



**Escola de Ciências Sociais e Humanas  
Departamento de Antropologia**

**Entre Luanda, Lisboa, Milão, Miami e Cairo. Difusão e Prática da  
Kizomba**

André Castro Soares

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de  
Mestre em Antropologia  
especialidade Globalização, Migrações e Multiculturalismo

Orientador:  
Filipe Marcelo Correia de Brito Reis, Professor Auxiliar

ISCTE – IUL Instituto Universitário de Lisboa

Setembro, 2015

## **Resumo**

Esta dissertação pretende analisar crítica e reflexivamente o processo de difusão da *kizomba*, um género de dança oriundo de Angola que tem vindo a ganhar enorme popularidade em todo o mundo. Descreve-se, de modo particular, o papel que os festivais deste género de dança desempenham nesse processo de difusão recorrendo à noção de “campos de batalha” para caracterizar as suas componentes competitivas, pedagógicas e de entretenimento.

Através de estratégias metodológicas inspiradas na noção de etnografia multi-situada, a pesquisa procede a um mapeamento dos atores (professores, músicos, dançarinos) e dos festivais, na tentativa de analisar a circulação desta dança de raiz africana pelo mundo.

Ao longo do trabalho interrogam-se e exploram-se também as negociações e tensões que ocorrem nos lugares de aprendizagem e prática da *kizomba* concedendo particular atenção à forma como a mobilização da categoria etnicidade nos discursos sobre a *kizomba*, aliado ao uso das novas tecnologias (plataformas digitais, youtube e facebook), que constituem características centrais para a análise do processo de globalização da *kizomba*.

Palavras-chave: dança; globalização; *kizomba*; festivais; etnografia multi-situada;

## **Abstract**

This thesis aims to analyze critically and reflectively the diffusion process of kizomba, a dance genre coming from Angola that has gained huge popularity worldwide. Describes, in particular, the role that festivals of this dance genre play in this diffusion process and the concept of "battlefield" to characterize their competitive, teaching and entertainment aspects.

Through methodological strategies inspired by the notion of multi-situated ethnography, the study carries out the mapping of actors (teachers, musicians, dancers) and the festivals and tries to analyze the movement of this dance with african origin worldwide.

Over interrogate work are developed and analyzed negotiations and tensions that occur in places of learning and practice of kizomba putting particular attention to the mobilization of ethnicity category in the discourse on the kizomba trough the use of new technologies (digital platforms, youtube and facebook), which are key features for analyzing the globalization of kizomba.

Keywords: dance, globalization, kizomba, festivals, multi-sited ethnography

*Dedico este trabalho ao Noé João meu marido, porque a vida com ele é uma kizomba de amor. À minha mãe e irmã que são vida e amor. Aos meus amigos e amigas que me dão entusiasmo. Aos professores e divulgadores da kizomba pelo mundo.*

## Agradecimentos

Agradeço do fundo do meu coração ao meu orientador pela cumplicidade que desenvolvemos neste trabalho e também pela capacidade que teve em entender-me enquanto investigador. O meu orientador foi fundamental para a conclusão desta investigação. A forma como guiou o meu trabalho e me orientou o pensamento foi decisivo para a felicidade com que executei esta investigação.

Não podia deixar de agradecer aos professores do mestrado em Antropologia que conseguiram ter uma exigência muito grande comigo mantendo a compreensão em relação ao facto de vir de outra área científica.

Agradecer também à Semba Comunicação, empresa onde trabalho, que permitiu que eu pudesse aliar a feitura dos programas de televisão para o programa Kizomba Nation e a minha incursão no terreno etnográfico. Um obrigado muito especial ao Renato Freitas, Sérgio Neto e Coréon Dú pela abertura à feitura desta investigação enquanto trabalhador da empresa.

Um agradecimento muito especial a Inês Pinto que para além de ser uma das minhas interlocutoras permitiu que eu pudesse estabelecer a rede de contactos para conseguir ter os interlocutores para este trabalho de mestrado. Um obrigado muito carinhoso a Filipa Castanhas, professora de kizomba e a Teleya Delgado gestora da plataforma Kizomba Nation e que me deu dados essenciais para a escrita desta dissertação. Ao Paulo Magalhães criador do Áfricadançar um muito obrigado por me dar acesso a todo o material capaz de ligar toda a rede de pessoas e intervenientes no mundo da kizomba. Um obrigado muito especial também a Rita Nunes e Jomo Fortunato pela forma como me ajudaram a olhar para a dança kizomba em Luanda, Angola. À Elena Fernandes e ao Vasco Freire pelos contributos que deram para esta fase da minha vida académica.

Por fim, agradecer aos meus colegas de mestrado no ISCTE-IUL, um conjunto de pessoas muito interessantes e especiais com quem dá muita vontade de fazer ciência. Para além de se ter criado uma amizade, houve espaço para uma grande cumplicidade académica e científica.

A todos o meu muito obrigado.

## **Abreviaturas**

CPLP- Comunidade Países de Língua Portuguesa

KN- Kizomba Nation

KnR- Kizomba na Rua

PALOP: Países de Língua Oficial Portuguesa

RTP África - Rádio e Televisão de Portugal África

TPA- Televisão Pública de Angola

# Índice

Kizomba num reencontro inesperado .....	8
I – As “Origens” da Kizomba: controvérsias em torno de uma prática musical para dançar .	15
II – Kizomba nas voltas da diáspora .....	24
Festas africanas em Lisboa.....	26
Áfricadançar o primeiro festival de kizomba e a codificação dos passos.....	29
Um festival: um campo de batalhas .....	34
Competição .....	35
Os workshops.....	39
As festas.....	46
III – Construindo um “imaginário supra-nacional”: processos globais / glocais de mediatização da kizomba.....	50
Plataforma da nação da kizomba .....	55
Kizomba na Rua: um regresso a casa .....	58
IV – Notas finais .....	62
Bibliografia .....	66
Webgrafia .....	69

## Kizomba num reencontro inesperado

Tinha chegado ao Cairo há uma hora e no aeroporto não nos deixavam sair. As câmaras de filmar estavam a levantar suspeita. Estamos em Outubro, de 2014, e vou em reportagem para mais um programa de televisão Kizomba Nation para a Televisão Pública de Angola (TPA). Resolvidas as questões burocráticas e confirmações lá saímos e um táxi levou-nos ao hotel onde iríamos filmar um festival de *kizomba*. O trajecto recordou-me a avenida Revolução de Outubro, em Luanda, pelo ambiente caótico, pelo trânsito, mas sobretudo pelos táxis, carrinhas de marca *Hiace* pintadas de azul. Em Luanda, os táxis são exactamente a mesma cor. Chegámos ao Hotel Sonesta já era noite e só restou tempo para um banho rápido. Desci de forma a entender como iria decorrer a quarta edição do Afrolatin Dance Festival no Egipto, um festival de *kizomba*, salsa e *bachata*, mas com bastante impacto naquela região do globo, sobretudo para egípcios e estrangeiros que vivem no Cairo. Levava na bagagem a incumbência de aproveitar esta deslocação profissional para fazer a minha etnografia, num terreno que não conhecia de todo. Como jornalista do programa já tinha percorrido meio mundo e realizado entrevistas com centenas de dançantes, professores, promotores e divulgadores de *kizomba*. Para uma pessoa que vive em Lisboa não é complicado identificar essa dança sobretudo se passarmos pelo *B.Leza* ou discotecas de sons africanos. Essa cadência lenta, quase batida do coração era-me completamente familiar e ouvia-a frequentemente em Luanda, onde vivera durante seis anos. Mas no Egipto, no Cairo, queria saber como seriam as apropriações da *kizomba*, como é que as pessoas reagiriam e dançariam esta dança que requer alguma intimidade, contacto físico.

O festival é organizado por um ex-militar Amr Kasseb outrora professor de *tango*, que numa vinda a Lisboa conheceu mestre Petchú (interlocutor nesta tese), famoso professor e formador de algumas dezenas de professores, que dão hoje aulas nos múltiplos festivais que acontecem todos os fins-de-semana no mundo e também nas escolas de dança. Veio ter comigo para saber se estava bem e aproveitei o momento para lhe perguntar como estava estruturado o festival. Disse-me que havia uma pista de *kizomba* e outra de *bachata* e *salsa*. Acontece muitas vezes estas danças estarem juntas em eventos deste tipo, apenas separadas por uma parede. Já em outras ocasiões tinha reparado no facto de a *kizomba* estar presente num cada vez maior número de festivais das chamadas danças latinas. A primeira vez tinha sido em Rovinj, na Croácia, que organiza um dos festivais mais famosos da Europa. Ali, já tinha visto uma pista de dança para *kizomba* e outra para *bachata* e *salsa*. Amr falou-me ainda que a *kizomba* no Egipto estava ainda a ter uma expressão reduzida a certos meios e classes sociais dado o conservadorismo das pessoas, as questões religiosas e sobretudo, a possível conotação sexual da dança dado o nível de intimidade, por ser em par fechado e com algum contacto entre os corpos dos dançarinos. Confessou-me que havia muito caminho para ser feito nessa questão, mas que nas últimas edições do festival muitos dançantes estavam a frequentar mais as aulas de *kizomba* em detrimento das de *bachata* ou *salsa*. Cada festival de

dança tem as suas dinâmicas e Amr já no final daquele encontro introdutório, acabaria por me confessar que a pista de *kizomba* estava um pouco mais afastada no corredor do hotel (onde circulam os hóspedes) para não haver grandes comentários em relação à organização do festival, porque, segundo este não há ainda preparação das pessoas para entenderem uma dança como a *kizomba*, que como fez questão de me dizer - “é cultura” e quem não tem formação ou educação pode não compreender bem as intenções da dança.

A festa ia começar dali a uma hora e fiquei a ver quem seriam os dj's, como estava disposto o espaço de forma a ir construindo o meu diário de campo. Havia já algumas pessoas preparadas e a música já estava a ser tocada, músicas algumas delas familiares aos meus ouvidos de outras andanças ou dos meus domingos em Luanda onde dos carros de janelas abertas ecoam músicas de C4Pedro, Pérola, Puto Português, Paulo Flores, Eduardo Paim, Matias Damásio entre outros que dão corpo a letras de *kizomba* e *semba*, que falam de histórias de amor, mas também das mais variadas questões quotidianas.

Estava curioso para ver como é que egípcios olhariam para esta dança, como a dançariam, naquele ambiente apesar de tudo “controlado” de festival de dança. Os primeiros pares arriscaram a pista e comecei a observar mais distância entre os pares a dançar, mas não menos sentimento na forma de viver as músicas. Amr estava cheio de coisas para fazer, o telemóvel dele não parava de tocar e concluímos a nossa conversa. Fiquei por ali, pela entrada da sala decorada com um cenário de luzes sóbrias e um palco onde estava um DJ que não parecia angolano ou cabo-verdiano. Dirigi-me à mesa de som e perguntei-lhe de onde era. Daqui, respondeu taxativo. Como entenderia a selecção de músicas que estava a pôr? Saberia português ou crioulo? Não. Gostava simplesmente do ritmo e mais tarde revelou que hoje através dos dispositivos spotify e youtube e das redes sociais é muito fácil entender o que cada música transmitia. Sabia até algumas expressões e palavras de Angola como “keta”, “mambo” e “dama”. A festa ia entretanto ganhando forma e mais pessoas chegavam. Acabei por ir à pista de *bachata* que estava imediatamente ao lado da sala de *kizomba* e estava vazia. Um dj numa sala de dança vazia que apesar de tudo era mais iluminada. Ao regressar uma simpática dançante estava a porta da pista de *kizomba* a fumar e foi o pretexto para lhe perguntar porque tinha vindo ao festival. Perguntei-lhe o nome e chamava-se Sarka e era do Cairo e à minha pergunta - O que é que sentes ao dançar *kizomba*? - respondeu:

*“Comecei por dançar salsa, tocaram algumas músicas de kizomba durante a noite e eu ouvi-as e experimentei algumas vezes. Então descobri que a kizomba é mais uma meditação do que uma dança”. (Sarka, dançarina de kizomba no festival do Cairo)*

Fiquei intrigado com esta resposta. O que teria motivado Sarka a dançar esta dança que nada tem a ver com o seu contexto? Porque é que me falou de “meditação” quando a maioria das pessoas fala sobretudo de sensualidade, emoção e magia na prática da experiência de dançar *kizomba*? Será que me estaria a falar do ritmo compassado e lento? O que mais me marcou depois deste ano de escuta e conversa à volta desta dança foi a paixão com que as pessoas

falam sobre o que a *kizomba* lhes trouxe enquanto indivíduos. Estava no sítio certo para começar a reflectir sobre esta fenómeno que tem cada vez mais dançantes de diferentes países.

A festa continuou e desde esse momento decidi que queria fazer uma tese de dissertação sobre esta dança que eu estava a reportar para a televisão, mas que me levaria com certeza a uma reflexão mais profunda caso investisse nesta ideia de tentar entender as seguintes questões: de que forma é que a *kizomba* ultrapassou as fronteiras de origem e se foi tornando numa dança globalizada? Como se constroem os circuitos de difusão da dança como os festivais e congressos de dança *kizomba*? Quem é que começou a divulgar a dança e a codificou de forma a ela poder circular pelo mundo? Para finalizar, como é que os diferentes dançantes como a Sarka se apropriam desta dança conhecida nestes lugares de entretenimento, que são os festivais?

Desta energia nasceu o impulso inicial para a realização desta investigação que resulta da minha curiosidade em entender as motivações dos praticantes da dança *kizomba*, uma dança originária de Angola. Pretendo problematizar a circulação e o fluxo desta dança enquanto mercadoria através da actividade dos promotores/professores e divulgadores que a codificaram para ser “vendida”. Aquele encontro, no festival no Egito foi a gota de água para avançar com a minha dissertação e tentar de alguma forma responder à minha intriga.



Imagen 1 – Festival Afro-Latin Egito, Cairo, Outubro de 2014. (foto do autor)

A dança como experiência social revela interessantes pontos de análise para quem quer estudar mais a fundo as implicações desta forma de expressão cultural de múltiplas facetas. Como refere Maria José Fazenda os antropólogos,

*“nem sempre têm sabido (a teoria) desenvolver métodos de observação e análise, teorias explicativas ou interpretativas que permitam entendê-la como uma prática corpórea e emocional que produz acontecimentos sociais e culturais de indubitável importância nas comunidades humanas; como um veículo privilegiado da expressão da experiência humana”* (Fazenda, 1998: 61).

Ao longo deste um ano e meio procurei entender de forma mais próxima o fenómeno da *kizomba* e a melhor forma de o abordar metodologicamente à luz da teoria antropológica. Desde logo a primeira questão que se me colocou foi a escassa existência de trabalhos sobre a dança *kizomba* em antropologia. Há uma data de autores que tratam da dança e do corpo como é por demais evidente nos fundadores da disciplina como Franz Boas, Malinowski, Evans-Pritchard, Radcliffe-Brown ou Mauss, que abordaram a dança como manifestação social passível de ser reflectido e analisado a partir dos significados dos movimentos do corpo dos dançantes. Após os anos oitenta do século passado, novos autores como Keappler começam a olhar para o estudo da dança em contexto de globalização dado o alastramento destas experiências locais de dança em vários pontos do globo. A etnografia multi-situada, que Marcus e Hannerz desenvolvem, trouxe contributos novos para o estudo destes fenómenos acompanhados pelos trabalhos em estudos culturais feito por antropólogos como Canclini, Frank Marcon, Appadurai, Desmond, Moorman, Carsten, Bourdieu e Hutchinson. O terreno um pouco complexo passa a poder ter mais consistência dentro de um novelo que se pode desfiar, pois tal como refere Marcus,

*“ethnography within the preview of its allways local, close-up perspective is to discover new paths of connection and association by which tradicional ethnographic concerns with agency, symbols and everyday practices can continue to be expressed on differently configured spatial canvas”* (Marcus, 1995: 98).

Posso afirmar sem grandes modéstias que a minha grande vantagem é apesar de tudo este terreno do movimento da *kizomba*, porque ao ter feito o programa de televisão estabeleci um contacto muito mais fácil com aqueles que são os meus interlocutores.

A primeira fase desta tese foi feita da observação dos festivais de *kizomba* um pouco por toda a Europa e pelo Mundo. Para isso, tive a preciosa ajuda de Inês Pinto, a produtora e promotora do festival *Áfricadançar*, que acontece todos os anos. É neste festival onde normalmente acontece o campeonato internacional de *kizomba* com participantes de todas as proveniências e países.

Para esta tese seleccionei sete professores de dança *kizomba*, desde aqueles que estiveram na codificação dos passos, daquilo que esta dança se veio a tornar enquanto dança de competição e social e a geração mais nova de professores e divulgadores, que aprenderam ou foram inspirados por aqueles iniciadores. As entrevistas e contactos informais com estes interlocutores foram quase todas feitas em festivais, onde estavam a leccionar e a mostrar

aquilo a que chamam a “sua arte”. Estando nesses eventos recolhi imenso material como panfletos, cartazes, horários dos workshops, bem como fazendo fotografias e vídeos dos espaços e momentos das aulas e espectáculos. Esta recolha documental foi acompanhada pelo visionamento de vídeos e entrevistas na internet, enquanto protagonistas da dança.

Acabei por fazer muitas entrevistas informais que apontei nos meus cadernos desta viagem e muitas das declarações como as da Sarka foram feitas para o programa Kizomba Nation, que acabou por ser parte importante deste estudo e apesar da dispersão das fontes para esta etnografia multi-situada tentei colar os cacos de um mosaico que me envolveu de forma quase total,

*“the conventional “how-to” methodological questions of social science seem to be thoroughly embedded in or merged with the political discourse of self-identification developed by the ethnographer in multi-sited research”. (Marcus, 1995:113).*

Antes de pensar neste trabalho e a propósito de um documentário sobre *kuduro*, em 2011, tive um encontro com Eduardo Paim, em Lisboa na casa de Bruno Castro, um Dj e produtor musical, que nos anos noventa do século passado estaria envolvido nos inícios do género musical que veio a dar origem ao *kuduro*. Na casa de Bruno havia um órgão electrónico onde Eduardo Paim, famoso músico angolano, me mostrou como ritmicamente a *kizomba* é uma identificação do ritmo *semba* (também uma música e género de dança urbana de Angola) da mesma forma que a sua aceleração pode dar origem ao *kuduro*, ritmo mais recente e muito consumido pelos mais jovens. Eduardo Paim vai levar na bagagem a *kizomba* até chegar a Lisboa. Na capital portuguesa muitos africanos da diáspora se juntam para recordarem as suas terras longínquas e também celebrarem através das muitas festas africanas. A dança *kizomba* foi um espaço de aproximação entre pessoas nesses contextos.

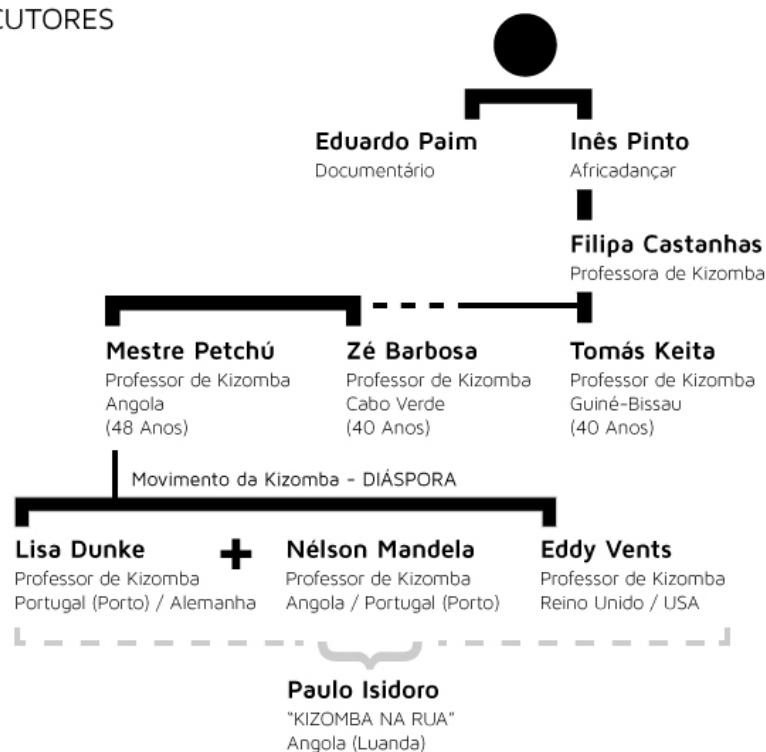
Quando decidi fazer este trabalho de pesquisa recorri a contactos de Inês Pinto que durante anos tinha trabalhado com professores de danças africanas em Lisboa e com muitos eventos envolvendo bailarinos de diferentes géneros. Inês Pinto é por sinal, uma ex-bailarina formada na escola de dança do conservatório nacional em Lisboa. Apresentou-me Filipa Castanhas, professora de *kizomba*, que me ajudou na recolha de material para este trabalho bem como a conseguir mapear as pessoas para dar densidade à minha pesquisa.



Imagen 2 – Festival Áfricadançar em Milão – Porta de Entrada, 2014 (foto do autor)

A partir daí começo a contactar as pessoas através do efeito “bola de neve” tendo conhecido um vasto grupo de pessoas, que anda pelo mundo a ensinar dança *kizomba*. Filipa é a companheira de dança de Tomás Keita, que por sua vez esteve nos inícios das animações das *festas africanas*, em Lisboa e com Mestre Petchú, que por sua vez iniciou com Zé Barbosa e Inês Pinto a formatação do modelo de festival *Áfricadançar* e do concurso internacional de *kizomba*. Filipa Castanhais é amiga de Lisa Dunke, que é companheira de dança de Nelson Mandela, que desenvolve trabalho de ensino da *kizomba* na cidade do Porto. Eddy Vents (Edilson) é amigo de Inês Pinto desde os tempos das festas de promoção das *danças africanas* em Lisboa e só quando sai de Portugal, e vai para Londres, é empurrado para o ensino de dança. Acontecimento casual que surge dada a ausência de pessoas conhecedoras do género e falta de pessoas capazes de promover o seu ensino nas muitas *festas africanas* em Londres. Eddy regressa mais tarde a Lisboa para fazer formação com Mestre Petchú e a partir de 2014 lançou-se na fundação do Miami Kizomba Festival, que acontece na cidade americana de Miami, a meca das sonoridades latinas. Já na segunda fase do meu trabalho de campo conheci Paulo Isidoro, responsável pela iniciativa *kizomba na rua* (KNR) que deixei para o último capítulo desta tese. Paulo estudou fora de Angola e acompanhou o sucesso da *kizomba* em Paris, França. A ligação a uma dança da sua terra levou-o a estabelecer a ligação com o seu país e no regresso a casa levou consigo a vontade de partilhar a *kizomba* de forma gratuita na marginal de Luanda todos os meses do ano. Paulo já dançava *kizomba* em casa no ambiente restrito da família. Ao ver esta dança fora do seu lugar habitual, na diáspora, cria um projecto para dar visibilidade pública à *kizomba* na cidade onde esta dança nasceu. É muito interessante ver como a *kizomba* pode também ser objecto de uma re-apropriação doméstica (em Angola) após a sua circulação pelo mundo.

## INTERLOCUTORES



Este diagrama que acima reproduzo recria as relações dos meus interlocutores no percurso desta tese servindo para traçar um caminho que agora se encontra concluído. É a partir dos relatos e dos momentos com estes professores e promotores de *kizomba* que tentarei problematizar aspectos muito diferentes como o corpo que dança e que fala (Carozi, 2011:9) até o fluxo e percurso de uma dança, que sai de África e se afirma em locais tão distintos como Cairo, Miami ou Milão.

São duas gerações de professores que dedicam a sua vida profissional em exclusivo à dança. Têm por isso uma relação muito intensa com questões como codificação, ensino e promoção deste género de dança, desta forma de dançar que se chama *kizomba*. A análise das entrevistas bem como a revisão da vasta literatura em antropologia da dança deram mais luzes sobre este fenómeno transformado em movimento transnacional visível através dos muitos festivais de *kizomba* que têm lugar aos fins-de-semana um pouco por todo o mundo. A expansão desta dança e a sua afirmação através dos seus promotores, as suas conceptualizações e visões do mundo e a ligação destes grupos de pessoas podem ser muito úteis para o entendimento da dança como forma cultural em acto de permanentes transformações e re-leituras que interessa analisar.

# I – As “Origens” da Kizomba: controvérsias em torno de uma prática musical para dançar

O debate sobre as “origens” de uma dança é, como diz Hutchinson, um “*assunto recorrente do mundo da dança*” (2014:05). Ainda que esteja a falar sobre a *salsa* enquanto estilo globalizado em contextos locais, o mesmo se poderia dizer do movimento da *kizomba*. Uma vez, em Varsóvia, após um longo dia de oficinas (workshops), um grupo de professores juntaram-se num bar de um dos hotéis onde estavam hospedados. Ali, começou uma discussão acérrima sobre as “origens” da dança *kizomba* e como esta tinha saído de Angola e conquistado novos territórios, ultrapassando as suas fronteiras. Assisti a duas horas de argumentos sobre como é que os diferentes protagonistas da transformação da *kizomba* teriam contribuído para a sua disseminação e popularização, um pouco por todo o mundo. Naquele grupo havia múltiplas vozes e abordagens sobre o mesmo género de dança. A assembleia improvisada era composta por Mestre Petchú e Tomás Keita, na qualidade de “mais velho”, e um conjunto de novos professores e promotores que escutavam atentamente as suas histórias e peripécias. A discussão girava em torno de várias controvérsias e teses que rodeiam as “origens” da *kizomba*: a tese de que esta veio do *semba* (outro género de dança angolano) em confronto, com a que afirma que descende das danças de Carnaval. A refutação da ideia de que a *kizomba* não pode ter origem em Cabo Verde, porque, em Cabo Verde, dança-se a *passada*, que tem outra cadência. A tese de que a dança nasceu em Angola como género musical, mas que se fez, estruturou e codificou em Lisboa, no contexto de festas africanas ao longo da década de 90 do século XX.

A controvérsia em torno da *kizomba* é permanente e gera imensas tensões entre os diferentes promotores da dança, quer se trate da discussão em torno da sua origem geográfica e musical, quer se trate da sua execução. Por outro lado, esta discussão sobre as supostas origens da *kizomba* era também uma oportunidade para os “mais velhos” lembrarem as enormes dificuldades por que passaram. Parecia haver a necessidade de deixar bem claro que todo o trabalho tinha sido muito difícil, dado o contexto europeu onde os negros têm pouca visibilidade, e que os professores dos inícios tinham criado um movimento “arrancado a ferros”. Sempre a vontade de afirmar uma dança a que ninguém teria dado muito importância. No entanto, esta narrativa da invisibilidade e das dificuldades servia, também, para afirmar o sucesso de uma dança que agora todos querem dançar e aprender quer nas escolas de dança, quer nos festivais, que foram sendo criados e dinamizados um pouco por todas as cidades da Europa e de outros continentes.

*Kizomba* significa festa e é uma palavra da língua Kimbundo. Há muitas similitudes entre a *kizomba* e o *zouk* das Antilhas. Aliás, a palavra *zouk* significa a mesma coisa - *festa*. Uma festa serve para as pessoas se divertirem e transmitirem as suas alegrias, conviver entre amigos,

gozar o tempo livre. *Kizomba* e *zouk* são palavras que servem para categorizar um género musical e também uma dança com os seus passos e com formatação própria. Franz Boas diria que estamos perante uma forma de arte (Boas, 1995: 344). Ora, tal como a arte, também a dança só se torna inteligível se entendida nos contextos em que é praticada ou, como afirma Maria José Fazenda: “se a devolvermos ao contexto sociocultural que a informa” (Fazenda, 1998: 62). As observações relativas à discussão a que assisti em Varsóvia entre velhos e novos professores de *kizomba* são um primeiro passo para a contextualização deste género de dança.

Desde os anos 40 do século passado os antropólogos têm tentado produzir um vasto leque de metodologias e conceptualizações do objecto-dança. Diríamos que a primeira metodologia e conceptualização descende da antropologia cultural americana com Franz Boas. Boas entende a dança como uma arte com traços estéticos passíveis de serem analisados pelo etnógrafo. A dança surge como reflexo da cultura de um grupo social e entender a dança é compreender uma das manifestações mais profundas de uma sociedade. Uma segunda abordagem, de tradição funcional-estruturalista britânica, perspectiva a dança enquanto libertação da estrutura social mais rígida. Esta abordagem durkheimiana atribui à dança uma função catártica. Uma terceira aproximação, inspirada no estruturalismo, olha para a dança como uma língua que o antropólogo deve poder decodificar como se de um sistema organizado, uma gramática, se tratasse. A última aproximação ao objecto-dança é interpretativa e surge com Clifford Geertz que tenta dar luz aos processos simbólicos implícitos às acções sociais. A dança expressa concepções do eu manifestando-se através dos corpos que dançam. Nesta linha, já Marcel Mauss referia que a dança é uma acção social, que após experimentada dota o dançante de capacidade para repetir em gesto a dança, de acordo com a música no seu contexto cultural. Para Mauss sem corpo não há técnica e as crianças ao imitarem os pais a dançar repetidamente parecem adquirir esta mesma técnica.

Um dos estudos clássicos sobre dança é o de Clyde Mitchell sobre a dança *kalela*. Mitchell repara que uma dança com origens tribais é re-contextualizada para o espaço urbano com toques europeizados de forma a adquirir prestígio. Aquilo que este autor constata no seu ensaio sobre a dança *kalela* é que apesar de a dança ter origens de movimentos tribais, quando vai para o meio urbano este passado esfuma-se deixando de ter significado nas novas apropriações dos movimentos que serão ali recriados. As *festas de quintal* com a sua dinâmica esbatem as raízes tribais das diferentes danças angolanas, que compõe a festa tornando e a dança é usada como um pretexto para interações casuais num contexto societal, agora, urbanizado com pessoas de proveniências diversas levando a práticas de dança renovadas. O conflito armado levou ao fluxo generalizado de pessoas das diferentes regiões de Angola para a capital do país gerando assim a uniformização dos diferentes géneros que compõem a *festa de quintal*.

Para Marshal Shalins a urbanização trouxe uma “indigenização” da modernidade com as grandes cidades a trazerem as danças *hula-hula* para o contexto turístico havaiano como se de uma continuidade cultural se tratasse, um pouco como acontece com os festivais de *kizomba* que podem acontecer na praia ou em cruzeiros levando a uma fabricação do exótico para fins de entretenimento. Este é o resultado de noções antigas, dos finais dos anos 70, quando nas capitais dos países lusófonos se fazia sentir a cartilha experimentada de Gilberto Freire, com a sua teoria luso-tropicalista, que teve em Luanda, muita da sua expressão. A música folclórica do grupo N'gola Ritmos cria escola e muitas das noites da capital de Angola passam a ter nos seus famosos *dancing* uma vida nocturna pontuada de alguma identidade nacionalista. Os clubes nocturnos e as discotecas da cidade passam a ser usados para fixar algumas das danças sociais urbanas, que já faziam parte da festa de quintal, dando assim visibilidade aos ritmos da terra com as suas coreografias próprias. A aprovação da lei do indigenato (1961/62) e o acesso de negros aos clubes de dança geram figuras míticas da dança luandense fixando uma forma de dançar à angolana que se popularizou sobretudo nos meios urbanos. Como refere Amadeu Amorim, fundador do grupo N'gola Ritmos

*“afirmar e produzir angolanidade através dos clubes detidos por africanos trazendo para a luz uma autonomia cultural expressa nos festivais de música, nas roupas, na forma de dançar e na atitude”* (Moorman: 2008: 112).

Mais recentemente, os trabalhos de Hutchinson sobre a salsa e de Maria Júlia Carozzi sobre o *tango* abrem novos olhares para a abordagem da questão das danças sociais como também é o caso da *kizomba*. As regras seguidas pelas danças a par são normalmente rígidas e cumprem os objectivos para que foram definidas, neste caso da *kizomba* a regras são o par fechado constituído por uma pessoa que conduz a dança e uma que segue o parceiro. Os *“movimentos e a relação entre os corpos decretam determinadas concepções de identidade e de género”* (Fazenda, 2007:35) que na *festa de quintal* estão patentes quer por quem está a observar ou a conversar, quer por quem é convidado ou convidada a dançar demonstrando interesse individual (caso aceite) para significados que têm aqui interesses sociais vários.

Voltando ao encontro em Varsóvia, com dois dos iniciadores da prática da *kizomba* na Europa, Mestre Petchú e Tomás Keita, observei que, a certa altura, a conversa incide sobre a importância da família em África e o papel das festas em contexto familiar. Estes encontros pressupõem comer, beber, conversar e dançar constituindo momentos de maior relaxamento das pessoas, que coincidem com o fim-de-semana que, no caso das cidades, são dias de descanso do trabalho. Aproveita-se o momento para celebrar a alegria de se estar em família ao mesmo tempo que se ensaiam formas de estar mais ou menos informais, mais ou menos teatrais. É um evento social que pretende entreter, mas ao mesmo tempo criar relações. Mestre Petchú falou mesmo da importância desse espaço de confraternização como algo muito importante para a “identidade dos angolanos”.

No seu estudo sobre a música angolana em Luanda desde 1945 até à actualidade, Marissa Moorman (2008) faz referência às designadas *festas de quintal* que para os angolanos têm a importância não só social, mas também política; terá sido nesses contextos que começou a gestação de grupos de oposição à ocupação colonial. Desde os anos 50 do século passado, especialmente em Luanda, começam por aparecer os musekes (Mus Seke- estrada de areia) aglomerados populacionais nas periferias da cidade sobretudo constituídos por populações negras operárias deslocadas de outras cidades ou afastadas do centro da capital angolana, por imperativos do poder colonial. A *festa de quintal*, também conhecida por *sentada familiar*, pode acontecer de forma espontânea em dias de descanso, como também a propósito de um casamento, um baptizado ou até mesmo presente em tradições populares como a festa dos gingongos (gémeos) que consiste em *gritar os gémeos* visto que uma família que tem dois gémeos diz-se abençoada. É uma celebração transversal a toda a sociedade desde as zonas rurais às zonas mais urbanas.

A *festa de quintal* é normalmente organizada por uma família (também pode ser improvisada por amigos). As mulheres tratam das comidas (os acompanhamentos) e os homens do churrasco e das bebidas. As festas são muito diversas dependendo do poder económico de quem recebe os convivas, mas quase todas têm mais ou menos a mesma disposição. As comidas normalmente ficam expostas em forma de buffet para as pessoas se poderem servir livremente. A maior parte das comidas são uma mistura de culinárias que são parte integrante do menu dos angolanos. Existem as comidas mais da terra como a moamba de ginguba (amendoim) que consiste em frango estufado com molho de amendoim e quiabos. Outro prato muito apreciado é o calulú de peixe seco ou carne seca, que leva também quiabos e óleo de palma. Estes dois pratos são acompanhados com funji (ou fungue) de mandioca, milho ou massango e também kizaca, folha da mandioca cortada muito fininha com alho. Estas iguarias podem estar em panelões de onde as pessoas se vão servindo ou em grandes recipientes. Normalmente há cachupa de cabo verde e também os churrascos de frango e porco. A festa ou a sentada começa com as pessoas normalmente a falarem de coisas triviais bebendo sumos, cerveja e kissangua (bebida de milho fermentado). Também há muito vinho tinto que passa pelo frigorífico de forma a estar mais consumível devido ao calor. As mesas, quando as há, estão dispostas numa zona do quintal onde as pessoas possam de alguma forma conversar (mesas redondas) e muitas vezes arrastam-se as cadeiras de plástico para a formação de círculos de conversa. Os mais velhos da festa normalmente estão nas zonas privilegiadas como o topo das mesas e os mais novos entre eles noutra zona, normalmente mais afastada do centro da mesa. As crianças também estão presentes, mas normalmente é criada uma zona para estas poderem confraternizar. Não há separação de idades pois muitas vezes estão presentes, no mesmo espaço, bebés, crianças, adolescentes, adultos e velhos. O casal ou os anfitriões que dão a festa convidam o maior número de pessoas possível e a abundância de comida e bebida têm de estar assegurada. As mesas e a confecção da comida estão prontas a partir das doze horas da manhã podendo as celebrações prolongar-se até de madrugada.

Nestas festas a dança desempenha, a par da comensalidade, um papel muito importante. Para além das músicas e danças de origem angolana, nos quintais dançam-se outros estilos como o *funaná*, o *samba*, a *rumba* ou o *tango*, para além de muitas outras. As músicas ficam a cargo de um dos membros familiares mais jovens e familiarizados com os dispositivos electrónicos. A aparelhagem de som pode ser alugada ou também ser já propriedade da família que recebe os convidados. Entre a zona das comidas e as mesas está normalmente um espaço aberto ao centro onde se encontra o espaço para dançar. A mesa do *Dj* está virada para a pista de forma a ele poder animar a festa. Este pode simplesmente pôr só música ou também pode funcionar como um mestre-de-cerimónias chamando as pessoas a dançar ou fazer algumas comunicações. O *dj* pode também ser um membro da família que para além de ter bom gosto musical pode animar a festa e dançar com pessoas que conheça.

Mestre Petchú, professor de *kizomba* e um dos principais interlocutores desta investigação recorda esse ambiente da *festa de quintal* como forma de incorporação de valores de *angolanidade* onde os mais velhos dançavam e as crianças estavam presentes.

*“Nós tínhamos a nossa roupa bonita que era comprada para as festas, dias especiais. Lembro-me na altura num casamento de uma tia minha fui de “Jimmi”, aquele cabelo grande muito afro, com um “bubu” vermelho, calções brancos e meias brancas até ao joelho e na altura usava-se o sapato alto, o sapato à “persi” eu lembro disso... mas o sapato apertava-me no calo, é verdade... e nós fomos ao casamento e no quintal, que era o quintal do meu avô, como ele tinha muitos filhos ele tinha que casá-los todos, todos casaram no quintal do meu avô. E lembro-me nós tínhamos a sala onde os mais velhos “farravam” e depois dentro da sala dos mais velhos o canto das crianças e nós ficávamos ali a ver e a ouvir”. (Mestre Petchú, professor de Kizomba, entrevista 2014)*

Este contexto específico da festa (*kizomba*) traz consigo a ligação entre pais e filhos, tias e sobrinhos, avós e netos e pais e filhos e vizinhos e vizinhas que mais tarde recordam estes momentos sociais, que permanecem na memória durante muitos anos. Toda a gente dança com toda a gente não havendo as normas de uma discoteca por exemplo. O ambiente é mais relaxado e é neste contexto que surge a aprendizagem de passos e o soletrar das letras das músicas por parte dos mais novos da festa. Os géneros musicais são variados e pode escutar-se desde *samba brasileiro*, *rumba cubana* até *semba*, *kizomba* e *kuduro* não sendo a música angolana um exclusivo do momento. Os angolanos sempre ouviram música de Cabo Verde, do Congo e das Antilhas (o *zouk*), Haiti (*compas*) e de Cuba (*rumba* e *salsa*). Deste ambiente recorda-se ainda Mestre Petchú, nessa altura ainda uma criança:

*“os nossos mais velhos punham-nos o luando ou a esteira a gente sentava para comer e ficávamos a apreciar os mais velhos a dançar. Eu sei também que a música que vinha do Haiti, que era o “compa”, não era o *zouk*, era o *compa*, o *beginner*, na altura, e até acredito que havia um estilo mais lento e muito parecido ao *semba* lento que era o*

*“tubadó”. Os nossos mais velhos dançavam tudo isso”. (Mestre Petchú, professor de kizomba, entrevista 2014)*

Antes de haver aparelhos de reprodução de música havia bandas com instrumentos desde o batuque, a viola e o piano. Ainda hoje há bandas que se encarregam de animar *festas de quintal*, mas apenas para famílias com algumas possibilidades financeiras. Também acontece muito cantores e músicos famosos irem a festas privadas cantar auferindo respectivo cachet para esse efeito. Há centenas de referências a este mesmo facto na imprensa social angolana bem como na literatura de Luandino Vieira<sup>1</sup> a Ondjaki<sup>2</sup>. Uma dessas pessoas que na sua juventude em Luanda era convidado para essas festas era o músico Eduardo Paim que nos anos 80 usa a *festas de quintal* como laboratório para a criação de dois estilos musicais que se notabilizam na contemporaneidade do país e que têm hoje visibilidade mundial: a *kizomba* e o *kuduro*. Eduardo Paim é natural do Congo Brazaville onde nasceu a 14 de Abril, de 1964. Após ter passado alguns anos na cidade do Uíge e Cabinda, onde recebe imensas influências musicais, vai para a Luanda viver e trabalhar como funcionário público da Rádio Nacional de Angola no pós-independência do país. Durante o tempo em que foi funcionário da Rádio Nacional fundou o grupo musical SOS, após formação de um outro grupo chamado “os puros”. Como acontece com muitos músicos ainda hoje, Paim para além de compositor do seu grupo fazia imensas colaborações e criações para outros músicos. O facto de ele ter conhecido muitas pessoas da burguesia luandense levou-o a ter acesso aos sintetizadores, que à época haveria de solucionar muita da falta de acesso a instrumentos musicais, bem como a dispersão de muitos instrumentistas e muitas discográficas que haviam fechado actividade. O facto de ter conhecimento da caixa de ritmos, como era chamada, levou-o a ser convidado para inúmeras festas de quintal. Ele já trazia uma longa tradição musical que vinha dos mais velhos e que acabou por ser fulcral para a sua carreira no futuro.

Como também era funcionário da Rádio Nacional, no estúdio CT1, o jovem Eduardo Paim experimenta sempre que pode novas sonoridades baseado na sua experiência musical anterior. Após o sucesso das primeiras músicas dos SOS, Eduardo Paim e os seus companheiros de grupo inauguraram um novo género musical que foi em muito influenciado por géneros de outros países como o *zouk* dos Kassav e o *compas* do Haiti bem como o *semba*, de raiz angolana:

*“sou de facto um operário deste movimento. Tenho de facto a felicidade de pertencer à ala primária e as vezes tenho dificuldade de responder a essa questão, porque eu*

<sup>1</sup> Luandino Vieira é um escritor angolano que várias vezes fala da kizomba como no livro Velhas Histórias: “Alegria maluca pois muadiê saía, todo ele torto em meio de seu pessoal até no jipe, *quizomba* renascendo no pó dos pés” (Vieira, 2006:25)

<sup>2</sup> Ondjaki é um escritor angolano da nova geração de escritores. Refere a dança kizomba em vários livros, mas no “Avódezanove e o segredo do soviético” há uma passagem especialmente rica sobre *kizomba* por contraponto com outras danças:

“- Ouve só esta música de tango, é cubana?

- Deve ser.

- Ele não podia pôr kizomba porquê?

- Acho que kizomba não dá para dançar com o dedo aleijado.” (Ondjaki, 2008:103)

*nunca me vi sozinho nesse processo, porque defendo a ideia que nenhuma revolução é feita por uma só pessoa” (Eduardo Paim, música em entrevista à RDP África, 2014)*

Estamos a falar de um contexto muito específico da história de Angola que há menos de uma década tinha resgatado a sua independência. Também era uma altura em que os recursos técnicos como instrumentos musicais eram reduzidos. A caixa de ritmos, objecto que combinava várias possibilidades num só aparelho, servia para fazer experiências e memorizar os resultados. Enquanto jovem compositor Eduardo explora todas estas possibilidades sonoras gerando alguma polémica junto de outros músicos:

*“as gerações mais antigas não aceitavam muito bem esta miscigenação que jovens como eu na altura se propuseram a fazer: resgatar aquilo que nos era tradicional, digamos aquilo que nos é identificativo quer no espaço quer no tempo, nós temos referencias que são muito mais antigas do que a kizomba. A kizomba é resultante de todo um processo de misturas e incrustações” (Eduardo Paim, música em entrevista à RDP África, 2014)*

Em paralelo com estas experiências musicais de Eduardo Paim, outros músicos de Cabo Verde, Guiné e Moçambique estariam também a ser influenciados pelas novas sonoridades africanas. Os *Kassav*<sup>3</sup> terão sido o vendaval que estes jovens necessitavam para sair do espartilho mais clássico dos cantores das jovens nações. Contar estes factos nesta tese serve sobretudo para se entender o contexto de produção de um género musical que viria a ser transportado para outros lugares. Como refere Jomo Furtunato, crítico musical e historiador, a *kizomba* é fruto de um contexto, pois

*“com o encerramento das principais gravadoras, depois da independência de Angola, em 1975, o “zouk” acabou por dominar as festas (kizomba), e parte substancial das emissões musicais das estações radiofónicas de Luanda.*

*Encontro rítmico do semba com o zouk, o género kizomba acabou por dominar o gosto dos jovens, nos anos oitenta” (Fortunato, plataforma Kizomba Nation, 2013).*

As controvérsias em volta das origens da *kizomba* têm vários argumentos que geram imensas discussões entre os que ensinam a dança. Quanto à produção musical parece ser menos problemático, pois desde sempre, os músicos dos diferentes países sentiram que estavam a fazer um estilo de fusão capaz de ser categorizado como africano, jovem e irreverente, tributo que os *Kassav* estavam a disseminar. A dança e a codificação dos passos, o legado de várias pessoas de diferentes origens têm levado a acérrimas discussões sobretudo para aqueles que advogam que a *kizomba* é de Cabo Verde e não de Angola. Os próprios angolanos em Angola referem muitas vezes que a *kizomba* foi criada “no estrangeiro” não só porque Eduardo Paim nasceu no Congo, mesmo tendo a nacionalidade angolana, mas porque também emigrou mais tarde para Portugal, onde em conjunto com outros músicos dá continuidade à criação do ritmo

---

<sup>3</sup> *Kassav*: grupo musical das Antilhas que criou do ritmo musical *zouk*, que significa festa.

*kizomba*. O mesmo aconteceu com os *Kassav*, que em Paris produzem a maior parte das sonoridades dos seus trabalhos discográficos. O facto de os cabo-verdianos terem um passo de dança muito idêntico ao da *kizomba* gera igualmente polémica e muita confusão na hora de falar sobre a dança. Mais recentemente tive uma discussão com Mukano Charles<sup>4</sup> responsável pela competição de *kizomba* em Angola para o Campeonato Internacional Áfricadançar esgrimindo argumentos muito claros contra o facto de Angola ao participar poder perder a competição. Um dos argumentos dele tem a ver com o facto de os criadores de uma música e dança não poderem ser humilhados a perder para outros países como a França ou a Grécia como se Angola, enquanto país pudesse agora conter e controlar um fluxo já em movimento através dos seus dispositivos próprios como festivais, aulas e concursos. A *festa de quintal* e a *sentada familiar* angolana são ainda hoje o laboratório para formas de vivência muito características dos angolanos como a capacidade de reformular/reapropriar produtos vindos de fora (angolanizar o que vem do estrangeiro). A criatividade é experienciada através do corpo e mostrada no ambiente mais familiar. A festa acaba sempre quando já não há convivas para continuar a farra que normalmente dura até o sol raiar.

A tradição da *festa de quintal* enquanto espaço para dançar acabou por unificar-se um pouco por toda a Angola, como refere Jacques dos Santos<sup>5</sup>, nas declarações que dá a Marissa Moorman:

*"the model of dancing that we adopted, that came from many years ago and overcome barriers from the north to the south of the country, that model that is today the pattern in the majority of dances that are held in Angola, from Cabinda to Cunene, has this origins in the parties of Luanda's suburbs (musseques)"* (Dos Santos, Jaques, em Moorman, Marissa, 2008: 117).

É nos *musseques* ou em casas abastadas da baixa e alta de Luanda que Eduardo Paim toca músicas e experimenta a caixa de ritmos e através da qual se ensaiam novos passos de dança a partir destes novos sons que ele havia desenvolvido. Falamos de Eduardo Paim, mas podíamos falar de outros músicos, que hoje são os Dj contratados para animar os muitos serões dos quintais angolanos. Em relação à dança há várias lendas da cidade de Luanda que marcaram a forma como se interpreta em movimentos aquilo a que vulgarmente se chama como “som angolano”, como os bailarinos Jack Rumba, que dançavam as *rumbas congolesas*, o *son* e a *conga* de forma original à época dos anos 50 e sessenta do século passado e Joana Pernambuco (Perna, Mbuko – coxa, manca) que marcaram os clubes de dança na época colonial luandense. Outros dois nomes de que Mestre Petchú se diz descendente são os bailarinos Mateus Pele do Zangado e João Cometa, importantes para a execução de passos

---

<sup>4</sup> Mukano Charles: produtor de eventos e responsável pelo campeonato nacional de *kizomba* e *semba* em Angola

<sup>5</sup> Jacques dos Santos é o director da associação cultural Chá de Caxinde em Luanda e esteve ligado à luta pela independência de Angola

(toques) que ficaram até hoje como parte da formatação do género *kizomba*, como é o caso do giro e também das saídas laterais.

O conceito de “habitus” de Bourdieu surge aqui como uma disposição usada para definir este espaço de socialização da *festa de quintal* como um laboratório de experiências muito luandenses e que acabou por se espalhar e partilhar noutros contextos urbanos quer em Angola, quer na Europa. Diz Bourdieu que esta familiaridade,

*“se aprende mediante o corpo – se incorpora - mediante um processo de familiarização prática, que não passa pela consciência, com um conjunto de práticas”* (Bourdieu, 1991:117)

A forma como se está na *festa de quintal* será transportada para outras cidades, mas será em Lisboa, Portugal, que a *kizomba* irá ter a visibilidade de dançantes estrangeiros ou de pessoas regressadas dos países africanos, que haviam conquistado as suas independências. Apesar de ter chegado mais tarde, já em 1989, Eduardo Paim vai para Portugal em busca de uma vida melhor e encontra na capital portuguesa muitos dos angolanos, que havia conhecido em Luanda, nas inúmeras festas. A *kizomba* começa a sua viagem.

*“há alguns anos atrás eu emigrei, saí de Angola, vim para Portugal em busca de uma realização pessoal. A música que nós fazíamos chamava-se kizomba. A dança não. Mas uma vez que a expressão corporal eram aqueles passos a coreografia adoptou o mesmo nome”* (Eduardo Paim, músico angolano, entrevista à RDP África, 2014)



Imagen 3 – Par dançando *kizomba* (foto do autor)

## II – Kizomba nas voltas da diáspora

A vinda de muitos africanos para Lisboa aconteceu logo após as independências nas novas nações como Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Guiné nos anos 70 do século passado. Até à instauração da democracia em Portugal 1974, muitos dos cidadãos tinha nacionalidade portuguesa.

*“O aumento das migrações em larga escala com destino a Portugal ocorreu primeiro no período imediatamente a seguir ao 25 de Abril de 1974 (correspondente ao processo de descolonização), abrangendo deste modo essencialmente nacionais dos PALP, que acompanharam o movimento de retorno dos portugueses residentes nas ex-colónias. Os anos 80 caracterizaram-se por um crescimento moderado do número de estrangeiros e uma diversificação das suas origens; consolida-se a imigração proveniente de Cabo Verde que se alarga aos restantes PALP” (Machado, 1997: 14)*

Lisboa, como centro de um antigo país colonizador torna-se, neste período, uma cidade de encontros e reencontros entre pessoas que retornam ou chegam pela primeira vez à cidade. As discotecas eram um dos pontos de encontro desses africanos e portugueses sobretudo para a prática da dança, que é o que aqui nos interessa. Com a agudização do conflito armado em Angola, muitos angolanos viram-se a interromper as suas vidas artísticas. Nos anos 80, Portugal continua a ser o destino de muitos cidadãos dos países africanos de expressão portuguesa com destaque para várias comunidades que se afirmam pela sua expressão numérica. Fernando Luís Machado (1994) refere que mais de 30000 pessoas adquiriram ou conservaram nacionalidade portuguesa no período decorrido entre 1976 e 1989 ao abrigo da Lei da Nacionalidade então em vigor, sabendo-se igualmente que a maioria destes são luso-angolanos e luso-moçambicanos, as duas ex-colónias onde a fixação de portugueses teve maior expressão. Nos anos 90 a maior parte da população vinda de Cabo-verde ou Angola vem por razões sócio económicas no caso dos cabo-verdianos e muitos angolanos por razões mais sociopolíticas, derivadas do conflito de guerra-civil existente no país. Nas diferentes estatísticas sobre migrações que consultei parece haver uma grande dispersão de dados exactos sobre a presença dos cidadãos angolanos como mesmo atesta Bento Monteiro na sua tese: “A publicação *Portugal Multicultural* (1999) defende a pertinência de uma estimativa avançada em 1994 pelo CEPAC que indicava a existência de mais de 40 mil indivíduos de origem angolana residentes em Portugal, ou seja, mais do dobro dos números avançados pelo Serviço de Estrangeiros e Fronteiras. Esta mesma investigação afirma que a Embaixada da República de Angola em Portugal aponta para um universo de 22 mil cidadãos de nacionalidade em Abril de 1997” (Monteiro, 2012: 47)

Entre finais dos anos 80, início dos 90 há duas pessoas que acabam por vir de Angola para Lisboa de forma definitiva e que são peças fundamentais para a circulação e divulgação da

*kizomba* enquanto género de dança e de música. Do lado da música Eduardo Paim e do lado da dança Pedro Vieira Dias, conhecido no meio da *kizomba* como Mestre Petchú. Acabariam por transportar o laboratório *festa de quintal* para o meio urbano europeu. A exploração destes lugares não é feita, inicialmente, de forma programada ou sistémica, mas estes lugares de pertença, de identificação aceleram a aproximação das pessoas e viriam mesmo a transformar-se, nalguns casos, em forma de vida e oportunidade de negócio. À imagem do que acontecia nas discotecas em Luanda, as discotecas africanas têm mestres-de-cerimónias, *Dj* e animadores de dança. Essa replicação do modelo de diversão acontece levando muitos outros intervenientes a fazerem parte destes lugares. Exemplo disso são os interlocutores desta tese que se conheceram nestes lugares e que acabaram por criar dinâmicas de prática e difusão da *kizomba*, entre outras danças. Tomás Keita professor de dança é um desses casos. Ele viera da Guiné para jogar futebol. Gorada a carreira futebolística, a dança passa a ser o espaço de reconhecimento e de afirmação em Lisboa. Nas suas palavras:

“(...) comecei a participar nas discotecas em concursos de dança improvisados e ganhei alguns como nas discotecas “Auéééé”, “Nzagi”, “Kandando”, “Kussunguila”, “Banana Power”, “Quo Vadis”, “Cristal”, “Ondeando” e eu tinha um grande amigo com quem dançava nas discotecas e ele disse-me: - ei meu, tu danças bué, eu vou-te ensinar a dançar salsa e tu me ensinas a dançar Kizomba!” (Tomás Keita, entrevista, 2014)

A deslocação de coisas e pessoas gera aquilo a que Appadurai (2004) chama “*fluxos globais*” redefinindo o conceito de cultura “*as the order of life in which human beings construct meaning through practices of symbolic representation*” (Tomlinson, 1999:18) A circulação dos dançantes de *kizomba* e os seus encontros em Lisboa para outras paragens levaram à fixação de um objecto cultural passível de ser mostrado e popularizado construindo identidades locais de uma dança de raiz africana, a *kizomba*.

Tal como Shalins (2004) refere, a partir da análise da dança *hula hula*, já mencionado no capítulo 1, a dança havanesa serviu como dança constitutiva de uma continuidade cultural. Hoje, a dança *hula hula* é vendida como uma atração turística e como um património desta resistência cultural dos tempos da ocupação colonial, algo que é fruto da “inventividade” sociedade havaiana na sociedade contemporânea. Esta passagem de testemunho para as novas gerações faz com que se tenha mantido na dança o legado da vivência cultural de um povo. Oriundas das festas de quintal, algumas danças angolanas começam a ser praticadas nas pistas de dança de discotecas lisboetas gerando uma continuidade cultural africana em Lisboa, antiga metrópole do império colonial português. Não é por acaso que muitas das discotecas africanas continuam a ser local de diversão para muitas pessoas que procuram divertimento noturno na cidade. Analisando o caso do *kuduro*, Frank Marcon destaca o facto de estes processos envolverem a criação de:

*“um universo de fluidez de micronarrativas, ao mesmo tempo pessoais e articuladas a uma rede de audiências com experiências sociais mais ou menos compartilhadas”*  
*(Marcon, 2012: 112).*

Num mundo em movimento (Inda e Rosaldo, 2002: 35) a *kizomba* surge em Lisboa “desterritorializada”, deslocalizada; ao mesmo tempo, e graças à ação de pessoas concretas, tecnologias e espaços de dança, como certas discotecas, a *kizomba* será objecto de “re-contextualização” ou re-territorialização como sugere o ensaio “Mundo em Movimento” dos autores acima referidos. A vinda destes africanos para Portugal e a sua concentração em maior número na cidade de Lisboa criou um fenómeno transnacional da prática da dança *kizomba* que aqui examinamos.

**Este capítulo** analisa este processo de expansão da *kizomba* nos lugares onde a dança ocorre. Processos que acontecem fruto de três lugares principais ligados à *kizomba*: **as festas africanas nas discotecas de Lisboa, as aulas de dança nas academias e os festivais de kizomba** que decorrem em várias cidades espalhadas pelo mundo. Não poderia analisar todos estes espaços de produção desta dança na minha investigação, por isso vou deter-me de forma muito breve nas festas africanas e na dinâmica dos festivais, que também têm aulas de ensino de *kizomba* na forma de oficinas de aprendizagem/ workshops com diferentes professores.

### **Festas africanas em Lisboa**

As festas africanas em Lisboa poderiam ser, por si só, um objecto de estudo, pois configuram não só espaços de “micronarrativas” (Marcon, 2012: 112) de uma manifestação, que envolve uma vasta comunidade, mas também um terreno de estudo antropológico. Foi nas festas africanas em Lisboa que a *kizomba* enquanto dança se re-contextualizou e foi nestes espaços de sociabilidade que os intervenientes desta tese se conheceram. Como refere Marcon:

*“a experiência de ouvir estilos de música como a coladeira, o funaná, a kizomba ou o semba, entre outros, é uma experiência comum que remete ao repertório musical que é reproduzido nos espaços sociais de presença e vivência da imigração africana”.*  
*(Marcon, 2012: 12)*

Acabaram por ser lugares de intensa sociabilidade para muitos africanos, mas também para muitos europeus, apostados em conhecer novas culturas e novas perspectivas culturais manifestadas de forma mais evidente por via da dança. Tendo em conta a invisibilidade destes lugares de vivência no espaço mediático, houve a necessidade da criação de redes de contacto, através das discotecas, bem como a criação de eventos vocacionados para mostrar a forma de estar “africana” - pela comida, pela dança e claro, pela música. Muita da afirmação do género *kizomba* parte destes ambientes recordados aqui por um dos meus interlocutores,

*“com as aulas comecei também a organizar as festas africanas. Era animador, fazedor de música (Dj) e ainda cozinheiro. Fazia a moamba em casa e lá ainda tinha que bicular (bater) o funji (farinha de mandioca). Eu fazia tudo isso. Então acabei por levar o ambiente das festas angolanas, que nós chamávamos africanas. Lá dentro eu explicava com mais detalhe o que era cada coisa.” (Mestre Petchú, professor de kizomba, entrevista, 2014)*

Em paralelo com as festas africanas nas discotecas, sobretudo de Lisboa e Porto, ganha também protagonismo o fenómeno das danças de salão, que começam a entusiasmar muitos jovens apostados em fazer actividades de carácter lúdico e de convívio. Eu próprio, nos finais dos anos 90 do século passado, fui praticante de danças de salão como a salsa, o merengue, o chá-chá-chá e o tango. Lembro-me perfeitamente das aulas que decorriam na associação recreativa de Mafamude, em Vila Nova de Gaia, de onde sou natural. As danças de salão como a salsa ou o merengue ganharam muita popularidade e a kizomba entra na Europa através destas festas africanas dedicadas às danças dos países africanos de língua oficial portuguesa como é o caso de Angola e Cabo Verde. Como refere Epalanga Kalaf, músico e poeta angolano a viver em Portugal,

*“Lisboa é, inegavelmente, uma das cidades mais africanas do mundo e dos últimos anos para cá é interessante ver o papel que a kizomba tem vindo a assumir nesta cidade”. (Epalanga, 2014: 52)*

Lisboa acabou por funcionar como a “janela aberta” para a visibilidade da kizomba enquanto dança de salão. Inês Pinto, promotora do Áfricadançar, concurso internacional de kizomba, iniciado em 2007, afirma que as suas idas às discotecas eram, não tanto para dançar mas para estar e conhecer os espaços. As discotecas africanas, em Lisboa, acabaram por se transformar nos lugares de divulgação da kizomba pelo mundo e a face mais visível das danças de raiz africana. Durante a entrevista Inês Pinto afirmou igualmente que a kizomba “é uma dança da diáspora (...) foi projectada pelo mundo, a partir de Lisboa.” Pelas conversas que mantive com os meus interlocutores apurei que a dança era classificada como “africana” e as classificações mais específicas foram sendo encontradas a partir do momento em que passa a ser ensinada. A kizomba enquanto género de dança foi também ela fruto de “*incrustações*” de que Eduardo Paim fala na sua entrevista dada à RDP África, citada no primeiro capítulo. A nomeação e a classificação das danças (kizomba, kuduro, coladeira) decorre de processos de codificação dos passos com vista ao ensino dessas danças com todo um conjunto de mitologias e fábulas associadas. Há um conhecida história de que os primeiros passos de kuduro terão nascido de uma ideia de Tony Amado<sup>6</sup> fundador da dança, ter tentado reproduzir Van Dame a dançar num dos seus filmes de acção. A kizomba enquanto dança foi sendo acrescentada e moldada ao

---

<sup>6</sup> Tony Amado é considerado o dançarino criador dos primeiros passos de dança kuduro inspirados num filme de acção Jean-Claude Van Dame

espírito daqueles que a dançam nas múltiplas festas, pelo encontro de pessoas tão diversas em lugares como as discotecas da cidade ou mesmo em situações mais familiares.

Filipa Castanhas reforça a importância das “festas africanas”. Estas festas contribuíram para a constituição de uma rede de pessoas associadas às danças africanas das quais a *kizomba* enquanto género é o mais conhecido e divulgado.

*“Para mim as minhas fontes de inspiração foram as discotecas de Lisboa. Foram a minha fonte de inspiração, porque realmente foi lá que eu evolui, que eu aprendi tudo que sei até hoje. Não foi em escolas, foi em discotecas de Lisboa.” (Filipa Castanhas, professora de Kizomba, entrevista 2014)*

Os festivais de música e de dança como é o caso do Andanças - festival de danças populares, que em 1996, surge em Évora, tornam-se igualmente espaços de divulgação e ensino de danças de diferentes lugares, entre os quais África. Foi neste contexto que muitos dos professores e dançantes que hoje viajam e promovem a *kizomba* começaram a aprender o género. Filipa Castanhas fala mesmo da importância deste festival no seu percurso artístico e profissional:

*“os professores que fizeram o Andanças naquele ano, porque foi com eles que eu comecei a ganhar mais esta paixão, foram o Zé Barbosa, o Petchú, o Wati Barbosa e o Kwenda. (Filipa Castanhas, Professora de Kizomba, entrevista 2014)*

O incremento da divulgação *kizomba* é feito por pessoas ligadas a variados géneros de dança, mas como prática social dentro de uma comunidade foi ganhando expressão ao nível do número de praticantes em Portugal e nos lugares como discotecas ou eventos criados para o efeito. O passo seguinte foi a internacionalização dessas práticas. Ultrapassar as fronteiras nacionais fez parte de um processo onde determinadas culturas circulam para outros locais transformando-as em espaços de mistura e justaposição cultural,

*“consegui introduzir a Kizomba, as pessoas já sabem que existe, que existe África, que existe Angola, Guiné, existe Cabo Verde, existe Moçambique. Que existem muitas músicas em África, há muito boa cultura em África, mas nós africanos temos aquela forma, o medo de meter a nossa cultura” (Tomás Keita, professor de kizomba, entrevista, 2014)*

As experiências narradas pelos meus interlocutores poder ser enquadradas a partir da noção de “diasporic attachments” (ligações diáspóricas) (Inda Rosaldo, 2002:19), isto é, ligações entre diferentes pessoas de diferentes territórios culturais. No caso dos angolanos, guineenses e cabo-verdianos, muitos deles com dupla nacionalidade, a divulgação da *kizomba* fá-los sentir-se fundadores de um movimento que transporta os seus contextos de origem para outros lugares. A sua contribuição para o processo de divulgação através da criação de uma comunidade global de dançantes, faz dos meus interlocutores sentirem-se continuadores da

diáspora, da geração que participou no processo de independências dos países de origem. A *kizomba* migrou para uma outra “terra africana inventada”, “imaginada” (Anderson, 2008) um “fluxo cultural inverso” da periferia para os centros. Nas minhas entrevistas Zé Barbosa, cabo-verdiano, não deixou porém de falar de um episódio com Tito Paris, conhecido músico cabo-verdiano. Contou-me que um dia foi à discoteca B.leza e foi com alguma surpresa que apesar da presença de europeus no local muito poucos estavam a dançar. Zé refere-se ao período de finais dos noventa início do século passado onde, apesar de haver locais de divertimento, não havia ainda uma generalização da prática da *kizomba* como a conhecemos hoje. O acesso aos passos e às escolas era ainda escasso, sendo que Zé Barbosa e Mestre Petchú iriam investir através de workshops de dança em diferentes locais de forma a poderem divulgar o género. Note-se que no início ambos ensinam sobretudo as danças dos seus respectivos países de origem. No caso de Zé Barbosa, a passada e danças tradicionais de Cabo Verde como o *funaná*; Petchú ensinava algumas danças tribais de Angola e *semba*. Antes de se iniciarem nos circuitos dos festivais Zé e Petchú passam por várias situações de encontros e desencontros na promoção das danças até chegarem aos grandes eventos. A imagem da dança *kizomba* prestava-se, nos inícios da sua divulgação, a diversas conotações sexuais dado o contacto físico entre o par de praticantes a dançar. Eu próprio antes de iniciar esta investigação tinha algumas dúvidas sobre esta questão. Antes de haver uma codificação de passos, as pessoas dançavam na cadência da música. É por isso que os dois iniciadores da dança estão sempre a salvaguardar que a *kizomba* não deve ser confundida com sexo. Zé Barbosa disse a certa altura “os europeus viam a *kizomba* como uma dança sexual” ou então o medo das primeiras aulas do Petchú em que as pessoas compreendessem o contacto físico como algo essencial nesta dança de proximidade: “uns diziam que já ouviram falar de *kizomba*, mas a *kizomba* tem muito contacto” numa clara alusão ao facto de os corpos do par estarem muito próximos.

As festas africanas foram os lugares de ligação transnacionais à volta de vários géneros de dança. Os circuitos gerados pelas festas nas discotecas impulsionaram as práticas de ensino e codificação dessas danças, quer para incluir os europeus na festa e na diversão, quer também para a afirmação dos africanos numa cidade como Lisboa. Estas ligações acabaram por ser o embrião de espaços de aulas em lugares como o Ateneu Lisbonense ou o Dance Factory onde a *kizomba* ganhou maior protagonismo em relação a outras danças classificadas na categoria de “danças africanas”. O espaço de socialização das festas africanas acabou por levar anos mais tarde à criação de festivais de *kizomba*. No início a *kizomba* estava associada a outras danças, mas com a codificação de passos próprios, esta dança a par com a música começa a surgir como um produto capaz de ser consumido por pessoas de diferentes nacionalidades.

### **Africadançar o primeiro festival de *kizomba* e a codificação dos passos**

No virar do século XX surge o primeiro festival dedicado às danças africanas em Lisboa, cujo mote principal era a afirmação do género *kizomba*: o Africadançar. Através deste primeiro festival criaram-se as bases para que o género *kizomba* se tornasse conhecido e popular.

Desde a sua primeira edição, este festival tem uma componente competitiva: o campeonato internacional de *kizomba*. “A re-contextualização” de uma dança fora do seu local de origem pode ser interpretado à luz do que Canclini chama de “*um sistema de produção*”(1997): um produto capaz de ser comercializado e de circular de forma profissional com o objectivo da obtenção de dinheiro. A forma como a *kizomba* surge comercializada assenta na forma mais contemporânea de mercantilização de produtos apetecíveis como algo “quente” e “exótico”, vindo de um continente que funciona como “África” que desde sempre teve uma associação à dança. As danças africanas, vistas como “tribais” na Europa, surgem agora como disponíveis e acessíveis. O festival *Áfricadançar*, criado em 2007, tem como objectivo promover as danças de diferentes países africanos, sobretudo as oriundas dos países de língua oficial portuguesa (PALOP).

A ideia surgiu através de um angolano, Paulo Magalhães, que vive em Lisboa desde tenra idade e que tinha feito carreira na dança contemporânea, hip hop e no sapateado. Através da experiência das batalhas de dança hip hop e nos festivais de salsa, que também tinham a componente competitiva, Paulo M. decide criar um evento capaz de contemplar a formação e a competição. Formativa através de oficinas de aprendizagem, competitiva através da apresentação de pares a um concurso com um júri de avaliação constituído pelos iniciadores do género como é o caso de nomes como Zé Barbosa, Mestre Petchú e Tomás Keita. O *Áfricadançar* nasceu no ano de 2007 e desde esse ano decorre aos fins-de-semana de forma a poder atrair pessoas capazes de se deslocarem, quer em Portugal, quer também para Portugal dando a conhecer o género a estrangeiros que quiserem aprender a dança e conhecer a cidade de Lisboa onde decorreu a primeira edição. Enquanto modelo, veio a reproduzir de forma concentrada todo o espírito de uma *festa de quintal*, pois reproduz de forma concentrada a forma de estar em família. Uma família que era ainda um conjunto de pessoas que estavam a tentar ensinar as danças dos seus países de origem quer fossem angolanos, cabo-verdianos ou guineenses bem como outras danças como do Senegal ou do Mali. A componente formativa do *Áfricadançar* era muito abrangente. A componente competitiva já só contemplava pares de vários países internacionais a concurso nas danças de raíz angolana e cabo-verdiana como o *semba*, *funaná* e claro a *kizomba*. As pessoas envolvidas na formatação do festival como Paulo Magalhães e Inês Pinto queriam experimentar de todas as danças qual poderia ser mais facilmente acolhida por parte de estrangeiros. A *kizomba* foi sempre a que mais se evidenciou e também aquela que era mais popular. Inês Pinto organizadora do festival tem uma explicação:

*“a kizomba tinha o lado social, as pessoas à noite nas festas dançavam kizomba. Como dançavam, queriam praticar mais, era uma coisa que puxava a outra. Queriam dançar nas festas e queriam praticar mais, então as aulas que tinham mais afluência eram as aulas de kizomba.” (Inês Pinto, produtora e organizadora do Áfricadançar, entrevista, 2014)*

Com o tempo o evento Áfricadançar foi ficando a referência para os dançantes de *kizomba* e um local de encontro para a certificação e avaliação dos novos dançantes. O aspecto competitivo, muitas vezes criticado pelos puristas da *kizomba*, pelas alterações e passos novos introduzidos pelos concorrentes acabou por permitir novas abordagens e visões de uma dança que foi codificada para se dançar enquanto dança de salão, enquanto dança na categoria das danças sociais como é o caso da *salsa* e do *tango*.

A antropóloga da dança Maria José Fazenda, propõe que a grande diferença entre a dança teatral e a dança social tem que ver com o facto de a primeira ter como objectivo comunicar com o público e a segunda servir “*o propósito da interacção social, a convivialidade, o entretenimento*”, (Fazenda, 2007: 54) os dançantes de *kizomba* tomam a decisão, individualmente, de dançar a par com outras pessoas. Normalmente o homem toma a iniciativa de chamar a mulher e a dança é feita sempre com o propósito de sentir a música.

Acompanhei de perto a primeira vez que o Áfricadançar saiu de Lisboa, neste caso, na cidade de Milão, em Itália sete anos após a sua fundação. A maior parte das entrevistas de campo e notas para o meu caderno desta etnografia foram feitas na sétima edição do Áfricadançar. Inês Pinto há muito que me andava a falar do local que tinha escolhido para o evento: um hotel anexo a uma sala de congressos em Milanofiori (Milão arredores), onde se podiam hospedar os artistas e participantes do evento e também ter um amplo espaço para aulas de formação durante o dia e as festas à noite. Era um dos momentos mais importantes para o movimento da *kizomba*, através do seu mais antigo festival e também o mais prestigiado para aqueles que dançam este género – “*sair de Lisboa e internacionalizar-se é fundamental para a kizomba crescer*”, assim me comentava Inês, que produz o festival desde a sua fundação. Uma vez em Trieste confessou-me o nervosismo, pois necessitava de um espaço para muita gente, sobretudo para aqueles estrangeiros que acorrem ao festival. Organizar um festival onde haja salas de dança, pistas de dança, alojamento, serviço de bar e restaurante com bebidas e comidas. Para além disso o festival tem que contemplar espaços onde as pessoas possam estar de forma mais relaxada e outros locais onde se possa descansar, após uma oficina de dança. Inês tem que ter tudo em linha de conta, desde a sala dos camarins para os artistas convidados, sala de ensaios para que os pares na competição do concurso de *kizomba*, transportes e o planeamento de todos os horários das actividades que se desenrolam desde o primeiro workshop até às festas à noite. As luzes da final do concurso têm de ser diferentes das luzes de uma festa à sexta-feira à noite, a entrada do festival tem que estar chamativa e acolhedora. Os bilhetes ou passes de entrada do Áfricadançar têm de ser vendidos com a antecedência de um ano e a promoção tem que ser feita de forma massiva, quer nas redes sociais, quer através de panfletos, cartazes e página de internet própria do festival com a informação dos professores que estarão presentes e a programação. A maior parte dos professores que hoje estão a dar aulas e em festivais de *kizomba* fizeram a sua aparição no Áfricadançar, que tem funcionado como uma montra de visibilidade para os dançarinos em concurso. A notoriedade do género de dança e a venda deste “*produto*” teve a sua gestação ao

longo destes oito anos de trabalho desenvolvido com os professores e promotores de festivais em todo o mundo. Os primeiros anos do festival Áfricadançar ajudam a entender porque é que a *kizomba* ganhou algum protagonismo em relação a outros géneros. Da mesma forma que podemos afirmar que as festas de quintal foram um laboratório urbano para danças como a *kizomba* entre outras de raiz angolana e cabo-verdiana, podemos dizer que o Áfricadançar impulsionou a elaboração da codificação dos passos da *kizomba* e da sua estrutura e forma enquanto dança social, com os seus passos próprios, como afirma Mestre Petchú, aquando dos primeiros pedidos para dar aulas e oficinas de dança no evento:

*“Comecei a contar os passos e comecei a dar-lhes nomes, base dois, base três, “saída da dama”, “saída Mwadié”<sup>7</sup>. Dentro disso já tenho, base dois, base três... não ficou por aí. Peguei e vi que os europeus tinham um problema de ritmo e de fazer giro. Então aí, na forma como nós dançamos eu acabei por marcar a estrela. No final ficaram seis bases, as bases da Kizomba.”*(Mestre Petchú, professor de *kizomba*, entrevista, 2014)

As bases da *kizomba* serviram para que diferentes professores e dançantes pudessem criar o seu próprio estilo de ensino e de interpretação. Quando falamos nisto convém explicar muito bem do que falamos, porque a palavra estilo é às vezes aplicada de forma equívoca. Para não haver este tipo de mal entendidos recorro à definição de estilo de dança de Adrienne Kaeppler,

*“a linguagem da dança consiste em um ou mais corpos que se movem no tempo e no espaço de acordo com um sistema específico de movimento estruturado. O modo como os corpos executam (perform) essa linguagem de movimento ou estrutura é o seu estilo”* (Keappler, 2001: 93)

A *kizomba* como género de dança está inicialmente no meio de um conjunto de outros géneros de danças. Cada professor tenta estabelecer a sua comunidade de alunos e de alguma forma despertar o gosto pela *kizomba*. Com o festival houve uma tentativa de unir esforços em torno de um programa mais alargado de divulgação deste género de dança através dos diferentes protagonistas sem ter em conta a sua origem nacional. A ideia segundo Inês Pinto era fazer “evoluir a dança nos seus aspectos formais e pedagógicos” de forma a poder atrair pessoas “de fora” para a sua prática:

*“Lembro-me que tivemos que enviar um email a todos os professores a pedir para organizarem melhor as suas aulas, porque os professores vinham para o workshop, muitos deles davam aulas no Ateneu Comercial, no B Leza, no Barrio Latino e tinham alunos, mas não havia uma estrutura.”* (Inês Pinto, produtora e organizadora do Áfricadançar, entrevista, 2014)

Uma estrutura capaz de ser ensinada e aprendida por aqueles que queriam saber mais sobre uma dança composta por diversas contribuições. A raiz da dança é africana, mas as variações

---

<sup>7</sup> Mwadjé- significa homem na língua kimbundo

de estilo remetem para a introdução de muitas componentes de outras danças como o tango argentino ou o merengue. Até ao Áfricadançar os professores trabalham de forma um pouco individual e dispersa, apesar de já funcionarem como um conjunto de professores de géneros de dança que variavam entre as classificações de “danças africanas”, “danças tribais africanas” e “danças tradicionais africanas”.

*“Havia muitas reuniões de preparação do evento, hoje em dia já não funciona dessa forma, pois cada um tem a sua metodologia criada, mas havia reuniões do evento com os professores em que abordávamos como é que se iria trabalhar independentemente de cada um ter o seu método, mas que era importante ali ter um ponto, as pessoas que chegassesem do mundo inteiro dissessem - “Uauuu, aqui eu aprendo e aprendo de forma estruturada a kizomba”. (Inês Pinto, produtora e organizadora do Áfricadançar, entrevista, 2014)*

A *kizomba* foi sendo apropriada pelos diferentes dançarinos e também, claro, trabalhada em diferentes estilos pelos diferentes professores. Apesar de haver uma forma uma codificação, cada praticante vai adoptando estilos diferentes como confirma a professora Filipa Castanhas,

*“não estava à espera que a kizomba crescesse tanto em tão pouco tempo e então acho maravilhoso. Depois claro existem muitas influências, porque as pessoas acabam por pegar na kizomba que aprendem e torna-la na sua kizomba com influências que já têm”. (Filipa Castanhas, Professora de kizomba, entrevista, 2014)*

O Áfricadançar tornou-se assim o evento onde a *kizomba* enquanto dança global com os seus “experts”, seus críticos e os seus praticantes que a cada ano inovam com as suas coreografias, se legitimou e codificou. Enquanto género de dança é classificada como uma dança social; por um lado, a sua exibição enquanto espectáculo, que pressupõe a apresentação em palco tem a designação de *kizomba show*, abarcando as performances de carácter competitivo ou simplesmente uma demonstração com coreografia tal como são apresentadas no campeonato internacional de *kizomba* ou então nos espectáculos dos festivais de *kizomba*.

Este foi o festival que criou as bases para a codificação de uma dança que acabou por se notabilizar junto dos estrangeiros que visitavam o festival e a partir desta primeira experiência muitos foram os promotores que acabaram por criar em cidades como Londres, Paris, Amesterdão e Madrid uma rede capaz de promover a vinda de mais pessoas nas edições dos anos seguintes.



Imagen 4 – Aula de *kizomba* no festival Áfricadançar em Milão, Maio de 2014 (foto do autor)

### ***Um festival: um campo de batalhas***

O movimento da *kizomba* parece encerrar aquilo que Guss chama de “*campo de batalha*” (Guss, 2014: 10) para reclamar uma “diferença imaginada” (Barth, 1995) dando um carácter único a um género de dança que ultrapassou fronteiras. Como refere David Guss no seu artigo sobre os festivais de dança dos *Tamunangue* na Venezuela,

*“como punto de convergencia para tantas voces dissonantes, estos eventos han sido convertidos en lugares de batalla donde los intereses que compiten publicamente desafian y negocian ideas de raza, etnidad, história, género e incluso de comunidad”* (Guss, 2014: 10)



Imagen 5 – Vencedores do concurso internacional de *kizomba* Áfricadançar/ Kizomba Nation em Milão, Maio de 2014 (foto do autor)

## **Competição**

Regressemos a Milão e entendamos a importância deste momento para todos aqueles que se envolveram na divulgação da *kizomba* pelo mundo. Cheguei dois dias antes de tudo começar e acompanhei a montagem dos espaços. Uma equipa de cerca de dez pessoas lideradas por Inês Pinto estava já a intervir no espaço, um centro de congressos agora a transformar-se num festival de *kizomba*. A entrada era feita por uma escadaria decorada com um arco dizendo *Áfricadançar*, uma recepção aos participantes constituídos por dançantes de diversos países, os pares da competição do campeonato internacional de *kizomba*, professores (auto-denominam-se artistas), DJ's e promotores do evento um pouco por todo o mundo. Cinco salas de aula e um palco para as provas do campeonato e apresentação de músicos convidados, que no caso da sétima edição foram maioritariamente de Angola como Pérola, Puto Português e C4 Pedro. Nos corredores adjacentes a cada aula são criados espaços de convívio com televisões e uma zona para venda de material de merchandising como t-shirts, calças e sapatos de dança. A transformação dos espaços acontece ao longo da duração do festival com colocação das bandeiras dos países participantes remetendo para a participação dos concorrentes tendo como referente o estado-nação. A remodelação de palcos e de espaços para as festas com a colocação das pistas de dança e os respectivos locais de convívio. As informações das aulas e dos horários do evento estão afixadas em mupis e nas portas das salas de aula de forma visível em língua portuguesa e também inglesa. A língua inglesa é por sinal a mais usada, pois a maioria das pessoas participantes do festival são de inúmeras proveniências nacionais. Alguns dados importantes sobre a sétima edição do *Áfricadançar* mostram a maturidade de um evento que começou de forma experimental em Lisboa e que se foi fazendo de forma mais consistente ao longo de quase uma década. A sétima edição do concurso internacional de *kizomba* teve a participação de 21 pares concorrentes de diferentes países como Alemanha, Portugal, França, Rússia, Estados Unidos da América, Brasil, Tunísia ou Marrocos entre outros.

*“o confronto entre os contextos retoma de modo muito criativo a vitalidade desse arranjo festivo que contempla aspectos tão complexos como a dança, a música, a encenação e a rivalidade”.* (Osório e Gonçalves, 2012: 22)

A entrada de países árabes e asiáticos foram um marco desta edição, pois nunca se tinha conseguido a participação de tantos países onde a dança de contacto corporal é rara. Era grande a expectativa relativamente às reinterpretações e até apropriações que poderiam surgir. Por esta razão dediquei mais tempo a conversar com dançarinos destes países e que estavam pela primeira vez no *Áfricadançar*. A maior parte dos pares participantes dos países como Marrocos e a Tunísia esforçaram-se primeiramente por dizer que também pertencem ao continente africano e um dos segundos argumentos foi desmontar a ideia de que a repressão corporal existe quando estão a dançar uma dança de outrem, ou de outros lugares do continente. Parecia ser um discurso bem diferente do que eu pude escutar no Cairo onde há de

facto a tentativa de evitar conotações de intimidade e demasiado contacto inerentes da forma de dançar a *kizomba*. Ali, em Milão, o aspecto competitivo fazia afastar essas conotações e os pares queriam mostrar a sua arte de dançar *kizomba*, também para provar a sua africanidade ali posta em causa por preconceitos dos “europeus” em relação às pessoas de países de língua árabe. Em relação aos pares participantes de países asiáticos, o espanto tinha que ver com o alcance de uma dança de raiz africana em territórios tão longínquos. Não se questionou tanto o corpo, mas como é que estes países têm acesso a aulas, informação e música de forma a poderem apresentar-se a um concurso com aquele nível de competição.

Quando no Cairo escutei vários dançarinos a falar da experiência corporal da *kizomba* como uma “*meditação em pé*” fiquei um pouco surpreendido, pois tal nunca me haveria sido suscitado nas conversas mantidas com os meus interlocutores. Enquanto que em Miami a dança é vista como “*sensual*”, “*sexy*”, “*quente*”, em Milão encarada como uma experiência “*única*”, “*relaxante*” e “*forte*” e em Luanda como “*natural*”, “*parte da cultura*” e a “*dança da família*”. Noutros contextos culturais como Egipto, a *kizomba* parece ser usada para outros sentidos sociais e é classificada de outra forma como uma “*meditação*”.



Imagen 6 – Pares dançando numa das aulas de kizomba no Cairo, Outubro de 2014 (foto do autor)

Amr, professor de *kizomba* egípcio chegou mesmo a dizer-me que só pessoas com alguma formação académica poderiam entender a *kizomba*, de forma a não deturparem o seu sentido original: a celebração de um povo, neste caso, o povo angolano. É certo que a experiência de

dançar tango argentino criou em Amr a necessidade de construir argumentos mais ou menos capazes de convencer os mais conservadores em relação à adesão a danças como a *kizomba*. Colocadas no plano cultural estas danças passam ser mais aceites mesmo envolvendo contacto físico. Daí Amr remeter a *kizomba* para a classificação de dança da cultura de Angola permitindo enquadrar de forma mais adequada a proximidade exigida para a performance da dança. A proximidade dos corpos constitui ainda um problema de uma sociedade onde a dança com o nível de contacto da *kizomba*, não é vista com bons olhos. Apesar de estarmos a falar de uma dança de raiz africana e de estarmos num país de África como é o Egipto não deixa de revelar preocupação por parte dos dançarinos. Muitas pessoas pediam para só assistir às aulas e só mais tarde se vissem que não havia exageros ensaiavam uns passos. A criação de laços de confiança por parte dos professores requer pinças e muitos deles disso fizeram eco. Curiosamente numa das noites de festa do festival no Cairo houve uma forma de contornar estas contrariedades do corpo e do contacto físico próximo entre homens e mulheres. Amr, o organizador do Afro Latin Dance Festival do Egipto criou festas temáticas, sendo que uma delas se chamava a “festa dos super heróis” onde o disfarce era obrigatório, capaz de transformar as limitações do corpo contornáveis.



Imagen 7 – Amr Kassab, professor de kizomba no Cairo e Inês Pinto do festival Áfricadançar antes da abertura da festa dos “super-heróis” (foto do autor)

Aí, vestidos de personagens de banda desenhada o contacto era permitido. Muitas das pessoas com quem falei em Miami abordam a *kizomba* como algo intimista, de contacto, mas no Cairo a maioria dos dançarinos fala de meditação ou como algo ligado ao coração como uma dançante me revelou em entrevista,

*“gosto muito de dançar kizomba, já vi muitos dançarinos dançar kizomba e sempre quis experimentar a sensação que eles tinham. Queria sentir esses movimentos. É como dançarmos com o coração” (Sahla praticante de kizomba no festival do Cairo, Egípto, 2014)*

Timothy Malefyt (1998), que fez um profundo trabalho etnográfico sobre o flamenco no sul de Espanha, revela um aspecto de distinção entre as “performances comerciais”, que estariam disponíveis para público e as “performances mais intimas” reservadas a um ciclo restrito de dançantes ou de convivas ainda na esteira da reprodução em acto da “sentada familiar angolana”. Nos festivais onde estive, há muito esta dupla aparição da *kizomba* que é criticada, porque para se “vender” tem que contemplar aspectos competitivos e transformar-se do “original”, por outro lado deve permanecer entre os puristas como “tradicional”, remetendo para a “festa de quintal” como algo primordial da cultura africana incluíndo, claro, o sagrado e o secular. Edy Vents, professor de dança, refere a necessidade de se recorrer a todas as armas para se ensinar a dança *kizomba* de forma adequada, de acordo com a tradição:

*“Para nós ensinarmos um europeu a dançar uma kizomba, sem nós reclamarmos, primeiro temos que ensinar as danças tribais. Depois das danças tribais, temos que ensinar as rebitas, as masembas, depois ir para o semba e depois saltar para a kizomba”. (Edy Vents, Miami, 2014)*

O Áfricadançar serve como montra de lançamento para novos intervenientes no movimento da *kizomba*. A maioria dos pares a concurso funcionam como colegas de trabalho nas cidades onde habitam dando aulas e oficinas em academias ou então desenvolvendo trabalho nas suas próprias escolas de dança. Como se trata de um evento onde os professores mais experientes ajudam os pares a concurso a melhorarem as suas performances quase todos os professores referência estavam presentes. Eram 15 pares de professores sempre com um professor do sexo masculino e uma professora do sexo feminino. Na final do campeonato internacional estiveram 18 pares de dançantes sendo que em primeiro lugar ficou o par representante da França, em segundo o par representante da Espanha e em terceiro da Grécia.

*“É muito importante ver todos estes artistas e ter a oportunidade de ter aulas com eles. Aqui, podemos aprender imensas coisas, diferentes tipos de abordagens da dança. Na Grécia não temos muitos professores e os gregos têm sede de aprender mas não há com quem o fazer. Nós vamos aprender o máximo para levar esse conhecimento para casa”. (Hara, concorrente grega do Áfricadançar 2014, campeonato internacional de kizomba, classificada em terceiro lugar)*

*“Vai ser uma bênção, porque os gregos estão sempre a dançar. Vamos aproveitar a oportunidade e dar o máximo.” (Antonis parceiro de dança de Hara, concorrente grego do Áfricadançar 2014, campeonato internacional de kizomba)*

O prestígio de participarem no *Áfricadançar* e de conseguirem o pódio dá acesso a uma legitimação inter-pares, e também a convites para outros festivais e entrada num círculo internacional de divulgação do trabalho que desenvolvem em prol do género de dança. Após a vitória do par vencedor Chris Pi e Elodie, par representante da França, no concurso em 2014, vi-os a dar aulas um ano mais tarde numa aula chamada de “Kizomba Moves”, num festival em Meaux uma comuna dos arredores de Paris. Os segundos classificados vindos de Espanha encontrei-os a dar aulas no ano seguinte no Creoula Beach Festival, nos arredores de Barcelona. Ao longo do tempo, o festival foi sendo o lugar onde os pares que se querem profissionalizar e lançar neste género de dança, apostam na competição, pois ela funciona como uma mostra para a visibilidade do par. Normalmente os pares que ficam nos três primeiros lugares têm intenção de vir a dar aulas.

### ***Os workshops***

As aulas dentro do *Áfricadançar* são vocacionadas para os pares participantes do concurso. Cada aula tem uma classificação e as pessoas circulam entre as diferentes salas aprendendo com os professores que acham mais adequados à sua preparação. Há também alunos e alunas que frequentam as aulas para objectivos de aprendizagem ou melhoramento de técnicas relacionadas com a *kizomba*:

*“Os professores propõem diferentes técnicas de dança debaixo do chapéu da kizomba como: kizomba passos básicos, kizomba técnica de show, kizomba, semba intermédio, kizomba ginga<sup>8</sup> para homens, kizomba ginga para mulheres, kizomba “flow” ou kizomba “tricks”. As aulas dos festivais de kizomba são normalmente em língua inglesa” (notas do diário de campo tiradas no Áfricadançar, em Milão, 2014).*

Há vários tipos de aulas dentro do género *kizomba* bem como outros géneros presentes no festival. Anotei algumas que passo a explicar de forma a que o leitor possa entender os diferentes graus de complexidade da dança *kizomba* conforme aquilo que os pares a concurso buscam para poderem mostrar no palco. Uma dessas aulas chamava-se ‘the Dance of a dance Performer’ é um tipo de aula dado para que os concorrentes do festival entendam que os movimentos usados numa festa de convívio são bem distintos dos usados no palco. Trata-se de uma aula que está orientada para preparar os dançantes concorrentes do *Áfricadançar* dentro da classificação *kizomba show*, que no caso pressupõe a exibição de uma coreografia em palco contando uma história a partir de uma música escolhida pelo par. Esta classificação das aulas corresponde em parte a necessidades que os participantes ao longo de muitos anos de festivais foram exigindo dos professores e organização do *Áfricadançar*. “Formação de Kizomba” é um tipo de aula que pretende ensinar os participantes do concurso a virem um dia a ensinar, eles próprios *kizomba*. O concurso funciona como uma mostra para futuros professores de *kizomba* e há necessidade de ensinar a ensinar *kizomba*. Outra das aulas a que

---

<sup>8</sup> Ginga: termo que vem da dança Semba e que se refere ao movimento da anca.

assisti chamava-se “Fluidez e Ritmo”, pois os professores com quem conversei se queixam de que sobretudo os europeus confundem o ritmo africano com a fluidez na pista de dança bem como em palco. Assisti também à aula de “Kizomba Social”, para aqueles que querem orientar a sua aprendizagem para o convívio nas muitas festas de *kizomba*. Tratou-se uma aula orientada para que os dançarinos saibam o seu lugar na pista de dança, respeitando os demais dançarinos. Uma aula muito idêntica à “Kizomba Social” é a “Social Dancing & Club Etiquete” cujo o foco principal é fazer com que os dançarinos reconheçam na música o estilo que devem dançar mantendo as regras das danças de salão em que o homem convida a mulher. “Musicality” é uma aula cujo percurso sonoro chama à atenção dos dançantes para a necessidade de entenderem as diferentes melodias. Dançar passos de *kizomba* num *semba* de cadência rápida pode ser bastante desconfortável, pois a melodia pressupõe não só sentir a música, mas também a adequada execução dos passos. Outra das aulas do festival tem a classificação de “AfroTribal” numa abordagem o mais completa possível às actividades desenvolvidas pelas tribos africanas como pescar, plantar e caçar. Esse tipo de actividades são a base para a dança como manifestação cósmica da ligação entre o ser humano e a natureza. A propósito desta aula dada por Mestre Petchú, a maioria das danças urbanas angolanas como o *semba* ou o *kuduro* se apropriam do legado das danças tribais para grande parte dos seus aspectos coreográficos. A última aula que assisti foi a “Kizomba Na Passada” dada por Zé Barbosa que remete para similitude da dança *passada* de cabo verde com a *kizomba* sendo quase sinónimos. Uma das grandes discussões entre cabo verdianos e angolanos é que por vezes tenta-se fazer a distinção entre *passada* e *kizomba*. Na execução dos passos são praticamente iguais mudando talvez alguns aspectos ligados com a velocidade e a cadência do corpo. Não sendo etnomusicólogo apoio-me naquilo que me é dado a ver enquanto observador de dança e também dançante. Segundo os meus interlocutores a diferença está em questões de estilo a dançar e menos nos passos de cada uma das danças. O que Zé Barbosa quer propor é que os dançantes aprendam os movimentos da *kizomba na passada* de Cabo Verde com as nuances de estilo associadas a estes géneros de dança irmãos, tal como acontece com o caso da *kizomba* e do *zouk* ou então entre a *kizomba* e a *tarrachinha*. Muitos destas aulas seriam desnecessárias ou até vistas como ridículas em Angola ou Cabo Verde. Porém no território do *Áfricadançar* acabam por munir os dançarinos de instrumentos para poderem evidenciar as suas performances. As designações das aulas podem também confundir e obscurecer os aspectos históricos e tradicionais da dança confundindo os participantes do festival. Muitas das tensões geradas vêm de uma panóplia demasiado alargada de classificações de aulas e difusas abordagens da *kizomba*, sobretudo para aqueles que participam pela primeira vez nas dinâmicas do *Áfricadançar* que tem, como vimos, propósitos competitivos. Quem olha para a oferta de workshops neste festival fica impressionado com a quantidade de abordagens que a *kizomba* pode ter seja por influência de outras danças, seja porque o ritmo da música permite trabalhar várias aspectos como: musicalidade, ritmo, movimentos de anca (ginga) bem como os passos capazes de fazer um par executar a coreografia (performance) ao som da música. Ao longo dos anos o festival serviu para se

experimentarem diferentes tipos de aulas de forma a aumentar a oferta para aqueles que pagam para participar no festival ou no concurso internacional de *kizomba*.



Imagen 8 – Par de Espanha, concorrentes do campeonato internacional de kizomba Áfricadançar/Kizomba Nation a praticarem a coreografia na sala de aula (foto do autor)

As salas de aulas são amplas com um espaço elevado tipo estrado onde os professores fazem demonstração dos passos de modo bem visível para todos os praticantes. As oficinas ou workshops têm uma hora de duração e começam com uma pequena coreografia adequada ao objectivo do workshop, que é repetida pelos bailarinos até haver uma narrativa passível de ser praticada com fluidez, aquilo que chamamos de coreografia. Oficinas mais complexas são frequentadas por alunos mais avançados. Oficinas mais básicas são frequentadas pelos iniciantes. Em conversa com Lisa Dunke houve uma referência a propósito das razões para a popularidade da *kizomba*. Segundo esta professora esta popularidade relaciona-se com o facto de se tratar de uma dança sem grandes exigências técnicas, por oposição à salsa ou a outras danças sociais mais complexas. Disse-me na entrevista:

*“Acabou por ser mais rápida, por causa do “boom” dos festivais, porque é disto que nós falamos, porque chegas a Angola e vais a uma “festa de quintal” e uma coisa não tem nada que ver com outra. É normal, porque tecnicamente é mais fácil para dançar, ou seja, qualquer pessoa consegue facilmente aprender a dançar e toda a envolvência do corpo de ser uma dança, por ser uma dança que une as pessoas, puxa por tudo isto, para além disto no fundo estar a unir culturas de diferentes nacionalidades.” (Lisa Dunke, Professora de kizomba, Porto)*

A presença de pessoas de várias nacionalidades nestes festivais foi determinante para a sua internacionalização. A vinda de pessoas de todo o mundo a Lisboa para aprenderem *kizomba* no Áfricadançar, nos bares e discotecas e também em aulas privadas de formação em academias constituiu uma rede de contactos de pessoas, que acabaram por divulgar esta mercadoria chamada *kizomba*. Inês Pinto fala deste trabalho em rede na conversa que estabeleceu comigo para esta investigação dizendo:

*“criar essa rede internacional não só para dentro do evento, ou seja, o nosso objectivo não era só trazer mais pessoas estrangeiras ao evento, por exemplo como o festival Andanças e eventos assim que foram crescendo bastante dentro de si. O nosso objectivo era sempre disseminar a dança”.* (Inês Pinto, produtora e organizadora do Áfricadançar, entrevista, 2014)

A comunidade de praticantes foi crescendo de tal forma que muitos dos meus interlocutores não conseguem traduzir em palavras o fenómeno. Mestre Petchú é dos primeiros a admitir que não estava à espera que uma dança africana viesse a figurar entre as mais requisitadas entre festivais de outros géneros de dança como a *salsa*, a *bachata* ou o *tango*. O mesmo acontece com Zé Barbosa que durante a nossa entrevista não deixou de frisar permanentemente a surpresa pela popularidade da *kizomba*,

*“Nunca imaginei e acho que nem mesmo os africanos imaginaram. E o mais engraçado é que os passos desta dança que é agora dançada, quem os criou fomos nós”* (Zé Barbosa, professor de *kizomba*, entrevista, 2014)

A codificação dos passos foi acontecendo por intervenção dos professores, mas também por evolução das próprias músicas. Disto fala-nos Lisa Dunke professora que acompanhou as alterações no género de dança sem que não revele algum pessimismo misturado com a estupefacção de as coisas terem tomado proporções maiores do que o inicialmente previsto:

*“houve uma evolução para a kizomba e depois, enfim... em que os passos base era tudo marcado, não havia passos como hoje em dia há... todas as saídas e mais algumas, todos os “lifts” e passos no ar, enfim... não existia nada disso (antes), ou seja, houve uma evolução muito grande”* (Lisa Dunke, professora de *kizomba*, entrevista, 2014)

Esta evolução parece estar ligada à “*massificação*” e “*comercialização*” da *kizomba* bem como a sua mercantilização nos diferentes festivais que entretanto foram surgindo um pouco por todas as cidades da Europa e América. A codificação inicial permitiu “misturas e acrescentos” de que fala Eduardo Paim já citado no primeiro capítulo em relação à música mas que se estende em relação à coreografia, os passos de dança. Mas permanece, em todos os locais que visitei, uma certa reverência a Angola, àquela ideia que de foi na *festa de quintal* que a dança *kizomba* nasceu e que por mais evoluções que tenha mantém algum tipo de

correspondência com aquele ambiente de convivência da família e da forma de estar dos angolanos. Edilson criador e professor no Kizomba Miami Festival resume assim discussão entre as origens e a evolução de uma dança que se foi re-contextualizando,

*“Deixa-me explicar. A kizomba saiu de Angola e foi para Portugal e foi distribuída pelos Palops, quando lá, nunca foi uma violação da cultura deles, porque todos os Palops, todos os africanos tinham mais ou menos uma estrutura de dança, porque vem das danças tribais. Por isso, embora o cabo-verdiano tenha o estilo dele, o guineense tenha o seu estilo, o santomense, não fugimos muito ao estilo angolano” (Edy Vents, Professor de Kizomba EUA, Reino Unido)*

Podemos afirmar pelo conjunto de professores que eu entrevistei que cada um tem uma visão mais ou menos adaptada daquilo que seria uma forma de ensinar *kizomba*, adoptando cada um deles uma metodologia. Apesar de quererem muitas vezes enaltecer as suas diferenças, todos na verdade acabaram por estudar a *kizomba* e adaptá-la ao ensino dos seus territórios, seja nas escolas onde dão aulas, seja nos festivais. Os diferentes estilos de *kizomba* e as suas classificações e nomenclaturas servem para diferenciar um mesmo produto criando a sensação de complexidade e ao mesmo tempo uma proliferação de aulas, tornando os festivais locais de grande exuberância pedagógica, mas que através dos professores “de África” ganham ali uma novidade refrescante e exótica, o local certo para se aprender de tudo um pouco. Foi um dos aspectos que sempre me chamou à atenção nestes festivais, os professores homens são na maioria africanos e as professoras mulheres são europeias. Como as aulas são dadas em casal, o homem que ensina homens e a mulher que ensina mulheres por questões de identificação o homem parece ter a chave da autenticidade e a mulher o espelho de que é possível não sendo africano dançar “*ritmos africanos*”. Para além desta luta pelo protagonismo nas aulas os professores acabam por ser exemplos de que é possível ligar diferentes culturais aparentemente muito distantes como nos revela aqui Lisa Dunke que é luso-alemã e dá aulas com Mandela que é angolano de Luanda,

*“quando isto tudo começou eu sabia, com aquele sexto sentido, sabia que tinha que cá estar, que tinha que fazer algo por isto. Está no meu coração, no fundo eu sou um “bolíaco”, aqui chamam-me assim, porque eu sou branca por fora e preta por dentro (risos) e, no fundo é assim que eu me sinto, até porque conheço Angola, já estive em Cabo Verde e identifico-me muito com a cultura africana em geral, muito mais do que a europeia. África é um pedacinho de mim.” (Lisa Dunke)*

Mandela, companheiro de dança e professor com Lisa, fala da forma como a *kizomba* permitiu que ele chegasse aos europeus enquanto africano, mas também a questão de se ultrapassarem algumas barreiras e preconceitos usando a dança como principal instrumento.

*“Acrescento mesmo que a kizomba é preta e branca não é só preta. Hoje em dia, essas barreiras estão a ser ultrapassadas. A kizomba para mim é o único meio de*

*comunicação que consegue unir pretos e brancos e amarelos sem precisar de falar um única palavra. É um quebra barreiras. É fantástico”(Nelson Mandela)*

Neste conjunto de professores e também divulgadores de *kizomba* parece forçar-se um pensamento sobre a importância do ensino desta dança “diferente” com os seus significados no contexto actual, nos festivais e na sala de aula, ao mesmo tempo que se desempenha esse papel no dia-a-dia colocando o corpo ao serviço de uma vida que corresponde ao que se dança, como se de um estilo de vida se tratasse.

Cada aula começa com uma pequena palestra sobre o teor da aula. No caso, por exemplo, de ser uma aula de “truques de *kizomba*” há uma prévia explicação sobre o que é a *kizomba* e que importância têm esses “truques”. Os professores dirigem-se de diferentes maneiras para os alunos. Peguemos no caso da Lisa e de Mandela. O Mandela, por ser angolano fala sobre a *kizomba* e a atitude que os homens devem ter na aula e Lisa dirige-se às mulheres dando-lhes pequenos detalhes como devem estar na aula. Ouve-se regularmente que o “homem é que guia” e a “mulher segue o homem”. Muitos dançantes, sobretudo as mulheres não parecem às vezes encarar esta regra de ânimo leve colocando muitas vezes os seus pares homens em situações de grande constrangimento. A explicação dos professores muitas vezes é apoiada na questão da “musicalidade”, que remete para o ritmo africano do qual a *kizomba* faz eco. A demonstração da coreografia é feita de seguida pelos professores e muitos alunos olham atentamente de forma a poderem repetir. Em ambiente de festival as aulas são abertas e há uma circulação dos inscritos do festival um pouco por todo o lado. Tendo em conta o nível de cada dançarino muitos desistem de algumas aulas, outros acabam por permanecer. Depois de passados os primeiros truques há a colocação da música e a execução dos passos. Vi muitas vezes aulas começarem com bastantes dançantes e acabarem só com aqueles que se conseguem aguentar. Para os professores, a aula conseguida é aquela em que no fim tem toda uma sala a dançar. Esta competição, ou vontade de aprender as figuras coreográficas a partir desta formulação de aulas (workshops) dos festivais de *kizomba* produz uma dinâmica em que muitos dançantes não se identificam abandonando a sala ou ficam simplesmente a assistir. Às vezes poderá ser compensada pelas festas ou pela competição, dependendo da situação. Dado o carácter descontínuo e efémero das aulas, muitos dos dançantes e professores acabam por compensar as “frustrações” das alunas e alunos, que não conseguem executar os passos, pela cumplicidade de estarem todos a dançar algo que lhes é alheio, que vem de África constituindo aquilo que Carozzi afirma apoiando-se em Keapler que muitas das vezes,

*“o movimento pode comunicar visualmente aquilo que não se considera culturalmente apropriado afirmar oralmente” (Carozzi, 2011, pp19)*

Isso acontece muito quando se associa a dança *kizomba* a um veículo usado por muitos dançantes para satisfazer sexualidade, necessidade de contacto ou afecto. Ouvi muitos professores dizer que não admitem essa conotação da *kizomba* com o sexo e outros dizerem que é por haver contacto (aquele que remete para o afecto) a *kizomba* transforma-se em mais

do que um dança. Um outro dos fundadores do movimento *kizomba*, António Bandeira<sup>9</sup>, confessa que o sucesso da *kizomba* passa pelo contacto entre os corpos, que nas sociedades mais “individualizadas” se tem perdido “*a dança por ser de contacto remete para a mãe que recebe nos braços os seus filhos*”, uma “tradição” que os africanos não perderam nos seus processos de socialização. O objectivo destes professores é passar esta sensibilidade perdida às sociedades desenvolvidas, o contacto e o afecto, que ainda reside nos africanos e que a *kizomba* consegue de alguma forma plasmar através do abraço.

A transformação de corpos adormecidos são despertos agora por aulas em festivais de *kizomba* com professores que vêm “de lá de África” despoletando um conjunto de discursos muito interessantes capazes de dar voz ao corpo que fala, através do acto de dançar. E refere Carozzi,

*“gestos que sonham possibilitando uma comunicação universal e superadora das barreiras “culturais” que a linguagem e as teorias impõem e que ordenam evolutivamente a experiência do movimento e a palavra”* (Carozzi, 2011, pp 113)

Em Milão, no Cairo, em Miami ou em Lisboa percebi a necessidade destes protagonistas traduzirem em discurso a afirmação da *kizomba* como algo diferente, às vezes até de forma bastante exagerada, como se os dispositivos mediáticos tomassem atenção a outras coisas em vez de estarem atentos a algo único, como esta dança vinda de África, que está a mudar os corações das pessoas, permitam-me o tom irónico. Descobri ao longo de algumas conversas informais e também entrevistas que não foi um angolano ou um cabo-verdiano a levar a *kizomba* para fora das fronteiras portuguesas, neste caso Lisboa. Em conversa tanto com o Mestre Petchú e Zé Barbosa ambos admitem que foi um português que acabou por levar as primeiras aulas de *kizomba* para fora.

*“Havia um elemento que era português e ia dar aulas para fora, o Benjamim, ele dizia olha estou a ensinar kizomba, que é uma dança angolana, fui à Polónia!”* (Mestre Petchu, professor de *kizomba*, entrevista, 2014).

*“Foi através do Áfricadançar, porque já havia um rapaz a ir para o estrangeiro, que é o Benjamim. Ele parou de dar aulas agora. O Benjamim já tinha chegado ao pé de mim e tinha-me dito – “Barbosa tu sabes onde é que eu fui dar kizomba? Tu dás kizomba Meu?, Tu não és Angolano!... Fui à Polónia e gostaram e adoraram e vocês têm de se meter neste meio (dar aulas)”. (Zé Barbosa, professor de *kizomba*, entrevista 2014).*

As versões sobre a circulação da *kizomba* pelo mundo são variadas, mas há uma coisa que une estas professores que iniciaram este processo que tem muito que ver com aquilo que Manning (2007) refere como “*identidades negociadas em tensão*” que geraram a aproximação

---

<sup>9</sup> António Bandeira em conjunto com Mestre Petchú, Zé Barbosa e Tomás Keita ajudou a criar as bases para a divulgação da *kizomba* na Europa. Não é interlocutor nesta tese, pois já não tive tempo de recolher material suficiente para poder inclui-lo na minha lista de interlocutores.

de pessoas que ensinam *kizomba*. É recorrente ouvir as palavras “amizade”, “irmandade”, “estatuto” e “tolerância” no ambiente de dança que aparecem quando os corpos se movem. A codificação de passos e a sua tipificação fez com que os aspectos comerciais e de profissionalização fossem o objectivo final alcançado por um grupo de pessoas que estava na dança para fins meramente lúdicos.

A organização do festival tem um regulamento que envia para estes representantes do concurso e localmente em cada país é realizada uma eliminatória. A prova consiste na apresentação de cada par, dançando uma música escolhida pelo júri sem o par saber. O par deve dançar a música sem uma coreografia específica para avaliar a capacidade de improvisação em dança *kizomba*. Após esta prova, o mesmo par deve apresentar uma coreografia previamente ensaiada de duração de dois minutos sendo que o primeiro minuto deve ter ritmo do género *kizomba* (mais lento) e o outro minuto de género *semba* mais acelerado. Se o par quiser introduzir alguns momentos de *kuduro* também é permitido. Após análise do júri, mediante os critérios como apresentação, espectacularidade e musicalidade há a atribuição de uma nota que depois fará tabela. Estas provas repetem-se no *Áfricadançar* para os pares eleitos em cada país participante nas eliminatórias finais do concurso (ver fotos em anexo). Este concurso coloca os pares numa perspectiva mais de *performance* do que de usufruto da dança em ambiente social. Cada eliminatória do concurso gera tensão que vai servir-me para analisar uma data de discursos. Durante as apresentações dos concorrentes há gritos de incentivo, momentos de aplauso, num espectáculo levado muito a sério por parte daqueles que “*amam a kizomba*”.

### **As festas**

As festas são normalmente a partir das vinte e três horas e permitem não só o entretenimento como também a prática dos passos de dança aprendidos nos workshops que decorreram durante o dia. Caso o festival seja temático como o Crioula Beach Festival, que decorre nas praias de Barcelona, pode acontecer haver festas junto à piscina ou junto à orla marítima. Em todo o caso o mais comum é as festas ocorrerem nos mesmos espaços onde durante o dia decorreram as oficinas de dança. Para muitos professores os atractivos das festas são a prática da dança, mas podem ser lugares de afirmação de um modo de vida que passa pela dança, pelo acto de dançar, como nos revela Tomás Keita. Conta-me a certa altura,

*“na dança africana é o que eu digo sempre quando danças com o coração, alma e te estás a divertir com a música nunca cansas, porque cada música é uma vitamina para ti. Eu vejo assim, é por isso que eu posso estar na discoteca das 24 às seis da manhã sempre a dançar e não canso, porque eu cada música é uma história para mim”*  
*(Tomás Keita, Professor de Kizomba).*

As músicas nas festas começam por ser mais mexidas no início e com arrastar das horas o ritmo vai abrandando. Os dj's desempenham aqui um papel primordial, tal como havia referido em relação às *festas de quintal* como descrevi aquelas que presenciei em Angola. São estes pilotos da música na cabine de som, que conduzem as pessoas através de cada música, contando histórias que mais ou menos vão levando as pessoas à pista de dança. Em muitos festivais há cada vez mais música ao vivo com cantores e bandas. Num festival como o *Áfricadançar*, o palco é maioritariamente ocupado pela competição de dança, mas nos outros locais onde fiz etnografia havia música ao vivo com banda. Só com a excepção do Cairo em todos os locais onde estive havia um momento de concerto com nomes como Badoxa, Mika Mendes, Nelson Freitas entre outros nomes, que ocupam hoje lugares impensáveis nas tabelas das rádios em Portugal e outros países europeus. A promoção da música destes cantores é também feita através dos festivais de *kizomba*, pois muitas das sonoridades são usadas nas aulas e nas coreografias do campeonato mantendo aquela relação entre música e dança, indissociáveis nestes contextos de socialização à imagem daquilo que está patente nas *festas de quintal*. Note-se que estes cantores estão quase todos a viver na Europa, com raras excepções, funcionam como elos de ligação entre as comunidades imigrantes africanas em Lisboa, Roterdão, Paris e Luxemburgo onde curiosamente o movimentos de dançantes da *kizomba* têm muita expressão. Como dança social a *kizomba* tem nas festas uma forma mais relaxada de as pessoas poderem praticar os passos. Para além da dança é o espaço de afirmação dos dj's muitos deles mestres de cerimónia fazendo um alinhamento musical da desta de acordo com o nível dos dançarinos que tem na pista de dança. O *Áfricadançar* enquanto festival de referência coloca mesmo os dj's num lugar elevado ao centro da pista para que todos poderem ver o Dj. Acontece muitas vezes os Dj's usarem os professores que estão também nas festas à noite para fazerem animações de incentivo à dança sobretudo se forem sonoridades como é o caso do *kuduro* e o *afrohouse*, danças livres de contato físico com outro corpo.

A indumentária das festas é diferente das aulas. Há uma espectacularização muito grande com os homens a vestirem normalmente calças e fato social e as mulheres com vestidos bastante justos ao corpo e com elementos visuais muito chamativos. Como se pode esperar deste tipo de ambientes em que homens e mulheres dançam a par o galanteio masculino faz-se notar. A envolvência corporal faz parte das festas como nos relata Filipa Castanhas,

*"uma dança que envolve muito o corpo, é quente é uma dança quente, não é? Que acaba por trazer emoções às pessoas, as pessoas sentem esta dança e para mim é o primeiro factor. Porque lida no fundo com sentimentos. Lida com o corpo com a proximidade. E as pessoas disso gostam, algumas podem estranhar no início, mas é como eu costumo dizer - "primeiro estranha-se e depois entranha-se" (Filipa Castanhas, professora de kizomba, 2014).*

A maior parte dos meus interlocutores valorizam mais os aspectos sociais da *kizomba* em detrimento do *kizomba show* diferença estabelecida acima neste capítulo. Para a maioria dos professores e promotores que entrevistei a questão da dança como forma de convívio e socialização é que mantém o sentido e o objectivo inicial da *kizomba* aquando da sua popularização nas festas africanas.



Imagen 9 – Ambiente de uma festa de kizomba em Varsóvia, Polónia, em 2014 (foto do autor)

Zé Barbosa refere mesmo que não gosta que a dança que ele desenvolveu, em Lisboa, seja usada como moda ou deturpada do seu sentido original que é por as pessoas em contacto com o ritmo africano. Tomás Keita também refere isso nas suas declarações valorizando sobretudo o trabalho que os professores fazem para o ensino da dança com objectivos de as pessoas poderem “curtir” as festas. O níveis de complexidade da *kizomba* enquanto género de dança devem ser adequados aos diferentes estilos ou sub-estilos que os dançantes pretendem com a dança. Para os meus interlocutores o essencial é as pessoas poderem saber como dançar *kizomba* na sua forma mais “genuína” e autêntica, na festa. Dos interlocutores que entrevistei muitos são os que lamentam o foco da *kizomba* naquilo que se veio a categorizar como *kizomba show* com elementos do *semba* e do *kuduro*, mas ao mesmo tempo são os mesmos interlocutores, que fazendo parte do grupo de “experts” do evento que acabam por usar este dispositivo para lançar novos olhares para a dança *kizomba*, que tem acrescentos por parte de quem dela se apropria.

O terreno dos festivais acaba por dar muitas pistas sobre a forma como esta dança de origem africana se está a afirmar nos diferentes lugares onde esta acontece. A competição como espaço de negociação de ideias de comunidade de dança unida através da *kizomba* no grande palco do mundo que é o Áfricadançar. As salas de aula como espaços de negociação de ideias

de etnicidade através de um discurso que usa o movimento da dança para revelar um imaginário de união e irmandade. Por fim as festas onde os participantes dos festivais convivem acabando por sintetizar os objectivos dos festivais: expandir a *kizomba* pelo mundo inteiro como uma dança especial por ser africana e moderna por capaz de ultrapassar todas as fronteiras.

### **III – Construindo um “imaginário supra-nacional”: processos globais / glocais de mediatização da kizomba**

“Os novos fluxos comunicacionais informatizados geraram processos globais” (Canclini, 2003:42).

“(…)*dance can be performed differently in different places and times: The same is true of cultural globalization: however it takes place, it varies from place to place*” (Hutchinson, 2014: 21)

O movimento da *kizomba* foi-se construindo como emblema de um “imaginário supranacional” (Canclini, 2003: 30) muito graças a festivais como o Áfricadançar, “*foi graças ao Áfricadançar. Sem dúvida nenhuma. Foi através deste festival que começamos a ter contacto com pessoas de fora*” (Entrevista Zé Barbosa, professor de *kizomba*, 2014).

Este capítulo foca-se nos processos de mediatização e divulgação da *kizomba* através de dispositivos tecnológicos como a internet, a televisão e as redes sociais, instrumentos que colocam a *kizomba* em múltiplos contextos “virtuais”. Desprovida de território ou nação específica, estes instrumentos criaram as bases para a mobilização e materialização de uma comunidade global de dançantes de *kizomba*. Como teremos oportunidade de salientar, estes processos de mediatização recorrem frequentemente aos discurso da etnicidade.



Imagen 10 – Página de entrada do site do concurso internacional de kizomba Áfricadançar

A necessidade de criar uma referência mundial para a *kizomba* levou a organização do Áfricadançar a mudar o nome do festival para Kizomba Nation (em 2014) para concretizar um desejo antigo da criação de um país/nação de kizombeiros, onde a ligação a um território nação deixasse de ser o imaginário dos participantes, mas sim, a dança que une todas estas praticantes de todoas as proveniências, num fluxo capaz de chegar a todos os cantos do planeta. Apesar de o estado-nação continuar a ser o quadro de referencia para os organizadores do festival, a participação dos pares a concurso é feita por um bailarino de Angola com uma bailarina de São Tomé e ambos representam o Canadá, pois é neste pais que fazem a sua prática de dança. Esta combinação de nacionalidades na representação de outras à volta de uma dança de raiz africana ajuda a ilustrar que o campeonato é assim um “*horizonte imaginado por sujeitos individuais e colectivos*” (Canclini, 2003:29) construindo a ideia de mundo num palco, um conjunto de pessoas, que quer mostrar o seu talento dançando *kizomba*. Nos oito anos do campeonato houve mais vencedores de Angola do que de Portugal e na edição que presenciei, os vencedores eram franceses com uma coreografia dedicada a Nelson Mandela, conhecido líder histórico sul-africano que esteve na cadeia durante o regime de apartheid. O bailarino do par era descendente de cabo-verdianos em França e a parceira de dança uma francesa, da cidade de Paris.

Em todas as edições do evento a organização do campeonato Internacional Áfricadançar teve em atenção os aspectos mediáticos e de difusão, fazendo sempre a gravação da final do concurso, que incluí as apresentações dos pares, bem como também as actuações dos cantores e músicos presentes no espectáculo, que é transmitido em canais da Rádio Televisão Portuguesa e Televisão Pública de Angola e da RTP- África. O cuidado com estes aspectos mediáticos sempre esteve na preocupação dos organizadores no sentido de massificar e popularizar ao máximo o género da *kizomba*:

*“Fazíamos esse trabalho também muito com a RTP África. Como tínhamos a parceria da RTP África havia apoios para spots publicitários de forma a divulgar o evento” (Inês Pinto, produtora e organizadora do Áfricadançar, entrevista, 2014)*

O convite de personalidades conhecidas da música angolana como Bonga, Matias Damásio, Anselmo Ralph e a escolha de casas de espectáculo de referência em Portugal, como o Casino Estoril ou o Coliseu dos Recreios, é também um exemplo da estratégia de afirmação da *kizomba* através do recurso a espaços de prestígio, visando colocá-la em pé de igualdade com outros espectáculos com impacto social como um desfile de moda ou um grande concerto musical.

A presença de danças africanas na televisão portuguesa ajudou a dar visibilidade à *kizomba* enquanto dança de salão transformando-a num espectáculo com todos os condimentos de um momento de entretenimento capaz de atrair audiências. Zé Barbosa e Petchú várias vezes foram convocados para coreografar espectáculos televisivos relacionados com a *kizomba* e no caso de Zé Barbosa foi-lhe até encomendado um DVD de aulas de *kizomba* chamado “mijor di

*kizomba*", de forma a qualquer pessoa poder aprender os passos. Há hoje em Portugal uma visibilidade do género musical *kizomba* com presença nas rádios, nos concertos e que se deve em grande medida, às redes sociais. Petchú refere um programa da RTP que constitui um dos primeiros concursos de dança televisivo exibido na Rádio Televisão Portuguesa, em 2001, chamado "Danza Café". Muitos dos professores que dão aulas participaram enquanto dançarinos. Zé Barbosa também refere o mesmo que Petchú tendo também participado neste programa apresentado por Patrícia Bull cujo objectivo era a "união dos povos" através das diferentes danças dançadas em Portugal. Estas aparições de pares a dançar num concurso foram depois reproduzidas como ideia no *Africadançar*, que ainda hoje é a bitola para a apresentação dos pares no concurso agora chamado *Kizomba Nation*.

O festival em Miami a que assisti, é um bom exemplo de como a mediatização, as redes sociais e a mobilização de um discurso que convoca a etnicidade (latinidade, africanidade) são os fundamentos da expansão da *kizomba* pelo mundo. Miami é uma cidade conhecida pela sua latinidade, sendo conhecida como a "Havana" dos Estados Unidos da América. O Miami Kizomba Festival (2014) organizado por Edy e Dany Rocha tem como objectivo colar o fenómeno da *kizomba* como dança a outros já implantados globalmente como é o caso da *salsa*. A primeira edição conseguiu juntar dançantes da Europa com muitos americanos de cidades como Nova Iorque, Washington ou Seattle entre outros locais onde já há festivais de *kizomba*. Para Edy a *kizomba* tem um efeito sobre as pessoas que as pode mobilizar para um sentimento africano de ligação:

*"O fenómeno da kizomba tem a ver com sentimento. Tem a ver com energia e acho que é isso que faz com que a kizomba expluda no mundo dos últimos cinco anos, e tenha o impacto que teve pelo mundo afora. Costuma-se dizer que nós estamos a perder como humanos e a kizomba está a devolver isso. E eu acho que é isso que faz com que as pessoas desde o primeiro dia que experimentam, mais a música, mais a envolvência da própria dança. A química, a dança a conexão faz com que a kizomba seja um best seller."* (Edy, professor de *kizomba*, Miami, 2014)

O carácter descontínuo (Garsten, 2012: 59) dos festivais cria a ideia de comunidade muitas vezes imaginada, presa por um desígnio maior, a expansão da dança africana pelo mundo, a vontade de conquistar novos territórios físicos, concretos, mas também imaginários como a quantidade de "gostos" num vídeo demonstração de uma coreografia ou a presença virtual nas plataformas de promoção da *kizomba*. Os festivais onde acabei por fazer etnografia têm em comum este imaginário a que Canclini se refere nas suas análises sobre a globalização,

*"com a expansão global dos imaginários, incorporaram-se ao nosso horizonte culturas que há poucas décadas sentíamos estranhas à nossa existência"* (Canclini:2003, 31)

A forma como o festival de *kizomba* de Miami surge é bem a expressão dessa vontade de tornar a *kizomba* como algo mundial, global, assente numa estratégia onde as redes sociais e os vídeos têm um papel preponderante.

Uma vez em Luanda fui com a professora e bailarina de *kizomba* Sara López de Espanha a um programa do *prime time* da televisão angolana Hora Quente. Ali os angolanos conheceram a famosa “branca” que dançava *kizomba* como uma africana. Sara e Albir professores de *kizomba*, em Espanha, tinham ficado célebres por terem um vídeo no youtube visualizado por mais de um milhão de pessoas em todo o mundo. Na noite anterior a essa aparição, Sara, havia-me confessado a estupefacção pelo facto de ser tão conhecida em Angola. Muitos dos convites feitos a estes professores de *kizomba* partem do sucesso que têm nas redes sociais criando um “*trânsito de significados*” (Inda e Rosaldo 2001: 4) ampliando assim fenómenos outrora locais em algo mais vasto, em algo global.

Prova desta materialização glocal é o facto de no final de cada aula em qualquer dos festivais onde estive os professores pedirem aos alunos para pegarem nos seus telemóveis de forma a poderem fixar em vídeo a coreografia dada na aula. Muitos desses momentos de aula acabam no youtube, como foi o caso do vídeo da Sara e do Albir.



Imagen 11 – Captação de imagem do vídeo de Youtube do par de professores de *kizomba* Sara e Albir que tem mais de um milhão de visualizações

A imaginada “união dos povos” (Hutchinson, 2014:22) traduz-se de forma mais palpável quando numa sala de aula num festival vemos pessoas de diferentes partes do mundo à volta de um género de dança, a comunhão e a união, “o contacto” que depois é transferido digitalmente por vídeos num fluxo de imagens sobre um género de dança que ultrapassou as suas fronteiras originais e pode chegar a qualquer lugar. As sensações da dança *kizomba* podem ser agora partilhadas de forma mais imediata e a forma de dançar serve de “metáfora” para a ligação entre as pessoas, os corpos das pessoas à imagem do que acreditamos quando utilizamos as tecnologias como as redes sociais, para nos aproximarmos de pessoas que estão distantes.

A “magia” da dança e da música que Edy evidenciou durante a entrevista que me concedeu para esta tese faz com que muitos dançantes de *kizomba* não consigam muitas vezes descrever o que sentem. A maior parte dos adjetivos andam à volta de emoções descritas após a experiência da dança. Numa destas aulas para explicar o que era o sentimento da *kizomba* Edy pediu a todos os participantes que se deitassem no chão. Colocou a música e encorajou as pessoas a sentirem o pulsar dos tambores. Depois ia explicando as diferenças rítmicas entre o *semba*, a *kizomba* e outros géneros de música presentes na *festa de quintal*. Depois desta experiência colocou os alunos em roda apresentando a *rebita*, dança angolana em que homens e mulheres dançam de braço dado parando na música para darem *masembas*, as umbigada. Dali, explicava Edy aos alunos, vinha o manancial rítmico e a cadência para o *semba* (várias *masembas*) e a *kizomba*. Para ele, guineense de nacionalidade portuguesa é importante contar toda a história de forma a que os dançantes saibam o que estão a dançar e de onde vêm os movimentos. Esta preocupação, que mais uma vez, mobiliza noções de etnicidade e de “ecumenismo” (Hannerz, 1989: 66), é comum a todos os professores que fui conhecendo e entrevistando para esta tese:

*“As pessoas através desta dança começaram a ficar mais perto uns dos outros. O contacto entre os povos diferentes eu acho que esta dança conseguiu unir povos diferentes, tas a ver... parece um feitiço que há, mas é um feitiço da dança do contacto das pessoas e conseguiu transformar as pessoas”* (Zé Barbosa, 2014, professor de *kizomba* na Passada)

Estamos aqui próximo do que Hannerz designa de “mosaico cultural de peças separadas com arestas bem duras e bem definidas” (Hannerz, 1992: 218). As “metáforas” relatadas ao longo da minha observação no terreno como: “meditação na vertical” dos dançantes do Cairo com a “ligação entre as pessoas” de Miami, “tendem a figurar, a tornar visível, o que se move, combina ou mescla” (Canclini:2003, 53). Ver um Dj do Cairo a cantar em português ou crioulo de Cabo Verde numa festa é tão comum para o movimento da *kizomba*, como os angolanos verem uma espanhola dançar ritmos africanos, que à partida seriam restritos de um particularismo cultural. A dança acabou por sofrer as alterações do processo de globalização e

ela pode ajudar-nos a “*entender o que há de imaginário nessa ampliação do horizonte local e nacional*” (Canclini, 2003, 29). Ou como assinala Desmond:

“*commodification of movement styles, their migration, modification, quotation, adoption, or rejection as part of the larger production of social identities through physical enactment*” (Desmond, 1997:30).

Se o Áfricadançar se pode transformar num campo de batalha para reclamar identidades relativas às performances de cada par concorrente no concurso internacional com várias nacionalidades e mostrar a variedade de interpretações coreográficas, os festivais como os de Miami ou do Cairo são espaços de expansão pela pertença a uma comunidade que, mais do que competir, colabora para a expansão e divulgação da dança.

Uma dança que se está a globalizar, que está em vários lugares do globo cria um efeito de compressão espaço-temporal (Inda e Rosaldo 2001:4) capaz de unir os kizombeiros de todo o mundo através de uma página na internet com vídeos de aulas e shows. A velocidade com que uma festa na piscina do Miami Kizomba Festival vai parar à página do festival gera milhares de click's e comentários. Muitos dos professores divulgam o seu trabalho através da internet. Os professores e os promotores dos festivais sabem bem da importância de um bom vídeo na internet. Tomás Keita foi dos primeiros a entender a importância da internet, quando me conta que na sua primeira internacionalização na Galiza, em Espanha, decidiu gravar uma coreografia que mais tarde foi parar à internet “*foi ali que começamos a sair de Portugal, quando meteram o vídeo no youtube foi dos mais vistos*”. Há dois tipos de vídeo que circulam pelo mundo da *kizomba*, os vídeos dos shows de que fala Keita e os vídeos das aulas como é o caso dos vídeos de Zé Barbosa, conhecidos por todos os dançantes de *kizomba*. O show's e as aulas acabam por ser uma forma de divulgação da dança, mas também a forma dos protagonistas como professores e promotores conseguirem “vender” uma dança através dos meios tecnológicos associados aos processos de globalização.

### ***Plataforma da nação da kizomba***

A plataforma Kizomba Nation foi criada em 2013, quando Inês Pinto decidiu realizar uma rede de professores de *kizomba* em todo o mundo, usando os contactos que possuía enquanto organizadora do Áfricadançar. A página na internet iria permitir mapear todos os professores que em cidades por todo o mundo quisessem promover a *kizomba* originando assim o nascimento de uma grande nação de kizombeiros - a *kizomba nation*:

“*A Plataforma Kizomba Nation é um espaço virtual de interacção entre os players , embaixadores da Kizomba no mundo, e o público interessado em conhecer melhor os*

*aspectos culturais, gastronómicos, sociais e turísticos de Angola, incluindo a história do processo de formação da Kizomba” (Plataforma Kizomba Nation, 2013).<sup>10</sup>*



Imagen 12 – Página de entrada do site plataforma Kizomba Nation com o mapa mundo e o mapeamento de professores nas diferentes cidades

A abertura da plataforma coincidiu com a iniciativa da própria organização do Kizomba Nation (Áfricadançar) de levar esse conjunto de professores de dança (designados “players” na plataforma) a Luanda durante duas semanas de forma a poderem conhecer melhor a cidade onde a *kizomba* tinha dado os primeiros passos enquanto dança e também criarem as bases para uma parceria de promoção da *kizomba* pelo mundo através da internet. Após o lançamento da plataforma, no hotel Alvalade, em 2013, vários participantes levantaram um conjunto de questões sobre as reais intenções do projecto. A tensão foi desde logo gerada entre o grupo de fundadores como Zé Barbosa (cabo-verdiano) e Petchú (angolano) havendo mesmo a necessidade de uma reunião com a plataforma de forma a esclarecer qual o papel deles na plataforma. A necessidade de esclarecer a criação de uma “nação” levou mesmo alguns professores a não quererem figurar mapeamento virtual mundial; havia o receio de estarem a participar de algo que poderia ser contra os princípios de uma dança, que pelas suas origens, remetia para algo familiar, de pouca gente, confinada a um conjunto de pessoas que dançam mais por paixão do que por razões comerciais e profissionais. Os fundadores Zé e Petchú não estavam à espera do impacto desta dança fora das suas fronteiras tinham algumas reticências a colocar a uma plataforma cujo objectivo é: divulgar o trabalho de Professores e Dj’s, festas e festivais, concertos de música e músicos de *kizomba*. A posição destes dois profissionais da dança entrava em contradição com todo o percurso que haviam feito. O entusiasmo com que eles próprios colocam vídeos das suas aulas contrastava com a recusa de fazer parte de um “mapa mundi” de protagonistas da *kizomba*. Parecia haver uma

<sup>10</sup> <http://www.kizombanation.com/pt/sobre-nos>

desconfiança que não batia certo com anos e anos de ligação através do trabalho construído no festival Áfricadançar. Outra das tensões que sobressaiu na criação da plataforma estava ligada às origens da dança em Angola, visto muitos cabo-verdianos também dançarem a passada, dança irmã da *kizomba*. Outra das tensões geradas radicava no facto de na internet não haver uma distinção clara entre aqueles que tinham fundado o movimento e o teriam feito circular e uma nova geração de professores não africanos, não angolanos, não cabo-verdianos que nos seus países de origem divulgam a *kizomba*. A plataforma colocaria em pé de igualdade professores mais experientes com professores menos experientes. Como se os mais jovens não tivessem o mesmo direito que os mais antigos como Zé Barbosa e Mestre Petchú.

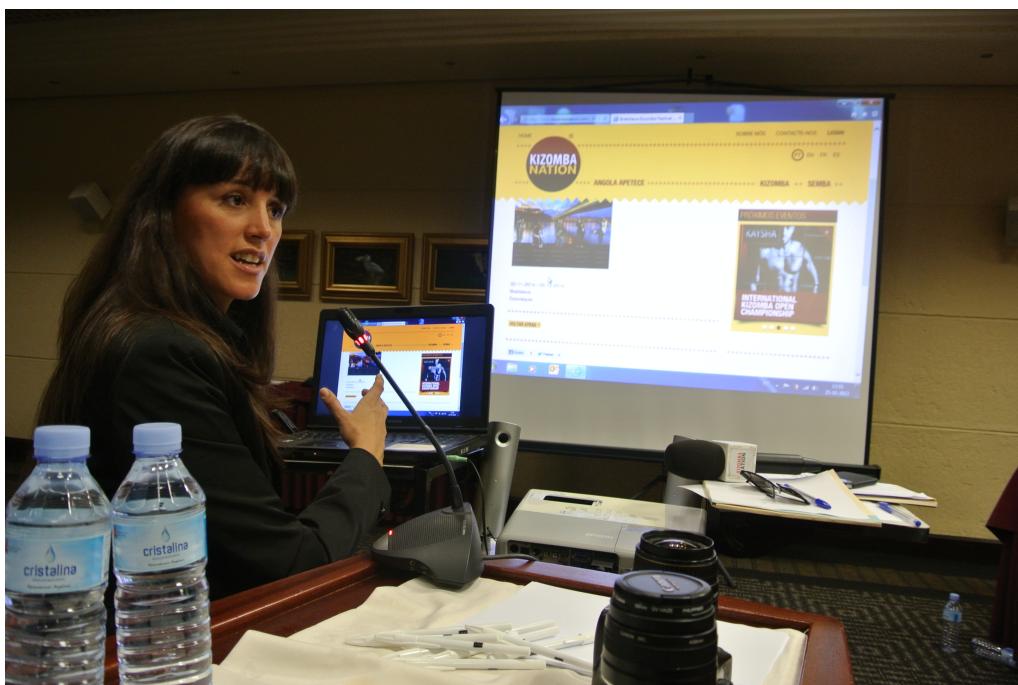


Imagen 13 – Inês Pinto, produtora e fundadora do festival Áfricadançar e da plataforma Kizomba Nation, a mostrar a abertura e funcionalidades do site em Luanda, Outubro, 2013

A plataforma é hoje um mapa de um conjunto de pessoas que promove a *kizomba* um pouco por todo o mundo com os seus intervenientes como professores, dj's e músicos de *kizomba*. O visitante da página pode ter acesso aos perfis dos professores de cada país com vídeos e descrições mais ou menos detalhadas sobre os seus percursos. Para além disso, tem uma agenda com os festivais e eventos de *kizomba* ao longo do ano. A ideia do site é também promover Angola enquanto destino turístico de dança, com informações sobre a história da *kizomba* e de outras danças como o *semba* e o *kuduro*. Após algum tempo de funcionamento os professores que se insurgiram na reunião contra a entrada na plataforma começaram a entender a importância da divulgação do trabalho que fazem através da internet sendo hoje um instrumento fundamental para que continuem a ir todos os fins-de-semana dar aulas a locais onde há sete anos não se imaginavam como Austrália, Taiwan e Buenos Aires. Com a

profissionalização destes professores de *kizomba* muitos passaram a dedicar-se exclusivamente à participação em festivais e de leccionar aulas em escolas de dança.

### **Kizomba na Rua: um regresso a casa**

Durante a minha investigação perguntei muitas vezes porque é que o impacto da *kizomba* em Lisboa, Paris, Madrid, Miami ou Milão não tinha equivalente em Luanda? Perguntei aliás, porque razão não há um festival de *kizomba* em Luanda, a terra que viu nascer esta dança? Muitos estrangeiros a viver em Luanda perguntam a mesma coisa, porque é que não há aulas de *kizomba* acessíveis em escolas ou associações recreativas como acontece em Lisboa, Porto ou até Aveiro? Há imensos estrangeiros que querem aprender a dançar esta dança em Luanda, mas a oferta é escassa. É mais fácil apanhar um avião para Lisboa ou para Paris e ter as aulas básicas de forma a ter um primeiro contacto com a “ginga” angolana. Este paradoxo é uma constante para aquele que visita Luanda e que afecta também alguns angolanos que vivem ou viveram fora do país. Em certa ocasião estava num festival de *kizomba* em Barcelona e conheci Paulo Isidoro através de um organizador de um festival em Praga, o Jamba.



Imagen 14 – Página do Kizomba na Rua no Facebook onde Paulo Isidoro anuncia as sessões de dança na rua

Paulo iniciou um projecto na marginal de Luanda chamado *Kizomba na Rua*, que abreviou para *KnR*. Um ano mais tarde tive a oportunidade de presenciar ao vivo o *KNR* com uma boa dezena de pessoas a dançar ali, em Luanda, na rua. Na entrevista que lhe fiz Paulo havia passado pelo paradoxo que muitas pessoas sentem em Luanda e chega mesmo a confessar-

me que após ter passado por Paris para estudar sentia vontade de trazer a experiência da *kizomba* que havia presenciado na Europa,

*“quando regressei a Luanda tinha uma enorme vontade de fazer mais pela Kizomba e participei no Concurso Nacional que dá acesso ao Áfricadançar. Senti ciúmes do que vi na Europa! O nível de organização, a relevância que é dada à esta dança... Em Luanda não via o mesmo interesse e irritava-me”.* (Paulo Isidoro dos Reis, criador do projecto KnR, entrevista em 2014)

Esta irritação de Paulo levou-o a criar uma página no facebook, uma rede social bastante popular em Angola e conseguir juntar o máximo de pessoas para a dança de *kizomba* num dos locais mais nobres da cidade a marginal de Luanda. No início de cada mês, um grupo de pessoas ligados ao ensino da *kizomba* juntam-se ali e tentam promover uma dança e reverter o desinteresse da maioria dos luandenses por este género de dança que está a fazer um caminho oposto fora de portas sobretudo na Europa. É óbvio que nos quintais dos angolanos a dança continua presente: Paulo recorda como teve conhecimento pela *kizomba* e confirma como muitos dos meus interlocutores esse contacto familiar com a dança:

*“Desde que me conheço que conheço a kizomba! As minhas memórias mais antigas, de quando era pequenino em festas, já integrava kizomba. Era dançada pelos jovens principalmente por algumas crianças prodígio. A minha mãe, os meus primos, amigos, todos sabiam dançar e ensinavam-me quando podiam.” ... (Paulo Isidoro dos Reis, organizador KNR entrevista 2014).*

Paulo é, enquanto dançante o resultado da circulação de algo que conheceu na sua infância e mais tarde reconhece noutras paragens tentando a partir daí devolver a casa, uma dança com a qual tinha uma ligação familiar. É muito interessante a forma como a *kizomba* surge agora na rua após ter estado confinada aos lares dos luandenses. Nota disso é dada pelos transeuntes que passam pela KNR na marginal e olham com estupefacção aquele conjunto de pessoas a dançar. Muitas pessoas afastam-se até com medo de serem interpeladas para dançar. Para Paulo Isidoro o objectivo principal do KNR é a “partilha” e a “massificação” da dança em Luanda e também pelo resto do país. A estória deste angolano que vive hoje em Luanda é muito interessante sobretudo porque ele nunca tinha despertado para uma dança se não a tivesse visto de forma tão frequente em discotecas e festas africanas da cidade de Paris.

*“A Kizomba é uma conquista dos jovens angolanos. Na kizomba os jovens puderam mudar a forma antiga de dançar, tiveram liberdade de se exprimir, mas respeitando sempre a dança de base.”* (Paulo Isidoro dos Reis, criador do projecto KnR, entrevista em 2014)

A forma apaixonada e militante, Paulo revela que a *kizomba* é uma dança e um género de música usada cada vez mais como símbolo de uma geração de pessoas desde Eduardo Paim

até a esta nova geração de professores e promotores do género de dança. Há aliás uma curiosidade em relação a Paulo, pois quando começou a iniciativa KNR a família ficou muito espantada, pois dentro de casa sempre havia sido considerado um dançante menos prodigioso que os restantes primos e irmãos. A experiência e a convivência com angolanos fora de Angola, a nostalgia de celebrar a terra longínqua volta a ser uma das razões da expansão da *kizomba* por parte de muitos daqueles que estão na diáspora,

*“o propósito principal do KnR é partilhar e massificar. Juntamo-nos na rua e partilhamos/ensinamos, sem emolumentos, ignorando todas as diferenças entre nós (idade, status social, a cor da pele, a nacionalidade, a origem étnica(Paulo Isidoro dos Reis, criador do projecto KnR, entrevista em 2014)*

A dança como vimos ao longo deste trabalho de pesquisa aproxima as pessoas e pode até transformar-se em símbolo nacional como nos revela Brandes, investigador americano que estudou a importância da Sardana como dança identitária dos catalães, também transformada em símbolo nacional: “os símbolos de uma identidade são medidos em grande parte pela autenticidade e preponderância emocional” (Brandes, 1990:25). A diáspora de muitos angolanos para a Europa gerou uma identificação com outros africanos, sobretudo os de expressão de língua portuguesa, usando a dança para a ligação entre os que andam emigrados gerando “partilha” de aspectos culturais comuns como é o caso da dança *kizomba*.

*“Gosto de ir a diferentes partes do mundo e de alguma forma encontrar um pedaço d'Angola, na forma de arte que melhor domino (a dança). Enquadro-me com a maior facilidade e partilho. Kizomba para mim significa também partilhar.” (Paulo Isidoro dos Reis, criador do projecto KnR, entrevista em 2014)*



Imagen 15 – Par dançando kizomba na marginal de Luanda na iniciativa Kizomba na Rua, Janeiro de 2015

É talvez cedo para se afirmar que esta iniciativa configura um processo de “*objectificação cultural*” (Handler, 1984) uma vez que é relativamente recente e responde aos ecos de uma dança que está a ter protagonismo fora de portas e pode ser usada como forma de dar uma nova imagem a um país que durante anos esteve na sombra de uma guerra civil com contornos catastróficos. O que uma nova geração como Paulo Isidoro quer é transformar os aspectos culturais em marcas de uma identidade nova, multicultural e virada para o futuro. A possibilidade de os próprios angolanos pegarem na *kizomba* e a re-contextualizarem como é o caso do KnR, mostra a vontade de dar novas leituras a objectos culturais que pareciam confinados a um ambiente ou a lugar. Mostra, também, que a “tradição” de uma dança pode ser reinventada estabelecendo âncoras culturais suspensas como aconteceu em contexto de guerra civil e que agora, em tempos de crescimento económico, surgem como objectos culturais renovados. Está a surgir uma narrativa que associa a *kizomba* a uma espécie de renascimento nacional: confinada aos quintais angolanos durante a guerra, sai agora à rua em todo o seu esplendor, no espaço nobre de uma cidade reconstruída, a renovada marginal de Luanda. O KnR vem assim mostrar que a *kizomba* é uma dança com potencialidades comerciais globais, mas também como forma de estar dos angolanos, a dança da família angolana onde quer que haja dançantes de *kizomba*. Uma vez o escritor Manuel Rui confessava-me a tristeza de a nova marginal estar bonita e não ser usada pelos luandenses. A nova marginal estava sempre ocupada por estrangeiros a correr e a andar de bicicleta e não tinha ainda sido ultrapassado o complexo do luandense em usar o espaço público como forma de estar. Paulo Isidoro quer de alguma forma mostrar que a rua é de todos e mais do que isso, pode ser espaço para uma dança cujo o objectivo é a partilha e o contacto entre as pessoas que a dançam.

## IV – Notas finais



O diagrama acima reproduzido traça o percurso da *kizomba* enquanto género de dança e de música desde a *festa de quintal* até às ruas de Luanda, onde agora, através do projecto Kizomba na Rua (KnR) ocupa o espaço público. O esquema traça os principais capítulos desta tese, numa jornada que procura de alguma forma colar os cacos partidos de uma comunidade feita de descontinuidades e tensões comuns ao mundo da dança. Ao longo de um ano e meio tentei analisar e compreender as bases da construção de uma dança que é hoje, vista como um símbolo, um reflexo de “africanidade” em muitas cidades do mundo.

No primeiro capítulo procurei explicar as origens de uma dança que resulta de contributos sonoros de muitos outros géneros musicais presentes em Angola e nas *festas de quintal* de muitos lares de Luanda. A fusão de sonoridades introduzida por Eduardo Paim com um conjunto de músicos é experimentada nas festas de quintal, que funcionaram como uma espécie de laboratório desta prática musical e de dança. Tal como descrito no capítulo 1, as *festas de quintal* constituem momentos de convivialidade e celebração, transversais a toda a sociedade angolana; em Luanda, de modo particular, constituíram espaços de sociabilidade, tanto durante o período colonial como durante a guerra civil, onde músicos, bailarinos, escritores e políticos se reuniam. De acordo com os interlocutores desta tese, sobretudo os que são considerados pais fundadores da *kizomba*, estas festas constituíram o espaço onde novas

sonoridades e danças foram inventadas. Quando parte para Lisboa Eduardo Paim leva na bagagem essa experiência que partilha com outros africanos e europeus.

No segundo capítulo centro-me na circulação e difusão desta dança e no papel que as festas africanas de Lisboa, sobretudo nos finais dos anos 1990, desempenharam neste processo. É neste período e contexto que a *kizomba* se codifica enquanto “produto” de consumo, em particular com a criação do festival Áfricadançar. A codificação dos passos ocorre à medida que professores como Mestre Petchú ou Zé Barbosa ganham fama nestes circuitos da noite lisboeta e começam a ensinar em festas, aulas e festivais. Analisámos igualmente as dinâmicas dos festivais como se “campos de batalha” se tratassesem, nos seus aspectos competitivos, nos aspectos de colaboração para a criação de uma comunidade transnacional de dançantes, bem como em aspectos de entretenimento e convívio social a que esta dança se presta. As aulas, as festas e o concurso internacional de *kizomba* serviram aqui para nos dar pistas de análise crítica de um fenómeno cheio de tensões e ambivalências que resultam do inesperado sucesso e expansão da *kizomba*.

No último capítulo tentamos compreender a mediatização da dança *kizomba* e a forma como essa promoção através da internet convoca um discurso de etnicidade para a promoção da dança e as sensações a esta atribuídas como o “contacto”, a “união” e a “partilha”. Acompanhei a criação e lançamento da plataforma na internet Kizomba Nation e também um projecto em Luanda cujo objectivo é pôr dançarinos de *kizomba* no espaço público. A plataforma da nação *kizomba* constitui um mapeamento global de uma comunidade de professores, que promovem a *kizomba* pelo mundo e o KnR pretende divulgar este género de dança em Angola, como uma marca identitária dos angolanos, expressão cultural virada para o futuro, para a participação de todos.

Ao longo da pesquisa que suporta esta dissertação tentei convocar e mapear os interlocutores necessários de forma a tornar inteligível o seu processo de difusão e globalização. Através de diferentes pontos de vista e visões de professores e promotores, esta dissertação procurou dar uma ampla visão do processo que está na origem da criação e difusão da *kizomba*. Três décadas após Eduardo Paim ter pensado numa sonoridade musical que classificou de *kizomba*, que significa festa, os praticantes de dança constituem hoje uma ampla comunidade espalhada pelo mundo (Luanda, Miami, Milão, Cairo, Lisboa, só para referir os locais por onde passou esta etnografia) empenhada na promoção género musical, com a sua coreografia própria, forjada na diáspora. Uma vasta comunidade global de *kizombeiros* encontra-se todos os fins-de-semana com o objectivo de partilhar uma paixão comum: dançarem uma dança de raiz africana, que através dos passos e das palavras constitui uma experiências de dança, mas também de “africanidade”, identidade e sobretudo conhecimento de outra(s) cultura(s) que corporizam histórias e vivências.

Observar o terreno dos festivais de *kizomba*, escutar as diferentes vozes que os compõem e confrontar esta multivocalidade com as entrevistas e conversas concedidas pelos meus

interlocutores constituíram as principais estratégias metodológicas desta pesquisa. A possibilidade de poder reflectir as entrevistas que fiz, a leitura das notas dos meus cadernos de campo e o visionamento de fotografias e vídeos deu-me a possibilidade de olhar para os significados possíveis que os meus interlocutores atribuem à *kizomba*. Nas entrevistas, quase todos os meus interlocutores foram unâimes em dizer que a *kizomba* é uma dança especial e que pode constituir uma arma de trabalho para profissionais na área da educação para a diferença. Os professores com quem estive neste trabalho acreditam que têm a missão de levar a dança *kizomba* como instrumento para ultrapassar barreiras e fronteiras. Uma missão que passa pelo bem estar das pessoas envolvidas na dança que estes professores querem promover e incentivar. Edy, por exemplo, contou-me que, na Eslovénia, há médicos que prescrevem aulas de *kizomba* para pessoas que são mais hiperactivas ou ansiosas. Como se o bálsamo do mundo estivesse na *kizomba*, como se esta dança nos pudesse alinhar com o cosmos e devolver-nos esta ligação, este contacto com a humanidade, com a vida humana, na esteira de David Abram “*para o corpo que sente, todos os fenómenos são animados, solicitando activamente a participação dos nossos sentidos*” (Abram, 2007:83). Observar um grupo de pessoas que aposta numa vida ligada à dança, pelo amor à arte e também pela vontade de ensinar algo que lhes mudou de alguma forma a vida, fez deste trabalho uma jornada muito alegre e divertida. A distanciação em relação ao meu objecto foi colocada em causa inúmeras vezes e, apesar de estar tranquilo em relação à minha postura ética, há uma relação muito próxima com estes professores e divulgadores da *kizomba*. Além disso, eu danço *kizomba* há alguns anos e entendo perfeitamente as sensações que os dançantes vivem ao dançar. Na minha opinião pessoal, mas também de alguns dos meus interlocutores não é num festival que se aprende a dançar *kizomba*. Os festivais servem lugares de descoberta de várias danças e também para desenvolver técnicas ainda por aprender por parte dos dançantes. Os festivais são espaços de sociabilidade muito interessantes para se compreender a *kizomba* enquanto dança de convívio e entretenimento como dança social e como dança de salão capaz de entreter e criar boa disposição nas pessoas. Mais do que uma dança com passos a *kizomba* é uma dança que nos liga. A experiência da prática de uma dança é um facto social revelador de meta-linguagens, que uma dissertação de mestrado não consegue alcançar, por questões de tempo, mas mais por uma ausência de colaborações multi-disciplinares que nos permitiriam confirmar as suspeitas dos benefícios de uma dança como esta para o bem estar emocional e físico dos praticantes de *kizomba*.

Para esta comunidade de professores e de dançantes a difusão da *kizomba* em cidades da Austrália e América seria há uns anos impensável. Estão sempre a orientar o seu investimento na visibilidade e reconhecimento de uma dança que querem equivalente à *salsa*, ao *tango* ou à *valsa*. A internet, as redes sociais e o vídeo são utilizadas de forma exaustiva para que cada coreografia e aula sejam vistas e disseminadas pelos dançantes. Muitas vezes ouvimos os angolanos dizer que a *kizomba* nasceu em Angola, mas já é do “mundo”, numa clara alusão à circulação da dança através de praticantes de múltiplas nacionalidades.

Recentemente Epalanga Kalaf no seu texto “Kizomba: a obra ao negro” sugeriu a criação de um Museu da Kizomba, em Lisboa, cidade de entrada deste género de dança na Europa,

*“defendo a criação do Museu da Kizomba por acreditar que nos ajudaria a aproximar vários mundos que habitam este espaço, porque acima de tudo sinto a falta dos de cá, os lisboetas”* (Kalaf, 2014:55)

Há uma circulação de uma vasta comunidade de dançantes de *kizomba* para Lisboa, para estarem perto de uma dança que conhecem a partir desta cidade. Com as dificuldades de se entrar em Angola e de poder visitar Luanda, Lisboa é o “paraíso” deste género de dança. A criação de um museu envolvendo entidades como a CPLP e mesmo organismos ou entidades portuguesas poderia fazer de Lisboa, o porto de abrigo de uma dança que transporta valores comuns aos países que falam a língua portuguesa. Muitos dos músicos e cantores do género *kizomba* vivem em Portugal e durante muitos anos a maior parte da produção musical saía dos estúdios de gravação de Lisboa e Porto. Faria todo o sentido mapear e contar a história de uma música e de uma dança num espaço capaz de ser também utilizado para a promoção e divulgação deste género.

Aquela conversa inicial no Cairo, aquele festival tão distante, mas ao mesmo tempo tão próximo, traçou uma viagem dentro de uma problemática cheia de peripécias onde estive envolvido não só como investigador, mas também como dançarino. O confronto daquilo que os professores de *kizomba* dizem com as dezenas de bailarinos e a minha reflexão académica construiu esta tese que não está concluída, mas que pode ser o ponto de partida para a análise mais vasta destas de outras danças que estão a circular pelo mundo. As salas de aula, os festivais, os professores, os dançarinos e tudo o que envolve esta dança representam um manancial antropológico sem fim, mas que o tempo de uma tese de mestrado não consegue abracer. Tentei apesar de tudo manter o chapéu de etnógrafo e procurar com a distância possível evidenciar, trazer para a luz, muitas das expressões individuais da dança *kizomba* e torná-las inteligíveis para o leitor. As sociabilidades associadas a esta dança de raiz africana transportaram-me para múltiplas considerações que podem ajudar a entender melhor o fenómeno da *kizomba*, da festa, do contacto e da partilha. O terreno foi o contributo decisivo para testar todas as dúvidas de uma problemática que quis iluminar, escutar e discutir conforme refere Canclini: *“as narrações tentam traçar uma ordem na profusão de viagens e comunicações, na diversidade de “outros”* (Cancini, 2003: 53).

## Bibliografia

- Abram, David (2007) *A Magia do Sensível*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Anderson, Benedict (1993) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso.
- Appadurai, Arjun (2004) *Dimensões Culturais da Globalização*, Lisboa, Editorial Teorema.
- Boas, Franz (1955) *Primitive Art*, New York, Dover Publication.
- Bourdieu, Pierre (1991) *El Sentido Práctico* –Madrid, Tauros.
- Brandes, Stanley (1990) “Catalan Dance and Catalan National Identity”, *The Journal of American Folklore*, Vol 103, Número 407 (Jan. – Mar.), Nova Iorque, American Folklore Society.
- Canclini, Nestor Garcia (2003) *A Globalização Imaginada*, São Paulo, Editora Iluminuras.
- Carozzi, Maria Júlia (2011) “Más allá de los cuerpos móviles: problematizando la relación entre los aspectos motrices y verbales de la práctica en las antrpologías de la danza”, em Maria Júlia Carozzi, *Las Palavras e los Passos, etnografias de la danza en la ciudad*, Buenos Aires, Editorial Gorla.
- Desmond, Jane C. (1997) “Embodying difference: issues in dance and cultural studies”, em Jane C. Desmond (org.), *Meaning in Motion*, London, Duke University Press.
- Epalanga, Kalaf (2014) “Kizomba! A obra ao negro”, *Revista Ler*, Numero 135: 46 - 55, Lisboa, Fundação Círculo de Leitores.
- Fazenda, Maria José, (1998) “A dança no seio da reflexão antropológica: contributos e limitações herdados do passado com ecos no presente” *Trabalhos de antropologia e etnologia*, Vol. 38: 1-2, Porto, Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia.
- Fazenda, Maria José Fazenda (2006) *Histórias que dançamos sobre nós próprios: Merce Cunningham, Bill T Jones e Francisco Camacho em contexto*, Dissertação de Doutoramento em Antropologia, Lisboa, ISCTE.
- Fazenda, Maria José (2007), *Dança Teatral, Ideias, Experiências, Accções*, Lisboa, Celta Editora.
- Furtunato, Jomo (2013) “O que é a kizomba”, plataforma Kizomba Nation
- Disponível em: <http://www.kizombanation.com/pt/o-que-e-kizomba>

Garsten, Christina (2010), "Ethnography at the Interface: Corporate Social Responsibility as an Anthropological field of enquiry", *Ethnographic Practice in the Present*, Oxford, Bergham Books.

Gonçalves, Renata de Sá e Osório, Patrícia Osório (2012) "Dossier Antropologia da Dança", comunicação apresentada na 28ª Reunião Brasileira de Antropologia realizada em São Paulo, em *Antropolítica Revista Contemporânea de Antropologia*, nº33: 13-23, São Paulo disponível em <http://www.revistas.uff.br/index.php/antropolitica/article/viewArticle/136>

Guss, David M. (2000), "Moros y cristianos y mujeres e índios: Tamunangue y las fronteras de la etnicidad", *Revista de Investigaciones Folclóricas*, Vol. 15: 9 -14.

Handler, Richard (1984) "On Sociocultural Discontinuity: Nationalism and Cultural Objectification in Quebec", *Current Anthropology*, Online Vol. 25, pp. 55-71, disponível em [http://www.jstor.org/stable/2742940?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/2742940?seq=1#page_scan_tab_contents)

Hanna, Judith L. (2002) *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, by Alan Bernard, Jonathan Spencer (orgs.), London and New York, Rotledge.

Hobsbawm, Eric (1983) "Mass-Producing Traditions: 1870-1914, em Eric Hobsbawm e Terence Ranger (orgs.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.

Hannerz, Ulf (2003), "Being there... and there... and there! Reflections on multi-site ethnography," em Antonius C.G.M. Robben and Jeffrey A. Sluka (orgs.), *Ethnographic Fieldwork and Anthropological Reader*, Victoria, Blackwell Publishing.

Hutchinson, Sydney (2014), "Dancing in place" em Sydney Hutchinson, *Salsa World, Global Dance in Local Context*, Philadelphia, Pennsylvania, Temple University Press.,

Inda, Jonathan Xavier e Rosaldo Renato (2002) "World in Motion", em Jonathan Xavier Inda e Renato Rosaldo (orgs.), *The Anthropology of Globalization*, Massachusetts, Blakwell Publishers.

Kaeppeler, Adrienne L. (2013) "Dança e o Conceito de Estilo" (tradução), em Giselle Guilhon Antunes Camargo (org.), *Antropologia da Dança I*, Florianópolis, Editora Insular

Malefyt, T. (1998) "Inside" and "outside", Spanish Flamenco, gender constructions in Andalusian concept of Flamenco tradition", *Anthropological Quarterly*, nº71 (2) pp. 63-73. Disponível em: <https://www.questia.com/read/1P3-30353701/inside-and-outside-spanish-flamenco-gender-constructions>

Manning, Erin (2006) *Politics of Touch: Sense Movement, Sovereignty*, Minneapolis. University of Minnesota Press.

Marcon, Frank (2012) “Identidade e Estilo em Lisboa: Kuduro, juventude e imigração africana”, *Cadernos de Estudos Africanos*, 24, 95-116, Lisboa, Centro de Estudos Africanos do ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa.

Marcus, George (1995) “Ethnography In/of the World Sistem: The Emergence of Multi-Sited Ethnography”, em George Marcus Annual Rev. Anthropology Vol 24: 95- 117, Houston, Texas, Department of Anthropology, Rice University Press.

Mauss, Marcel (2003) *Sociologia e Antropologia*, São Paulo, Cosac Naify.

Monteiro, Bento (2012) *Imigração em Portugal e Comunidade Angolana*, Estudo geral Departamento de Ciências da Vida, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra, Universidade de Coimbra.

Moorman, Marissa J. (2008) *Intonations a social history of music and a nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*, Ohio, Ohio University Press.

Ondjaki (2008) *Avódezanove e o segredo do soviético*, Lisboa, Editorial Caminho.

Reed, Susan A (1998) “The Politics and Poetics of Dance”, em Susan Reed Annual Rev. Anthropology, Vol. 27: 503-532, Berkeley, Califórnia, University of California at Berkeley.

Relatório de Estatísticas dos Movimentos Migratórios (2006) Conselho Superior de Estatística, disponível em:

[https://www.ine.pt/ngt\\_server/attachfileu.jsp?look\\_parentBoui=1503986&att\\_display=n&att\\_download=y](https://www.ine.pt/ngt_server/attachfileu.jsp?look_parentBoui=1503986&att_display=n&att_download=y)

Sahlins, Marshall (2004) “Adeus aos Tristes Tropos: a etnografia no contexto da moderna história mundial” em *Cultura na Prática*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ.

Vieira, José Luandino (2006) *Velhas Estórias*, Luanda, Angola, Editorial Nzila

## **Webgrafia**

Áfricadançar disponível online em : <http://www.africadancar.com/>

Albir e Sara Kizomba disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hFWuVwiciWw>

Kizomba Nation disponível em: <http://www.kizombanation.com/>

Kizomba na Rua online em: [https://www.facebook.com/Kizomba-Na-Rua-Angola-167965816746761/timeline/?ref=br\\_rs](https://www.facebook.com/Kizomba-Na-Rua-Angola-167965816746761/timeline/?ref=br_rs) e disponível no youtube em:

[https://www.youtube.com/watch?v=A\\_e5ZZ7fK7o](https://www.youtube.com/watch?v=A_e5ZZ7fK7o)

Paim, Eduardo (2014) Entrevista realizada por Carlos Pedro, RDP – África disponível em  
<https://www.youtube.com/watch?v=4oF3KExm-xI&feature=youtu.be>