem entre sorrisos e estupefações. A atenção na observação é essencial para quem quer avançar para um nível mais avançado, que inclui sempre mais espetacularidade. Performances que vão sendo construídas a partir dessa cooperação, que inclui criatividade e sociabilidade. Desafios que passam por um

certo policiamento em relação à incorporação do ritmo e das coreografias, bem como por uma certa política de cooperação e criatividade. Um jogo que se vai construindo ao longo da aula e para lá da aula, nos momentos de interação social e de convivência.

O encerramento da aula não significa o fim da experiência de aprendizagem. As interações sociais continuam após a roda, com uma breve reunião liderada por Bernardo, onde são discutidos futuros espetáculos e informações práticas para as próximas aulas. Essa extensão do espaço de aprendizagem para além da sala de dança é fundamental para a coesão da comunidade, construindo relações mais profundas e fortalecendo os laços que transcendem a simples prática de movimentos coreografados.

Em última análise, a roda final da aula na Estrela Clássica não é apenas uma demonstração de habilidades de dança; é um microcosmo onde convergem a expressão individual, a colaboração coletiva e a celebração da diversidade geracional, enriquecendo a experiência de aprendizagem do semba a partir daquele lugar —“o musseque” — onde a dança, o gesto e a cinestesia escapa àqueles que detêm o poder.

No filme já referido *A minha Banda e eu* as últimas palavras de Mateus Pelé do Zangado⁶⁸, um influente dançarino do bairro de Sambizanga em Luanda, destacam-se como uma reflexão sobre a interseção entre a dança e a vida quotidiana. Residindo num bairro conhecido pela sua efervescência cultural, Pelé do Zangado compartilha seus passos de dança com a sua neta, numa cena que simboliza a continuidade do envolvimento com a dança ao longo das gerações. O profundo envolvimento dos luandenses com a dança pode ser interpretado como um reflexo da própria condição de vida, que frequentemente se desenrola "à beira do sumiço". Nesse contexto, a dança torna-se uma expressão vital e espontânea, muitas vezes desprovida de grandes aspirações ou objetivos grandiosos.

A experiência quotidiana em Luanda, marcada por uma certa simplicidade, acompanhada de grandes desafios socioeconómicos, parece encontrar na dança uma forma de escape e de catarse da vida, proporcionando um espaço para a expressão das emoções e experiências. Assim, a prática da dança torna-se uma manifestação enraizada na própria essência da existência dos luandenses, refletindo uma abordagem descomplicada e apaixonada diante da vida. No decorrer do filme, ao abordar o Sambizanga, o seu lugar de origem e trajetória como

⁶⁸ Mateus Pelé do Zangado (1933-2012) é reconhecido como uma figura proeminente no cenário da dança em Luanda, notabilizando-se especialmente durante o período áureo do semba nos anos 1970. A sua contribuição marcante para a dança, em particular a sua parceria com a bailarina Joana Pernambuco, é recordada como uma influência significativa na evolução do semba. No entanto, é lamentável observar que Mateus Pelé do Zangado enfrentou uma condição de pobreza e doença na fase final da sua vida, em nítido contraste com os prósperos anos de 1960, 1970 e 1980, quando encantava o público com a sua arte (J. C. Neto & Santos, 2017).

dançarino, Mateus Pelé do Zangado destaca que "o espírito ancestral ainda vagueia na memória dos seus munícipes", conferindo à dança um carácter de processo em constante evolução.

Esse "estar em performance", em ação, transcende os espaços de dança para se manifestar nos locais de convívio. As festas de quintal, por exemplo, tornam-se ambientes de experimentação do corpo na música e da música no corpo. Mesmo em locais mais formais como discotecas, o corpo afirma-se e expressa-se através da dança. Estes espaços, apesar de seguirem certos protocolos, funcionam como palcos de celebração e exibição do corpo que está presente e envolvido na dança, evidenciando a inseparabilidade entre a expressão corporal e a identidade luandense, com fortes polinizações mediadas pelos meios de comunicação e pelas redes sociais.

Um "por-vir", nas palavras de André Lepecki (2011), em epígrafe no início desta secção entendido aqui como uma vontade criativa de expressar corporalmente uma forma de ser que escapa à máquina do Estado e às suas regras formais e legais. Na dinâmica informal da escola Estrela Clássica, essa noção de escape manifesta-se não apenas como uma fuga às restrições institucionais, mas também como a construção de uma comunidade familiar e coletiva de dança, que foge ao controlo da comunidade autorizada.

Numa das reuniões no Ministério da Cultura, a que assisti, percebi que desde 2017 decorrem tentativas de enquadramento da dança desportiva em Angola. A dança é vista como fator de desenvolvimento e de identidade, sendo necessário criar um conjunto de escolas de referência para que as danças desportivas possam ser enquadradas legalmente.

Num relatório elaborado por "especialistas" pode ler-se que: "as danças desportivas são uma competição que requer a existência de certos requisitos entre os quais: ter como objeto uma dança internacional ou acreditada para o efeito, ser realizada em pavilhões e não salas de espetáculos, ter uma sistematização e os pares serem profissionais. Além destes os eventos de dança desportiva devem respeitar as regras previamente definidas pela Federação Internacional" (Grupo de Trabalho, 2016, p. 9).

O relatório ilustra a forma como os processos são muitas vezes definidos nos gabinetes sem relação com a espontaneidade e a informalidade das escolas de bairro, como a Estrela Clássica. A certificação dessas escolas implicaria necessariamente um amplo processo de diálogo e negociação, visando transformar a informalidade em formalidade, integrando-as numa potencial Federação Angolana de Dança Desportiva. Contudo, é evidente que o relatório do grupo de trabalho não teve qualquer efeito, destacando a ineficácia das abordagens orientadas de cima para baixo. As escolas e a prática de dança desportiva persistem na promoção e difusão das danças sociais, com indivíduos, que se "certificam" através da prática, construindo as suas próprias comunidades de dança. Como referiu Mateus Pelé do Zangado, as danças sociais, as

suas lógicas de exibição e competição passam pela vontade da comunidade de práticas de dança que foram, ao longo do tempo, edificando as bases de ensino e da aprendizagem dos passos e das coreografias e à medida que as músicas das bandas e grupos vão ocupando as festas, salões e pátios do país:

“Eu, para mim a dança nunca foi difícil, faço normalmente aquilo que inventei. E aquilo que faço é a minha consideração está na população. Por acaso não me lembro de ter perdido um concurso destes em que participei. Sempre ganhei todos. Uns aprenderam a ser ensinados, outros aprenderam a ver” (Liberdade & Gonçalves, 2012).

A dança social em Angola, e em particular em Luanda, contempla assim aspetos de aprendizagem, criatividade, sociabilidade, exibição e competição. Produto de décadas e décadas de práticas incorporadas. Este “riscar” do chão como costumam referir os luandenses é feito sem grandes preocupações de formatação e burocratização. Este património de um corpo que dança escapa aos coreo-policiamentos. Conforme elabora Lepecki, a escola fundada por Bernardo e por Mário contituem coreo-políticas de uma comunidade de práticas, que usa o património como ativo performativo, capaz de gerar coletivo e sempre em tensão com as noções de dança profissionalizada capaz de ser organizada numa federação de dança, numa cidade em permanente recriação e transformação. O semba e o kizomba como ativos patrimoniais estão, assim, em permanente processo de transformação e reinvenção.

A forma inventiva e criativa, que Bernardo e os seus dançarinos imprimem na aprendizagem e no ensino do semba ligam-se com a forma como a dança ocupa os espaços de diversão noturna como o Chá de Caxinde e o BAR BAR. O semba foi-se contituindo como uma dança de socialização e de exibição num chão cheio de desafios históricos e políticos. A dança semba surge aqui como uma performance de gestos capazes de traduzir essa ligação ao chão, ao chão das pistas de dança, o chãos dos pátios de Luanda aos palcos dentro e fora de Angola.

Tim Ingold (2008), nas suas reflexões sobre a cinestesia como um sexto sentido, oferece uma perspetiva que vai além da mera execução de movimentos, enfatizando a importância da experiência sensorial e do envolvimento perceptivo contínuo com o ambiente. No contexto da dança semba, essa abordagem ganha relevância ao considerarmos a dança não apenas como uma série de passos coreografados, mas também como uma experiência rica, que se desenrola nos espaços físicos e nas interações entre os corpos dos dançantes.

Ao aplicar o conceito de cinestesia — entendido aqui como a percepção do movimento e da orientação do corpo no espaço — à prática do semba, percebemos que a dança não é apenas uma atividade técnica, mas uma forma de conhecimento corporal, que se estende para além dos

limites físicos do indivíduo. Os dançantes executam passos ao mesmo tempo que respondem e interagem de forma dinâmica com o ambiente cinético ao seu redor.

Falamos de uma atitude cinestésica ampla, que traduz inventivas sociabilidades baseadas na conversa, nos gestos e na interpretação corporal dos dançantes. Tal como refere Mary Douglas (1993) e a partir de Marcel Mauss (1983) e sintetizado por Miguel Vale de Almeida (1996) no seu artigo “Corpo Presente”. A vivência física do corpo, moldada pelas categorias sociais, torna-se o suporte de uma visão específica da sociedade. Essa abordagem ressoa nas práticas do semba, onde a corporeidade se manifesta como meio de expressão restrito, influenciando e sendo influenciado pelas categorias sociais circundantes.

“A experiência física do corpo, sempre modificada pelas categorias sociais através das quais é conhecida, é o suporte de uma visão específica da sociedade. Há uma troca de significados constante entre os dois tipos de experiência corporal, cada uma reforçando as categorias da outra. Resulta desta interação que o corpo é em si mesmo um meio de expressão extremamente restringido (Douglas, 1973: 93, em Almeida, 1996).

A ambiguidade entre os passos "permitidos" e os passos "criados" evoca a ideia de "escape", um movimento, uma cinestesia que parece libertar-se das imposições dos poderes instituídos, das figuras do aparelho de Estado e dos agentes autorizados do património. No musseque do Catambor, emerge diariamente um "por vir" constante, uma presença contínua que sugere uma estética alinhada com a pesquisa de Paola Berenstein Jacques (2011), sobre a estética da ginga nas favelas do Rio de Janeiro.

Uma estética capaz de escapar à rígida burocracia de um gabinete de gestão do património. As simbologias e significados gerados em cada ensaio na Estrela Clássica desafiam as análises superficiais de uma performance em constante resistência e sobrevivência. A música que ressoa na varanda térrea dos edifícios adjacentes ao musseque é interpretada com estratégias e movimentos em constante evolução, revelando solidariedades entre dançarinos, exibição e colaboração que desafiam as normas, a formalização e a conceção de escola oficial. Assim, a dança semba, com sua ginga, cinestesia, estética e improvisações, transforma-se a cada momento do corpo que dança. Estabelecem-se ligações entre os corpos e o chão, estendendo-se à arquitetura, ao movimento dos candongueiros que percorrem a urbanidade caótica e, simultaneamente, organizada da cidade de Luanda. Fragmentação e transformação tornam a dança um espaço de mudança constante, difícil de apreender, com riscos num chão instável, que suporta passos rápidos e lentos, com inícios e fins. Como refere Paola Jacques em relação à estética da ginga, a performance semba e os “riscos no salão” significam um movimento

potencial que parte de uma desordem que se ordena em direção à completude, ao “por vir”, enunciado por André Lepecki.

A desordem aparente pode ser o resultado de uma ordem que muda rápido demais, e o desequilíbrio, o de um equilíbrio dinâmico. A desordem se resume numa ordem temporal que parece complexa, mas cuja complexidade- bem como a descontinuidade, uma continuidade com intervalos - pode ser observada nas mudanças contínuas. O movimento constante faz o fim permanecer indeterminado. O inacabado se impõe, a ordem é incompleta e mutável. É um movimento em potencial em direção à completude ou algo como a incerteza de futuro e a sugestão de inúmeras possibilidades de prolongamento (Jacques, 2011, p. 47).

Ao “riscar o chão”, como os luandenses costumam dizer, os dançantes do semba desviam-se das imposições de uma dança controlada, escapando aos olhos vigilantes da chamada "coreo-polícia". Nas palavras de Lepecki, as escolas de dança estabelecidas por Bernardo e Mário constituem coreo-políticas de uma comunidade de práticas, utilizando o património como um ativo performativo, que gera coletividade em constante tensão com as noções de dança profissionalizada.

A resistência à formalidade institucional, manifestada na escola que opera de maneira informal e na desconsideração pela burocracia, realça a organicidade da prática. Essa abordagem não convencional não só desafia normas estabelecidas como proporciona um espaço inclusivo para a expressão individual e coletiva, escapando às restrições frequentemente impostas por estruturas mais rígidas.

Os luandenses, ao investirem continuamente nesta cinestesia única, nesta forma de estar e de "por vir", revelam uma profunda conexão entre a sua existência, a sua ginga, e as ideias entrelaçadas de comunidade e individualidade. Ao riscarem o salão com os passos do semba, não dançam apenas; criam laços que brotam do chão, das suas experiências, em vez de se curvarem às imposições externas.

Esta dança, para além de ser uma manifestação estética, torna-se um ato de resistência e afirmação cultural. Ao avançarem com as suas práticas de ensino e aprendizagem, escapando aos moldes das estruturas burocráticas ou formalidades institucionais, os luandenses estão a forjar uma expressão coletiva que surge das suas próprias experiências sociais e de criatividade.

Dessa forma, ao observar a prática da Escola de Dança Estrela Clássica no Catambor, torna-se evidente que a dança não é apenas um conjunto de movimentos coordenados, mas um meio de construção ativa de comunidade, através da prática do semba. Os riscos forjados no chão de Luanda transcendem o espaço físico dos pátios, dos salões, persistindo nas vivências diárias, nos diálogos entre vizinhos, nas músicas que ecoam pela cidade. A dança, assim, não é apenas

uma performance temporária; é uma expressão contínua de uma cultura que se reinventa constantemente, gerando um "por vir" diário e em permanência.

À saída da escola, a caminho da paragem, para apanhar o meu candongueiro para casa, ouço as despedidas entre os alunos da escola, as conversas sobre o quotidiano. Ali e acolá uma música de fundo, uma conversa entre vizinhos, a chegada de pessoas com as suas compras, os apitos dos carros, o burbulhar da cidade, ao final do dia, a caminho da noite

3 Semba: performances e aprendizagens em campo

3.1 Bairro do Marçal: chão de terra, música da terra

Numa manhã de setembro de 2019 dirigi-me, ao bairro do Marçal. O bairro fica na zona alta da cidade. Saí de casa e caminhei até à paragem do outro lado da Avenida 21 de janeiro, no sentido aeroporto. Estou a caminho de um encontro com o Jorge Mulumba.

Tínhamos estado juntos no MAIS Festival, já aqui referido, como um programa paralelo no contexto da Bienal de Luanda, Fórum Pan-Africano para a Cultura da Paz (2020). Falámos genericamente sobre o projeto de pesquisa e da possibilidade de ter aulas de dicanza, instrumento que eu queria aprender de forma a entender a célula rítmica do semba. Jorge aceitou ao meu pedido e marcamos encontro na semana seguinte, na sua casa.

Na paragem, os candongueiros encostam em ruas laterais de forma a poderem fazer os seus percursos. Na ponte pedonal, em baixo, motoqueiros-táxis perguntam se queremos usar os seus serviços, mais velozes, escapam ao trânsito agitado da cidade. Vendedores e vendedoras dos mais variados produtos, vernizes, cuecas e meias, montes de frutas da época – abacaxis, abacates, mangas – cartazes improvisados com vendas – computadores, casas para arrendar e outros serviços como os “tratamentos tradicionais da Floresta de Cabinda”, soluções para “homem com pouca força sexual”; “doença de gota”; “maluquice”, “protecção espiritual” – no final, a frase publicitária que prende o possível cliente “não há vida sem problema e não há problema sem solução”. Recados das ruas, seus adágios, provérbios e pregões, sons que marcam a paisagem urbana da cidade.



Figura 3-1: Ímanes de Candongueiros (táxis privados coletivos) construídos a partir de resíduos de plástico pelo cantor Helder Mendes (Fotografia do autor).

Assim que consigo um candongueiro para o meu destino, subo para a carrinha de marca *Toyota Hiace* de cores azuis e brancas, imagem que ocupa a paisagem visual da cidade. No percurso, que mal conheço, dou especial atenção à loja “Samirana”, onde devo sair. Jorge Mulumba está à minha espera na entrada do bairro do Marçal. Espreito por entre os carros e lá está ele com um aceno simpático. No percurso com o Jorge até sua casa sou seguido por muitos olhares. Essa observação é cortada com a saudação de “bom dia”, que vou fazendo a algumas vendedoras com os seus negócios junto ao passeio improvisado em terra batida. A maioria das pessoas olha em silêncio. A cinestesia, mas sobretudo o olhar dirigido a uma pessoa não conhecida, que não pertence ali, transforma a caminhada em movimento de pensamento.

O Sol a bater a pique e o suor a tomar conta do meu corpo. As considerações de Maurice Bloch (1998) no seu livro *How They Think We Think, Anthropological Approaches to Cognition, Memory, and Literacy* sobre a não linguagem, em Madagáscar, seu terreno de pesquisa, vêm-me ao pensamento. O não dito, a não linguagem é parte fundamental e implícita da aprendizagem de campo desenvolvido pelo etnógrafo. Três ideias fundamentais: a maior parte do conhecimento é fundamentalmente não linguístico; a maioria dos conceitos envolvem relações implícitas que se formam através da experiência da prática com o meio envolvente, dentro de determinadas circunstâncias; este conhecimento é processado em forma de linguagem

mudando o processo, passando a ser uma outra coisa. Uma implicação de aprendizagens que circulam, num vai e vem de conhecimento mútuo, uma auralidade que envolve o corpo e os sentidos.

Entramos, pela terra batida. Voltamos ao musseque. Deambulamos entre poças de lama e, na terceira rua à direita, chegamos. Vou ter a minha primeira aula de dicanza.

Já tínhamos referido a importância da transposição das levadas da dicanza para o violão de Liceu Vieira Dias, fundador do grupo folclórico Ngola Ritmos (ver Capítulo 2). Marito Furtado, no nosso encontro, pegou numa pequena dicanza que tem por detrás da sua bateria, no estúdio de ensaio da Banda Maravilha, executou algumas levadas de semba friccionando uma vareta nos sulcos da dicanza.

A aprendizagem deste instrumento contribuiu para o meu entendimento das células rítmicas do semba, produzidas para as performances de Carnaval, para as turmas de música ancestral e também para os conjuntos.

As turmas, e a sua relevância na construção dos ritmos, foram abordadas pela investigadora brasileira Amanda Palomo Alves no seu artigo sobre a importância dos jovens músicos e cantores da geração de Kituxi:

Tratava-se de um conjunto formado por jovens que interpretavam músicas e danças típicas, utilizando tambores, caixa ou tamborete, reco-reco e chocalhos. Além do semba, as ‘turmas’ interpretavam o merengue e o samba brasileiro com letra local (Alves, 2016, p. 195).

No 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 dicanza surge descrita como um instrumento de tradição negra, e que está presente no rasga, género musical que chegou a fazer parte da paisagem sonora de Lisboa.

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, p. 31).

Este instrumento foi permanecendo na prática musical do semba, sendo explorado por inúmeros músicos em Luanda. Trata-se de uma peça auto-produzida a partir da natureza, ou daquilo que está ao dispor do ser humano para a construção de sons. É assim um objeto ecológicos que entra na categoria de “instrumento idiofone”, ou seja, instrumento cujo som é

produzido pelo próprio material de que é construído, muito comum nas formas musicais populares.

A dicanza é a denominação do instrumento da região Kimbundu que alberga as atuais províncias de Luanda, Bengo, Kwanza Norte e Malanje. Segundo informações colhidas junto dos precursores destes instrumentos, o nome terá surgido pela mão do construtor e estudioso, José de Oliveira Fontes Pereira, conhecido pelo nome artístico de Malé Malamba. Segundo relatos do próprio, terá sido a mãe de Malé Malamba que vendo-o construir o instrumento referiu “Oii Ixana dicanza”, que quer dizer: “isso chama-se dicanza”. José de Oliveira Fontes Pereira é o responsável pela construção e difusão das dicanzas na produção musical de grupos carnavalescos e de música tradicional, como Henda Zala e os Ngombo.

A aula começou por ser uma conversa sobre o percurso de Jorge Mulumba. Natural do bairro do Marçal, descende musicalmente das aprendizagens feitas de forma autodidata, por um lado, mas também por ser sobrinho de Kituxi⁶⁹, cantor e compositor relevante da história da música de Luanda. As influências da mãe de Jorge Mulumba, dona Vitória, que era “passista e corneteira no grupo carnavalesco União Fineza”, da região do Cuanza Sul, permitiram com que assistisse aos convívios familiares, à produção dos ritmos de Carnaval. A imitação e incorporação das músicas e letras levaram-no à criação de um grupo de música tradicional, a que chamou de Nguami Maka, que em português significa: “Não há problema”.

Após o relato do seu percurso musical, Jorge Mulumba dá-me a dicanza para a mão. Eu pego no instrumento e começo a observá-lo. Passo as mãos pelos sucacos rasgados na superfície. Reparo que tem duas rachadelas na vertical. Pergunto porquê?

Provocamos aqui uma racha. Uma ou mais rachas, depende de cada pessoa, do dono do instrumento. Essa racha, muitas vezes é para não termos um som muito bruto. Para não termos o som muito bruto. É para termos um som mais suave (J. Henriques [Mulumba], entrevista, 2 de outubro de 2019).

Pego na vara de fricção da dicanza e começo a emitir som. A vara, também chamada *dixikulu* é feita de outro tipo de madeira. Começo a friccionar. Jorge corrige-me:

AS: Posso experimentar? Já estou em aula?

JM: Pode sim.

⁶⁹ A primeira formação do grupo Kituxi e seus acompanhantes contou com Francisco das Necessidade Vicente, conhecido por Chico Açucareiro, tocador de mukindo; Inocêncio Manuel Gonçalves vulgo Inó Gonçalves, intérprete de de ngoma solo; Manuelito Baptista, na dicanza e no ngoma base; António Domingos de Oliveira. Kituxi e Manuelito Baptista integraram o grupo Vagabundos do Ritmo. O cantor do grupo ficou a ser o Kituxi que tinha o hungu como instrumento primordial, apesar de saber tocar todos os instrumentos.

[começo a experimentar]

AS: Mas é para cima?

JM: Sempre assim. Eu pego sempre assim. Ou pegas assim ou pegas assim

[demonstra]

E nós na vara por exemplo temos coisas que vamos descobrindo, por exemplo, a vara é sempre com a ponta.

[sons de fricção]

Levada do semba

AS: Isso seria a base do semba?

JM: Esta é a base. Depois podes procurar tocar noutras tonalidades (J. Henriques [Mulumba], entrevista, 2 de outubro de 2019).

As tonalidades de que fala Jorge prendem-se aqui não tanto com o ritmo, mas mais com a harmonia. A passagem da vareta ao longo da superfície rachada vai ganhando diferentes tonalidades, umas mais estridentes do que outras. A forma como se gere a harmonia das levadas é o grande desafio para a execução deste instrumento.

As minhas tentativas vão ganhando cadência e por imitação começo a reproduzir o ritmo que é imposto por Jorge Mulumba. Começo a entender que o movimento da vara se faz numa primeira levada no sentido descendente. Também sou chamado à atenção para não tirar a vara do contacto com a peça. A manutenção da vareta junto do instrumento permite um fluxo contínuo do ritmo, assinalado pela primeira levada descendente como marcação do início da base rítmica.

A presença nas aulas permitiu-me sentir e experimentar várias coisas. Em primeiro lugar, pude entender as diversas variações do semba, desde o semba cadenciado ao mais veloz, também cunhado de cazucuta (em língua quimbundo escreve-se com kapa). Em segundo, deu-me a oportunidade de conhecer a forma de incorporação do ritmo feita por Jorge Mulumba, as estratégias de aprendizagem corporal desse conhecimento e a sua transmissão aos restantes membros do seu grupo Nguami Maka. Em terceiro lugar, permitiu-me participar nos ensaios do grupo o que fez com que pudesse entrar nas discussões e debates da comunidades de práticas do semba e conhecer os seus questionamentos, as suas negociações e os seus desafios, numa altura em que os debates em torno do património estavam mais ativos.

Michael Thorn (2007), pesquisador e baterista, em colaboração com Joseph Atsu Yao Dagadu, baterista do grupo *Team Spirit*, um projeto musical com diversos instrumentistas

africanos, destaca a relevância da aprendizagem de instrumentos e a sua transcrição musical pela auralidade. Este método é considerado uma forma de “transmissão, memória e preservação da música”, proporcionando uma compreensão profunda do tipo de incorporação que pode servir como uma pedagogia eficaz no ensino musical (Thorn, 2007, p. 56).

A minha abordagem teve em linha de conta a experiência de Paulla Ebron (2002) na sua etnografia, na Gâmbia, com os tocadores de *kora*. Retive com especial atenção este excerto do seu livro, onde explica que durante uma aula acaba por entender as relações de dependência entre os tocadores Jali e os seus visitantes pela forma como decorre a prática de um instrumento, em contexto familiar e informal:

Por vezes tenho de fazer uma pausa. Falo com um dos visitantes mais familiares, perguntando porque é que ele está lá todos os dias. Ele relata que tem uma dívida para com Jali, e a fim de o reembolsar, passou a fazer-lhe companhia. A sua profissão original era de tintureiro, outro nicho de trabalho dentro das atividades artesanais (Ebron, 2002, p. 130) .

A presença de músicos, vizinhos e da própria família mais próxima de Jorge Mulumba criou um ambiente de cumplicidade, colocando-me no centro de debates sobre o semba, o grupo vivinal e parental, e a comunidade de práticas, incluindo os seus projetos e criações musicais. A decisão de aprender dicanza também gerou surpresa entre as visitas, uma vez que, sendo percebido como estrangeiro e investigador português, manifestei o desejo de aprender um instrumento angolano que faz parte do imaginário da música tradicional.

Ao estar presente num ambiente familiar na casa de Jorge, obtive uma espécie de permissão tácita para discutir música e outros temas correlatos sempre que a situação o exigisse. A gravação autorizada das aulas, tanto em áudio quanto em vídeo, permitiu a coleta de dados sobre o ritmo semba junto das turmas tradicionais, para posterior escrita.

A este propósito convém referir o trabalho de Micheal Thorn (2007) que desenvolveu uma técnica de anotação musical para os djambés do percussionista Atsu Yao Dagadu, durante a sua pesquisa em trabalho de campo combinando a mnemónica da língua do tambor da África Ocidental e o sistema *Time Unit Box*, juntando técnicas africanas de memória aural, com as transcrições europeias “no papel”. Thorn justifica a importância das suas aulas de aprendizagem de um instrumento para melhor entender a sua transmissão e performance.

Uma transmissão aural, uma transmissão da tradição aural, a performance, envolve a memória. Tornar a música visível através da transcrição é uma forma de preservação. Estes três processos de transmissão, memória e preservação são os mais eficazes, quando utilizados em combinação (ibid, p. 63).

No caso das minhas aulas tratava-se de entender o ritmo semba e a forma como ele é usado nas agremiações como as bandas, as turmas e os grupos carnavalescos. Ao mesmo tempo queria entender as formas de transmissão aural e o processo de memorização, preservando assim este género musical enquanto património partilhado pela comunidade de práticas do semba, bem como a linguagem e o aparato conceptual usado. Tratava-se de sentir o jeito e a fluidez do ritmo e das suas variações na performance e ao mesmo tempo poder usar estas competências e aprendizagens na minha relação com a comunidade de práticas.

Ao longo das aulas e das manhãs passadas a tocar dicanza fui entendendo também a forma como Jorge Mulumba atribui características emocionais ao instrumento. A ideia por ele referida de que quando não estamos bem, também “não conseguimos tocar bem”. “O instrumento sente a nossa ansiedade”, referiu aquando da minha incapacidade em acompanhar um dos sembas mais rápidos, que ouvíamos através de uma coluna de amplificação.

A inserção de Jorge Mulumba no cenário musical de Luanda, não apenas como herdeiro de seu tio Rudolfo Francisco, conhecido como Kituxi, mas também como autor, compositor, instrumentista e cantor experiente, confere-lhe uma agência capaz de promover mudanças e transformações. O seu percurso familiar, aliado a contactos privilegiados no meio musical, dentro e fora de Angola, proporciona-lhe a voz e a atenção necessárias para expressar as suas práticas culturais. Maureen Mahon discute o desafiante papel dos mediadores culturais no contexto da produção artística.

*Em muitos contextos pós-coloniais, os produtores culturais **profissionais têm o fardo de criar imagens da nação** que abordam questões tão potencialmente divisórias como as diferenças de classe, género, região e etnia, que articulam quais os aspectos da cultura "servem" como representante da nação, e que gerem a tensão entre a tradição e modernidade (Mahon, 2000, p. 471, ênfase meu).*

Inserido neste espírito de transformação, entre a tradição e a modernidade, Jorge Mulumba, tem tentado introduzir no discurso público sobre o semba nas turmas o termo “ancestral” em vez do termo “tradicional”. Esta reconceptualização é fruto dos seus contactos com outros músicos, sobretudo no Brasil, e das suas idas a festivais internacionais de capoeira, onde toca o hungu, também conhecido como berimbau. A adoção do conceito de “ancestralidade” tem ecoado nas comunidades de práticas musicais africanas e afrodiáspóricas. Como refere Michel Agier (2001) num artigo a propósito das reivindicações locais geradas pelo processo de globalização da música: “essas estratégias, por sua vez, suscitam o surgimento local de reivindicações sociais numa linguagem de tipo étnico e, conseqüentemente, favorecem um retorno reflexivo sobre a cultura e a ancestralidade”(2001, p. 27).

Assim a troca do conceito “tradicional” por “ancestral” permite que Jorge Mulumba se inscreva numa discussão global para a construção de significados mais vastos em relação à música produzida e difundida pelos Nguami Maka. O termo “ancestral”, segundo Jorge, permite uma reciclagem, uma nova abordagem das músicas do repertório do grupo, capaz de o fazer dialogar com outros grupos e géneros musicais mundiais, como o *jazz*, a música erudita e a música eletrónica. Esta plasticidade performativa é acompanhada por uma investigação, a título pessoal, procurando entender o percurso histórico e a forma como, sobretudo, o seu tio Kituxi e Raúl Tolingas construíram e aprenderam os instrumentos que toca. Um diálogo simultaneamente local e transnacional, que permite uma leitura da forma como o semba é desenvolvido, praticado e performado nestas agremiações musicais.

As conversas durante as aulas e no contexto desta pesquisa sobre semba também abriam espaço a momentos em que Jorge Mulumba parecia querer “mandar recados” através do antropólogo. Ciente do poder de comunicação e de atuação do campo académico, Jorge foi sempre dando pistas sobre as lógicas por detrás de certas conceções em relação à música semba e à sua condição no contexto musical angolano.

Considerada como algo “tradicional” pelos agentes do Estado, a música é vista como um repositório estático de uma memória e menos como uma manifestação atual, com os seus componentes artísticos, estéticos e poéticos capazes de dialogar com a contemporaneidade. A forma como Jorge Mulumba tem intervindo nesse campo musical angolano relaciona-se com as ideias em torno da noção de fricção pela forma como vai questionando as políticas culturais do Estado. Em paralelo, tenta polinizar esse campo musical⁷⁰ mostrando-o através das suas propostas de entrelaçamento entre géneros musicais, e mandando recados àqueles que se querem apropriar do património do semba, para fins políticos momentâneos, invisibilizando o trabalho desenvolvido pelas diferentes gerações de instrumentistas e músicos.

3.2 Conversas com o Jorge Mulumba e os recados do semba

Os Nguami Maka já estão há cerca de duas horas a ensaiar. Neste momento, ensaiam “Semba Lekalo”⁷¹, que em língua portuguesa significa “recados do semba”. A música é uma

⁷⁰ O termo “campo” refere-se ao conceito de “campo social” de Pierre Bourdieu (Bourdieu, 2007, 2009) que consiste nas interações sociais nas quais atores sociais disputam recursos e poder. Bourdieu utiliza o conceito para analisar diversas esferas da sociedade, desde a cultura até a economia.

⁷¹ A música “Semba Lekalo” (Recados do Semba) está disponível neste vídeo gravado durante a pesquisa junto do grupo de música ancestral Nguami Maka: <https://www.youtube.com/watch?v=9bygyEd98fs>, consultado em julho de 2024.

composição, editada em 1973, de Urbano de Castro, um cantor muito popular na década de 1970.

Jorge Mulumba está com a lata na mão, instrumento feito a partir de uma lata de leite Nido. Debaixo do braço e com dois paus, vai percutindo batidas de forma frenética o ritmo semba, mais veloz. Os outros instrumentistas estão ao seu lado e tocam os seus instrumentos apoiando Jorge nos refrões da música, que fala de um recado que chega a casa de dois pais, denunciando a presença da sua filha numa festa. Joaquim e Maria ficam preocupados com a ousadia da sua filha Maria, que, apesar de ser casada, foge às suas obrigações matrimoniais para ir “para a farra”.

Quimbundo	Português
Lekalu yangitula Ku bata (repete 4 vezes)	O recado chegou-me em casa (repete 4 vezes)
Madiya dya mona ndenge waxisa o dibata way'e mu kina o izomba (repete 2 vezes)	Maria, a filha mais nova Deixou sua casa e foi embora dançar na festa (repete 2 vezes)
Ilumba ya kwa maka na Kusakana ujimbaku' e Kopo ya Kimzinho yolobeka kw'alunga (repete 2 vezes)	Essas jovens também são problemáticas Esquecem-se embora de que são casadas O copo do Kimzinho
Kolenu Pambale, E e e, Pambale (repete 2 vezes)	Está a levar a morte (repete 2 vezes) Gritem Pambale, E e e, Pambala (repete 2 vezes)
Kopo ya Kimzinho yolobeka kw'alunga (repete 2 vezes) Mana Madiya watandanganya (repete 4 vezes)	O copo do Kimzinho Está a levar a morte (repete 2 vezes) Mana Maria está preocupada (repete 4 vezes)

Figura 3-2: Letra da música “Semba Lekalo”, de Urbano de Castro (1973)

A música semba atua como um meio de transmitir mensagens à sociedade, e a maneira como as suas letras narram histórias do quotidiano de pessoas de diferentes gerações ajuda a compreender a sua forte natureza popular e emocional.

As passagens desta música evocam as experiências de uma época em que Luanda vivenciava um notável desenvolvimento, beneficiando principalmente colonos e a metrópole. Esse crescimento estava ligado à expansão das indústrias do café, algodão, diamantes e aos primeiros passos na extração e de produção petróleo. Simultaneamente, essa década foi marcada pelos primeiros indícios de agitação nos movimentos independentistas, ecoando as conquistas de países africanos libertos do domínio colonial, como o Gana em 1957.

A apreciação musical de Jorge Mulumba vai além da mera nostalgia, estendendo-se a uma abordagem ativa na preservação e renovação do legado cultural. Ele não se dedica apenas a ouvir músicas que carregam uma “aura” de proibido e censura, mas também incorpora esses repertórios nas suas próprias performances. Como parte de uma nova geração, Jorge procura tanto preservar o passado, quanto introduzir formas inovadoras de performatividade musical, revisitando tempos vividos difíceis, provocando debates.

Entre as músicas que Jorge Mulumba gosta de apresentar, destaca-se a obra de Urbano de Castro, um dos sembistas mais populares das décadas de 1960/1970. Essa escolha reflete não apenas o seu gosto pessoal, como também um compromisso em manter viva a herança musical angolana, reinterpretando-a para as audiências contemporâneas.

O ritmo de “Semba Lekalo” é vibrante. A lata, a dicanza e o mukindu desempenham um papel crucial na rapidez com que a música é interpretada. As turmas de música ancestral surgiram num contexto em que o Carnaval de Luanda foi suspenso (1961). Assim, os temas musicais dessa época refletem a adaptação dos músicos ao contexto político. Estratégias que têm acompanhado a comunidade de práticas do semba ao longo da sua história.

Jorge Mulumba admitiu nas nossas conversas que a maleabilidade dos músicos angolanos contribui para um cuidado especial com as palavras e ações destes, tendo em consideração o contexto político em que vivem. A inclusão da música “Semba Lekalo” no repertório dos Nguami Maka não é coincidência. Urbano de Castro foi uma das vítimas desaparecidas em maio de 1977, durante a chamada “purga” que ocorreu no seio do MPLA, como resultado de disputas entre facções dentro do partido de orientação política marxista/socialista. De acordo com a jornalista e escritora Lara Pawson (2014), este “massacre”, como é descrito no seu livro, teve um impacto muito significativo em muitas famílias angolanas, gerando um medo generalizado em relação ao poder político e à forma como este é exercido através da máquina do Estado.

O homicídio de Urbano de Castro, juntamente com os seus colegas de grupo musical, David Zé e Artur Nunes, funcionou como um alerta sobre a forma como o poder seria exercido pela liderança governante de Angola, debaixo da direção do MPLA. As composições destes cantores, predominantemente em língua quimbundo, destacavam os problemas sociais dos angolanos, as suas preocupações e angústias, ganhando imensa popularidade e enchendo concertos. Não é coincidência que Urbano de Castro tenha desempenhado um papel relevante como um dos vocalistas do conjunto *FAPLA-POVO*, durante o processo de independência, no ano de 1975.

A ideia do crescimento do medo na sociedade angolana, em geral, e no cenário musical, em particular, decorrente da violência política promovida pelo MPLA, revela uma dinâmica complexa e multifacetada. Naquele contexto político autoritário, a imposição de uma narrativa hegemónica e a supressão de vozes dissidentes resultaram na criação de um ambiente de medo generalizado, que persiste até aos dias de hoje.

No âmbito musical, essa dinâmica traduziu-se em restrições à liberdade artística e em censura, especialmente quando as expressões culturais desafiavam as narrativas políticas estabelecidas. Músicos como Jorge Mulumba, ao revisitarem temas que abordam questões sensíveis ou que criticam o poder político, enfrentam o risco de retaliação por parte da comunidade autorizada do património, que muitas vezes age como um braço executor das políticas estatais.

A perpetuação do clima de medo no âmbito musical reflete não apenas a repressão imposta pelo MPLA, mas também a eficácia da comunidade autorizada do património em modelar a narrativa cultural de acordo com os interesses políticos do Estado. Essa relação simbiótica entre o poder político e a comunidade autorizada do património contribui para a manutenção do medo, inibindo a expressão artística genuína e a crítica social.

Neste contexto, a presença constante do medo na sociedade angolana, alimentada pela violência política, cria um ambiente onde a autoexpressão e a contestação são encaradas como atividades perigosas. O medo é assim uma ferramenta poderosa de controle social, moldando não apenas o comportamento dos artistas, como também todos os tipos e formas de participação da sociedade no cenário musical e político.

Embora Lara Pawson não tenha explorado detalhadamente o campo musical, a revisitação desses temas por Jorge Mulumba ajuda a elucidar um problema antigo: a forma como os músicos são vistos pela comunidade autorizada do património. Eles são considerados detentores de expressões culturais suscetíveis de serem apropriadas para a construção da imagem política do estado-nação. Quando os músicos começam a desafiar as narrativas dominantes, há uma

resposta censória por parte da comunidade autorizada do património. Um exemplo recente foi o caso de Luaty Beirão, quando este denunciou as arbitrariedades do governo de José Eduardo dos Santos (Deutsche Welle, 2016).

A liberdade de expressão, crucial para a negociação e debate de ideias, tem sido constantemente filtrada pelas lógicas impostas da visão política e de poder da "cidade alta", onde se localiza o Palácio Presidencial de Angola. Um ambiente de medo e de "respeitinho" que é fomentado pelo dispositivo securitário e repressivo do MPLA, que exerce controlo sobre a máquina estatal. Durante uma conversa com Paulo Flores, a determinado momento o músico menciona:

*O paradoxo, as pessoas eram muito próximas, muito mais próximas que aqui (em Portugal), naquela altura, agora se calhar é o contrário, mas havia sempre essa coisa de **ninguém ser totalmente livre**. E depois imagina. Eu vim para aqui e eu vinha e a minha avó da parte de mãe que era negra, ela dizia: “**Tu não vais para lá, vão-te matar!**” Não se estás a ver eu tinha 7 anos, 8. **Eu ia para Angola com medo** (P. Flores, entrevista, 10 de agosto de 2018, ênfase meu).*

Diferentemente de Paulo Flores, Jorge Mulumba quis romper com as restrições geradas pelo medo. Ele acredita ser o momento de expor e discutir abertamente as questões que afetam o trabalho de músicos e instrumentistas, especialmente a sua independência financeira, direitos autorais e liberdade criativa. Ao resgatar e interpretar canções de Urbano de Castro, como “Semba Lekalo”, Jorge ilustra como a música é usada pela comunidade de práticas do semba para enviar mensagens políticas à sociedade que imagina e projeta com a sua arte. A postura de revitalização de algumas músicas da considerada “época dourada” da música angolana faz parte desse processo de reconhecimento destes músicos e do seu papel na construção da identidade angolana. “Semba Lekalo”, entre outros temas de Urbano de Castro, foi uma música proibida de tocar nas rádios durante quase uma década, após o 27 de maio de 1977. O mesmo aconteceu com os temas musicais de David Zé e Artur Nunes.

Numa dessas conversas após a aula, o meu interlocutor menciona que até os políticos “sentem receio dos músicos”, pois estes expressam as opiniões populares através da sua arte para dançar.

O primeiro contacto que eu tive com o trabalho de Jorge Mulumba e com os Nguami Maka tinha ocorrido meses antes, durante o primeiro workshop de semba organizado pela Casa da Cultura N’Jinga Mbande, localizada no bairro do Rangel, a poucos quarteirões acima da residência de Jorge Mulumba (ver Capítulo 4). Nestes encontros, nos quais a comunidade de praticantes do semba se reúne, os artistas aproveitam a oportunidade para exhibir o seu valor

cultural, especialmente quando entre a audiência estão membros autorizados do Estado, como secretários de estado ou responsáveis pela cultura do Governo Provincial de Luanda.

As turmas e grupos de música ancestral consolidaram-se como coletivos informais, muitos deles originados nos grupos carnavalescos, capazes de interpretar uma ampla gama de repertórios com uma forte ligação às suas audiências mais próximas: vizinhos, grupos carnavalescos locais e, claro, associações desportivas com suas festas e celebrações em momentos de descontração.

A criação da turma de música ancestral Nguami Maka surgiu da experiência de Jorge com o grupo carnavalesco da sua mãe, Victoria Alfredo Januário, e também com o grupo musical do seu tio, Kituxi, e seus companheiros. A idade avançada do tio e dos membros do grupo, aliada ao surgimento de outras turmas, levou Jorge Mulumba a fundar os Nguami Maka para dar continuidade a esse legado, adquirido de forma prática (de forma aural) e num ambiente familiar.

O espetáculo, programado para o Palácio Presidencial, em que foi cantar e tocar no lugar do tio Kituxi, funcionou como uma passagem de testemunho e garantiu a aprovação dos “mais velhos” e das audiências associadas ao poder, referidas aqui como a comunidade autorizada do património. Esse momento foi crucial para a validação de Jorge Mulumba não apenas como intérprete e cantor, mas também como ativista na defesa e preservação dos instrumentos tradicionais vinculados às turmas, como o hungu, a puíta, a dicanza e a lata, instrumentos que ele foi construindo e aprimorando ao longo do tempo.

Então, esse ambiente todo, entre os irmãos do meu pai, que é o Kituxi, o Gabi e o São Pedro, que foi também percussionista dos Míni Ginga, um grupo já antigo... todos tinham uma veia compositora e ao mesmo tempo de executantes. Na casa da minha avó, ali na rua da Chapada, aqui mesmo no Marçal, eles também tinham a diversão dos seus tempos livres e nós os sobrinhos ficávamos ali a viver também esse ambiente (J. Henriques [Mulumba], entrevista, 2 de outubro de 2019).

Mulumba fala aqui de sociabilidades marcadas pela experimentação de instrumentos e pela incorporação de ritmos, com especial destaque para o ritmo semba. A imitação e a repetição como parte de uma incorporação do ato musical e do fazer musical. A conversa sobre o percurso de Jorge continua, e ele lembra a importância do tio Kituxi, que nos anos 1980 cria uma turma, um grupo de música ancestral, que vai a ter muita repercussão em Angola e fora do país, visto ter sido um dos grupos que mais viajou para o estrangeiro.

A turma Kituxi e os seus acompanhantes integraram as caravanas internacionais do Governo de Angola, coordenadas pelo Ministério da Cultura, e que tinham como principal objetivo mostrar a música e a dança tradicional, sobretudo em países de ideologia socialista.

Nesses certames de exibição cultural — e também política —, Kituxi foi-se cruzando com músicos de outros países e também com musicólogos de algumas academias. Na conversa que tivemos e com a presença do sobrinho Jorge, Kituxi referiu a importância do encontro com Naná Vasconcelos, percussionista, músico e compositor brasileiro que difundiu o berimbau como instrumento de extrema importância para as práticas musicais diaspóricas africanas. Integrado no jogo da capoeira, o berimbau é um instrumento originário do hungu, um instrumento que Kituxi aprimorou e estabeleceu como uma referência sonora no seu grupo musical.

Os instrumentos tocados nestas caravanas internacionais acabaram por contribuir para a construção de significados em torno da música semba e a forma como é performada. Muito do trabalho desenvolvido por Jorge Mulumba baseia-se no percurso do grupo do tio Kituxi. Enquanto que o grupo Kituxi e seus acompanhantes pretendiam afirmar a música e os ritmos angolanos no panorama nacional e internacional, uma performance que reforçava os traços folclóricos tradicionais, o grupo Nguami Maka pretende hoje dialogar com outros gêneros musicais alargando o significado da música tradicional levando o ritmo semba para as fusões contemporâneas com grande consumo global, como é o caso da música eletrônica.

Antes de começar a experimentar e aprimorar a sua forma de tocar e cantar, Jorge, passou por várias fases do seu crescimento nas ruas do Marçal. A música e os concertos no Giro Giro, salão de festas do bairro do Marçal, alimentou a escuta de autores como Bonga, David Zé, Urbano de Castro. Latas e banheiras eram usadas para repetir e reproduzir os ritmos, acompanhados de canto sobretudo em língua quimbundo e portuguesa. Na adolescência também teve contacto com o desporto, o futebol, prática de acesso mais fácil e popular e à imagem de Bernardo Geoveth, fundador da escola de dança Estrela Clássica, que conhecemos no Capítulo 2.

No cenário vibrante do musseque, o canto, a música e os ritmos entrelaçam-se em uma comunicação profunda e expressão de saberes, permeando até mesmo os jogos e treinos de futebol. Nesse ambiente, Jorge Mulumba absorvia e imitava as músicas e sonoridades que o fascinavam, uma prática de socialização que tem raízes no tempo colonial e persiste como um traço comum entre diversos grupos musicais (P. D. Gomes, 2020).

A relação entre grupos desportivos e música, como explorado por Marissa J. Moorman (2008), desvenda a importância dessas instituições sociais nos bairros, não apenas como espaços de entretenimento, mas como centros de pensamento e organização que contribuem para a forja da “imaginação da nação”. Essa projeção de um ambiente cultural, especialmente

no período pós-independência, ressalta a música como um elemento fundamental na construção e preservação da identidade cultural.

A substituição do termo "tradicional" por "ancestral", nos discursos de Jorge Mulumba (como fereido no subcapítulo anterior), não apenas redefine conceitos na circulação da música angolana no cenário internacional, mas também ressalta a importância de compreender como o semba foi construído ao longo do tempo. Essa alteração terminológica, sugerida por Ailton Krenak (2022), um destacado pensador indígena brasileiro, sugere uma ligação mais holística com as raízes culturais, transcendendo a simples tradição para abraçar a ideia de continuidade, reinvenção e resiliência. Dessa forma, a música não é apenas uma expressão artística, mas também um meio dinâmico de conectar-se com a história, redefinindo-se constantemente em resposta às mudanças sociais, políticas e culturais.

A abordagem da “ancestralidade” como uma visão mais ampla do patrimônio incorporado e ecológico não apenas redefine a concepção tradicional de herança cultural, mas também encontra ressonância na perspectiva de António Bispo dos Santos, conhecido como Nêgo Bispo (2015). Este destacado defensor da preservação da cultura afro-brasileira oferece uma análise profunda das manifestações e práticas de ancestralidade nos Quilombos, comunidades historicamente associadas à resistência negra e à preservação de suas tradições. Ao trazer para o debate a noção de “ancestralidade”, Nêgo Bispo destaca não apenas a transmissão cultural entre gerações, mas também a integração dessa herança no ambiente ecológico. Sua análise dos Quilombos, como espaços que abrigam tradições ancestrais, aponta para uma compreensão holística do patrimônio que se entrelaça com a natureza circundante.

Nos terreiros dos povos pagãos politeístas (nas festas), as filhas e filhos de santo (pessoas da comunidade) se organizam circularmente no centro do terreiro (salão de festas), juntamente com a mãe ou pai de santo (animadora ou animador da festa) através de quem as deusas e deuses se manifestam, compartilhando a sabedoria da ancestralidade e a força viva da natureza, de acordo com a situação de cada pessoa da comunidade (Bispo dos Santos, 2015, p. 41).

Essa abordagem ressoa com a visão de Bas’Ilele Malomalo (2022) sobre o sagrado presente em todas as formas de existência, indicando que a música angolana, na sua evolução, não apenas carrega consigo a história, mas também se apresenta como uma manifestação sagrada e contínua de identidade cultural. Nesse contexto filosófico, Bas’Ilele Malomalo destaca não apenas a dimensão teórica, mas também a dimensão prática e política da filosofia africana. A sua argumentação da defesa dos direitos do Ntu reflete a busca pela Vida-Plena, incorporando aspectos éticos, sociais e espirituais numa visão holística da existência.

Os contactos de Jorge Mulumba com as comunidades de práticas no Brasil desencadeiam um processo de polinização de conceitos, influenciando a afirmação das músicas e saberes relacionados aos antepassados africanos bantos. O convite para participar em grandes festivais de capoeira, tocando o hungu, não só adiciona uma vertente internacional ao seu discurso musical, mas também incentiva reformulações significativas no campo musical produzido em Luanda. Esta troca cultural dinâmica promove um intercâmbio de ideias, contribuindo para a diversidade e evolução do panorama musical local no sentido da valorização do património performado. Como refere Regina Bendix, “o valor da cultura e a cultura de valor permanecem dinâmicas em ambientes globalizados e heterogêneos, operando em todos os canais de comunicação” (Bendix, 2018, p. 8).

3.3 Entre Fricções: a dicanza como expressão musical, sentimento e instrumento

A primeira tentativa de criação de um grupo de música por parte de Jorge Mulumba surge no ano de 2000. O ambiente mais desanuviado trazido pela assinatura dos acordos de paz em Angola entre o MPLA e a UNITA, faz com que Jorge Mulumba crie o Trio Girassol: Jorge ficou com a dicanza, Makanda, nos teclados e Pascoal Caminha, que ainda hoje está nos Nguami Maka, no batuque.

O Trio Girassol tocava músicas mais em jeito de baladas e menos ritmos semba. Para essa escolha, terá contado o contexto musical do início do século, já que a kizomba e o kuduro, eram géneros emergentes, no contexto da cidade de Luanda, e usavam instrumentos electrónicos, como os teclados ou batidas produzidas digitalmente. Apesar da tentativa, o Trio Girassol, acabou por não vingar:

Eu era uma pessoa muito próxima ao Kituxi então depois comecei a ver que era importante também às vezes estar perto ao tio. Então, acompanhava esse movimento todo, mas nunca mostrava que eu queria isso, não é, que queria isso que eu queria (J. Henriques [Mulumba], entrevista, 2 de outubro de 2019).

Neste período, Mulumba aprofunda o seu conhecimento musical na dicanza e no hungu. Por via da relação com o tio, acompanha ensaios e estuda os instrumentos, fazendo com que Kituxi comece a investir mais na transmissão da sua sabedoria musical ao sobrinho. Faz dele um nome reconhecido na música, mas não só: dá-lhe a possibilidade de criar a sua própria linguagem musical. Dois anos volvidos, e depois da experiência do Trio Girassol, Jorge Mulumba decide criar os Nguami Maka, num processo que começou com a exibição de performances para a rua, para a comunidade.

Aqui na rua dos Coronéis [no bairro do Marçal]. Ensaiávamos num quintal de terra batida que não tinha sequer um portão. Depois tivemos que arranjar chapa e umas madeiras para pôr o portão. Então, as pessoas que estivessem a passar e nos vissem a ensaiar podiam entrar (ibid, entrevista, 2 de outubro de 2019).

A partir da partilha sonora de ensaios, construção de performances e exploração de repertórios experimentais, o grupo recebe o primeiro convite para se apresentar num ambiente mais formal, vindo de uma empresária com um estabelecimento local no Marçal.

O surgimento dos Nguami Maka coincide com o aparecimento e reemergência de outros grupos semelhantes, enquadrados na categoria de "turmas de música tradicional" como Os Jovens do Hungu, Idimakaji e Kamba dia Muenho.

As performances destes grupos são integradas muitas vezes em “caravanas internacionais”, que pretendem exibir a cultura de Angola no exterior, mas também em eventos nacionais e locais, ligados sobretudo a inaugurações de espaços, apresentação de projetos ou fóruns internacionais de cariz político. Na entrada desses eventos, é comum encontrar grupos com batuques, panos africanos e percussões, marcando simbólica e performaticamente a presença de figuras importantes. Jorge Mulumba destaca que a apropriação destas performances, visando demonstrar prestígio e poder, suscita questões problemáticas que necessitam de uma reconsideração mais profunda.

Este contexto de visibilidade sonora tem levantado discussões sobre a necessidade de uma revisão do papel desses grupos no panorama cultural luandense, em particular, nestes eventos onde não têm voz. Jorge Mulumba defende a importância de um esforço por parte do Governo provincial ou nacional no desenvolvimento de políticas culturais que proporcionem sustentabilidade económica e política a esses grupos. Isso incluiria a criação de linhas de financiamento, concessão de bolsas de estudo e disponibilização de espaços para ensaios, prática e construção de instrumentos. A aposta nas artes criativas é vista como uma forma essencial de desenvolvimento social, e a implementação de políticas pode contribuir significativamente para fortalecer e preservar a rica tradição cultural destes grupos.

*Comecei a pensar no meu trabalho, temos que mudar aqui a dinâmica. Isso de depender de se tocar nas efemérides, ter que se **tocar só nas portas dos eventos, essa é a pior coisa.***

AS: Isso não dá dignidade.

JM: Isso não dá dignidade. Temos que mudar aqui alguma coisa. Temos é que procurar forma de trabalhar na nossa própria qualidade enquanto executantes, cantores (J. Henriques [Mulumba], entrevista, 2 de outubro de 2019, ênfase meu).

Para Jorge Mulumba, seguir simplesmente os passos do tio não era suficiente. A possibilidade de se tornar apenas um músico ocasional em eventos, uma peça decorativa musical, estava totalmente descartada. A construção de um repertório tornou-se fundamental para a sua afirmação como intérprete musical e cantor.

Nestes grupos musicais, as dinâmicas são complexas, envolvendo hierarquias, compromissos e identificações distintas. Durante a conversa, discorre sobre as diferentes composições do grupo ao longo do tempo, culminando na formação atual: Jorge assume os papéis de vocalista, hungu, puíta e lata; Pascoal Caminha no mukindu; João Eliseu atua na dicanza; Paulo Venâncio no ngoma base; e Fernando Francisco, conhecido como Nando, desempenha o ngoma solo. Esta é a formação atual dos Nguami Maka.



Figura 3-3: Aula de dicanza com Jorge Mulumba como professor, autor ao centro e com a presença de Marissa J. Moorman.

As aulas de dicanza com Jorge Mulumba foram ainda uma excelente oportunidade de conversarmos sobre a forma faseada e autorizada como este interlocutor-nodal entra no campo musical como agente interessado. Essas passagens e momentos foram fundamentais para perceber o desenvolvimento do seu trabalho musical e também de visibilidade dos instrumentos implicados na sua prática, no trabalho de pesquisa e na salvaguarda de uma área que necessita maior investimento por parte do Estado. As negociações para o reconhecimento do valor de

Jorge Mulumba para o futuro da música ocorreram na interseção entre a comunidade de práticas, à qual ele pertence, e a comunidade autorizada do património, juntamente com os principais intervenientes associados ao Ministério da Cultura.

Jorge destaca um dos momentos significativos no seu percurso: as celebrações dos 25 anos do grupo Kituxi em 2005, com a presença do então ministro da Cultura, Boaventura Sousa Cardoso, e vários músicos como Paulo Flores, Nik (já falecido), Lourdes Van Dunen (já falecida), Elias Dya Kimuesu, Carlos Lamartine, entre outros. Após o término do evento, Jorge foi solicitado por Euclides de Oliveira Fontes Pereira, conhecido como "Fontinhas" (distinto de Malé Malamba, construtor de dicanzas e membro de outros grupos de música tradicional). Fontinhas esteve envolvido em formações musicais da música urbana luandense, como os Ngola Ritmos, onde introduziu a dicanza como instrumento ligado ao ritmo semba. O “mais velho” disse-lhe: “Só quero que me oiças o meu conselho, está bem? Continua, não desistas, mas não desistas mesmo, eu estou a te dizer que de hoje em diante as portas estão abertas, os caminhos estão melhor para ti ou para o vosso grupo” (J. Henriques (Mulumba), entrevista, 2 de outubro de 2019).

Estas aprovações são, muitas vezes, enunciadas por estes membros mais séniores da comunidade de práticas do semba, como forma de legitimização e de filiação dos projetos culturais. Marito já tinha referido a importância destas passagens de testemunho intergeracional, quando seguia as pisadas do irmão, no conjunto Semba Tropical. A legitimação dentro destes grupos aponta para a coletivização de agencialidades em torno do campo musical luandense e até internacionalmente.

Estas polinizações acabam por gerar laços com fins de afirmação artística, mas também de afirmação política, cultural, e não só. O grupo musical Kituxi e seus acompanhantes assumem assim uma importância muito significativa no percurso e afirmação de Jorge Mulumba e dos Nguami Maka.

Em 2006, Cabé Flores (pai de Paulo Flores, mencionado no Capítulo 2) organiza um evento no Centro Recreativo Kilamba, no bairro do Rangel, próximo ao Marçal. A convite de Paula Simons, os Nguami Maka realizam uma apresentação nesse evento. Nesse momento, Paulo Flores estende um convite a Jorge Mulumba para tocar a música "Manico", composta por Kituxi e gravada por Paulo no álbum *Xé Povo*, de 2005.

O convite de Paulo Flores representa mais do que uma simples solicitação. Ele simboliza o reconhecimento e legitimação de Jorge Mulumba pelos “mais velhos” do semba, uma espécie de autorização para participar ativamente no campo da música em Angola. Essa legitimação

não apenas valida a habilidade musical de Jorge, mas também o insere oficialmente na rede de músicos respeitados.

Além disso, a anuência de Paulo Flores, que já tinha gravado a música de Kituxi, sugere uma aceitação tácita por parte da comunidade autorizada do semba. Ao convidar Jorge para interpretar uma obra de relevância no repertório do semba, Paulo Flores sinaliza uma continuidade geracional e uma confiança na capacidade de Jorge Mulumba em representar e preservar a tradição musical.

A entrada de Jorge Mulumba na música em Angola, marcada por esse convite, fortaleceu a sua posição como músico, mas também fez com que estabelecesse ligações valiosas para o diálogo com a comunidade autorizada, contribuindo para a sua afirmação no cenário musical angolano.

A preocupação patrimonial de Paulo Flores veio assim coincidir com as pesquisas de Jorge ao seu tio e a um conjunto de músicos e instrumentistas. “Não desistir” é um conselho, mas também um desejo de que as novas gerações cuidem do património deixado pelos mais velhos, comumente chamados “kotas”.

Jorge refere ainda a importância de tocar com Paulo Flores e de ter feito a percussão de um dos seus discos mais relevantes, “Raiz da Alma” (2010). Mas fala também da possibilidade de articular conhecimentos musicais com músicos reputados como Naná Vasconcelos, Jacques Morelenbaum, Mayra Andrade, Tito Paris. As caravanas culturais internacionais que o levaram, com Paulo Flores, ao Mundial de Futebol da Alemanha, em 2006, são disso exemplo. Uma demonstração de poder de uma Angola que tinha então acesso aos principais eventos mundiais e que culminará com a organização do Campeonato Africano das Nações, CAN 2010.

Neste período, os Nguami Maka produzem o seu único álbum *Ngongo* (2009). Com 13 músicas, o álbum tem títulos como “Colonial” dos Ngola Ritmos, uma música introdutória a partir de uma composição de André Mingas, até temas do grupo feitos por Jorge Mulumba, como “Ngana Zambi” ou “Marçal Bairro do Coração”.

O meu interlocutor destaca que, embora tenha experimentado outros géneros musicais, nomeadamente no Trio Girassol, nunca tinha sentido esta paixão e dedicação que tem pelo projeto que lidera atualmente. Aprecia as sinergias que foi criando ao longo do seu percurso musical, participando em projetos que abrangem música eletrónica, erudita, kuduro e até jazz, como aconteceu no caso da colaboração com o trio Slow Vox, da Alemanha⁷². Destaca também

⁷² A participação de Jorge Mulumba ocorreu no âmbito do Intercâmbio Cultural Jazzístico Kifufutula de ngoma, puíta, dikanza, hungu e lata, em agosto de 2018. O evento foi promovido pelo Instituto Alemão Goethe, Escola de Música Obra Bela, pelo Ministério da Administração Pública, Emprego e Segurança Social e pelo trio de

a estreita relação com o músico, compositor e instrumentista Vitor Gama⁷³, residente em Portugal, que tem explorado a ideia de paisagens sonoras, especialmente do sul de Angola.

Retomo a aula com Jorge, propondo que ele me forneça mais detalhes sobre o instrumento dicanza, já que estou interessado em compreendê-lo melhor e em aprender a tocá-lo.

JM: Aqui temos uma dicanza. A dicanza na verdade é que é uma dicanza de bordão, né? Que é a mais comum que nós temos. Depois apareceu a de bambu né, igual àquela do Bonga, mas não é muito comum.

AS: Essa é a primeira? Bordão é uma árvore?

JM: Não. É uma espécie de uma árvore, e isto nasce muito nas orlas dos rios. Em sítios onde tem muita água (J. Henriques [Mulumba], entrevista, 2 de outubro de 2019, ênfase meu).

Pego no objeto-instrumento⁷⁴ e sinto-o leve. Jorge dá-me a vareta que tira da parte oca da dicanza e mostra tenho de pegar nela. Explica-me que se deve pegar na vareta entre os dedos polegar indicativo e segundo, como se de uma colher de sopa se tratasse. Imprime a primeira “levada” na sua dicanza. Eu imito de seguida.

Estas primeiras interações com o instrumento são muito fortes. Era a primeira vez que contactava com a levada de semba, o ritmo que perseguia já há alguns meses. Escutá-lo ali, pela mão de Jorge e pela minha própria experimentação, foi muito esclarecedor. A dicanza, comentou o Marito nos nossos encontros, está para o semba como o pandeiro está para o samba. O contacto com o instrumento é também assim um contacto com a natureza no sentido mais ecológico. E a dicanza constrói-se a partir da natureza. A sua relação com o fazer musical pode ser transferido para relações com outros instrumentos, podendo contemplar o canto ou não.

Jazz Slowfox, da Alemanha. O encontro teve como objetivo fomentar o diálogo intercultural entre o grupo Nguami Maka e o Trio de Jazz Slowfox.

⁷³ Vitor Gama, nascido em Angola e atualmente residente entre Luanda, Bruxelas e Sintra, destaca-se pelo seu trabalho interdisciplinar que abrange música, imagem, gravação de campo, instalação áudio e vídeo, além da construção de instrumentos musicais contemporâneos. A sua abordagem à composição musical estabelece diálogos criativos com outros músicos, incluindo uma colaboração significativa com Jorge Mulumba, especialmente na construção de instrumentos. O site de Vitor Gama está disponível em: <https://www.victorgama.org/>, consultado em julho de 2024.

⁷⁴ Vergílio Coelho (2010), etnólogo, destaca que as cosmovisões dos povos identificados como "Túmúndòngò", herdeiros do antigo reino do Ndongo, abrangem as províncias de Luanda, Bengo, Kwanza-Norte e Malanje. Essas comunidades pertencem à extensa etnia Ákwákimbùndù, que se expressa na língua "kimbùndù" (Coelho, 2010, p. 55). A relação com a natureza reflete-se até mesmo na confecção da dicanza. Coelho destaca que o pão de bordão, matéria-prima para a dicanza, é colhido durante a estação seca. Jorge Mulumba aprimora esse processo, introduzindo rachaduras para obter um som mais seco, após os primeiros usos do instrumento, adaptando-o às suas necessidades sonoras. Essa interligação entre a prática musical, a natureza e as tradições agrícolas evidencia como a música está intrinsecamente entrelaçada com a ecologia e as práticas culturais dessas comunidades.

AS: Para cima ou para baixo?

JM: Eu faço assim. Sempre para baixo.

AS: Daí aquele ritmo frenético do semba em algumas músicas? É isso? É tipo um pandeiro para o samba? É isso?

JM: É. E às vezes o prato da bateria, se tivermos junto ao prato da bateria no semba eles têm muito isso.

AS: Exato, eles transferem da dicanza para os pratos de choque.

JM: No semba fazem muito isso. Ficam sempre ali no prato. Por isso é que às vezes tocar dicanza ao lado de um baterista é muito mais fácil (J. Henriques [Mulumba]), entrevista, 2 de outubro de 2019)

Seguidamente introduzo a discussão sobre os obstáculos à formação musical artística das crianças em Angola. Apesar da música ser uma constante na paisagem sonora, presente em todos os lugares e momentos da vida dos residentes de Luanda, as crianças não têm acesso a aulas de música ou à aprendizagem de instrumentos, especialmente aqueles considerados "tradicionais", nas escolas públicas do ensino básico. Questionei o Jorge sobre a impossibilidade de proporcionar aulas de instrumentos como dicanza ou hungu nas escolas do bairro do Marçal, uma prática que seria perfeitamente viável. Respondeu-me que as pessoas envolvidas na burocracia das instituições educacionais não demonstram sensibilidade para essa questão. Por outras palavras, embora Jorge tenha a capacidade de oferecer aulas de dicanza ou hungu nas escolas locais, essa oportunidade simplesmente não se concretiza.

Jorge Mulumba é convidado regularmente para conduzir oficinas no Brasil, onde dá aulas do instrumento hungu em congressos de Capoeira. A sua presença nesses eventos internacionais é amplamente divulgada, tanto no Brasil quanto em Angola. No entanto, apesar deste reconhecimento internacional, as instituições de ensino em Angola não o consideram um interlocutor capacitado para transmitir esse conhecimento nas estruturas educacionais do Estado. Essa discrepância destaca uma lacuna significativa entre o reconhecimento internacional das suas capacidades e a falta de reconhecimento e valorização por parte das instituições educacionais do seu próprio país.

Para atender a essa necessidade, Jorge Mulumba tem implementado estratégias inovadoras de promoção do seu trabalho e divulgação dos instrumentos envolvidos na prática musical. Um exemplo notável é o projeto *Tuxike Odikanza* ("toquemos dicanza", em Português), lançado no período pós-pandemia, em 2021, que oferece aulas de dicanza a crianças no bairro do Marçal. O sucesso inicial do projeto incentivou Jorge a expandir as aulas para públicos mais diversificados, incluindo adultos e até mesmo apresentações em espetáculos de música, como

o Show do Mês. A interrupção de espetáculos durante a pandemia impulsionou a aposta neste projeto de divulgação da dicanza e do semba, alcançando públicos que anteriormente tinham uma perceção da dicanza como algo inacessível e difícil de tocar. Essa iniciativa contribuiu não apenas para desmistificar a complexidade da dicanza, mas também fortaleceu a reputação de Jorge Mulumba como um interlocutor influente na comunidade de práticas do semba, especialmente aos olhos dos agentes do Estado.

O reconhecimento pelo trabalho de difusão da dicanza foi evidenciado quando o Governo Provincial de Luanda encomendou dicanzas e oficinas a Jorge Mulumba, destinadas a crianças de um orfanato da cidade. Essa iniciativa ganhou ampla cobertura jornalística, destacando não apenas a habilidade musical de Jorge, mas também o seu compromisso em proporcionar educação musical a diferentes segmentos da sociedade. O impacto positivo desse projeto na comunidade evidencia não apenas a importância da preservação do património musical, como também a capacidade da música tradicional se adaptar e prosperar em contextos contemporâneos.

A aula termina e estou lavado em suor. É meio-dia. A riqueza e diversidade das levadas de dicanza, especialmente aquelas associadas aos géneros musicais fundamentais para os Nguami Maka, são uma parte essencial dessa jornada musical. Após a conclusão da aula, a necessidade de consolidar e aprimorar o entendimento rítmico torna-se evidente.

Para garantir uma compreensão mais profunda e precisa das nuances rítmicas específicas a cada género, solicito a Jorge que realizemos gravações em áudio. Essas gravações vão tornar-se uma ferramenta valiosa para a minha própria aprendizagem, mas também funcionarão como recursos essenciais para distinguir os ritmos característicos do semba, da rumba e da rebita. A interseção entre a prática intensiva em aula e a documentação áudio cria uma abordagem holística para a compreensão e apreciação dos intricados elementos musicais, associados ao semba e seus estilos afins. As aulas de aprendizagem de um instrumento e as suas possibilidades rítmicas contribuem para o conhecimento mais aprofundado dos saberes musicais das comunidades de práticas do semba.

JM: Kilapanga [executa a levada do Kilapanga]

AS: E o Carnaval? A música de Carnaval dá para tocar?

JM: A cazucuta dá o semba de Carnaval. Na cazucuta o único instrumento que tem semelhança rítmica com o semba cadenciado é a dicanza. O guia da cazucuta de carnaval é a lata (J. Henriques (Mulumba), entrevista, 2 de outubro de 2019)

Sobre a cazucuta, e a sua frequentemente confusão com o semba, é crucial salientar que tem sido objeto de intenso debate dentro da comunidade de práticas. Um nome frequentemente mencionado nesse contexto é o de Carlitos Vieira Dias, figura fundamental na fundação da Banda Maravilha. Carlitos destaca que, durante o período colonial, a cazucuta tinha uma conotação negativa para a comunidade de práticas do semba. Nesse contexto, a palavra semba emergiu como uma categorização capaz de conferir respeitabilidade a um ritmo enraizado nos musseques, nas classes populares, proporcionando a esses grupos acesso a posições de destaque na cidade asfaltada, por oposição ao musseque, lugar de grande precariedade (Faria, 2019).

As estratégias usadas pela comunidade de práticas do semba para o reconhecimento do seu património e a sua valorização são essenciais para a sua capacidade reivindicativa, uma fricção essencial para a sua afirmação no campo das políticas culturais. Os projetos de difusão e performance musical, os espetáculos, as oficinas de aprendizagem, o contacto com académicos estrangeiros e os eventos com exposição mediática são estratégicos para a construção de valor e de significado do semba como cultura do país.

A dinâmica dos ensaios dos Nguami Maka proporciona-nos uma visão aprofundada de como um agente ativo, como Jorge Mulumba, aumenta o valor musical do grupo. A sua contribuição vai muito além da simples atuação nos ensaios, abrangendo a esfera da construção e manutenção dos instrumentos musicais. O processo de preparação, desde a listagem das músicas até às instruções no quadro, destaca a meticulosidade na organização por parte de Jorge e dos membros do grupo.

Ao chegar aos ensaios, por volta das 16 horas, após o término das atividades laborais, os membros do grupo têm à disposição um espaço dedicado para acondicionar os instrumentos. Esse ambiente específico para armazenagem evidencia a importância dada à preservação dos instrumentos e à preparação para os ensaios. As estratégias envolvidas nas performances, bem como o diálogo musical que se desenvolve, revelam não apenas a técnica, mas também a sensibilidade artística de Jorge e dos demais membros.

O envolvimento ativo de Jorge Mulumba na construção e manutenção dos instrumentos, aliado à sua presença nos ensaios, destaca-se como uma forma de agregar valor à música do grupo, promovendo a coesão e a qualidade das apresentações. Esse comprometimento não apenas perpetua tradições musicais, como também contribui para a evolução do repertório dos Nguami Maka.

A música de abertura do ensaio é “Amanhã” da autoria do Duo Ouro Negro, grupo que divulgou a música de Angola pelo mundo, muitas vezes ao lado da fadista Amália Rodrigues. A dicanza começa a ser friccionada por João Eliseu, em seguida o mukindo do Pascoal chega-

se com as batidas, Nando começa a batucar e Paulo Venâncio no ngoma base, faz soar os timbres mais graves. Jorge Mulumba está com a puíta na mão, um instrumento que dá um enquadramento sonoro muito marcado. “Amanhã, vou acender uma vela na muxima”, canta Jorge, ao que todos respondem com o mesmo refrão, “Amanhã!”. Uma oração em jeito de lamento, um pedido canção. Também uma música do Duo Ouro Negro, que foi imaginando a África em língua portuguesa, o amanhã de um país que projetou através da sua música os desejos de independência (Cardão, 2014).

Num determinado momento, a música transforma a sua cadência, adotando um semba mais rápido, acelerando completamente o ritmo em direção a uma atmosfera mais festiva. Talvez seja essa a dualidade que torna a música luandense tão envolvente: um polo de nostalgia, quase como um lamento ou até uma oração, e outro polo de festa, exaltação e êxtase, intensamente acompanhado pelos corpos dançantes, braços abertos e passos rápidos ecoando no solo. Enquanto o lamento se eleva em direção ao céu, a exaltação reverbera no solo. A velocidade dos ritmos executados também varia, com um ritmo mais cadenciado no polo do lamento e da oração, contrastando com um ritmo festivo e veloz no polo de exaltação.

O ensaio segue. Em redor dos instrumentistas as acções sociais quotidianas justapõem-se com a música dos Nguami Maka. A esposa de Jorge dá colo a Miami, filha mais pequena do casal. As pessoas em volta seguem as suas conversas. O ensaio é um momento de certa solenidade e organização, mas não há silêncio total. As mulheres que acompanham o grupo também estão presentes. Começam a interpretar “Yôngo”, de Brandão Hamalata. Nunca tinha ouvido esta sonoridade. É uma canção acompanhada com palmas em alguns momentos da performance. Jorge usa a sua capacidade vocal em toda a sua plenitude e o rosto transparece prazer no canto. Um canto responsorial, ficando os refrões para serem acompanhados pelo conjunto das vozes do grupo. Toda a gente participa na roda de canto através da repetição.

Por uma questão de curiosidade, já o ensaio vai a meio, peço ao Pascoal para dar uma breve apresentação do instrumento mukindu. A surpresa manifestada por aquele repto faz com que não consiga dizer nada, mesmo com o Jorge dizendo-lhe “explica lá”. A timidez de Pascoal, ou talvez a novidade da minha pergunta, faz com que Jorge tome conta da situação e passe a explicar cada um dos instrumentos envolvidos nas músicas dos Nguami Maka.

Este instrumento é o mukindu que é feito de bambu. No nosso conjunto é aquele que define a métrica rítmica. Se fosse um instrumento brasileiro seria o tamborim. Marca o ritmo. Ele tem essas rachas provocadas para dar uma sonoridade acústica. É tocado com a baqueta e ao mesmo tempo são calçados nos dedos uns dedais para dar o contra-toque.

E continua para a explicação da dicanza:

Aqui temos a dicanza que é um instrumento ideofone que à semelhança do reco-reco, é construída a partir de pau de bordão. Aqui no interior é feita uma escavação para ter uma caixa de ressonância e são provocadas rachas para ter uma sonoridade mais estilizada. O instrumentista também calça dedais para o contra-toque e a baqueta serve para a fricção.

Jorge pega no hungu com que estava a dar uns toques e refere:

Aqui tenho o hungu que é um cordofone que é semelhante ao berimbau. Tem um pau muito próprio que se chama Mutamba Ioka Yetu. Aqui tem a cabaça leve para ter uma sonoridade diferente (aproxima a cabaça da barriga onde se fazem as variações de som). Calço aqui no dedo polegar um gargalo de garrafa e tenho a baqueta para percutir, é um instrumento melódico.

Aproveita, pega na puita que está no chão e continua.

A puita é um instrumento membrafone, porque ele tem uma membrana e tem no seu interior um caniço que com um algodão molhado é friccionado. É um instrumento de fricção e ao mesmo tempo membrafone. É uma caixa cilíndrica.

[...]

E temos aqui o ngoma base, um instrumento membrafone e a sua diferença de tamanho é para dar o som grave.

AS: Ou seja, quanto mais a diâmetria, mais grave é.

JM: Sim. É um instrumento sem grande papel. É muito marcado. É uma cama sonora.

E a seguir temos o repique, que é o ngoma solo. É mais pequeno e tem os agudos. É um instrumento que divide. Ele é o divisor da métrica rítmica que o grupo representa. Até na divisão da própria voz do cantor que muitas vezes é feita em função do repique.

Dá-se um silêncio no pátio. Após conhecer cada um dos instrumentos e suas sonoridades a minha escuta das músicas e performances passa a ser diferente. Começo a entender de forma mais precisa e atenta do papel de cada instrumento e da voz do cantor, a suas intonações e as nuances envolvidas nas performances de semba.

No fim, Jorge começa a falar do instrumento que estava ali no chão e que tinha originado este pedido de explicação: a lata. Este instrumento pode ajudar a entender a diferença entre a cazucuta ou “semba de Carnaval” e o semba cadenciado, mais lento, presente nos conjuntos, por exemplo. Jorge Mulumba destaca que no semba de Carnaval a lata é o instrumento que marca o ritmo, levando consigo todos os demais instrumentos, como a dicanza e mukindu. O som percutido da lata ecoa de forma audível no ensaio e cria uma cadência rítmica que apela

à dança em passos pequeninos, no lugar de onde estou a assistir ao ensaio e à escuta da lata. Esses passinhos são idênticos aos que os dançarinos fazem nas músicas de enredo de Carnaval, permitindo acompanhar o andamento rítmico com o “andar” no chão (este tema é explorado mais à frente, neste capítulo).

JM: A lata é uma lata de leite Nido, mas como é dos instrumentos mais antigos do Carnaval... então, fizemos a transposição em função das músicas de Carnaval que foram transportadas para estes grupos. Usa-se baquetas de percussão de bateria, coloca-se em cima e bate-se. No Carnaval do Brasil⁷⁵ a lata tem muita presença.

A imersão no universo dos instrumentos musicais dos Nguami Maka, guiada pelo conhecimento e entusiasmo de Jorge Mulumba, transcende a mera análise técnica, tendo-se revelado uma jornada de conhecimento musical e até sensorial. A explicação minuciosa de cada instrumento desvendou os segredos técnicos, e também destacou o papel vital que cada componente desempenha na criação de uma experiência auditiva imersiva e rica em significados. Os ensaios e as performances dos Nguami Maka representaram uma experiência que foi além do estético, oferecendo uma compreensão mais profunda e contextualizada do significado cultural e do papel essencial de cada instrumento na narrativa musical.

3.4 Polinizações do semba, ligações com a música electrónica e erudita

A exploração da música por Jorge Mulumba e os Nguami Maka vai além dos limites dos géneros musicais tradicionais, apostando num investimento estratégico na visibilidade do seu trabalho. Dois momentos distintos exemplificam essa fusão musical única, demonstrando a versatilidade e a capacidade de transcender fronteiras sonoras.

Um desses momentos aconteceu durante a Bienal de Luanda, Fórum Pan-africano para a Cultura da Paz, com a apresentação de um espetáculo onde os Nguami Maka colaboraram com DJ Silivy.

Outro episódio notável que presenciei foi o evento Sungular (que se traduz como "estremecer" em português), e que aconteceu na Casa de Cultura Nzinga Mbande. Esse evento testemunhou a fusão dos Nguami Maka com o cantor lírico Emanuel Mendes. Este encontro musical aconteceu no contexto das celebrações do 4 de fevereiro de 1961, uma data significativa na luta de libertação nacional de Angola, que marca o início da luta armada em 1961, ano das

⁷⁵ A utilização da lata como instrumento musical, mencionada por Jorge Mulumba, remete a uma prática popular presente no contexto do Carnaval brasileiro. A lata de leite Nido é transformada em instrumento de percussão, sendo um dos mais antigos do Carnaval angolano.

primeiras incursões dos movimentos de libertação angolanos, visando o fim do domínio colonial português.

Emanuel Mendes é fundador da companhia de Ópera de Angola, tendo-se formado na Alemanha. À data, o músico ocupava o cargo de diretor-adjunto para a área científica no Insart - Instituto Superior das Artes de Angola, uma instituição vinculada ao Ministério do Ensino Superior. Esta parceria dos Nguami Maka com o cantor lírico fez ressaltar, uma vez mais, a capacidade do grupo para colaborar e enriquecer a sua diversidade musical, unindo-se a géneros aparentemente contrastantes com os seus.

Estes dois momentos ilustram não apenas a musicalidade versátil dos Nguami Maka, como também a sua disposição para explorar novos territórios sonoros, alargando assim os horizontes da sua expressão musical. Estas abordagens inovadoras demonstram a riqueza e a adaptabilidade da sua arte e reforçam o papel vital que desempenham na promoção da diversidade musical em Angola e fora do país.

Acompanhar a preparação destas duas performances de semba permitiu-me entender a forma como Jorge Mulumba usa a ideia de passado, a ideia de “ancestral”, na demonstração do semba como ritmo dialogante com vários tipos de música e de diferentes épocas.



Figura 3-4: Nguami Maka e Dj Silivy numa atuação na Bienal de Luanda, Fórum Pan-africano para a Cultura da Paz, em 2019 (Fotografia do Autor).

O concerto dos Nguami Maka com DJ Silivy tem lugar no palco principal da Bienal, ocupando um espaço de significativa visibilidade. Esse momento estratégico acontece logo após o jantar, um período em que um público mais numeroso converge para apreciar as propostas musicais da segunda noite do certame.

Cada integrante dos Nguami Maka veste panos de padrão africano, envolvendo-se numa estética que evoca conexões com o passado e a ancestralidade. Essa escolha visual reflete uma identidade profundamente enraizada nas tradições culturais. Ao iniciar a performance, os ritmos distintivos dos Nguami Maka entram em diálogo com as trilhas cuidadosamente selecionadas pelo DJ Silivy. O trabalho distintivo do DJ concentra-se em criar trilhas sonoras que resgatam antigas músicas de semba, oferecendo-lhes uma roupagem contemporânea influenciada por gêneros eletrônicos afro, como pop, rap, drum and bass e kuduro.

Este processo de "embalamento" moderno já foi aplicado a várias músicas, destacando-se o exemplo de "Bazooka", de Carlos Lamatine, quando este fazia parte do conjunto Águias Reais. A versão eletrônica dessa música foi posteriormente popularizada, em 2009, pelo coletivo Batida, baseado em Lisboa, resultando na reformulação intitulada "Bazuka"(Quem me rasgou)⁷⁶. Esta performance evidencia de forma marcante como a música dos Nguami Maka, ao dialogar com a abordagem inovadora do DJ Silivy, integra elementos contemporâneos, estabelecendo uma conexão entre as tradições do passado e as expressões musicais atuais.

Silivy vai pegando no seu telemóvel para fazer as suas "histórias" para as redes sociais, alargando assim as formas de divulgação do seu trabalho com os Nguami Maka, que vai marcando musicalmente a trilha eletrônica, com as suas percursões frenéticas. A tela ao fundo vai passando vídeos que fazem lembrar os festivais de música eletrônica como o *Primavera Sound* ou o *Sonar*, que se celebrizaram na cidade de Barcelona, em Espanha. A imaginação global da música com as suas imagens, a criar futuro e modernidade através do passado, e das suas representações simbólicas que cabem nestes contextos de festivalização, é capaz de gerar aquilo que Veit Erlman [tirar parágrafo] cunhou como "comunidades de estilo", que vão marcar o desenvolvimento daquilo que a que se veio a chamar "músicas do mundo" (Erlmann, 1999).

No desfecho do concerto, desloco-me para uma das laterais da fortaleza. Ao observar o cenário, percebo, ao fundo e numa parte superior inacessível ao público, a presença de algumas pessoas com as quais havia interagido anteriormente no Ministério da Cultura (em virtude da minha participação no INPC). Notavelmente, elas não se entregam à dança, ao contrário da audiência mais modesta e dispersa, que acompanha as envolventes sonoridades de Silivy e Nguami Maka. Essa discrepância nas formas de participação evidencia hierarquias e suscita

⁷⁶ A versão eletrônica da música, "Bazuka (Quem me rasgou)", lançada em 2009 pelo coletivo Batida, com sede em Lisboa, destaca-se como um notável encontro entre as raízes tradicionais da música semba e as tendências contemporâneas da música eletrônica afro. Música disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=14DBc5j1vmE>, consultado em julho de 2024.

reflexões sobre a ideia de cosmopolitismo, conforme analisado por Thomas Turino na sua abordagem sobre as políticas de participação no campo musical (Turino, 2008).

No âmbito do evento, a presença das figuras do Ministério da Cultura pode ser interpretada como uma representação da elite cultural ou das autoridades, cuja participação na dança pode ser restringida por questões protocolares, formais ou pela percepção de uma distância hierárquica em relação ao público em geral. Essa atitude contrasta significativamente com a audiência mais ampla, presumivelmente composta por diversas camadas sociais, que se entrega à dança de maneira mais efusiva e participativa.

A teoria de Thomas Turino sobre cosmopolitismo musical destaca a importância de questionar as dinâmicas de poder que moldam a participação em eventos culturais. A discrepância notada entre as duas partes da audiência na Bienal de Luanda serve como ilustração prática de como as políticas de participação refletem hierarquias culturais e sociais. Turino destaca que o cosmopolitismo vai além da simples diversidade cultural e sugere uma análise crítica das relações de poder subjacentes às práticas musicais.

Nesse sentido, a reflexão sobre a participação no evento, não ressalta apenas as diferenças de comportamento entre os grupos presentes, destaca também a necessidade de uma abordagem crítica para compreender as complexas relações sociais e culturais que permeiam a experiência musical. O entendimento dessas dinâmicas é essencial para uma apreciação mais profunda do papel da música na construção e contestação de hierarquias sociais.

A convergência de performances musicais ancestrais e modernas em eventos como a Bienal de Luanda destaca a criação de performances híbridas, que, conforme apontado por Valdimar Hafstein na sua teoria sobre a fabricação do património parecem assumir um carácter construído. Hafstein, ao discutir a importância da subjetividade e do elitismo na fabricação do património, oferece contributos valiosos, especialmente quando aplicados a contextos diversos, como é o caso de alguns países da América do Sul (Hafstein, 2009).

Assim, ao considerar tanto a teoria de Turino quanto a de Hafstein, emerge a compreensão de que a interseção entre o ancestral e o moderno em performances musicais não é apenas uma expressão artística, mas também um espaço onde são articuladas e contestadas narrativas de poder e significado cultural. Este entrelaçamento, quase sempre fabricado, evidencia a necessidade de uma análise crítica para desvelar as camadas de subjetividade, elitismo e construção do património que permeiam essas experiências musicais híbridas.

A fusão de elementos ancestrais e modernos não se limita a uma simples coexistência, mas sim a um diálogo constante — e por vezes tenso — entre tradição e contemporaneidade. Nesse espaço, as hierarquias culturais e sociais manifestam-se de maneiras subtis, influenciando tanto

a criação quanto a recepção das performances musicais. A análise crítica, preconizada por Turino e Hafstein, torna-se crucial para desvelar as camadas subjacentes a esse entrelaçamento.

A interseção entre os Nguami Maka e a música eletrónica do DJ Silivy, ao articular o ancestral e o futurismo, revela-se como uma estratégia eficaz não apenas de valorização do património semba, mas também como uma expressão do carácter fluido e adaptativo do semba, que dialoga de maneira harmoniosa com diversas formas musicais. Essa fusão musical não apenas rompe com barreiras temporais e estilísticas, mas também funciona como um testemunho da vitalidade e relevância contínua do semba no cenário musical contemporâneo.

A abordagem dos Nguami Maka que incorpora elementos ancestrais em colaboração com a música eletrónica, não se limita a uma mera preservação do passado, mas sim a uma renovação constante que permite ao semba transcender fronteiras temporais e geográficas. Isso ressoa com a noção evocada por Ailton Krenak de um "futuro ancestral", sugerindo que a tradição e a inovação podem coexistir de maneira dinâmica e produtiva.

Dentro do cenário da música dos Nguami Maka, a alusão ao "futuro ancestral" pode ser interpretada como uma abordagem afim. Nesse contexto, o semba é continuamente revitalizado e reimaginado, assegurando sua vitalidade e pertinência. A música tradicional, juntamente com os valores culturais, não é abordada como algo fixo, mas sim como uma fonte dinâmica capaz de enriquecer e influenciar as manifestações culturais contemporâneas.

O estudo das performances musicais, como exemplificado pela pesquisa de Christopher Small (1998) sobre as orquestras no contexto euro-americano, amplia a nossa compreensão. Small destaca a importância de observar não apenas a música em si, mas, crucialmente, as ações e interações das pessoas envolvidas na produção e recepção da música. Ao considerar o “musicar local” damos destaque à contextualização da música dentro de uma comunidade específica, onde as práticas musicais são moldadas pelas sociabilidade, tradições locais e significados partilhados. O olhar aqui colocado na interação entre as pessoas faz ver que o significado da música não está contido apenas nas notas e melodias: é antes construído coletivamente, por meio de experiências partilhadas, das relações sociais e das práticas culturais. Esta abordagem respeita a diversidade de expressões musicais ao redor do mundo, reconhecendo que o valor e o significado da música não podem ser universalizados, mas devem ser entendidos dentro de seus contextos locais particulares. A música erudita é, para Small, uma forma étnica de performance musical, acabando com a ideia universalizante “superior”, mentalidade profundamente eurocêntrica e que encharca as mentalidades dos campos musicais globais, especialmente do espaços ocupados pela colonização europeia.

A aproximação de Jorge Mulumba e Nguami Maka a géneros de música electrónica de afrohouse (como no caso da parceria com o DJ Silivy e o cantor de ópera de Emanuel Mendes) funcionam como estratégias de renovação do semba, dando-lhe novas roupagens, aumentando o seu valor.

Ao chegar dirijo-me a um espaço adjacente à sala de espetáculo onde fui recebido por jovens designados como “pessoas do protocolo” do evento. Ao entrar na sala, vejo Emanuel Mendes e os integrantes dos Nguami Maka, já aquecendo as vozes. Jorge Mulumba iniciou a interpretação da música “Menino Destino” (2001) de Paulo Flores, e a cada nota entoada por si, os outros membros do grupo (Pascoal, Nando, Venâncio e Eliseu) respondem preenchendo a sala, numa atmosfera sonora que evoca lembranças de coros de igrejas em missas ou celebrações, coros litúrgicos. Essa resposta harmoniosa dos membros do grupo acrescenta camadas de significado à performance. Esse paralelo com coros de igrejas não é apenas uma coincidência musical: destaca as conexões culturais e espirituais que permeiam muitas expressões artísticas em Angola.

Esse momento de aquecimento vocal e, mais tarde, a interpretação conjunta da música “Menino Destino”, evidenciam a habilidade musical dos Nguami Maka e fazem ressaltar a riqueza e a complexidade das práticas vocais dentro do contexto do semba.

A resposta harmoniosa dos membros do grupo, criando uma atmosfera sonora que ecoa coros litúrgicos, acrescenta camadas de significado à performance. Esse paralelo com coros de igrejas não é apenas uma coincidência musical; também destaca as conexões culturais e espirituais que permeiam muitas expressões artísticas em Angola.



Figura 3-5: Nguami Maka (da esq. para a direita – Pascoal Caminha, João Eliseu, Paulo Venâncio, Jorge Mulumba e Fernando Francisco) e ao centro Emanuel Mendes, antes do concerto Sunguilar (Fotografia do Autor).

As músicas mais ritmadas são acompanhadas pelo batuque nas mesas, criando uma configuração acústica que me arrepia. O batuque nas mesas, durante essas músicas vibrantes, adiciona uma dimensão sensorial intensa à experiência, realçando a relevância do ambiente sonoro nas performances dos Nguami Maka.

Cerca de 10 minutos antes do espetáculo, Jorge e Emanuel conferem o alinhamento do *show*. Dar-se-á início com Emanuel acompanhado de violão, depois entrarão os Nguami Maka, Mendes regressa com os Nguami Maka e o show acabará por terminar com um medley conjunto de três músicas “Luanda”, “Xiami” e “Hadya Tondo Kuvutuka”. Os Nguami Maka vão abrir o espetáculo com a música “Angélica” à capela. Segundo o Jorge deve começar-se o espetáculo de forma calma para poder haver um crescendo de emoções na performance até ao final, neste caso, o *medley* conjunto com Emanuel Mendes. “Sacudir” a plateia é também estratégico. O espetáculo decorre na sua forma esperada ainda que com poucas pessoas na plateia.

Terminado o espectáculo, na plateia, encontro Agnela Barros, antropóloga angolana e diretora da revista da companhia aérea de Angola, TAAG, que tem feito estudos relevantes nas áreas da música, dança e que agora está dedicada a estudar os escritos do religioso Héli Chatelain, autor da primeira gramática da língua quimbundo, publicada em 1889 (Chatelain, 1964). Agnela tem do decorrer da nossa conversa uma outra interlocução com o jornalista Walter Arsénio, da Rádio Nacional de Angola precisamente sobre os tropos “tradicional” e “ancestral”. Barros refere que ao dizer-se que os Nguami Maka são um grupo “tradicional” está

a reduzir-se a sua categorização a determinada tradição étnico-linguística cultural, enquanto que “ancestral” abre o leque para toda uma produção cultural Bantu (africana), conjunto de povos que circulam há séculos nesta zona da África subsariana (Pinto, 2015). Agnela Barros acrescenta ainda que o termo “tradicional” remete para uma classificação do tipo colonial, ao passo que “ancestral” remete para um tipo de classificação mais abrangente e, reforçada pelos músicos, como mais respeitadora da sua performance cultural. Para Agnela Barros, o colonialismo estabeleceu um conjunto de categorizações e de organização de práticas culturais que permanecem sem serem desafiadas pelos próprios agentes organizadores de eventos culturais. Para Agnela o pensamento crítico é fundamental tendo em conta a ausência do contributo das Universidades angolanas neste debate levando a uma escassa de comunicação entre os músicos e os académicos angolanos.

A interação entre Agnela Barros, Walter Arsénio e Jorge Mulumba que se junta à conversa revela uma camada mais profunda e reflexiva sobre as categorizações culturais associadas à música “tradicional” e “ancestral”. Barros, ao desafiar as noções de "tradicional" e "ancestral" destaca a herança colonial presente nessas categorias e defende uma abordagem mais ampla e respeitadora da diversidade cultural dos povos Bantu.

A reflexão de Agnela Barros sobre a ausência do pensamento crítico na academia angolana e a escassa comunicação entre músicos e académicos ressalta a importância do diálogo entre diferentes esferas de conhecimento. Nesse contexto, o trabalho de Jorge Mulumba e dos Nguami Maka ganha destaque como uma ponte entre a prática musical e as esferas académicas e políticas. A atuação de Jorge Mulumba vai além da simples performance musical, assumindo um caráter híbrido e expressivo que enriquece o panorama musical em Luanda. O seu papel como mediador entre as comunidades de prática do semba e as estruturas com poder e conhecimento destaca a importância da participação ativa dos portadores do património nos processos patrimoniais e a necessidade de uma abordagem de baixo-para-cima, na salvaguarda do património cultural.

Ao alinhar-se com os princípios estabelecidos na Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial da UNESCO, Jorge Mulumba não apenas preserva e promove o semba como um ativo cultural valioso, mas também desempenha um papel ativo nas discussões sobre o papel do património na educação, desenvolvimento social, económico e turístico de Angola. A participação de Jorge Mulumba nestes debates e conversas destaca a forma como o semba é um ativo cultural significativo, não apenas para a comunidade de práticas culturalmente envolvida, mas também como uma fonte sustentável de subsistência para aqueles que dependem da música para viver. Ao inscrever-se neste debate, Jorge, contribui para a

construção de uma base mais robusta e autónoma para a comunidade de práticas do semba, reduzindo sua dependência de organismos estatais, tanto a nível local quanto nacional, e proporcionando uma qualidade de vida melhor para aqueles que dedicam suas vidas à música e às performances culturais.

Ao incorporar elementos contemporâneos, como a colaboração com o DJ Silivy e a participação em eventos que conectam o semba a diferentes géneros musicais, incluindo a colaboração com Emanuel Mendes, um cantor de ópera, a comunidade de práticas, de que faz parte Jorge Mulumba não apenas preserva suas raízes, mas também as projeta para novos territórios performativos.

Essa colaboração não apenas enriquece o repertório musical, mas também amplia o alcance e a apreciação do semba, proporcionando uma experiência musical mais abrangente. Estas fusões de estilos musicais distintos não apenas fortalece a identidade cultural do semba, mas também amplia seu impacto, conquistando novos públicos e promovendo uma compreensão mais ampla e inclusiva desse património musical angolano.

A jornada pelos caminhos musicais dos Nguami Maka, sob a liderança de Jorge Mulumba, revela não apenas a riqueza e diversidade do semba, mas também a sua notável capacidade de se reinventar e dialogar com diferentes expressões musicais. Desde suas raízes ancestrais até as colaborações inovadoras com DJs e cantores líricos, a comunidade de práticas do semba a que Jorge Mulumba está ligado, estende-se para além das fronteiras alargando significados e diálogos culturais. Esse movimento não apenas preserva as riquezas culturais intrínsecas ao semba, mas também amplia as possibilidades de diálogo e intercâmbio entre comunidades que compartilham o desejo de salvaguardar e enriquecer o seu património musical e de dança.

3.5 União Recreativo do Kilamba e o Marçal Ancestral: semba é também Carnaval

Os murais nas ruas do Rangel, situado do outro lado da estrada do bairro do Marçal, exibem diversas pinturas com mensagens direcionadas à população, como "Mantenha as ruas limpas" e "União Recreativo Kilamba, com a cultura nacional". Foi pelas artérias do Rangel, também conhecido como bairro Nelito Soares, que tive a oportunidade de observar e acompanhar os preparativos para o Carnaval de Luanda de 2020, por intermédio do grupo carnavalesco União Recreativo Kilamba (URK).

Quimbundo	Português
Vem aí o Marçal na Folia do Carnaval	Vem aí o Marçal na Folia do Carnaval
Para contar a história dos nossos ancestrais	Para contar a história dos nossos ancestrais
E da Catedral da nossa canção Popular	E da Catedral da nossa canção Popular
É o União Kilamba a desfilar na Marginal	É o União Kilamba a desfilar na Marginal
Ngunguluminya ni Pembe dya Ngola	Ngunguluminya e Pembe de Angola
Balumuk'enu exan'enu Joana Abrantes	Levantem-se e chamem Joana Abrantes
Ni Nga Zuze dya Adelino Bonga Kwenda	E o Sr. José de Adelino Bonga Kwer
Yo hanji ni mwenyo...	Que ainda está em vida...

Figura 3-6: Excerto da Letra da música de Carnaval do URK “Marçal Ancestral”, composição de Dom Caetano, 2020

Este envolvimento direto permitiu-me compreender de forma mais profunda a dinâmica cultural e a vitalidade expressiva presentes nas manifestações carnavalescas, revelando a interligação entre a arte, a comunidade e a identifições culturais locais. A primeira visita ao local de ensaio do grupo aconteceu em novembro de 2019, altura em que a direcção do URK começa a organizar e a planear todo o enredo e alegorias do Carnaval. O ensaio decorre no campo de futebol por detras da cadeia de São Paulo, local onde muitos pessoas foram presas durante os processos dos “mercenários” e da purga no MPLA, no mês de Maio de 1977 (Davidson, 1977). Mas também as recentes prisões do músico Luaty Beirão (em 2017) , e mais recentemente ainda, a de “Zeno” dos Santos, um dos filhos do presidente José Eduardo dos Santos, em 2018. As batidas dos ensaios de Carnaval do URK são assim escutadas por aqueles que estão reclusos, o que me leva a pensar na escuta de semba a partir das celas, momentos em que os reclusos podem imaginar a liberdade.

Poli Rocha, para além de comandante é proprietário do restaurante de nome Jafimex, que é também usado como barracão do URK. A formação do grupo do URK aconteceu no ano de 2015 e, inicialmente, o grupo iria chamar-se grupo carnavalesco União Nelito Soares dada a

sua localização do ser no bairro Nelito Soares, um herói nacionalista, que provocou um dos episódios mais marcantes do anti-colonialismo angolano⁷⁷.



Figura 3-7: Imagens dos muros das ruas do bairro do Rangel. À esquerda a imagem do Centro Cultural Recreativo Kilamba, que dá nome ao grupo carnavalesco União Recreativo do Kilamba. À direita uma imagem dos murais com mensagens sensibilização para a limpeza do bairro por parte dos moradores do bairro do Rangel (Fotografias do autor).

Ao lado do restaurante Jafimex, está também o Centro Recreativo Kilamba, centro cultural, que remonta aos anos 1940/50 do século passado, referido pelo folclorista angolano Óscar Ribas (1965) como centro cultural Maria Escrequenha, local de atividades culturais com associados e que não tinham relação exclusiva com o Carnaval, apesar de estarem ligadas às manifestações populares expressivas como a rebita, aportuguesamento da palavra *masemba*.

Ao invés das sociedades carnavalescas, que só funcionam transitoriamente, as sociedades de masembas persistem através do tempo, mantidas por cotização geral. Com um carácter mais amplo, prestam uma certa assistência aos associados, particularmente em caso de falecimento (Ribas, 2009, p. 60).

O modo de cotização de associados do URK funciona da mesma forma, os seus associados pagam um valor anual contribuindo assim, para a gestão financeira do grupo. Poli Rocha decidiu, em conjunto com a direcção do grupo, pedir autorização ao Recreativo para poder associar o nome do centro cultural ao seu grupo carnavalesco.

Olhamos para o nosso lado esquerdo e vimos a cada que é o Centro Recreativo Kilamba que está aqui (ao lado do restaurante). Que é uma casa de cultura que muito tem feito

⁷⁷ Nelito Soares ficou conhecido por ter desviado um avião, no ano de 1969, para o Congo Brazaville com passageiros a bordo. O desvio do avião, que fazia a rota Luanda Cabinda, fez parte de uma operação contra os portugueses e que foi batizada com o nome “Vitória ou Morte”. Este episódio foi censurado pela máquina de informação do Estado Novo. Será assassinado, envergando a farda do MPLA, já em 1975, num ambiente de tensão provocado pelo processo de independência em curso.

em prol da cultura e principalmente aqui no município e nada melhor do que prestigiar esta casa. Então, sugerimos que fosse União Recreativo Kilamba (P. Rocha, entrevista, 14 de outubro de 2019).

O enredo "Marçal Ancestral" e sua preparação através de ensaios marcaram meu ingresso na vida quotidiana do União Recreativo Kilamba (URK). As primeiras visitas ocorreram imediatamente após minha primeira conversa com Poli Rocha. Pela manhã, eu frequentava as aulas de dicanza na casa de Jorge Mulumba e, à tarde, dirigia-me para o barracão do URK, onde acompanhava diversas atividades do grupo, incluindo a confecção das roupas das alas, a construção das coroas da corte e a elaboração de acessórios, como leques e chapéus. No final da tarde, integrava-me aos outros membros do grupo no campo de futebol, palco dos ensaios de dança, onde observava atentamente a memorização e repetição da coreografia elaborada pelo comandante e carnavalesco, Poli Rocha.

O URK foi fundado há poucos anos, mas tem já duas vitórias no carnaval de Luanda. O enredo de 2020 continua com preocupações em manter as "raízes" e as "tradições" como prova o título do enredo do Carnaval de 2020: "Marçal Ancestral". Para obter uma compreensão mais aprofundada do género musical e de dança semba durante o Carnaval, estabeleci contato com o grupo vencedor do último concurso de grupos carnavalescos de Luanda em 2019, cuja apresentação acompanhei através da transmissão pela RTP África. O União Recreativo de Luanda, vencedor da 41ª edição do Carnaval de Luanda, abordou o tema da escravidão em Angola com a canção intitulada "Ngola Muuku", que se traduz em português como "Angola ancestral". A música composta por Dom Caetano, músico e compositor de semba, refere que o Marçal é a "catedral da música angolana" e que o URK com os seu enredo e alegorias pretende (re)contar a herança deixada pelos grupos musicais e cantores provenientes do bairro do Marçal, do distrito do Rangel.

Ao designar o Marçal como a "catedral da música angolana", Dom Caetano não apenas atribui uma significância monumental ao local, mas também introduz uma conotação de religiosidade à narrativa musical do União Recreativo Kilamba (URK). Essa associação com uma catedral sugere não apenas um espaço físico de importância cultural, mas também um local sagrado onde a música é celebrada e reverenciada como uma expressão espiritual e identitária.

Nesse contexto, a escolha do URK em destacar o enredo "Marçal Ancestral" pode ser vista como uma tentativa de promover a monumentalidade da herança musical do bairro do Marçal, conferindo-lhe uma importância equivalente à de um monumento religioso. Essa abordagem pode ser interpretada como uma estratégia para chamar a atenção para a riqueza cultural e

histórica associada ao semba, especialmente quando grupos como o URK enfrentam desafios significativos em termos de apoio e reconhecimento pela comunidade autorizada do património.

Ao elevar o Marçal a uma posição de destaque o URK celebra a herança musical revelando a necessidade de preservar e valorizar as tradições musicais, mesmo no meio de desafios estruturais e falta de apoio institucional mais robusto. Essa abordagem não apenas honra os "kotas" e as suas contribuições passadas, mas também destaca a importância de proteger e promover ativamente a vitalidade cultural do semba para os as gerações mais novas.

Dom Caetano tem feito declarações sobre a importância da historização dos músicos e instrumentistas mais antigos, uma forma de guardar a memória e o respeito pelos “kotas”, os mais velhos. Na conversa que estabelecemos sobre as diferenças entre o semba de Carnaval e o semba dos conjuntos ou o semba de salão, Dom Caetano, refere:

DC: O semba do Carnaval é um semba que que obedece a uma linha de canto...

AS: O que define o semba de Carnaval é o canto?

DC: É o canto. É o canto que obriga que o batuque se caracterize por uma determinada forma rápida, acelerada. Tem que haver uma caixa, tem que haver batuque. E é verdade que caracterizada por vários movimentos técnicos de instrumentos musicais se diferencia o semba de Carnaval, com o semba de salão. O semba que está dentro da música ligeira (D. Caetano, entrevista, 27 de setembro de 2019).

O semba de Carnaval é distintamente caracterizado pela ênfase no canto e pela participação ativa de instrumentos específicos, refletindo a influência significativa dos grupos carnavalescos na formação da célula rítmica do semba de Carnaval. Esta variante do semba é especialmente adaptada para a atmosfera vibrante e acelerada das celebrações carnavalescas, sendo concebida para ser dançada com maior velocidade e frenesim nas avenidas, ruas dos musseques urbanos e, em particular, nas ruas do bairro do Marçal.

A contribuição dos grupos carnavalescos para a evolução do semba é enfatizada pelos músicos e artistas como Carlos Lamartine que trilhou caminho pelos grupos carnavalescos, turmas e conjuntos musicais. Lamartine destaca a importância fundamental desses grupos na maturação do semba indicando que foram verdadeiras incubadoras culturais onde a expressão musical se desenvolveu e se adaptou às dinâmicas das festividades carnavalescas. Esta adaptação rítmica faz-se com uma célula mais veloz e frenética, não só atende às demandas de um ambiente festivo, mas também reflete a capacidade de reinvenção e inovação que os grupos carnavalescos trouxeram ao semba. Assim, a dinâmica acelerada do semba de Carnaval não apenas ressoa como uma expressão festiva, mas também como um testemunho da vitalidade e criatividade contínuas, presentes na evolução da música popular urbana angolana.

O semba maturou-se parcimonioso no seu desenvolvimento e neste momento, em que nos encontramos, aqui está pronto para uma abordagem exaustiva ao bom ritmo da sua criação. O semba, os seus primeiros passos, foram executados com mestria pelos exímios tocadores de tambores que animavam as baterias rítmicas dos diferentes grupos de Carnaval (Lamartine, Faria, 2019).

Esta disseminação de influências dos ritmos carnavalescos para a consolidação do semba de Carnaval é corroborada pelo comandante e líder do grupo, Poli Rocha. Ele fundou o URK após ter passado por outro grupo carnavalesco, também do bairro do Rangel, o Sagrada Esperança. Segundo Poli, a criação do URK visava estabelecer um grupo onde pudesse desfrutar de maior liberdade para introduzir inovações no Carnaval, mantendo o que ele chama de “tradição”.

O primeiro ensaio, ainda em novembro de 2019, tinha ainda poucos elementos. Para além do Poli, mais quatro pessoas, dois dançarinos e duas dançarinas responsáveis pelas alas dos homens e pelas alas das mulheres respetivamente. Aqui destacam-se Robson, responsável pela ala dos dançarinos e Yola, responsável pela ala das dançarinas. Acompanham o processo coreográfico desde o início de forma a serem os guias das suas respetivas alas. A coreografia vai sendo repetida com algumas paragens para afinar passos e também as transições dos dançarinos no espaço. À frente o comandante Poli Rocha dá indicações e faz os passinhos de semba de Carnaval virado para a bancada. O passo de semba segue o ritmo da música como se fosse uma marchinha com os pés a baterem no chão e as mãos a acompanharem.

Os desfiles do Carnaval de Luanda têm diferentes alas e um sector principal, onde está representada uma corte real com rei e rainha, conde, príncipe e princesa. A apresentação dos grupos no dia de Carnaval de Luanda foram objeto de análise pelo historiador David Birmingham (1991). O autor escreveu um artigo após acompanhar o desfile de Carnaval de ano de 1987 e com o alto patrocínio do Ministério da Cultura, liderado, na altura, por Boaventura Cardoso. Sobre os sectores e alas dos grupos Birmingham escreve o seguinte no seu artigo:

*Cada grupo que participa no Carnaval é dirigido por um **comandante**, um termo extraído da hierarquia militar e da hierarquia colonial. A sede do grupo designa-se “**quartel**”, que é também uma designação de carácter manifestamente militar. Para o Carnaval, o grupo escolhe um **rei** (que pode ser um homem ou uma mulher) para dirigir a dança. Esse homem ou essa mulher vestirá a roupa melhor que o grupo puder comprar e é-lhe dada uma coroa, tal como acontecia com os **reis do cortejo** de 1620.*

*O **rei** terá ainda uma **rainha**, igualmente esplendorosa, para atrair a atenção da multidão e agradar aos juizes. Tem ao seu serviço **um conde**, cujo papel será provavelmente o do valete do baralho de cartas, e talvez ainda **uma princesa**. Atrás destas figuras de proa seguem os músicos com diversos instrumentos para marcar o ritmo, especialmente tambores. Levam porta-amuletos para proteger os tambores*

contra os seus adversários e queimadores de palha para aquecer as peles (Birmingham, 1991, p. 423 ênfases meus).

Esta ala, a corte, tem coreografias próprias dançando com passos pequenos e exibindo os seus trajes constituídos por coroas, colares imitando jóias e voltas, sinais de realeza, opulência das cortes reais. As coroas do rei e da rainha dos carnavais dos anos 1940 eram feitas de metal, constituindo um peso enorme para o ou a performer que enverga esta estrutura na cabeça. Poli Rocha conseguiu introduzir inovação nestes elementos. O material usado hoje é retirado dos pára-lamas dos carros feito de material de plástico resistente. Esta transformação leva a que a coroa seja mais leve e que os intérpretes possam movimentar-se de forma mais ágil. Esta novidade, introduzida pelo URK é agora seguida por outros grupos carnavalescos e após a autorização da Associação Provincial do Carnaval de Luanda (APROCAL), responsável pela organização e gestão do Carnaval de Luanda.

Quem organiza o Carnaval de Luanda é o Governo Provincial da cidade e o seu departamento de Cultura e Desporto. Essa organização tem ainda a supervisão da direção Nacional de Cultura, um departamento do Ministério da Cultura atualmente dirigido por Euclides da Lomba. Para além destas duas direções envolvidas no Carnaval, existe também a APROCAL, cuja direção estava a cargo de António Delon. São pessoas que se foram constituindo no campo cultural e que refletem as vontades do partido onde militam, o MPLA.

A APROCAL é também a responsável pela organização do Carnaval e escolha dos júris e também da gestão dos fundos dados pelos Ministério da Cultura e pelo Governo Provincial de Luanda a cada grupo carnavalesco. Ao mesmo tempo gere os patrocínios dados por entidades privadas como os bancos e as operadoras de telemóvel, que investem em publicidade na avenida onde os grupos carnavalescos desfilam.

Os grupos carnavalescos fazem aprovar os seus enredos nas reuniões da APROCAL onde os comandantes têm assento e é esse organismo que aprova os enredos e alegorias de cada edição do Carnaval de Luanda. Só após esta aprovação oficial é que os grupos começam a trabalhar nas alegorias e nas roupas e coreografias de cada uma das alas do Carnaval.

Poli Rocha refere a falta de meios financeiros como um dos principais entraves à planificação atempada dos enredos. A atribuição do dinheiro é feita em função da classificação dos grupos carnavalescos do ano de participação. Esses atrasos na atribuição de dinheiro para a compra de materiais, para a compra de tecidos, aquisição de materiais a preços razoáveis como cartão, lantejoulas, acabam por criar algumas fricções com a APROCAL. O atraso da atribuição de verbas leva ao encarecimento dos preços, num mercado com pouca oferta de materiais para o Carnaval. Tendo em conta essa situação que requer muita paciência e

permanente negociação, Poli Rocha e a direcção do URK adiantam o dinheiro comprando em grandes quantidades e a pensar nos enredos dos anos seguintes. Outra solução, referida por Poli Rocha é a compra de tecidos e outros materiais no Brasil, Rio de Janeiro e São Paulo, onde se consegue as cores de tecidos e materiais mais baratos e diversificados.

Os membros do URK expressam alguma insatisfação em relação à APROCAL, solicitando a criação de condições para cantarem as músicas do enredo "ao vivo". Recentemente, tem sido prática gravar em estúdio os temas dos grupos de Carnaval, sendo reproduzidos na Avenida. No Carnaval de 2019, Poli Rocha convidou Jorge Mulumba para montar uma bateria e tocar o tema do URK em directo durante o desfile, algo que não acontece há vários anos. Essa iniciativa buscava demonstrar a viabilidade de ter música executada por uma bateria, resgatando a tradição dos batuqueiros do Carnaval, o que era a norma no tempo colonial. Chico Santos, percussionista que iniciou sua jornada musical em grupos carnavalescos, corroborou essa prática ao compartilhar sua experiência nos Casoles do Prenda.

Os batuqueiros ficam atrás, o cantor gira à volta do grupo, então, tem os coros para poder o pessoal entender o coro. Tem uma ala que é o homens, outra ala as meninas. E o rei e o conde, a princesa no meio. O comandante são aqueles também que fazem o vai e vem (C. Santos, entrevista, 5 de setembro de 2019).

E acrescenta sobre as condições de produção musical atualmente quando comparadas com as primeiras celebrações do Carnaval na cidade de Luanda.

O Carnaval eram perguntas e respostas. O cantor dizia uma coisa e o grupo todo respondia. Assim, quer dizer o cantor ficaria muito mais tempo a cantar, agora não. Os cantores passam o tempo a cantar, quer dizer, o sistema agora é muito diferente. Vão gravar nos estúdios para depois passar nos altifalantes na marginal de Luanda (C. Santos, entrevista, 5 de Setembro de 2019).

A defesa do retorno às práticas carnavalescas tradicionais, com a inclusão de instrumentistas, batucadas e canto, tem sido liderada por Poli Rocha, frequentemente criticado por uma suposta “modernização excessiva do Carnaval”. Paralelamente, as conquistas do União Recreativo Kilamba, os seus enredos, as suas alegorias e composições musicais estão se tornando um património que pode ser exibido com a introdução de inovações, mantendo o respeito pela “tradição”. Internamente, o URK debate a construção de uma sede própria com espaço para um museu. A preservação da história do grupo é utilizada como uma carta forte em negociações, pressionando as autoridades locais, como o Governo municipal do Rangel ou o Governo Provincial de Luanda por investimentos mais substanciais.

*No URK temos muitos planos e acabamos por não concretizar, porque não temos pessoas e possibilidades para isso. Queríamos abrir uma galeria de Carnaval ou um museu, por mais que seja particular do grupo recreativo, mas nós queríamos fazer um **museu de Marnaval**, onde nós poderíamos expor em exposição tudo aquilo que nós trabalhamos, **as nossas coroas**, da nossa primeira edição, alguns **arquivos de fotos**, mesmo de **produção de materiais**, porque até hoje muitos grupos acreditam que muitos do que Recreativo faz, vem do Brasil (P. Rocha, entrevista, 5 de Março de 2020, ênfases meus).*

A dificuldade em comunicar a importância do Carnaval como um espaço de criação artística e uma oportunidade de emprego decorre da falta de compreensão por parte dos detentores dos Discursos Autorizados do Património, que influenciam as dinâmicas de poder e as hierarquias na gestão do património. Isto revela importância de quem possui o direito de autorizar, validar e controlar as narrativas na conceção de enredos e espetáculos carnavalescos (a APROCAL). As atividades de preparação de um desfile de Carnaval requer uma variedade imensa de habilidades especializadas, como composição musical, costura, design de roupas, gastronomia, dança, canto, administração e secretariado. Esses conhecimentos, tanto artísticos quanto práticos, muitas vezes passam despercebidos à direcção da APROCAL, constituindo uma fonte potencial de “fricção” para a formulação de políticas culturais públicas que reconheçam e promovam a importância dos participantes nas artes carnavalescas. São as redes de familiaridade e solidariedade local que frequentemente preenchem as lacunas deixadas pela ausência de iniciativas governamentais. Essa falta de compreensão e reconhecimento contribui para a invisibilidade dessas práticas na agenda cultural mais ampla da cidade de Luanda e em geral em Angola.

André Lepecki enfatiza o embate entre a estetização das artes e suas políticas, assim como as políticas e estéticas artísticas. A arte, conforme Lepecki, desempenharia um papel crucial na ativação de verdadeiras “partições do sensível, do dizível, do visível e do invisível”. Essas partições, por sua vez, seriam responsáveis por instigar “novos modos coletivos de enunciação” [(Lepecki, 2011) citando Rancière, 2010, p. 173)].

As iniciativas propostas, como a criação de um museu pelo União Recreativo Kilamba apontam para a urgência de políticas culturais mais abrangentes que reconheçam e promovam o valor intrínseco das práticas e saberes do URK. A invisibilidade dada a estas expressões artísticas nas políticas culturais mais amplas exigem uma abertura a formas de solidariedade, que superem as limitações impressas pela comunidade autorizada do património e os seus discursos autorizados.

Em última análise, a resistência e a resiliência demonstradas pelos praticantes do grupo carnavalesco URK refletem uma luta constante para afirmar a importância dessas práticas

culturais. Este é um apelo à valorização do património imaterial, à promoção da diversidade cultural e à criação de espaços que reconheçam e celebrem as contribuições únicas que o Carnaval e o semba oferecem para as comunidades de práticas.

3.6 Corpos de resistência, polinizações e frições (in)visibilidades

Os ensaios perto do dia do Carnaval têm outra participação e energia. O campo de futebol está agora cheio de pessoas, cerca de 120 membros constituem o elemento principal do grupo, a ala dos homens e a ala das mulheres. São estes elementos que vão preencher visualmente a avenida. A corte com o rei, rainha, conde e princesa também fazem parte do ensaio, que começa sempre com um ritual de limpeza executado por um grupo dentro do grupo que se chama de xinguilamento, guardiões da vida espiritual do grupo. Incenso é colocado no centro do campo de futebol antes de que qualquer elemento pise o chão. O silêncio perpassa o ambiente. Uma pessoa fica responsável por lançar infusões de plantas nos cantos do campo. Este ritual de limpeza é executado antes de cada ensaio. Após o apito de Poli Rocha, os dançarinos das alas começam a ocupar o seu lugar dentro do campo.

A descrição dos rituais de preparação e ensaio para o Carnaval em Luanda, especialmente o ritual de limpeza conduzido pelo grupo interno chamado xinguilamento, evoca paralelos interessantes com outros gestos rituais em performances culturais, como o Tchiloli em São Tomé e Príncipe, estudado por Paulo Valverde (2000). Assim como o Tchiloli, onde os rituais desempenham um papel fundamental na preparação e execução da performance, o Carnaval de Luanda incorpora gestos rituais que vão além da mera prática artística. O xinguilamento, atuando como guardiões da vida espiritual do grupo carnavalesco, realiza um ritual de limpeza que não apenas prepara os participantes para o ensaio, mas também carrega a performance com uma dimensão espiritual. O uso de incenso, a infusão de plantas e o silêncio que permeia o ambiente durante esse ritual destacam a importância atribuída à purificação e à criação de um espaço sagrado para a prática cultural. Esses gestos rituais não apenas reforçam a conexão do grupo com suas raízes culturais e espirituais, mas também estabelecem uma atmosfera propícia para a expressão artística e a representação na avenida durante o Carnaval.

Através desses gestos rituais, o grupo não só se liga com sua herança cultural, mas também cria um ambiente propício para que a performance transcenda o meramente estético. Eles contribuem para a concentração das apresentações, permitindo que o grupo não apenas execute coreografias, mas também transmita uma atitude. Assim, esses rituais não são apenas preparativos técnicos, mas componentes fundamentais na expressão da identidade cultural e

espiritual do grupo durante o evento do Carnaval. Após uma hora de dança e coreografia, o grupo junta-se no centro do campo para uma conversa. Poli Rocha toma a palavra.

A nossa intenção esse ano é termos um intro diferente. Estamos a tentar falar com a direcção do Carnaval para eles aceitarem essa nossa inovação. Se eles aceitarem, vão entrar pessoas do meio da plateia. E nós todo o grupo tem de responder o que eles vão estar a falar. Todo o grupo. Vamos tentar negociar com eles e quando falo negociar, não é em dinheiro é em palavras. O que nós queremos é que no meio do desfile que a música pare. E aí todos cantamos (Poli Rocha, ensaio, novembro de 2019).

Ao concluir o ensaio sugeriu que membros presentes não devem “andar à toa”, pois as “pessoas de Deus” evitam andar na rua “após a meia-noite”. Poli apresenta-me como antropólogo, destacando que estou realizando um trabalho sobre o semba e encorajou abertamente os membros a responderem às minhas perguntas.

O URK organiza-se em vários grupos de trabalho. Há tarefas que acontecem no “barracão” do grupo, uma área do restaurante Jafimex dedicada à construção de materiais para o enredo de Carnaval – costureiros para fazer as roupas, produção de materiais como coroas, chapéus, leques; uma parte administrativa de anagração de associados e, também, onde ficam os membros do grupo espiritual do xinguilamento.

Este grupo de pessoas é responsável por lidar com os espíritos e outras divindades, à imagem do que acontece noutros grupos carnavalescos.

O trabalho é espiritual. É para combater as coisas más do mundo. Para afastar do barracão impedimentos e maus olhados, coisas que são feitas. Sabes que o mundo é feito de raiva e de inveja e nós estamos sujeitos (ibid, entrevista, 14 de outubro de 2019).

A preparação do desfile vai-se construindo de forma mais concreta ao longo dos ensaios, que com o aproximar do dia de Carnaval, passam a ser de base diária. A direcção do grupo carnavalesco parte em conjunto ladeada pelos membros do grupo de xinguilamento, que vai limpando com fumos de incenso o local do ensaio. Antes rezam em fente da padroeira do grupo que tem o seu altar no barracão, Nossa Senhora Rita de Cássia, santa conhecida por ter salvo o seu cunhado da doença da peste, apenas pelo poder da oração. Antes de cada ensaio o dever de oração, em frente do altar de nossa senhora de Cássia e que junta o comandante do grupo Poli Rocha e Florêncio, responsável pela coordenação do grupo de xinguilamento, uma espécie de guardiões espirituais do URK.

As dimensões simbólicas dos ritos dentro das celebrações carnavalescas foram exploradas quer por Roberto Da Matta (1997) em *Carnavais, Malandros e Heróis*, quer também, por Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2006), no seu livro *Carnaval carioca: dos bastidores ao*

desfile. No texto de Da Matta destaca-se que “é por meio do rito que se criam totalidades abrangentes, como no caso de um novo regime político, em que o líder deve recriar, por meio de cerimonial, uma totalidade sob a sua égide” (1997, p. 71).

Poli Rocha como comandante e carnavalesco tenta criar essa totalidade dos desígnios do URK ao longo do processo de ensaios até ao dia do desfile bem como a reivindicação de inovações no Carnaval de Luanda, tratar de assuntos que ressoem nas aspirações das pessoas. A celebração da ancestralidade do Marçal através dos seus músicos, artistas e compositores, práticas e artes tem de ir sendo incorporada por todos os elementos do grupo. Essa espiritualidade tem os seus momentos e passa por rituais diários, que se vão intensificando ao longo dos dias que se aproximam da apresentação do enredo, o dia de do desfile.

Para além da preparação conjunta de materiais como as roupas e os acessórios a ida para o ensaio obedece a um ritual, que acontece no barracão. Só após a oração, no altar montado e decorado de Rita Cássia, o grupo está pronto para sair para o ensaio. Essa disciplina imposta pelo líder do grupo é seguida de forma escrupulosa pelos membros do URK. Yola, coordenadora da ala das dançarinas refere mesmo que uma das coisas que mais valoriza no URK é a “organização” e a “disciplina”, fatores essenciais para o sucesso do grupo e da sua reputação vencedora.

A “dimensão simbólica e comunicativa” de que nos fala Maria Laura Cavalcanti que vai servir os propósitos do grupo ao longo do processo de construção do enredo. Como bem destaca, “a incorporação do indivíduo em qualquer ordem implica, ao mesmo tempo, um confronto com ela” (Cavalcanti, 2006, p. 33).

A disciplina imposta pela direcção do URK contrasta com a visão de “indisciplinados” que é feita pelos responsáveis políticos e das instituições que organizam o Carnaval. Estes parecem não entender o trabalho e a arte que estão por detrás de desfile a que se limitam a assisir na tribuna presidencial no dia em que os grupos carnavalescos de Luanda mostram os seus enredos.

Regresso ao local de ensaio no campo de jogos. As bancadas do campo de futebol, os membros do grupo vão-se sentando. Conversas, risos e burburinhos. Esse momento anterior à performance, é preenchido com a limpeza espiritual da quadra liderada por Poli e os restantes xinguiladores. O ritual passa por abençoar o ensaio com movimentos em círculo e com paragens de benção ao chão. Não beijam o chão, mas encostam a face no mesmo. O momento é coordenado por André, que é conhecido dentro do grupo como “Preciosa”, responsável pela coordenação do xinguilamento. A música é difundida pelos altifalantes com a sua voz, onde são lançadas frases acompanhadas de coros responsoriais. Os membros dançam com movimentos corpóreos circulares, gira-se com o corpo de forma espaçada. Os outros xinguiladores andam

em roda com passinhos rápidos. Entretanto, outros membros estão a lavar os cantos da quadra do campo de futebol com ervas. Dá-se um silêncio. Poli Rocha através de um apito dá indicação sonora para a formatura dos membros no campo para o início da performance. As pessoas entram no campo, agora espaço livre de maus olhados, preparado para receber a coreografia da música “Marçal Ancestral”.

A coreografia começa da esquerda para a direita como se estivéssemos nas tribunas da avenida onde vai decorrer o desfile final. Ensaiar o desfile e a sua repetição sedimenta a coreografia e o canto, dá segurança aos dançarinos, que entretanto já sabem a maior parte dos passos e transições que têm de executar. A ala das mulheres, para além da dançarina Yola tem uma coreógrafa a orientar a ala das dançarinas a Gi. A ala dos dançarinos tem Robson como referência e Mavo como orientador. Quer a Gi quer o Mavo ajudam nas repetições da coreografia e funcionam como guias de cada um dos dançarinos, corrigindo posturas e movimentos colocando as pessoas no lugar certo e assinalando com os braços transições coreográficas importantes.

Antes de começar a música há um introdução com canto e batuques que anuncia que o grupo vai entrar. “Uila!” e todos respondem “Uiiialambaaa”. Elocuções acompanhadas com os braços no ar e numa posição de combate, idêntica à dos boxistas. Quer a ala dos homens, quer a ala das mulheres fazem o gesto e proferem as frases. Neste momento inicial, as alas dos homens e das mulheres estão juntas funcionando como pares iguais às marchas populares. “Uilla, Meu Marçal!” e todos repetem “Uilaaaa”... Acontece um grito final e escuta-se a entrada da percussão da música acompanhada com os passinhos.

São cerca de 100 dançarinos a balançar nos seus passinhos. Começam a avançar nessa marcação rítmica. Mavo gesticula com as mãos pedindo à ala dos homens para andar com mais velocidade. Nesta fase parece ser importante que os dançarinos entendam a espacialidade da coreografia. A entrada em pares é desfeita com uma passagem da mulher por debaixo do homem colocando os dançarinos de frente para a bancada.

“Vem aí o Marçal na Folia do Carnaval”, começa a música, na voz de Dom Caetano. Repete-se o mesmo verso. Nesta disposição entra as alas da corte com os reis, rainhas, condes e princesas e o comandante e seus acompanhantes “mirins” (as crianças do grupo) alinhando-se ao centro na frente do grupo. Enquanto na frente, a corte apresenta os seus elementos as alas feminina e masculina atrás vão interpretando vários movimentos levando à separação das alas. Neste momento temos a ala masculina à direita, a corte no centro e à frente e a ala feminina, do lado direito. É aqui que a direcção do comandante se torna relevante, pois as transições de passos coreográficos vão acontecendo à medida que vai apitando segundos antes de cada

transição de movimentos. A corte tem assim o seu papel específico no enredo. A acompanhar a corte as alas dos dançarinos e das dançarinas. Têm de fazer a coreografia principal do desfile com os seus passos de forma exata.

Para além destas alas o desfile do URK terá na frente do desfile um grupo de dançarinos que representam os anos 60, no Marçal, com os seus cabelos afro associados ao estilo *black power* americano. A influência das lutas dos negros norte-americanos teve influência nos países africanos que começavam a desejar as suas independências. A forma como o URK recupera essas visualidades afrodiaspóricas reforçam ainda mais a ideia de polinização de imagens representativas da luta das populações negras no contexto global e em linha com a memória de um bairro do Marçal e o seu papel nas lutas políticas durante o tempo colonial.

Neste momento vejo entrar a ala dos batuques, latas e das dicanzas dirigidas por Jorge Mulumba, responsável pela percussão. De seguida segue-se a ala bessanganas, lembrando as sociedades de masembas da década de 1940. A ala das bessanganas e das vendedoras com os seus produtos hortícolas em bacias à cabeça seguem na frente da ala dos pescadores que têm a sua coreografia própria. A parte final do desfile fica para a avalanche de apoio, que envergam roupas publicitárias dos patrocinadores privados do grupo como bancos ou marcas de cerveja.

A música “Marçal Ancestral” tem cerca de 23 minutos. É esse o tempo que vão ter para mostrar toda a coreografia e proposta de homenagem ao bairro do Marçal para os foliantes que estarão nas bancadas da marginal nova de Luanda. Já passaram cerca de 5 minutos e é em crescendo que o grupo mostra a sua alegria e empatia com o público que assiste ao ensaio. A certa altura já a corte mostrou os seus dotes com as suas vestes e coroas com as insígnias do grupo e a ala das mulheres e dos homens colocam-se frente a frente. O diálogo coreográfico passa a ser entre homens e mulheres. Todos cantam - “é o Carnaval de Angola na recordação” - e repetem de novo - “é o Carnaval de Angola na recordação”.

No livro *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile* de Maria Laura Cavalcanti (2006), a análise da autora, destaca um momento crucial no ciclo do desfile, a transformação do enredo em samba-enredo. Esse processo é descrito como irregular, marcado por ruídos na comunicação e confronto entre as visões do carnavalesco e dos compositores. O carnavalesco, focado no visual da escola, entra em conflito com os compositores, que valorizam a informalidade da aprendizagem do samba, a sua poesia, a fidelidade à escola e as relações competitivas entre parcerias. A escolha do samba para o Carnaval seguinte representa o ápice desse processo, simbolizando a união interna da escola diante da cidade e de suas concorrentes.

Na performance de Carnaval, a repetição desempenha um papel multifacetado e crucial, abrangendo aspetos de aprendizagem, união dos corpos em cinestesia e a ligação profunda entre a comunidade e o enredo, bem como a comunicação do espírito e das vivências do grupo. Além disso, a repetição cria uma união cinestésica entre os corpos dos participantes. À medida que praticam e repetem movimentos em conjunto, desenvolvem uma sincronia que não apenas melhora a estética da performance, mas também fortalece os laços de comunidade. A dança, os gestos e os rituais repetidos em uníssono proporcionam uma sensação de pertencimento e coesão, transformando a repetição numa forma de expressão coletiva.

Ao repetir elementos específicos relacionados à história e identidade da comunidade a performance torna-se num meio poderoso de performance cultural. A repetição de símbolos, gestos fortalece a ligação emocional entre os participantes e o enredo, permitindo que a audiência se envolva mais profundamente na narrativa cultural que está a ser apresentada.

O momento em que as alas do URK realizam um gesto de braço no ar, semelhante à icónica imagem dos velocistas americanos Tommie Smith e John Carlos durante as Olimpíadas na Cidade do México, em 1968, é particularmente significativo e carrega consigo várias camadas de simbolismo e expressão.

Ao recriar esse gesto, os dançarinos do URK não apenas incorporam uma referência histórica marcante, mas também infundem o movimento com a sua própria interpretação e contexto. Enquanto Tommie Smith e John Carlos utilizaram o gesto para protestar contra a discriminação racial nos Estados Unidos, os dançarinos do URK adaptam-no à sua narrativa comunitária e ao espírito do grupo. A diferença crucial de os dançarinos manterem as cabeças erguidas pode ser interpretada como um ato de orgulho e afirmação cultural. Esse gesto transcende o seu significado original e destaca a capacidade do Carnaval como uma forma de expressão artística e cultural que se apropria de símbolos globais para criar uma linguagem única e local. Ao integrar elementos de protesto, orgulho e conexão histórica, os dançarinos do URK enriquecem a sua performance com camadas de significado que ressoam tanto localmente quanto universalmente. Esse gesto torna-se assim um ponto de convergência entre a história, a cultura global e a expressão artística única do Carnaval. Gestos que desempenham também o papel de pausar coreografia. O grupo realiza uma continência militar marcando uma outra suspensão coreográfica que evidencia força e ligação entre os dançarinos.

O final da coreografia é marcado pelo reencontro das alas dos homens e das mulheres num reagrupamento que prepara a saída de cena. A percussão marca agora o final do tema e é aqui que o grupo começa a gritar “Mamalolo, Mamalolo”. No final de cada instância um bater de palmas duplo, sonoro, que ecoa no ar.

A certa altura, Noé chama-me a atenção para um passo específico da coreografia que reconheço como sendo um “toque” de kuduro, palavra usada na gíria dos kuduristas (Alisch, 2017). Trata-se de um passo em que os dançarinos fazem o gesto de puxar a calça⁷⁸. Este aspeto revela uma espécie de piscadela de olho do semba de Carnaval do URK para a música e dança mais consumidas pelos jovens, introduzindo também pequenos detalhes inovadores nas coreografias. O grupo procura salvaguardar a tradição do semba de carnaval, mas adicionando elementos inovadores. A maioria dos discursos dos membros do grupo gira em torno dessa preocupação e é uma narrativa também promovida por Poli Rocha.

Em linha com a teoria de Barbara Kirshenblatt-Gimblet, cada herança é reinventada e apresentada com esses cruzamentos, criando elementos de novidade e relevância para o presente, proporcionando segundas vidas às expressões artísticas e culturais. Nesse sentido, Kirshenblatt-Gimblet menciona que “se a herança como a conhecemos da indústria fosse sustentável, não exigiria protecção. O processo de protecção, de acrescentar valor, fala em e para o presente, mesmo que o faça em termos do passado (Kirshenblatt-Gimblet, 1995, p. 370).

O URK pode homegear o passado do Marçal e ir pincelando a coreografia com aquilo que entusiasma os jovens dançarinos e dançarinas do grupo, darem um “toque” de kuduro. Isso alinha a coreografia do URK com a atualidade. Estas estratégias são assumidas pelos membros do grupo que sentem fazer parte de um grupo que manda mensagens subtis para aqueles que assistem à coreografia. Ao mesmo tempo contribuem para a reflexão e debate de temas novos que o grupo carnavalesco vai assumindo nas suas práticas.

Ao longo dos ensaios, tornou-se evidente para mim que o URK se configurava como um espaço seguro para corpos dissidentes, principalmente para pessoas LGBTQIA+, incluindo mulheres transgénero e homens gays. Essa perceção se solidificou ao observar homens na ala das mulheres e mulheres na ala dos homens durante os ensaios. Embora inicialmente tenha interpretado os ensaios como simples exercícios coreográficos, com o tempo, aprofundei minha compreensão dessa dinâmica, especialmente considerando o contexto de uma cidade onde a discriminação das diferenças é proeminente.

As dicotomias de género representadas pelas alas feminina e masculina visualmente destacam essas subversões, revelando que o URK desafia normas de género preestabelecidas.

⁷⁸ A música 'Puxa a Calça' pertence ao género kuduro e é interpretada pelo grupo Pink 2 Toques. A sua coreografia aborda um aspecto do quotidiano urbano, nomeadamente o estilo de alguns jovens influenciados pela cultura hip-hop americana, que usam as calças abaixo da cintura, exibindo a roupa interior. Essa prática também funciona como uma amplificação da crítica feita por pessoas mais velhas que não compreendem esse estilo, pedindo aos jovens que ajustem as calças. Para compreender melhor o propósito do kuduro, pode visionar o videoclipe desta música: <https://www.youtube.com/watch?v=wV2RAmMifQA>, consultado em julho de 2024.

No entanto, surge a reflexão sobre a possível influência do meu olhar ocidental, já que esse tema não é central na pesquisa em curso. Algumas expressões que ouvi sobre a rotulação do URK, como sendo o grupo de Carnaval "das gays" de Luanda, levantaram questionamentos sobre a interpretação externa dessa dinâmica no contexto cultural local.

Para além dos coreógrafos assistentes de Poli Rocha, Mavo e Gi, a ala das mulheres é liderada por Yola e Robson na frente dos dançarinos. Yola é uma mulher trans e Robson um homem gay. A liderança de Yola e Robson na ala das mulheres e dos homens do URK, ambos assumidamente pessoas LGBTQIA+, mais precisamente uma mulher transgénero e um homem gay, representa uma afirmação clara de suas identidades perante o grupo.

A presença aberta e descomprometida do Noé, juntamente com as conversas estabelecidas com Yola e Robson, contribuíram para a criação de um ambiente de confiança em relação à minha presença. Esses diálogos proporcionaram contributos valiosos sobre a importância do URK como um espaço de acolhimento para corpos dissidentes, especialmente numa sociedade permeada por tabus relacionados à diversidade de sexualidade e identidade de género.

Assim, a liderança e participação ativa de pessoas LGBTQIA+ no URK destacam não apenas a diversidade do grupo, mas também o papel crucial que desempenha como um refúgio para aqueles que desafiam as normas sociais estabelecidas em torno da sexualidade e identidade de género. Para além de ser um lugar seguro e acolhedor, o URK desempenha um papel fundamental ao permitir que, por meio das performances de Carnaval, se estabeleça um espaço de enunciação para o disfarce e o fingimento. Essa dinâmica não apenas confere ao grupo uma expressividade estética marcante, mas também assume uma dimensão política significativa.

As performances carnavalescas não apenas celebram a diversidade e a individualidade, mas também oferecem um terreno fértil para a expressão artística e a afirmação política. Ao desafiar normas sociais preconcebidas, o URK, através das suas performances, cria um espaço onde os corpos dissidentes podem manifestar-se livremente, utilizando o disfarce como uma forma de afirmar a sua identidade de maneira lúdica e subversiva.

Assim, para além de ser um refúgio para corpos dissidentes, o URK utiliza as suas apresentações de Carnaval como um meio de expressão que transcende o estético para se tornar uma declaração política, desafiando ativamente as narrativas convencionais e promovendo uma visão inclusiva e progressista na sociedade.

Sobre o período do entrudo em Luanda, festa com importante relevância política durante o tempo colonial e pós-colonial, o historiador David Birmingham (1991) realça que “o Carnaval e outros dias de festa semelhantes representaram sempre uma reação flexível aos traumas da

mudança, um apego firme aos valores do passado e uma representação irônica da exorcização dos demônios contemporâneos” (p: 419).

O texto de Roberto Marques (2020) “Problemas de património como problemas de género: disjunções entre feminismo e cultura popular na Festa de Santo Antônio em Barbalha (CE)” destaca uma dinâmica interessante na qual corpos dissidentes assumem posições centrais em narrativas, muitas vezes em contextos populares e tradicionais, desafiando as normas hegemônicas. Esta observação pode ser relacionada com a situação no URK, onde corpos dissidentes, como os liderados por Yola e Robson, afirmam abertamente as suas identidades durante os ensaios.

No contexto do texto de Paulo Raposo (2022), a ideia de "tomar a rua" como uma forma de expansão das potencialidades dos movimentos sociais em partilhar informações para além dos espaços reservados aos meios de comunicação convencionais também se alinha com a dinâmica observada no URK. A presença destes corpos dissidentes nas performances de Carnaval não apenas desafia as normas sociais convencionais, mas também oferece uma plataforma para expressão política e social, transcendendo as fronteiras dos espaços tradicionalmente designados para tais manifestações.

Além disso, as observações sobre as fricções entre os feminismos no Cariri e a patrimonialização da Festa do Pau de Bandeira de Santo Antônio ressoam com as dinâmicas de resistência e disputa de significados presentes nas práticas do URK. Assim como no caso da Marcha das Mulheres no cortejo, a presença de corpos dissidentes no URK pode ser vista como uma forma de resistência e contestação de diferentes projetos para a sociedade e para a própria expressão cultural e artística. Marques destaca que o “Estado inventa para si a partir da generificação de sujeitos, esses expedientes se estendem para instituições responsáveis pelo património e memória nacional” (Marques, 2020, p. 487).

Em suma, tanto o texto de Roberto Marques quanto o de Paulo Raposo fornecem perspectivas analíticas interessantes para compreender as complexidades das performances culturais e suas interações com questões sociais, políticas e identitárias, oferecendo um quadro enriquecedor para a compreensão das dinâmicas presentes nos ensaios e na vivência do grupo carnavalesco URK, até ao dia da sua apresentação na avenida.



Figura 3-8: Imagem de Robson e Yola antes do desfile de Carnaval do URK no carnaval de Luanda de 2020 (Fotografia do Autor).

Sabemos bem que as performances carnavalescas, como nos enunciava Mikhail Bakhtine (1996) são lugares de inversão de papéis, de rompimento das hierárquias, mas também de emergência de corporalidades e de subjectividades não hegemónicas e dissidentes. O riso e a folia do Carnaval como gestos e sentimentos, retratados na letra de Dom Caetano, desafiam a ordem e lançam o mistério. “O riso, além de ser uma resposta à censura exterior – à cultura oficial e séria – liberta o indivíduo —do censor interior, do medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos” (Bakhtin, 1996, p. 81).

Estas reflexões incidem sobre a ideia de que o Carnaval cria um espaço propício para a reconfiguração de "tradições" pelas comunidades de práticas, promovendo a (re)construção e reinvenção de gramáticas próprias. Este estudo, ao focar-se na dinâmica do evento e nas práticas festivas, evidencia como o Carnaval se torna uma arena de expressão e negociação cultural, desafiando e transformando as narrativas estabelecidas sobre identidade e património.

O conceito de interseccionalidade cunhado pela jurista negra americana Kimberlé Crenshaw (1995) ajuda-nos a entender que as formas de desigualdade não têm que ser tratadas de forma separável ou ordenada a partir das dicotomias de género simplistas e socialmente convencionadas. A minha inscrição e participação nos debates sobre discriminação LGBTQI+ em Luanda contribuiu para a forma como o Carnaval de Luanda pode ser um espaço de folia,

mas também de protesto e reivindicação de “segundas vidas”. Esta ideia é reforçada por Viviam M. May quando destaca a importância da teoria da interseccionalidade na assunção de que “as identidades vividas como entrelaçadas e os sistemas de opressão como enredados” se reforçam mutuamente (May, 2015). O reconhecimento destes corpos e identidades pelo conjunto de membros do URK alarga o seu carácter de grupo carnavalesco para um espaço com vivências políticas que usam o Carnaval como forma de performance da liberdade.

Ao considerar e abraçar as diversas identidades e experiências de seus membros, o URK transcende a sua função tradicional de grupo carnavalesco, transformando-se em um espaço que incorpora vivências políticas. Nesse contexto, o Carnaval deixa de ser apenas uma manifestação cultural e festiva, tornando-se uma forma de performance da liberdade. A aceitação e valorização das identidades interseccionais dentro do URK enriquecem a experiência do grupo e contribuem para a construção de um ambiente que reconhece e celebra a diversidade, promovendo uma expressão autêntica e inclusiva de liberdade durante as festividades carnavalescas.

Assim, mesmo quando o Carnaval se desenrola na avenida como uma festa “arrumadinha e confortável”, essa aparência não deve obscurecer a riqueza de significados e a expressão política contida nas manifestações culturais. Dentro do URK, a performance durante o Carnaval torna-se um ato político ao reconhecer e afirmar as identidades entrelaçadas, desafiando, assim, as normas e reforçando a importância do património intangível como uma expressão viva e dinâmica de liberdade e diversidade.

“O que torna certas actividades "património" são as actividades que se empenham activamente em pensar e agir não só de onde viemos em termos do passado, mas também para onde vamos em termos do presente e do futuro. É um processo social e cultural que medeia um sentido de mudança cultural, social e política (Smith, 2010, p. 83).

A aceitação destes corpos, sua visibilidade e preponderância permitem debates sobre o futuro da cidade e do país. As conversas com a Yola e com o Robson tinham lugar no barracão do URK. Quando eu chegava acabava por pedir algo para beber esperando o momento de irmos para o ensaio.

Ao longo da presença no barracão do URK Pude acompanhar o trabalho do costureiro Elias Almeida na costura dos fatos e vestidos para o enredo “Marçal Ancestral”. Os tecidos escolhidos reforçam a mensagem visual do grupo com as cores azul, amarelo e preto. Pude conversar com a “tia” Mila Costa, que trata das coisas mais administrativas ao mesmo tempo

que faz parte do grupo do xinguilamento. Foi “rainha” de Carnaval durante muitos anos e assegura a passagem de conhecimentos sobretudo para as “rainhas” do URK.

As conversas com Jamba, responsável pela produção de materiais e instrumentos, permitiu entender a importância dos materiais usados nas coroas dos reis e rainhas, agora de borracha, tornando-os mais leves do que as antigas coroas de ferro. Esta inovação revela a importância de a APROCAL ter aprovado esta mudança em resultado da pressão do URK, permitindo que a corte e os seus intérpretes possam ter mais liberdade de movimentos na execução dos seus passos coreográficos.

Ao acompanhar e vivenciar as sociabilidades do grupo carnavalesco União Recreativo Kilamba na sua vida diária, foi possível revelar aspectos significativos de suas aspirações como grupo social, com as suas fricções em relação ao poder instituído que organiza o Carnaval.

Nos dias antes do grande dia do desfile o URK testou a coreografia não no campo de futebol, mas numa das ruas largas do Marçal de forma a simular a entrada na marginal, bem como corrigir eventuais situações. A ala dos pescadores, das bessanganas tinham ensaiado à parte. A orquestra dirigida por Jorge Mulumba ainda não tinha participado dos ensaios finais onde se dá primazia à coreografia. Numa conversa, Poli Rocha referiu que a direcção da APROCAL havia pedido para estar presente nesse ensaio. Uma forma de verificarem se está tudo a decorrer bem nos grupos carnavalescos antes do grande dia.

As pessoas do bairro também acorreram à larga avenida, junto ao estádio da Cidadela, para terem um pequeno “aperitivo” do que iriam ver dali a uns dias na nova marginal de Luanda onde decorrem os desfiles de Carnaval. O envolvimento do bairro é importante e promovido através da informação deste ensaio aberto à comunidade. É também uma oportunidade para as lojas venderem mais águas e cervejas, mas também para cortar com a rotina do quotidiano. Findo o ensaio acabamos no restaurante a beber umas cervejas e a conversar. Até ao início do ensaio os membros da direcção da APROCAL ainda não tinham dado sinais de vida.

O acompanhamento das atividades do URK destaca igualmente as invisibilidades disciplinadas dos membros do grupo, que funcionam como um espaço de segurança para corpos dissidentes, frequentemente alvos de discriminação no dia-a-dia, como é o caso dos corpos LGBTQI+. Simultaneamente, revela as aspirações do grupo enquanto entidade social, com seus dissensos em relação ao poder instituído que organiza o Carnaval, destacando os modos de denúncia que incluem a crítica do visível, a exploração do passado de um bairro, o papel dos músicos, as dinâmicas sociais e as heranças culturais.

Apesar de a história desses corpos dissidentes permanecer de “fora” dos discursos autorizados do património, as pessoas do URK continuam a inscrever-se nos debates sobre as

suas aspirações colectivas e individuais de forma renovada, mais ou menos assumidas. Essas expressões friccionam e polinizam de maneira resiliente e resistente, forjando o património imaterial como um elemento poderoso de transformação social. Este processo evidencia a capacidade dinâmica e adaptativa desses corpos dissidentes, que, apesar de se encontrarem nas margens, contribuem ativamente para a construção de uma narrativa cultural mais inclusiva e diversificada.

O Carnaval de Luanda é caracterizado pelos conflitos entre as liberdades expressivas de exibição e as liberdades políticas que têm o potencial de transformar as comunidades em que o grupo está inserido. Seguindo a perspectiva de Jacques Rancière, que descreve o Carnaval pós-moderno como uma "cortina de fumo" que obscurece a transformação ética e a inversão da promessa de emancipação, o dissenso é definido da seguinte maneira:

(...)dissenso não é uma reviravolta institucional. É uma atividade que corta formas de pertencimento cultural e identitário e hierarquias entre discursos e géneros, trabalhando para introduzir temas e objetos heterogêneos no campo da percepção (Rancière, 2010, p. 28).

O acompanhamento das vivências do União Recreativo Kilamba (URK) e do Carnaval de Luanda destaca não apenas a expressão artística singular, mas também a emergência desses eventos como momentos de fricção e polinização ativos. Estas manifestações não se limitam a serem simples representações culturais; elas tornam-se poderosos instrumentos de resistência, promovendo a diversidade e desafiando de forma criativa e inovadora as estruturas sociais estabelecidas.

No contexto do URK, a dinâmica do Carnaval torna-se uma plataforma para a expressão de vozes dissidentes, criando um espaço onde as diferenças são não apenas aceites, mas celebradas. Essas fricções e polinizações, refletidas nas performances, na escolha de enredos e na própria composição do grupo, contribuem para desafiar normas preconcebidas e abrir espaço para narrativas que, de outra forma, poderiam ser marginalizadas.

Esta postura ativa no desenvolvimento e promoção da festa do Carnaval de Luanda não se limita apenas à representação artística, mas estende-se à própria organização do evento. As liberdades de mostrar, características da folia da festa colidem e interagem com as liberdades políticas, provocando mudanças tangíveis nas comunidades locais. Este fenómeno desafia as estruturas sociais existentes e incita à inovação e à criatividade, essenciais para a construção de uma sociedade mais inclusiva.

A observação do trabalho artístico e social do URK e a sua envolvência no Carnaval de Luanda revelou como estes eventos não são apenas celebrações culturais, mas campos de

batalha (Guss, 2000), onde a expressão artística se torna uma ferramenta para moldar ativamente a identidade cultural, desafiando e transformando, assim, as estruturas sociais preexistentes.

3.7 Alegoria Final: carnavais e poder(es) em desfile pelas ruas de Luanda

O Carnaval de 2020 foi ganho pelo grupo carnavalesco União Mundo da Ilha. A minha ircursão ao União Mundo da Ilha (doravante UMI) estava atrelada ao acompanhamento de outro grupo de outro grupo carnavalesco de forma a ter mais uma perspetiva. O critério usado foi o mesmo que norteou a escolha do URK, o grupo que no ano de 2019, tinha ocupado o segundo lugar. Contactei o director do grupo, António Custódio, que gentilmente referiu que podia acompanhar o ensaio final do UMI. Em 1987, quando o historiador David Birmingham acompanhou o Carnaval de Luanda, foi também o União Mundo da Ilha.

O grupo Mundo da Ilha era também um sindicato de pescadores prósperos. Usava o mesmo estilo de dança que o Sindicato de 54, a varina. Dos seis tipos de danças executados no Carnaval, a varina, que significa a dança das mulheres que vendem peixe, é a que mais atrai as multidões do litoral e cuja vitória é considerada quase certa (Birmingham, 1991, p. 428).

Acompanhar os ensaios do União Mundo da Ilha acabaria por ajudar-me a entender a importância desse grupo histórico. A ilha de Luanda é descrita como um espaço de produção musical importante. O semba de Carnaval também tem as suas raízes neste espaço onde terão chegado povos bantu do norte de Angola. Agora a ilha é essencialmente uma zona balnear e de diversão noturna, mas tem ainda os seus grupos como os Novatos da Ilha, já aqui referidos como o único grupo que pratica a rebita/masemba, descrita como uma música e dança que está nas raízes do semba.

Cheguei à sede do UMI pelas 19 horas e perguntei como seria o alinhamento do ensaio de forma a perceber a história do enredo do grupo. Custódio referiu que se iria iniciar pelo grupo infantil e que depois se seguiria o grupo da classe A.

Sentei-me num bar mesmo em frente da estrada da Marinha de Guerra, local onde iria decorrer o ensaio. Aproveitei para entender o enredo do UMI que versava sobre a Ilha de Luanda e as suas potencialidades turísticas. Um espaço que foi sempre destino de veraneio numa cidade que desde o tempo colonial tem na sua ilha um lugar privilegiado para a fruição nocturna com os seus restaurantes, bares e discotecas. A certa altura sou saudado pelo jornalista Walter Arsénio, da rádio Nacional de Angola. Já era a segunda vez que nos cruzávamos no acompanhamento de performances musicais.

Ficamos um pouco à conversa e acabei por lhe dar mais detalhes sobre o andamento da minha pesquisa. Chegou mesmo a referir que me iria convidar para uma entrevista na rádio para eu poder falar sobre o Carnaval de Luanda. Quando o ensaio começou fui-me dirigindo para a frente do desfile. O UMI tem as mesmas alas do URK e conforme exige o regulamento da APROCAL para os grupos da classe A. António Custódio acabou elencar a entrada das alas. “Primeiro vem a placa com o número do grupo, depois o xinguilamento, depois a Corte real, onde estava o comandante, reis e rainhas, condes e princesas e também a figura da enfermeira. Depois seguem-se as varinas, depois o batuques, as dicanzas, as latas, as bacias e os ngomas solo e base e, só depois, no final vem a avalanche de apoio” (Custódio, entrevista, 2020).

No local estavam também jornalistas e operadores de câmaras dos diferentes canais de televisão. Conhecia alguns com quem já tinha trabalhado. Quando parava de registar o ensaio regressava ao café e da varanda ia comentando com Walter alguns aspetos que achava curiosos. Dado por terminado o meu trabalho acabei por apanhar boleia com uma das equipas de televisão. Ao sair percebi a chegada de uma comitiva de pessoas. Reconheci Manuel Gonçalves, director da cultura do Governo Provincial de Luanda e também Delon Gonçalves, o presidente da APROCAL. Pensei que afinal tinham vindo ao ensaio do UMI e que talvez não tivessem tido agenda para visitar o URK. Já tinha falado com o Poli sobre esta situação. Os políticos sempre procuraram usar o Carnaval para alavancar o apoio popular. David Birmingham refere no seu texto que:

O Carnaval representava, portanto, um meio ideal para tentar mobilizar o apoio popular. Os intervenientes principais são mais de duzentos grupos de Carnaval, distribuídos pelos numerosos bairros, musseques, paróquias, bairros de lata, aldeias de pescadores, subúrbios e prédios degradados da metrópole. O partido político do Governo decidiu em 1977 que, a partir desse ano, o desfile se passaria a realizar no dia 27 de Março. Foi nesta data que a África do Sul se retirou de Angola, depois da «segunda guerra de libertação» em 1975-76 (Birmingham, 1991).

Birmingham faz aqui uma referência à ativação do Carnaval, por parte do presidente Agostinho Neto, a que chamou Carnaval da Vitória. E o Carnaval de Luanda, em particular, também tem esse lastro de ser um espaço e um tempo de galvanização da independência cultural de Angola, a sua independência. Entretanto as datas do carnaval de Luanda estão alinhadas com o calendário litúrgico, ou seja, quarenta dias antes da Quaresma. Sobre este tema Poli Rocha refere mesmo que a APROCAL tira dividendos do Carnaval, apesar de lamentar o escasso investimento nos grupos. O investimento do URK é feito através do dinheiro dos associados, alguns patronos locais do bairro do Rangel ou do Marçal e ainda com patrocínios e ajudas financeiras, umas mais anónimas, outras mais públicas. Prova disso são as alegorias do grupo

que este ano reproduzem o bairro do Marçal, em pequena escala, num camião com o patrocínio de uma marca de cerveja.

O grande dia do desfile da Classe A do Carnaval de Luanda tinha chegado. Os meses de preparação do URK iam agora ser visibilizados em 20 minutos de coreografia em frente à tribuna presidencial onde estão sentados os membros do Governo. Cheguei vestido com uma camisa oferecida pelo URK e comigo trazia o respetivo cartão de associado. Na antecâmara da entrada na avenida estavam as alas devidamente engalanadas com as suas roupas. A ala feminina com os seus vestidos de roda e respetivas tiaras a ala masculina com a sua indumentária de comandantes da marinha, suas patentes e chapéu. Aproveitei esse momento antes da entrada do grupo para conversar com os diferentes participantes do desfile, neste momento pessoas que conheço bem e com quem tenho agora familiaridades. A porta bandeira Tonicha Falcão comenta, no seu entusiasmo, a beleza das roupas do grupo, com as suas lantejoulas brilhantes. Também troquei breves palavras com Poli Rocha e logo após ter dado uma entrevista para um jornalista angolano. Falou-me da concentração necessária antes da entrada e que o grupo estava preparado para revalidar o título. Informou-me para estar à vontade na minha movimentação e para fazer as entrevistas que bem entendesse.

O momento de espera antes de entrar na avenida proporcionou uma oportunidade única para interações significativas e reflexões sobre o papel crucial da música no contexto do Carnaval de Luanda. A utilização desse tempo para capturar fotografias, atendendo a pedidos específicos de membros como Robson e Yola, evidencia a importância da documentação visual e do registo individual na construção da memória do grupo.

A conversa com Jorge Mulumba durante esse intervalo acrescenta uma camada essencial ao entendimento do papel da música ao vivo no Carnaval. A ênfase de Mulumba na importância do bloco de percussão para "devolver a música ao vivo ao Carnaval de Luanda" revela um compromisso em revitalizar o passado musical do evento, apesar da reprodução da música Marçal Ancestral nos altifalantes. A situação descrita, na qual o cantor Dom Caetano é forçado a fazer *playback* de sua composição, destaca os desafios enfrentados na preservação da performance ao vivo, uma componente intrínseca à experiência carnavalesca.

Dom Caetano ao expressar a necessidade de transmitir o verdadeiro significado do Marçal para a música nacional, sublinha a importância cultural e identitária da música no contexto do Carnaval de Luanda. Esta reflexão aponta para uma luta constante entre a preservação musical e as limitações impostas pela simulação do canto ao vivo, destacando a complexidade de manter a integridade artística em eventos culturais massivos.

Chegada a hora, escuta-se através dos altifalantes: “Na passarela da Avenida Doutor António Agostinho Neto, minhas senhores e meus senhores, vem, do distrito urbano do Rangel, município de Luanda. É comandante deste grupo, Poli Rocha. Rei Domingos Manuel e Rainha Lurdes António. Dançam semba com a canção Marçal Ancestral. Interpreta a canção Dom Caetano. Senhoras e senhores, do Rangel, Recreativo Kilamba”.

A alegoria final, que eu ainda não tinha visto em performance total era representada por uma maquete de um baú de grandes dimensões intitulado “Baú do Tempo”. No palco, um par de dança a dançar semba. Nas laterais fotografias de Bonga Kwenda, uma viola desenhada e capas de dos Kiezos. Um baú que tinha estado fechado durante todos os dias em que convivi com os as pessoas do URK. O “Baú do Tempo” na alegoria final do desfile do URK carrega consigo uma simbologia rica e complexa, representando um elemento central no contexto cultural, histórico e identitário do grupo. O baú, como símbolo, muitas vezes é associado ao armazenamento de tesouros, lembranças e histórias, funcionando como um recipiente de memórias e vivências. O baú exhibe elementos visuais relacionados a Bonga Kwenda, uma figura icónica na música semba, assim como imagens representativas d’Os Kiezos. A presença da viola desenhada e capas d’Os Kiezos destaca a ligação direta com a herança musical e artística do semba, sublinhando a importância desses elementos na formação do repertório musical e na identidade cultural do URK.

Quanto às identificações e memórias do URK, o baú, mantido fechado durante o período em que estive a acompanhar os ensaios pode simbolizar a preservação cuidadosa das memórias do grupo. Sua abertura no momento certo pode ser comparada à revelação de um tesouro guardado. A inclusão da dança de semba ao redor do “Baú do Tempo” intensifica a expressividade da narrativa, destacando não apenas a dimensão estática do baú, mas também a vitalidade e dinamismo da cultura semba, celebrada e transmitida através da dança.

A dança de semba executada por um par no centro do palco contribui para a narrativa mais ampla do desfile de Carnaval, utilizando a expressão corporal como meio de contar uma história, transmitir emoções e conectar-se com a audiência. A coreografia da dança de semba pode refletir elementos específicos da história do grupo, da cultura semba e da própria comunidade do URK, enriquecendo a experiência sensorial do público.

A partida do grupo é marcada pelos animados gritos de “Mamalolo!” seguidos de palmas. Mamalolo tornou-se a alcunha carinhosa de Maria Chaves, cofundadora, junto com Poli Rocha, do URK, e ela esteve presente desde o meu primeiro ensaio em novembro de 2019. Esse coro unificado cria uma atmosfera de união e coesão, sublinhando a importância da colaboração e da liderança compartilhada no grupo.

Ao escolher destacar a senhora Mamalolo dessa maneira, o grupo não apenas reconhece publicamente sua contribuição, mas também celebra a continuidade da visão e dos esforços que moldaram o URK. Essa prática ritualística pode servir como um símbolo de respeito e admiração, solidificando os laços entre os membros do grupo e reforçando a identidade coletiva que eles compartilham. Além disso, o coro unificado pode ecoar o sentimento de gratidão e reconhecimento de todo o grupo em relação àqueles que desempenharam papéis-chave na formação e no sucesso contínuo do URK.

O União Mundo da Ilha ganhou o Carnaval de Luanda de 2020. O URK ficou em terceiro, mas a música “Marçal Ancestral” ganhou a categoria de melhor música do Carnaval de 2020. Na conversa, após o a atuação do URK na avenida, Poli Rocha, aproveitou para mandar um recado:

A sociedade em si, o próprio Estado e a própria governamentalidade pensam que os fazedores do Carnaval são pessoas desocupadas, pessoas que não têm mais nada para fazer e que levam a vida só a fazer Carnaval, a dançar. Mas esquecem-se que Carnaval, independentemente de ser uma dança ou uma festa pagã, onde nos podemos manifestar, é onde podemos sensibilizar e é onde podemos mostrar aquilo que realmente é verdadeiro na nossa cultura (P. Rocha, entrevista, 5 de Março de 2020).

A conclusão desta análise destaca a dinâmica de confronto entre os discursos tradicionais do património e os emergentes discursos do património imaterial que encontram representação na comunidade de práticas do URK. Esta comunidade revela uma agenda significativa na formulação de decisões políticas relacionadas com as suas práticas culturais, bem como nas estratégias de preservação e apresentação museológica do semba enquanto património imaterial. Andreas Huyssens (1995) argumenta que "o passado não existe simplesmente na memória, mas precisa de ser articulado para se tornar memória" (1995, p. 5).

O semba, enquanto património complexo, torna-se um campo de jogo onde se confrontam interesses diversos, envolvendo instituições estatais como a APROCAL e a direção de cultura do Governo Provincial de Luanda. Neste embate, o URK prossegue com o seu trabalho de transmissão e preservação desta arte, capaz de reinterpretar o passado e apontar para futuros de liberdade e ação.

Apesar da vigilância e controlo exercidos sobre corpos considerados indisciplinados e dissidentes, bem como das classificações finais nos desfiles carnavalescos que refletem hierarquias rígidas, as práticas sociais e coletivas de preparação do Carnaval revelam uma notável capacidade de organização. Estas dinâmicas internas do URK convergem para uma imagem coletiva durante a performance de Carnaval, na qual o grupo se apresenta não apenas na avenida, mas diante do poder instituído. Essa performance horizontaliza comunidades de

interesses e agendas distintas, refletindo a afirmação de Maria Laura Cavalcanti: “relacionar-se é também confrontar-se” (Cavalcanti, 2006, p. 31).

O final deste momento de desfile não é apenas o encerramento de um evento; é um manifesto que ecoa nas ruas, lembrando a todos que a diversidade cultural, a memória e a identidade são elementos vibrantes e inegociáveis na paisagem urbana de Luanda, desafiando qualquer tentativa de silenciamento ou apagamento⁷⁹.

⁷⁹ Durante o período em que acompanhei a preparação do enredo do Carnaval de 2020 do União Recreativo Kilamba (URK), desenvolvi um projeto de candidatura para os financiamentos das subvenções do programa da União Europeia PROCULTURA Diversidade, sob a tutela da Aliança Francesa de Angola. O projeto, intitulado "Empregabilidade nas Artes e Ofícios do Carnaval", foi selecionado, recebendo um financiamento de 20 mil euros. A execução do projeto possibilitou ao URK criar mais de 15 postos de trabalho, seguindo um modelo oficial projetado com a ideia de um tutor(a) e um tutelando(a), permitindo que membros mais experientes compartilhassem seus conhecimentos com os mais jovens. Além de servir como uma forma de devolução do trabalho realizado como antropólogo dentro do grupo, o projeto destacou o potencial de empoderamento desses coletivos criativos no âmbito da empregabilidade nos grupos carnavalescos.

O sucesso deste modelo de formação nas artes e ofícios do Carnaval permitiu ao URK preparar seus enredos para os anos de 2021 e 2022, períodos marcados pela pandemia e por alterações nas modalidades de apresentação do Carnaval de Luanda. Em 2023, o URK reconquistou o título de vencedor do Carnaval de Luanda, alcançando a pontuação máxima, reforçando a importância do investimento em capacitação e empregabilidade para o sucesso contínuo dessas expressões culturais. Este resultado também destaca a urgência de exigir apoio e reconhecimento por parte das autoridades locais e nacionais para a sustentabilidade dessas iniciativas.

4 Os dias do semba património imaterial: encenações, performances políticas, políticas culturais e os discursos autorizados

4.1 Mbanza Congo na lista do Património Mundial

A presença junto da comunidade de práticas do semba, com foco e observação nas suas dinâmicas, foi sendo feita em paralelo com a análise das atuações dos agentes interessados — os detentores dos Discursos Autorizados sobre o Património. Assim, estabeleci contactos com o Instituto Nacional do Património Cultural (INPC), o organismo responsável por assegurar a salvaguarda e preservação do património em Angola.

Como referi anteriormente, citando Smith, “o debate e a prática patrimonial começaram a reconhecer e a envolver-se criticamente com questões de dissonância e de utilização da memória, na formação do património e da identidade” (Smith, 2010, p. 5).

Assim, de forma a poder debater e refletir sobre o semba, e sobretudo, de forma a questionar este novo paradigma relacionado com a Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial (PCI) da UNESCO e sobre a procura global da valorização dos bens culturais imateriais, acompanhei e analisei a visão do Ministério da Cultura de Angola em relação ao património. Procurei compreender os bastidores do dossiê de Mbanza Congo, entender as mudanças ocorridas dentro do INPC, as propostas de listas junto da UNESCO e os debates que foram sendo suscitados pela possibilidade de patrimonialização do semba enquanto bem cultural intangível.

As visão do que é “património material” na UNESCO (lista de 1972), que dá foco à “monumentalidade”, e as lógicas do que é “património imaterial” (listas de 2003) correspondem a diferentes práticas culturais. A convenção para a salvaguarda do Património Cultural Imaterial (PCI) centra-se sobretudo nas práticas culturais das comunidades, grupos e indivíduos, o que significa que, para esse processo, é essencial escutar as vozes dessas comunidades.

Estava ainda em Lisboa quando recebi a notícia de que o Ministério da Cultura de Angola ia iniciar o processo de candidatura do semba a património imaterial da UNESCO. Em conversa com o professor de dança Pedro Vieira Dias, conhecido por Mestre Petchú recebi pelo *Whatsapp* o seguinte reconto do *Jornal de Angola*, com uma notícia do dia 14 de dezembro de 2018.

■ CANDIDATURA VAI SER PREPARADA COM AJUDA DE PERITOS

Semba a Património da UNESCO

Executivo vai recorrer a especialistas para formalizar o processo de candidatura do Semba, estilo musical nascido nos subúrbios luandenses, junto da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura, anunciou a ministra Carolina Cerqueira

Garrido Fragoso

O estilo musical Semba vai ser candidato a Património Imaterial da Humanidade da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (Unesco), anunciou ontem, em Luanda, a ministra da Cultura, Carolina Cerqueira.

A ministra da Cultura falou à imprensa no final da reunião da Comissão Nacional Multissetorial para a Salvaguarda do Património Cultural Mundial, que decorreu na Cidade Alta, orientada pelo Vice-Presidente da República, Bóris de Sousa.

Carolina Cerqueira indicou que os membros da comissão concluíram ser possível candidatar o Semba a Património Imaterial da Humanidade. "Há uma série de procedimentos legais que temos de responder", disse a ministra, apontando a elaboração de um relatório de fundamentação, que deve ser preparado com a ajuda de peritos, membros da sociedade civil e de instituições, como a Academia de Letras, e outras.

Ontem, a ministra anunciou que as fortalezas de São Pedro da Barra (Luanda), São Nicolau (Namibe) e da Catumbela (Benguela) estão incluídas numa lista de monumentos históricos escolhidos pelo Executivo para reabilitação.

Consta igualmente da lista a cadeia do Missombo, no Cuango Cubango, a vila histórica do Massangano (Cuanza-Norte), o cemitério do Ngila (Malanje) e o Museu de Arqueologia, na província de Benguela.

Carolina Cerqueira confirmou à imprensa que no programa de investimentos públicos para 2019 (PIP) também foi aprovada a cons-



Ministra apresentou o projecto na reunião da comissão sobre o património cultural orientada pelo Vice-Presidente

trução do Memorial do Teca Dia Kinda, na Baixa de Cassange, em Malanje, e dos memoriais do Edi (Cuanza-Sul), de Njinga Mbandi e da Batalha do Ambulla (Bengo).

No quadro do Plano de Acção 2018-2022, a comissão debruçou-se sobre os trabalhos decorrentes do processo de inscrição e de classificação do Cueto Cuanavale, Tchitundo Hulo e do Corredor do Cuanza e também estimou, 2022, 2023 e 2024, como prazos indicativos para estes projectos serem submetidos à avaliação da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (Unesco).

A ministra declarou que estes investimentos foram feitos a pensar não só no incremento do turismo no país, como para honrar a

memória de figuras históricas que deram o seu melhor para Angola ser hoje um país independente e soberano.

Festikongo

Carolina Cerqueira anunciou para os dias 7, 8 e 9 de Julho do próximo ano no país a realização de um grande festival de música "Festikongo", para assinalar o segundo aniversário da aceitação de Mbanza Kongo como Património da Humanidade. O festival, acrescentou, vai contar com a participação de representantes do Congo, República Democrática do Congo, alguns países da África Central como Gabão, Camarões, Chade e Guiné Equatorial, que já confirmaram a pre-

sença. A ministra anunciou ainda que, no âmbito da Bienal da Paz, Angola vai transformar Mbanza Kongo numa das amostras da cultura africana e internacional.

Na reunião de ontem, segundo a ministra, também foi discutida a questão do ADN. Os membros da comissão defenderam a continuação dos estudos científicos em relação à pesquisa sobre o ADN para que a diáspora no exterior, sobretudo nas Américas, encontre a génese africana, particularmente, a angolana.

Os membros disseram que dos 12 milhões de escravos saídos das costas africanas para as Américas a maioria era angolana. "Por isso, há todo o interesse sociológico, económico e do ponto de vista

histórico na matéria, e para respondermos ao apelo da Unesco de fixar o próximo decénio como o da diáspora no Mundo, permitindo que os povos se encontrem e se aproximem cada vez mais", afirmou a ministra.

Segundo a ministra da Cultura, existem no Uniquai muitas comunidades de origem angolana, mas ainda não existem convenios com aquele país para permitir estudar ou avaliar a situação das mesmas. "Há promessas de estudos conjuntos com o Benin, Ghana e outros países da costa atlântica que se identificam com Angola", acrescentou.

A ministra garante que, em Agosto do próximo ano, quando Angola participar na Conferência Internacional sobre a Rota de Escravos, em

"Há uma série de procedimentos legais que temos de responder", defendeu a ministra da Cultura Carolina Cerqueira, ontem à imprensa no final do encontro

"Esforços estão a ser enviados para, nos próximos anos, termos o empreendimento concluído", garantiu Makita Júlia à imprensa no final da reunião que também apreciou a primeira versão do projecto de regulamento interno do Grupo Técnico da Comissão Multissetorial.

A reunião da comissão apreciou igualmente a Estratégia de Marketing e Comunicação sobre Património Mundial, documento que identifica um conjunto de acções a realizar para a promoção, no plano interno e externo, da política do Executivo para a preservação, valorização, conservação e divulgação do património cultural.

Figura 4-1: Capa do Jornal de Angola, edição de 14 de dezembro de 2018. Recorte cedido por Mestre Petchú.

Aquela data, a responsável ministerial era Carolina Cerqueira, que tinha vindo do Ministério da Comunicação Social, cargo que ocupara durante o período de governação de José Eduardo dos Santos. Foi durante esse período que o dossiê de Mbanza Congo e a sua patrimonialização foi desenvolvida, levando Angola, a entrar nas listas do Património Mundial da UNESCO⁸⁰.

Aquelas declarações de Carolina Cerqueira aconteceram depois de Mbanza Congo passar a ser Património Mundial. Capital espiritual e política do Reino do Congo, no século XV, Mbanza Congo constituiu um dos estados mais vastos reinos do sudoeste do continente africano, antes do encontro colonial (Fragoso, 2018).

⁸⁰ Cf. Mbanza Congo na lista do Património Mundial da UNESCO, disponível em: <https://whc.unesco.org/en/list/1511/>, consultado em julho de 2024.

As relações da UNESCO com Angola intensificam-se a partir da década de 1990, com chamadas de atenção por parte da organização para a questão do património, sobretudo para a necessidade da sua preservação em contexto de guerra civil. Essa fase de contactos coincide com o falhanço das eleições gerais de 1992, em que o trabalho diplomático e de diálogo com a UNESCO ganha mais relevo. Esses primeiros contactos vão estender-se até ao início do século XXI, com relações de trabalho capazes de desenvolver mapeamentos, que iriam constituir os esboços de futuros planos de ação para a salvaguarda do património, e que, por sua vez, seriam analisados pelos comités de avaliação da UNESCO. Do trabalho realizado durante décadas, só o processo de salvaguarda de Mbanza Congo avançou de forma decisiva.

A ministra responsável pela candidatura de Mbanza Congo foi Rosa Cruz e Silva. Historiadora de formação, esta professora universitária liderou o Ministério da Cultura de 2008 a 2017, totalizando oito anos como ministra da pasta. Antes desse período, passou pelo Arquivo Nacional de Angola e pela direção do Instituto Nacional do Património Cultural, organismo responsável pela salvaguarda e gestão do património cultural, como já aqui foi referido.

A entrevista com Rosa Cruz e Silva proporcionou-me uma compreensão mais profunda do trajeto da relação do Estado angolano com a gestão do seu património nacional, ao mesmo tempo que me ajudou a entender o processo de relações diplomáticas entre a UNESCO, as suas representações no continente africano e a sede desta agência das Nações Unidas, em Paris.

Rosa Cruz e Silva esteve pessoalmente envolvida nas discussões com a UNESCO, ainda como funcionária do Arquivo Nacional de Angola. Em 1994, participou numa reunião em Paris, onde foram debatidas as significativas assimetrias entre os vários países, na inscrição das listas a Património Mundial, que nessa altura estavam fortemente orientadas para a “monumentalidade” de espírito ocidental, ou seja, para a valorização dos bens culturais materiais (Caldeira da Silva, 2024; Harrison *et al.*, 2016). Este critério desfavorecia as propostas de bens culturais africanos e, mais amplamente, da região que é conhecida como Sul Global.

As discussões, das quais a historiadora fez parte, colocaram Angola numa posição importante para a “corrida” ao reconhecimento do património. A inscrição do país nas listas da UNESCO era uma forma visibilizar Angola como detentor de património relevante no continente africano. Se olharmos para o relatório da Convenção para a Proteção do Património Cultural e Natural de 1994, o delegado do Senegal aponta:

(...)com satisfação a evolução do processo de reflexão expresso no documento, bem como as novas orientações que estejam de acordo com os desejos do Senegal. A sua implementação, com o afastamento do poderoso conceito "monumental" que tem prevalecido até agora, permitirá a nomeação de muitos sítios culturais africanos para

o Mundo Lista de Património. O património cultural africano tem as suas raízes na vida das culturas e o papel da Humanidade em todos os seus aspectos é essencial (Bureau of the World Heritage Committee, 1994, ênfase meu).

Dois anos após a participação de Rosa Cruz e Silva na reunião do Comité para o Património Mundial houve um aprofundamento nas relações com a UNESCO e a elaboração de propostas de inventariação de bens culturais e naturais de relevância, sobretudo a nível interno. Durante a nossa conversa, Cruz e Silva mencionou também a sua participação nas Reuniões de Formação da UNESCO, em 1995, realizadas em Harare, Zimbábue, destacando especialmente uma oficina de formação no ano seguinte, em Bagamoyo, Tanzânia, onde adquiriu amplo conhecimento sobre diversos processos de patrimonialização nos países africanos. Nestas duas reuniões, Rosa Cruz e Silva seria convidada a apresentar os resultados de alguns dos bens culturais mapeados durante esses anos pelo INPC. Dos bens culturais escolhidos, a responsável pela delegação angolana destacou o Corredor do Cuanza⁸¹, uma região relevante para a vida pré-colonial de Angola, sobretudo com as inovações de navegação de cabotagem ao longo do rio que nasce e desagua em Angola: o rio Cuanza. Nesse mesmo encontro formativo, em Bagamoyo, Cruz e Silva refere a importância de Mbanza Congo como importante centro político e espiritual do Reino do Congo (cujas fronteiras iam para além dos territórios fixados pela presença colonial portuguesa pós-conferência de Berlim, que decorreu em 1984/1985).

O trabalho desenvolvido por Rosa Cruz e Silva a partir dessas sessões não só a capacitaram do ponto de vista técnico, como também do ponto de vista político, dando robustez às propostas para processos de patrimonialização. Assim, nessa sessão, Angola apresentou Mbanza Congo como item cultural a patrimonializar em Angola, enquanto a delegação dos Camarões apresentou a proposta de um Parque Natural Dja Faunal⁸² e a África do Sul sugeriu iniciar o processo de patrimonialização, para futura candidatura às listas da prisão de Robben Island⁸³.

As palestras proferidas durante essas sessões tiveram impactos significativos, levando a UNESCO a solicitar a Angola o envio de uma lista provisória de propostas, para futuras candidaturas à lista do Património Mundial. No entanto, o envio dessa lista por parte do Governo de Angola não refletiu completamente o trabalho apresentado por Rosa Cruz e Silva. A lista enviada incluía principalmente fortificações e igrejas relacionadas com a ocupação

⁸¹ O itinerário do Corredor do Cuanza é reconhecido como Património Cultural através do decreto ministerial n.º 54/23, com o objetivo de elaborar um dossiê de patrimonialização para a salvaguarda desta paisagem cultural e a sua importância para as comunidades ali estabelecidas, no período pré-colonial.

⁸² Cf. a Reserva Natural de Dja Faunal nos Camarões, disponível em: <https://whc.unesco.org/en/list/407/>, consultado em julho de 2024.

⁸³ Cf. dossier de Robben Island, disponível em: <https://whc.unesco.org/en/list/916>, consultado em julho de 2024.

colonial portuguesa, como o Forte de São Miguel, em Luanda⁸⁴. Esse desalinhamento levou a críticas por parte da UNESCO, que apontou o facto da lista indicar apenas elementos do período colonial, em desacordo com a sugestão inicial de Rosa Cruz e Silva, onde se enfatizavam patrimónios pré-coloniais e reveladores de conhecimentos culturais importantes do período pré-colonial.

Durante nossa conversa, Rosa Cruz e Silva revelou que houve um mal-entendido por parte do responsável pelo Instituto Nacional do Património Cultural na época, e que resultou na necessidade de retificação da lista. Essa correção foi realizada com a entrada de Boaventura Cardoso, como ministro da Cultura de Angola, em 2003.

4.2 Encenações, Equívocos, “vai e vem” de listas e a formação de quadros

Assim, Rosa Cruz e Silva, beneficiando das boas relações com Boaventura Cardoso, elaborou uma lista provisória mais concisa, composta apenas por três bens culturais, mais próxima do trabalho de mapeamento e de inventariação que tinha feito como académica: Mbanza Congo (no norte de Angola), Corredor do Cuanza (ao longo do rio Cuanza) e as pinturas rupestres de Tchitundo Hulo (no sul de Angola, na província de Moçâmedes).

O processo de elaboração e revisão das listas provisórias ganha destaque nos diálogos com a UNESCO, que, em 2007 volta a propor uma ação de formação para técnicos responsáveis por locais naturais e culturais em Angola. Os consultores da UNESCO conduziram um programa de formação e mapeamento abrangendo cerca de 15 bens culturais materiais e naturais, incluindo os das duas listas provisórias: a dos fortes e igrejas, enviada erradamente, e a lista reformulada por Rosa Cruz e Silva com os três bens acima mencionados.

De acordo com o relatório ao qual tive acesso, os 25 formandos selecionados (funcionários do Ministério da Cultura de mais de dez províncias de Angola) destacaram alguns obstáculos na execução dos trabalhos de conservação dos locais. Por exemplo, na alínea 2.2.4 no relatório — “Questões relacionadas com o equipamento e o financiamento” — refere-se o seguinte:

1) “Falta de pessoal especializado ou pessoal em geral identificado como um dos problemas que os gestores de sítios enfrentam; 2) as principais necessidades identificadas foram a falta de recursos humanos (guardas, pedreiros, carpinteiros, pessoal de limpeza), veículos para supervisão de campo e fundos para tarefas operacionais tais como gasolina, ajudas de custo diárias, alojamento, limpeza de consumíveis e materiais de construção tais como cimento, chapas de zinco, portas,

⁸⁴ Ver proposta da lista provisória aqui: <https://whc.unesco.org/en/tentativelists/92>, consultado a 3 de novembro, de 2021.

troncos de madeira, tijolos e pedras; 3)Falta de perícia técnica e de equipamento para reabilitar as pedras culturais património; (Matos & Brigas, 2007, ênfases meus)

A falta de recursos humanos e a capacidade limitada para desenvolver políticas de salvaguarda na área do património pode ser explicada por vários motivos. Um deles está relacionado com a natureza da intervenção dos políticos em cargos de responsabilidade no Ministério da Cultura, assim como com os seus funcionários e técnicos. Embora as políticas sejam definidas, a execução enfrenta sérios problemas de implementação devido à falta de formação especializada por parte dos funcionários do Ministério da Cultura, em diversos domínios. A ausência de planos de ação resultam quase sempre em decisões tomadas por despacho ministerial e sem apoio de dossiês bem fundamentados academicamente. Embora o processo seja iniciado, a capacidade de implementar as medidas é significativamente prejudicada pela falta de estudos e de factos que sustentem essas decisões.

É crucial destacar que a maioria dos funcionários e técnicos não domina as línguas inglesa e francesa, essenciais para a elaboração de processos de inventariação e dossiês de candidatura da UNESCO. Esta barreira linguística representa um entrave significativo, impedindo uma participação efetiva dos funcionários e técnicos dos ministérios e do INPC nos processos de patrimonialização, e contribuindo assim para uma grande ausência de mais candidaturas de Angola às listas, quer de Património Natural e Material, quer de Património Imaterial.

A falta de investimento em recursos humanos capacitados no contexto do património em Angola tem outras implicações profundas e multifacetadas. Limitações na identificação e preservação do património são evidentes devido à ausência de profissionais especializados como geólogos, arqueólogos ou antropólogos, traduzindo-se na adequada identificação, documentação e planos de preservação para os bens culturais e naturais em degradação. A falta de conhecimento especializado pode resultar em abordagens inadequadas na conservação, colocando em risco a integridade desses patrimónios.

A desconexão entre iniciativas políticas e prática contribui para um descompasso prejudicial. Embora haja esforços políticos para a preservação do património, a falta de capacidade operacional impede a tradução efetiva dessas políticas em ações tangíveis no terreno.

O impacto na participação internacional é significativo, pois a incapacidade de apresentar candidaturas robustas e bem elaboradas resulta na sub-representação de Angola em fóruns internacionais de património e limita a visibilidade e a voz do país nas discussões globais sobre a preservação cultural e natural.

Rosa Cruz e Silva conseguiu, apesar de todas estas limitações, levar a cabo a candidatura devido à sua sólida formação académica como historiadora, à qual aliou um enorme envolvimento pessoal. Quando assumiu o cargo de ministra da Cultura em 2008, Rosa Cruz e Silva teve a oportunidade de avançar com o processo do dossiê de Mbanza Congo, considerado crucial para evidenciar a importância pré-colonial dos povos do Reino do Congo e sua relevância na história da humanidade. No ano de 2007 foi assim realizada a primeira mesa-redonda sobre "Mbanza Congo, cidade a desenterrar para preservar", sob a direção do historiador e coordenador do projeto, Emanuel Esteves. Entretanto, em 2009, o falecimento deste coordenador do projeto abalou os trabalhos em andamento. Apesar desse revés, Rosa Cruz e Silva manteve o seu comprometimento com o desenvolvimento do dossiê, estabelecendo parcerias estratégicas com a Universidade de Coimbra, na vertente arqueológica e com a Universidade de Yaoundé, dos Camarões, nas vertentes relacionadas com as questões históricas e culturais.

Para liderar o projeto, a ministra convidou a arqueóloga angolana Sónia Domingos, que, em 2014, revelou ter desenterrado mais de 4 mil peças arqueológicas na cidade de Mbanza Congo. Essas peças arqueológicas foram enviadas para análise laboratorial a instituições universitárias nos Estados Unidos. Para além destes trabalhos, realizados na cidade de Mbanza Congo, houve necessidade de consulta do arquivo da cidade do Vaticano, em Itália e da Torre do Tombo, em Portugal. Rosa Cruz e Silva realça:

Conseguimos financiamento interno [do orçamento do Estado], com financiamento interno enviámos algumas verbas para a UNESCO, para municiar as equipas que vinham⁸⁵ portanto não só de arqueólogos, vieram antropólogos, vieram geólogos, geógrafos, enfim várias pessoas de várias especialidades e o trabalho foi-se desenrolando até à altura [em] que apresentamos a nossa primeira versão e aí tínhamos uma dificuldade que era a fotografia aérea, porque não havia aqui instituições que fizessem esse serviço (entrevista, Cruz e Silva, 2019).

A obtenção de fotografias aéreas revelou-se um elemento crucial para a construção do dossiê de Mbanza Congo. No entanto, o processo enfrentou diversas complicações, especialmente relacionadas com questões de financiamento, para esse serviço específico, devido ao seu elevado valor. Superando esses obstáculos, tornou-se necessário realizar trabalhos adicionais na elaboração de textos, visando fortalecer o dossiê de forma a sustentar uma narrativa sólida e abrangente da importância desse lugar cultural no contexto histórico pré-

⁸⁵ Conforme referido as equipas de especialistas vinham essencialmente da Universidade de Coimbra, Portugal e Universidade de Yaoundé, Camarões no âmbito do Encontro Centro Lucio Costa - CLC, do African World Heritage Fund - AWHF e dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa – PALOP (Ziva, 2015).

colonial. Rosa Cruz e Silva assumiu a liderança desse processo, desempenhando um papel ativo na coordenação e na produção de conteúdos que enriquecessem e fundamentassem o projeto, contribuindo assim para sua robustez e relevância no contexto da candidatura de Mbanza Congo às listas do património mundial da UNESCO. Ao longo da nossa interação surgiu este aspeto:

O dossiê tinha as imagens dos documentos do catecismo com todo o esforço dos Reis do Congo em ministrar ensinar a ler e a escrever, não só em língua portuguesa, mas também em quicongo, não é e nós conseguimos trazer esse material para o dossiê. Depois, o património projetado na diáspora, o património imaterial como conceito do Congo funcionou. Trouxemos imagens das congadas que ainda se realizam, hoje no Brasil, trouxemos imagens da projeção do nome Congo para a história do mundo. Olhe eu sei, fiquei muito orgulhosa daquela equipa (...) fizeram das tripas coração para não nos tocarem em nada [por parte da UNESCO] (ibid, 2019).

A UNESCO acabou por aceitar o depósito do dossiê de Mbanza Congo, em janeiro de 2016. A resposta positiva de aceitação da inscrição do bem cultural da cidade do norte de Angola chegou um mês mais tarde. No início de 2016, Rosa Cruz e Silva tinha assim a sensação de dever cumprido, até ser substituída no cargo por Carolina Cerqueira.

No ano seguinte, houve alterações na presidência de Angola. João Lourenço é eleito presidente em agosto de 2017. É em finais desse ano que o Comité do Património Mundial anuncia, em Cracóvia, na Polónia, a entrada de Mbanza Congo para a lista do Património Mundial. É neste contexto de emblematização, proporcionado pela projeção do património nas listas da UNESCO que a ministra da Cultura Carolina Cerqueira refere que, para além do património material, o património imaterial iria ser “objeto de estudo e análise”, sobretudo as práticas expressivas como o semba, a kizomba e o kuduro.

A narrativa de Rosa Cruz e Silva sobre as dificuldades enfrentadas nos bastidores do Ministério da Cultura revela um contexto complexo e desafiador. A guerra de protagonismo que emergiu, conforme ela descreve, ilustra não apenas as disputas de reconhecimento, mas também a mudança de dinâmicas políticas dentro da instituição. Na nossa interação chegou mesmo a confessar que “surgiu uma guerra de protagonismo, quem foi que fez, quem não fez, apareceram pessoas que não tinham nada a ver com o dossiê”(ibidem, Cruz e Silva, 2019). Conforme refere David C. Harvey, os processos de patrimonialização antecipam o futuro “determinado por acções políticas e de gestão tomadas hoje, e estas requerem um sentido de antecipação e um desejo de um futuro específico” (Harvey, David C, 2015, p. 13).

A inscrição de Mbanza Congo, apesar de ser uma conquista notável, tornou-se palco para um jogo de interesses e mudanças de liderança. A nova direção política, ao receber os créditos pela inscrição, implementou uma dinâmica de protagonismo que não apenas desestabilizou práticas estabelecidas, como também resultou no afastamento de figuras-chave relacionadas ao sucesso do projeto. “Foram afastadas todas estas pessoas que trabalharam. Quando foi da

nomeação não foram contactadas”, declara a certa altura Rosa Cruz e Silva, revelando uma substituição de pessoas em cargos nevrálgicos da estrutura do Ministério da Cultura. Este “afastamento” das pessoas relacionadas com o dossiê Mbanza Congo trouxe, naturalmente, reflexos nas políticas do Ministério, ao mesmo tempo que as comunidades de práticas, como é o caso do semba, criaram expectativas em relação à possibilidade de verem o seu património valorizado pelas estruturas do Estado.

O ambiente de eleições e a vitória do MPLA e do seu novo candidato, João Lourenço, em 2017, levou a um novo rearranjo nos cargos ministeriais e a outras perspectivas em torno da importância do património. Para além do combate à corrupção, era necessário valorizar o património como meio de desenvolvimento turístico e de diversificação da economia (como no caso de Mbanza Congo), mas também por razões políticas, como no caso da possibilidade de patrimonialização de locais emblemáticos como o Lugar de Libertação e Independência Cuito Cuanavale, que pretende destacar a vitória do MPLA sobre as forças sul africanas e da UNITA, em plena guerra civil, na década de 1980.

A trajetória dos processos de patrimonialização é importante, reflete aquilo que Ngoro Weber e Gamini Wijesuriya (2015) referem, num texto relacionado com as práticas de conservação do património, em contexto pós-colonial, sobre o continente asiático e africano:

Na independência, muitos países perceberam o valor do passado na construção da nação (Garlake 1982) e a necessidade de restaurar o orgulho cultural que tinha sido gravemente corroído pelo colonialismo. No entanto, a independência não resultou na incorporação das comunidades locais na gestão e protecção do património (Webber & Wijesuriya, 2015, p. 139) .

A formulação de Ngoro Weber e Gamini Wijesuriya destaca um ponto crucial no contexto pós-colonial, especialmente em regiões como África e Ásia. A percepção do valor do passado na construção da identidade nacional após a independência é um fenómeno recorrente, seja qual for o regime vigente nestes países. A restauração do orgulho cultural torna-se uma necessidade urgente, uma vez que o colonialismo deixou marcas profundas na autoestima e na compreensão das comunidades locais sobre a sua própria história e herança.

No entanto, o desafio da gestão eficaz e inclusiva do património surge, precisamente, na transição para a independência. A independência, por si só, não garante a incorporação significativa das comunidades locais na preservação e protecção do património. A gestão e protecção eficazes do património requerem não apenas o reconhecimento da importância do passado, mas também a participação ativa das comunidades locais nesses processos.

Embora tenha havido um esforço para reconhecer e valorizar o património pré-colonial, as mudanças políticas e a falta de continuidade nas práticas de gestão comprometeram a eficácia dessas iniciativas. A necessidade de envolvimento com as comunidades locais, na gestão e proteção do património, torna-se necessária e a trajetória desses processos destaca a importância de abordagens inclusivas e sustentáveis na preservação do legado cultural pós-colonial.

A Batalha do Cuito Cuanavale (1987/1988) é um marco na guerra civil angolana e na região da África Austral. O envio da proposta para a Lista do Património Imaterial reitera uma visão utilitária do património por parte do poder político, sendo este usado para fins de afirmação nacional e em linha com a narrativa histórica do MPLA, provocando barreiras à participação das comunidades de práticas.

A proposta foi enviada em maio de 2017, já Carolina Cerqueira estava com a pasta de ministra da Cultura. A Batalha em causa foi a expressão máxima das lutas geopolíticas dos blocos que alimentaram a Guerra Fria — Estados Unidos da América (EUA) e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). As FAPLA (Forças Armadas de Libertação de Angola), apoiadas pelas tropas cubanas, opuseram-se à invasão das Forças Militares da UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola) apoiadas pelas Forças Armadas da África do Sul (SADF).

Pode ler-se, no resumo da proposta de candidatura provisória do memorial da Batalha do Cuito Cuanavale:

Cuito Cuanavale acolheu e consagrou uma das mais brilhantes expressões contemporâneas de solidariedade internacional em defesa da pátria e renovação, deu o seu nome à batalha que varreu o mito da invencibilidade do exército racista da África do Sul e abriu uma nova era na história do povo da África do Sudoeste⁸⁶.

Esta proposta apresenta um dilema, uma vez que contraria o espírito das Convenções da UNESCO. Embora celebre uma vitória que contribuiu para a independência da Namíbia e para a preservação do território angolano, ela destaca também o envolvimento da UNITA nesse processo. Isso levanta questões sobre a paz em Angola, questionando o processo de reconciliação, e gera hostilidade em relação a um partido político que desempenha um papel na representação parlamentar e na vida democrática da República de Angola. A UNESCO dificilmente aceitaria esta inscrição, trazendo ao de cima processos de patrimonização dissonantes ou negativos, como bem afirma Lynn Meskell (2012) que analisou a natureza do património na África do Sul pós-Apartheid. Esse património teve de ser negociado para renovar

⁸⁶ Lista provisória de Angola na UNESCO: <https://whc.unesco.org/en/tentativelists/6252/>, consultado a 8 de novembro de 2021.

a imagem do país após a libertação de Nelson Mandela e a sua chegada ao poder. Essa “cura”, que foi desenvolvida naquele contexto, levou ao perdão generalizado e ao plano de reconciliação nacional, juntando à mesma mesa pessoas que vivam separadas pelas leis racistas do Apartheid.

Apesar do processo de paz em Angola ter contemplado a formação das Forças Armadas Angolanas, que incluíram efetivos dos exércitos do MPLA e da UNITA, as questões de reconciliação nacional em relação aos vencedores e perdedores continuam presentes, especialmente dentro do MPLA, que não deixa de moldar a nação à sua imagem. Isso é evidente na bandeira da república e na bandeira do MPLA, que diferem apenas nas insígnias, revelando uma simbiose entre o partido e o Estado.



Figura 4-2: Do lado esquerdo a bandeira da República de Angola, do lado direito a Bandeira do MPLA

Impulsionado pela inscrição de Mbanza Congo na Lista do Património Mundial, o Ministério da Cultura iniciou debates sobre os processos de patrimonialização de bens culturais imateriais, como os desenhos Sona⁸⁷ e o semba. Essa iniciativa motivou o contacto com a diretora do INPC, Dr.^a Cecília Gourgel. Foi aliás nesse contexto que esta pesquisa doutoral se constituiu. Enviei, na altura, um plano de trabalho para realizar pesquisas sobre o semba como património imaterial e colaborar nas discussões sobre o conceito de património imaterial na instituição encarregada da salvaguarda de património em Angola.

⁸⁷ O termo "Desenhos Sona" refere-se a desenhos e figuras geométricas feitos na areia. Praticada pelos Lunda Cokwe e povos vizinhos no leste de Angola, trata-se de uma forma de expressão que procura transmitir crenças, pensamentos e emoções, assim como a relação entre os seres humanos e a natureza. Os praticantes marcam pontos de referência num chão molhado coberto de areia usando o dedo indicador e o mindinho, traçando depois linhas ao redor desses pontos. As figuras e desenhos são encarados como um meio de transmitir histórias, conhecimento e memória coletiva para as novas gerações. Cf dossiê de inscrição na página da UNESCO: <https://ich.unesco.org/en/RL/sona-drawings-and-geometric-figures-on-sand-01994>, consultado em julho de 2024

Ao tomar conhecimento, através da página da UNESCO para o património imaterial, de que a Noruega tinha financiado formações para a construção de inventários de base comunitária nos Países Africanos de Língua Portuguesa, Angola escolheu abordar bens culturais imateriais na Ilha do Cabo de Luanda. Esse local é considerado a origem de práticas culturais expressivas que marcaram as vivências e sociabilidades da cidade de Luanda. Uma comitiva de profissionais de diversos países, como Brasil, São Tomé e Moçambique, foi enviada para conduzir essa formação. O INPC selecionou aproximadamente 25 profissionais para participar, incluindo estudantes de Antropologia e História, membros do Grupo Carnavalesco União Mundo da Ilha, do grupo de rebita Novatos da Ilha e da Associação Anazanga (da Piedade de Jesus, 2016) Foi assim que tive a oportunidade de presenciar e participar nesse processo de discussão.

A oficina decorreu de 9 a 19 de março de 2016, atendendo ao pedido do INPC, subordinado ao Ministério da Cultura. Durante as discussões e sessões formativas, foram selecionadas as seguintes manifestações culturais, consideradas relevantes para inventários preliminares ou exploratórios: A Peixeira; o Alambamento; Banda Tarrafa; o Pescador; a Salga de Peixe; a Medicina Tradicional; a Gastronomia; a Festa da Kianda; o Xinguilamento; o Tribunal Tradicional; a Rebita/Masemba; o Carnaval; a Indumentária. Estas 15 manifestações culturais selecionadas representam práticas culturais expressivas que abrangem a Ilha de Luanda e o bairro Chicala, ou seja, concentram-se na zona ribeirinha da cidade de Luanda. O relatório resultante da formação ofereceu algumas recomendações de trabalho para futuros processos de patrimonialização de bens culturais intangíveis, como a reprodução das entrevistas e o envio subsequente das fichas de inventário para os facilitadores da UNESCO. Sugeriu ainda a continuação dos trabalhos por parte dos formandos, que passaria pelo retorno ao campo para aprofundar a recolha de dados destinados a dar sustentação a uma lista de bens culturais imateriais passíveis de constituírem dossiês de candidatura à UNESCO.

Dos diversos estudos exploratórios realizados, apenas um bem cultural intangível mereceu o destaque do ministério da Cultura e do INPC: a rebita/masemba (que foi oficialmente reconhecido como Património Cultural Imaterial nacional, em abril de 2019). Ao acompanhar o desenvolvimento desse processo, tornou-se evidente que havia uma escassez de estudos disponíveis e que, em Luanda, apenas um grupo, Os Novatos da Ilha, representava a prática da rebita/masemba. Nesse contexto, dado o reduzido número de grupos que praticam e mantêm viva esta dança e música, podia até ter-se escolhido a via de uma candidatura à lista de salvaguarda urgente do património imaterial da UNESCO. Ainda a aguardar por estudos mais aprofundados, este item cultural – a rebita/masemba – está decretado como património nacional

imaterial através de uma lei. Uma candidatura futura às listas da UNESCO pressupõe a reavaliação das estratégias de salvaguarda deste bem cultural, que está em risco de desaparecimento.

Para a vitalidade de uma candidatura às listas da UNESCO é assim essencial garantir a participação das comunidades. Quanto mais ampla e democrática se apresentar, mais facilmente poderá passar no crivo dos critérios da UNESCO. A emblematização da *masemba/rebita* por decreto de lei (n.º 108/19 de 11 de abril) vem reforçar ainda mais aquilo que Rosa Cruz e Silva comentou, na nossa conversa, em relação ao *semba*. A falta de cultura das estruturas ministeriais, da cultura de técnicos e profissionais capazes de liderar processos desta natureza; ao mesmo tempo, as universidades angolanas carecem de robustez teórica e técnica, no campo do património imaterial. A alteração de políticas no Ministério da Cultura, e a falta de orçamento para levar a cabo planos de ação de inventário, tornam o trabalho dos técnicos muito adverso, arrastando por anos os processos de patrimonialização nos gabinetes ministeriais.

A complexidade inerente à participação e às dinâmicas das comunidades, no contexto do património imaterial, amplia os desafios enfrentados, evidenciando as contradições entre os ideais da Convenção para a Salvaguarda do PCI e as práticas enraizadas nas estruturas burocráticas do estado-nação. Revela ainda tensões entre as boas intenções da UNESCO, em promover mudanças nas abordagens ao património, e a persistência das lógicas governamentais que impedem a participação das comunidades de práticas de bens culturais intangíveis.

Ao analisar a trajetória dos processos de patrimonialização em Angola, denota-se um conflito entre as comunidades de agentes autorizados — representadas pelo Governo, técnicos especializados, teóricos e produtores — e as comunidades de práticas — compostas por músicos, compositores, dançarinos e cantores. Esta dicotomia reflete uma tensão entre as estruturas institucionais e os detentores vivos das práticas culturais, ilustrando os desafios de conciliar as perspetivas divergentes desses dois grupos.

Carlos Sandroni (2010), ao estudar o processo de patrimonialização do Samba do Recôncavo Baiano no Brasil, observou as fricções e polinizações entre essas comunidades, destacando a tensão e a interação dinâmica entre os detentores do património e as instituições governamentais. Dessa análise ressalta a necessidade de repensar as abordagens ao património imaterial, reconhecendo as complexidades e contradições inerentes às relações entre as comunidades de práticas e as estruturas governamentais, buscando um equilíbrio mais efetivo e inclusivo. Do argumento de Sandroni destaca-se um dilema permanente entre modelos de abordagem quando lidamos com o património imaterial em processo de patrimonialização:

Um, que poderíamos chamar de demasiado ingênuo, supõe que o património imaterial já existe, plenamente criado por grupos locais, antes da chegada de quaisquer agentes de políticas públicas ou pesquisadores, e posterior inclusão em listas, inventários e proclamações nacionais e internacionais. O outro, que seria talvez demasiado sagaz, afirma que o património imaterial foi imposto, como uma armadilha da governamentalidade, as comunidades que nunca teriam conhecido semelhante quimera: um passado vivo, íntimo e reverenciado (Sandroni, 2010, p. 386).

A tensão entre as comunidades de práticas e as estruturas governamentais, detentoras dos Discursos Autorizados sobre o Património (DAP), no contexto da patrimonialização, reflete desafios cruciais na gestão do Património Cultural Imaterial. As comunidades de práticas mantêm, frequentemente, uma ligação intrínseca e orgânica com as expressões culturais que procuram preservar, enquanto as estruturas governamentais tendem a seguir procedimentos padronizados e a adotar uma perspetiva mais institucionalizada.

Explorei a dinâmica desta tensão ao observar os trabalhos do primeiro encontro sobre o semba, promovido pela Casa da Cultura do Rangel, onde as comunidades de práticas do semba e a comunidade autorizada do património se encontraram na mesma sala. Este encontro revelou os conflitos e desafios inerentes à interação entre aqueles que vivenciam e criam a expressão cultural e aqueles que detêm o poder de oficializar e gerir o património.

4.3 *Workshop* de semba, Dia Nacional da Música angolana: visões nacionais para questões locais



Figura 4-3: Imagem do cartaz do 1.º workshop sobre semba, de 23 de agosto de 2019 (Fotografia do autor).

Em agosto de 2019, logo após a minha chegada ao terreno de pesquisa sobre o semba, o Ministério da Cultura organizou o primeiro *workshop* sobre o semba na Casa da Cultura Njinga Mbande (doravante CCJM), uma entidade sob a gestão da administração municipal do Rangel. Este evento proporcionou um espaço de diálogo entre as comunidades, visando discutir o semba enquanto património imaterial em Angola, bem como as políticas culturais necessárias para a sua salvaguarda e patrimonialização. O convite a que tive acesso referia que “ao longo dos últimos anos a sociedade angolana, de um modo geral, e os artistas, de modo muito particular, têm vindo a observar, constrangidamente, com bastante apreensão e reservas, uma certa sobreposição da música estrangeira nos trabalhos de afirmação dos artistas angolanos, em detrimento da música nacional” (Casa da Cultura N'jinga Mbande, 2019).

O convite refere, mais à frente, que “nos dias de hoje, o kuduro, é o estilo musical mais absorvido pela juventude, como tal, a CCJM, por este intermédio, visa nutrir culturalmente os jovens e crianças fazedores deste estilo, motivando-os a descobrir e a aproximarem-se mais do semba” (*ibidem*, 2019). A noção de *endangerment sensibility* (sensibilidade ao perigo), descrita por Nélia Dias e Fernando Vidal (2015), emerge como uma perceção de ameaça, especialmente nas discussões sobre património, onde a argumentação se baseia nos riscos associados à não transmissão das heranças culturais às futuras gerações. Esta perceção sensível impulsiona debates sobre políticas culturais, práticas de preservação e estratégias de transmissão, com o intuito de salvaguardar as tradições para as gerações futuras, contribuindo para a resiliência e continuidade do património cultural.

Esta iniciativa visava ser um espaço embrionário para discutir as perspetivas divergentes entre as comunidades de praticantes, representadas pelos artistas e entusiastas do semba, e os detentores dos discursos autorizados, incluindo representantes do Ministério da Cultura e outras instituições do Estado.

O programa do *workshop* abordou questões fundamentais relacionadas com a identidade musical angolana, os riscos percebidos de descaracterização e a necessidade de preservação cultural para as futuras gerações. Essa reunião representou um marco na tentativa de conciliar visões distintas e lançar as bases para uma compreensão mais abrangente do semba como património imaterial em Angola.

O convite tinha ainda o alinhamento do evento, com a parte de manhã dedicada à história e constelações do semba, apresentado por um painel de especialistas: Carlos Lamartine, músico e compositor; Jomo Fortunato, jornalista e biógrafo de alguns músicos; Anlatino Santos, também jornalista; e Rosa Roque, cantora e fundadora do primeiro grupo feminino musical, as Gingas do Maculusso. A parte da tarde seria dedicada à escuta de músicas e discussão sobre o semba e as estratégias para alterar as “ameaças” à prática e aprendizagem deste ritmo, junto das camadas mais jovens.

Em conversa com a diretora do INPC, Cecília Gourgel, referi que era muito importante estar neste encontro, pois a iniciativa de juntar as pessoas ligadas ao semba iria propiciar o plano de ação para a inventariação desta performance, se fosse esse o desejo da comunidade de práticas. Reforcei ainda a importância desta iniciativa para o dossiê, que ela tinha em mãos, como responsável legal e institucional da salvaguarda do património e em particular do semba.

No dia 23 de agosto de 2019, pela manhã, dirijo-me para o *workshop*. O cartaz exposto nas grades da casa refere entre aspas “a dimensão cultural da música angolana, na vertente semba”.

A antecâmara do evento faz-se no pátio da Casa de Cultura do Rangel. A observação desse momento coloca-me perante performances culturais e também face as performances políticas.

Os batuques já ecoam pela rua deserta. Os prédios em frente são agora destabilizados pela paisagem sonora dos ritmos de Carnaval. Habitantes dos arredores vêm à janela e já compreenderam que este será um evento formal. Esta prática de receber os participantes com música tem raízes que remontam ao período colonial. As performances culturais e políticas têm esta regularidade: colocam-se músicos à entrada de eventos para dar as boas-vindas aos convidados políticos, aos representantes dos ministérios e aos músicos e cantores convidados. Aqui a música está a cargo de alguns membros do grupo carnavalesco Sagrada Esperança, reconhecido pela sua participação no Carnaval de Luanda, que saudam agora os participantes com batuques e ritmos de Carnaval. Vestindo trajes relacionados com o enredo carnavalesco de 2019, o grupo exhibe instrumentos emblemáticos do semba de Carnaval, como a dicanza, a bacia, a lata, e as ngomas base e solo, proporcionando assim uma introdução festiva e sonora ao evento.

Em contraste com as vestimentas "carnavalescas" do grupo de música, um grupo de jovens elegantemente trajados dá as boas-vindas aos convidados, indicando uma certa "institucionalização" das performances políticas e culturais. Os coordenadores do "protocolo", como são conhecidos, assumem a gestão dos lugares no auditório, supervisionam a distribuição das refeições e coordenam os momentos do evento. Estes coordenadores, frequentemente jovens, desempenham funções cruciais em muitos eventos, orientando os participantes, esclarecendo dúvidas e auxiliando na acomodação dos presentes. Principalmente recrutados de agências de modelos locais, estes profissionais atuam como colaboradores temporários de empresas privadas de organização de eventos, uma realidade abundante em Luanda.

Apesar de desempenharem um papel crucial na regulação entre convidados e organizadores, o pouco conhecimento desses coordenadores com os objetivos específicos dos encontros ou eventos pode resultar em equívocos. Em muitas ocasiões, ocorrem erros, como não reconhecer personalidades importantes, sejam eles do Governo, músicos ou cantores renomados. Essas pequenas fricções evidenciam desafios de comunicação entre comunidades envolvidas, destacando a falta de alinhamento e entendimento. A dinâmica social observada neste *workshop* evidencia uma desconexão entre os performers, especialistas do semba e a comunidade autorizada, responsável pela organização destes eventos.

A formalidade institucional dessas ocasiões parece distanciar-se dos espaços de diálogo mais espontâneos e informais que ocorrem entre os músicos, especialistas do semba. A formalidade excessiva e a supervisão de pessoas desligadas do meio artístico e musical pode

limitar os diálogos e interações, potencialmente marginalizando a verdadeira essência do semba e as suas práticas culturais. Para preservar a integridade desses encontros pode ser crucial encontrar um equilíbrio entre a promoção institucional da cultura e a preservação dos espaços de expressão mais destendida, onde os elementos das comunidades de práticas possam interagir sem as restrições da formalidade institucional. Esses dispositivos formais e demasiado carregados no sentido político e institucional, ao serem mantidos e reproduzidos ao longo do tempo, contribuem para a preservação de estruturas e práticas que têm raízes nas dinâmicas coloniais, perpetuando certas hierarquias e distinções sociais.

No contexto colonial, eventos culturais eram frequentemente organizados com uma abordagem institucional, onde o controle e a direção eram exercidos de cima para baixo. Essa abordagem, centrada nas instituições, visava muitas vezes controlar a narrativa cultural e manter uma certa ordem social. A persistência desse modelo, agora no contexto pós-colonial, sugere uma continuidade nas estruturas de poder e nas relações entre as comunidades culturais e as autoridades governamentais.

No átrio, antes de se entrar no auditório da Casa da Cultura, já se encontram alguns dos convidados e palestrantes do *workshop*. Os músicos como Amadeu Amorim, um dos integrantes dos Ngola Ritmos, Elias Dia Kimuesu, um dos históricos cantores de semba e que tem mais de 80 anos, Dom Caetano, cantor e autor da letra “Marçal Ancestral”, produtores musicais como Yuri Simão, responsável pelo Show do Mês, o secretário de Estado da Cultura, Aguinaldo Cristóvão, a diretora do INPC, Cecília Gourgel, o diretor provincial da Cultura, Turismo, Juventude e Desportos, Manuel Gonçalves e a diretora da Casa da Cultura Patrícia Faria, anfitriã do evento e dos palestrantes. Os instrumentistas e cantores conversam entre si e cumprimentam-se, tomando o seu café ou chá e comendo alguns *snacks*, que estão numas mesas laterais no espaço, vigiadas pelos elementos do protocolo.

Em relação à juventude, cuja presença foi destacada como essencial no convite, constata-se uma clara subrepresentação, uma vez que a maioria dos participantes tem uma faixa etária acima dos 40 anos. O mesmo padrão verifica-se em relação às mulheres, que parecem estar excluídas das discussões sobre o semba. Este facto vem confirmar a perceção de que o cenário musical em Luanda tem sido predominantemente dirigido, dominado e protagonizado por homens.

Tanto os músicos quanto os responsáveis políticos apresentam-se vestidos de forma notável. Apesar de o termo *workshop* sugerir um carácter mais prático e informal para o evento, uma reunião para discutir o património do semba, originário dos contextos populares como os musseques, as vestimentas da maioria dos presentes refletem uma atmosfera cerimonial e

elitizada. Afinal, a presença de representantes do Governo e músicos busca evitar ser associada a uma imagem de “baixos recursos”.

Na entrada os elementos do grupo carnavalesco continuam a ecoar as suas sonoridades frenéticas em ritmo semba. As pessoas começam a entrar para o espaço e já ninguém se lembra destes intérpretes, que parecem ter vindo apenas para assinalar a entrada dos participantes, a banda sonora das performances políticas.

Na entrada, os elementos do grupo carnavalesco continuam a ecoar as suas sonoridades frenéticas em ritmo semba. As pessoas começam a entrar para o espaço e já ninguém se lembra destes intérpretes, que parecem ter vindo apenas para assinalar a entrada dos participantes, a banda sonora das performances políticas.

A disposição das pessoas na oficina reflete assim as hierarquias da sociedade angolana. Na primeira fila, encontram-se os representantes do Ministério da Cultura, funcionários políticos e técnicos ocupando cargos de chefia intermediária, além de agentes que desempenham o papel de mediadores culturais entre as comunidades. Estes mediadores têm vínculos com o aparelho de Estado, sendo também artistas conhecidos do semba, como Carlos Lamartine, Rosa Roque e Patrícia Faria, esta última diretora da Casa da Cultura e cantora de semba.

O cerimonial começa com Isaiás Afonso, da Rádio Nacional de Angola, atuando como apresentador. Afonso é reconhecido por seu extenso trabalho no jornalismo musical. O palco é decorado com uma mesa e arranjos florais e ao seu lado há um púlpito para discursos. A sessão é televisionada por Nguxi dos Santos, um realizador com experiência na cobertura do trabalho da comunidade de práticas do semba. Dos Santos é também conhecido pelo seu trabalho como repórter de guerra na Televisão Pública de Angola, onde realizou alguns documentários. Nos últimos anos tem efetuado um conjunto de recolhas de entrevistas e sobre músicos. Neste contexto foi contratado para registrar todo o *workshop* de forma exclusiva, o que evidencia a importância do arquivo para as comunidades envolvidas neste encontro oficial.

A oficina do semba tem o seu início com um discurso de abertura de Patrícia Faria, diretora da CCJM. Para além disso Faria é popularmente conhecida como radialista e é membro das Gingas do Maculusso, uma banda feminina de grande sucesso nas décadas de 1990 e 2000. A presença de figuras proeminentes do Estado, juntamente com artistas e representantes culturais, faz ressaltar a complexa interseção entre a comunidade de práticas e os agentes autorizados do património.

Patrícia Faria refere que o primeiro *workshop* de semba será “um exercício que acreditamos ser de suma importância para melhor compreensão de um estilo musical que faz parte do nosso

DNA, enquanto povo, das nossas vivências, faz parte da construção da História de Angola. Tudo porquê? Porque, recusamo-nos a assistir impávidos e serenos o desvirtuar do semba”.

Em linha com a narrativa do convite enviado aos participantes da oficina, a diretora da CCJM reafirma que está em curso uma alteração daquilo que seria a raiz do género musical semba. Sugere aos presentes que na reunião que ali se está a realizar se esclareça então a definição desse género e se discutam as medidas para a sua salvaguarda e preservação. No final do breve discurso de abertura, Patrícia Faria, faz ainda nota de que “com este *workshop* queremos chegar mais longe e propor também para a nossa mesa de trabalho o **dia nacional da música angolana**” (ênfase meu).

O discurso de ameaça (*endangerment sensibility*) em relação ao semba contrasta com as formas como a comunidade de práticas tem mantido e nutrido este género musical e de dança. Os estudos de caso apresentados sugerem que o investimento feito pelas entidades do Estado tem sido insuficiente para atender às necessidades e desafios enfrentados pelo semba, evidenciando uma lacuna entre a retórica oficial de preservação e a realidade da prática cultural e os seus desafios económicos, sociais e turísticos.

A proposta do dia nacional da música angolana parece desviar-se dos objetivos iniciais do *workshop*, que se concentra no semba enquanto ritmo musical mais localizado em Luanda, embora seja conhecido pelo tecido social nacional e até transnacional, através de artistas como Bonga, Paulo Flores, Yuri da Cunha. O semba é um género musical fortemente associado à paisagem urbana e suburbana de Luanda, conforme é destacado pelo músico Dom Caetano durante a nossa entrevista. A ausência de uma reflexão aprofundada sobre a natureza política do património imaterial, conforme delineado na Convenção para o Património Cultural Imaterial da UNESCO, resulta numa visão ambígua sobre os bens culturais. Essa falta de clareza em relação ao semba e às suas origens gera um dilema que se projeta nos discursos dos agentes das comunidades de práticas: alguns olham para o semba como sendo algo intrinsecamente ligado a Luanda, outros consideram este género musical emblemático de todo o país.

Após esta introdução da anfitriã do evento, foi a vez do discurso do secretário de Estado da Cultura, Aguinaldo Cristóvão, que refere: “este primeiro *workshop* sobre o semba ocorre num momento muito importante para nós, num momento em que nós nos preparamos, enquanto país, para acolher a primeira Bienal de Luanda, Fórum Pan-Africano para a Cultura e a Paz, que será no próximo mês de setembro, aqui em Luanda”. O discurso parece sugerir a necessidade de se alinharem agendas para um consenso que resulte politicamente satisfatório na organização de

um evento com visibilidade internacional – a Bienal para a Cultura da Paz terá a chancela da UNESCO e da União Africana.

O discurso segue com destaque para o papel, cada vez mais relevante, que Angola tem vindo a ocupar nos fóruns internacionais para a cultura da paz e o seu exemplo no contexto regional e do continente. Aguinaldo Cristóvão afirma que o Ministério da Cultura de Angola dá primazia ao semba e ao seu estudo para futura declaração como património imaterial de Angola. Louva ainda, o carácter participativo e inclusivo do encontro, destacando a parceria entre a Casa da Cultura, a União Nacional dos Artistas e Compositores (UNAC).

O secretário de Estado dá destaque à nova lei de Direitos de Autor, em processo de aprovação e regulamentação e que, segundo ele, poderá favorecer as receitas dos músicos em atividade. Cristóvão fala ainda da importância da união dos artistas face ao caso internacional da kizomba, que se viu sob forte ataque por parte de algumas instituições de dança italianas, por quererem determinar a sua origem em Itália, algo que foi fortemente contestado pelos corretores diplomáticos angolanos que reivindicam a origem da kizomba para Angola⁸⁸.

A referência ao papel crescente de Angola nos fóruns internacionais, especialmente na promoção da cultura da paz, sugere uma busca por reconhecimento e liderança do país no cenário político e diplomático africano. O responsável político finaliza o seu discurso com a promessa da valorização do semba como património imaterial, reafirmando o compromisso do Ministério da Cultura em levar a cabo esse processo de emblematização desta dança e música às listas da UNESCO.

Para quebrar o ambiente mais formal a sala é tomada pela escuridão para a difusão de dois vídeos elaborados pela equipa de filmagem de Nguxi dos Santos. Uma declaração de Carlitos Vieira Dias, filho de Liceu Vieira Dias, abre os depoimentos, que vão ajudar à reflexão sobre a definição do semba. Com um violão na mão, Carlitos aponta que “o semba é uma coisa que deve ter surgido dos grupos musicais da urbe, das cidades, porque atrás disso havia a cazucuta, a kabetula, porque o semba vem da cazucuta, o meu pai (Liceu Vieira Dias) não falava semba, nunca falou de semba”.

Carlitos Vieira Dias reafirma ainda que “o semba surge de facto de um movimento da música urbana, ligada a grupos como Turma do Barulho, um grupo que surgiu na mesma altura dos Ngola Ritmos, na década de 1940. O grupo A Turma do Barulho era liderado, segundo informações que eu tenho recolhido, com um outro tio Domingos Van Dunem e a velha Dalila”.

⁸⁸ Sobre os esforços diplomáticos para preservar a kizomba como género de música e dança originária de Angola, veja-se a notícia do *Jornal de Angola*, disponível aqui: <https://www.jornaldeangola.ao/ao/noticias/detalhes.php?id=410810>, consultado em julho de 2024.

Parece que, para além dos Ngola Ritmos, outros grupos polinizaram formas rítmicas urbanas fruto do contexto das práticas musicais dos bairros semi-periféricos e periféricos de Luanda. Obviamente que os Ngola Ritmos ganharam mais destaque mediático e isso vai alimentando a ideia generalizada, na comunidade de práticas do semba, que são os Ngola Ritmos que estão na origem do ritmo semba.

“O meu pai nunca chamou semba, chamou sempre cazucuta. Então ele foi buscar as células rítmicas dos batuques e passou o movimento para guitarra. Porque esse movimento conforme ele tocava (...) e essa revolução na música a partir da música tradicional angolana. Por esta via as pessoas procuraram ligar isto à masemba e ao samba. Por razões comerciais”, destaca Carlitos Vieira Dias, no final do seu depoimento.

Dessa forma, os grupos Turma do Barulho e Ngola Ritmos adotaram estratégias de produção musical que incluíam preocupações estéticas de angolanização da música, ao mesmo tempo que buscavam alcançar audiências mais amplas por meio de performances, nos países integrantes do império colonial português.

As declarações de Carlitos Vieira Dias adquirem novos significados quando ele afirma que a palavra semba seria a categoria correta para definir o ritmo de música e dança, substituindo a palavra cazucuta, uma categorização carregada de preconceitos, já que significa em português "confusão" ou "aldrabice". Assim, semba passaria de forma mais digna como conceito para a definição de um ritmo que incorpora canto, música e dança, tornando-se mais palatável para a censura das estruturas culturais coloniais, como o Centro de Informação e Turismo de Angola (CITA), liderado por Luis Montez.

Após o depoimento de Carlitos Vieira Dias, Bonga Kwenda, um dos músicos mais conhecidos internacionalmente, refere que “num passado recente nós, que construímos as barricadas, as dicanzas, o kissangi etc, etc, as puítas, fizemos aquele tempo. Havia os grupos recreativos, que tinham semba ao vivo, como é que é? Nesta altura do campeonato, semba está bom na televisão, nas rádios isso tem que ser todos os dias. Nas nossas festas, né, casamentos, batizados, animação, semba por favor!! Semba!! Eu vou continuar com o meu semba, mesmo contra o preconceito de alguns, que ainda insistem em pensar que há culturas superiores. Não há. Continuem com o semba, que eu estou convosco”.

Estes depoimentos evidenciam a importância de compreender o semba não apenas como um género musical, mas como um elemento crucial na construção da identidade angolana. Além disso, destacam os desafios históricos e contemporâneos enfrentados pelos artistas na preservação e promoção das suas tradições culturais, num contexto de mudança social e política. O painel de convidados escolhido tem mais informações sobre esta questão em torno

das origens, já que entre os presentes na sala estão várias pessoas que testemunharam o percurso do semba.

Antes de se prosseguir no debate, o apresentador faz uma chamada de atenção à audiência. “Há alguma exclusividade para este momento de gravar toda esta produção deste *workshop*. A exclusividade é para o nosso Nguxi dos Santos, que participa com esta parte que é muito importante, porque vamos precisar destas imagens, destes registos, para outros projetos, outras reflexões”. Esta questão da exclusividade atribuída a alguém, que nem sequer é músico, suscita reflexões sobre a disparidade entre aqueles que têm acesso ao conhecimento e os que são excluídos. Evidencia uma forma seletiva de participação “permitida”, ou seja, a natureza inclusiva e participativa do *workshop*, mencionada pelo secretário de Estado da Cultura, é agora confrontada pela “exclusividade” concedida a um realizador de cinema para documentar os trabalhos da oficina.⁸⁹

O palestrante seguinte é um conhecido músico e instrumentista do conjunto Ngola Ritmos, Amadeu Amorim. Começa por relacionar a questão da salvaguarda da canção angolana. Mais uma vez fala em termos nacionais, sendo que o semba, pelos depoimentos de Carlitos Vieira Dias, se parece circunscrever à malha urbana de Luanda. Questiona o convite a ele endereçado e declara: “Fizemos uma canção angolana. O nome semba quanto a mim aparece muito depois”.

“O nosso propósito era evitar a aculturação nossa para a canção portuguesa, porque no meu tempo o que era bonito era dançar a valsa ou cantar canções portuguesas e o Ngola Ritmos lutou contra isso. Muitas pessoas dizem: Ah! mas vocês também cantaram muita música portuguesa! Sim, é verdade. Enquanto nós estávamos no Bairro Operário fazendo nascer a nossa canção era preciso passá-la para os palcos. Nós não tínhamos direito. Estávamos confinados aos musseques. Mas para além de irmos cantar ao Cine Nacional, onde está hoje o Chá de Caxinde e outros, nós precisávamos então deles (dos portugueses). E então nós pegamos em canções portuguesas como fados e demos um cunho tropical, com um bocado de ritmo e eles gostaram”.

A declaração revela o carácter estratégico da canção num tempo marcado fortemente pela ocupação colonial portuguesa. Ao mesmo tempo, mostra a capacidade destes músicos e cantores em fazerem passar o gosto pelos ritmos da terra, como bem mostra o livro de Marcos Cardão (2014) sobre a música como formadora de uma cultura de massas, no período colonial tardio do império português.

⁸⁹ Devo assinalar que, até à conclusão desta tese, o resultado da documentação do *workshop* nunca esteve disponível para que mais pessoas pudessem conhecer os resultados deste evento.

Na capital angolana em vez das batucadas folclóricas encontram-se modernos dancings. Os modernos dancings, ou boites, era símbolos da urbanização e extensões privadas de um estilo de vida hedonista, mas também sinais de uma identidade regional que se esculpia nos trópicos (Cardão, 2014, p. 273).

Amadeu Amorim questiona então as definições dos diversos géneros associados ao semba: “Em meu entender deve ser definido o que é que é a rebita, o que é que é semba e o que é que é masemba?”

Amadeu Amorim questiona então as definições dos diversos géneros associados ao semba: “Em meu entender deve ser definido o que é que é a rebita, o que é que é semba e o que é que é masemba?”. E responde em jeito de reflexão: “penso que a canção do velho Fontes Pereira, de 1921, é rebita. E a rebita tem um compasso que os brasileiros chamam umbigada. Que é Fogope! Esta é semba, e masemba para mim seria o plural de semba, que não tem nada a ver com a rebita. Uma coisa é o compasso da dança, outra coisa é a masemba. A canção para mim chama-se rebita. Se a gente se lembrar, estão aqui muitos mais velhos, a Esquerquenha (atual Casa da Cultura União Recreativo Kilamba) não dançavam masemba, dançavam rebita, a gente ia à festa da rebita. A minha mãe também dizia, vamos à rebita”.

Adverte, porém, que a discussão não seja em torno de visões históricas diversas e contraditórias sobre o passado do semba, mas sim que se foque nos contributos para esclarecer do que se trata afinal o semba, enquanto género musical.

Após as declarações de Carlitos Vieira Dias e Amadeu Amorim constatamos que a comunidade de práticas tem várias versões sobre as origens destes géneros musicais e as categorias que foram sendo construídas para a sua definição andavam de mão dada.

O ritmo semba, na sua versão mais lenta ou candenciada e na sua versão mais rápida (cazucuta) diferem bastante do ritmo masemba/rebita, como aliás a minhas aulas de dicanza acabariam por comprovar e como se pode ver num video que produzi com Jorge Mulumba, onde se demonstra estes diversos géneros pelo ritmo friccionado na dicanza⁹⁰.

Os depoimentos no *workshop* revelam uma complexidade de perspetivas em relação ao semba, mostrando como esse género musical é intricadamente entrelaçado com a história angolana, especialmente durante o período colonial. A estratégia adotada pelos Ngola Ritmos de tropicalizar canções portuguesas, ao mesmo tempo que preservavam elementos distintos da cultura angolana, ilustra a astúcia dos músicos em relação às restrições da ocupação colonial.

⁹⁰ Para assistir à exemplificação, por parte Jorge Mulumba, sobre as diferenças rítmicas entre semba, cazucuta, kilapanga e masemba/rebita na dicanza ver o vídeo disponível aqui: <https://youtu.be/iOiYHfcOn4s>, consultado em 24 de julho.

A discussão sobre as definições de semba, rebita e masemba destaca a diversidade e a evolução desses termos ao longo do tempo. Amadeu Amorim destaca a importância de não nos perdermos em controvérsias históricas, mas sim de nos focarmos nos contributos que esses géneros oferecem para a compreensão musical contemporânea. Isso reflete a dinâmica em constante mudança do semba, moldada não apenas pelas suas raízes históricas, mas também pelas interpretações e inovações dos músicos ao longo das décadas.

Ao reconhecer a evolução do género e a diversidade das interpretações, o *workshop* tornou-se um momento de construção de uma plataforma para a colaboração contínua entre a comunidade de práticas, especialistas e autoridades culturais. Esse diálogo dinâmico é crucial para a vitalidade e relevância contínua do semba, não apenas como um património histórico, mas como uma expressão musical vibrante que ressoa da vida social luandense.

4.4 O debate das origens do semba, quem pode co(a)ntar?

Carlos Lamatine (2022)⁹¹ inicia o seu discurso dizendo que “o semba dentro do meu sentido prático e conceptual é uma expressão cantada”. O canto, refere ainda, foi instrumentalizado por vários “fiéis intérpretes do povo angolano” e acrescenta que os conjuntos foram capazes de dar ao semba, “variadas formas rítmicas”, a partir das diversas “características étnico-culturais”. Realça que este “género musical fervilha em Luanda propriamente dito”.

Carlos Lamartine começou a sua intervenção cantando: “Saudades da minha terra de encanto/ Que fora o berço dos angolanos/ A África gemia em prantos/ Com a partida dos angolanos”. Esta música é da autoria de José Luís Gomes Sambo, um ervanário, que tinha uma banda que circulava pelos musseques da cidade, na década de 1930. Segundo Lamartine, este precursor da música popular fez circular as suas propostas musicais entre o início da década de 1910, até ao final da II Grande Guerra. Refere ainda que Sambo era natural de Cabinda e que teria sido ali perto, no bairro do Marçal, que teria desenvolvido as suas práticas musicais e farmacêuticas. Lamartine reforça a ideia da saudade e a ideia da partida forçada dos angolanos, no processo do tráfico escravista, uma atividade que vai ter fortes impactos nas populações africanas na diáspora e no continente africano.

Para além disso a música na cidade de Luanda terá sido influenciada pela vinda de pessoas do norte do país para a cidade, “o semba, os seus primeiros passos, foram executados com mestria pelos exímios tocadores de tambores, que animavam as baterias rítmicas dos diferentes

⁹¹ Carlos Lamatine não foi meu interlocutor, mas ter presenciado a sua palestra no primeiro *workshop* de semba, na Casa da Cultura Njinga Mbande, no Rangel, foi fundamental para traçar o percurso histórico do semba.

grupos de Carnaval”, num contexto de permissão destas festas pelo colonizador. Um dos carnavalescos que mais tem contribuído para a historiografia do Carnaval é Roldão Ferreira, com quem conversei. Segundo Ferreira, a regularidade da festa de Carnaval foi sendo destabilizada pelas várias administrações portuguesas em Angola, ao longo do século XX.

O primeiro decorreu entre 1930 e 1960, com piadas e críticas entre grupos. Esse período de Carnaval era assegurado pelos grupos e Postos Administrativos, dentro da antiga divisão administrativa colonial que hoje equivaleria à administração municipal. Pelo meio desse período, entretanto, houve uma paralização no ano de 1944 e 1945, decorrente da impiedosa perseguição do governador Norton de Matos aos autóctones, uma que além de forma de expressão cultural, o Carnaval era também um meio de luta contra a colonização portuguesa (Ferreira, 2015, p. 40).

É destas paragens forçadas nas atividades dos grupos que, segundo Lamartine e Roldão Ferreira, aparecem as turmas, pequenos grupos com menos instrumentos, mas que asseguravam o canto e as performances musicais e de dança nos bairros. Os anos da década 1940 e 1950 acabam por ser marcantes para a consolidação de algumas dessas agremiações, as turmas de música tradicional.

Segundo Carlos Lamartine: “É nesse período que surgem as turmas. Ou particularmente ainda como comitiva, A Turma dos Milionários, no Bairro Operário, onde um dos integrantes era Mário Clinton. Outras importantes referências: o Mário Rodrigues, o Jéjé dos Manos Gingongos, o Malala, que foi jogador do Futebol Clube de Luanda, o Anselmo Cordeiro, o Chico Açucareiro, e outros que de facto moravam no bairro do Sambizanga. A conhecida Turma do Brasil, a Turma do Babache, no tempo do bairro Indígena, um bairro que havia sido inaugurado em 1950, para residência dos negros assimilados”.

Lamartine continua, dando nota de que é a Turma do Babache que cria a célebre música “O Milhoró”, em 1955, para se juntar e “cassuar” os polícias portugueses por imporem a ordem repressiva à população, que “punha em risco a estabilidade do regime colonial” como diziam. Só mais tarde, e em 1972, a música é gravada pelo conjunto Os Kiezos, tornando-se um dos êxitos mais importantes de denuncia à repressão colonial, na antecâmara da independência de Angola.

Seguindo a cronologia de Carlos Lamartine, “as turmas por consequência deram lugar aos conjuntos modernos. Modernos no sentido da sua qualidade de composição. São conjuntos que deram músicas que foram interpretadas saindo da tradição. Todos nós vimos que os conjuntos que surgiram das turmas, passaram a ser conjuntos porque passaram a adotar novas formas de organização”.

Na sua síntese histórica do semba, dos seus grupos carnavalescos, turmas e conjuntos, o compositor e historiador destaca a música “Carnaval”, de Artur Adriano⁹². No final do seu discurso afirma que a pós-independência veio trazer continuidades à forma de fazer semba, apesar “dos tristes acontecimentos a que Angola foi sujeita, em 1977, cujas consequências se guindaram até ao presente, pese embora algumas resistências e insistências provadas pelo gerador das continuidades acrescidas, Bonga no exterior, Carlos Burity, Carlos Lamartine, Dom Caetano, Calabeto, Proletário, Robertinho, Lulas da Paixão, a conservação de Elias Dia Kimuesu, Voto Gonçalves, Kipuca, Vati, Irmãos Almeida, As Gingas do Maculussu, o ressurgimento dos seguidores d’Os Kiesos, d’Os Jovens do Prenda, os *freelancers* musicais em que se destacam, Banda Maravilha, Paulo Flores, Yuri da Cunha, a Banda Welwichia, com Botto Trindade, Joãozinho Morgado e Nando Baterista, continuam a povoar o ambiente cultural de Angola com os ritmos do semba”.

Jomo Fortunato, jornalista e comunicador, sobretudo no campo musical e, especialmente no *Jornal de Angola* (o periódico oficial do Estado angolano) começa a sua palestra por dizer que não conhecia muito dos factos enunciados por Carlos Lamartine, apesar de ser responsável pela sua biografia. As primeiras notas vão para “as universidades que podem contribuir ou podem motivar os seus estudantes a investigar a história da música popular e estruturá-la para chegarmos a um consenso”. Continua, afirmando que o semba não vem da masemba e que terá raízes num “conjunto de ritmos que deram origem àquilo que nós conhecemos, a divisão rítmica, que nós conhecemos hoje”. Destaca ainda o processo de transposição do ritmo do semba dos instrumentos acústicos para os amplificadas, sobretudo as guitarras e os teclados. “Portanto, o processo de transposição para as guitarras, da masemba e dos ritmos da cazucuta (uma espécie de masemba em compassos mais acelerados) deu origem à batida descompassada. Agora, nós temos um processo de consolidação que é importante. Portanto, a consolidação do semba ocorre no interior dos grupos musicais”, Fortunato dá aqui destaque aos conjuntos e bandas, que para além de consolidarem o semba enquanto base rítmica, lhe foram dando nunces em ligação com outros géneros, como a rumba ou até mesmo os boleros. No final da sua intervenção, reforça a importância da continuação do estudo do semba, sobretudo por parte da academia. Não se ficou com grande clareza relativamente à periodização histórica do semba que, julgava eu, iria nortear a sua comunicação. No final da sua intervenção, reforça a importância de se continuar a estudar o semba sobretudo por parte da academia. Não se ficou

⁹² Para escutar a música “Carnaval”, de Artur Adriano, de 1970, ver a ligação disponível aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=ukLObPgZMVg>, consultado em julho de 2024.

com grande clareza relativamente à periodização histórica do semba que, julgava eu, iria nortear a sua comunicação.

Já tinha contactado de perto com Jomo Fortunato quando fui coordenador editorial de um programa de televisão sobre quizomba. Nessa altura estava muito implicado na escrita de biografias de músicos da “velha guarda” da música angolana, como Filipe Mukenga e Joãozinho Morgado. Também já se falava há muito tempo que poderia vir a ser ministro da Cultura, desde a saída de Rosa Cruz e Silva do cargo, de quem foi assessor para o campo musical. Mais tarde, Jomo Fortunato será mesmo designado ministro da Cultura, Turismo e Ambiente (MCTA), em 2020.

Podemos olhar para Jomo Fortunato como um autor de peças e trabalhos de jornalismo e sobretudo de histórias de vida sobre pessoas concretas da comunidade de práticas do semba, considerando este género mais um dentro da constelação de ritmos musicais angolanos e sobretudo da cidade de Luanda.

No sentido de alargar a análise do semba para outros aspetos do campo social, Analtino Santos começa a sua interlocução referindo que não estava ali para destacar as questões musicais ou as origens do semba, mas sim para falar dos gestos e práticas que marcam esse campo sonoro como “aquela banga, o linguajar, é esta para mim a proposta. Porque discutir géneros musicais, estilos musicais é uma questão que nunca..., é sempre problemática, né? É importante que haja uma definição, mas eu quero falar do semba como estilo de música, como construção social e da questão da identidade”.

Apesar de ter feito algumas chamadas de atenção a períodos históricos da música como os anos “1960, 1970 e 1980” como momentos mais “cómodos” para se “definir a música angolana como facto social”, Analtino refere que para ele o importante é o “estilo de vida do semba”. Deduzo que se possa estar a referir às sociabilidades onde o semba está presente, como as festas de quintal com as suas componentes cinestésicas, de gastronomia, e até de indumentária, onde as pessoas se vestem com trajes africanizados. Apesar de estar na fase final de elaboração da sua monografia intitulada “A música Angolana 1974-1979: um olhar sociológico entre conteúdos da revolução, liberdade e propaganda a utopia dos Kissanguela”, do curso de Sociologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Agostinho Neto, o palestrante acaba por não concretizar bem os aspetos sociais e de identidade a que se referiu no início da sua comunicação. Durante a sua intervenção, ouviram-se murmurinhos na sala.

Tal como Jomo Fortunato, Analtino Santos escreve na imprensa angolana, nomeadamente no *Jornal de Angola* e no mensuário *Jornal da Cultura*, das edições Novembro, que pertencem ao mesmo grupo de medias que estão ligados ao Estado angolano. São eles os agentes

autorizados e os detentores dos discursos autorizados, que entrem em fricção com os discursos dos agentes da comunidade de práticas do semba. Talvez Analtino estivesse um pouco receoso de confrontar as suas ideias com as das comunidades de práticas e os seus protagonistas, ali presentes. Ou, como referiu no início da sua fala, sendo o mais novo entre os palestrantes, não quis arriscar ser criticado pelas suas reflexões, num ambiente pomposo e com pessoas "mais velhas".

Desde a realização deste *workshop* sobre o semba, e até o final de 2020, quatro personalidades aqui presentes iriam ocupar cargos no MCTA: Maria de Jesus Piedade, Adjany Costa, Jomo Fortunato e Filipe Zau, conhecido compositor e académico com ligações à investigação na área da educação. Será este último a assinar o decreto de lei que vai reconhecer o semba como património imaterial nacional, em 2023.

Nesse contexto, é relevante notar que, embora muitas pessoas possam aprender a cantar o semba e compreender a sua história, a narrativa oficial será contada por aqueles que detêm o poder de gerir as instituições autorizadas do património imaterial e não a comunidade de práticas do semba.

4.4.1 Solidariedades e agencialidades da comunidade de práticas do semba: polinização em forma de “recado”

Rosa Roque começa a sua comunicação falando das memórias e da sua entrada na comunidade de práticas do semba, sobretudo a partir das inspirações que encontrou em Luanda, quando deixou a cidade de Malanje e veio para a capital, ainda jovem. Começa por recordar esses dias em que ficava hospedada no bairro do Marçal, junto ao salão Giro Giro, por onde passavam sembistas importantes, os mesmos que inspiraram o crescimento musical de Jorge Mulumba. Tal como Jorge, Rosa Roque, diz que foi perdendo o “de escutar os sons dos conjuntos e artistas que nele [Giro Giro] se exibiam todos os fins-de-semana”.

No início da década de 1970, diz ter tido “contacto direto com os mesmos, noutros centros, nomeadamente no Maxinde, Ginásio, Recreativo São Paulo. Conheci e senti a força e popularidade d’Os Kiezos, d’Os Jovens do Prenda, David Zé, Urbano de Castro, António Paulino, Dionísio Rocha e muitos outros. Deste modo adaptei-me também à passada do caluanda (os de Luanda), bem diferente dos malanjinos, que também tinham a sua forma peculiar de dançar”, refere a cantora do grupo feminino Gingas do Maculussu. Os aspetos da dança são aqui fundamentais, porque os centros culturais parecem ter desempenhado um papel essencial na afirmação de formas de fazer a festa aos fins-de-semana, que permanecem nos dias de hoje. Os espaços para escutar música e para dançar têm cimentado as sociabilidades e as

agencialidades, gestos que imaginam uma forma de estar, ser e um por-vir da angolanidade. E essas experiências aurais e cinestésicas levaram muitas pessoas, como Rosa Roque, a afirmarem a sua poesia e expressssão artística através da música e da dança.

Rosa Roque avança contando a sua experiência até à formação das Gingas do Maculusso. A primeira parte da sua conversa parecia ter vários recados para as pessoas presentes. Na segunda parte da sua fala dedicou-se à análise sobre de que forma a comunidade de práticas do semba se deve organizar para valorizar o seu património. Por um lado, rejeita a ideia de que “o semba e outros ritmos tradicionais, não sejam comerciais. Falsa ideia enfeitada para desanimar os seus criadores forçando-os a abraçar outras sentenças”, destaca a cantora. Para Rosa Roque “o semba é altamente consumido e portanto comercializado, simplesmente não é tão explorado nos media, que promovem mais intensamente outros géneros”, denuncia.

No final da sua intervenção, a palestrante acaba por refletir sobre a importância dos direitos autorais dos artistas, já que, segundo ela, a cidade está cheia de sonoridades, quer nos carros, quer nas festas animadas com DJ’s que “valorizam a nossa obra, porém cobram pelo trabalho que fazem e simplesmente não acontece a cobrança de direitos autorais por quem de direito”. E acrescenta em tom de chamada de atenção, “ainda bem que o senhor vice-ministro, senhor secretário de Estado referiu-se aos direitos de autor aqui, já que é uma matéria que precisa de estar em permanente debate por forma a sair dos diplomas legais e passar à prática, ou seja, a beneficiar os criadores”.

A plateia tende a concordar com o argumento de Rosa Roque e vai anuindo com a cabeça. Algumas pessoas fazem comentários laterais de concordância e há burburinho. Em seguida refere com pesar o afastamento dos “kotas” dos grandes palcos e concertos e diz que isso tem influenciado a fraca adesão dos jovens ao género musical semba. De forma a mitigar esta situação, Rosa Roque, apela à ação dos músicos e compositores em conjunto com a UNAC (União Nacional de Artistas e Compositores), que durante anos fez a gestão e a cobrança de direitos de autor. Outra das estruturas ligadas à cobrança de direitos é a SADIA (Sociedade Angolana de Direitos de Autor), fundada em 1990, e que só recentemente viu a sua regulamentação aprovada através da lei de 12 de junho de 2017, intitulada “Regulamentos dos Actos aos Direitos de Autor e Conexos”.

Ao longo destas últimas décadas, a maioria dos cantores e compositores angolanos foram inscrevendo as suas obras em Angola, mas muitos autores, como Paulo Flores, Eduardo Paim, Anselmo Ralph e Matias Damásio, têm as suas obras inscritas na Sociedade Portuguesa de Autores portuguesa (doravante SPA). Após uma das conversas que tive com Eduardo Paim acompanhei o músico à sede da SPA, em Lisboa, precisamente para verificar se tinha valores a

receber pela difusão da sua música. Numa conversa com Jorge Mulumba, o músico também me deu conta do impacto residual dos valores de direitos de autor que os criadores e artistas auferem pelo seu trabalho criativo e autoral em Angola: “ninguém consegue viver assim, com esse dinheiro”.

A incapacidade das estruturas do Estado angolano para conseguir formas de financiamento para as comunidades, grupos e indivíduos ligados à prática das expressões artísticas leva Rosa Roque a apelar a soluções mais imediatas, permitindo não só a solidariedade entre os artistas, mas também a procura de soluções para que possam viver da sua arte. “Assim sendo, proponho neste fórum..., entre outras ideias eu gostaria muito de falar aqui de muita coisa, mas nós temos é que ser práticos, e perceber que estamos a..., que estamos muito passivos. Tudo acontece e nós estamos à espera de quê? Nós estamos à espera do quê? Meu deus, temos que nos unir e temos de fazer qualquer coisa. Assim sendo eu proponho, neste fórum, que entre outras ideias que a cada dois anos, pelo menos, lancemos um CD coletivo de semba. Um CD coletivo”, e assim acaba a sua comunicação no *workshop* sobre semba.

As propostas para que os músicos arrecadem mais dinheiro, de forma a garantirem a sua autonomia, não são novas. Roldão Ferreira, carnavalesco e pessoa comprometida com soluções, tem escrito sobre a necessidade de se tributarem impostos a produtos como tabaco e a cerveja, fazendo canalizar esses valores para as estruturas culturais. Noutras conversas com os meus interlocutores emergiram ideias como a da criação de um fundo a partir das receitas do petróleo, de forma a contribuir para as estruturas culturais.

Neste momento na casa dos seus 70 anos o percurso Roldão Ferreira pode ajudar a entender as transformações operadas no Carnaval e também, através das suas publicações na Revista de Carnaval do Ministério da Cultura, escutar as reivindicações dos grupos carnavalescos.

No prefácio do seu livro *Carnaval: A Maior Festa do Povo Angolano*, Jaques dos Santos, interlocutor desta pesquisa, refere sobre Roldão.

Ao analisar à sua maneira o fenómeno do Carnaval, o autor dá visibilidade tanto a grupos como a personalidades que fizeram e fazem do Carnaval um modo muito especial de estar na vida. É uma retrospectiva feita sob uma sucessão de lembranças que pretende apresentar-se como espontânea, mas é sobretudo, no meu entender a busca da recuperação de toda uma área de importância histórica, que resultará também, sem qualquer dívida, num ganho decisivo em termos de cidadania (Ferreira, 2015, p. 18).

É dos escritos de Roldão Ferreira que têm saído propostas como a criação da Liga das Associações do Carnaval de Angola (doravante LACA) estrutura capaz de ter mais autonomia financeira e reivindicação política; a criação do Museu Escola do Carnaval de Luanda (MECAL), espaço museológico capaz de guardar a memória desta manifestação cultural e

expressiva. As propostas de Roldão Ferreira refletem uma visão abrangente e estratégica para a sustentabilidade e valorização do Carnaval de Angola. A criação da LACA e do MECAL representariam passos significativos para assegurar que a manifestação cultural do Carnaval continue a prosperar, mantendo-se viva na memória coletiva ao mesmo tempo que assegura a sustentabilidade desta festa para as gerações futuras. Caso estas estruturas avançassem, o Carnaval poderia representar um evento que mobilizaria as práticas culturais agregadas à criação de emprego e um contributo para a autonomia financeira dos grupos de carnavalescos. A proposta de Roldão Ferreira está ainda no papel, apesar da sua capacidade de intervenção no espaço público e de ser alguém capaz de pressionar os agentes autorizados do património.

Os detentores dos Discursos Autorizados sobre o Património condicionam a forma como os agentes na comunidade de práticas apresentam as suas soluções. A falta de autonomia financeira de alguns destes artista coloca uma grande pressão na sua articulação com as estruturas governativas, como o Ministério da Cultura, a UNAC, a APROCAL impedindo que tenham uma maior autonomia financeira e criativa. O controlo dos discursos mediáticos e a força da lei, por parte das estruturas do Estado, permitem um controlo das narrativas em relação aos bens culturais patrimoniais que, no caso do semba, confronta as noções de angolanidade e de “espírito” dos angolanos e angolanas.

Conforme me relatou Chico Santos na nossa conversa:

O nosso problema é esse, é que as pessoas aqui que são boas de boca, têm vantagem em relação à malta. Nós tocamos e não conseguimos explicar. As pessoas que por acaso explicam, não explicam como deve ser (C. Santos, entrevista, 5 de setembro de 2019).

As propostas de Rosa Roque revelam a complexa relação entre as comunidades de práticas do semba, os detentores dos discursos autorizados do património e as estruturas governativas. A busca por autonomia financeira, a preservação dos direitos autorais e a promoção do semba como património cultural exigem uma abordagem colaborativa e prática. Nesse processo, as comunidades em disputa no campo musical e de dança em Angola são desafiadas a encontrar formas de manter e fortalecer as suas práticas, garantindo que estas servem como expressões autênticas de sentimentos e aspirações culturais.

O diálogo entre comunidades desempenha um papel essencial na preservação e valorização do semba como património imaterial, indo além do âmbito exclusivo dos artistas e abraçando uma colaboração ampla, que inclui instituições culturais e estruturas governativas. Reconhecendo que o semba transcende a esfera musical, incorporando tradições, práticas sociais e contextos históricos, fica evidente que a solidariedade entre artistas desempenha um papel vital na garantia da continuidade e promoção dessa herança cultural partilhada.

Ao estender a colaboração para além dos limites individuais, a comunidade artística pode beneficiar-se mutuamente, promovendo a diversidade e a evolução do semba. A troca constante de ideias e influências entre artistas não apenas fortalecerá a identidade cultural do semba, como também o manterá dinâmico e adaptado aos desafios e oportunidades do presente.

Em última análise, a colaboração entre artistas parece ser uma peça-chave para a sustentabilidade e progresso do semba como património cultural. A abertura ao diálogo e à inovação não só honrará as tradições passadas, como lançará luz sobre novas possibilidades, enriquecendo continuamente a expressão do semba. Essa colaboração, portanto, preserva o semba como uma expressão musical e posiciona-o como um testemunho vivo e dinâmico da identidade angolana, capaz de inspirar as futuras gerações de músicos e compositores.

O meu envolvimento e participação nessas discussões sublinharam a importância de manter um diálogo aberto e solidário entre as diversas partes interessadas, incluindo artistas, instituições culturais, estruturas governativas e académicas. Essa abertura ao diálogo ~~não apenas~~ respeita as tradições do semba e promove a solidariedade dentro da comunidade de praticantes, abrindo espaço para a inovação e proporcionando novas perspetivas constantemente enriquecedoras.

4.5 Semba versus Petróleo

Em 1996, a introdução do *auto-tune*⁹³ revolucionou o cenário da música pop, nos Estados Unidos da América, marcando uma transformação significativa na produção musical. A disseminação generalizada desse *software* ao longo do tempo permitiu que sua influência se expandisse globalmente. O inventor por trás desse algoritmo inovador é Andy Hildebrand, cuja experiência no setor petrolífero, especificamente na exploração e prospecção, moldou o desenvolvimento dessa tecnologia.

Hildebrand trabalhou na indústria petrolífera e os conhecimentos que aprendeu no seu trabalho de deteção de bolsas de petróleo e gás (usando métodos como explosões de dinamite ou canhões de ar comprimido, no caso de exploração marítima), acabou por aplicá-los a uma tecnologia computacional capaz de harmonizar sons de voz humana e evitar desafinações na performance vocal do canto. Um marco notável na música produzida com o *auto-tune* é atribuído à cantora Cher, com a música "Believe", lançada em 1998, impulsionando

⁹³ Jonathan Sterne, no seu trabalho sobre *auto-tune*, explora a forma como esta tecnologia transformou a prática musical contemporânea, influenciando a estética vocal e a produção sonora na música popular. Sterne argumenta que o *auto-tune* não apenas corrige a afinação, como também molda novas formas de expressão vocal, refletindo mudanças culturais e tecnológicas na indústria musical (Sterne, 2012).

significativamente a presença de sucessos de música pop nas principais listas de músicas de programas de rádio e televisão. Em Angola, as trajetórias do semba e do petróleo ecoam de forma paralela. Ambos desempenham papéis destacados na esfera económica e política, contribuindo para a construção da nação, apesar de o fazerem em estradas separadas.

O petróleo mantém-se como a principal fonte de receitas financeiras do país, desde de 1973. De acordo com a Sonangol, as primeiras prospeções de petróleo começaram em 1910, mas foi somente em 1955 que ocorreram as primeiras descobertas comerciais, na altura realizadas pela Petrofina, que posteriormente deu origem à Fina Petróleos de Angola (Petrangol), mais tarde designada como Sonangol. O petróleo bruto começou inicialmente a ser extraído do vale do Cuanza, rio que também dá o seu nome à moeda angolana.

Enquanto as bombas eram disparadas para encontrar bolsas petrolíferas, o semba ia sendo formulado nos bairros da cidade em expansão e por via do grande desenvolvimento da indústria cafeteira, que produzia grande parte dos ganhos económicos e financeiros da província ultramarina portuguesa de Angola. Os diamantes também já faziam parte dos ganhos patrimoniais dos portugueses, com a grande empresa internacional Diamang a operar no território leste de Angola.

A criação destas empresas privadas, de enorme importância económica para a metrópole colonial, foi sendo tradição na gestão colonial portuguesa, sobretudo após o século XIX. O seu poder funcionava como o de um Estado dentro do Estado. Durante o período do Estado Novo, assistiu-se também à criação de consórcios económicos internacionais, que alimentaram o capitalismo internacional da época. Estas ligações económicas contribuíram para a criação de bolsas de privilégio lideradas pelos administradores locais, leais aos regimes dos países, fossem eles monárquicos, republicanos ou fascistas.

A Diamang e a Sonangol são dois exemplos de empresas que funcionaram como extensões do Estado português. E essa herança ainda hoje permanece no tecido económico e social, através das empresas que são detidas pelo Governo angolano.

A relação entre o semba e o petróleo é reveladora da forma como diferentes patrimónios se confrontam ao longo da história de Angola. Um património económico em confronto com um património cultural. O petróleo como um património do passado, numa altura em que se fala do abandono dos combustíveis fósseis devido às alterações climáticas; e o semba, como património imaterial de futuro, com um carácter multiplicador e de ligação entre o “espírito” de angolanidade, como conhecimento e aprendizagem cultural.

A ideia de refletir sobre estes patrimónios surgiu com a apresentação de uma comunicação, em 2019, no VII Congresso da Associação Portuguesa de Antropologia, em Lisboa. O objetivo

era pensar de que forma o petróleo e o semba se afiguravam como duas escolhas políticas e económicas dos últimos governos em Angola, numa altura em que se fala do antropoceno, um conceito que tem vindo a ganhar terreno sobre a forma como se olha para o património.

Antropoceno é um conceito, cunhado por Paul J. Crutzen (2002) no artigo “Geology of Mankind”, da Revista *Nature*, onde se destaca o papel dos seres humanos na alteração ecológica do planeta terra. A mesma ideia é reforçada por Simon Lewis e Mark Maslin (2018), que relacionam o papel dos seres humanos com a alteração das condições geológicas e atmosféricas, resultado da expansão marítima europeia e da sua forma de produção baseada no lucro: um sistema de produção liderado pelos países do norte global e assente no consumo de combustíveis fósseis.

Antes desta pesquisa recordo-me de estar sentado na minha varanda, na casa onde vivia em Luanda, e de regularmente falhar a eletricidade. Os geradores, que se ligavam de forma automática, formavam uma malha sonora e consequente poluição, que tomava conta da paisagem. Entre os anos 2008 e 2011 era comum ter noites e dias inteiros sem eletricidade. Curiosamente muitas dessas falhas ocorriam ao domingo, dia das sentadas em família, momentos de confraternização com comidas, música e dança semba e não só. Cacofonia impressa pelo do som dos geradores com a música semba, quizomba e kuduro como sonoridade da cidade em desenvolvimento, alimentada pelas altas cotações do preço do barril de crude e que permitiu altos índices de crescimento económico. No livro *A Pilhagem de África*, o jornalista Tom Burgis (2015) explora a significativa influência da indústria petrolífera em Angola.

Angola ostenta a terceira maior economia de África subsariana, depois da Nigéria e da África do Sul. Luanda figura consistentemente no topo das cidades mais caras do mundo para estrangeiros, à frente de Singapura, Tóquio e Zurique (...) A renda mensal de uma casa de luxo de três quartos, não mobilada é de 15 mil dólares (Burgis, 2015, p. 26).

Num dos capítulos da sua investigação, o autor dedica-se à análise das dinâmicas da “sociedade anónima” do Futungo, durante anos, o palácio presidencial do Governo de Angola. Tom Burgis explica a forma como a elite política angolana se apropriou dos dividendos do petróleo para aquilo que foi muitas vezes descrito como uma necessidade de “acumulação primitiva de capital”, estratégia de raiz teórica socialista/marxista.

O MPLA, partido no poder desde a independência, foi tomando o aparelho de Estado e das suas instituições e muito desse poder foi sendo financiado por uma indústria petrolífera controlada pela Sonangol e pelas suas congéneres internacionais, como a Chevron, a Total e a

Eni. O valor do preço do crude em Angola define os orçamentos de Estado e também o dinheiro envolvido nas políticas do Governo para as áreas da Educação, Saúde e Cultura.

Num relatório de análise à proposta do Orçamento Geral do Estado de Angola feita pela UNICEF destaca-se que “a economia permanece muito suscetível à volatilidade do preço do petróleo e a eventuais quebras de produção, para além de outros fatores de risco, tal como o crescimento lento do PIB não petrolífero e possíveis depreciações cambiais” (UNICEF, 2019). Esta volatilidade e dependência do petróleo tem sido destacada por vários analistas como um dos grandes desafios a um desenvolvimento mais sustentável de um país com muitos recursos naturais.

O escritor angolano José Eduardo Agualusa olha para o seu país como um lugar onde estamos perante o “absurdo mágico”⁹⁴, uma reformulação do conceito de “realismo mágico”, vertente literária de vários escritores da América do Sul como Gabriel Garcia Marquez ou Jorge Amado. A ideia de que a realidade concreta da vida é iluminada por uma certa magia poética capaz de agencializar narrativas de pessoas simples, muitas delas anónimas e perdidas no tempo.

Antes de chegar ao caso *Luanda Leaks*, que envolveu Isabel dos Santos, uma das filhas do presidente José Eduardo dos Santos, é importante acompanhar e entender a forma como a governação do MPLA se tem apropriado dos recursos naturais, para a criação de uma oligarquia capaz de deter o controlo financeiro do país e conseqüentemente, através da máquina do Estado, todas as esferas da vida dos cidadãos. De 2008 em diante, as conversas nos hotéis de luxo de Luanda, e nos corredores do poder, alimentavam a ideia de uma Angola, ou melhor: de uma Luanda, como uma cidade luxuosa, um espelho do Dubai em África, com os seus arranha-céus e as suas vidas luxuosas (sobre a “dubaização” de Luanda ver Blanes, 2023).

Estamos perante a ideia de progresso alimentada por muitas pessoas do partido MPLA, que nos últimos anos imaginaram um país cheio de riquezas e prosperidade baseada no que se julgava ser uma imensa e eterna riqueza. O investigador Nuno Fragoso Vidal (2016) dedicou-se a essa análise, num longo artigo em que faz uma genealogia de governação do MPLA. A consolidação da liderança de Agostinho Neto, resultado da purga dentro do partido, a partir de maio de 1977, vai ser reforçada num plenário do em 1978, momento decisivo para a arquitetura do tipo de governação do MPLA para Angola.

⁹⁴ O escritor angolano José Eduardo Agualusa justifica o interesse pelo absurdo mágico da seguinte forma: “estou mais interessado no absurdo, estou muito mais interessado em como o absurdo se instala em países como Angola, onde as autoridades públicas têm pouca presença, as pessoas mantêm um relacionamento normal com ele. O absurdo surge em situações de vazio do Estado” (Quincoces, 2018).

*Neto vai definitivamente colocar em funcionamento um sistema de gestão de equilíbrios do poder baseado na rotação de nomeações para as posições de topo no partido e Estado, incluindo Governo central, Governos provinciais, empresas públicas e embaixadas; criando uma **espécie de carrossel patrimonial** de posições, nas quais os elementos chave do partido giravam de acordo com as necessidades políticas do sistema, incluindo o equilíbrio micro-identitário (etnolinguístico, regional, racial e familiar), com óbvia predominância para o coração **Mbundu/Creolo do MPLA**, a quem ficava assegurada a supremacia política e econômica no seio da grande aliança representada pelo partido e, conseqüentemente, a supremacia sobre o aparelho de Estado e benefícios econômicos a que dava acesso (Vidal, 2016, pp. 823–824, ênfase meu).*

Com a morte de Agostinho Neto em 1979, opera-se a nomeação do seu sucessor José Eduardo dos Santos, que segundo Nuno Fragoso Vidal, colheu simpatia, pois agradaria às duas alas do partido: uma mais progressista-socialista (Mbundu/Creolo) e outra mais liberal-socialista (os membros que ainda restavam do Nitismo, entretanto abandonado). Após vários casos de enfrentamento entre alas, José Eduardo dos Santos acaba por, na década de 1980, fazer também ele um conjunto de ações de “força” junto daqueles que o criticavam ou que criavam tensões na sua governação. Vidal destaca os casos “Monty”; “Angonave”, “Kamanga”; “Peça de teatro e do quadro” como impulsionadores de nova “purga” dos responsáveis institucionais e partidários que ousavam performar a “falta de respeito” pelo “chefe” máximo da nação.

*Dentro de uma **racionalidade patrimonial**, ao contrário de uma **racionalidade burocrática moderna**, acusações de corrupção, desvios, roubos, etc. não têm grande impacto, nem para os visados, nem para a opinião pública em geral, contudo, ofensas pessoais (dramaticamente apelidadas em Angola de “faltas de respeito”), têm um efeito demolidor na imagem pública, sobretudo se o visado ocupa posições de chefia e liderança e não responde com dureza e firmeza, perdendo toda a credibilidade enquanto “Chefe”, incapaz de mostrar os principais atributos de um chefe – autoridade e força (ibid, 2016, ênfase meu).*

A escolha por uma “racionalidade patrimonial” em detrimento de uma “racionalidade burocrática moderna” vai determinar as práticas de gestão das instituições do Estado angolano, colocando a Sonangol na posição de empresa responsável pelos dividendos do petróleo, na alçada do palácio presidencial. Esta “forma de governar” vai constituir-se como um processo continuado, levando à ocupação das estruturas de liderança do partido MPLA, quer do Bureau Político, quer do Comité Central, por pessoas nomeadas a partir da presidência da República, que detem todo o poder.

Sentado na sua varanda e escutando os geradores da cidade de Luanda, José Eduardo dos Santos, com a ajuda de instituições financeiras internacionais, vai construir um verdadeiro “carrossel patrimonial”, fazendo da máquina do Estado angolano ser oleada com pessoas do

partido e seus fiéis. O regime vai ser alimentado pelas forças a leais, gerando comunidades de agentes autorizados e detentores de discursos autorizados – ou autoritários, na grande maioria das vezes e segundo os meus interlocutores.

A afirmação política dos dois presidentes – Agostinho Neto e José Eduardo dos Santos – desenvolveu-se através de momentos de violência e purga. Atos de violência repressiva, com o uso do braço armado das instituições do Estado. Agostinho Neto (com o 27 de maio) e José Eduardo dos Santos, já nos anos 1980, revelam um forte impulso totalitário, que é executado pelas instituições militares e policiais, e pela comunidade de agentes autorizados, com os seus tiques repressivos e de controlo. Uma vigilância com carácter violento e particular que coloca em luta colonialidade e modernidade e que, segundo Javier Sanjinés, os elementos da comunidades de práticas “passam despercebidos se, sem serem detetados, se renderem a pontos de vista, como a comunidade imaginada de Benedict Anderson, que só consegue ver a situação a partir do exterior da epistemologia ocidental, esquecendo-se de pesar e avaliar o conceito com as qualidades discordantes do local” (2010, p. 161).

Esta “cultura”, dentro do aparelho do Estado angolano, foi ganhando lastro, criando um caldo, onde estão envolvidos não só músicos e cantores mas sobretudo funcionários e agentes autorizados com assento nas instituições do Estado e do partido.

O semba surge assim, tal como o petróleo, como uma fabricação capaz de não só colocar Angola no mundo, como também de criar a cultura de “autenticidade” angolana na contemporaneidade.

A valorização do semba será feita, à luz da reflexão teórica de Regina Bendix, quer pelo “o olhar etnográfico, que se foca nos actores que ajudaram a gerar esse processo ou as formas específicas de atribuição de valor, quer pelas formas existentes da vida quotidiana e novas práticas, que são introduzidas, de modo a integrar a herança cultural bem-sucedida” (Bendix, 2009, p. 225).

John Gibling (2015) aborda o ambiente pós-colonial e as preocupações dos governos nos momentos de pós-conflito, como acontece no caso de Angola. Destaca um processo com três dimensões: reapropriação, reciclagem e renovação. O chavão orwelliano de que “quem controla o presente, controla o passado” leva-o a referir “que a reciclagem dos significados das heranças coloniais, a sua pós instrumentalização do passado, aparecem como "cura" dos legados sociais para conseguir uma segunda vida” (p. 314).

No caso do semba, há uma visão de futuro em reconfiguração para uma segunda vida, trata-se de um património infinito, em reformulação e reapropriação, ao passo que com o petróleo, estamos perante um património de passado, sem futuro devido à sua finitude por ser um

combustível fóssil, que aliás prejudica a economia e a saúde das pessoas, num ambiente de antropoceno tão bem articulado por Eduardo Viveiros de Castro e Déborah Danowski (2017) e por Bruno Latour (2020).

Latour, no seu ensaio *Onde Aterrar? Como se Orientar Politicamente no Antropoceno*, refere mesmo que as referências do passado estável são agora recuperadas perante o pânico da finitude, "em outras palavras, a impressão de vertigem, quase pânico, que atravessa toda a política contemporânea deve-se ao facto de que o solo desaba sob os pés de todo o mundo ao mesmo tempo, como se nos sentíssemos atacados por todos os lados em nossos hábitos e bens"(Latour, 2020).

O semba enquanto património surge assim como ativo político de futuro que as comunidades de práticas dominam e articulam perante outros patrimónios de elevado poder económico como o petróleo: "o património torna-se um locus de capital político sagrado e económico investido e contestado e, portanto, em última instância de poder cultural" (Giblin, 2015, p. 315).

4.6 Patrimónios em confronto: “não fala política”

A pandemia pelo vírus COVID-19 suspendeu o trabalho de campo, em finais de março de 2020. Os desfiles de Carnaval foram as últimas manifestações culturais marcantes da cidade de Luanda. As notícias de um vírus altamente contagiante, que não era conhecido e que estava em circulação para lá das fronteiras da China, tiveram como consequência o meu regresso a Portugal. Não me esqueço da imagem das forças militares a ocuparem o bairro Huambo, obrigando as pessoas a irem para casa. A cidade de Luanda estava vazia de pessoas lembrando os recolheres obrigatórios de má memória durante a guerra civil.

Após o encerramento dos países europeus, em março, abril, maio e junho de 2020, muitas das iniciativas já marcadas ficaram adiadas para o verão. Foi o caso do Festival Política — uma iniciativa que acontece em Lisboa e contempla a discussão de temas políticos atuais, através de filmes, concertos, palestras e performances —, ao qual apresentei uma proposta. A discussão sobre o impacto das alterações climáticas e sobre a Ecologia e a sua importante relação com o antropoceno trouxeram-me de volta à minha comunicação que tinha feito no congresso da Associação Portuguesa de Antropologia, sobre *Semba versus Petróleo*.

Na entrevista que fiz à documentarista Ariel de Bigault tinha surgido um nome importante na reflexão sobre o semba: o músico e compositor Galiano Neto. Nascido na Ilha de Luanda, acompanhou desde cedo o processo de formatação do semba e da masemba/rebita quer como

ilhéu, quer como luandino e também como membro do MPLA, partido que abraçou desde o início da luta pela libertação de Angola.

Com a independência do país, o músico alinou-se com os objetivos do desenvolvimento de uma Angola independente. Fez parte de várias agremiações musicais, como o grupo carnavalesco União Mundo da Ilha, esteve na Banda Maravilha, para a qual compôs várias músicas. Neto, foi também fortemente afetado pelos acontecimentos de 27 de maio de 1977, pois acompanhava, de perto, a ala de Nito Alves. Mais tarde, em 1993, viu-se obrigado a abandonar Angola no rescaldo dos acontecimentos violentos do pós-eleições gerais falhadas, em 1992. O pedagogo e músico deixa assim Luanda, para se fixar em Lisboa onde, com o músico Chalo Correia, foi trabalhando em músicas e discos de semba.

Entrevistei Galiano Neto em janeiro de 2020, ainda antes da pandemia de COVID-19 fechar o mundo. Num café, junto à estação de comboios do Cacém, conversámos sobre as angústias da comunidade de práticas do semba, das suas aspirações e desejos em relação aos seus patrimónios

Para Galiano Neto os agentes autorizados, junto do *aparatus governamental*⁹⁵ estatal obedecem a “ordens superiores”, agindo sobre as pessoas da comunidade de práticas do semba. Na nossa conversa reitera a influência do poder político nas dinâmicas culturais.

Na nossa conversa reitera a influência do poder político nas dinâmicas culturais.

O MPLA chegou ao poder à custa dos músicos e do lumpanato de Luanda. Hoje, têm medo que os mesmos músicos usem as armas antigas para lhes destituir. Então, vão fazendo tudo para retirar peças incómodas que possam servir de arma de arremesso contra a sua própria, os seus próprios mandatos. Eh pá, é só esta realidade! (G. Neto, entrevista, 3 de Janeiro de 2020).

Tendo em conta o historial de Galiano Neto e a forma como foi acompanhando o processo político em Angola, propus-lhe que fizesse uma performance para o Festival Política (que viria a acontecer em agosto desse ano). A ideia era pôr em confronto os patrimónios do petróleo e do semba. Aceitou gentilmente a ideia⁹⁶.

⁹⁵ O termo "aparato governamental" utilizado neste contexto refere-se à análise crítica proposta por Michel Foucault no livro *The Foucault Effect* (Burchell & Foucault, 1991). Esta obra examina os diferentes processos através dos quais os indivíduos são objetivados, analisando a interação entre o poder político e a formação de identidades. Ao longo do livro, Foucault explora as nuances do aparato governamental, elucidando a forma como este se transforma num instrumento complexo que regulariza e normaliza os sujeitos em sociedade. Esta conceção contribui para uma compreensão aprofundada das dinâmicas entre indivíduos e o poder político, revelando os mecanismos pelos quais as práticas governamentais moldam e influenciam as subjetividades de cada um.

⁹⁶ A oficina performance *Semba versus Petróleo*, que aconteceu no Festival Política, está disponível no website da pesquisa em: <https://sembapatrimonioimaterial.com/2020/08/19/semba-versus-petroleo-oficina-performance-no-festival-politica/>, consultado em julho de 2024.

Chalo Correia, companheiro musical de Galiano, também sofreu fortemente com o conflito interno em Angola de 1992. Com várias músicas editadas, é com o álbum *Kudiholola*, que vê reconhecida a sua carreira nos *Angolan Music Awards*, de 2020.

Esta dupla de músicos da comunidade de práticas do semba, na diáspora, contribuiu para se pensar os impactos destes patrimónios centrais na vida de do país: o semba e o petróleo. No ensaio de preparação do alinhamento da oficina performance *Semba versus Petróleo*. Apesar de estar há mais de 20 anos fora de Angola, Chalo Correia reconhece que agora é mais fácil falar sobre patrimónios difíceis, mas desabafa sobre os absurdos que vivenciou quando regressou a Luanda.

A sensação que eu tive, depois de estar 23 anos fora de Angola, quando eu lá cheguei, era que parecia que há um sistema que infantiliza o cidadão. Eh pá, é uma coisa horrível e só não vê quem não quer. As pessoas estão ali como... é sufocante. Eu senti-me sufocado (Neto & Correia, conversa, 11 de agosto de 2020).

Um ambiente provocado pelas condições políticas vividas ao longo de um conflito que partiu estruturas sociais, um país em cacos, que a memória faz agora questão de tentar colar e explicar. Até porque, ao contrário do que Jomo Fortunato referia no *workshop* de Semba, as pessoas ligadas à música estão mesmo a desaparecer e com elas as memórias desta prática artística expressiva.

A nossa oficina *Semba versus Petróleo* acabou por ser marcada pelo falecimento dos músicos Waldemar Bastos (04.01.1954 — 10.08.2020) e Carlos Burity (14.11.1952 — 12.08.2020). Waldemar Bastos não se considerava um sembista, mas um músico e compositor que narrava a vida social de Angola através do seu canto. A viver em Portugal, foi várias vezes alvo do sufocante ambiente político provocado pela voragem do petróleo e dos seus interesses. Aquilo que Ricardo de Oliveira, investigador que acompanhou de perto a formação da Sonangol e os seus tentáculos no poder de Estado, nomeiou como um “Estado dentro do Estado”.

O petróleo assegura que, quaisquer que sejam as condições políticas internas, aí haverá um interesse por parte de múltiplos actores externos e internos em manter uma estrutura central fictícia, e que estarão disponíveis recursos suficientes para apoiar os titulares, garantir o seu enriquecimento, e coagir ou cooptar inimigos. Isto permite-lhes construir uma ordem política que é violenta, arbitrária, exploradora, mas bastante fiável (de Oliveira, 2007, p. 610).

A música de Waldemar Bastos, “Velha Chica”, questiona a forma como, apesar de tanta riqueza de recursos minerais em Angola a pobreza continua: “Qual era a razão daquela pobreza/ Daquele nosso sofrimento/ Qual era a razão daquela pobreza/ Daquele nosso sofrimento”/ E a

Velha Chica respondia: “Xê menino, xê menino não fala política, Não fala política, não fala política/ Xê menino não fala política/ Não fala política/ Não fala política” (Bastos, 1999).

Quando o campo musical fala de política, faz com que se torne um incómodo para as elites no poder e para a mentalidade dos agentes autorizados do património. E assim se abriram as portas para um conjunto de repressões capazes de moldar a comunidade de práticas musicais. As questões da Velha Chica retratam bem como o campo da política pode “queimar” os cidadãos na denuncia da miséria e que vivem sem condições de habitabilidade, transportes dignos, água potável e energia.

O ensaio com Galiano Neto e Chalo Correia serviu para voltar a pegar na dicanza, instrumento que tinha aprendido de forma experimental, em Luanda, com Jorge Mulumba. Ao pegar no objeto e tendo começado a tocar algumas das músicas do alinhamento, Galiano Neto foi-me dando indicações. De forma a não perder o ritmo disse-me para ir acompanhando com o pé a entrada da vareta no instrumento e que dá o mote para o início da clave do semba.

Ensaiado o som e os instrumentos tivemos tempo para uma pequena pausa antes do início da oficina performance. A sala cheia serviu de mote para a apresentação dos músicos em palco, com máscara facial, denunciando os perigos de contágio do vírus. Após a primeira música, “Velha Chica”, começamos a falar sobre as questões políticas. Quer Chalo Correia, quer Galiano Neto afirmaram que “o petróleo correu connosco”, numa alusão à forma como tiveram de abandonar o país. Galiano Neto destaca de seguida que:

O regime apercebeu-se que a música tem de facto muita força. Eu sou do tempo em que a música contribuiu para, pelo menos em 75, para meter no poder quem hoje lá está. Eles aperceberam-se disso e o primeiro passo que deram foi castrar a música. Porque parceiros, se nos puseram no poder também nos podem tirar. E, levaram-nos a essa situação. O músico hoje, o verdadeiro músico, aquele que não pactua, não é?... mas que defende a raiz e a identidade, é pedinte, hoje.

O esvaziamento da agencialidade política da comunidade de práticas musicais foi acontecendo como um processo que foi eliminando as vozes inconvenientes, sobretudo as que abordam temas políticos como em “Velha Chica”. Chalo Correia dá nota das ambivalências da comunidade de agentes autorizados:

Eu tive que correr a tempo, porque se não..., se fosse apanhado! E na altura quando estava em Angola fazia as minhas coisas e a música não era, digamos assim profissional e quando cheguei cá a Portugal comecei a fazer música mais contestatária. Estamos a cometer um pouco os erros que os nossos antepassados cometeram. O poder da música é importante. Os governantes de agora, na altura, também foram contestatários. Então sabem muito bem o poder da informação que se pode passar através da música.

A música e o canto como performances de poética e política, que emergem da vida social, das relações nos bairros, as festas e a narração das realidades. “Nós crescemos ao sons dos tambores, dos batuques carnavalescos, das dicanzas, nós nascemos ao som do hungu”, refere Galiano Neto.

Chalo Correia contrapõe, no seu discurso, a necessidade de haver mais informação sobre as práticas musicais em Angola e conseqüente investimento no seu estudo e pesquisa. A saída de Angola levou-o a rever algumas das memórias associadas ao campo musical. No seu discurso denota-se a vontade de fazer parte das pesquisas em torno das performances musicais e de dança em Angola.

Quando cheguei a Portugal senti necessidade de rever as memórias, porque nós infelizmente em Angola, naquele tempo dos anos 70 e 80, nós não tínhamos escola de música. Até hoje ainda não se fez um trabalho exaustivo de investigação para catalogar o semba. Nós vivemos um bocado destas memórias e daquilo que nos deixaram todos os mais velhos. Está aqui o kota Galiano, que é uma enciclopédia viva e que sabe muito de semba e não só.

Galiano Neto conheceu bem os protagonistas políticos e culturais de Angola e de Luanda. Por ter acompanhado essas performances, entende ser necessário não só valorizar os músicos que estão ainda no ativo, como também homenagear aqueles que já morreram. De regresso à nossa primeira entrevista, sublinho as perplexidades que atormentavam:

*Então o Joãozinho Morgado, ainda vivo e vai morrer sem deixar uma escola de percussão? Uma escola de congas. Carlitos Vieira Dias vai morrer sem deixar a **guitarra angolana** com ninguém? A guitarra angolana, que não são muitos que executam. E esses indivíduos estão lá volta e meia aparecem para a ministra e para os secretários de estado e da Cultura, pessoas que de cultura não percebem absolutamente nada. Que é isto pá?(G. Neto, entrevista, 3 de janeiro de 2020).*

Apesar desse ambiente que perpassou o campo musical angolano, a comunidade de práticas tem feito um esforço para reivindicar formas de visibilizar a importância do seu trabalho, quer através da reedição de obras de autores e cantores da década de 1970, como o Conjunto Angola 70, quer também pelas preocupações de alguns cantores da nova geração na preservação do semba através dos seus reportórios, como é o caso de Yuri da Cunha e Paulo Flores. A nova composição Njila ya Dikanga (que encerra esta tese) ilustra bem a tendência da música angolana para rever o seu passado, mesmo aquele que foi proibido.

Após a oficina performance *Semba versus Petróleo*, Galiano Neto confessou que gostaria de continuar a fazer este tipo de apresentações, que combinam música com a narração de histórias sobre a cultura angolana. Este formato, que une a riqueza musical do semba à

profundidade histórica e cultural do país, tem um potencial enorme para educar e entreter ao mesmo tempo.

Convidar artistas como Galiano Neto e Chalo Correia para atuar em festivais e auditórios de universidades pode ser uma estratégia eficaz para divulgar o semba e redescobri-lo como um importante ativo patrimonial. Além disso, a presença destes artistas em seminários acadêmicos poderia fomentar o interesse de investigadores e estudantes, promovendo estudos e debates sobre a importância do semba no contexto da identidade cultural angolana. A redescoberta do semba como um ativo patrimonial valioso não só reforça a importância da cultura, mas também contribui para a preservação e valorização destes agentes da comunidade de práticas do semba.

Galiano Neto faleceu em 2022. Ficaremos com a sua música e a sua arte, com a forma como através da percussão fez a sua história e fica para a história da música angolana.

4.7 O semba ficou com medo e veio a kizomba e o kuduro



Figura 4-4: Capa do Jornal de Angola, de 27 de maio de 2021.

Esta capa do *Jornal de Angola* deve ter sido partilhada milhares de vezes no *WhatsApp*. O congresso ordinário do MPLA, em 2021, foi o momento escolhido pelo presidente João Lourenço para pedir desculpas por todas as vítimas do 27 de maio de 1977, passados 44 anos desse acontecimento, que marcou a história de Angola. Alargou ainda o pedido de desculpas a todas as vítimas dos conflitos que atravessaram a história recente do país. Para as pessoas desaparecidas e as suas famílias. Esta declaração representou um passo importante para a cura de uma ferida traumática que se arrastava há demasiado tempo.

O maio de 1977 foi uma referência recorrente ao longo da pesquisa e na conversa com os meus e as minhas interlocutoras. Estes acontecimentos afetaram o campo musical de forma

constante ao longo dos anos, com lastro até aos dias de hoje. A entrevista com Paulo Flores foi das que mais evidenciou a questão do “medo” em falar sobre “política”, como a purga dentro do MPLA, a corrupção e a violência exercida pelas forças armadas ao serviço do Estado angolano.

Paulo Flores refere insistentemente a questão do “medo” e a sensação de que, sempre que estava em Luanda, vivia com a ideia de que fazia algo de errado. Em 1979, aquando da morte de Agostinho Neto, Paulo Flores relata que esteve 45 dias com medo de ouvir música. Fala desta sensação de estar a cometer um crime, e poder ser severamente punido. Este acontecimento acabou por ser vertido no álbum *Ex-Combatentes* (2012):

Então, mais uma vez aquela sensação de que nós estamos a fazer algo de criminoso e que no caso era ouvir música. E isso tudo teve muita influência anos depois na forma da minha música. Estás a ver? Se calhar até nessa forma de não ser tão claro, à primeira, no que estou a dizer? Foi uma coisa assim meio que eu fui criando essa escama de fingir, que estou-me a portar bem (P. Flores, entrevista, 10 de agosto de 2018)

Esta ansiedade de se estar a fazer algo errado acabou por atravessar a minha experiência de vida laboral em Luanda. Um dia, sentado na régie do estúdio do canal 2 da Televisão Pública de Angola, sugeri que um dos repórteres do programa que eu estava a coordenar, com o nome de “Dia-a-Dia”, questionasse as pessoas na rua sobre os músicos do antigamente. A situação de reportagem acontecia em plena Mutamba, no coração da cidade de Luanda. À medida que a repórter ia fazendo perguntas, os nomes de Urbano de Castro, David Zé e Artur Nunes eram referenciados pelas pessoas. Depois desse direto, um dos produtores do programa veio dizer-me que os nomes desses cantores estavam proibidos de ser emncionados na Rádio Nacional e na TPA, não se podia falar sobre eles. Fiquei a perguntar-me quem seriam aqueles músicos e o que teriam feito de tão errado?

Na entrevista com Paulo Flores entendi que o seu percurso musical da kizomba para o semba tinha representado um desafio pessoal, com cautelas em relação às letras e temas a tratar. Se por um lado a kizomba “Cherry” fala de uma paixão juvenil do cantor, o tema de semba “Bajú” denuncia os bajuladores dos “chefes”, dos que mandam. Mas mesmo quando começou a cantar kizomba, Paulo Flores inclinou-se para letras reveladoras do estado das coisas em Angola. As suas visitas ao país e a sua observação proporcionaram letras de futuros sembas com vastos temas a explorar.

Em Luanda, num momento em que preparava a gravação do seu primeiro disco, com apenas com 17 anos, Paulo Flores observa a matéria que o levaria à composição da música “Porque Choras Pió, Pió?” (lançada em 1990, no disco *Sassassa*). O termo Pió refere-se a pioneiros,

uma ala infanto-juvenil dos partidos comunistas internacionais, do qual o MPLA também fez parte. Os pioneiros eram sobretudo crianças, que nas instituições do Estado mantinham o espírito do “homem novo” capaz de manter a chama revolucionária.

A composição da música nasce de uma imagem marcante. Ao sair de um jantar vê uma criança a beber água de uma poça de água, em plena rua. “Porque choras Pió, quando o país ficou independente” e os problemas de pobreza iriam ser mitigados lentamente com o novo projeto político? Aquando da gravação da música, Paulo Flores sentiu que, em Portugal, tinha de ter cuidado para não dar uma imagem errada de Angola. A pressão do regime era tema de conversa com André Mingas, também ele músico e compositor e apresentador de programas de televisão (que mais tarde seria nomeado diretor nacional da Cultura, cargo que ocupou durante vários anos).

Era mesmo um desabafo, tirar coisas de cá de dentro. E esse foi o segundo que nós já vamos gravar aqui em Lisboa. O André (Mingas) foi ouvir outra vez: “é pá!, isto vai ser proibido, isto vai ser proibido Paulo”. A verdade é que nunca foi. Talvez por causa de pessoas como eu, estás a ver? Mas era muito forte. No final dizia: “Chora mesmo, pió, pió!”, aliás, esse disco foi dedicado aos piós (P. Flores, entrevista, 10 de agosto de 2018).

É no contexto do pós-1977 e, no início da década de 1980, que um conjunto de jovens músicos entende abandonar o semba e apostar numa linguagem musical mais jovem. A influência da música caribenha das bandas Les Eglon e os Experience 7 era acompanhada pela por autores marcantes das décadas anteriores, como Jimi Hendrix, Bob Dylan e claro, Os Beatles. Um dos grupos a trazer o zouk para Luanda, sobretudo para os circuitos estudantis, é o Afra Sound Stars⁹⁷, liderado por Manuel Miguel, conhecido como Pop Show.

Os Beatles são o John Lenon, Paul Macarthey, Ringo Star, e tudo assim, então, têm de mudar de nome. E nós começámos a pensar, “é pá! nós para que nome é que vamos mudar? O nome que me adotaram foram os meus colegas do Ngola Kiluanji. Eu tinha uma mochila que me tinham oferecido um dos meus irmãos, que estava escrito de Pop School. Então os meus colegas gozavam comigo Pop Show, pop show, eles liam pop show (risos)(...) Como tinha guitarra, diziam: “esse gajo é um pouco pop show”. Tem de ser um pop show, então, é dali que vem o nome Pop Show (P. Show & Tubarão, entrevista, 10 de agosto de 2019).

⁹⁷ A propósito do lançamento do disco *Kilapanga*, de 2015, a banda decidiu lançar um documentário com breves momentos da sua vida. Esse pequeno documentário revela imagens antigas do grupo, bem como os nomes artísticos de cada um dos seus membros. Os Afra Sound Stars marcaram o início de uma época musical em Luanda, sobretudo no pós-independência, com a guerra civil como pano de fundo. Ver o documentário aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=LSUKSOXhjgI>, consultado em julho de 2024.

Para lá da nomeação criativa dos cantores e instrumentistas dos Afra Sound Star, Pop Show, cantor e Tubarão (nome próprio, Manuel João Pedro Maneco), baterista, relatam a forma como se viram obrigados a sair Angola, após terem criado o grupo, que era muito requisitado pelos jovens estudantes. Esta saída foi fortemente marcada pelos tiques autoritários do regime e sobretudo pelas despesas da guerra civil, que estava a requerer muitos jovens soldados para a frente de batalha. Essa necessidade colidia com a forma como música dos Afra Sound Stars conectava com essa juventude que queria permanecer em Luanda, de onde a guerra estava afastada, já desde os primeiros anos da independência, mas que vivia um ambiente de conflito.

Foi no início dos anos 1980 que os Afra Sound Strar se afirmaram com as suas musicalidades, a irreverência dos nomes e do som que produziam. Arrastavam audiências com sede de festa e diversão, uma forma de esquecer a guerra civil e o conflito, que atravessava o país independente, já fora do jugo colonial. Tinham experiência em animar estes públicos juvenis, já que a sua experimentação musical se tinha iniciado no Lar de Estudantes Santa Isabel, em plena zona da Maianga, no centro da cidade. Anos mais tarde, e já com muita afirmação no mercado, começam a ser convidados para iniciativas ligadas ao Estado, eventos marcadamente políticos, onde a música estava presente. A sua irreverência e juventude eram importantes de capturar, sobretudo numa altura de crise económica e social provocada pela guerra.

Em novembro de 1982 são convidados para um evento musical com a presença do presidente José Eduardo dos Santos. Segundo Pop Show e Tubarão, a certa altura durante o concerto, alguém muda o alinhamento e a produção refere que os Afra Sound Star já não vão atuar. André Mingas, que várias vezes advertiu para a possibilidade das músicas de Paulo Flores virem a ser proibidas, nada pôde fazer perante aquele desmando. Tubarão e Pop Show referem que este foi o acontecimento que os levou a abandonarem o país:

PS: Porque o Boaventura Cardoso e o André Mingas fizeram tudo, mas quando chegamos lá não sei o que é que foi, eles mudaram a programação. Para o presidente não nos ouvir.

T: Para o Presidente não nos ouvir.

PS: E nós a partir dali também. Eles cometeram um erro, que nos mudou também. Aí percebemos todo o amor que tínhamos por essas pessoas mais velhas acabou a partir daquele dia. Eu disse não, não nos gostam. Fomos a casa chorando falamos com os nossos familiares, os nossos familiares disseram não, perceberam, porque é que não vos gostam? Eles não vos gostam mesmo. Por isso é que mandavam todas as bandas para fora menos a nossa. Então nós ali nos apercebemos que afinal não, então todo o amor que nós tínhamos, muitas vezes perguntam, porque é que nós mudamos. Foi a

partir dali. O nosso amor morreu (P. Show & Tubarão, entrevista, 10 de agosto de 2019).

Esta desilusão, provocada pelas guinadas autoritárias das hierarquias intermédias, funcionava com as mesmas características envoltas na purga de 1977, dentro do MPLA. Aquilo que o partido no poder cunhou como golpe de Estado, acabou com o tempo por vir a ser desmascarado como uma purga capaz de silenciar vozes dissidentes.

Uma das pessoas que tem cuidado dessa memória traumática, provocada pelo 27 de maio, é Verónica Leite Castro, que faz parte da Associação 27 de Maio e que tem feito um mapeamento, sobretudo em Portugal, das pessoas afetadas por aqueles acontecimentos traumáticos acontecidos em Luanda, mas com repercussões em todo o país e fora dele.

Estou a trabalhar sobre a memória dos Desaparecidos do 27 de Maio de 1977 em Angola. O objetivo principal do trabalho é resgatar a dignidade e dar visibilidade às pessoas vítimas de desaparecimento forçado. A ideia surgiu da minha própria inquietação em perceber porque é que o MPLA / Governo angolano da época eliminou tantos militantes e cidadãos anónimos, numa altura em que todos os angolanos faziam falta para ajudar no desenvolvimento do país (V. Leite Castro, entrevista, 28 de setembro de 2020).

Um dos discursos que provavelmente contribuiu para a referida purga de 1977 dentro do MPLA foi proferido por Nito Alves, membro do Bureau Político do partido. Ele expressou a ideia de que a verdadeira igualdade em Angola só seria alcançada quando brancos fossem vistos trabalhando lado a lado com negros nas tarefas de varrer as ruas das cidades.

Essa temática é abordada no quinto capítulo do livro de Laura Pawson, onde, durante uma entrevista com o intelectual de esquerda inglês Micheal Wolfers, se discute a importância da questão racial como motivadora da purga dentro do MPLA. Wolfers, citado por Pawson, argumenta que o objetivo era mobilizar, utilizando a carta da raça como estratégia. Ele observa que isso muitas vezes atrai as segundas figuras, indivíduos que se julgam capazes de substituir os líderes principais, caracterizando a purga como uma obra de atores de segunda linha (Pawson, 2014, p. 91).

Se essas pessoas eram consideradas de segunda linha, surge a indagação sobre por que razão foram mortas, especialmente durante um período crucial de construção da nova nação independente. O que exatamente incomodou Agostinho Neto, então presidente em exercício, no discurso de Nito Alves? De acordo com Verónica Leite Castro, as declarações de Nito Alves foram mal interpretadas e causaram principalmente receio entre os intelectuais brancos do MPLA.

Foi uma metáfora utilizada por causa das hierarquias sociais montadas pelo colonialismo, só que o MPLA, no momento do “27 de Maio”, aproveitou essa frase para acusar Nito Alves de racista. “Estão a ver como ele era racista, ele até está a dizer que Angola só ia ficar bem quando os brancos estivessem a varrer as ruas”. Não foi isso que o Nito Alves quis dizer. Ele queria dizer: Angola só vai estar bem quando todos nós, brancos, negros e mestiços, estivermos em todo o lado na construção do novo país. Ou seja, estava a falar na questão da representatividade (ibid, entrevista, 28 de setembro de 2020).

O clima de paranoia que pairava sobre o Governo de Agostinho Neto foi fortemente influenciado pelos eventos no Chile e pelo golpe de Estado liderado por Pinochet, em 1973. Galiano Neto menciona que, nessa época, estava sendo exibido nos cinemas de Luanda o filme *Chove Sobre Santiago*, de Helvio Soto, que narra os eventos que culminaram no assassinato de Salvador Allende, no dia 11 de setembro de 1973. Esse clima de temor, especialmente entre a facção Nitista e outros líderes proeminentes do MPLA, atingiu o seu ápice na manhã de 27 de maio, com a tomada da Rádio Nacional de Angola por tropas do MPLA, auxiliadas pelas forças cubanas presentes no país. Galiano refere que não houve nenhum golpe. Houve sim uma encenação de um golpe capaz de fazer acionar uma purga generalizada de pessoas que incomodavam uma determinada facção dentro do MPLA.

O discurso que começa a penalizar o Nito Alves foi feito na Praça da Independência, antigamente Largo 1.º de Maio, onde ele dizia a dada a altura nas suas passagens, o racismo acabará em Angola quando pretos, brancos e mulatos [estiverem] a varrer as estradas e ruas. Então disseram este gajo é racista, este gajo, se não tivermos cuidado vai acabar com os mulatos e os brancos em Angola. Ora, é pá, eu lembro-me o movimento, vou chamar-lhe movimento. O nitismo não tinha nada a ver com racismo (C. Correia & G. Neto, conversa, 2020).

As informações sobre o que realmente aconteceu continuam bem guardadas, talvez na sede do MPLA, ou em casa de algum dirigente arquivista. Ao longo destes anos, o assunto 27 de maio tem sido tratado como um tabu. As declarações recolhidas por Verónica Leite Castro e pelo seu marido, engenheiro Jorge Fernandes, que esteve preso na cadeia de São Paulo, têm ocupado as suas vidas. Este trabalho de memória tem sido feito de forma persistente e continuada. As pessoas raramente falam.

Escrevem no Facebook. “O meu irmão foi morto no 27, era militar; a minha irmã foi morta, fazia isto... “às vezes até dão o nome do familiar, o nome completo, escrevem a profissão, o nome do algoz ou de quem acham que matou o familiar”. Escrevem no Facebook, é público...

AS: E depois você tenta contactá-los e nada!

VLC: Depois eu contacto por via mais privada e não respondem. Percebo que tenham receio de falar com uma desconhecida sobre um assunto tão delicado (V. Leite Castro, entrevista, 28 de setembro de 2020).

Vamos tentar entender os contornos daquela manhã à luz, quer da música, quer também as motivações políticas, que possam estar por detrás desta manobra, que afetou milhares de famílias, levando àquilo que Diana Taylor refere como “encenação de memórias traumáticas” através das performances culturais e políticas que comunicam com o público, “enfaticando o público, e não o privado, as repercussões da violência e da perda traumáticas, os actores sociais transformam a dor pessoal em motor de mudança cultural” (Taylor, 2003, p. 168).

Na manhã de 27 de maio, na antena da Rádio Nacional de Angola começa a emissão de um programa chamado Kudibanguela. Apesar de ter sido ameaçado de cancelamento, dias antes, o programa é escutado em todas as casas. Na conversa entre Chalo Correia, Galiano Neto entende-se o incómodo em relação à ideia do programa de rádio.

Começou o programa Kudibanguela, e abriu o programa e há aquela música que acorda o pessoal.

CC: Kudibanguela, ahah em busca de uma nova nação!

GN: Ia ser fechado o programa. Quando o programa vai para o ar o pessoal pergunta, mas o que é que se está a passar? O mundo acordou.

AS: Mas o programa era polémico?

GN: A luta entre o novo e o velho é a nossa luta, está a ver, esse era o slogan.

AS: Começaram a ver que havia ali uma certa veia nitista.

CC: E falava-se de reconstrução.

GN: E reconstrução. Sim, quer dizer eles quiseram uma Angola nova, de facto.

CC: No sentido abrangente, né.

GN: Não tinha nada a ver com golpe. Puseram a música do Cajó Pimenta no ar, [Troteia a música em Quimbundo]

CC: Ou seja?

GN: Quem fala a verdade neste mundo é considerado inimigo. Mas quem mente é amigo (G. Neto e Chalo C. conversa, 2021).

A ideia de uma Angola de progresso baseado na igualdade entre todos os cidadãos era, em traços gerais, profetizada por Nito Alves, um quadro do MPLA com elevado prestígio. Ao contrário da facção mais conservadora do MPLA, Nito tinha vindo de baixo, de uma família do

campesinato e tinha forte ascendente sobre as massas populares. Tinha sido ele o responsável pela eleição das Comissões Populares de Bairro (CPB), um sufrágio democrático do qual se gabava por ter tido imenso sucesso. Um dos eleitos das CPB da Ilha de Luanda foi Galiano Neto, que dinamizava as discussões políticas de melhoramento das condições de vida das pessoas. Esse compromisso político mais local do MPLA, em Luanda, foi sendo esbatido após o massacre que se seguiu depois de 1977.

Estima-se que mais de 20 mil a 30 mil pessoas terão sido fuziladas e mortas com este processo. Mas há dados que indicam que foram mais de 30 mil pessoas, cifra que surge como possibilidade real na voz de Verónica Leite Castro e na pesquisa de Laura Pawson. Verónica Leite Castro também refuta a ideia de golpe e nega este evento tenha contribuído para afastar pessoas e quadros com ideias diversas sobre o percurso político da nação em construção.

Para mim não houve nenhuma tentativa de golpe de Estado, houve uma montagem para se prender uma série de pessoas ou fazer desaparecer / matar. É claro que no meio da confusão também houve muitos desmandos e muitas pessoas que perderam a cabeça e aproveitaram aquele momento para afastar possíveis inimigos ou possíveis concorrentes, invejas, intrigas, muitas relações passionais (V. Leite Castro, entrevista, 28 de setembro de 2020)

Estava assim criado o caldo para um estreitamento do poder nas mãos de apenas algumas pessoas ligadas ao MPLA, ao mesmo tempo que se criava uma elite capaz de conduzir os ditames do país. Entre pessoas que desapareceram e outras que migraram, Luanda, em particular, e Angola, em geral, foram ficando cada vez mais nas mãos de uns poucos enquanto o ambiente de guerra civil continuava.

O campo musical não teve tempo de processar todos estes eventos. Após uns anos de estagnação musical e de fraca produção, dado o encerramento de algumas editoras e gravadoras de música, a década de 1980 acaba por gerar a aposta de géneros musicais mais inócuos politicamente, como é o caso do kizomba.

Em entrevista com Eduardo Paim acabei por conseguir descortinar as razões do nome dado ao género, que mais não é do que uma angolanização do género antilhano zouk (Guilbault, 1993). O zouk foi inspirador para o repertório dos Afra Souds Star, que acabaram por ter imenso sucesso junto das camadas jovens, abandonando este género musical com a saída de Angola. Tendo em conta a ligação de Eduardo Paim à Rádio Nacional de Angola e pelo contacto com os Afra Sounds Star, a sua experimentação dos teclados electrónicos - os sintetizadores - determinou o cunho dado a este género musical. Segundo Eduardo Paim, a propósito de uma caravana internacional de músicos e cantores angolanos, havia necessidade de levar esse som adaptado agora aos temas e interesses do poder. Eduardo Paim foi o escolhido e na hora de

catalogar a música que estava a ser produzida deu-lhe o nome de quizomba, uma palavra do Quimbundo que significa “festa” em língua portuguesa.

A vinda de Eduardo Paim para Portugal, anos mais tarde, vai determinar muito a expansão do quizomba pelo mundo, sobretudo pelas comunidades de práticas de danças de salão, que ganham muito significado em algumas capitais europeias como Lisboa, Paris e Londres. A essa audiência também corresponderam músicos de origem cabo-verdiana, como Johnny Ramos e Nelson Freitas, uma estrela no mundo da música neste estilo. Em Luanda e já no dealbar do novo milénio, com a paz e a reestruturação do campo musical não podemos esquecer imensos cantores e cantoras que se notabilizaram neste.

Não podemos deixar de assinalar, por esta mesma altura também (finais do século e início dos anos 2000), a importância do kuduro, um género que ganhou expressão internacional através de uma banda de Lisboa, os Buraka Som Sistema, que se inspirou na música seminal de MC Sebem “A Felicidade” (2006)⁹⁸. A tal felicidade, que “todos nós queremos”, revelada por um videoclipe com dançarinos e os seus toques surpreendentes, numa altura de afirmação de Angola como país em desenvolvimento (Alisch, 2017; Epalanga, 2017; Moorman, 2014).

Nesse mesmo ano, Maya Cool compõe a música “Angola um País Novo”⁹⁹ cuja letra é abraçada pelo regime no poder, e que passa a funcionar como uma espécie de manifesto sobre a forma como se deve olhar para Angola. Uma balada “aquizombada”, que refere na sua letra que é preciso contar “a história de um povo/ Que tem tudo pra sorrir de novo/ Vou falar-vos da velha coragem/ Sacrificios e muitas viagens/ Vou falar do soldado tombado/ Anulando o sorriso rasgado/ Do kandengue que sofreu calado/ E do povo que estava cansado”. Estas duas primeiras estrofes explicam a razão para a tristeza provocada por anos de guerra colonial e civil. Um cansaço capaz de determinar novas energias e concentração no futuro. Apesar dessa anulação do sorriso, o povo poderá agora ser feliz e dar a mão. A música sai dois anos antes das eleições gerais de 2008, que tiveram como lema esta música, celebrizada mais tarde por Matias Damásio no seu disco *Amor e Festa na Lixeira* (2008).

O título do disco é aliás assinalável do ponto de vista simbólico. A ideia primordial é a possibilidade de numa lixeira — Lixeira é também o nome de um bairro de Benguela de onde Matias Dámásio é proveniente — ser um lugar para o amor e a festa. O lançamento deste disco e desta música foi um fenómeno, com o cantor a passar meses nas rádios e nas televisões.

⁹⁸ Videoclip “A Felicidade”, MC Sebem (2006) disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yAA3dfHlmwU>, consultado em julho de 2024.

⁹⁹ Videoclipe “Angola um País Novo”, Maya Cool e Matias Damásio (2006), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=256aPQh8tYo>, consultado em julho de 2024.

Lembro-me do lançamento do disco na porta do cinema Karl Marx, em Luanda. Num só dia conseguiu vender mais de 27 mil cópias, conquistando um registo recordista para o lançamento de um disco.

À época eu era coordenador de programas de televisão em Luanda e a ideia de se vender um disco num só dia causou-me alguma perplexidade. Com o fim das lojas de discos, durante anos os albuns dos músicos angolanos eram editados fora do país, em Portugal ou França, e depois eram levados em caixas para venda num dia único. Nas semanas seguintes centenas de cd's pirateados continuavam a ser vendidos nas ruas de Luanda, num comércio que acabou por chegar ao fim com o aparecimento das plataformas digitais de música e devido à nova lei de direitos de autor.

Após este retumbante sucesso, Matias Damásio tem hoje um estúdio de gravação em Portugal e tem imensos êxitos dentro e fora de Angola. Sucesso similar, no campo do quizomba é o de Anselmo Ralf, que alcançou uma fama considerável nos inícios da década de 2010.

A organização do Campeonato Africano das Nações (CAN 2010) por parte de Angola assumiu-se como um marco da nova nação e a forma como queria mostrar-se ao mundo. O evento foi, porém, ensombrado por um ataque feito à seleção de futebol do Togo, pelos rebeldes separatista de Cabinda (Frente de Libertação do Enclave de Cabinda - FLEC), mostrando a inabilidade do Governo angolano para lidar com a contestação das populações deste enclave, de onde são extraídos grande parte dos recursos petrolíferos de Angola. Apesar do incidente, que originou três mortos e nove feridos, o campeonato continuou tendo granjeado efusivos elogios por parte da Federação Africana de Futebol.

Por esta altura, Matias Damásio, Anselmo Ralf e Yuri da Cunha levaram a música angolana além fronteiras e deram-lhe visibilidade, especialmente em Portugal e no Brasil, onde realizaram imensos concertos e visitas. Anselmo Ralf chegou mesmo a ser júri do concurso *The Voice Portugal*, fazendo hoje parte do estrelato musical português.

O kuduro também se notabilizou, quer dentro de portas, em Angola, quer no circuito musical eletrónico internacional. Para além dos Buraka Som Sistema, kuduristas como Cabo Snoop, Titica e Lambas notabilizaram-se pelas suas propostas musicais. No caso da cantora tran género Titica, as audiências LGBTQIA+ brasileiras e portuguesas acabaram por lhe trazer reconhecimento internacional, catalogando-a como um exemplo do progressismo de Angola ao nível das identidades de género e dos direitos humanos. Paulo Flores chegou mesmo, na nossa conversa, a referir que fez uma música com a Titica, para se alinhar a essa necessidade de respeito pela diferença, que a música e a arte devem abraçar.

Apesar do rap ser visto como problemático pela comunidade autorizada do património, devido à sua denúncia das injustiças do “país novo”, houve um músico que se destacou, sobretudo no seu primeiro disco, que foi bem aceite pelo círculo do poder: Yannick Afroman. O seu disco *Mentalidade* (2009) tem um conjunto de músicas que tentam moralizar a sociedade angolana. Trata-se sobretudo de músicas com um teor de moralização sobre o que está errado nas atitudes do dia-a-dia, desde comportamentos no trânsito, até à forma como as pessoas procuram emprego através da “cunha” e do “compradio”. Yannick Afroman acabou por ser abraçado por esta atitude cívica e foi autorizado quer nas rádios, quer em concertos, que esgotavam. Veio também trazer ao rap o seu estatuto de denúncia, mas aqui orientada para a mudança de mentalidades, sobretudo na forma como a sociedade olha para o tema da pequena corrupção. Cheguei até a comentar com o cantor que a proposta era arrojada, já que o normal parecia anormal e o anormal era normalizado (desde a entrada numa discoteca até à condução no trânsito, era normal a polícia deixar-se corromper por um par de dólares).

Após o lançamento do disco, o rapper foi apanhado várias vezes a ter uma conduta não condizente com as suas letras, acabando por ficar conhecido como “moralista sem moral”, na imprensa e nos imensos debates que originou nas redes sociais.

Até 2015, o desenvolvimento vertiginoso de Angola proporcionou uma espécie de “bebedeira” capaz de silenciar, ainda que apenas por cerca de dez anos, todos os problemas estruturais da vida dos angolanos e angolanas mais pobres, aqueles que não foram beneficiados pela imensa quantidade de dinheiro que jorrou dos dividendos do petróleo. [não é parágrafo] A contestação veio do rap mais político, que estava a borbulhar há muito na sociedade luandense, sobretudo nas camadas mais jovens.

O concerto de Brigadeiro Mata Frakux, Iconoclasta, nomes artísticos de Luaty Beirão, no Cine Atlântico, em 2011, foi o sinal de que a música tinha capacidade para assustar de novo o regime. Perante cerca de três mil jovens, Luaty Beirão pegou numa frase de Paulo Flores — “explorador dos oprimidos!” — para provocar a participação da audiência, que gritou “fora!”, um grito contra José Eduardo dos Santos, presidente da República na altura. Ninguém estava à espera deste momento, sobretudo por vir de uma pessoa ligada ao privilégio. Luaty Beirão é filho de um dos amigos próximos de José Eduardo dos Santos, João Beirão, que foi o primeiro presidente da Fundação Eduardo dos Santos (FESA). O artista teve acesso a uma educação privilegiada, com duas licenciaturas fora do país e acesso a uma formação de elite. Esta parte de denúncia do regime viralizou na internet¹⁰⁰ e adensou ainda mais a paranóia da “cidade alta”

¹⁰⁰ Para consultar momento do concerto em que Luaty Beirão denuncia o regime de José Eduardo dos Santos, em 2011, cf: <https://www.youtube.com/watch?v=mhF7tDoekg>, consultado em julho de 2024.

e o seu séquito de apoio à ideia de uma possível revolução descontrolada nas ruas. Lembramos ainda que este ambiente será marcado (tal como em 1977) por acontecimentos internacionais: a Primavera Árabe, que tinha levado imensos jovens às ruas de cidades da Tunísia, do Egipto, da Líbia e da Síria, um ano antes, em 2010. O rastilho de protestos arrastou-se a outros países do Médio Oriente, levando os regimes em vigor a serem destabilizados com prisões e inícios de conflitos civis que continuam por resolver.

Desde o concerto até à prisão de Luaty Beirão foi um processo. O regime de José Eduardo dos Santos estava à espera de um momento de calma para atacar. E isso aconteceu em julho de 2015 com a detenção de 17 ativistas, no momento em que se reuniram para debater a democracia. O texto proposto para discussão era do jornalista angolano Domingos Cruz, intitulado “Ferramentas para destruir o ditador e evitar nova ditadura — Filosofia política da libertação para Angola”. Esta obra foi inspirada no livro de Gene Sharp, *Da ditadura à democracia - Uma estrutura Conceptual para a Libertação* (1983). O encontro acaba por resultar num conjunto de prisões dos jovens reunidos – que ficarão deste modo conhecidos como “revus”. A detenção destes ativistas foi bastante mediatizada fora de Angola, especialmente em Portugal. Luaty Beirão granjeou forte solidariedade, não apenas por ter desencadeado uma greve de fome na prisão, mas também pelo facto de ter dupla nacionalidade (portuguesa e angolana), como acontece com muitas das famílias das elites angolanas. Aquando da greve de fome, que Luaty Beirão acabou por levar a cabo na cadeia onde estava detido com mais 15 ativistas, o embaixador de Portugal em Angola fez-lhe uma visita, o que deu ainda mais notoriedade à causa dos detidos. Contrariamente aos acontecimentos de maio de 1977, em 2015 o fluxo mediático acabou desgastar a presidência de José Eduardo dos Santos, que acabou mesmo por resignar ao cargo (em 2017). O medo inflingido pelos acontecimentos após o 27 de maio parecia estar do lado do poder. Um poder que esteve anos com o controlo da situação e que via agora expostos os seus tiques autocráticos na imprensa internacional. Um regime que não foi capaz de trazer um conjunto de reflexões essenciais para as gerações do pós-guerra colonial e civil. Para Verónica Leite Castro:

Os angolanos não tiveram tempo para refletir sobre o impacto do colonialismo na sua própria mentalidade e comportamento. Em 1977, o racismo, o patriarcado e o sexismo continuavam muito presentes nas práticas sociais angolanas assim como a cultura do medo, da perseguição, da bufaria, da intriga.

Os intelectuais, que fizeram parte das tais comissões (Comissões de julgamento criadas ad hoc), deveriam ter-se insurgido contra as perseguições, prisões, torturas e mortes arbitrárias. Deveriam firmemente afirmar: “nós não queremos isto para a nossa sociedade”, porque muitos deles estiveram presos nas cadeias coloniais. Agostinho

Neto, Luandino Vieira, Mendes de Carvalho e outros estiveram presos em Caxias, em Peniche, no Tarrafal. Se calhar não passaram por torturas como as perpetradas pela DISA (Direcção de Informação e Segurança de Angola). E essa é a minha questão. Ainda hoje eu pensei nisso, pois, se eles tivessem passado por torturas iguais às infligidas pela DISA, se calhar não tinham permitido que a barbárie do “27 de Maio” acontecesse (V. Leite Castro, entrevista, 28 de setembro de 2020).

Em 1977, a Direcção de Informação e Segurança de Angola (DISA) constituiu-se funcionários capazes de perseguir e torturar todos aqueles que se atreviam a contestar o poder de Agostinho Neto. Pessoas que ainda estão vivas e que deambulam por Luanda e por outras cidades. Quando o presidente João Lourenço pediu desculpa pelos crimes do 27 de maio, em nome do MPLA, esqueceu-se das feridas abertas e da existência de pessoas [retirar vírgula] por julgar, que não só cometeram crimes em nome do Estado, como continuam na máquina do Estado angolano.

Se olharmos para a “Comissão das Lágrimas”, como ficou conhecido o Tribunal Militar criado pelo MPLA (em abril de 1977) para julgar casos de dissidências em relação ao regime, vemos que muitas das figuras que dele fizeram parte são hoje intelectuais vivos, como os escritores Pepetela e Manuel Rui. Escritores e pessoas que, paradoxalmente, são agora também as mais aguçadas a criticar a forma como o poder tem sido exercido em Angola.

Desde a prisão de Luaty Beirão até à transição na Presidência de Angola houve perseguição e violência sobre aqueles e aquelas que contestavam o estado das coisas. Uma das músicas que ilustra estes tempos é “Baju” (2016) de Paulo Flores. “Baju” é um semba que se refere aos “bajuladores” do poder, aqueles e aquelas que apesar da opressão do regime continuam a apoiar as medidas do Governo, mesmo que isso signifique uma afronta aos mais básicos direitos humanos.

Quando lancei o “Bajú”, no Bolo de Aniversário apoiei os miúdos (15+2), depois neguei-me a fazer o hino da independência, que o Matias Damásio fez lá com eles todos e eu rescrevi isso: “não me revejo nessa vossa independência” e depois faço uma música com o Kid MC (também censurada em Angola) que é “O Apagar da Esperança”. Eles lançam nessa semana. Esse momento todo, até lançar o Bolo de Aniversário. Só agora, que mudou o presidente é que de alguma maneira, eles agora querem fazer de mim outra coisa como se fosse boa (P. Flores, entrevista, 10 de agosto de 2018).

A música “Bajú” acabou por fazer sucesso, mas a comunidade autorizada do património não deixou de se sentir atingida.

Entretanto, os contornos do 27 de maio de 1977 em relação às mortes de David Zé, Urbano de Castro e Artur Nunes não estão totalmente esclarecidas. Verónica Leite Castro realça a sua estranheza, já que estes músicos e cantores atuavam na banda FAPLA-POVO, que existia

debaixo da alçada das Forças Armadas pela Libertação de Angola. Estes cantores foram entusiastas disseminadores das ideias socialistas do MPLA e atuavam para estádios à pinha.

Segundo algumas pessoas que estiveram presas após os acontecimentos do alegado golpe, havia um grande descontentamento nas forças armadas com a subida de militares dentro da hierarquia, sem que tivessem provas dadas na guerra pela libertação do país. Havia também mal-estar em relação à forma como o presidente Agostinho Neto desenvolvia as suas políticas económicas, que estavam a gerar falta de bens alimentares e outros.

Foi nesse contexto que Nito Alves foi expulso do Comité Central do MPLA e também do Bureau Político, dias antes do dia 27 de maio. Acusado de estar a provocar um golpe, o agora proscrito dirigente político escreve as *Treze teses em minha defesa*, documento editado mais tarde pela Associação 27 de Maio, da qual fazem parte Verónica Leite Castro e José Reis, que esteve preso na cadeia de São Paulo, acusado de estar ligado ao movimento fraccionista de Alves.

Este processo de cura de uma sociedade marcada pelo “medo” e pela “violência” e pela precariedade tem sido amplamente executado através das performances como o semba.

O recurso a repertórios antigos e as alianças entre músicos que interpretam aquilo que cunham como “ancestralidade” e músicos e compositores mais politizados faz do campo musical luandense e angolano um excelente terreno de análise destas performances, resultando naquilo que Diana Taylor (2003) cunhou como “sintomas da história”.

[parágrafo] É o caso da música “[Não era para ser assim](#)”¹⁰¹, que junta Jorge Mulumba, Luaty Beirão e MCK, estes dois últimos vindos do campo do rap, da palavra que denuncia as injustiças e perseguidos por isso. A música revela esta sensação, que perpassa os mais jovens, de que o projeto de uma Angola independente e próspera está longe de pertencer a todos e a todas. As imagens escolhidas para o videoclipe mostram a Luanda dos arranha-céus em contraponto com a dos musseques, lugares contrastantes. Vê-se a baixa, a sede da Sonangol, onde se gerem os dividendos do petróleo, em contraste com o bairro precário, onde se gerem vidas de sobrevivência. O canto em Quimbundo, na voz de Jorge Mulumba, representando as vozes do passado e as frase aguçadas de Luaty e MCK realçam a importância do património

¹⁰¹ Nesta música com o sugestivo título “Não era para ser assim”, Jorge Mulumba toca instrumentos do semba com as batidas e palavras dos *rappers* MCK e Luaty Beirão, preso durante a última fase da governação de José Eduardo dos Santos. Esta performance realça a desilusão e denuncia a forma como as promessas da independência estão longe de estarem concretizadas. Para ver o videoclipe aqui: https://www.youtube.com/watch?v=H_RYX36yOHU, consultado em julho de 2024.

imaterial das performances culturais, que são um ativo, um arquivo de memória, com impactos na transformação social. O refrão diz em língua quimbundo:

Tala ngo ana Ngola holo kinga ho kizuwa kya

(Vejam só os filhos de Angola a espera do dia deles).

Mona Ngola kyo kinga kya ngonga

(Os filhos de Angola enquanto esperam lamentam).

Kyadila ho kizuwa ho kizuwa kya Ngola

(E choram pelo dia o dia de Angola).

Este arquivo aural que tem passado de geração em geração faz do semba e da comunidade de práticas musicais angolana um espaço e uma rede de diálogos capazes de “friccionar” e “polinizar” a comunidade de agentes autorizados. Para Diana Taylor:

“[...]estas práticas performativas, inspiradas em repertórios seculares ou tradições marginalizadas, permitem respostas imediatas aos problemas políticos actuais. Cada resposta à violência política traz consigo uma história de respostas, conjuradas a partir de uma vasta gama de memórias incorporadas e arquivadas (Taylor, p:208).

5 Considerações finais

5.1 Recados do Semba

Sentado à beira da baía de Luanda, contemplando os edifícios vazios e desabitados, ao lado dos pescadores desprovidos de moradia, sem acesso à água para higiene ou luz para uma vida digna, volto às páginas do meu diário de campo e releio algumas notas iniciais da pesquisa sobre o semba:

Ontem, dia 7 de agosto de 2019, primeiro dia da minha chegada, uma amiga do Noé, Pamina Sebastião, veio ter connosco ao restaurante de pizzas onde estava a jantar. Acabamos por ir a um espaço chamado Sete e Meio, na baixa de Luanda à frente da antiga discoteca Don Q, agora, renomeada Docks. O Sete e Meio é um bar-galeria de arte. Neste momento com uma exposição do artista plástico Toy Boy, artista plástico que usa material antigo reciclando-o em objetos artísticos.

Voltando ao Sete e Meio deparo-me com uma entrada e a decoração que se mantém, em linha, com aquilo que associamos à arquitetura colonial. As mesas e cadeiras e a decoração permanecem como imagens de um revivalismo colonial. Prova disso são as imagens na parede de músicos da chamada “era dourada da música angolana” como David Zé (assassinado em 1977) e Teta Lando. Também há um quadro da cantora Nani, muito popular na época colonial e pós-colonial. O passado ecoa nestes lugares como sombra que paira sobre o presente. As pessoas e os edifícios escondem muitas histórias por contar.

Nota: tomar “banho de caneca” de manhã, aquela água fria sobre o corpo faz regressar a mim a noção de corpo. Em Lisboa é só abrir a torneira e sai água quente. Aqui a noção de precariedade ganha corpo a cada manhã. A forma como naturalizamos os aspetos garantidos da nossa vida em Lisboa faz com que um conjunto de discursos de superioridade civilizacional sejam extrapolados para a relação de nós “europeus” e os outros grupos de pessoas no mundo. A verdade é que a maioria das pessoas no mundo vive em condições precárias e toma “banho de caneca”. É esta imersão da etnografia que nos ajuda a rever um conjunto de construções discursivas naturalizadas. No bairro onde estou a viver não há água canalizada, nem esgotos, nem chuveiro de água quente. Agora entendo a visão diária e sem expectativas das pessoas que vivem nos bairros de Luanda, também o conjunto maioritário de pessoas (Soares, 2019).

Este fragmento do meu diário de campo é uma janela para a experiência imersiva e reflexiva que vivi, proporcionando uma visão rica das complexidades da vida quotidiana em Luanda e a intrincada relação entre o passado colonial e o presente.

Os relatos fragmentados desse dia-a-dia no terreno, especialmente a partir de um lugar tão singular como o musseque no bairro Huambo, Morro da Luz, fornecem uma perspetiva profunda nas complexidades da vida em Luanda. Esses relatos, permeados pelos “recados” do

semba, não são apenas descrições de eventos; são testemunhos vívidos de vivências sociais que criam uma teia intrincada de fricção e polinização entre diversas comunidades de interesses.

A metáfora do “espelho partido”, refletindo fragmentos, seleções e miragens, ressoa de maneira poderosa nesse contexto. Os trechos sonoros, gestos e performances captados nos relatos não são apenas eco do passado; são projeções vibrantes no presente. O semba, ao ser a banda sonora desse quotidiano, age como um fio condutor que conecta diferentes tempos e espaços.

A vida no musseque, com todas as suas nuances, desafia estereótipos e oferece uma narrativa rica e multifacetada. Os ecos do semba, além de expressarem a herança cultural, tornam-se elementos dinâmicos que moldam as interações sociais. Esses relatos fornecem uma compreensão mais profunda das realidades vividas pelas pessoas, destacando não apenas as adversidades, mas também a resiliência e a criatividade que permeiam o quotidiano.

Ao explorar o musseque como um ponto focal, a pesquisa documenta as experiências locais destacando a importância de dar voz às comunidades marginalizadas. Esses fragmentos de vida quotidiana, costurados pelos ritmos do semba, são testemunhos cruciais da complexa tapeçaria cultural de Luanda, apresentando uma narrativa autêntica que se desdobra através de gestos, sons e performances desafiando simplificações.

Sentado no meu pátio em Luanda ponho a música de Paulo Flores, “Poema do Semba”, a tocar e tento acompanhá-la friccionando a minha dicanza. A música expande-se pelo ar e os pássaros em volta acompanham este momento com os seus diversos chilreios.

Neste mesmo dia, chega-me a notícia de que o ministro da Cultura, Filipe Zau, determina, por despacho, o semba como património imaterial nacional (Decreto executivo nº54/23, 2 de maio).

Lê-se na abertura do decreto:

Considerando que o “Semba” é um género de música e dança que contribui para a construção de angolanidade e constitui uma forma de comunicação que assegura identidade e coesão social;

Havendo a necessidade e a conveniência do seu reconhecimento como garantia para a sua salvaguarda e valorização para as atuais e futuras gerações...

Desde o anúncio da ministra da Cultura, Carolina Cerqueira, e a data deste decreto passaram seis anos, o tempo aproximado desta pesquisa sobre semba enquanto património imaterial.

Neste período o Instituto Nacional do Património Cultural liderou as discussões e debates em torno do património imaterial e a escuta da comunidade de práticas tem feito avançar uma agenda que estava fora dos radares quer da comunidade de práticas do semba, quer da

comunidade de agentes autorizados. A minha presença no INPC e as discussões mantidas com a diretora Cecília Gourgel parecem ter contribuído para um processo mais abrangente, levando ao reconhecimento do semba como património a salvaguardar.

Mas as decisões de cima-para-baixo continuam a ser ações sem grandes consequências práticas e políticas, com ausência de um plano de ação para a inventariação do semba enquanto património imaterial. Já aqui foram descritas algumas das razões para esta apatia, por parte do Estado angolano, na concretização dos planos que tem para as suas políticas culturais. Uma das razões é a falta de diálogo e de estudos capazes de sustentar as decisões políticas. A ausência de recursos humanos e a incapacidade da academia angolana contribuem para uma inação, levando a comunidade de práticas do semba a recorrer à solidariedade e à ação isolada, desligada do aparelho do Estado.

Esta situação é extensível às outras artes em geral. Na minha conversa com Kiluanji Kia Henda, que no início da sua carreira de artista também se aventurou no campo musical, refere que a ausência do Estado e de políticas culturais leva à resistência e à resiliência das comunidades de práticas artísticas.

O Estado tem estado ausente há muitas décadas. A nossa forma de estar já é a nossa identidade. Essa predisposição para uma auto-organização tem a ver com um Estado que nunca quis cuidar de nós. Nunca houve um Estado que pretendesse incluir no seu programa, no seu discurso, artistas com o nosso posicionamento. Está mais do que claro que a nossa abordagem e a forma como nos posicionamos como artistas não é o que convém aqui ao status quo. E isso tem sido também um desafio. Porque o Estado também são pessoas, são pessoas que levam o Estado para a frente. Os nossos eventos são um ato de resistência, mas também um acto que pretende mudar algumas consciências dessas pessoas (Kia Henda, entrevista, 2019).

A interligação entre fricção e polinização nas comunidades de interesse em disputa pelo património revela um intrincado jogo de dinâmicas culturais, políticas e territoriais. Esta pesquisa observou de perto as movimentações dessas comunidades, que procuram não apenas preservar as suas tradições, mas também ampliar a sua influência e reconhecimento junto às audiências.

A noção de fricção também inspirada na experiência com o instrumento de dicanza nas músicas e grupos de semba, destaca um confronto constante entre as comunidades envolvidas. A metáfora da fricção ilustra vividamente a tensão e a competição na arena do património, onde diferentes grupos reivindicam as suas agendas, muitas vezes em conflito. Essa dinâmica reflete a argumentação de Chiara Bortolotto sobre as disputas e conflitos presentes nas comunidades autorizadas do património e na comunidade de práticas culturais.

O conceito de polinização adiciona uma camada adicional à compreensão dessas dinâmicas. Aqui, a música e o canto do semba ultrapassam fronteiras territoriais, alcançando audiências diversas e desafiando as concepções tradicionais de património ancorado em territórios nacionais. A ideia de "territórios" transnacionais destaca como o semba, enquanto expressão cultural, transcende as fronteiras geográficas e políticas, influenciando significados para além dos Discursos Autorizados do Património e das narrativas nacionais predefinidas presentes nos certames internacionais e em forma de diplomacia cultural.

O alargamento do conceito de património imaterial pela UNESCO, como apontado, impulsiona processos mais participativos e democráticos de patrimonialização. Esse alargamento desafia as fronteiras tradicionais dos estados-nação, demandando discussões e debates que vão além desses limites. A pesquisa evidencia o facto das dinâmicas de fricção e polinização não refletirem apenas, mas também moldarem as narrativas em torno do semba, contribuindo para uma compreensão mais profunda das tensões, oportunidades e desafios que permeiam a preservação desse importante património cultural em Angola.

O reconhecimento do semba como património imaterial nacional, alcançado pela comunidade de práticas através do decreto de lei, representa um marco significativo na trajetória desta performance e das dinâmicas em torno do património cultural em Angola. Este feito consolida a importância do semba como expressão cultural e herança compartilhada, e destaca a capacidade da comunidade de práticas a influenciar ativamente as políticas de património.

Quando Laurajane Smith (2010, 2021) afirma que o património é predominantemente "um ato político", oferece-nos uma lente teórica valiosa para entender esse processo. Smith destaca a complexidade e as implicações políticas inerentes ao reconhecimento do semba como património.

O decreto de lei não é apenas um gesto simbólico, é uma ação política concreta que reflete as negociações e os conflitos subjacentes nas interações entre a comunidade de práticas e as entidades do Estado. Este ato político reconhece não apenas o valor intrínseco do semba, mas também os elementos sociais, culturais e históricos que o permeiam.

Ao considerar a conquista do reconhecimento como um ato político, a pesquisa ressalta a importância de entender o património não como uma entidade estática, mas como algo que é moldado e influenciado por forças políticas dinâmicas. O semba, ao ser elevado à categoria de património imaterial nacional, torna-se um ponto focal para discutir não apenas as suas características artísticas, mas também as questões políticas e sociais que cercam a sua

preservação e promoção. Essa conquista reforça a ideia de que o património é, em última instância, um espelho que reflete diversas forças políticas convergentes e manifestantes.

A pandemia pelo COVID-19 foi um desses momentos em que os músicos se uniram e proporcionaram música e dança a todos, através da televisão pública e também pelas plataformas digitais. O Show do Mês, organizado pelo jornalista Yuri Simão, foi transferido para o canal público levando ao projeto “Live no Kubico”¹⁰² evitando a deslocação de pessoas e t assim prevenindo a propagação do vírus.

Com a pandemia entramos em choque. Tínhamos compromissos com os patrocinadores, tínhamos gente que vivia, fornecedores e não só, deste movimento. Destes 12 meses, ficámos dois meses parados e então começou a haver o movimento lives por todo mundo. E a gente experimentou fazer uma na internet e percebemos que a televisão estava sem conteúdo. Porque não tinha produção. E nós, olhando para isso, percebemos que podíamos levar o nosso conteúdo. Nós já tínhamos cedido à TPA alguns espetáculos (Y. Simão, entrevista, 25 de agosto de 2021).

A participação dessas pessoas e a possibilidade da comunidade de práticas do semba poder continuar a mostrar o seu trabalho revelou a importância da música e da dança no tecido social angolano.

Yuri Simão, através das suas propostas de programação do Show do Mês, tem levado à mudança de mentalidades sobretudo com o Show Pió, numa referência clara à infância e aos “pioneiros” (nome dado aos grupos infantis dos partidos comunistas), num conjunto de espetáculos que recuperam as músicas da infância de quem é hoje adulto em Angola.

*O show não foi para os miúdos. Todos os pais que levaram os filhos, os filhos riram-se dos pais. Porque eles não entendiam a emoção. Então os pais começaram a dizer não. Começou a ser um movimento que junta pessoas. Até tivemos de sair do Royal Plaza para ir para o CCB, para ver três mil pessoas loucas, tu vês PCA (Presidente do Conselho de Administração), ministros, tudo a chorar, tudo a saltar, tudo abraçado com a **nostalgia**.*

*E esse movimento Pió criou outra coisa, tem gente que não vai ao Show do Mês, só vai ao Pió. Vem de fora do país para verem o Show Pió. As músicas por vezes são sempre as mesmas, apesar de reinventarmos o show com desenhos animados, mas a emoção de **voltar a ser criança uma vez é sempre igual** (Y. Simão, entrevista, 25 de agosto de 2021, ênfases meus).*

¹⁰² Live no Kubico foi uma iniciativa conjunta do Show do Mês com a Televisão Pública de Angola e com ampla participação dos artistas. Um dos mais emblemáticos concertos aconteceu a partir de Lisboa “Live no Kubico 3 G – Bonga, Paulo Flores e Yuri da Cunha” músicos e cantores fortemente ligados ao semba. O direto aconteceu no dia 28 de junho de 2020 durante o *lock down* global. Para ver o concerto: https://www.youtube.com/watch?v=gO_dAZIoVuQ, consultado em julho de 2024.

Esta nostalgia, esta vontade de ser criança, num país marcado por um longa guerra civil e, numa altura em que o grande desenvolvimento económico da primeira década do século XXI foi sendo desafiado por uma crise económica e social (que afeta sobretudo as populações mais jovens) tem uma dimensão de passado e de futuro e na esteira da análise de Svetlana Boym (2001) quando refere que a imaginação sobre o passado, ou a nostalgia, são produto da vida do presente e as suas dificuldades, marcando o ritmo daquilo que será o futuro.

Há essa grande preocupação junto da comunidade de práticas do semba, o receio de que se venha a perder o “espírito” de angolanidade na música e no canto, na possibilidade do desaparecimento daquilo que resta desse passado. Yuri Simão refere que:

Tu lebares o teu avô a um espetáculo estás a levar a pessoa mais importante da família e o avô em África tem um peso muito grande dentro das famílias.

Agora, musicalmente falando. Nós começamos por música alternativa, mas depois percebemos que no palco cabiam todos e cabiam todos de várias regiões.

Nós fizemos o primeiro grande espetáculo do Gabriel Tchiema, e fizemos as pessoas dançarem Tchianda, em Talatona. Nós levamos Os Kiezos, levamos os Jovens do Prenda(...) Ou seja, quando percebemos que não tínhamos a TPA a filmar os espetáculos, nós podíamos não ter nada de arquivo e pior estes mais velhos “os Imbondeiros” da nossa música estavam a morrer, e nós tínhamos a necessidade de ter o arquivo deles (Y. Simão, entrevista, 25 de agosto de 2021).

Desde que começou, em 2014, o Show do Mês tem somado cerca de 24 espetáculos por ano entre o evento mensal – Show Pió – e uma outra iniciativa que tem resultado que é o Brunch do Show do Mês, uma espécie de sentada familiar onde há momentos de música, conversa e pequenas oficinas de aprendizagem de instrumentos. Jorge Mulumba liderou uma destas formações a partir do momento em que Yuri Simão ficou a conhecer o projeto “Tuxike Odikanza” (Toquemos dicanza) que pretende promover a prática e difusão da dicanza junto das crianças e jovens, em Luanda. A oficina de dicanza teve ampla divulgação televisiva levando muitas pessoas conhecidas na sociedade a reconhecerem a importância do projeto e a forma como reconecta os angolanos e angolanas com as suas raízes.

Quando assisti ao Show do Mês dedicado ao Zouk, deparei-me com uma frase de Lito Graça sobre a forma como esse ritmo caribenho influenciou o surgimento do kizomba e a maneira como a ausência da dicanza permitiu uma sonoridade mais moderna e mais ao gosto dos jovens universitários de Luanda. O Show do Mês aparece como espaço de revelação, e de envio de “recados”, arquivo aural, mas também tecnológico, é um importante ativo para o processo de inventariação do semba e a forma como a comunidade de práticas lida com o seu património musical, na relação com o Estado e a comunidade autorizada do património. O

empacotamento mediático e a sua disseminação através das plataformas de internet permite uma polinização sobre as formas de fazer património, importante “ato político” que vai moldando as audiências no sentido da preservação e salvaguarda das expressões culturais de Angola.

Ao longo destes anos, os recados do semba têm sido enviados aos mais altos dirigentes do país e às audiências que apreciam e vivenciam a música. A inauguração do Passeio dos Artistas pela primeira dama, Ana Dias Lourenço, no final de dezembro de 2021, e o reconhecimento oficial do semba como património nacional imaterial em 2023 são respostas, ainda que subteis, da comunidade autorizada sobre a importância da preservação das expressões culturais angolanas, em particular da música e da dança. Este reconhecimento deve-se em grande parte às estratégias de solidariedade e organização da comunidade de práticas do semba, que, através das suas performances e debates subsequentes, alcançaram o primeiro passo para a futura inscrição deste bem cultural nas listas do Património Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO. Este marco sublinha não apenas a relevância do semba como expressão cultural, mas também a eficácia das ações coletivas na preservação e promoção das práticas culturais expressivas angolanas.

5.2 O semba, uma herança, que futuro(s)?

A categorização do semba como património imaterial, apresentada pela ministra da Cultura Carolina Cerqueira, em 2017, marcou um significativo ponto de viragem na trajetória do semba em Angola. Essa iniciativa desencadeou uma série de interações dinâmicas entre diversas comunidades de interesses ligadas ao semba, cada uma desempenhando um papel distinto na formação do futuro desse património cultural.

O acompanhamento detalhado das transformações em curso foi facilitado pela criação de um *website* dedicado a mapear os principais atores nas agremiações musicais que executam o semba. Entre essas agremiações, a Banda Maravilha destaca-se como sua guardiã contemporânea, enquanto reconhece que a escola informal de dança Estrela Clássica, o grupo de música ancestral Nguami Maka e o grupo carnavalesco União Recreativo Kilamba também contribuem de maneiras únicas para a preservação e evolução desse género musical.



Figura 5-1: Imagem do [website](#) da pesquisa sobre Semba enquanto Património Imaterial

A análise estende-se além das práticas culturais para as discussões na comunidade de agentes autorizados do património, evidenciando o papel crucial do Instituto Nacional do Património Cultural (INPC) na promoção de debates entre a comunidade de práticas e as entidades do Estado. Os pavilhões de Angola em exposições internacionais surgem como espaços privilegiados para a promoção dos géneros musicais e de dança angolanos, ilustrando a ligação entre diplomacia cultural e preservação do património.

A falta de diálogo entre as duas partes — a comunidade autorizada do património em Angola e a comunidade de práticas — foi tema na conversa que tive com Ana Clara Guerra-Marques, na sua residência. Guerra-Marques destaca o desafio persistente que é a comunicação aberta e construtiva por parte da comunidade de práticas, que tende a visibilizar-se através das suas performances “ao vivo”, nutrindo a relevância política e cultural da sua herança.

Ao criar um espaço propício para esse diálogo, esta pesquisa procurou superar essas limitações, alinhando-se aos princípios da Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial da UNESCO, onde se enfatiza a importância do diálogo entre comunidades, grupos e indivíduos na promoção e preservação das heranças culturais.

Este estudo não se limita a documentar os debates em torno da salvaguarda do semba; ela aspira a influenciar ativamente essas discussões. Ao compreender as dinâmicas entre diferentes comunidades, esta pesquisa contribuiu para uma compreensão mais profunda das tensões, oportunidades e desafios que moldam o papel do semba como expressão cultural e herança compartilhada em Angola. Este esforço ilumina não apenas o passado e o presente do semba,

como também lança luz sobre as possíveis trajetórias futuras desse património musical tão significativo.

Ao longo desta tese, torna-se evidente que, apesar dos desafios no diálogo cultural em Angola, uma série de fricções e polinizações entre as comunidades em foco contribuem para a construção de um debate dinâmico. Essas interações não se limitam apenas à esfera da preservação do semba como património imaterial; elas abrangem também o desenvolvimento de novas possibilidades em relação às representações futuras do semba como bem cultural a ser patrimonializado. Este processo reflete uma disputa política saudável em torno da identidade cultural angolana e do papel do semba nesse contexto.

Assim, esta tese não aspira apenas a criar um espaço propício para o diálogo, quer também destacar a importância desse diálogo na configuração das narrativas em torno do semba. Ao buscar compreender as dinâmicas entre as comunidades, a pesquisa visa contribuir para um entendimento mais profundo das tensões, oportunidades e desafios que moldam o papel do semba como expressão cultural e herança compartilhada em Angola.

Ao longo da pesquisa, emerge com clareza que, apesar dos desafios existentes no diálogo cultural em Angola, diversas fricções e polinizações entre as comunidades em foco não só desempenham um papel crucial na preservação do semba como património imaterial, mas estão também na vanguarda do desenvolvimento de novas possibilidades e representações futuras desse património cultural.

Essas interações não se limitam a uma esfera exclusiva de preservação; pelo contrário, estendem-se para além disso, abarcando a exploração de novos horizontes e a redefinição constante das representações do semba enquanto bem cultural a ser patrimonializado. Esse processo não é apenas um exercício de salvaguarda; é, em essência, uma disputa política saudável que permeia as narrativas em torno da identidade cultural angolana, com o semba a ocupar um lugar central nesse contexto.

A pesquisa não se contenta apenas a criar um espaço propício para o diálogo, ressalta também a importância intrínseca desse diálogo na moldagem das narrativas relacionadas com o semba. Ao buscar compreender as dinâmicas complexas entre as diferentes comunidades, a pesquisa almeja contribuir significativamente para um entendimento mais aprofundado das tensões, oportunidades e desafios que delineiam o papel do semba como expressão cultural e herança compartilhada em Angola.

Esse esforço não se restringe a iluminar o passado e o presente do semba; ele lança luz sobre as possíveis trajetórias futuras desse património musical tão significativo. Ao destacar a natureza dinâmica e em constante evolução das interações culturais em torno do semba, a

pesquisa sinaliza não apenas a resiliência desse género musical, como também a vitalidade do diálogo intercultural, como um catalisador fundamental na construção do futuro do semba em Angola.

O percurso da pesquisa até este momento revela uma jornada intrincada e rica na exploração do semba enquanto património imaterial em Angola.

Ao mergulhar nas vivências e narrativas compartilhadas pelos praticantes do semba, foi possível captar nuances e sutilezas nas técnicas de interpretação vocal que transcendem a simples execução musical. A música não é apenas uma sucessão de notas, mas uma expressão rica e multifacetada de experiências culturais e emocionais. Através desse diálogo contínuo, tive a oportunidade de compreender como diferentes comunidades de práticas abordam o ato de "cantar" o semba, incorporando as suas histórias, tradições e identidades.

A música "Poema do Semba" serve como uma peça central neste entendimento expandido. A profundidade lírica e a riqueza melódica dessa composição não são apenas produtos de habilidades técnicas, refletem as complexidades e as nuances da cultura angolana, em particular, a forma como o semba é vivido e sentido. As letras poéticas e a melodia envolvente tornam-se veículos poderosos para transmitir não apenas a musicalidade, mas também a alma do semba.

A riqueza do conhecimento adquirido permite uma apreciação mais completa e contextualizada da expressão musical. A pesquisa reconhece que a verdadeira essência do semba reside não apenas nas partituras e nas técnicas, mas na maneira como as comunidades o vivenciam, interpretam e preservam. Isso destaca a importância das vozes, discursos e narrativas das comunidades de práticas, garantindo que a preservação do semba como património imaterial seja um reflexo mais nítido das experiências e sabedorias transmitidas ao longo das gerações.

Nesta pesquisa destaco ainda três ideias fundamentais que emergiram ao longo do estudo do semba enquanto património imaterial em Angola:

- (1) Em primeiro lugar, sublinha-se a necessidade premente de um diálogo efetivo entre as comunidades de práticas do semba e a comunidade autorizada do património. A inclusão do semba nas listas representativas da UNESCO só será possível se houver uma atenção especial para as vozes e perspetivas das comunidades que vivenciam e perpetuam essa expressão cultural. A interação constante entre detentores dos discursos autorizados e as comunidades de práticas é essencial para garantir uma representação autêntica e justa do semba no cenário global do património imaterial.

- (2) Em segundo lugar, destaca-se a importância do respeito pelas vozes críticas e muitas vezes "silenciadas" dentro deste contexto. Isso implica uma abertura democrática à participação de todos e todas, especialmente dando destaque às vozes das mulheres e das populações LGBTQIA+. Reconhecer e valorizar o papel desses grupos na preservação do semba enriquece a narrativa e promove uma abordagem inclusiva e equitativa na salvaguarda do património cultural.
- (3) Por fim, ressalta a necessidade de um investimento sustentável no aprofundamento do estudo das práticas culturais angolanas. Este investimento deve incluir uma colaboração estreita com instituições académicas, com organismos ligados ao património e às indústrias culturais criativas, estabelecendo planos de ação que proporcionem sustentabilidade económica e social a essas práticas. Valorizar os agentes e promotores culturais, melhorando a qualidade de vida daqueles que dependem da cultura para subsistência, é crucial para garantir a continuidade e vitalidade do semba e de outras expressões culturais em Angola.

5.3 Reconstruindo o “espelho partido”: inventariando o passado, enraizar o presente e construir o futuro do semba

Ao explorar a ideia de inventariar o passado a partir do presente, o objetivo desta pesquisa pretende ir além da compreensão profunda das “origens” do semba. Quisemos examinar o papel crucial que as performances culturais e os esforços patrimoniais desempenham na reconstrução do “espelho partido” numa cidade como Luanda, um palco onde podemos assistir às performances e discursos em torno do semba nos dias de hoje.

A iminência da elaboração do Plano de Ação para a inventariação do semba como património imaterial, visando uma futura candidatura à lista representativa do Património Cultural Imaterial da UNESCO, intensifica as tensões entre as diversas comunidades de práticas. Neste contexto, a fricção e polinização entre essas comunidades persistirão, destacando os desafios enfrentados pela comunidade do semba na defesa de seus interesses e na busca por reconhecimento efetivo.

É crucial reconhecer que os ganhos "políticos" da comunidade de práticas do semba muitas vezes começam pelo reconhecimento externo. Esse reconhecimento não apenas contribui para diálogos internos sobre a importância do património cultural na afirmação de Angola, coloca também em destaque questões fundamentais. Entre essas questões, inclui-se a necessidade de diálogo democrático e aberto, a importância da formação para as novas gerações e o

reconhecimento das escolas "informais de semba" como locais de transmissão de conhecimento e arquivo.

Ao mesmo tempo, a discussão sobre o semba como património imaterial trouxe à luz desafios enfrentados pelas comunidades de práticas do semba em âmbitos internos, como a precariedade e a falta de reconhecimento. Esses desafios ressaltam a importância de abordagens mais inclusivas e sustentáveis para preservar e promover o semba.

Essencialmente, a discussão sobre o semba como património imaterial não é apenas uma conversa sobre música e dança. É uma chamada à reflexão sobre a construção de uma sociedade mais inclusiva, onde o campo musical não é apenas um meio de expressão cultural, mas é também um veículo para transformações sociais profundas. O semba, como ativo patrimonial ecológico, desempenha um papel vital na preservação da diversidade cultural e ambiental, ao passo que se revela uma ferramenta eficaz de diplomacia cultural, capaz de criar diálogos transnacionais e influenciar significativamente as narrativas globais.

Pude verificar que as discussões sobre o semba enquanto património imaterial foram fortemente influenciadas pelas fricções e polinizações entre as diversas comunidades de interesses associadas a esta expressão cultural. Estas tensões, longe de constituírem obstáculos, têm sido catalisadoras dos progressos observados. As divergências de opiniões e os choques de perspectivas contribuíram para uma compreensão mais profunda dos desafios enfrentados pela comunidade de práticas do semba.

Neste contexto, a minha participação neste processo destaca a relevância da academia como um mediador eficaz. Ao criar espaços de diálogo e promover ações que capacitam tanto a comunidade de práticas quanto a comunidade autorizada do património, a academia desempenha um papel crucial na articulação das possibilidades económicas e sociais inerentes ao campo do Património Cultural Imaterial. Estas ações visam não apenas preservar a tradição do semba, mas também fornecer ferramentas para a comunidade enfrentar os desafios presentes e futuros.

Ao adotar uma postura de facilitador e promotor do entendimento mútuo, a academia desempenha um papel fundamental na construção de pontes entre as diferentes perspectivas. A criação de diálogos inclusivos e a promoção de ações educativas abrem espaço para uma compreensão mais ampla do valor do semba não só como uma forma de expressão artística, mas também um recurso cultural e económico substancial.

O reconhecimento das possibilidades económicas e sociais do campo do Património Cultural Imaterial é essencial para a produção de transformações sociais significativas. A academia, ao desempenhar o papel de mediador e promotor, torna-se um agente de mudança

que enriquece a compreensão do semba e capacita a comunidade de práticas para lidar com os desafios presentes e explorar oportunidades futuras.

Esta interação dinâmica entre as comunidades interessadas, mediada pela academia, não molda apenas a percepção do semba como património imaterial, porque é também revelador da importância de abordagens colaborativas na preservação e promoção do património cultural. Ao integrar diversas vozes e diferentes formas de olhar, construímos uma narrativa mais rica e diversa, que reconhecerá o semba como uma tradição do passado e também como uma força viva e transformadora do presente e do futuro, capaz de impulsionar mudanças sociais e económicas substanciais.

Numa conversa no barracão do URK com Jorge Mulumba e Poli Rocha, discutimos a recente abertura de Angola à isenção de vistos, conforme estipulado pelo Decreto Presidencial n.º 189/23, publicado em Diário da República. Este decreto permite que não sejam necessários vistos de turismo para cidadãos de países beneficiários, com a possibilidade de permanência até 30 dias por entrada e até 90 dias por ano. Essa mudança na política de vistos pode representar uma oportunidade significativa para o aumento a visibilidade do semba e da comunidade de práticas associadas, especialmente no âmbito das ofertas culturais relacionadas com o turismo.

No entanto, é preocupante notar, como expressou por Jorge Mulumba, a falta de iniciativa por parte das estruturas do Estado em planear e implementar ações que aproveitem plenamente essa oportunidade económica e cultural. O património imaterial, como o semba, tem sido uma fonte de visibilidade através do turismo em muitas partes do mundo, contribuindo não apenas para a preservação cultural, mas também para o desenvolvimento económico local.

A construção de confiança entre as diversas comunidades de interesse relacionadas com a dança e a música semba destaca-se como um exemplo claro de como as práticas culturais expressivas podem ser poderosas performances que estabelecem laços e superam os "medos" do passado, especialmente aqueles relacionados com contextos políticos. Esta construção de confiança pode contribuir para a "cura" de feridas históricas, mas também promove debates e iniciativas orientadas para novas formas de expressão cultural alinhadas com a "escuta" das populações mais vulneráveis.

As práticas culturais, como o semba, tornam-se catalisadoras para a construção de uma identidade coletiva mais forte e inclusiva. A imagem de líderes dos partidos UNITA e MPLA, que anteriormente estiveram em conflito, dançando e ouvindo semba, é um exemplo como as performances culturais podem unir as pessoas em torno de uma expressão compartilhada, permitindo vislumbrar um país com menos conflitos sociais e mais respeito pelas pessoas.

Esta experiência reflete não apenas a superação de diferenças políticas através da cultura, mas também uma transformação na forma como a sociedade angolana aborda a participação cidadã. Jacques dos Santos, um dos interlocutores desta tese, destacou a necessidade de "despartidarizar as pessoas", enfatizando a importância de se transcender as divisões partidárias para que haja um enfoque na construção de cidadãos ativos e participativos. A dança do semba, nesse contexto, torna-se uma linguagem comum que ultrapassa barreiras políticas, promovendo uma visão de sociedade centrada nas pessoas.

O semba não é apenas uma expressão artística; é uma força que une, cura e projeta um futuro com menos conflitualidade. Ao valorizar a escuta das comunidades historicamente marginalizadas, que moldaram ritmos e cânticos nos musseques, a sociedade angolana estará porventura a trilhar o caminho para uma narrativa mais abrangente e inclusiva. O semba, ao ser um meio de diálogo e expressão, emerge como um agente de transformação que ultrapassa as divisões políticas, unindo as pessoas numa visão compartilhada de uma Angola mais pacífica e coesa.

Apesar da recente estabilidade na direção do Instituto Nacional do Património Cultural em Angola, o instituto tem conseguido manter uma articulação constante entre a comunidade de práticas do semba e a comunidade autorizada do património, por exemplo, identificando constrangimentos relacionados com o trabalho dos artistas e criadores. No entanto existem desafios significativos que impedem um desenvolvimento mais robusto de ações promotoras do património cultural como motor de um desenvolvimento alternativo em Angola.

A falta de técnicos especializados e de um maior contributo da academia angolana tem sido um entrave importante. Este desafio reflete-se na implementação de estratégias mais eficazes, e na falta de reconhecimento do potencial macroeconómico das Indústrias Culturais e Criativas (ICC). O último relatório da UNESCO sobre as ICC em Angola destacava várias limitações, incluindo “incapacidade de diminuir a dependência do petróleo, subestimação do potencial das ICC, falta de reconhecimento público da sua importância económica, ausência de definição e classificação, falta de uma estratégia de recolha de dados, elevado grau de informalidade, baixo investimento público, centralização das políticas culturais a nível ministerial, legislação e regulamentação ineficazes, ausência de um sistema fiscal eficaz, falta de políticas de incentivo, baixos níveis de acesso à internet, falta de turismo criativo internacional, falta de competências técnicas e empresariais, dificuldade de acesso a crédito e burocracia associada”(UNESCO, 2023).

Estes constrangimentos apresentam-se como barreiras substanciais ao desenvolvimento do património cultural como um ativo estratégico para um desenvolvimento mais diversificado em

Angola. A resolução desses problemas exige não apenas a continuidade dos esforços da direção do Instituto Nacional do Património Cultural, mas também uma abordagem colaborativa entre o Governo, o setor privado, a academia e a sociedade civil de forma a proporcionar políticas e estratégias mais eficazes, que valorizem e promovam adequadamente o papel das ICC no contexto angolano.

A falta de reconhecimento ou um reconhecimento equivocado nega a paridade dos indivíduos e/ou grupos na participação na sociedade e nas negociações políticas sobre o acesso aos recursos. Este contexto destaca a importância das políticas de reconhecimento como um primeiro passo crucial para abordar questões processuais relacionadas com o património, fornecendo a base necessária para a promoção de uma participação justa e equitativa na esfera pública e na definição das narrativas culturais.

Nancy Fraser e Alex Honneth (2003), na sua colaboração no livro *Redistribution or recognition? A political-philosophical exchange*, exploram o facto de as exigências de reconhecimento não poderem ser isoladas das questões materiais e políticas relacionadas à distribuição equitativa na sociedade. A obra analisa a relação entre a falta de reconhecimento e as desigualdades significativas que daí advêm, não apenas no domínio simbólico, mas também nas condições materiais da vida. Nesta obra, a ênfase dada à interconexão entre redistribuição e reconhecimento destaca a necessidade de uma abordagem holística para enfrentar as injustiças sociais. Os autores argumentam que tanto a busca por reconhecimento quanto a redistribuição de recursos são componentes essenciais na luta por uma sociedade mais justa e igualitária.

A importância da familiaridade e dos mecanismos de transmissão aural entre os membros da comunidade de práticas do semba revela-se fundamental na defesa dos seus pontos de vista, quer através de discursos, quer por meio de performances. Os "atos de transferência" tornam-se ferramentas poderosas para enviar recados à comunidade autorizada do património, influenciando gradualmente a sua perspetiva. No entanto, essa influência ocorre num contexto em que a comunidade autorizada está intrinsecamente ligada à governamentalidade, à estrutura estatal moldada pelo MPLA, o partido único que controla o Estado desde a independência.

A ausência de alternância política e de uma forma de fazer política ainda orientada de cima-para-baixo geram tensões, complicando a dinâmica entre as comunidades. A adesão à Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial introduz uma viragem, exigindo uma maior flexibilidade política que pode atenuar as disputas entre as comunidades. As fricções e polinizações entre elas tornam-se cruciais na análise do património imaterial como um ativo político capaz de reivindicar, resistir e provocar transformações sociais.

Nesse sentido, a letra da música "Njila ya Dikanga" de Paulo Flores e Yuri da Cunha, lançada em plena pandemia pelo COVID-19, revela-se como uma expressão poética impactante que traduz as mudanças sociais e culturais vivenciadas pelos habitantes de Luanda.

O regresso, simbolizado pela frase "Mas eu voltei", sugere uma reconexão com as raízes, a casa e a identidade angolana. Contudo, esse regresso não se dá sem transformações, e a letra destaca a evolução destes elementos fundamentais da vida quotidiana. A menção a "Casa já não é casa" e outras transformações, como "Riqueza já não é café" e "Marido pode ser mulher", aponta para uma redefinição profunda dos significados culturais e sociais. A música aborda mudanças na perceção de valores, nos papéis de género e até na economia, simbolizadas pela frase "Miséria já paga IVA".

Estas transformações, narradas poeticamente, realçam a resiliência e a adaptabilidade do povo angolano perante desafios e mudanças. No contexto da discussão sobre o semba como património imaterial, a música evidencia o facto desta expressão cultural não estar só encapsula a ancestralidade, ela também evolui para refletir e moldar identificações em constante transformação de Angola.

Assim, podemos afirmar que, mesmo no meio de fricções e polinizações, o semba permanece como um local de pertença e reconhecimento do "espírito" de angolanidade, um lembrete para o regresso às raízes. A música ilustra como o semba não é apenas uma expressão cultural artística, mas um património intangível dinâmico entre o passado, o presente e o futuro.

6 Epílogo



Figura 6-1: Imagem do pavilhão de Angola na Expo 2015, cidade de Milão (Fotografia do autor).

Este epílogo, inserido fora do tempo de campo, emerge como um momento de reflexão que consolida e amplia as ideias e argumentos apresentados ao longo da dissertação *Semba enquanto Património Imaterial: políticas, imagens e sonoridades da cultura em Angola*. Aqui, vai-se além da imersão no contexto específico do semba, abraçando implicações mais abrangentes das dinâmicas culturais e patrimoniais abordadas. Ao sublinhar conclusões essenciais, este epílogo projeta-se para o futuro, apontando para novos campos e terrenos de pesquisa capazes de ampliar e aprofundar a nossa compreensão das interações entre cultura, património e identidade(s) em contextos pós-coloniais. Esta descrição analítica, fora do tempo e noutros campos, consolida as perceções obtidas e lança luz sobre um vasto horizonte de possibilidades para investigações subsequentes.

Diplomacia, heranças e artificios

A imagem acima mostra-nos a dimensão do Pavilhão de Angola na Expo 2015, em Milão, Itália. Chamava à atenção pela imponência e pela novidade. A maioria dos visitantes com quem falei, à saída das visitas ao pavilhão, estava nitidamente surpreendida. Lembro, em especial, um testemunho de uma pessoa que tendo trabalhado em Luanda, me confessou que não estava à

espera de um pavilhão tão bem concebido. Segundo este relato, este pavilhão dava uma ideia nova e arrojada de Angola.

Estes certames internacionais, como exposições universais, têm sido usados por Angola para a sua projeção no panorama internacional, sobretudo desde 2010. Têm dado a possibilidade de criar *segundas vidas* aos patrimónios, ao mostrá-los de forma inovadora constroem novas imagens do país. A ideia de exposição das nações está intimamente ligada à Europa, à construção dos estados-nação, e à forma como foram afirmando os seus nacionalismos culturais. A produção política de imagens, sonoridades e práticas culturais em forma de exposição tem sido alimentada pelos aparelhos de Estado, desde finais do século XIX, e está ancorada à ideia de globalização das culturas e sua exibição, aquilo que Nestor Canclini (2003) pensou em forma de dilema que afeta todos os países, mas sobretudo as nações emergentes do Sul Global: “globalizar-se ou defender a identidade: como escapar dessa opção” (García Canclini, 2003).

As exposições universais, conhecidas de forma abreviada como expos, nasceram na Inglaterra, no ano de 1851, com o objetivo de exibir os trabalhos da Indústria das nações europeias beneficiárias da revolução industrial. Muitos destes países como Inglaterra, França, Alemanha, Bélgica e Portugal ocupavam vastos territórios em África, na Ásia e na América do Sul. Estes certames contribuíram ainda para a exibição de povos e culturas debaixo do jugo colonial. A ideia de panorama (que era também um aparelho de visionamento de paisagens) que Veit Erlman (1999) explora no seu livro *Music, modernity and global imagination* mostra a forma como a música “do mundo” foi sendo forjada através da “manipulação e controlo de símbolos” (Ranger, 1975) legitimando e heroicizando o empreendimento colonial, através dos seus momentos de exibição e celebração em eventos de grande impacto para os habitantes dos regimes imperiais. Estes eventos têm assim um lastro histórico na forma como os países foram moldando as perceções à escala global.

O espaço da expo ou da feira é pensado como um sítio “limpo” para a construção de imagens e performances de forte vertente política e, quase sempre, para a fabricação de imagens positivas. São estes eventos e as suas performances que acabaram por moldar o imaginário mundial acerca de determinado país. Estamos perante a ideia de um espaço imaginado e construído, capaz de nos levar pelos países do mundo, a partir de um roteiro pré-desenhado, que mostra um conjunto de práticas culturais, económicas e performativas selecionadas, relativas a uma comunidade ou conjunto de comunidades. A presença dos países nestes certames são assim lugares de exibição de patrimónios fabricados e desenhados para, durante uns meses, moldar imagens e políticas de representação à escala mundial.

A forma como a música e a dança contribuem para a construção de imagens e de políticas de *softpower*, termo cunhado por Joseph Nye, num célebre artigo na revista *Foreign Affairs*, no ano de 1990, está bem patente na presença de Angola nas expos de Milão (2015) e do Dubai (2020/2021). A ideia de Património Cultural Imaterial, diplomacia e *softpower* têm nas expos uma articulação potenciadora de fricções e polinizações capazes de moldar os olhares das audiências internas angolanas, bem como a projeção do país à escala global, a afirmação de Angola na geopolítica internacional. Para Tim Winter, o património funciona “como uma arena de governação, de instituições, e como espaço tanto de cooperação como de contestação” (Winter, 2015, p. 1).

Sobre este tópico, Hanna Schreiber (2016) destaca a relação entre o Património Cultural Imaterial como forma de *softpower*. Para a autora, a forma como a UNESCO definiu o conceito de PCI veio ampliar os entendimentos do património e os estados-nação modernos usam estratégias para fazer passar ideias e valores, no seio das candidaturas às listas do PCI e como forma de afirmação global. Desta forma, Hanna Schreiber reforça que “o património cultural é, portanto, não apenas uma questão de atividade dos Estados, mas também o contexto no qual os Estados moldam a sua política (incluindo a política externa) e a diplomacia pública” (Schreiber, 2016, p. 46). A diplomacia é muitas vezes exercida a partir do “espírito” e do património das comunidades de práticas.

Com o seu pavilhão em Milão, Angola projetou-se de uma forma muito impactante¹⁰³ tendo sido amplamente considerado como uma vitória de uma estratégia de *softpower* e de diplomacia do país em contexto internacional. O pavilhão teve a visita de mais de dois milhões de pessoas e Albina Assis Africano arrecadou ainda a medalha de ouro pelo seu trabalho como Comissária do Pavilhão de Angola, mandato conferido pela Presidência do Governo de Angola.

Angola apresentou-se, na Expo 2015, com um pavilhão organizado em torno de um embondeiro, uma árvore que está presente na paisagem angolana, sobretudo na região norte, ao redor dos territórios de Luanda (para este, para norte e para sul.) Esta árvore sumptuosa é usada como analogia da exuberância da natureza em África. O embondeiro tem um tronco largo com

¹⁰³ Com o seu pavilhão, Angola, conseguiu cinco galardões projectando de forma muito impactante a Comissão de implementação de Angola nas Expos. Após o evento Angola ganhou os prémio de Melhor Pavilhão – Class Expo Pavilion Heritage Awards com uma medalha de prata, o prémio para “Melhor Desenvolvimento do Tema pelo Bureau International d’Expositions; um prémio especial – pelo World Association of Agronomists; um prémio especial de melhor pavilhão da Expo Milão 2015, atribuído pela Class Expo Pavilion Heritage Awards e um último, também muito importante, o prémio para a arquiteta angolana Paula Nascimento, na categoria de Women And Architecture Arc Vision.

ramos, que parecem braços gigantes, e o seu fruto — a múcua — é considerado uma *superfood*, por ter muitos nutrientes poderosos, criando uma relação direta com o tema da Expo de Milão, a alimentação. Há várias universidades a estudar os efeitos benéficos da múcua na prevenção da diabetes ou como um alimento cheio de antioxidantes (Kivoloka, 2015).

O lema escolhido para a participação de Angola na Expo Milão 2015 foi: “Alimentação e Cultura: Educar para Inovar”. A ideia principal foi a de apresentar ao mundo a riqueza e a diversidade cultural da cozinha angolana, assim como os rituais e tradições que lhe estão associadas. No site do pavilhão lia-se: “A exposição angolana pretende ser uma viagem, que permitirá engajar os visitantes a descobrirem aspetos da cultura angolana, nativos e assimilada de outras culturas, os produtos que formam a base da alimentação dos angolanos, ou seja, quais são esses produtos e como serão utilizados pelas gerações atuais e futuras para que tenham uma vida saudável e sustentável”. Este embondeiro, estilizado com imagens de mulheres angolanas projetadas em ecrãs remetia para a capacidade de nutrição das mulheres e das árvores, símbolos de uma Angola africana, enraizada na tradição, mas com um olhar na inovação. A ideia era colocar a mulher no centro da visita ao pavilhão: as mulheres surgem como núcleo do desenvolvimento do país, como fonte de alimentação dos seus filhos, que serão os cidadãos do futuro.

O embondeiro funcionava como uma estrutura desde a base do pavilhão até ao topo, onde havia um restaurante e um terraço com um jardim para plantação de pequenas hortaliças e legumes, usados na confeção de alimentos em Angola e em Itália, ligando assim os dois países. Elsa Viana, chef angolana, responsável pelo restaurante do Pavilhão de Angola em Milão, relatou na altura: “sinto-me muito orgulhosa por ter sido selecionada e por poder mostrar e dizer ao resto do mundo que os africanos e os angolanos, em particular, não comem só coisas europeias”. Para além do espaço museográfico, do palco e da sala de exposições, o restaurante acabou por mostrar um conjunto de sabores pouco conhecidos, para a maioria dos visitantes. A transmissão de imagens de uma Angola arreigada nas suas tradições, mas com o olhar no futuro, alinou-se com o discurso do país a atravessar o seu ponto alto de desenvolvimento económico. A aposta numa pavilhão milionário (estima-se com um orçamento de mais de 5 milhões de dólares) teve o seu retorno para a imagem de Angola, pelas centenas de reportagens, entrevistas e a visibilidade interna e externa de importância crucial.

As exposições universais são, assim, um lugar com condições para o exercício da diplomacia cultural, porque ali se podem refazer, re-imaginar e mostrar outra(s) face(s), bem diferentes da realidade do dia-a-dia de um país como Angola. São lugares de artificialidade

fabricação cultural e social e também económica que acabam por funcionar como um palco para reformuladas versões culturais de um país. Como refere Tim Winter:

A chegada de novas nações à cena internacional através da descolonização anunciaram uma nova era de soberania e de reivindicações de propriedade sobre a cultura, com material passados a trabalhar na forja de "comunidades imaginárias" recém-formadas em regiões com histórias profundas de intercâmbio e fluxos culturais (Winter, 2015, p. 13, ênfase meu).

John Giblin (2015) no seu estudo sobre processos de patrimonialização em ambiente pós-colonial e de pós-conflito refere que nas últimas décadas tem-se assistido a “reapropriação, reciclagem e a renovação de identidades por parte de países, que não estão politicamente nem numericamente dominados pelos anteriores ocupadores, seus descendentes, nem por vagas de imigrantes” (Giblin, 2015, p. 314).

Tim Winter dá-nos ainda conta de que as performances nacionais variam entre a “hipermodernidade” e o “auto-exotismo”. Por um lado, os países funcionam como uma marca que vende valores e ideias modernas amplificadas pelas formas mediáticas e de turismo muito assentes no hedonismo e bem-estar. Por outro, tendem a recuperar narrativas coloniais em redor de um passado cultural ancestral, exibindo edifícios, trajes e performances valorizadas em anteriores contextos coloniais. Os pavilhões exibem-se, quer na arquitetura, quer na programação cultural, em fórmulas idênticas às usadas pelos impérios coloniais nas exposições universais de finais do século XIX (Winter, 2013, p. 71).

Na perspetiva de Tim Winter, as novas nações saídas do espartilho colonial apostam numa diplomacia cultural que contempla o “hipermodernismo”, por um lado, onde se apresentam inovações do país, no caso de Angola, o seu satélite *Angosat 1* e algumas doses de “auto-exotismo” com performances culturais em que os performers surgem vestidos de forma “tribal” com os batuques e as danças locais.

Esta abordagem ao património cultural tem feito o seu caminho, sobretudo em países do continente africano e asiático e tem tido eco em contextos contemporâneos de exibição cultural em ambiente pós-colonial. As políticas, imagens e sonoridades da cultura são geridas e filtradas pelos aparelhos diplomáticos, para lógicas de promoção cultural e turística internacional, como são os casos das feiras universais ou programas de diálogo intercultural da UNESCO como a Rota da Seda (Kirshenblatt-Gimblett, 2006; Smith & Akagawa, 2009).

As histórias profundas de Angola não cabem num pavilhão, numa exposição que pretende dar uma pequena abordagem leve e rápida da sua cultura, economia e sociedades. Um espaço

de afirmação de imagens e de discursos autorizados com o objetivo de atingir ganhos diplomáticos, económicos e de afirmação cultural.

Uma das responsáveis pela arquitetura dos pavilhões de Angola, nos últimos anos, tem sido a arquiteta Paula Nascimento, filha de Lopo de Nascimento, um dos primeiros-ministros do regime (que conhece bem a máquina do partido no poder, o MPLA), com relações familiares a Albina Assis Africano, comissária do pavilhão. Uma arquiteta que tem uma interpretação muito alinhada com o poder, sobre a forma como se deve apresentar Angola ao mundo. Essa forma resume-se na apresentação da tradição das pessoas e das gentes de Angola, ao mesmo tempo que mostra a inovação conseguida nos últimos anos, e o grande desenvolvimento económico e financeiro. Falamos mais precisamente de uma imagem entre a modernidade e a recuperação de alguma tradição, sinónimos dos termos usados por Tim Winter: “hipermodernismo” e “auto-exotismo”.

Nas várias entrevistas que me concedeu, Paula Nascimento foi lançando pistas para a lenta, mas necessária transformação da forma como Angola se deve apresentar ao mundo nestes certames internacionais: apontar a inovação, sem esquecer a tradição.

Uma das fórmulas de sucesso dos pavilhões de Angola, após Xangai, foi sempre a música e o palco como lugares agregadores:

O palco serve sempre de elemento agregador. Nem toda a gente vê a exposição ou tem tempo de ver a exposição, mas um palco com uma programação tão constante acaba por criar momentos memoráveis (P. Nascimento, entrevista, 19 de agosto de 2019).

Acrescenta a este argumento o facto de muitos dos visitantes “não terem tempo” para ver as exposições. Na minha observação, quer na exposição de Milão, quer na do Dubai, os e as visitantes procuram sobretudo receber um carimbo nos passaportes – imitações dos passaportes usados para viajar – desenhados e vendidos nas lojas oficiais das Expos, como se de uma viagem à volta do mundo se tratasse, entre avenidas e pavilhões pré-fabricados. Muitas pessoas acabam por se deixar levar pelas sonoridades, espetáculos e momentos performativos de cada um dos países. Em Milão, havia ainda algo mais a acrescentar: o facto de a exposição ser dedicada à alimentação, alargava a experiência sensorial do visitante às comidas de Angola.

A fórmula de um Pavilhão de Angola capaz de trazer uma ideia do passado e do futuro do país acabou por resultar vencedora, quer dentro de Angola, quer fora. Paula Nascimento confessou-se surpreendida com a reação dos visitantes ao Pavilhão de Angola na Expo Milão 2015:

Acho que houve assim uma surpresa por uma descoberta do país. Ai, afinal, a culinária é tão variada e com muitas semelhanças, principalmente a nível da culinária, a polenta e o funje e tudo... Assim de repente, as pessoas estavam-se a sentir em casa. E o objetivo é esse, que o visitante se sinta em casa, mas esta descoberta do país foi o que mais me surpreendeu (P. Nascimento, entrevistas, 19 de agosto de 2019).

Essa “casa” de que fala Nascimento funciona como uma analogia alargada à casa dos luandenses. Um lugar onde é difícil acessar inicialmente, mas que surpreende pela generosidade e partilha, após tempos de construção da necessária confiança. Sucedeu muitas vezes comigo, pensar que ia estar com o núcleo familiar mais restrito e acabar num pátio de uma casa com dezenas de pessoas a conviver, dançar, comer e beber. E a abundância de todas as coisas como sorrisos, afetos e comida suspendem as necessidades financeiras e a pobreza que a maioria da população continua a viver.

A programação do palco do pavilhão de Angola tem estado a cargo de um dos produtores conhecidos em Angola, Kayaya Júnior (Frederico Gonçalves Júnior) que já tinha estado na animação do pequeno pavilhão de Angola, na Expo 98, em Lisboa, onde Ariel de Bigault havia trabalhado como programadora musical no palco de música africana. Kayaya Junior fez a sua primeira Expo ainda ligado à moda e como refere na nossa conversa: “à falta de recursos, tive de tomar as rédeas e começar a aventura de dirigir, produzir e também apresentar” (K. Junior, entrevista, 7 de outubro de 2021).

Kayaya Júnior foi viver para Portugal, no ano de 1981, onde trabalhou no mundo da moda como modelo. Nessa área adquiriu as competências ligadas à organização de eventos. Os desfiles da moda são performances efémeras, indicam tendências. Um desfile não dura mais do que dez minutos. Ao invés, a preparação de uma coleção de roupa demora meses. A passagem de Kayaya pela indústria do entretenimento como a moda, o cinema e a televisão vai permitir-lhe aceder a um conjunto de pessoas com relevo no espaço artístico. Após uma passagem pela produção de cinema em filmes como o *Miradouro da Lua*, do realizador português Jorge António residente em Angola, a breve passagem pela produtora do realizador angolano Óscar Gil, a apresentação e direção de eventos musicais vai capitalizar uma trajetória que o vai ligar a músicos e cantores de renome em Angola.

Para essa herança contribuíram os pais de Kayaya Júnior que estiveram ligados à música, mas também a criação do projeto Domingo Vivo, para o restaurante e bar de praia Miami, na Ilha de Luanda, em plenos anos 1990. Um talk show ao vivo onde experimenta uma fórmula de sucesso e que aplica, ainda hoje, aos palcos dos pavilhões de Angola. “Eu apresentava (...) tinha músicos no palco, ao vivo, eu interagia, pronto era um talk show sem câmaras de filmar” (K. Junior, entrevista, 7 de outubro de 2021).

É este modelo de conversa e música ao vivo que vai permitir duas formas de apresentação dos músicos de semba e que estão presentes nas expos. O formato do programa tinha assim uma forma de revivalismo, com o destaque a cantores mais velhos da geração de 1970 e 1980, e uma outra vertente com destaque para a nova geração de cantores dando palco à emergência de jovens talentos musicais.

Deu-me a possibilidade de contactar com muita gente, de dar oportunidade a muitos artistas, de fazer coisas que não eram habituais na altura. Como por exemplo fazer música ao vivo, ao domingo, naquela altura, ainda não era, aliás, muita gente questionava porque é que faziam música ao domingo. Porque é que havia espetáculo ao domingo. Havia muitos porquês (ibid, entrevista, 7 de outubro de 2021).

A forma como os espetáculos do restaurante Miami eram questionados vai sendo recorrente na nossa conversa. A apresentação destes momentos musicais, reproduzindo a intimidade e ambiente relaxado de uma festa de quintal, obrigou-o a questionar a resistência de algumas pessoas com poder em Luanda. “A nossa sociedade, na altura, vivia muito fechada. E as pessoas tinham e ainda têm, de certa forma... as pessoas não gostam de se assumir publicamente, de se mostrarem”, refere Kayaya Júnior. A visibilidade destas pessoas, numa altura de um certo fechamento da sociedade angolana, originou uma mudança de mentalidades permitindo a transposição deste modelo para o campo televisivo, impulsionado pela abertura dos canais privados de televisão, que aconteceu no final da década de 2000, em especial com o canal de televisão TV Zimbo.

Foi este modelo que foi usado para mostrar e exhibir as performances culturais de Angola nas Expos. Segundo a comissária Albina Assis Africano, a componente musical e de dança nos pavilhões tem representado uma forma de comunicação privilegiada dos valores culturais angolanos nos certames internacionais.

Essa é uma das nossas preocupações, é ter uma componente musical. Por outro lado, para permitir mostrar ao mundo que Angola também tem cultura. E a nossa cultura aqui é traduzida não só na música. Nós produzimos na música, na dança e na arte (A. Assis Africano, entrevista, 13 de outubro de 2021)

Após a Expo de Aichi em 2005, no Japão, Albina Assis Africano delineou uma estratégia de diplomacia e de visibilidade de Angola capaz de reformular as ideias de guerra e miséria como imagens do país, aquelas que perduraram pelo menos durante duas décadas.

Tentar fazer o melhor, na altura, a ideia era ver Angola de uma maneira diferente. Nessa altura uma das primeiras coisas que se fez, foi não ter nada que ver com a guerra. Aqui é só tudo de mudança, desenvolvimento e nada de guerra. Este foi a minha

primeira reação quando fiz a expo de Aichi (A. Assis Africano, entrevista, 13 de outubro de 2021).

O alinhamento estratégico, articulando todos estes setores presente nos pavilhões — arquitetura, espetáculos, expografia e arte — gerou conhecimento e visibilidade sobre Angola, que se traduziu numa alteração de percepção sobre o país, em paz há mais de duas décadas, e “apresentado” com forte desenvolvimento económico. Um país “vendido” como sendo um espaço de grandes oportunidades. Permitiu ainda que a diplomacia angolana pudesse alargar, através destes certames, os espaços de diálogo com outros países africanos e europeus, de forma muito proveitosa para a imagem do país pelo mundo.

Albina Assis Africano tem um longo trabalho no aparelho de Estado angolano. Para além de comissária dos pavilhões de Angola, foi ministra dos Petróleos e Minas em Governos de José Eduardo dos Santos. A condução da pasta ministerial na área mais importante para a economia angolana, o petróleo, colocou-a numa posição de privilégio ao nível dos contactos internacionais. Por outro lado esteve também ligada à música, sobretudo aos grupos culturais musicais da década de 1950, envolvendo-se em grupos musicais e centros culturais em Luanda e que tinham um forte pendor nacionalista, no período que antecedeu a independência de Angola (Moorman, 2004, p. 285). Temos aqui, uma vez mais, recursos naturais e tradições artísticas a cruzarem-se... mas desta vez pensados como bens patrimoniais exibíveis e rentáveis, diplomaticamente falando.

Na nossa conversa, a antiga ministra e comissária refere a importância dos pavilhões de Angola para a diplomacia cultural, política e económica do país. Nesse sentido, sublinha a importância de definir a tutela política e financeira da Comissão dos Pavilhões de Angola nas Exposições Universais de forma a poder delinear um plano a longo prazo, capaz de dar os frutos esperados ao nível diplomático e cultural.

Tem um orçamento próprio. Até nos orçamentos isso tem facilidades. Porque não é um orçamento conectado a nenhum Ministério. No nosso caso o orçamento ficou conectado à secretaria geral da Presidência da República. Foi sempre assim desde o início, a meu pedido. Pedi. Preferia que fosse assim. E aceitaram esse princípio e foi o que se manteve até hoje (ibid, entrevista, 13 de outubro de 2021).

Esta articulação entre o lugar mais poderoso do país, a Presidência da República, com a Comissão de Organização dos Pavilhões conferiu recursos humanos e financeiros capazes de alinhar as propostas de comunicação do país nestes certames: um país de oportunidades, um país que respeita os valores da tradição, mas que se inscreve no futuro, com as suas inovações.

E as inovações estão no passado, num passado que os angolanos ainda estão a descobrir, a estudar e a processar após anos e anos de falta de informação e de fechamento.

O pavilhão de Angola em Milão foi construído de forma a ser desmontado e a regressar a Angola. Segundo Albina Assis Africano, a ideia era que o pavilhão fosse montado numa província do país e servisse de centro cultural para que as pessoas em Angola pudessem continuar a usar esse investimento agora dentro de portas. A desmontagem do pavilhão foi feita e colocada em contentores, mas desde 2016 está à espera de sair de um dos portos de Itália para chegar a Luanda. Entretanto, estima-se que a ideia de trazer o pavilhão para Angola seja quase impossível já que os materiais, depois de tanto tempo em contentores acabarão por se deteriorar. Desta forma os angolanos não poderão ver o pavilhão de Angola que mais sucesso fez até hoje e que colocou a arquitectura, as artes e a música angolanas num dos seus melhores momentos de visibilidade internacional.

Miragens e fabricações: o semba encenado, cidade vazia

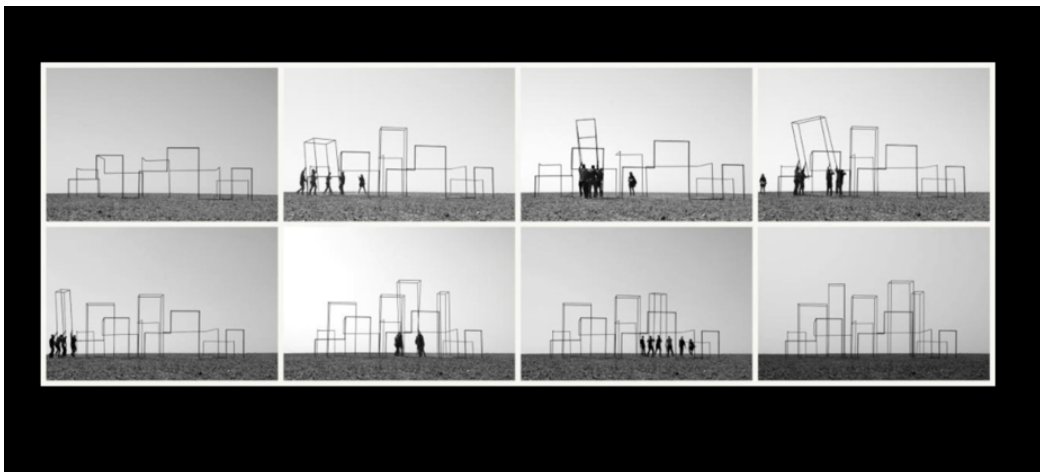


Figura 6-2: Mirage (the city skyline), fotografias de esculturas realizadas no deserto de Al Zaraq, na Jordânia, Klianji Kia Henda.

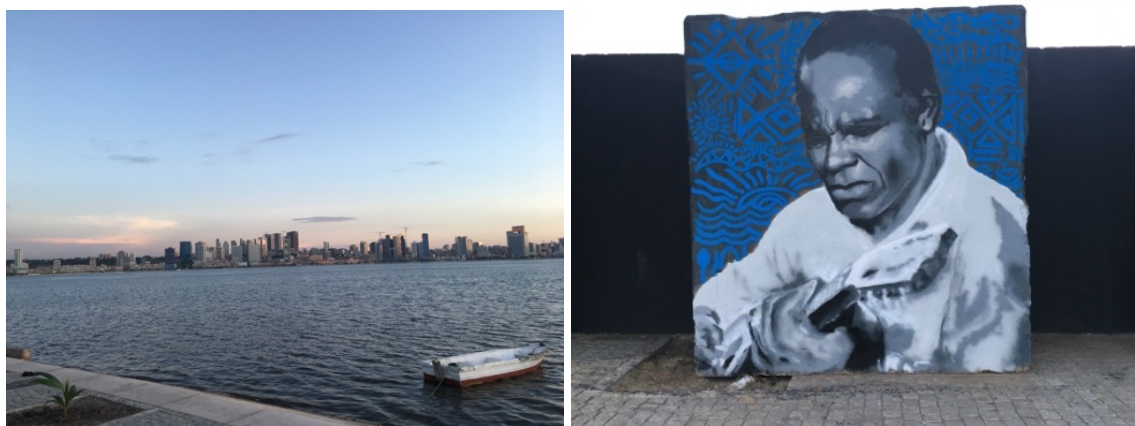


Figura 6-3: Imagem panorâmica da cidade de Luanda a partir do Passeio dos Cantores Angolanos com a pintura de Liceu Vieira Dias, fundador dos Ngola Ritmos (Thó Simões).
(Fotografias do autor)

À imagem do património material, em torno do qual se constroem visões, narrativas, mitos, histórias e rituais, o património imaterial tem também o seu carácter construído. As comunidades tendem a criar e recriar passados com os olhos postos no futuro das suas vidas e das expressões artísticas que performam com o máximo de empenho. As Exposições Universais representam lugares fabricados, com várias justaposições, são produtos construídos para dar a ideia de mundo, com as diferentes nações e as suas muitas diversidades.

Acompanhei o grande desenvolvimento urbanístico da cidade de Luanda. As obras e a construção de edifícios e arranha céus na baixa da cidade, as gruas e os construtores, centenas de milhares ocuparam as minhas vivências, na Rua Rainha Ginga, onde habitei [tirar vírgula] numa das fases da minha vida em Luanda. Ao final da tarde, findo o expediente, pensava na forma como esses edifícios iriam mudar a imagem da Luanda colonial, que conhecemos através das fotografias e imagens do passado.¹⁰⁴

Kiluanji Kia Henda é um artista conceptual que tem acompanhado essas mudanças, da “sua Luanda”, através da arte da imagem e da fotografia. Um dos seus trabalhos artísticos em que conceptualiza na área da arquitetura chama-se *Uma cidade chamada miragem*, constituído por

¹⁰⁴ Alexandre Pomar tem blogue [<https://alxpomar.blogspot.com/>] de um conjunto de imagens do período colonial em Angola e que têm ajudado a visibilizar a forma como o poder colonial português se foi constituindo do ponto de vista social, económico, urbanístico revelando imagens de Luanda e de Angola que são desconhecidas. Estes arquivos têm despertado muito interesse nos jovens investigadores angolanos como é o caso de Yuri Manuel Francisco Agostinho (2021) que num artigo nos *Cardernos Nauí* explora “O edificado colonial de Luanda e o fazer histórico em sala de aula: potencialidades e caminhos para falarmos de história pública e lugares de memória”, numa clara revisitação de Luanda antiga por contraponto à Luanda modernizada. Falamos do colonial e o pós-colonial em confronto numa altura de grande “revivalismo” em relação aos patrimónios e legados do passado, do qual o semba faz parte.

um conjunto de obras, estruturas em ferro, que acabaram por ficar nos desertos de alguns países como a Jordânia, Emirados Árabes Unidos e Tunísia. A proposta foi sendo elaborada entre os anos de 2013 e 2015, após as visitas do artista a uma pequena cidade junto ao deserto do Namibe, no sul de Angola, Tômbua. Nomeada Porto Alexandre, durante o período colonial, este pequeno vilarejo e os seus habitantes viviam sobretudo da atividade piscatória. Após a independência e com o desmantelamento da indústria da pesca, o deserto tem ganho terreno ocupando a vila com as suas areias movidas pelo vento.

Eu viajei várias vezes ao deserto do Namibe e o vazio do deserto sempre foi algo que me causou grande impacto no que pretendia criar. Este vazio do deserto. Via o deserto como uma página em branco. Como um lugar sem centro, sem fim, como um lugar sem uma civilização propriamente dita. (Kia Henda, entrevista, 2019).

A ideia de uma cidade construída no deserto remete-nos quase sempre para as cidades do médio oriente, como o Catar e o Dubai. Erguidas em desertos, estas cidades simbolizam a ideia de desenvolvimento exponencial e de paisagens artificialmente humanizadas, frequentemente resultado do dinheiro do petróleo. A visão de desenvolvimento que perpassou pelas mentes das classes dirigentes de Angola tinha o Dubai e Xangai como referências. Para Kiluanji Kia Henda esta ideia de uma Luanda de arranha-céus, do centro da cidade ocupado pelas grandes multinacionais e edifícios espelhados levou-o a refletir, nas suas obras, sobre a forma como estas visões de desenvolvimento em países como Angola levaram ao agudizar da falta de habitação, a uma maior especulação imobiliária e à gentrificação. Na nossa conversa refere que “o próprio desenvolvimento da cidade de Luanda, o próprio crescimento da urbanização da cidade de Luanda dos vários edifícios que estavam a ser construídos e toda a influência importada desde o Dubai, essa intenção de se fazer de Luanda como um Dubai” o levou a usar a linguagem da arte como forma crítica, como forma de denúncia destes modelos de desenvolvimento, que privilegiam uns em detrimento da maioria.



Figura 6-4: Imagem do Pavilhão de Angola na Expo 2020, no Dubai, localizada no distrito “Oportunidade”, entre o Pavilhão do Peru e o da Rússia. Em formato de Jango representa os números 0 e 1 ligados à linguagem matemática (Fotografia do Autor).

A cidade do Dubai recebeu a Expo 2020, em 2021, no momento que se vivia um grande controlo devido à pandemia pelo COVID-19. Os Emiratos Árabes Unidos foram aliás um dos primeiros a aplicar a vacinação em massa à sua população e até mesmo àqueles que tivessem dinheiro para viajar ao país para serem vacinados.

Apesar de grandes restrições e regras, a exposição teve lugar entre os meses de outubro de 2021 e março de 2022. Pouco depois da abertura, fui ao Dubai e fiz uma visita ao pavilhão de Angola. A ideia era entender, à imagem do que tinha feito na Expo de Milão, os objetivos e as narrativas de Angola nesta exposição, numa cidade construída em cima de um deserto.

A cidade do Dubai nasceu apenas há 50 anos e é governada atualmente pelo emir Mohamed bin Rashid Al Maktom, monarca absoluto e descendente da dinastia real Al Maktom. O emirado do Dubai vive da alta finança, constituindo-se como um paraíso fiscal, do imobiliário e do turismo. Antes de ter afirmado como uma cidade deserto, o Dubai foi sendo financiado com os dividendos do petróleo, hoje, mais concentrado em Abu Dabi, outra cidade dos emirados e a capital da federação dos Emirados Árabes Unidos.

Quando cheguei ao Dubai vi confirmados os meus preconceitos e ideias preconcebidas sobre aquela cidade: uma cidade artificial, um lugar impressionante cheio de edifícios gigantes, que nos engolem, a sensação de lugar com sociabilidades marcadas pelo individualismo e pela

atomização. O espaço da Expo 2020 foi construído a quilómetros de distância do centro da cidade, alargando assim o espaço da urbanidade, ganhando terreno ao deserto e em contramão com o que acontece em Tômboa, em Moçâmedes, Angola.

A ligação entre a cidade postal do Dubai e a nova cidade da Expo faz-se através de um metro de superfície, cuja condução acontece à distância, sem motorista. Apesar da ausência humana aos comandos do metro, o conforto no interior do metro é muito considerável, apesar de um ar condicionado gelado. Um outro aspeto que me chamou à atenção foi o facto de haver carruagens exclusivamente para mulheres. Uma materialidade das divisões de género, fortemente patentes numa sociedade que se apresenta próspera e cosmopolita, mas que vem reforçando os seus valores mais conservadores. Finalmente, a entrada da Expo Dubai é exuberante e em linha com as imagens de promoção do evento na internet e nos ecrãs da companhia aérea de bandeira do país – *Emirates* –, uma das principais patrocinadoras do certame. Por ter viajado na *Emirates* tinha ganho uma entrada grátis para a exposição.

No primeiro dia usei as horas da manhã para a visita, aproveitando o tempo mais fresco. O calor ao longo do dia vai-se intensificando e a entrada nos pavilhões dos países representados acaba por ser uma boa forma de refrescar o corpo e recuperar energias.

Os contactos entre Angola e os Emirados têm sido sobretudo de cariz económico. A Expo Dubai foi vista como uma oportunidade para estreitar laços culturais e políticos. Assim, com esse objetivo, o Pavilhão de Angola estava colocado na zona das “oportunidades” (*opportunity district*) porque, segundo Albina Assis, “Angola é um país de oportunidades. Um país com gente jovem, com gente nova, com um futuro pela frente, portanto, um país de oportunidades” (entrevista, 13 de outubro de 2021). Contudo, na conversa que pude manter com Paula Nascimento apercebi-me que subsistem alguns problemas de comunicação entre as agências governamentais. Apesar do adiamento da Expo, continuava a haver muito pouca articulação entre o Pavilhão de Angola e a Agência de Investimento Privado e Promoção das Exportações (AIPEX), um organismo que tem sido fundamental na captação de investimento estrangeiro em Angola. Segundo Paula Nascimento, a falta de comunicação tem sido um entrave à captação de oportunidades. “Acho que temos esse problema, internamente comunica-se mal e isso acaba também por gerar pouca repercussão e tira-se pouco partido do que a plataforma Expo pode oferecer, no sentido mais vasto e na captação de investimento” (P. Nascimento, entrevista, 8 de outubro de 2021).

Junto ao Pavilhão de Angola, encontravam-se os pavilhões do Peru e da Rússia, numa disposição urbanística organizada em bairros (*districts*), que incluía também os bairros da Mobilidade e da Sustentabilidade. Esta disposição alinhava-se com os 17 Objetivos para o

Desenvolvimento Sustentável das Nações Unidas, os quais eram permanentemente visíveis em todo o espaço da Expo.

Caminhar pela expo Dubai era cruzar o mundo numa atmosfera artificial, cheia de momentos musicais e performances diversas. O tema escolhido para o espaço museológico do Pavilhão de Angola foi a educação sob o lema: “Conectar com a tradição para inovar: da tradição à inovação”, num apelo ao conhecimento das tradições e inovações do país. A cultura Cokwe e os desenhos Sona foram os escolhidos para a narrativa museológica e gráfica do pavilhão.

Os desenhos Sona¹⁰⁵ (Lusona no singular) são uma “tradição” dos povos Cokwe, cujo objetivo é contar histórias através de desenhos geométricos na areia. Servem como mneumónica efémera para aprenderem e compreenderem a ecologia. Albina Assis Africano, comissária de Angola nesta Expo, destaca a importância dos desenhos Sona na transmissão de conhecimento, por serem um exemplo da forma como a educação é desenvolvida nas terras do leste de Angola.

Aqueles desenhos na areia não é para desenhar, eles estão a ensinar. Ali é que lhes dão a educação, a cultura, através daqueles desenhos. É isso que os cientistas africanos têm desenvolvido. Leva da areia para a matemática. É isso que nós estamos a procurar mostrar. Porque no fundo, isso não deixa de ser uma conexão das mentes para criar o futuro (A. Assis Africano, entrevista, 13 de outubro de 2021).

A visita à expografia do Pavilhão de Angola está baseada nestes desenhos, até agora muito pouco divulgados e estudados no país.

Na conversa sobre a arquitetura do Pavilhão de Angola, Paula Nascimento aproveitou ainda para realçar a relação desta prática cultural Cokwe e a álgebra, criação científica de origem árabe e que determina hoje a numeração usada em quase todos os cálculos matemáticos.

Em todos esses estudos matemáticos que compreendem os desenhos na areia, a ideia foi criar essa conexão entre a ancestralidade e tradição e o que seria a modernidade e a inovação que seria o digital. Então, o próprio conceito arquitetónico e isso, de cima é que se vê melhor, se tivermos uma foto aérea, porque é um 1 que é o bloco expositivo

¹⁰⁵ Os desenhos Sona foram elevados a Património Nacional Imaterial a 20 de abril de 2021, num dossier liderado pela Universidade de Lueji A'nkonde, localizada na Lunda Norte, cidade do Dundo. O processo dos desenhos geométricos Sona incidiu sobre a sua importância para o ensino da matemática e para a transmissão de valores ecológicos e sociais destes povos, que habitam no nordeste de Angola, noroeste da Zâmbia e o sul da República Democrática do Congo. Sem grandes trabalhos etnográficos desenvolvidos nos últimos anos, o estudo dos desenhos está ainda preso ao trabalho de Mario Fontinha (1983) intitulado *Desenhos na areia dos Quiocos do nordeste de Angola*, feito através do Instituto de Investigação Científica Tropical, organismo entretanto extinto. Recentemente, o meio de comunicação online Rede Angola fez um trabalho de recolha dos desenhos Sona, que podem ser consultados aqui: <http://www.redeangola.info/multimedia/arte-de-contar-historias-em-desenhos/>, consultado em julho de 2024.

e um zero que é essa parte aberta do pavilhão (P. Nascimento, ibid , 8 de outubro de 2021).

O pavilhão oferecia um conjunto de possibilidades de interação permitindo ao visitante fazer desenhos em telas digitais, ao mesmo tempo que entrava na vida cultural angolana, conhecendo projetos das áreas social, tecnológica e até espacial, esta última com a promoção do satélite *Angosat*, essencial para a autonomia de telecomunicações em Angola.

Zero e um são a base da linguagem matemática e da programação digital. Ao arquitetar-se o pavilhão nesta disposição, estabeleceu-se um percurso que desemboca numa espécie de jango estilizado, lembrando o mesmo jango onde me sentei para começar a escutar as primeiras músicas da Banda Maravilha, em Luanda.

Essa é uma das nossas preocupações, é ter uma componente musical. Por outro lado, para permitir mostrar ao mundo que Angola também tem cultura. E a nossa cultura aqui é traduzida não só na música. Nós produzimos na música, na dança e na arte. A arte como vê, na galeria de arte, com exposições, arte de literatura, temos procurado mostrar todas essas vertentes importantes da nossa cultura. Porque eu pelo menos, a minha definição de cultura, para mim não é só música e dança, para mim cultura é tudo isto (A. Assis Africano, entrevista, 13 de outubro de 2021).

No palco, atuava a banda residente da Expo, que tem como cantor Gelson Castro, que eu já conhecia da Expo Milão 2015 e que é o músico residente do pavilhão de Angola, desde a exposição de Xangai. Na nossa conversa sobre esta sua experiência enquanto representante de Angola, nas Expos, refere que a sua vida artística ganhou “com a abertura e troca de experiências musicais ” e que tem prazer em “levar Angola ao mundo”. Para além de Gelson Castro, que preenche os dias em que não há programação no palco, Kayaya Júnior contratou três percussionistas e quatro dançarinos do grupo de dança Kina Ku Moxi (que significa *vem dançar comigo*), focado na apresentação de danças das Lundas. Os espetáculos são anunciados ao longo do dia no ecrã do palco. Gelson Castro interpreta temas musicais angolanos diversos e em ritmos como o semba, a rumba ou o lamento. Mas também se escutam músicas de cantores negros com ampla difusão, como Bob Marley, ou outros artistas com popularidade mundial, como Eros Ramazzoti, uma forma de captar as audiências.

Com “quatro Expos” na sua carreira, Gelson Castro mostrou o seu potencial no Miami onde pôde apresentar a sua versatilidade musical. Kayaya Júnior propôs o nome dele para a Expo de Xangai e a partir dessa experiência nunca mais deixou de animar os pavilhões de Angola, com a sua voz. Já teve interações com quase todos os músicos angolanos e de língua portuguesa e já deu mais concertos do que a maioria dos cantores angolanos a residirem no país. Todos os dias

subia ao palco para entreter os visitantes do pavilhão, ao mesmo tempo que usava a música como importante veículo de comunicação da sua cultura.

Eu acho que além do carácter da nossa cultura, o carácter dos angolanos em si, o calor que nós transmitimos. O angolano é aquela coisa, mesmo com milhares de problemas tem tempo para um sorriso no rosto. Tem sempre vontade de festejar, porque até na nossa cultura a morte é festejada. Porque diz-se que aquela pessoa não morreu, foi para o lado dos seus ancestrais. Então a morte é festejada, enquanto que há países em que se chora, a morte em Angola é festejada. Então é isso que nos torna angolanos, é essa energia positiva, mesmo no meio do fogo (G. Castro, entrevista, 8 de outubro de 2021).

Esta ideia de energia primordial dos angolanos, que nas situações mais adversas continuam a ter esperança, tem feito o seu caminho e perpassa os discursos quotidianos, quer em Luanda, quer na diápora. Gelson cresceu no bairro do Rangel, onde está situada a sede do URK, grupo carnavalesco que conhece bem. Para o cantor, transportar o património do canto angolano e transmiti-lo a pessoas que pouco conhecem Angola constitui um privilégio.

Aquilo que às vezes o pavilhão e a exposição não consegue comunicar é depois comunicado pelo canto da nossa música. A parte viva, o rosto da cultura. Através da música e a dança conseguimos chegar onde muitas vezes a política e as relações diplomáticas não conseguem. A música e o desporto têm esse poder (ibid, entrevista, 8 de outubro de 2021).

A programação de Kayaya Junior e o papel agregador de Gelson Castro têm conseguido mobilizar visitantes para os pavilhões de Angola. À saída da parte expositiva muitos dubaienses destacam a surpresa por terem conhecido as “tradições” de Angola. Uma visitante fala da importância dos desenhos Sona, dos quais nunca tinha ouvido falar, e refere que a transmissão de conhecimento através de imagens se relaciona com a forma como os povos árabes também transmitem os seus valores e conhecimentos, para as gerações futuras.

Gelson Castro convida algumas pessoas a dançarem na zona em frente ao palco, e alguns visitantes mais novos arriscam umas passadas de semba e kizomba. Após estes momentos, Gelson anuncia o cantor cabeça de cartaz do dia, Nelo de Carvalho, artista baseado em Portugal, mas que nasceu em Luanda.



Figura 6-5: (Da esquerda para a direita) Nelo de Carvalho, músico e cantor angolano e Gelson Castro, cantor residente dos pavilhões de Angola (Fotografia do Autor).

Com uma carreira feita entre Angola e Portugal, o cantor gosta de cantar sembas, mas canta outros os ritmos como rumbas e lamentos. Na nossa conversa refere que o semba é o ritmo que revela o “espírito” angolano.

O semba é precisamente a música que eu mais gosto que me dá alma, é pá, quando é bem tocada entra-me muito bem. Então eu escolho o semba, adoro o semba, porque é um ritmo muito nosso, ninguém tem igual, há coisas parecidas, mas o nosso semba é só nosso e eu tenho orgulho nisso (N. Carvalho, entrevista, 13 de outubro de 2021)

A facilidade de viajar para o Dubai, sendo cidadão português e angolano, permitiu colocá-lo num dos primeiros momentos do programa cultural gizado por Kayaya. O produtor tem tido dificuldades em estabelecer um program cultural com mais artistas, já que muitas vezes as viagens para alguns países são burocraticamente complexas. Para além do alojamento e do respetivo caché, é preciso toda a papelada relacionada com o visto. para a entrada nestes países. Em Itália estas conversas eram recorrentes e voltei a ter esses ecos no Dubai.

No final da sua apresentação, já com a presença nas bancadas de muitos dubaienses e outros visitantes internacionais, Nelo puxa pelo público e apela a que todos cantem. O tema musical é “Jinjinda”, do seu último álbum de 2013, *Encontros*. Este álbum conta com a participação de muitos músicos angolanos, como Bonga e a cantora Ary. Mas Nelo tem também participações de outros cantores, como o cabo verdiano Tito Paris e o português Rui Veloso (que é popular em Luanda).

Nas bancadas as pessoas participam batendo palmas e dançando. Os visitantes que vão saindo do espaço expositivo observam o espetáculo, à saída do pavilhão e após terem o seu carimbo de Angola. Nelo Carvalho, refere que não estava à espera de ter esta receção no emirado do Dubai e na conversa após o concerto destaca que:

os músicos têm a alma, têm todo o balanço. Então depois como tínhamos muitas árabes foi engraçado porque explorei um bocadinho a percussão e eu no próximo espetáculo ainda vou explorar mais, a percussão é o que puxa pelas pessoas e põe as pessoas a cantar. É isso que no fundo nós precisamos para que o espetáculo tenha sucesso (N. Carvalho, entrevista, 13 de outubro de 2021).

De alguma maneira, a música, e o semba em particular, têm um ritmo que faz as pessoas aderirem, mesmo até quando não entendem as palavras. Nelo de Carvalho gosta também de cantar em Quimbundo, porque para ele é muito importante passar o “espírito” da língua materna que ele também domina por via dos avós. Apesar de não falar fluentemente gosta de cantar os seus temas metade em língua portuguesa e em quimbundo. “Eu sou de Luanda, a língua de Luanda é o Quimbundo e vejo-me na obrigação quer para todas as pessoas, quer para os meus filhos, de lhes dizer para nunca se esquecerem da sua língua materna”, reafirma Nelo de Carvalho após o concerto.

Albina Assis Africano aproveitou o facto de Nelo Carvalho estar em palco, a cantar sembas, para dar uns passos de dança com um dos seus assessores. Para a comissária, os pavilhões de Angola têm contribuído para a alteração da imagem internacional do país. Apesar de, por vezes, as ironias da história pregrarem algumas partidas às intenções de diplomacia cultural.

Uma dessas “partidas” foi a prisão de Luaty Beirão m plena Expo de Milão, em junho de 2015, e a outra, menos conhecida, foi o massacre de pessoas na aldeia de Cafunfo, uma vila mineira da Lunda Norte; ali, em plena pandemia pelo COVID-19, cerca de uma centena de pessoas do Movimento do Protetorado Português da Lunda Tchokwe (MPPLT) manifestou-se contra as condições de vida e de trabalho, num dos setores mais rentáveis da economia angolana — a indústria diamantífera —, em frente a uma esquadra da Polícia Nacional de Angola. A resposta da polícia foi muito violenta e desproporcional.

Estes dois casos ilustram a forma como a Expos podem ser lugares de projeção do país para além de acontecimentos negativos que ocorrem no país. Se no caso da prisão de Luaty, e consequente greve de fome, houve uma maior repercussão internacional; o impacto do massacre do Cafunfo pouco ou nada alterou a expografia do pavilhão dedicado à cultura Cokwe, os seus desenhos Sona e a forma como se educa para a natureza e para a matemática no seio dessas comunidades.

As Lundas, territórios do leste de Angola, com as suas riquezas minerais, representaram um forte ativo nos tempos da ocupação colonial, com a Diamang, empresa milionária, como uma das mais emblemáticas empresas de sucesso para o Estado português. A Endiama, a sua sucessora, tem apostado na preservação do património. O seu projeto mais emblemático foi a recuperação do Palácio de Ferro, na baixa de Luanda, lugar de onde decorreu o Festival MAIS.

A manifestação dos membros do MPPLT trouxe à tona uma confrontação pós-colonial, que tem tido forte repressão do Estado Angolano. MPPLT reclama uma autonomia alargada da região das Lundas e serve-se do acordo celebrado entre os Lunda -Tchokwe e Portugal, nos anos 1885 e 1894, na senda da Conferência de Berlim, onde os poderes coloniais redesenharam o mapa de África, debaixo dos seus interesses e com base na ocupação ocorrida após a expansão marítima liderada por Portugal.

A tensão política tem aumentado em Angola, e, por todo o país, o Governo tem tido dificuldade em conter a insatisfação social, sobretudo após a crise económica pós-pandemia. As manifestações de jovens ou trabalhadores são fortemente reprimidas pela Polícia Nacional de Angola. Um dos últimos casos ocorreu em Luanda com os condutores de moto-táxis, uma forma rápida das pessoas poderem circular na cidade, que tem uma oferta de transportes públicos muito deficitária.

A publicação da “Proibição de Circulação” de motociclos nas principais artérias da cidade, determinada pelo Governo Provincial de Luanda gerou um conjunto de manifestações que foram fortemente reprimidas pela polícia e obrigaram o governador da Província, Manuel Gomes da Conceição Homem, a fazer declarações para acalmar o setor dos transportes motorizados. Os motociclistas que prestam serviços de transporte são uma classe constituída sobretudo por jovens adultos, que têm nesta atividade uma garantia de subsistência. A proibição de circulação representa um forte impacto no rendimento de muitas pessoas.



Figura 6-6: Circular do Governo Provincial de Luanda com a indicação das artérias de proibição de circulação de motocicletas.

O desemprego jovem em Angola representa um dos principais desafios do Governo angolano. Segundo dados do Instituto Nacional de Estatística de Angola (INE) registava-se “entre março de 2018 até fevereiro de 2019, que os jovens entre os 14-24 anos rondavam os 52% de desemprego, ou seja, em 100 jovens 52 estão sem emprego” (Instituto Nacional de Estatística de Angola, 2019). Desde 2019 a situação do desemprego jovem tem vindo a agravar-se apontando para um aumento deste valor, gerando uma situação de grande tensão política. Para além do desemprego a desvalorização do Kuanza (AOA), a moeda angolana tem levado a um forte aumento dos preços dos bens importados, muitos deles básicos como o arroz ou azeite, só para dar dois exemplos.

Para além do desemprego, a desvalorização do Kuanza (AOA), a moeda angolana, tem levado a um forte aumento dos preços dos bens importados, muitos deles básicos como arroz ou azeite, só para dar dois exemplos.

A fabricação de uma Angola nova, um país de “oportunidades”, conforme foi pensado pela comissária Albina Assis para um pavilhão de Angolana na Expo Dubai, acaba por bater de frente com uma realidade local, que está cheia de desafios por concretizar. Talvez por isso os pavilhões de Angola nas exposições universais tenham servido sobretudo para “imaginar” futuros a partir de passados, selecionados e fabricados, capazes de afirmar uma determinada narrativa de desenvolvimento. Mas o mesmo não acontece no local, no particular.

As interferências e proibições são constantes. O Grupo Carnavalesco União Recreativo Kilamba teve de alterar várias vezes o seu enredo devido às “ordens superiores”. Apesar disso URK voltou a ganhar o Carnaval em 2023, numa votação com pontuação máxima em todas as categorias em avaliação como as alegorias, a corte, a coreografias e a música do enredo. O enredo previsto para esse ano incidia sobre a cultura Cokwe. Os materiais estavam todos prontos, mas os acontecimentos da aldeia diamantífera do Cafunfo determinaram outro desfecho. Poli Rocha recebeu várias indicações para alterar a história que queria contar na avenida. Com o material já todo construído teve de alargar o enredo às memórias e tradições das outras regiões de Angola, numa ginástica de produção que colocou grande tensão nos membros do URK. Alterações de última hora, decisões de cima-para-baixo colocam a comunidade de práticas artísticas num permanente dilema de difícil equilíbrio perante o poder: respeitar ou confrontar, submeter-se ou sobreviver. Até a música teve de ser alterada de forma a que os cantores como Dom Caetano pudesse dar voz ao canto do Carnaval de Luanda de 2023.

Alterações de última hora, decisões de cima-para-baixo colocam a comunidade de práticas artísticas num permanente dilema perante o poder, de difícil equilíbrio: respeitar ou confrontar, submeter-se ou sobreviver. Até a música teve de ser alterada de forma a que os cantores, como Dom Caetano, pudessem dar voz ao canto do Carnaval de Luanda de 2023.

Neste contexto, há uma enorme e constante preocupação expressa pelos meus interlocutores sobre a dicotomia entre a imagem internacional construída em eventos (como as exposições universais) e a vivência quotidiana da população em Angola. Esta inquietação sugere que, embora a diplomacia cultural possa propagar uma visão otimista do país, à escala global, pode, ao mesmo tempo, negligenciar ou encobrir os reais desafios enfrentados pela população. O contraste entre as celebrações locais, como o Carnaval, e a projeção internacional destaca a complexidade das narrativas angolanas, explorando como diversas perspetivas e representações podem coexistir e, por vezes, entrar em fricção e polinização.

Nota Final

Ao concluir esta tese, convidamos os leitores e as leitoras a explorar ainda mais a profundidade do semba através da escuta atenta e da leitura da música "Njila ya Dikanga" de Paulo Flores e Yuri da Cunha, lançada em 2021¹⁰⁶.

*Kiki ia tundo monami mamã me disse
Nde ié o kuiji o mundo mona ndenge
No giro do mundo tudo é a mesma poeira
Mas kujimbe o kumatundo, kujimbe o jinjila ketue
Nde ié no njila ia Nzambi uanda kuku jutala
Kujimbe ió djina dietu kujimbe kuvutuka
Gira mundo gira poeira, mamã disse
Mas não esquece a dor da terra
Não esquece de voltar*

*Quando eu voltei
No beco do meu Rocha onde a malta pausava
O frio do Cacimbo que furava camisola já rasgada
Quando eu voltei
Os kambas lá da vila de mim ninguém se lembrava
Muitos mudaram de vida
Mudaram até os sonhos que a gente sonhava*

*Quando eu voltei
Casa já não é casa
Lelu já não é mais
Riqueza já não é café
Marido pode ser mulher
Conterra já não é conterra
Chão já não é terra
Fome já não é guerra
Quando eu voltei
Kamba já não te avisa
O carro agora é o biva
Miséria já paga IVA*

*Kiki ia tundo mamã
Ngo diambela
Ndé ié ua kuiji o mundo monamie
Gira mundo, gira poeira mona ndenge
Mas kujimbe o kumatundo
Kujimbe o jinjila ketue*

¹⁰⁶ "Njila ya Dikanga" de Paulo Flores e Yuri da Cunha, lançada em 2021, recomenda-se a visualização do videoclipe correspondente com especial destaque para o início da música que começa com a fricção da dicanza, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iA3ZbARcVtA>, consultado em julho de 2024.

*Ndé ié no njila ia Nzambi uanda kuku jutala
Kujimbe ió djina dietu kujimbe kuvutuka
Gira mundo, gira poeira
Mas não esquece a dor da terra
Só não esquece de voltar (Ie, le, le)*

*Quando eu voltei
Na sombra da Mulemba vavô já não estava
Nem o campo do trumuno da bola de trapo que a gente jogava*

*Mas eu voltei
A kongá e a dikanza no Semba já não se usava
Só ficou o desgosto, sal no rosto do riso que chorava
Mas eu voltei
Casa já não é casa
Lelu já não é massa
Riqueza já não é café
Marido pode ser mulher
Conterra já não é conterra
Chão já não é terra
Fome já não é guerra
Kamba já não te avisa
O carro agora é o biva
Miséria já paga IVA*

*A terra de Tetalando (Ai, a terra)
Da gente que viu cantando (Nossa terra)
Da gente que chora que sabe e sente (Ai, a terra)
Ai a terra, yaya que sente, que chora, que chora a gente (A terra que chora)
Eu te amo tanto meu irmão (A terra que aguarda o amor, eh)
A terra que espera Moxico (Eu te amo tanto meu irmão)*

*Mas eu voltei
Casa já não é casa
Lelu já não é massa
Riqueza já não é café
Marido pode ser mulher
Conterra já não é conterra
Chão já não é terra
Fome já não é guerra
Mas eu voltei
Kamba já não te avisa
O carro agora é o biva
Miséria já paga IVA*

*Njila ia dikanga dia mamã (Oh njila ia dikanga dia mamã)
Njila ia dikanga xiame, oh mamã (Eh)
Aiué le, le, le, le (Mamã me disse eh)
Aiué le, le, le, le (Mwangolé)*

Referências Bibliográficas

- Agier, M. (2001). Distúrbios identitários em tempo de Globalização. *Mana*, 7(2), 7–33. <https://doi.org/10.1590/S0104-93132001000200001>
- Akagawa, N. (2016). Intangible Heritage and Embodiment: Japan's Influence on Global Heritage Discourse. Em W. Logan, M. Nic Craith, & U. Kockel (Eds.), *A Companion to Heritage Studies* (pp. 69–86). John Wiley & Sons, Inc.
- Alisch, S. (2017). *Angolan Kuduro: Carga, Aesthetic Duelling, and Pleasure Politics performed through Music and Dance*. Universität Bayreuth.
- Almeida, S. (2018). *O que é racismo estrutural?* Letramento.
- Alves, A. P. (2016). Oh, Muxima! A formação da música popular urbana de Angola e o grupo “N'gola Ritmos” (1940-1950). *Revista Tempo, Espaço, Linguagem (TEL)*, 7(2). <https://doi.org/10.5935/2177-6644.20160023>
- Anderson, B. R. O. (1983). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism* (Revised edition). Verso.
- Appadurai, A. (1996). *Dimensões Culturais da Globalização: A modernidade sem peias* (1ª). Editorial Teorema.
- Assis Africano, A. (2021, outubro 13). *Entrevista Albina Assis Africano* [Áudio].
- Bakhtin, M. M. (1996). *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: O contexto de François Rabelais*. HUCITEC.
- Bendix, R. (2009). Heritage between economy and politics. An assessment from the perspective of cultural anthropology. Em *Intangible Heritage* (Editado por Laurajane Smith e Natsuko Akagawa, pp. 253–268). Routledge.
- Bendix, R. (2018). *Culture and value: Tourism, heritage, and property*. Indiana University Press.
- Bento, M. A. da S. (2019). *Pactos narcísicos no racismo: Branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público*". [Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano, Universidade de São Paulo]. <https://doi.org/10.11606/T.47.2019.tde-18062019-181514>
- Bigault, A. (Diretor). (2000). *Canta Angola* [Documentário]. Kanpai Productions/Muzzik (France)/ Orion (Angola).
- Bigault, A. (2019, maio 5). *Entrevista Ariel de Bigault, Cine São Jorge*. [Áudio].
- Birmingham, D. (1991). O Carnaval em Luanda. *Análise Social*, xxvi(111), 417–429.
- Bispo dos Santos, A. (2015). *COLONIZAÇÃO, QUILOMBOS modos e significados* (1ª edição). Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa - INCTI da Universidade de Brasília - UnB. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglelefindmkaj/http://cga.libertar.org/wp-content/uploads/2017/07/BISPO-Antonio.-Colonizacao_Quilombos.pdf
- Blacking, J. (2007). Música, cultura e experiência (A.-K. de M. Shouten, Trad.). *Cadernos de Campo (São Paulo, 1991)*, 16(16), 201. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v16i16p201-218>

- Blanes, R. L. (2023). *A revolução angolana no século XXI: Sobre a dissidência política na Angola da pós-guerra*. Tinta da China.
- Bloch, M. (1998). *How we think they think: Anthropological approaches to cognition, memory, and literacy*. Westview Press.
- Bortolotto, C. (2011). A salvaguarda do patrimônio cultural imaterial na implementação da Convenção da UNESCO de 2003. *Revista Memória em Rede*, 2(4), 1–17.
- Bortolotto, C. (2017). Placing Intangible Cultural Heritage Owning a Tradition, Affirming Sovereignty: The role of spatiality in the practice of the 2003 Convention. Em M. Stefano L. & P. Davis (Eds.), *The Routledge Companion to Intangible Cultural Heritage* (pp. 46–58). Routledge.
- Bourdieu, P. (2007). *La distinction: Critique sociale du jugement*. Éd. de Minuit.
- Bourdieu, P. (Ed.). (2009). *Questions de sociologie* (Repr.). Ed. de Minuit.
- Boym, S. (2001). *The future of nostalgia*. Basic Books.
- Brandstetter, G. (2011). Entrelaçamentos culturais em dança. *Ilha Revista de Antropologia*, 13(1,2). <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p21>
- Broclain, E., Haug, B., & Patrix, P. (2019). Introduction. Musique: Patrimoine immatériel ? *Transposition Musique et Sciences Sociales*, 8, 24.
- Brubaker, R., & Cooper, F. (2021). Para além da “identidade”. *Antropolítica - Revista Contemporânea de Antropologia*, 45. <https://doi.org/10.22409/antropolitica2018.0i45.a42005>
- Burchell, G., & Foucault, M. (Eds.). (1991). *The Foucault effect: Studies in governmentality ; with two lectures and an interview with Michel Foucault*. Harvester Wheatsheaf.
- Bureau of the World Heritage Committee. (1994). *Convention for the protection of the World Cultural and Natural Heritage* (p. 111). UNESCO.
- Burgis, T. (2015). *A Pilhagem de Africa*. 2020 Editora.
- Cabral, B., & Mineiro, J. (2015). *Desobedecer à praxe* (1a. edição). Deriva.
- Caetano, D. (2019, setembro 27). *Entrevista Dom Caetano* [Áudio].
- Caldeira da Silva, M. (2024). *Património à Solta*. Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Canclini, N. G. (2011). *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. (2011.^a ed.). Edusp - Editora da Universidade de São Paulo.
- Cardão, M. (2014). *Fado tropical: O luso-tropicalismo na cultura de massas (1960-1974)* (1a.). edições Unipop.
- Cardina, M. (2020). The living ashes of Portuguese colonialism [<https://www.transform-network.net/blog/article/the-living-ashes-of-portuguese-colonialism/>]. *Transform! Europe*. <https://www.transform-network.net/blog/article/the-living-ashes-of-portuguese-colonialism/>
- Cardoso, A. (1980). *Baixa e Musseques* (1^a). Edições 70.
- Carvalho, N. (2021, outubro 13). *Entrevista Nelo de Carvalho* [Áudio].
- Casa da Cultura Njinga Mbande. (2019). *Carta convite 1^a Workshop de Semba*.
- Castro, G. (2021, outubro 8). *Entrevista Gelson Castro* [Áudio].

- Cavalcanti, M. L. V. de C. (2006). *Carnaval carioca: Dos bastidores ao desfile* (3a ed. [rev.]). Editora UFRJ.
- Chatelain, H. (1964). *Contos Populares de Angola*. Agência-Geral do Ultramar.
- Cidra, R. (2019). Semba. Em *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World: Vol. XII* (Gabrielle Kielich, Heidi Feldman). Bloomsbury.
- Clifford, J. (1988). *The predicament of culture: Twentieth-century ethnography, literature, and art*. Harvard University Press.
- Coelho, V. (2010). *Os Tímúndòngò os «génios» da natureza e o Kilàmbà: Estudos sobre a sociedade e a cultura Kimbùndù* (1a. ed). Kilombelombe.
- Connerton, P. (1989). *How societies remember*. Cambridge University Press.
- Correia, C., & Neto, G. (2020). *Conversa Chalo Correia e Galiano Neto* [Áudio].
- Crenshaw, K. (Ed.). (1995). *Critical race theory: The key writings that formed the movement*. New Press.
- Cruz e Silva, R. (2019, setembro 2). *Entrevista* [Áudio].
http://jornaldeangola.sapo.ao/entrevista/mbanza_kongo_prestigia_a_regiao
- da Piedade de Jesus, M. (2016). *Workshop Desenvolvimento do Inventário de base comunitária* (p. 12). INPC.
- DaMatta, R. (1997). *Carnavais, malandros e heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro* (6ª). Editora Rocco.
- Danowski, D., & Castro, E. B. V. de. (2017). *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins* (2a ed.). Cultura e Barbárie; ISA, Instituto Socioambiental.
- Davidson, B. (1977). Angola since independence. *Race & Class*, 19(2), 133–148.
<https://doi.org/10.1177/030639687701900202>
- de Castro, M. B. (2016). Remembering and forgetting the Kalunga Project: Popular music and the construction of identities between Brazil and Angola. *African and Black Diaspora: An International Journal*, 9(1), 96–108. <https://doi.org/10.1080/17528631.2015.1027323>
- de Oliveira, R. S. (2007). Business success, Angola-style: Postcolonial politics and the rise and rise of Sonangol. *The Journal of Modern African Studies*, 45(4), 595–619.
<https://doi.org/10.1017/S0022278X07002893>
- Debord, G. (1967). *La société du spectacle*. Gallimard.
- Deutsche Welle. (2016). *Ativistas angolanos condenados a penas entre 2 e 8 anos de prisão*.
<https://www.dw.com/pt-002/ativistas-angolanos-condenados-a-penas-entre-2-e-8-anos-de-pris%C3%A3o/a-19146663>
- DiAngelo, R. (2020). *Fragilidade Branca: Porque é que tão difícil para os brancos falar sobre racismo* (1ª). Edita_X.
- dos Santos, J. A. (2018, junho 15). *Entrevista Jacques dos Santos* [Áudio].
- Ebron, P. A. (2002). *Performing Africa*. Princeton University Press.
- Epalanga, K. (2017). *Também os brancos sabem dançar: Um romance musical* (1a. edição). Caminho.
- Erlmann, V. (1999). *Music, modernity, and the global imagination: South Africa and the West*. Oxford Univ. Press.

- Fanon, F. (2008). *Pele negra, máscaras brancas* (R. da Silveira, Trad.). EDUFBA.
- Fanon, F. (2015). *Os Condenados da Terra* (3ª). Letra Livre.
- Faria, P. (2019, agosto 23). *1ª workshop de semba* [Conferência]. 1ª workshop de semba, Casa da Cultura Njinga Mbande.
- Fazenda, M. J. (2012). *Dança teatral: Ideias, experiências, ações* (2a. edição revista e atualizada). Edições Colibri : Instituto Politécnico de Lisboa.
- Ferreira, R. (2015). *Carnaval «A Maior Festa do Povo Angolano»* (1ªedição). Instituto Nacional das Indústrias Culturais, Ministério da Cultura.
- Ferreira, R. (2019, setembro 1). *Ferreira, Roldão (realizada em Luanda, Panguila)* [Áudio].
- Filho, M. (2019, agosto 19). *Entrevista Moreira Filho* [Áudio].
- Fischer-Lichte, E. (2005). A cultura como performance: Desenvolver um conceito. *Estudos aplicados, Sinais de Cena*(4), 73–80.
- Flores, P. (2018, agosto 10). *Entrevista Paulo Flores* [Áudio].
- Foster, S. L. (2011). *Choreographing empathy: Kinesthesia in performance*. Routledge.
- Fragoso, G. (2018, dezembro 14). Semba é candidato a Património Imaterial. *Jornal de Angola*, 1.
- França, M. G. (2021). *Sofrendo, cantando, chorando, bebendo: Um estudo antropológico entre a música sertaneja e a banda sinaloense* [Tese de Doutorado, Universidade Federal de Goiás].
file:///Users/andresoares/Downloads/MATHEUS%20GONC%CC%A7ALVES%20FRANC%CC%A7A_Sertanejo.pdf
- Fraser, N., & Honneth, A. (2003). *Redistribution or recognition? A political-philosophical exchange* (1ª). Verso.
- Frazão, A. (2018, setembro 11). *Entrevista Aline Frazão* [Áudio].
- Freire, R. (Diretor). (2001). *Rasganço* [Suspense]. Paulo Branco.
- Furtado, M. (2019, agosto 16). *Entrevista Marito Furtado* [Áudio].
- García Canclini, N. (2003). *A globalização imaginada*. Iluminuras.
- Geoveth, B. (2019, agosto 13). *Entrevista Bernardo Geoveth* [Áudio].
- Giblin, J. (2015). Critical Approaches to Post-Colonial (Post-Conflict) Heritage. Em *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research* (Emma Waterton e Steve Watson, pp. 313–325). Palgrave Macmillan.
- Gomes, M. (2019, agosto 2). *Entrevista Kapa Love* [Áudio].
- Gomes, P. D. (2020). Dicotomias da Música Popular (Sub)Urbana na Luanda Colonial—Da «folclorização» à consagração. Em B. P. da Cruz (Ed.), *(Des)controle em Luanda: Urbanismo, polícia e lazer nos musseques do império* (pp. 195–214). Outro Modo.
- Gonçalves, J. R. S. (2005). Ressonância, materialidade e subjetividade: As culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos*, 11(23), 15–36. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832005000100002>
- Graça, L. (2018, setembro 18). *Entrevista Lito Graça* [Áudio].

- Grupo de Trabalho. (2016). *GRUPO DE TRABALHO ENCARREGUE O ESTUDO DO REGIME JURÍDICO E O FOMENTO DA DANÇA DESPORTIVA* (Relatório Final Constituído ao Abrigo do Despacho n.º 447/16, de 19 de setembro; p. 16). Ministério da Cultura, Turismo e Ambiente de Angola.
- Guilbault, J. (1993). *Zouk: World music in the West Indies*. University of Chicago Press.
- Guss, D. M. (2000). *The festive state: Race, ethnicity, and nationalism as cultural performance*. University of California Press.
- Hacking, I. (2005). Why race still matters. *Daedalus*, 102–116.
- Hafstein, V. (2007). Claiming Culture: Intangible Heritage Inc., Folklore ©, Traditional Knowledge™. Em D. Hemme, M. Tauschek, & R. Bendix (Eds.), *Pradikat «Heritage»: Wertshoepfungen aus kulturellen Ressourcen* (pp. 74–99). LIT.
- Hafstein, V. (2009). Intangible heritage as a list. From masterpieces to representation. Em *Intangible Heritage* (Laurajane Smith e Natsuko Akagawa, pp. 94–111). Routledge.
- Hafstein, V., & Einarisdóttir, Á. (Diretores). (2018). *The Flight of The Condor A Letter, a Song and the Story of Intangible Cultural Heritage* [Documentário]. Universidade da Islândia. <http://flightofthecondorfilm.com/#film>
- Harrison, R. (2013). *Heritage: Critical approaches*. Routledge.
- Harrison, R., Vidal, F., & Dias, N. (2016). World Heritage listing and the globalization of the endangerment sensibility. Em *Endangerment, Biodiversity and Culture*. Routledge.
- Harvey, D. C. (2001). Heritage pasts and heritage presents: Temporality, meaning and the scope of heritage studies. *International Journal of Heritage Studies*, 7(4), 319–338.
- Harvey, D. C. (2008). The History of Heritage. Em B. Graham & P. Howard (Eds.), *Ashgate Research Companion to Heritage and Identity* (pp. 19–36). Ashgate Pub. Co.
- Harvey, David C, P., Jim. (2015). Heritage and climate change The future is not the past. Em *The Future of Heritage as Climates Change. Loss, adaptation and creativity* (David C. Harvey and Jim Perry). Routledge.
- Henriques [Mulumba], J. (2019, outubro 2). *Entrevista Jorge Mulumba* [Áudio].
- Hobsbawm, E. J., & Ranger, T. O. (Eds.). (2012). *The Invention of tradition*. Cambridge University Press.
- Huysens, A. (1995). *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. Routledge.
- Ingold, T. (2008). Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano (M. L. V. Romão, Trad.). *Ponto Urbe*, 3. <https://doi.org/10.4000/pontourbe.1925>
- Ingold, T. (2019). *Antropologia: Para que serve*. Editora Vozes.
- Ingold, T. (2020). *Antropologia e/como Educação* (1ª). Vozes.
- Instituto Nacional de Estatística de Angola. (2019). *Inquérito de Despesas, Receitas e Emprego em Angola* (Anual 3.5 Emprego e Informalidade; p. 1). INE. <https://www.ine.gov.ao/images/banners/PORTAL.png>
- Jacques, P. B. (2011). *Estética da ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica* (4ª edição). Casa da Palavra.
- Júnior, K. (2021, outubro 7). *Entrevista Kayaya Junior* [Áudio].

- Kia Henda, K. (2019, setembro 10). *Entrevista Kiluanji Kia Henda* [Áudio].
<https://www.publico.pt/2014/10/01/culturaipsilon/noticia/kiluanji-kia-henda-a-cidade-e-uma-miragem-1670873>
- Kilomba, G. (2019). *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Quotidiano* (1ª edição). Orfeu Negro.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (1995). Theorizing Heritage. *Ethnomusicology*, 39(3), 367.
<https://doi.org/10.2307/924627>
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004). Intangible Heritage as Metacultural Production. *Museum International*, 56(1–2), 52–65.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (2006). World Heritage and Cultural Economics. Em I. Karp, C. Kratz, B. Kirshenblatt-Gimblett, G. Buntinx, C. Rassool, L. Szwaja, & T. Ybarra-Frausto (Eds.), *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*. Duke University Press.
- Kivoloka, F. P. (2015). *Estudo para valorização da polpa do fruto da Adansonia digitata L.* [Dissertação de Mestrado]. Instituto Superior de Agronomia da Universidade de Lisboa.
- Krenak, A. (2022). *Futuro ancestral*. Companhia das Letras.
- Lamartine, C. (2022). *Semba Perfil Histórico: Do nascimento do ritmo do semba ao seu período áureo*. Imprensa Nacional de Angola.
- Larkey, E. (1993). *Pungent sounds: Constructing identity with popular music in Austria* (1ª). Peter Lang.
- Latour, B. (2020). *Onde Aterrizar? Como Se Orientar Politicamente No Antropoceno*. (M. Vieira & A. Costa, Trans.). Bazar Do Tempo.
<http://public.ebib.com/choice/PublicFullRecord.aspx?p=6439357>
- Lave, J., & Wenger, E. (1991). *Situated learning: Legitimate peripheral participation*. Cambridge University Press.
- Leite Castro, V. (2020, setembro 28). *Entrevista Verónica Leite Castro* [Áudio].
- Lepecki, A. (2011). Coreo-política e coreo-polícia. *Ilha Revista de Antropologia*, 13(1,2), 041–060. <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>
- Levi-Strauss, C. (1989). *O Pensamento Selvagem* (T. Pellegrini, Trad.; 1ª edição). Papirus Editora.
- Lewis, S., & Maslin, M. (2018). *The human planet: How we created the anthropocene*. Penguin Random House.
- Liberdade, K., & Gonçalves, I. (Diretores). (2012). *A minha banda e eu* [Documentário]. Filmes do Tejo. <http://icateca.ica-ip.pt/filme/A+MINHA+BANDA+E+EU/1800>
- Macdonald, S. (2013). *Memorylands*. Routledge.
- Mahon, M. (2000). The Visible Evidence of Cultural Producers. *Annu. Rev. Anthropol*, 29, 467–492.
- Maldonado-Torres, N. (2010). On The Coloniality of Being. Em W. Mignolo & A. Escobar, *Globalization and the decolonial option*. Routledge.
- Malešević, S. (2011). The chimera of national identity. *Nations and Nationalism*, 17(2), 272–290. <https://doi.org/10.1111/j.1469-8129.2010.00479.x>

- Malomalo, B. (2022). *Filosofia do NTU: Direitos e deveres no despertar da consciência biocósmica*. Polo Africanidades.
- Manhães, J. B. (2014). *Um convite à dança: Performances de umbigada entre Moçambique e o Brasil* [Doutoramento]. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO.
- Manhães, J. B. (2021). Corporidades em Cruzeiro: Encontro entre matrizes, motrizes e encantamentos. *Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO*, 8.
- Marcon, F. (2005). *Diálogos transatlânticos: Identidade e nação entre Brasil e Angola*. Letras Contemporâneas.
- Marques, R. (2020). Problemas de patrimônio como problemas de gênero: Disjunções entre feminismo e cultura popular na Festa de Santo Antônio em Barbalha (CE). *Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares*, 22(3). <https://doi.org/10.12957/irei.2020.56792>
- Matos, P., & Brigas, G. G. (2007). *UNESCO Mission Report—Republic of Angola* (p. 72) [UNESCO World Heritage Centre]. UNESCO.
- Mauss, M. (2018). *As Técnicas Do Corpo (in Sociologia e Antropologia)*. Ubu Editora.
- Mauss, M., & Lévy-Strauss, C. (1983). *Sociologie et anthropologie* (8.éd). Quadrige [u.a.].
- May, V. M. (2015). *Pursuing intersectionality, unsettling dominant imaginaries*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Meihy, J. C. S. B. (2004). O samba é Morena de Angola: Oralidade e música. *História Oral*, 7, 121–143.
- Meskell, L. (2012). *The nature of heritage: The new South Africa*. Wiley-Blackwell.
- Moorman, M. J. (2004). Dueling Bands and Good Girls: Gender, Music, and Nation in Luanda's Musseques, 1961-1974. *International Journal of African Historical Stu*, 37(2), 275–288.
- Moorman, M. J. (2008). *Intonations: A social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*. Ohio University Press.
- Moorman, M. J. (2014). Anatomy of Kuduro: Articulating the Angolan Body Politic after the War. *African Studies Review*, 57(3), 21–40. <https://doi.org/10.1017/asr.2014.90>
- Nascimento, P. (2019, agosto 19). *Entrevista Paula Nascimento* [Áudio].
- Nascimento, P. (2021, outubro 8). *Entrevista Paula Nascimento* [Áudio].
- Neto, G. (2020, janeiro 3). *Entrevista Galiano Neto* [Áudio].
- Neto, G., & Correia, C. (2020, agosto 11). *Ensaio Semba Versus Petróleo* [Áudio].
- Neto, J. C., & Santos, O. G. dos. (2017). *Dança semba: Um guia teórico-prático ilustrado: aprenda a dançar em 17 passos* (1a. edição). Josué Campos Neto.
- Nicolas Adell, Bendix, R. F., Bortolotto, C., & Tauschek, M. (2015). Introduction. Between Imagined Communities and Communities of Practice: Participation, Territory and the Making of Heritage. Em *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). Universitätsverlag Göttingen.
- Ochoa Gautier, A. M. (2014). *Aurality: Listening and knowledge in nineteenth-century Colombia*. Duke University Press.
- Ondjaki. (2012). *Os transparentes: Romance* (2a ed). Editorial Caminho.

- Ortner, S. B. (2006). Power and Projects. Reflections on Agency. Em *Anthropology and Social Theory, Culture, Power and the Acting Subject* (pp. 129–153). Duke University Press.
- Painter, N. I. (2010). *The history of White people*. W.W. Norton.
- Pawson, L. (2014). *Em nome do povo o massacre que Angola silenciou* (S. S. e Silva, Trad.). Tinta-da-China.
- Pearce, J. (2017). *A Guerra Civil em Angola 1975-2002*. Tinta-da-China.
<https://www.wook.pt/autor/justin-pearce/347973>
- Periáñez Bolaño, I. (2019). Discursos y representaciones locales sobre la patrimonialización del flamenco en Andalucía, un proceso multinivel. *Revista de Antropología Social*, 28(1), 71–93. <https://doi.org/10.5209/RASO.63767>
- Pinto, A. O. (2015). *História de Angola: Da pre-história ao início do século XXI* (1a. edição). Mercado de Letras.
- Quincoces, S. F. (2018). José Eduardo Agualusa—José Eduardo Agualusa e as paredes que nos separam da(s) história(s). *El País*. <https://www.fronteiras.com/entrevistas/jose-eduardo-agualusa-e-as-paredes-que-nos-separam-da-s-historia-s>
- Rancière, J. (2010). *DISSENSUS - On Politics and Aesthetics*. Bloomsbury Academic.
- Raposo, P. (2022). Performances Políticas e Artivismo: Arquivo, repertório e re-performance. *Novos Debates*, 8(1), 28.
- Redinha, J. (1988). *Instrumentos Musicais de Angola—Sua construção e descrição. Notas históricas e etno-sociológicas da música angolana*. (2ª). Instituto de Antropologia da Universidade de Coimbra.
- Reis, F. (2015). Criatividade, Produção Etnográfica e Práticas Artísticas: Em jeito de prefácio. Em *Expressões Artísticas Urbanas: Etnografia e criatividade em espaços atlânticos* (1ª, pp. 9–26). MAUAD Editora.
- Ribas, Ó. (1965). *Izomba Associativismo e Recreio* (Biblioteca Nacional de Lisboa). Tipografia Angolana.
- Ribas, Ó. (1969). *Uanga: «Feitiço»* (2ª). Tipografia Angolana.
- Ribas, Ó. (2009). *Izomba I* (Ministério da Cultura de Angola). Instituto Nacional do Livro e do Disco.
- Rocha, P. (2019, outubro 14). *Entrevista Poli Rocha* [Áudio].
- Said, E. (1979). *Orientalism*. Random House.
- Sandroni, C. (2010). Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. *Estudos Avançados*, 25(69), 373–388.
- Sanjinés, J. (2010). The Nation: An Imagined Community? Em W. Mignolo & A. Escobar, *Globalization and the decolonial option*. Routledge.
- Santos, C. (2019, setembro 5). *Entrevista Chico Santos* [Áudio].
- Schreiber, H. (2016). Intangible Cultural Heritage and Soft Power – Exploring the Relationship. *Soft Power*, 15.
- Show, P., & Tubarão. (2019, agosto 10). *Entrevista Pop Show e Tubarão* [Áudio].

- Sillitoe, P. (2012). From Participant-Observation to Participant-Collaboration: Some observations on Participatory-cum-Collaborative Approaches. Em R. Fardon & Association of Social Anthropologists of the UK and the Commonwealth (Eds.), *The SAGE handbook of social anthropology*. SAGE.
- Silva, M. R. (2015). *Estudos para um outro Violão em África*.
- Simão, Y. (2021, agosto 25). *Entrevista Yuri Simão* [Áudio].
- Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. University Press of New England.
- Smith, L. (2010). *Uses of heritage*. Routledge.
- Smith, L. (2012). Editorial. *International Journal of Heritage Studies*, 18(6), 533–540. <https://doi.org/10.1080/13527258.2012.720794>
- Smith, L. (2021). *Emotional heritage: Visitor engagement at museums and heritage sites*. Routledge/Taylor & Francis Group.
- Smith, L., & Akagawa, N. (Eds.). (2009). *Intangible heritage*. Routledge.
- Soares, A. C. (Diretor). (2011). *Pela Palavra* (Blogspot.com) [Documentário; SD]. Até ao Fim do Mundo. <https://www.youtube.com/watch?v=extff751b0c&t=22s>
- Soares, A. C. (2015). *Entre Luanda, Lisboa, Milão, Miami e Cairo. Difusão e Prática da Kizomba* (Lisboa). Repositório ISCTE-IUL.
- Soares, A. C. (2019, outubro 31). *Diário de Campo*. Pessoal.
- Soeiro, J. (2015). *A Formação do Precariado: Transformações do trabalho e mobilizações de precários em Portugal* [Tese de Doutoramento]. Universidade de Coimbra.
- Spivak, G. C. (2010). *Pode o subalterno falar?* Editora UFMG.
- Stern, J. (2012). Auto-Tune, or the Persistence of Perfection. Em *Auto-Tune, or the Persistence of Perfection* (pp. 405–420). Routledge.
- Tamazo, I. (2020). *A antropologia na esfera pública: Patrimônios culturais e museus*. Editora Imprensa Universitária.
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas* (1ª). Duke University Press.
- Taylor, D. (2008, maio). Performance e Patrimônio Cultural Intangível. *Pós*, 1(1), 91–103.
- Thorn, M. (2007). Aural and written music traditions: A drumming ensemble case study. *Journal of Musical Arts in Africa*, 4(1), 55–70. <https://doi.org/10.2989/JMAA.2007.4.1.4.401>
- Tinhorão, J. R. (2007). *O rasga: Uma dança negro-portuguesa*. Editorial Caminho.
- Toni, F. C., & Lopes, G. (2022). Músicas em tempos de guerra: O papel social do artista no contexto da Segunda Guerra Mundial na escrita de Mário de Andrade e Fernando Lopes-Graça. *Revista Música*, 22(1), 164–194.
- Trouillot, M.-R. (2015). *Silencing the past: Power and the production of history*. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=846508>
- Tsing, A. L. (2005). *Friction: An ethnography of global connection*. Princeton University Press.

- Turino, T. (2008). *Music as social life: The politics of participation*. University of Chicago Press.
- Turner, V. W. (1986). *The anthropology of performance* (1st ed). PAJ Publications.
- UNESCO. (1969). *Four statements on the race question*. UNESCO.
- UNESCO. (2003). *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial* [UNESCO Digital Library]. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_por
- UNESCO. (2023). *Mapeamento das indústrias culturais e criativas em Angola* (UNCTAD/DITC/TSC/2023/2; Indústrias Culturais Criativas (ICC), pp. 1–120). Nações Unidas.
- Vale de Almeida, M. (1996). *Corpo Presente*. Em *Corpo Presente*. Etnográfica Press. <http://books.openedition.org/etnograficapress/400>
- Vale de Almeida, M. (2000). *Um mar da cor da terra: Raça, cultura e política da identidade* (1. ed). Celta.
- Valverde, P. (2000). *Máscara, mato e morte em São Tomé: Textos para uma etnografia de São Tomé* (1. ed). Celta Editora.
- Vergès, F. (2020). *Um Feminismo Decolonial*. Ubu Editora.
- Vidal, F., & Dias, N. (Eds.). (2015). *Endangerment, biodiversity and culture*. Routledge.
- Vidal, N. D. F. (2016). O MPLA e a governação: Entre internacionalismo progressista Marxista e pragmatismo liberal-nacionalista. *Estudos Ibero-Americanos*, 42(3), 815. <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2016.3.23461>
- Wallerstein, I. M. (2004). *World-systems analysis: An introduction*. Duke University Press.
- Webber, N., & Wijesuriya, G. (2015). Heritage Management and Conservation: From Colonization. Em *Global heritage: A reader* (pp. 131–149). Wiley Blackwell.
- Wenger, E. (1998). *Communities of practice: Learning, meaning, and identity*. Cambridge University Press.
- Wenger, E., & Wenger, B. (2015). Communities of practice: A brief introduction. *Communities of practice*, 5, 8.
- Weza, J. (2007). *O Percurso Histórico da Música Urbana Luandense (Subsídio para a história da música angolana)*. Ensaio.
- Winter, T. (2013). Auto-exoticism: Cultural display at the Shanghai Expo. *Journal of Material Culture*, 18(1), 69–90. <https://doi.org/10.1177/1359183512473560>
- Winter, T. (2015). Heritage diplomacy. *International Journal of Heritage Studies*, 21(10), 997–1015. <https://doi.org/10.1080/13527258.2015.1041412>
- Ziva, D. (2015). *Encontro Centro Lucio Costa—CLC, African World Heritage Fund—AWHF e Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa – PALOP*. Cadernos do Património.

Fontes

Entrevista conjunta com mestre Kituxi e Jorge Mulumba - 31 de agosto de 2022.

Albina Assis Africano - 8 de outubro de 2021

Gelson Castro - 8 de outubro de 2021

Paula Nascimento - 8 de outubro de 2021

Yuri Simão - 25 de agosto de 2021

Kayaya Junior (Frederico Gonçalves Júnior) - 7 de outubro de 2021

Nelo de Carvalho - 10 de outubro de 2021

Marta Lança – 8 de fevereiro de 2021

Jorge Mulumba - 4 de abril de 2020 (covid)

Luis Montez Filho - 19 de abril de 2020

Verónica Leite Castro - 28 de agosto de 2020

Carlos Ferreira Case - 9 de dezembro de 2020

Kiluanji Kia Henda - 10 de setembro de 2019

Paula Nascimento - 19 de agosto de 2019

Moreira Filho - 19 de agosto de 2019

Marito Furtado - 16 de agosto de 2019

Bernado Geoveth - 13 de agosto de 2019

Lito Graça - 18 de setembro de 2019

Dom Caetano - 27 de setembro de 2019

Roldão Ferreira - 1 de setembro de 2019

Rosa Cruz e Silva - 2 de setembro de 2019

Chico Santos - 5 de setembro de 2019

Ariel Bigault - 5 de maio de 2019

Miguel Sermão - 30 de abril de 2019

Ana Clara Guerra Marques - 15 de janeiro de 2019

Paulo Flores - 10 de agosto de 2018

Jaques dos Santos - 15 de junho 2018

Legislação Internacional

Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial da UNESCO, 2003.

Legislação Angolana

Lei do Património Cultural n.º 14/05 que define as regras de protecção e salvaguarda do património material e imaterial em Angola e as competências do Instituto Nacional do Património Cultural (INPC)

Decreto Presidencial n.º 178/15, cria o Comité de Gestão Participativa do Centro Kongo, sob a Tutela do Titular do Poder Executivo.

Decreto Executivo n.º 108/19 de abril de 2019 classifica a música e dança «Rebita» como Património Cultural Imaterial Nacional

Decreto Executivo n.º 99/21, declara o SONA como Património Cultural Imaterial Nacional no domínio das Expressões Culturais.

Decreto Executivo n.º 54/23, reconhece como Património Cultural Imaterial Nacional o Semba, no domínio das formas de Expressão Cultural

Decreto Executivo n.º 54/23, classifica como Itinerário Cultural Nacional o denominado Corredor do Cuanza

Decreto Executivo n.º 56/23 que declara a dicanza como instrumento Património Cultural Imaterial Nacional, no domínios dos Saberes e Ofícios Tradicionais.