

# **STUDIA**

# **IBERYSTYCZNE**

<b>18</b>
<b>2019</b>

**LUSOFONIA: UM MUNDO, VÁRIAS VOZES**

**LUZOFONIA: JEDEN ŚWIAT, RÓŻNE GŁOSY**

**LUSOFONIA: ONE WORLD, VARIOUS VOICES**

**eds.**

**Przemysław Dębowski**

**Anna Rzepka**

**Anna Wolny**

**Kraków**

© Copyright by Instytut Filologii Romańskiej  
Uniwersytetu Jagiellońskiego and individual authors, 2019

Correção linguística:  
Ana Wąs-Martins

Formatação do texto: Agnieszka Kluzik

Gravura na capa: Katarzyna Wolny



Internacionalização da revista “Studia Iberystyczne” através do aumento do número de avaliadores estrangeiros em 2019 e 2020 – tarefa financiada no âmbito do contrato n° 898 / P-DUN / 2019 pelo Ministério da Ciência e Ensino Superior com os fundos para atividades de divulgação científica.

A publicação é subsidiada pela Faculdade de Filologia da Universidade Jaguelónica.

Publicado em forma de e-book junto com as 60 cópias em papel

A versão principal é a versão em formato digital

ISSN 2082-8594

Księgarnia Akademicka SRL  
ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków  
e-mail: [akademicka@akademicka.pl](mailto:akademicka@akademicka.pl)

Livraria digital:  
[www.akademicka.pl](http://www.akademicka.pl)

## Índice

Wstęp .....	7
Prefácio .....	11
<b>LITTERATURAS E CULTURAS EM LÍNGUA PORTUGUESA</b>	
Yana Andreeva, <i>Sob céus estranhos: o exílio segundo Ilse Losa</i> .....	17
Dário Borim Jr., <i>Precária existência, implacável destino: Machado de Assis, Borges e Poe, em Luis Fernando Verissimo</i> .....	35
Tássia Verônica Brandão Teixeira, <i>Recursos literários e historicidade em Casa Grande &amp; Senzala de Gilberto Freyre. Literacidade no equilíbrio de antagonismos</i> .....	45
Jerzy Brzozowski, <i>Presença de José Saramago na Polónia</i> ..	55
João Batista Cardoso, <i>Literatura Brasileira no Modernismo tardio, sob o prisma do Grande sertão: veredas</i> .....	71
Adriano Carvalho Araujo e Sousa, <i>Transcrição no Sermões de Júlio Bressane: interações de literatura, pintura e oralidade</i> .....	95
Gildo José da Costa, <i>Consciência e cultura: a incondicionalidade da palavra-ação em Paulo Freire</i> .....	107
Maria Aparecida Cruz de Oliveira, <i>“Literatura afro-brasileira” ou apenas “literatura”? Problematizando a presença de adjetivos</i> .....	117
Anna Działak-Szubińska, D. Teresa. Uma mulher que não abriu mão do poder (2015) de Isabel Stilwell. <i>A imagem da mãe de D. Afonso Henriques revisitada</i> .....	135
Cláudia Fernandes, <i>O espaço do conceito de “kizomba”</i> .....	147
Agnieszka Gabor-da Silva, <i>Clarice Lispector e sua arte do conto. Uma análise literária de O ovo e a galinha</i> .....	157
João Miguel Henriques, <i>Depois de La Lys: as Memórias da Grande Guerra, de Jaime Cortesão</i> .....	169

Anna Kalewska, <i>A intertextualidade camoniana em ...Onde Vaz, Luís? (1983) de Jaime Gralheiro ou Luís Vaz de Camões revisitado no teatro português contemporâneo</i> .....	183
Maria S. Khvan, <i>O papel da mulher na sociedade portuguesa: um olhar pelo lado de fora (uma breve revisão)</i> .....	201
Priscilla Lopes d' El Rei, <i>Literatura e poesia marginal contemporânea no Brasil. A periferia na voz de Sérgio Vaz e Ferréz</i> .....	213
Rui Maia Rego, <i>Ética epicurista – Tetraphármakos: Algumas inquirições no pensamento filosófico português</i> .....	231
Serafina Martins, <i>A crise económica na literatura portuguesa recente: casos de 2011 e 2013</i> .....	243
Emanuel Cesar Pires de Assis, Daniel Lopes, <i>A estatística textual computadorizada e a literatura brasileira: uma análise do romance Miragem, de Coelho Neto</i> .....	259
Kateřina Ritterová, <i>Adília do Outro Lado do Espelho (o lírico e o grotesco na poesia de Adília Lopes)</i> .....	271
Simone Rossinetti Rufinoni, <i>Patriarcado e loucura no romance brasileiro</i> .....	283
Anna Rzepka, <i>Alguns apontamentos sobre os manuscritos portugueses da Biblioteca Jaguelónica de Cracóvia</i> .....	293
Zlatka Timenova, <i>Formas de disjunção no haiku: algumas características do haiku em búlgaro e em português</i> .....	311
Karolina Válová, <i>Quatro coisas encontradas: análise espacial da casa no romance Para Sempre de Vergílio Ferreira</i> .....	325

## LINGUÍSTICA, DIDÁTICA E ESTUDOS DE TRADUÇÃO

Maria Helena Ançã, <i>Aproximações ao Português Língua Não Materna: alguns estudos académicos do 2º Ciclo (Bolonha)</i> .....	335
Henrique Barroso, <i>&lt;Meter-se a + infinitivo&gt; no Português Europeu</i> .....	349

---

Anabela Cristina Costa da Silva Ferreira, <i>A atividade teatral como instrumento para a aprendizagem do PLE no Departamento de Interpretação e Tradução da Universidade de Bolonha, sede de Forlì</i> .....	365
Joanna Drzazgowska, <i>Formas de tratamento nominais na língua portuguesa. Algumas observações de caráter contrastivo português europeu – polaco</i> .....	388
Maria Carmen de Frias e Gouveia, <i>Aquisição e uso das formas de tratamento em português – língua estrangeira</i> .....	399
Jakub Jankowski, <i>Histórias em quadrinhos traduzidas (e no prelo) para polaco. Abordagem histórica e teórica na área dos estudos de tradução</i> .....	413
Ana Loureiro, Patricia Rossi Jiménez, Natália Sarnowska, Paulo Gonçalves, Boyka Nédeva, <i>Traduzir marcadores discursivos não é tarefa fácil... desde logo, porque. As traduções de ‘desde logo’ para Espanhol, Búlgaro e Polaco</i> .....	431
Fátima Oliveira, Fátima Silva, <i>O uso do Pretérito Imperfeito e do Pretérito Perfeito do Indicativo em português europeu por estudantes com cantonês como L1</i> .....	447
Galina Petrova, <i>Conceitos do tempo e do espaço em russo e em português: diferenças e dificuldades na aprendizagem...</i>	467
Joanna Popielska-Grzybowska, <i>A visão linguística do Além egípcio antigo na tradução para português e inglês</i> .....	479
Anáisa Silva Gordin, <i>A Língua Portuguesa nas Organizações Internacionais</i> .....	491
Konrad Szcześniak, <i>Os aspetos regulares e irregulares da construção ter PRON INF</i> .....	513
Ildikó Szijj, <i>Observações sobre a derivação parassintética no português e no espanhol</i> .....	525
José Teixeira, <i>As cores dos provérbios na língua portuguesa: de Portugal ao Brasil e de Angola a Timor</i> .....	537

Cláudia Fernandes

*Universidade de Viena*

*claudia.fernandes@univie.ac.at*

## O espaço do conceito de “kizomba”

### **Resumo:**

Que a kizomba anda actualmente nas bocas do mundo está claro, mas muitos que a ouvem, que a dançam e que a desfrutam não saberão certamente o percurso que este ritmo trilhou, atravessando vários continentes ao longo de várias décadas ou mesmo séculos. Esta comunicação pretende fazer uma viagem regressiva ao mundo da kizomba, ou seja, analisar de onde veio e a que transformações foi sujeito o produto comercial que dá hoje por esse nome. Nessa medida, tentar-se-á traçar uma rota que remonta ao chamado Black Atlantic e cujos frutos ainda se fazem sentir hoje em dia. Assim, procurar-se-á apresentar em primeiro lugar como o movimento colonial teve influência numa música que brotou em África. Num segundo momento, como este ritmo, enquanto música e dança, foi relocado para a Europa, onde se verificou a tentativa de recriação do seu ambiente original, e quais as consequências que daí advieram. Num terceiro momento, observar-se-á como é que se procedeu à divulgação nesse segundo espaço e este passou a funcionar como ponto de partida ou plataforma giratória, projectando este ritmo para outras cidades europeias, consolidando a kizomba não só como género musical, mas também como estilo de dança, a nível global. Esta viagem ao longo do tempo e do espaço só se proporciona pela movimentação de pessoas. Desde o Black Atlantic às migrações actuais, houve muitas contribuições para a divulgação e internacionalização da kizomba.

**Palavras-chave:** música, dança, migrações, kizomba

**Abstract:****The Dimention of Space “kizomba”**

The popularity of kizomba nowadays is not questionable, but many who listen to it, who dance it and who enjoy it in some way, probably will not know that this rhythm has made a long way going through several continents over decades or even centuries. The goal of this communication is to travel in the world of kizomba, observing its origins and analyzing the transformations it faced until it turned up into a commercial product. We will try to describe the route that goes back to the so-called Black Atlantic and that apparently is still fruitful. So, at first, we'll try to show how the colonial movement influenced a music genre that flourished in Africa. Then, how this rhythm (both as music and dance style) was relocated in Europe, where there was an attempt to recreate the original atmosphere, and its consequences. Afterwards, we'll observe how the music was disseminated in the new location, and then how it worked as a starting point to a new transnational step, establishing kizomba not only as music genre but also as a dance style in a global context. Migration was the main engine for this voyage: from Black Atlantic to the recent migrations, there were many contributions to the dissemination and internationalization of kizomba.

**Keywords:** music, dance, migration, kizomba

Como lisboeta a viver na periferia de Lisboa nos anos 90/2000, a kizomba surgiu na minha vida sem eu dar conta disso. Possivelmente em saídas nocturnas, pela mão da minha irmã, comecei a frequentar as chamadas discotecas africanas como alternativa às outras discotecas mais generalistas. Íamos a espaços como o Mussulo e o Luanda dançar expressamente kizomba. Esse tipo de música era nova para nós, mas não fazia a delícia de muita gente dos nossos círculos de amigos. Ao frequentar esses espaços, conhecemos várias pessoas de origem cabo verdiana e angolana, que era a grande maioria da clientela desse tipo de ambiente. Com a minha vinda para a Áustria em 2003, a kizomba ficou perdida, para mim, em alguns cds da altura durante uns 15 anos. Em 2017, em Zagreb, qual não foi a minha surpresa quando me deparei com um festival de kizomba, o “Zagreb Kizomba Passion”. A minha perplexidade foi muita, dando origem a muitas interrogações: Quem é que quer dançar kizomba na Croácia? Será que a comunidade africana está assim tão presente? Será que o que é chamado de

kizomba é mesmo kizomba? Enquanto as questões se acumulavam, decidi que iria lá ver com os meus próprios olhos do que se tratava. E fui. Se por um lado parecia que tinha voltado às pistas de dança lisboetas dos anos 90/2000, por outro, não era bem a mesma coisa. A clientela do evento era maioritariamente europeia. Havia workshops, professores, taxi-dancers, noites temáticas e dress code. A dança parecia coreografada, os passos codificados, mas as pessoas dançavam de forma tão emotiva e intensa, que era notório que o faziam regularmente. Naquele momento, apercebi-me que a kizomba tinha percorrido um caminho que me era completamente alheio e resolvi começar a investigar o que tinha acontecido. Nesse sentido, esta será apenas uma primeira abordagem a este tema, cuja investigação pretende ser futuramente mais ampla e aprofundada.

Com a ida ao tal festival em Zagreb pude aferir as seguintes considerações: a kizomba é bastante popular no espaço Europeu, com uma incidência especial na Europa de Leste; há uma indústria à volta deste tipo de ritmo que envolve aulas, workshops, festivais e os próprios táxi-dancers; a clientela deste tipo de evento não tem qualquer ponto de contacto na sua maioria com o espaço lusófono (para além da música); a maioria dessas pessoas não domina português. Portanto, não havendo afinidade cultural com o mundo lusófono, como é que a kizomba se disseminou num espaço que lhe seria estranho e ganhou tanta popularidade? A kizomba chegou às pistas de dança europeia, mas as questões que me coloquei foram: como é que aqui chegou e de onde é que, afinal de contas, veio?

### **Black Atlantic, movimento colonial e música**

Antes de nos concentrarmos na kizomba propriamente dita, há que situar este ritmo no amplo catálogo de ritmos latino-americanos e estabelecer uma matriz comum. Assim, os espaços das antigas colónias lusófonas e especialmente hispanófonas foram bastante prolíferas em termos de música e isto justifica-se em parte pelo tráfico negreiro de mão-de-obra escrava de África para as Américas. Foram vários os ritmos que surgiram neste contexto e que com o passar do tempo



voltaram a atravessar oceanos, sendo disseminados a nível mundial. Se de origem hispânica reconhecemos a rumba e o mambo ou posteriormente numa escala mais global a salsa, com base lusófona poderemos identificar o samba, a lambada e mais recentemente a kizomba. Nesta conjuntura, não se deverá esquecer o espaço anglófono e o surgimento do jazz ou blues em contexto análogo.

Com efeito, consegue-se estabelecer um ponto de contacto entre todos estes espaços, o ingresso de mão-de-obra escrava e negra, oriunda de África, que além da sua força braçal, traz também os seus ritmos e movimentos corporais para uma realidade completamente nova. Ananya Kabir (2014: 106) explica como as culturas rítmicas da diáspora africana partem da plantação e seguem caminho para as pistas de dança. Este percurso não foi obviamente linear e sofreu ao longo dos tempos (e dos espaços) bastantes constrangimentos. Logo na própria plantação foi proporcionado um momento de fusão de ritmos e estilos e maneiras de interpretar a música. Foram associados os códigos africanos aos códigos europeus no Novo Mundo, ou seja, a América acabou por funcionar como laboratório e espaço de fusão, uma vez que foi aí que teve lugar o encontro das características de um e outro modo de interpretar ritmos. Se em África, por exemplo, o movimento do baixo-ventre era comum enquanto dança, na Europa não, mas constava da tradição da música europeia a dança de pares o que era desconhecido nas culturas africanas.

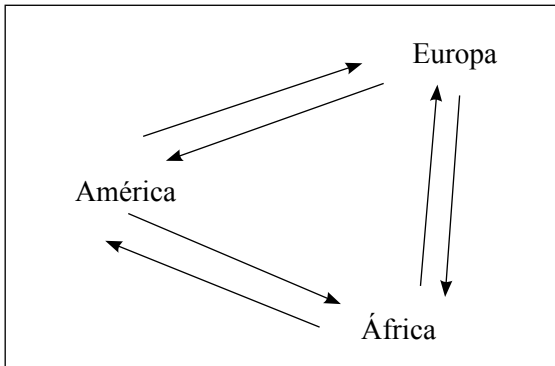
From this space arises the fundamentally creolized nature of dance-of-two: „When Europeans and Africans encountered each other in Americas, “break movements” [the movements of the hip and pelvis characteristic of the Latin social dances] were rare in European dance but common in African dance. Couple choreography, on the other hand was rare in Africa but common in Europe... Something new and powerful happened when couple dancing met the liberation of the lower body to create the dance-of-two. (Chasteen, 2004: 13 cit. Kabir 2013: 137)

Por outro lado, o jogo de poder presente na plantação acaba por se reflectir no momento de lazer (dança). A relação senhor/escravo, colonizador/colonizado é reproduzida no momento de dança nos papéis

de *leader/follower*, onde o primeiro (normalmente assumido pelo homem) é quem tem o poder de decisão e quem comanda a dança e o segundo (normalmente assumido pela mulher) que se limita a seguir as instruções que lhe são transmitidas, ou seja, agindo sob comando e não tendo verdadeiramente um papel pró-activo nesta dinâmica.

Assim, o território americano estabelece-se como o espaço de todos os encontros: de ritmos, de estilos, de culturas, de maneiras de estar. Todas as fusões culturais verificadas não se circunscreveram a esse mesmo espaço, mas circularam não só entre espaços colonizados como regressaram à Velha Europa. O movimento transnacional não tem assim um sentido único, antes pelo contrário, ele movimenta-se em direcções distintas, dando origem a uma circulação global. Verifica-se deste modo movimentos faseados da metrópole para a colónia, entre colónias, em vários sentidos, e posteriormente numa fase mais recente, da ex-colónia para a ex-metrópole. Forma-se então aqui um triângulo (cf. Figura 1) tendo como vértices os três continentes, figura geométrica essa que era bastante comum no âmbito das trocas comerciais da época da Expansão Marítima com as diferentes rotas marítimas, mas que também pode ser aplicada a trocas culturais.

Figura 1: Trocas culturais



### **Kizomba: música em Luanda e realocização em Lisboa**

Kizomba é um vocábulo de quimbundo, língua bantu, que significa “festa”. A referência ao quimbundo transporta-nos imediatamente para África meridional, mais concretamente para Angola. Todavia, começar a falar de kizomba começando apenas em Luanda nos anos 80 é começar a história pela metade.

No embrião daquilo que vem a ser uma dança de quintal em Angola, estão as plantações do Novo Mundo colonizado, onde se encontraram colonizadores europeus e escravos africanos. A realocização do ritmo, da música ou da dança sujeitou-a a influências de outros ritmos, músicas e danças próprios do novo espaço. A incorporação destes novos elementos proporcionou a evolução do ritmo, matizando-o com essas novas tonalidades e o cunho local e favorecendo-o no sentido de se desenvolver enquanto ritmo global. Por outro lado, a desterritorialização da música do seu lugar de origem e a consequente realocização num outro espaço, apenas se procedeu e vingou quando o ambiente de chegada foi suficientemente fértil para a receber.

Kizomba is neither a „pure“ Angolan dance, not even one that arose through intra-Lusophone cultural contact (between Portuguese colonizers and African colonized). Kizomba, rather, was formed in the 1980ies, in kinetic response to the music of zouk, especially the French Antillean band Kasav. Furthermore, zouk music was also taken up by the Brazilians in the late 1990ies, who wanted an appropriate music which they could continue dancing the ephemeral social dance lambada. (...) Zouk, a music produced in the French Caribbean (...) generated parallel dance styles evolving in two Lusophone countries. (Kabir, 2014: 116)

A kizomba surge em Angola num período de pós-independência e será necessário recuar uns anos para entender o enquadramento deste facto. Ainda no período final dos anos do domínio português era através da cultura em geral, nomeadamente da música que a nova nação estava a ser imaginada. “Culture in late colonial did not merely reflect social, political and economic relegations and ideas; it produced them (...) Music was where the nation was imagined and even lived.”

(Moorman, 2008:77). Esta busca por uma nova identidade, a chamada “angolanidade” era o resultado de um processo urbano, que partia dos musseques – a parte suburbana da cidade, a periferia desorganizada que contrastava com a baixa, a zona dos colonos (portugueses). É neste ambiente e contexto que surge o semba, o ritmo de angolanos para angolanos que canta a própria angolanidade. Exemplo disso será “Poema do Semba” de Paulo Flores. Todavia, com a independência a música é altamente politizada e acaba por ser nacionalizada, no sentido em que se teria de cantar a nova nação, os heróis e mártires nacionais e toda uma série de temas de inspiração socialista que dominava o poder. (Moorman, 2008:171). Era o Estado angolano que dirigia o panorama musical nacional e nessa medida, todo o fervilhar de ideias aceso no final da década de 60 e início dos anos 70 arrefeceu. Só nos anos 80, um grupo de músicos de uma geração mais nova que tocava efectivamente em eventos organizados pelo Estado, começou a produzir um tipo de música nova, que reflectia o zouk das Caraíbas e era altamente dançável, que dava pelo nome de kizomba. A canção que marca esta viragem é “Kapuete kamundanda” de Paulo Flores e Paulo Garcia. A actuação de grupos internacionais como os Kassav (das Caraíbas) teve um impacto tão grande que marcou toda uma geração. Mais uma vez, os movimentos transatlânticos mostram-se fundamentais para o desenvolvimento cultural e identidades musicais. A produção angolana do zouk, a kizomba tem bastante aceitação e passa a ser tanto produzida como consumida em Luanda. “Kizombadas” eram festas familiares nos musseques, onde se confraternizava com amigos e família, onde se comia, bebia e dançava de forma informal.

As festas de quintal são o espaço de socialização mais importante para os angolanos. Ali se jogam conversas, narrativas, histórias e encenações várias. Lugar de comida, bebida, festa e alegria, é o “laboratório” para múltiplas expressões culturais que persistem no tempo e unem os laços sociais. Foi lugar de família, de resistência cultural contra a presença colonial e foi também onde se esboçaram danças e géneros musicais como o “açúcar”, que depois deu origem ao kuduro, e o semba que, mais lento, deu origem à kizomba. Os angolanos gostam de dançar tudo, não se

limitam. Gostam de interpretar o ritmo à sua maneira (...) fundindo passos de diferentes danças e ritmos. (Epalanga, 2017: 160-161)

Com a guerra civil em Angola, já antes com a Guerra Colonial, muitos angolanos rumaram para outras paragens, sendo talvez a mais óbvia Portugal. Aí, nomeadamente em Lisboa, proporcionou-se o encontro com outras pessoas de outras antigas colónias portuguesas, em particular com cabo-verdianos. O reconhecimento e a identificação de hábitos comuns e modos de estar muito parecidos fizeram com que se tentasse reproduzir ambientes das suas terras-natais, nomeadamente em espaços de convívio de socialização, onde se ouvia música e se dançava. O movimento de pessoas resulta no movimento dos seus próprios hábitos culturais. A kizomba, a par do semba, e de outros ritmos africanos começaram a ser ouvidos nos subúrbios de Lisboa, em espaços que tentavam reproduzir a tal “festa do quintal”, ou seja, a kizomba fora desterritorializada e re-territorializada. Esta transnacionalização voltou a expô-la a novas influências e fez com que contactassem não só uma nova realidade, mas sobretudo novos públicos, mesmo que de forma relativamente lenta.

A transposição do conceito de “matinée ou serão dançante” para a discoteca, tanto no centro da cidade como na periferia, atingiu um novo público e mais jovem, possivelmente já nascido em Portugal, mas ainda com as suas raízes africanas bem presentes. A kizomba continuava a ser consumida essencialmente por um público de origem ou com afinidades africanas. No entanto, segundo Epalanga (2017: 237-238), a partir de meados dos anos 80, as políticas de erradicação de bairros barracas em zonas adjacentes de Lisboa (sendo as pessoas realojadas em bairros sociais na periferia da cidade) e a proliferação de centros comerciais na Grande Lisboa contribuí para a grande difusão da kizomba para o público geral (português). Muitos dos funcionários das lojas dos centros comerciais eram de origem africana e era precisamente a “sua” música que punham a tocar no ambiente de trabalho.

### **Lisboa como plataforma de difusão nacional e internacional**

O aparecimento do grupo Buraka Som Sistem e a sua popularidade na primeira década de 2000 projectou não só o tipo de música que produziam – o kuduro progressivo – mas pavimentou o caminho para outros géneros de música africana, nomeadamente a kizomba. No seguimento deste fenómeno, a presença de cantores africanos e cabo-verdianos, como Anselmo Ralph ou Néelson Freitas na televisão portuguesa começou a aumentar, mas também em salas de concertos. A kizomba surge, a par de outras danças de salão, em concursos de dança televisivos (ex.: Dança Comigo) e uma canção de Anselmo Ralph, dá título a uma telenovela portuguesa “A Única Mulher” cuja trama articula Lisboa e Luanda. A kizomba começa a ser um produto comercial(izável) e com um público cada vez mais lato, prova disso foi ela marcar presença em rádios de grande difusão em Portugal. Com efeito, um produto associado e consumido por uma determinada franja demográfica começa a tornar-se cada vez mais *mainstream*.

Deixando de ser um produto de nicho e passando a ser um produto comercial, a kizomba enquanto dança começa a ser codificada. Já não são apenas pessoas de origem africana que se juntam para dançar de forma casual, começa a haver interesse de pessoas que requerem uma aprendizagem formal e por isso precisam de uma descrição concreta dos passos de dança. Daí o aparecimento de workshops e aulas em espaços tradicionais de música africana, mas também noutros de música mais comercial.

É sem dúvida a partir de Lisboa que é dado o salto para outros países europeus. Possivelmente num primeiro momento em comunidades lusófonas e depois fora dessas comunidades já para um público mais local. Seria interessante investigar os passos concretos que foram dados nesse sentido e quais os atrativos que a kizomba apresentou em espaços que são completamente alheios a culturas lusófonas para vingar enquanto género musical e estilo de dança, competindo com outros ritmos mais estabelecidos como a salsa ou o merengue. Todavia há que realçar que é o desejo de dançar que acaba por unir pessoas com histórias, línguas, religiões e classes sociais distintas, sem qualquer

relação a África (Kabir, 2014:107). Parece-me manifesto que o Zagreb Kizomba Passion foi só a ponta de um iceberg gigante, cuja extensão continua a aumentar. Basta consultar páginas como o “Kizomba World”<sup>1</sup> para nos apercebermos de como a kizomba é omnipresente em contexto europeu e como também já vai aparecendo na América, na Ásia e até na Austrália.

À laia de conclusão, o tempo, o espaço e as migrações foram fundamentais para o desenvolvimento de vários ritmos musicais e tipos de dança. A kizomba poderá ser um exemplo bastante ilustrativo de como uma música se desenvolve e transforma ao longo de espaços e tempos vários, acompanhando correntes migratórias, mas que a certa medida ganha vida própria e ultrapassa as fronteiras desse mesmo espaço.

### **Referências bibliográficas:**

- EPALANGA, K. (2017), *Também os brancos sabem dançar*, Caminho, Lisboa.
- KABIR, A. J. (2013), “The Dancing Couple in Black Atlantic Space” em: Durán-Almarza, E., López, E. A. (orgs.), *Diasporic Women’s Writing of the Black Atlantic - (en)Gendering Literature and Performance*, Routledge, New York-London, pp. 133-150.
- KABIR, A. J. (2014), “Oceans, Cities, Islands: Sites and Routes of Afro-diasporic Rhythm Cultures”, *Atlantic Studies: Literary, Cultural and Historical Perspectives*, 11(1), pp. 106-124, <https://doi.org/10.1080/14788810.2014.869010>.
- MOORMAN, M. J. (2008), *In tonations: A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times*, Ohio University Press, Athens, Ohio.
- SANTOS, B. S. (2003), „Entre Próspero e Caliban – Colonialismo, Pós-colonialismo e interidentidade”, *Novos Estudos Cebrap*, 66, pp. 23-52.

---

<sup>1</sup> [on-line] <http://www.kizomba-world.com/>.