

Entre o pudor e o rubor: práticas performativas, tensões sociais e histórias do *batuque* no contexto atlântico lusófono

Jorge Castro Ribeiro

Universidade de Aveiro, INET-MD, Portugal
(jcribeiro@ua.pt)

Abstract

The word "batuque" is used since the eighteenth century within the Lusophone Atlantic area and has a large palette of meanings all related with music and dance. It is marked by lively percussion and the body, associated with Africa, Africans or blacks. In Brazil and Cape Verde the historical performance of "batuques" arouse social and racial conflicts between masters and slaves. The political and religious colonial powers saw in the black cultural practices dangerous affronts to public order and morality, while civil society stood between the ashamed fascination, the condemnation of sensuality or the socially disruptive adherence. In postcolonial Cape Verde *batuque* became a specific music and dance genre and has lost those connotations. From historical documents I explore here text some of the past and present social meanings of *batuque*.

Palavras-chave: batuque; Cabo Verde; história de Cabo Verde; sociedade em Cabo Verde

Introdução

A palavra "batuque", utilizada desde o século XVIII, ocorre exclusivamente no contexto da lusofonia atlântica e apresenta uma grande paleta de significados embora todos relacionados directa ou indirectamente com música ou a dança. As definições em dicionários, enciclopédias, ensaios e na literatura remetem para uma concepção de performance musical e coreográfica, marcada pela percussão e pela vivacidade corporal, geralmente associada a África, aos negros africanos ou ao Brasil. A ideia de "batuque" parece, por isso, estar ligada ao universo cultural atlântico lusófono criado na sequência histórica da expansão marítima dos portugueses e que produziu - como é sabido -

singulares cenários culturais de confronto social e racial nos três continentes atlânticos.

Em Portugal, em Cabo Verde, em Angola ou no Brasil, os conceitos performativos que estiveram historicamente por trás desta palavra, “batuque” – por vezes carregados de sensualidade corporal e de excitação sonora – traziam conotações sociais e raciais que despoletaram reacções polémicas. O poder político e religioso viram nas práticas performativas dos negros designadas por “batuques”, perigosas afrontas à ordem pública e à moralidade, ao passo que a sociedade civil branca oscilou entre o fascínio envergonhado, a condenação da sensualidade e a adesão socialmente disruptiva.

No contexto contemporâneo o *batuque* configurou-se em diferentes práticas no universo lusófono transportando consigo a memória histórica da aventura mundial que os portugueses provocaram e constituindo-se como metáfora das percepções raciais do outro. No caso específico da cultura cabo-verdiana, o *batuque* constituiu-se como género musical e coreográfico e deixou de ter as conotações iniciais, tendo adquirido outras. A popularidade do *batuque* em Cabo Verde e a sua apropriação poscolonial mostram como o significado social se modificou mas também como adquiriu a capacidade de representação da identidade cabo-verdiana pelas comunidades atlânticas da diáspora.

Três questões etnomusicológicas relevam destas constatações: como é que a palavra *batuque* se instituiu no âmbito da lusofonia como designação associada a práticas musicais de conotação africana ou negra? Que significado teve historicamente o *batuque* no âmbito das tensões sociais associadas à disjunção racial, à escravatura negra e ao colonialismo? Que respostas sociais e políticas proporcionou a poscolonialidade às antigas conotações do *batuque*? Nesta comunicação são exploradas algumas das configurações performativas experimentadas pelo *batuque* cabo-verdiano e as respectivas conotações sociais, em registos históricos e contemporâneos do universo da lusofonia, especialmente em Cabo Verde.

Práticas musicais de conotação negra, lusofonia e *Batuque*

Como é sabido, a colonização portuguesa dos espaços atlânticos - nomeadamente do Brasil e de Cabo Verde - nos séculos XVI e XVII, socorreu-se de mão de obra escrava oriunda de África num complexo processo que desembocaria em sociedades estratificadas, multirraciais, com práticas culturais distintivas. Em muitas regiões a língua portuguesa foi imposta e impôs-se, expandindo-se e criando os tecidos lusófonos presentes, cujo imaginário, Eduardo Lourenço classifica como “da pluralidade e da diferença” (Lourenço 1999:112).

No caso do Brasil algumas práticas africanas dos negros escravos e libertos subsistiam e lentamente alargavam-se a outras camadas da sociedade conservando, no entanto, características coreográficas, vocais e instrumentais que as identificavam e demarcavam. Nos *calunduns* ou *lundus* “(...) os escravos africanos conseguiam (...) exercitar seus ritmos e danças (e quase certamente, embora de forma dissimulada, também seus rituais religiosos) através de manifestações à base de ruidosa percussão” (Tinhorão 2008:36). Em 1735, na Bahia eram perseguidos pela polícia esses “diabólicos folguedos” “em que se dançam lundus” (Tinhorão 2008:47)

A primeira referência à palavra “batuque”, surge em 1763 numa proibição em Arraial de Minas do Paracatu por causa da notória publicidade das desordens que atualmente acontecem, motivadas da dança a que chamam batuque, que se não pode exercitar sem o concurso de bebidas, e mulheres prostetuhidas (...) de que vem a resultar brigas, desordens, ferimentos e ainda talvez Mortes, procedimentos estes tão contrários à paz e sossego dos Povos (Tinhorão 2008:49).

Em Cabo Verde a palavra *batuque* designa uma prática performativa e um género musical e coreográfico¹. A sua origem está associada à ilha de Santiago. O contexto social em que se estruturou e desenvolveu a partir do século XVIII, era o de campesinato formado por escravos foragidos, pretos

¹ O repertório de danças e “cantigas” é performado por grupos femininos formalmente organizados de número variável, entre 10 e 25 mulheres e crianças. Existem três tipos de papéis: dança, percussão e canto. O grupo dispõe-se sentado em círculo ou meia-lua e no centro desenrola-se a dança solística ou de pares. O canto é desempenhado em alternância (tipo pergunta-resposta) entre uma solista e o coro formado por todas as outras mulheres que entoam “cantigas” em crioulo com estruturas repetitivas que organizam formalmente a estrutura melódica. As mulheres do coro, além de cantarem, acompanham a performance com percussão polirítmica realizada numa pequena almofada ou pano enrolado, designado por *tchabeta*. Por vezes o canto e a percussão na *tchabeta*, têm acompanhamento de outros instrumentos musicais.

designados por *vadios*². Observaram-se então crises que transformaram a sociedade introduzindo desequilíbrios raciais e sociais que levaram à ruína da classe terratenente. António Correia e Silva (2002:37) desenha a trajectória social entre os séculos XVI e XIX a partir de crises ecológicas e sociais, da fuga de escravos como factor de mudança social e da fome da mão-de-obra escrava como mecanismo de ruptura da ordem social.

Tensões sociais e *batuques* na documentação histórica em Cabo Verde

Tal como no Brasil as práticas performativas associadas às camadas marginais da sociedade cabo-verdiana divergiram no sentido de conservarem características ligadas às culturas africanas. No século XVIII a sociedade cabo-verdiana experimenta algumas mudanças políticas e a complexa estrutura social articula diferenças de raça, pertença familiar, classe profissional e de naturalidade. A minoria branca, que tem a autoridade, forma a classe terratenente, dos comerciantes, militares e funcionários administrativos. Os negros e mulatos, entre escravos, *fujões*, forros e *vadios* agricultores, são uma maioria que frequentemente anda ao arrepio da lei. Às autoridades faltam meios e força para impor a sua concepção de ordem. Este estado de crise latente, branca, e de resistência, negra, é o motor de mudanças sociais e da manutenção de práticas culturais performativas reprimidas, além, obviamente, de episódios de violência entre as franjas raciais.

Quatro documentos produzidos entre 1762 e 1772, (Pereira 2005) dão-nos informações sobre práticas culturais da população negra de Santiago, ou seja “usos e costumes”.

(a) uma *Carta do ouvidor geral, João Vieira de Andrade, ao rei D. José* que explica e critica os costumes: da “Esteira”, associado ao ritual da vigília dos mortos; do “Reynado”, associado a confrarias religiosas sincréticas; e do “foro ou mel”, associado à quarta-feira de cinzas. Condena os aspectos “gentílicos” que apresentam.

(b) um *Edital* proibindo a recolha de esmolas e vigílias ruidosas por parte das confrarias do “reynado”;

² Em crioulo, *badius*

(c) *extractos da carta do Ouvidor Geral das Ilhas de Cabo Verde, João Vieira de Andrade, ao Rei. D. José* em que é dada conta da implementação das medidas para acabar com os costumes referidos nos documentos anteriores; e

(d) *Registo de um Bando proibindo Zambunas, Choros e Reinados.*

Este último documento é muito interessante pela referência às “zambunas”, performances musicais e coreográficas negras. O termo “zambuna” facilmente se associa à palavra “sambuna” usada na década de 1980, como “uma das partes do *batuque*.” (Varela da Silva 1985). Também os dados descritivos dos “Reynados” propõem uma associação destes às *tabancas* – confrarias de carácter assistencial que promovem festejos e cortejos rituais - ainda presentes em Santiago. A literatura sobre a *tabanca* (Semedo e Turano 1997) explica a sua organização descrevendo os mesmos episódios e personagens que fazem parte do ciclo ritual, as coroações, refeições comunais, *batuques* e peditórios semelhantes aos que os documentos do século XVIII proíbem nos “Reynados”.

As “Zambunas” e “Reynados”, da referência oitocentista eram assim:

Com effeito se tem visto continuamente as dezordens, que nascem de se fazer huns chamados Reynados, e Zambunas públicos de noite, com tanto excesso, que chega a ser por todos fins escandalozo a Deos, e de perturbação às Leys, e ao socego publico, principalmente por effeito da intemperança dos que se deichão esquecer de sy, sendo ainda estranho, e reparável, que se pratiquem semelhantes abuzos nas Praças das Armas, contra a boa ordem, e respeito inalterável das mesmas (cit. in Pereira 2005:343).

A “Esteira” foi igualmente descrita por Chelmicki em 1840. Eram práticas colectivas durante a vigília dos mortos que envolviam abundante consumo de bebidas e comidas, música ruidosa, canto e dança, ingredientes que continuaram durante muito tempo associados ao *batuque*.

Chelmicki escreve numa época em que a escravatura está ainda em vigor em Cabo Verde, informando-nos que o *batuque* era praticado pelos *vadios*, os “pretos livres, habitantes do interior das ilhas” (Chelmiki 1841:326). Explica-nos ainda que eram “geralmente lavradores e assaz laboriosos”, e comenta que “são vulgarmente chamados *vadios*, nome que de certo não merecem dos indolentes burguezes” (id.). A estrutura social de Santiago tinha, pois, nuances entre as classes e distinções além da raça e, a julgar pelas informações (e a ausência delas) as implicações dos usos da música por cada classe são muito claras e distantes entre si.

“Em Santiago pode-se dizer que todos os habitantes são pretos, a excepção dos da Villa da Praia e algumas famílias isoladas pelas Ribeiras” (Chelmiki 1841:325). No contexto urbano são identificados crioulos e brancos que têm práticas sociais e musicais europeias:

Geralmente gostam muito de divertimentos, e danças, com abundância e profusão de comidas, já por ocasião das festas nacionaes e regozijos públicos, já com motivos privados de família. Alli apparecem as senhoras creolas e brancas (...) com muita elegância, e denotando maneiras agradáveis. Nestas reuniões que tem character Europeo dansam-se as contradanças francezas, inglezas, e a valça (1841:334).

Quanto às danças dos *vadios* é aqui “que se denota o verdadeiro carater africano. Para baptizados e cazamentos, &c juntam-se para o batuque quantos há, homens e mulheres em todo o circuito de algumas léguas” (id).

A descrição que Chelmicki faz do *batuque* é viva, embora carregada de preconceitos raciais e morais que se percebem no pudor e pouca clareza na descrição dos movimentos de dança femininos:

(...) Toda esta negraria senta-se em círculo n'uma casa ou á porta, e no meio entra a **balhadeira**, vestida á moda do paiz, largando sómente o panno dos hombros e apertando bem o da cintura. O coro começa mui lentamente suas cantigas, graduando e ora cantando com certa languidez ora gritando apressadamente; todos acompanham ao tacto, battendo com as palmas das mãos nas pernas. A balhadeira ao compasso desta vozaria, faz no meio [do círculo] movimentos com o corpo, voluptuosos, lascivos, desenvolvendo grande elasticidade e mobilidade dos musculos, por exemplo lentamente abaixam-se sem inclinar o corpo até tocar com os joelhos no chão, e tornam-se a levantar-se do mesmo modo mui devagar, e sempre fazendo jogar todos os músculos. (...)

N'aquilo ficam dias e noites e, continuariam semanas inteiras nesta ociosidade sem se importarem com mais cousa alguma, não se lhes faltando com alguma comida e aguardente de canna (...).

Estas reuniões também têm logar aos interros; morrendo algum parente ou amigo. (Chelmiki 1841:334-5).

Em 1866, um edital do Administrador do Concelho da Praia vem proibir os *batuques*:

(...) sendo os denominados batuques um divertimento que se oppoe á civilização actual do século, por altamente inconveniente e incommodo, offensivo da boa moral, ordem e tranquillidade publica, que tanto convém manter e sendo de toda a conveniencia social reprimir de uma vez para sempre aquelles, na maior parte praticados por escravos, libertos e

semelhantes, tanto porque tal divertimento do povo menos civilizado, não convém que seja presenciado por pessoas honestas e de bons costumes, aos quaes chamaria ao campo da immoralidade e da embriaguez; como porque incommoda os habitantes pacíficos que se querem entregar durante a noite ao repouso e socego em suas habitações.(...). 7 de Março de 1866 (Governo da Província de Cabo Verde).

Outra descrição das práticas performativas do século XIX em Santiago é do naturalista Doelter y Cisterich que visitou a costa da Guiné:

No que toca aos hábitos e costumes, encontramos em S. Thiago e Mayo, em grande parte, os mesmos da Africa Continental. Enquanto nas ilhas do norte as danças, a titulo de exemplo, são quase exclusivamente europeias, na ilha de S. Thiago dança-se preponderantemente o Batuco, semelhante às danças dos Papels, Mandingas, etc., dando-se preferência às danças africanas. Trata-se no Batuco de um largo circulo, formado pelos participantes, para cujo centro um par avança, o qual, com grande gritaria, concretiza uma série de torções articulares, que, não descrevendo mais detalhadamente, são acompanhadas por gestos altamente indecentes, enquanto os restantes participantes batem o compasso com mãos e pés, cantando monótonas melodias; estas danças, assim como na Africa Continental, podem durar noites inteiras. Também em casamentos e enterros predominam costumes africanos, os quais o cristianismo pouco alterou (Doelter 1884:54).³

As considerações de Doelter vêm corroborar outras descrições. O mais significativo é a interpretação destas práticas numa associação directa com as práticas da África continental. Doelter, escrevendo em pleno apogeu da era colonial, está lúcido do papel de transformação que a Igreja tem neste contexto, admirando-se da longa permanência dos “costumes africanos” em meio cristão.

Durante as décadas seguintes estabelece-se uma relativa paz social. O arquipélago está agora em permanente sobressalto ecológico, sob a ameaça das secas, das fomes e da emigração. A visão colonial baseada em preconceitos raciais, de exploração produtiva e de “direito” de administração, não se transforma com a implantação da República. Aliás esta prolongará, sem hesitação, as grandes opções políticas e administrativas históricas relativas às colónias que o Estado Novo se encarregaria de aprofundar. O desinteresse e a política de silenciamento faziam evitar as referências à cultura expressiva das populações rurais da ilha de Santiago, nomeadamente ao *batuque*.

³ Alemão no original, tradução de Vasco Negreiros

Será já nos primeiros anos do Estado Novo que voltaremos a encontrar referências às práticas expressivas por Pedro Cardoso, que defendeu os interesses da população numa perspectiva politicamente empenhada:

O costume de cantar, acompanhando a cantiga de viola ou cimbó, compassando-a com a **tchabeta**, é o batuque.

Se as cantigas variam e a própria dança, nem por isso se deixa de chamar batuque a dança do **tôrno no terêro**. (Cardoso 1933:87-88)

A descrição é sucinta e refere-se ainda à *finaçon* - uma variante do *batuque* - onde dá ênfase à dimensão colectiva e à ajuda prestada pelas participantes à cantadeira em caso de necessidade. As letras de *batuque* que transcreve são argumentos do sofrimento da população rural de Santiago. Através do *batuque*, Cardoso clarifica uma conotação do género musical com a contestação social. As duas publicações que abordam o *batuque* nos primeiros anos do Estado Novo - Cardoso (1933) e Casimiro [1935] - apenas são feitas porque o aparelho censório do regime está ainda em fase de adaptação à sua missão de ocultar e silenciar aspectos que se oponham à ideia civilizadora do império português. O discurso histórico-político do Estado Novo sobre Cabo Verde colocava o arquipélago no conjunto dos territórios desabitados à chegada dos navegadores portugueses, “criados” posteriormente no âmbito da aventura povoadora lusitana. A presença “africana” subsistente neste território não devia, por isso, ser publicitada para além do aspecto folclórico ou, quanto muito, como argumento para a complacente teoria luso-tropicalista de Gilberto Freyre, que a propaganda do regime abraçaria.

O *batuque* era uma manifestação musical e coreográfica, “licenciosa e lúbrica” nos seus sons e gestos, associada às classes culturalmente mais afastadas do europeu. Não era do agrado das autoridades coloniais e não teve lugar nas encenações políticas que o Estado Novo realizou para construir a sua imagem imperial. Não esteve representado nas Exposições das “Colónias” (Porto 1934) e do “Mundo Português” (Lisboa 1940) e está silenciado em todo o discurso colonial português.

O ensaísmo etnográfico posterior sobre o *batuque*, nomeadamente dos intelectuais ligados ao movimento da *Claridade* (Manuel Lopes, Baltazar Lopes da Silva, Jorge Barbosa, Félix Monteiro, entre outros) confirmaria a erosão total

da inquietação nervosa que provocara no âmbito da sociedade local para ficar limitada a uma conotação de folclorismo arcaico. O *batuque* apenas recuperaria uma capacidade afirmativa da identidade após a independência no âmbito da definição cultural do novo país.

Na época da independência de Cabo Verde, em 1975, o *batuque* era uma manifestação rural de Santiago. Não obstante existirem várias cantadeiras conhecidas por toda a ilha – como por exemplo Nha Bibinha Cabral (n. 1900), Nha Guida Mendi (n. 1897) e Nha Nácia Gomi (n. 1925) - o *batuque* apenas tinha uma expressão local nos eventos populares e de vizinhança. Não tinha exposição pública de larga escala nos eventos oficiais que envolviam a música ou sequer no discurso sobre cultura. Todavia, após a independência e de acordo com uma lógica política que procurou por na ordem do dia a visibilidade das marcas africanas na cultura cabo-verdiana, o *batuque* acabou por encontrar, socialmente, um espaço e um caminho.

Esse esforço político de afirmação da diferença em relação aos ingredientes culturais do modelo colonial português, implicou uma modernização e exibição de alguns traços evidentes da herança africana na cultura cabo-verdiana. O *batuque* encontrou o seu espaço no âmbito dos comícios políticos e das actividades da Organização das Mulheres de Cabo Verde (OMC). Neste período de regime monopartidário, que terminou em 1989, o *batuque* manteve uma continuidade no mundo rural.

Finalmente o *batuque* conheceu um novo impulso a partir da década de 2000, quando as gravações comerciais em CD começaram a surgir e a actividade turística criou uma demanda de exhibições no quadro da animação e do mercado da imigração que procurava registos dessa manifestação identitária da história das ilhas. Os grupos actualizaram a sua configuração em tecnologia musical e organização humana encontrando na gravação, nos espectáculos e animações turísticas novos contextos, que colocaram o *batuque* no mapa da indústria musical e da poscolonialidade no planeta.

Conclusão

À semelhança do que acontece com outras práticas musicais populares, a delineação histórica do *batuque* oferece incertezas e propõe interrogações

sobre os mecanismos sociais, culturais, políticos e ideológicos que fizeram o pano de fundo da sua trajectória. As fontes históricas mostram que o espaço atlântico, de circulação da língua portuguesa, foi também um espaço de circulação de práticas performativas, musicais e coreográficas com elementos comuns. Eduardo Lourenço propõe

imaginar que esse amplo manto de uma língua comum, referente de culturas afins ou diversas, é, apesar ou por causa da sua variedade, aquele espaço ideal onde todos quantos os acasos da História aproximou, se comunicam e se reconhecem na sua particularidade partilhada. Não seria pequeno milagre num Mundo que sonha com a unidade sem alcançar outra coisa que o seu doloroso simulacro. (Lourenço 1992:13).

As memórias, tragédias e glórias associadas ao *batuque* - que coloriu e amenizou tantos dias e tantas noites - sedimentaram um imaginário multifacetado e multiracial, sobre o qual se desenrolaram os intensos conflitos de exaltação social, de exploração racial e de afirmação da dignidade humana. Para a comunidade colonial branca de Cabo Verde do século XVIII a força do *batuque* inspirava um pudor que gradualmente deu lugar ao rubor.

Bailes nocturnos e ruidosos como as zambunas, práticas funerárias com o choro e a esteira, cerimónias clandestinas de baptismo e casamento ou mesmo cerimónias religiosas crioulas sobrepostas às festividades mais solenes do calendário litúrgico como os carnavais, os reinados ou as cortes eram agora as manifestações mais ostensivas contra o modo colonial. Os poucos e empobrecidos escravocratas remanescentes nada faziam para proibir estas afirmações da diferença, até porque muitos deles, também já distanciados do antigo ethos cultural escravocrata, começam a participar em algumas delas, mesmo que o fizessem nos seus sobrados.

Eram todos filhos da mesma terra já completamente desvinculados de uma longínqua metrópole e todos resistentes, cada um da sua forma, à cultura colonial. Os chamados “crioulos indómitos” terminam afinal como os verdadeiros vencedores do escravismo, subsistindo muito além do seu término e até do colonialismo contemporâneo pois haviam forjado, desenvolvido e consolidado as formas identitárias crioulas da futura nação caboverdiana (Soares 2005:9).

No ocaso do século XVIII os forros e vadios, embora definitivamente empossados como classe camponesa, continuaram a afirmar uma resistência e alteridade social que os levava a serem vistos pelas autoridades coloniais e pela sociedade urbana como marginais. Através das suas práticas lúdicas e religiosas de diferenciação cultural, impossíveis de serem controladas,

construíam imperceptivelmente uma memória e historicidade que se revelaria fundamental para a construção identitária de Cabo Verde moderno e poscolonial.

Referências bibliográficas

- Cardoso, Pedro (1933) *Folklore Caboverdiano*. Porto: Edições Maranus
- Casimiro, Augusto [1935] *Ilhas Crioulas*. Cadenos Coloniais, nº 3. Lisboa: Cosmos.
- Chelmiicki, José Conrado C. e Varnhagen, Francisco Adolfo (1841) *Corografia Cabo-Verdiana ou Descrição Geográfico-Historica da Província das Ilhas de Cabo Verde e Guiné* Lisboa: Tipografia L.C. da Cunha.
- Doelter y Cisterich, Cornelio August (1884) *Über dir Capverden nach dem Rio Grande und Futah-Djallon : Reiseskizzen aus Nord-West-Afrika*. Leipzig: Verlag von Paul Froberg.
- Governo Geral da Província de Cabo Verde (1866) “Edital do Administrador do concelho da Praia” in *Boletim Oficial do Governo Geral da Província de Cabo Verde*. 13, 31/3. pg. 3
- Lourenço, Eduardo (1992) “Chama plural” in FERRONHA, António Luís (coord.) *Atlas da língua portuguesa na história e no mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Comissão Nacional para os Descobrimentos Portugueses : União Latina (12-13).
- _____ (1999) *A Nau de Ícaro Seguido de Imagem e Miragem na Lusofonia*. Lisboa: Gradiva.
- Pereira, Daniel A. (2005) *Estudos da História de Cabo Verde*. Praia: Alfa Comunicações.
- Semedo, José Maria e Turano, Maria R. (1997) *Cabo Verde: O Ciclo Ritual das Festividades da Tabanca*. Praia: Spleen.
- Silva, António Correia e, (2002) “Dinâmicas de decomposição e recomposição de espaços e sociedades” in SANTOS, Maria Emília Madeira (coord.) *História Geral de Cabo Verde*. Vol. 3. Lisboa e Praia: Instituto de Investigação Científica e Tropical / Instituto Nacional da Cultura de Cabo Verde.

Soares, Maria João (2005) “«Crioulos Indómitos» e Vadios: Identidade e Crioulização em Cabo Verde- Sécs. XVII-XVIII” in *Actas do Congresso Internacional Espaço Atlântico de Antigo Regime: poderes e sociedades*. Lisboa: UNL / IICT.

<http://cvc.instituto->

[camoes.pt/eaar/coloquio/comunicacoes/maria_joao_soares.pdf](http://cvc.instituto-camoes.pt/eaar/coloquio/comunicacoes/maria_joao_soares.pdf)

[acedido em 21/10/2010]

Tinhorão, José Ramos (2ª/2008) *Os Sons dos Negros no Brasil. Cantos, Danças, Folgedos: Origens*. São Paulo: Editora 34.

Varela da Silva, Tomé (1985) *Finasons di Ña Nasia Gomi*. Praia: Institutu Kauberdianu di Libru [Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco]

Notas biográficas

Jorge Castro Ribeiro, Etnomusicólogo, docente do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. Investigador do Instituto de Etnomusicologia (INET-md) fez trabalho de campo em Portugal continental, Madeira, Cabo Verde e no Brasil. Tem diversas publicações científicas, entre as quais CD e DVD. Desenvolve também actividade pública de divulgação musical.