

Uma etnografia multi-situada em torno da prática e difusão da Kizomba

André Castro Soares
(CRIA/ISCTE-IUL)



WORKING PAPER 14

Uma etnografia multi-situada em torno da prática e difusão da Kizomba

André Castro Soares (CRIA/ISCTE-IUL)

andrecastrosoares@gmail.com

Março de 2017

“Lucrécio não aceitou a “marcha nupcial” de Mendelssohn na abertura do casamento. Quem casa ao som dessa música devia antes se fardar como indo para uma guerra. E casamento não é forçosamente uma guerra, embora seja uma subtil luta de poder, no melhor dos casos. Portanto não há marcha nenhuma, apenas uma kizomba.” (Pepetela, 2013: 156)

*“- 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)*

Abstract

This paper proceeds to a critical and reflexive analysis on the diffusion process of kizomba, a genre of dance that has gained enormous popularity all over the world. Through methodological strategies inspired by the notion of multi-sited ethnography, the research that is the origin of this work proceeds to a mapping of the actors (teachers, musicians, producers, dancers) and festivals, in an attempt to map the wide circulation of this dance of african roots. We will pay particular attention to three complementary aspects:

At first, I map out the protagonists and contexts of creation and recreation of kizomba a path that seeks to map the emergence of this kind of music and dance, identifying spaces and protagonists of this process. In a second moment I try to analyze the expansion and dissemination: following the protagonists through time and spaces using the notion of "battlefields" (Guss, 2000) to interrogate the role that the festivals of this kind of dance play in the process of diffusion of the kizomba, characterizing its competitive, pedagogical and entertainment components. We also explore the negotiations and tensions that take place in the places of learning and practice of kizomba, paying particular attention to the way in which ethnicity is mobilized in the voices of the dancers. In a third moment I analyze networks and flows of communication and images: the globalization of kizomba and I try to analyse the role that certain network communication technologies (such as digital platforms and youtube) have been playing in the process of globalization of kizomba and in the construction of a "supranational imaginary" (Canclini, 2003).

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

Resumo

Este artigo¹ procede a uma análise crítica e reflexiva sobre o processo de difusão da kizomba, um género de dança que tem vindo a ganhar enorme popularidade em todo o mundo. Através de estratégias metodológicas inspiradas na noção de etnografia multi-situada, a pesquisa que está na origem deste trabalho procede a um mapeamento dos atores (professores, músicos, divulgadores, dançarinos) e dos festivais, na tentativa de mapear a ampla circulação desta dança de raízes africanas. Daremos particular atenção a três aspetos complementares:

Num primeiro momento tento esboçar um mapeamento dos protagonistas e contextos de criação e recriação da Kizomba² traço um percurso que procura mapear o surgimento deste género de música e dança, identificando espaços e protagonistas desse processo. Num segundo momento tento analisar a expansão e divulgação: seguindo os protagonistas através do tempo e dos espaços recorrendo à noção de “campos de batalha” (Guss, 2000) para interrogar o papel que os festivais deste género de dança desempenham no processo de difusão do Kizomba, caracterizando as suas componentes competitivas, pedagógicas e de entretenimento. Exploramos igualmente as negociações e tensões que ocorrem nos lugares de aprendizagem e prática da kizomba, concedendo particular atenção à forma como a etnicidade é mobilizada nos discursos sobre esta prática musical e de dança.

Num terceiro momento faço uma análise das redes e fluxos de comunicação e imagens: a globalização da kizomba e analiso o papel que certas tecnologias de comunicação em rede (tais como plataformas digitais e o youtube), vêm desempenhando no processo de globalização da kizomba e na construção de um “imaginário supranacional” (Canclini, 2003) em torno desta dança.

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

¹ Este texto é o resultado de uma comunicação ao VI Congresso da Associação Portuguesa de Antropologia que decorreu em Coimbra, em Junho de 2016, com a colaboração de Filipe Reis, orientador da minha dissertação de Mestrado, defendida em Dezembro de 2015.

² Tendo em conta as características do estudo deste tipo de géneros de música e de dança, que se encontram ainda numa fase de desenvolvimento e expansão, recorro aqui às categorizações fornecidas pelos interlocutores deste trabalho. As entrevistas e conversas decorreram durante o trabalho de campo realizado entre as cidades de Luanda, Lisboa, Milão, Cairo e Miami durante o Ano de 2013 e 2014.

Mapeando protagonistas e contextos de criação e recriação da Kizomba

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*.

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, portanto, palavras que servem para categorizar um género musical e também uma dança com os seus passos e com formatação própria. 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). O principal objetivo desta secção é, precisamente, descrever e analisar os vários contextos socioculturais e históricos em que a *kizomba* surgiu e se começou a popularizar. Dei particular atenção aos protagonistas e aos espaços e contextos em que se movem. Os dados que apresento de seguida resultam, sobretudo, das entrevistas realizadas a um conjunto de músicos e dançarinos que, como se verá, estão na origem da divulgação e codificação da *kizomba*, bem como da observação e participação em conversas entre eles. Como no caso que se apresenta de seguida.

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 velhos”, 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 luandenses. 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. Estas observações relativas à discussão presenciada por mim, entre a “velha guarda” e um conjunto de novos professores de *kizomba*, permitiram-me começar a contextualizar o surgimento deste género de dança.

Como foi observado noutras ocasiões (e ao longo das entrevistas), a controvérsia em torno da origem 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 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 (maioria dos professores são negros) têm pouca visibilidade, e que os professores dos inícios tinham criado um movimento “arrancado a ferros”. No entanto, esta narrativa da invisibilidade e das dificuldades serve, 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 por todas as cidades da Europa, ultrapassando já estas fronteiras (Soares, 2015:19).

Nos anos 80 do século passado, no contexto guerra civil, Paim começou a fazer experiências com sintetizadores. Terá sido no contexto das chamadas “festas de quintal³” (ou “sentada familiar”) (Moorman 2008:119) que, nesses idos anos 80, novos ritmos e

³ No seu estudo sobre a música angolana em Luanda desde 1945 até à atualidade, 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 batizado 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.

novas formas de dançar começaram a surgir, pelo menos em Luanda. 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*, foi muito elucidativo. Na casa de Bruno havia um órgão eletrónico e Eduardo Paim mostrou como ritmicamente a *kizomba* é uma lentificação 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.

Talvez valha a pena, neste contexto, recordar um dos textos antropológicos clássicos sobre a dança, o de Clyde Mitchell (1956) sobre a dança *kalela*. Nesse estudo, Mitchell mostra como uma dança com origens tribais é re-contextualizada no 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 em movimentos tribais, quando praticada em 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 própria, terão contribuído para esbater supostas raízes tribais das diferentes danças angolanas num contexto societal urbanizado? Não temos resposta cabal para esta questão. Em todo o caso, é possível afirmar que o conflito armado, ao desencadear fluxos de pessoas das diferentes regiões de Angola para a capital do país, terá contribuído para que as “festas de quintal” se tenham tornado um “laboratório” de experimentação e mistura de diferentes géneros musicais. Concomitantemente com as experiências musicais de Eduardo Paim, outros músicos de Cabo Verde, Guiné e Moçambique estariam também a ser influenciados pelas emergentes sonoridades africanas. Os Kassav, grupo musical das Antilhas promotores e produtores do ritmo zouk, terão sido uma das principais influências para uma geração de músicos que aspiravam a libertar-se do espartilho mais clássico dos cancioneiros tradicionais. Por outro lado, como refere Jomo Fortunato, crítico musical e historiador, a *kizomba* é fruto de um contexto marcado pelo,

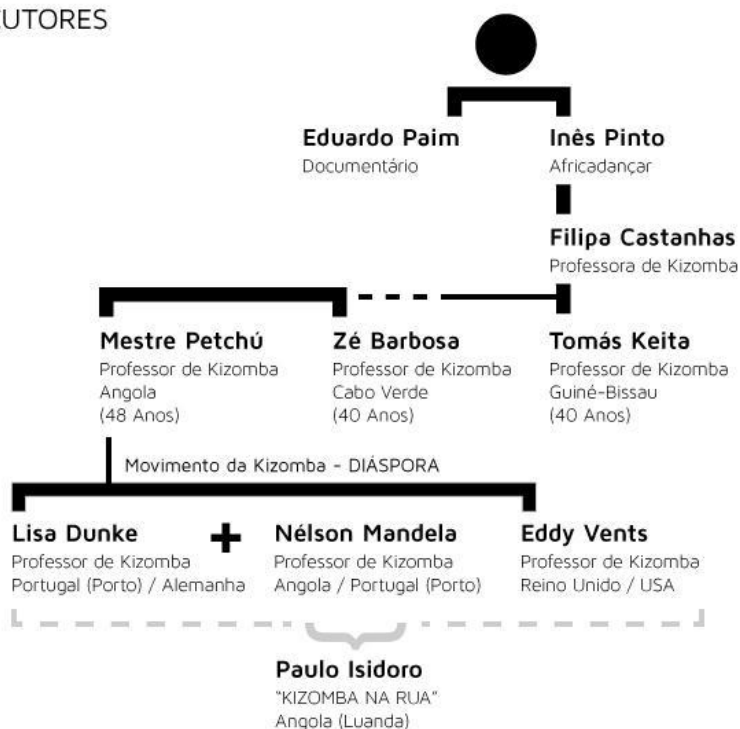
“(…) encerramento das principais gravadoras, depois da independência de Angola, em 1975, o “zouk” acabou por dominar as festas (*kizomba*), e parte substancial das emissões musicais das estações radiofónicas de Luanda. Encontro rítmico do *semba* com o *zouk*, o género *kizomba* acabou por dominar o gosto dos jovens, nos anos oitenta” (Fortunato,

plataforma *Kizomba Nation*, 2013)

Eduardo Paim vai levar na bagagem a ideia da *kizomba* até chegar a Lisboa. Na capital portuguesa muitos africanos da diáspora, já nos anos 90, juntam-se para recordarem as suas terras longínquas e celebrarem através das festas africanas.

Para concluir esta secção, apresento um diagrama que representa e reconstrói, de forma esquemática, o conjunto de protagonistas (que foram interlocutores ao longo da pesquisa) e que estão no centro do processo de criação, codificação, promoção e difusão da *kizomba*. Nas secções seguintes procuramos mostrar como as relações entre este conjunto de protagonistas identificados durante a pesquisa deram origem ao processo de codificação, divulgação e difusão da *kizomba*.

INTERLOCUTORES



Expansão e divulgação: seguindo os protagonistas através do tempo e dos espaços

Nesta secção analiso o processo de expansão da *kizomba*, devedor, em grande medida, da sua prática em espaços e lugares e, sobretudo, das relações e conexões que entre eles se estabeleceram ao longo do tempo e através das pessoas que os organizam, promovem e frequentam: **as festas africanas nas discotecas de Lisboa, as aulas de dança nas**

academias e os festivais de kizomba.

As festas africanas em Lisboa poderiam constituir, por si só, um objeto de estudo, pois configuram não só espaços de “micronarrativas” (Marcon: 2012) 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 perspetivas culturais manifestadas de forma mais evidente por via da dança. Tendo em conta a invisibilidade destes lugares 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 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 atividades de carácter lúdico e de convívio. As danças de salão, como a *salsa* ou o *merengue*, ganharam muita popularidade e a elas junta-se também a *kizomba* que entra na Europa através destas festas africanas. Lisboa acabou, assim, por funcionar como a “janela aberta” para a visibilidade da *kizomba* enquanto dança de salão. Inês Pinto, promotora do *Africadançar*, concurso internacional de

kizomba, iniciado em 2007, (que abordaremos adiante) considera que a *kizomba* “*é uma dança da diáspora (...) foi projetada pelo mundo, a partir de Lisboa.*” Filipa Castanhas, dançarina e professora de dança, 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 evoluí, 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 iniciado em 1996 - 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 Petchu, o Wati Barbosa e o Kwenda. (Filipa Castanhas, Professora de Kizomba, entrevista 2014)

As experiências narradas pelos meus interlocutores podem ser enquadradas a partir da noção de “diasporic attachments” (ligações diaspóricas) (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 os 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” (Inda e Rosaldo, 2002) das periferias para os centros.

Zé Barbosa e Mestre Petchú constituem dois dos principais atores desta expansão, divulgação e codificação da *kizomba* enquanto género dançante, nomeadamente

organizando workshops de dança. Note-se que no início ambos ensinam sobretudo as danças dos seus respetivos 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.

As festas africanas, poderá então afirmar-se, constituem espaços de conexão transnacional à volta de vários géneros de dança. Os circuitos gerados pelas festas nas discotecas impulsionaram as práticas de ensino e codificação, 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 Comercial 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 praticado por pessoas de diferentes nacionalidades.

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. 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 objetivo de obter dinheiro. O festival *Africadançar*, criado em 2007, tem como objetivo promover as danças de diferentes países africanos, sobretudo as oriundas dos países de língua oficial portuguesa. 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 uma componente competitiva, Paulo Magalhães decide criar um evento capaz de contemplar a formação e a competição. Formação, através de oficinas de aprendizagem, competição, através da apresentação de pares a um concurso com um júri de avaliação constituído pelos iniciadores do género: Zé Barbosa, Mestre Petchú e Tomás Keita.

As pessoas envolvidas na formatação do festival, como Paulo Magalhães e Inês Pinto, queriam avaliar qual de todas as danças praticadas nestes eventos 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 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. Então as aulas que tinham mais afluência eram as aulas de kizomba.” (entrevista Inês Pinto, Cairo, 2014)

Com o tempo, o evento Africadançar foi-se tornando a referência para os dançantes de *kizomba* e um local de encontro para a certificação e avaliação dos novos dançantes. O aspeto 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*.

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 de demonstração de uma coreografia ou a presença virtual nas plataformas de promoção da *kizomba*. Os festivais observados ao longo desta pesquisa, sendo descontínuos no tempo e no espaço, promovem, por outro lado uma continuidade que se traduz pela pertença e partilha de um 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).

Os primeiros anos do festival Africadançar ajudam a entender porque é que a *kizomba* ganhou alguma vantagem por 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 Africadançar impulsionou a elaboração da codificação dos passos da *kizomba* e da sua estrutura e forma enquanto dança social. A ideia, segundo Inês Pinto, era fazer “*evoluir a dança nos seus aspetos formais e pedagógicos*” de forma a poder atrair novos públicos.

“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 de festivais, entrevista no Cairo, 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 de estilo remetem para a introdução de muitas componentes de outras danças como o *tango* argentino ou o *merengue*. Até ao *Africadançar* 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 chegassem do mundo inteiro dissessem - “Uauuu, aqui eu aprendo e aprendo de forma estruturada a kizomba”. (entrevista Inês Pinto, Cairo, 2014)

O *Africadançar* tornou-se assim o evento onde a *kizomba*, com os seus “experts”, seus críticos e os seus praticantes que a cada ano inovam com as suas coreografias, se legitimou e codificou. O evento sempre atraiu muitos estrangeiros que, ao tornarem-se promotores de eventos semelhantes em cidades como Londres, Paris, Amesterdão e Madrid, estão na origem de uma rede capaz de promover a vinda de mais pessoas nas edições dos anos seguintes.

O movimento da *kizomba* parece assim encerrar aquilo que Guss chama de “*campo de batalha*” (Guss, 2000: 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 convergência para tantas vozes dissonantes, estos eventos han sido convertidos en lugares de batalla donde los intereses que compiten publicamente desafían y negocian ideas de raza, etnicidad, história, género e incluso de comunidad” (Guss, 2000:10)

Esta dimensão de “campo de batalha” acentuou-se de forma muito evidente com a internacionalização do *Africadançar*. As versões sobre a circulação da *kizomba* pelo mundo são variadas, mas há uma coisa que une os professores que iniciaram este processo e que pode ser captado através daquilo que Manning (2007) designa como “*identidades negociadas em tensão*” que geraram a aproximação 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 aspetos comerciais e de profissionalização fossem o objetivo final alcançado por um grupo de pessoas que, ao início, estava na dança com motivações meramente lúdicas.

A organização do festival tem um regulamento que é enviado aos representantes locais do concurso. 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, espetacularidade e musicalidade há a atribuição de uma nota. Estas provas repetem-se no *Africadançar* para os pares eleitos de cada país participante nas eliminatórias finais do concurso. Este concurso exige dos pares uma atitude competitiva muito diferente da que reina nos ambientes das festas que também ocorrem durante as noites dos festivais. Cada eliminatória do concurso gera tensão e durante as apresentações dos concorrentes há gritos de incentivo, momentos de aplauso, num espetáculo levado muito a sério por parte daqueles que “*amam a kizomba*”.

O terreno dos festivais dá muitas pistas sobre a forma como esta dança de origem africana se está a afirmar nos diferentes lugares onde acontece. O elemento de competição proporciona um espaço de negociação de ideias de comunidade de dança unida através da *kizomba* no grande palco do mundo que é o *Africadançar*. As salas de aula proporcionam espaços de negociação de ideias de etnicidade que é experienciada no próprio corpo através das indicações dos professores sobre o nome dos passos, a postura corporal, a gestualidade, em suma a *hexis* corporal (Bourdieu, 2002) exigida para dançar *kizomba*. Por fim, as festas onde os participantes dos festivais convivem, celebram e se

identificam com o principal objetivo destes eventos: expandir a *kizomba* pelo mundo inteiro como uma dança especial por ser africana e moderna por capaz de ultrapassar todas as fronteiras.

Redes e fluxos de comunicação e imagens: a globalização da *kizomba*

“Os novos fluxos comunicacionais informatizados geraram processos globais”

(Canclini 2003)

Nesta última secção analiso o papel que certas tecnologias de comunicação em rede (tais como plataformas digitais e o youtube), vêm desempenhando no processo de globalização da *kizomba* e na construção de um “imaginário supranacional” (Canclini, 2003). Foco especialmente os 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*.

A necessidade de criar uma referência mundial para a *kizomba* levou a organização do Africadançar a mudar o nome do festival para Kizomba Nation (em 2014) para concretizar um desejo antigo da criação de um país/nação de “kizombeiros”. Apesar de o estado-nação continuar a ser o quadro de referência para a apresentação dos pares a concurso, é frequente haver pares constituídos por cidadãos de países diferentes daquele que, para efeito de concurso, estão a representar. Por exemplo, o par que representa o Canadá é composto por um bailarino de Angola e de São Tomé e ambos representam o Canadá. O campeonato transforma-se, assim, num “*horizonte imaginado por sujeitos individuais e colectivos*” (Canclini, 2003:29). Em todas as edições do evento, a organização do campeonato Internacional Africadançar teve em atenção os aspetos mediáticos e de difusão, realizando a gravação da final do concurso, que inclui as apresentações dos pares, bem como também as atuações dos cantores e músicos presentes. Estes espetáculos são depois transmitidos em canais da Rádio Televisão Portuguesa e Televisão Pública de Angola e da RTP- África. A mediatização destes eventos constitui uma das preocupações dos organizadores:

“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, organizadora Africadançar, entrevista em 2014).

O convite a personalidades conhecidas da música angolana como Bonga, Matias Damásio, Anselmo Ralph e a escolha de casas de espetáculo 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 e legitimação muito comum nos processos de objetificação e mercantilização de práticas artísticas (Reis 2015; Larkey 1997),

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

Por outro lado, uma parte importante da visibilidade da *kizomba* deve-se também à sua presença nas rádios, a concertos e 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, onde foi realizada etnografia, 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 objetivo 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*.

O carácter descontínuo (Garsten, 2012: 59) dos festivais é contrabalançado pela ideia de comunidade imaginada que é construída e permanentemente atualizada e reproduzida através das redes sociais e de plataformas online. Em Luanda foi possível acompanhar a professora e bailarina de *kizomba* Sara López de Espanha a um programa do *prime time* da televisão angolana Hora Quente. Os angolanos já conheciam a famosa “branca” que dançava *kizomba* como uma africana, uma vez que ela e o seu par, Albir, tinham ficado célebres através de um vídeo no youtube visualizado por mais de um milhão de pessoas em todo o mundo. Na noite anterior a essa aparição, Sara, confessara a estupefação 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) e 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 foi feita etnografia, 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.

Se o Africadançar se pode transformar num lugar 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.

A velocidade com que uma festa na piscina do Miami Kizomba Festival vai parar à página do festival gera milhares de visualizações 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 rede: 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*”⁴.

Um importante passo neste processo de criação de uma rede mundial de professores e praticantes de *kizomba* foi a criação da plataforma Kizomba Nation, em 2013. A sua

⁴ 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*

criadora, Inês Pinto, pretendia montar uma rede de professores de *kizomba* em todo o mundo, usando os contatos que possuía enquanto organizadora do Africadançar. 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 interação 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)*⁵

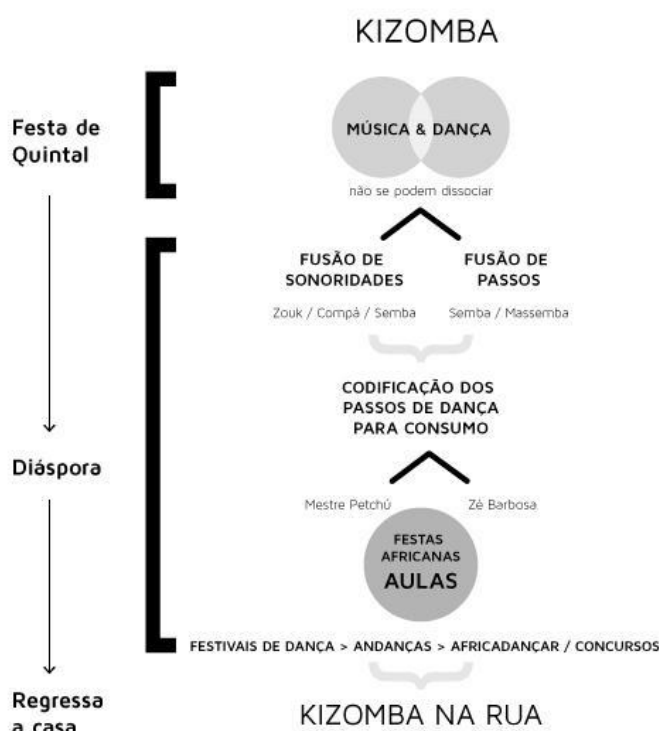
A abertura da plataforma coincidiu com a iniciativa da própria organização do Kizomba Nation (Africadançar) de levar esse conjunto de professores de dança (designados “players” na plataforma) a Luanda, durante duas semanas, de forma a poderem conhecer melhor a cidade onde a *kizomba* tinha dado os primeiros passos enquanto dança. No entanto, após o lançamento da plataforma, no hotel Alvalade, em 2013, vários participantes levantaram um conjunto de questões sobre as reais intenções do projeto. A tensão, gerada entre o grupo de fundadores como Zé Barbosa (cabo-verdiano) e Petchú (angolano), obrigou a realizar uma reunião com os promotores da plataforma. A necessidade de esclarecer a criação de uma “nação” levou mesmo alguns professores a não quererem figurar nesse mapeamento virtual mundial; havia o receio de estarem a participar em 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 da *kizomba* para fora das suas fronteiras e tinham dúvidas quanto aos reais objetivos da plataforma. A posição destes dois profissionais da dança entrava, aparentemente, 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 desconfiança que não batia certo com anos e anos de ligação através do trabalho construído no festival Africadançar. 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

⁵ <http://www.kizombanation.com/pt/sobre-nos>

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.

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 da plataforma 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 (por exemplo, Sydney, Taiwan ou Buenos Aires). Com a profissionalização destes professores de *kizomba* muitos passaram a dedicar-se exclusivamente à participação em festivais e a lecionar aulas em escolas de dança.

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 Rua⁶ ocupa o espaço público. O esquema faz uma síntese do esforço de mapeamento e rastreamento de espaços, protagonistas e ideias que resultaram da pesquisa etnográfica multi-situada que constitui a base deste trabalho.

Comecei por discutir as “origens” de uma dança que é resultado de influências e 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 nessas festas que funcionaram como uma espécie de laboratório desta prática musical e de dança. De acordo com as narrativas de alguns dos interlocutores deste trabalho, sobretudo os que são considerados como 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

⁶ KnR, acrónimo de *kizomba* na rua, é um projeto organizado por Paulo Isidoro, um dos interlocutores deste trabalho, que consiste em promover a prática da *kizomba* na marginal de Luanda de forma regular.

experiência que partilha com outros africanos e europeus.

Num segundo momento centro-me, sobretudo 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 Africadaçar. 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. Analiso igualmente as dinâmicas dos festivais como se “campos de batalha” se tratassem, nos seus aspetos competitivos, nos aspetos de colaboração para a criação de uma comunidade transnacional de dançantes, bem como em aspetos 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, aparentemente, inesperado sucesso de expansão da *kizomba*.

Na última secção tento compreender a mediatização da *kizomba* e a forma como essa promoção através da internet e outros meios convoca um discurso de etnicidade para a promoção da dança e as sensações a esta atribuídas como o “contacto”, a “união” e a “partilha”. 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 a *kizomba* em Angola como uma marca identitária dos angolanos, expressão cultural virada para o futuro, para a participação de todos. Como vimos, estes processos tem decorrido marcados por um conjunto de tensões e negociações entre os vários atores e protagonistas envolvidos.

Este trabalho procura dar uma visão ampla 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 desta dança constituem hoje uma ampla comunidade espalhada pelo mundo (Lisboa, Luanda, Miami, Milão, Cairo, só para referir os locais por onde passou esta etnografia) empenhada na promoção deste 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 objetivo de partilhar uma paixão comum: dançarem uma dança de raiz africana, que através dos passos e das palavras constitui uma experiência de dança, mas também, como

os próprios reclamam, de “africanidade”, identidade e sobretudo conhecimento de outra(s) cultura(s) que corporizam histórias e vivências.

BIBLIOGRAFIA

ANDERSON, Benedict, 1993, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso.

BARTH, Fredrik, 1969, “Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference”, Long Groove, Illinois, Waveland Press Inc.

BOURDIEU, Pierre, 2002, *Esboço de uma teoria da prática — precedido de três estudos sobre etnologia Cabila*. Oeiras, Celta.

GARSTEN, Christina, 2010, “Ethnography at the Interface: Corporate Social Responsibility as an Anthropological field of enquiry”, *Ethnographic Practice in the Present*, Oxford, Bergham Books.

CANCLINI, Néstor García, 1997, “Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade”, Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, p.283-350.

CANCLINI, Nestor Garcia, 2003, *A Globalização Imaginada*, São Paulo, Editora Iluminuras.

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*, Porto, Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, *Vol. 38: 1-2*.

FORTUNATO, Jomo, 2013, “O que é a kizomba”, plataforma Kizomba Nation, Lisboa.

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.

HUTCHINSON, Sydney, 2014, “Dancing in place” em Sydney Hutchinson, *Salsa World, Global Dance in Local Context*, Philadelphia, Pennsylvania, Temple University Press, p. 1- 25.

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, p. 2 – 33.

LARKEY, Brian, 1993, *Pungent Sounds: constructing identity in popular music in Austria*. Peter Lang Publishing Inc.

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.

MITCHEL, J. Clyde, 1956, *The Kalela Dance. Aspects of Social Relationships among Urban Africans in Northern Rhodesia*. Manchester University Press, Manchester.

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

ONDJAKI, 2008, *Avódezanove e o segredo do soviético*, Lisboa, Editorial Caminho.

PEPETELA, 2013, *O tímido e as mulheres*, Lisboa, Publicações Don Quixote

REIS, Filipe, 2015, “Criatividade, Produção Etnográfica e Práticas Artísticas” Renata Gonçalves; Otávio Raposo e Lígia Ferro (orgs.) *Expressões Artísticas Urbanas: Etnografia e Criatividade em Espaços Atlânticos*, Rio de Janeiro, Ed. Mauad, p. 9 – 26.

SOARES, André Castro, 2015, “Entre Luanda, Lisboa, Milão, Miami e Cairo: Difusão e Prática da Kizomba”, Tese de Dissertação de Mestrado, ISCTE-IUL, Lisboa.