

A cabaça, o arame e um pedaço de pau: pensar a etnomusicologia através do berimbau

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/TCC

SUBÁREA: Etnomusicologia

Leonardo Saconatto
UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina
leo.saconatto@gmail.com

Luiz Henrique Fiammenghi
UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina
lhfiaminghi@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho apresenta um recorte a partir da etnomusicologia sobre o desenvolvimento do berimbau no território brasileiro. Considerando a diáspora africana a partir do século XVI, procurou-se delinear através principalmente da pesquisa de Rafael Galante (2022) um parentesco comum que definisse a origem da configuração organológica que o berimbau carrega. Sem desconsiderar o instrumento isolado de sua cultura, são discutidos neste texto, também, reflexões que apontam para o monocórdio como um representante simbólico quando partimos dos instrumentos para pensar chaves que decodificam melhor nossa cultura.

Palavras-chave: Etnomusicologia, Berimbau, Cultura Afro Brasileira.

The gourd, the wire and a stick: thinking about ethnomusicology through the berimbau.

Abstract: This work presents a perspective based on ethnomusicology about the development of the berimbau in Brazilian territory. Considering the African diaspora from the 16th century onwards, we sought to outline, mainly through the research of Rafael Galante (2022), a common kinship that defined the origin of the organological configuration that the berimbau carries. Without disregarding the isolated instrument of its culture, reflections are also discussed in this text that point to the monochord as a symbolic representative when we start from instruments to think about keys that better decode our culture.

Keywords. Ethnomusicology, Berimbau, Afro-Brazilian Culture.

O tensionamento de culturas entre arco e corda

Como o comportamento de uma cultura define seus sons? É possível, no campo musical sintetizar em uma só resposta o que é ser brasileiro? Na essência da cultura brasileira

miscigenada que é amálgama de costumes, práticas e saberes de diferentes origens histórico-geográficas encontra-se a música, com uma sonoridade inventiva, distinta ao redor do mundo, tradicional e ao mesmo tempo dinâmica, resiliente e capaz de dialogar com a historicidade ao longo dos séculos e que contribui decididamente para construção de uma identidade cultural brasileira. Quando pensamos em observar a música desenvolvida a partir de práticas musicais ancestrais, vem em nosso auxílio o campo da etnomusicologia e da organologia, que partem de uma análise de duplo sentido – fisio-acústico e sociocultural - e da relação dos instrumentos com o fazer musical, seja ele secular ou ritualístico. Tratando-se de tradições musicais transmitidas sobretudo pela oralidade, a ação instrumental e a corporalidade assumem um papel central nesta investigação.

John Blacking (1973) trata a música como uma tradição cultural que é compartilhada e transmitida pela oralidade, e neste sentido, enfoca as coisas comuns da prática sonora, como a criação, a performance e a corporalidade, que são entendidas como campos de desenvolvimento das materialidades da música, mantendo sua pregnância. Porém, o próprio Blacking (1973) nos alerta para o perigo de se comparar diferentes tipos de música (que é entendida aqui como integrante da cultura e de todas as suas manifestações relativas) baseando-se unicamente no seu aspecto sonoro. Desta perspectiva, o autor sintetiza o que parece ser o enfoque de uma etnomusicologia culturalmente informada: pensar a música além do som. Pesquisar o som projetado por um povo a partir da relação com a sua própria cultura, considerando sua capacidade de afetar e ser afetado.

Devemos ainda encarar que o foco pode estar muitas vezes em uma prática da etnomusicologia puramente descritiva ou que busca simplesmente classificar (um comportamento que a antropologia pós-moderna já se ocupou em revisitar) os materiais sonoros ou a configuração dos instrumentos e a forma de tocá-los. Pensando mais a fundo podemos nos perguntar qual o significado que a mensagem do som, carregada através dos tempos - como uma garrafa protege uma carta que atravessa um oceano - guarda em certo instrumento? O quanto conseguimos acessar do passado no presente, ao entrar em contato com o universo simbólico de algum instrumento certamente requer um pouco mais de nossa atenção.

Entramos aí em um campo de observação à parte, ligado à semiótica e à significação musical e que pode ser entendido com as lentes da retórica musical: a forma com que a música

e seus desdobramentos interagem, comunicam e transformam a cultura. Ao olharmos de forma mais concentrada para a identidade musical do Brasil, revela-se uma zona de interesse nitidamente de matriz afro-brasileira que é pouco focalizada nos estudos musicológicos. O desenvolvimento de uma cultura ao mesmo tempo musical, simbólica, visual, religiosa, gastronômica, linguística – em que o berimbau transporta no baú dos tempos – em simultaneidade com a cultura urbana ocidental, predominantemente eurocentrada. Buscamos enxergar na perspectiva etnomusicológica a formação da cultura brasileira e sua relação com instrumentos musicais através de suas práticas, dando espaço ao tensionamento da multiculturalidade brasileira e um “significante”¹ (SAUSSURE, CLG, p. 80) digno de nossa atenção: o berimbau. A partir desse instrumento este trabalho se prestou a investigar características que possam fortalecer a construção de um pensamento que considere o berimbau como uma síntese simbólica da tradição afro-brasileira em interação viva com a formação de uma musicalidade brasileira.

Para tentar chegar próximo às raízes da formação de nossa nação, o ponto de partida - como muitos já fizeram para tratar do desenvolvimento de cordofones em território brasileiro a partir do século XVIII e XIX - foram as figuras feitas por Jean-Baptiste Debret (1768-1848), pintor e desenhista francês que integrou a Missão Artística Francesa, vindo para o Brasil em 1816. O artista se ocupou em registrar, em gravuras muito bem executadas, o cotidiano urbano e semiurbano do período pós-colonial brasileiro e entre registros de paisagens, artefatos, etnias de africanos escravizados e indígenas, acontecimentos sociais (cenas do comércio, arquitetura local, eventos políticos e festas do povo). Neste sentido, fez o registro mais antigo conhecido de um berimbau e o tocador, intitulado por ele como “Negro Trovador”, mostrado na figura 1.

¹ Para ampliar a força do uso desse termo advindo da semiótica, cabe aqui uma definição ainda mais musical acerca da palavra: “o significante é a imagem acústica que é associada a um significado numa língua.” Numa descrição direta entende-se o significante como o elemento mais tangível, perceptível e material do signo, em nosso exemplo o próprio instrumento. Sendo o signo aqui entendido como a música em sua materialidade na cultura e o significado como os elementos culturais que a música faz emergir. Numa leitura direta de Saussure: o significante (instrumento) evoca o significado (cultura).



Figura 1. “O Negro Trovador”

Fonte: *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, Jean Baptiste Debret (1989)

Essa pista visual em nossa pesquisa também integra a recolha feita por um outro pesquisador, Kay Shaffer, que já no Século XX, em 1977, publicou com ferramentas da organologia, um mapeamento discutindo possíveis origens do instrumento e da etimologia do cordófono, unindo diferentes pesquisas como demonstrado (ver tabela 1). Os nomes encontrados para o berimbau ao longo da história são vários e sua etimologia ainda não está completamente revelada pelas pesquisas. Aparentemente não corrompido em sua forma e maneira de tocar ao longo dos séculos, para entender melhor a importância do berimbau é útil ao nosso percurso de pesquisa pensá-lo pelo viés do *spacio-motor thinking* (BAILY, 1985/1991), neste conceito traduzido por Tiago de Oliveira Pinto como padrões acústico-mocionais (OLIVEIRA PINTO, 2001) que nos chama a atenção para a maneira própria de tocar o instrumento que permanece relativamente intacta, sendo que seu uso instrumental não ficou deslocado da realidade dinâmica ao longo dos séculos de formação da cultura brasileira. Sendo assim, este trabalho se ocupa em investigar a trajetória do instrumento e projetar noções que embasem sua importância em nosso cenário nacional a partir de sua diáspora.

Tabela 1. Possíveis nomes e variações dadas para o berimbau

Termo	Fonte
humbo	Batalha
rucumbo, violam	Dias de Carvalho
hungo, m`bolumbumba	Neves e Sousa, Oliveira
Berimbau-de-barriga	Leonardo Mota (Apud Carneiro, 1975:16) e outros
marimba, rucumbo	N. Rodrigues
urucungo, gobo, bucumbunga, bucumbumba	A. Ramos
uricungo	Afonso Claudio (Apud Carneiro, 1975:16)
viola de arame	Gallet
lucungo	Redinha

Fonte: O Berimbau-de-Barriga e seus toques, SHAFFER, Kay (1979).

Um olhar mais atento ao instrumento enxerga, em sua origem e desenvolvimento, uma teia de relações organológicas com outras formas de representações dos instrumentos classificados como cordófonos. Indo mais além, percebe a relação do berimbau com outros instrumentos de corda percutida, dedilhada ou tocadas com arco. O esforço principal deste trabalho foi fazer um levantamento dessas diferentes possibilidades de surgimento, variação e consolidação do berimbau como ele é conhecido hoje, em sua configuração e forma de tocar. A questão aqui é: como um instrumento de classificação organológica peculiar – na fronteira entre a nobre família dos cordófonos e a exuberante linhagem dos instrumentos percussivos - e com padrões acústico-mocionais tão específicos, permanece como um dos instrumentos mais elementares em nossa cultura nacional?

De fato, a organologia e os estudos de acústica, muitas vezes regidos por um viés funcionalista e eurocêntrico, não reconhecem o berimbau enquanto uma síntese simbólica do universo musical (afro) brasileiro e promulgá-lo de tal forma exigirá maior investigação sobre o instrumento. Em sua sonoridade, são duas notas que se desdobram em distintas possibilidades conectivas e formam um elo fundador quando tratamos de percussão e fundamentos musicais. A oposição magnética da verbalização sonora entre a inflexão silábica do “don” e do “din” característica da linguagem musical do berimbau estabelece um paralelo na estrutura pedagógica da tradição oral presente nos estudos de tambor de mão dos terreiros afro-brasileiros com o “tum” (*open note*) e o “tá” (*slap note*) que formam toda a semântica e a consequente linguagem (código) musical que potencializa os encantamentos e trabalhos espirituais das práticas de tradição religiosa dos orixás. Investigar melhor essa relação silábica que atravessa

gerações poderá ser um dos desdobramentos deste trabalho que lança neste texto alguns pontos para o futuro desta pesquisa, como uma proposição que se auto desafia.

Ao ouvirmos o código musical resultante das inflexões silábicas citadas acima, escutamos dois gestos musicais em oposição que repercutem distintas ideias de pulsação e musicalidade com uma latência significativa. Esta latência agrupa seus pulsos em padrões rítmicos assimétricos, reproduzindo a seu modo as claves, toques e *timelines* (linhas-guia). O tambor carrega sua linguagem própria, assim como o berimbau. Ao compará-los em sua prática, podemos encarar que o “terreiro” do berimbau - local onde o instrumento teve seu papel de destaque e desenvolveu sua musicalidade e valor simbólico - é a própria roda de capoeira.

Uma jornada entre muitas cordas

Essa oposição entre dois gestos pulsantes que se atravessam e interpolam criando pontos de conectividade geradora pode ser entendida aqui alegoricamente ao considerar dois personagens na história da música brasileira contemporânea: (1) Naná Vasconcelos e sua abordagem disruptiva do berimbau, associada às dinâmicas de expansão sonora características do jazz que, sem alterar necessariamente os padrões acústicos-mocionais, cunhou uma nova forma de explorar o instrumento em forma de técnicas expandidas; (2) A trajetória do percussionista e pesquisador Djalma Corrêa, com destaque na sua recolha etnomusicológica de diferentes manifestações culturais que envolvem a questão da africanidade no Brasil (organizados atualmente num acervo, organizado pelo grupo Balafon com apoio do programa Rumos Itaú Cultural), indo desde a abordagem da música contemporânea com a criação de instrumentos inusitados que envolvem elementos fundamentais relacionados com o berimbau - a corda, a cabaça e etc. - sob influência de Walter Smetak (professor da UFBA nos anos 1960/70), até seu interesse pela sonoridade pinicante da tradição dos Sineiros nas igrejas católicas - uma prática originada pelo “sotaque” das sonoridades africanas em sinos de capelas - do estado de Minas Gerais. Enquanto pesquisávamos sobre a trajetória de Djalma Corrêa encontramos diretamente, na tese do historiador Rafael Galante (2022) num trabalho sobre os toques dos sineiros nas igrejas do período colonial, uma seção especial dedicada a tratar da diáspora dos instrumentos pluriarcos no Brasil. Tais instrumentos apresentam uma configuração que remonta a estruturas mantidas e adaptadas ao longo do tempo que indicam um parentesco

com outros que são tocados (ou percutidos) com arco, dedos ou varetas, dentre eles alguns que conhecemos muito bem em nossa atualidade: orocongo, rabeca, viola, violino...

Cabe dizer que o trabalho de Galante (2022) vai ao encontro da gênese, desenvolvimento e diáspora dos pluriarcos, ou seja, instrumentos de múltiplas cordas sendo, os monocórdios (instrumentos com uma corda só, como é o berimbau) alvo de uma pesquisa ainda em desenvolvimento, conforme indicado pelo autor no mesmo texto, que procura estabelecer os distanciamentos e aproximações desse grupo de cordófonos.

Nosso trabalho, ao direcionar seu enfoque para o berimbau, procura somar nessa lacuna e ajudar a traçar um caminho possível que elucide a insistência e sua permanência, suas configurações organológicas, quais foram seus desdobramentos no passado, suas formas atuantes no presente e seus apontamentos para o futuro. Ao se tratar do berimbau, o arco parece ter dado lugar à vareta que produz som em contato com a linha de aço. Ao invés de ser friccionada criando frequências de longa duração, a linha que conecta as duas pontas foi percutida, virou percussão. Talvez por isso traçou uma rota paralela aos instrumentos com múltiplas cordas - em seu uso e valor simbólico, mas não em sua classificação organológica - tornando-se um ícone em nosso território por uma outra via de inserção quando comparado com os seus parentes, muito mais estigmatizados na cultura ocidental eurocêntrica.

Figura 1. *Diferentes configurações de instrumentos pluri arcos*



Fonte: “Essa gunga veio de lá!” - Sinos e sineiros na África Centro-Occidental e no Brasil centro-africano. (GALANTE, Rafael, 2022).

É do último capítulo da tese citada² que retiramos a noção de parentesco - ao menos em sua ideia formal e em sua etimologia - entre os pluriarcos, o berimbau e os instrumentos da música de câmara europeia (viola e violino) tocados com arco, e que engloba também a rabeca brasileira e seus ancestrais africanos, *tchakare* (Moçambique) e *cimboa* (Cabo Verde), conhecido no Brasil como *orocongo* (MORETTO, 2018). Segundo Galante (2022), há nos registros históricos um costume recorrente de nomear os pluriarcos centro africanos em português por “viola de arcos” e atualmente nos povos da região do baixo Congo, e existe uma relação entre os nomes tradicionais destes instrumentos multicordas com os nomes contemporâneos do violão e da guitarra elétrica.

É importante ressaltar que apesar de alguma disseminação de estruturas próximas em organologia e forma de tocar em outras regiões, como o caso do Malunga na Índia³, a zona de interesse geográfica para este presente trabalho se restringe por ora na faixa que conecta a África Central ocidental com o Brasil, a partir do porto de Benguela em Angola. É entendido aqui que há um desenvolvimento contíguo entre duas referências para a construção dos instrumentos e

² “Essa gunga veio de lá!” - Sinos e sineiros na África Centro-Occidental e no Brasil centro-africano. (GALANTE, Rafael, 2022).

³ Malunga é o nome dado a um arco musical de corda única tocado pelos Sidis da Índia, que são descendentes de imigrantes da África Oriental. Ele produz dois tons, separados por uma oitava, e a junta da mão que sustenta o instrumento pode ser pressionada contra a corda para variar o tom.

de um resultado impresso na organologia que se desenvolveu neles a partir dos séculos XVIII e XIX, um considera a linha única, o outro a pluralidade. São a partir dessas intersecções entre configuração e uso social comum nessas famílias de instrumentos - os pluri arcos e os monocórdios, com suas variações - que consideramos primordial saber sobre um para entender o outro, considerando também o fato de que ambos apresentam dois elementos centrais próximos em estrutura e que são comuns a muitos outros de destaque na cultura ocidental: o uso da corda e da caixa de ressonância.

Um outro ponto de interesse sobre a ligação entre essas famílias primordiais de instrumentos é que ocupam um lugar de importância no léxico da cultura para os povos impactados na diáspora africana ao atuar, assim como o poder mágico de uma lira para Orfeu, como um dispositivo que usa o potencial mnemônico conferido pela música para armazenar e impulsionar histórias através do som.

O viajante e gravurista Henry Chamberlain⁴ escreve: “espécie de violino com uma corda” ao retratar um instrumento característico da paisagem semi-urbana no Brasil do século XIX e revela um conceito de cordófono monocórdio, num “arco musical” friccionado. Um monocórdio percutado. Uma linha de configuração do instrumento que se desenvolveu à parte para chegar no berimbau como o conhecemos hoje. Aprofundando ainda mais o olhar intercontinental, em sua tese Galante (2022) chama a atenção - ao analisar gravuras históricas de um missionário europeu na África central - para o fato de que, no caso dos pluriarcos, eram sempre representados junto a cortes de importantes reis e rainhas locais, destacando aí uma semelhança com os instrumentos europeus análogos aos pluriarcos centro-africanos (as liras e as harpas) que sempre pertenceram às “orquestras das elites do mundo mediterrâneo” (GALANTE, 2022).

O autor sugere também a partir destas iconografias que por suas representações sempre em pares ou mais unidades nessas orquestras de cortes africanas, há uma possibilidade de existirem conjuntos e naipes instrumentais desses *nsambis* (instrumentos de várias cordas, com arcos conectados a caixas de ressonância, tocados com os dedos indicadores e característicos da África Central ocidental) que possibilitaram novas possibilidades de linhas melódicas e

⁴ Henry Chamberlain foi um pintor, desenhista e militar inglês, que viajou pelo Brasil e por outros países e colônias da América e da Oceania durante o século XIX. Esteve no Brasil entre 1819-20.

relações harmônicas entre timbres e afinações ajustáveis conforme a curvatura dos arcos onde as cordas eram amarradas, o que demonstra uma possível inventividade na relação entre alturas para construir uma textura polifônica, mais imbricada das vozes, esse princípio também está, de uma forma menos modular, na divisão de naipes de berimbaus característico do arranjo de capoeira, onde são seccionados e nomeados do timbre mais grave para o mais agudo em Gunga, Viola e Violinha. Percebemos nesta nomenclatura uma insistente permanência de seus congêneres centro-africanos. Tal escolha polifônica e polirrítmica reflete um “colorido” que se pretende atingir com o agrupamento de timbres.

O curioso é que, já em território brasileiro, a maioria das representações e registros históricos nomeiam os pluriarcos como “viola”. Quando trata dessa nomeação e a semelhança com os nomes contemporâneos dos berimbaus exclusivamente de timbre médio e agudo, Galante (2022) comenta ser um “fenômeno de [...] associação linguística/musical contemporânea entre os cordofones dedilhados ocidentais e os pluriarcos nas culturas da África Central ocidental”. O que o autor sugere aqui é que há uma associação entre forma, organologia e padrões acústico-mocionais. Ao tentar elucidar a questão, Silva (2005, p. 353) citado por Galante (2022) comenta: “historicamente: ‘Os cordofones de corda dedilhadas são largamente utilizados no Brasil e [curiosamente] designados violas. Termo genérico que nem sempre coincide com as violas de dez cordas [viola caipira] propriamente ou os cordofones de fricção parentes das rabecas e dos violinos.’. Assim pode-se dizer que até o final do século XIX qualquer cordofone no Brasil, (dedilhado, friccionado ou percutido) seria chamado de “viola”, mesmo tratando-se de cordofones indígenas ou africanos.”

É importante então, além de buscar um radical comum de configuração, origem ou sonoridade procurar entender o uso social desse tipo de instrumento, associado aos viajantes, comerciantes e nômades agrícolas - que transitavam entre zonas rurais na África Central ocidental - os caminhantes que o levaram até o porto de Benguela no sudoeste angolano, principalmente no período de efervescente comércio de africanos escravizados para trabalhar no novo mundo e que trouxeram consigo, neste período de diáspora, a bagagem da prática instrumental desses tipos de cordofones e portanto atuam como um referencial para a diáspora dessa família de instrumentos em território brasileiro.

Conclusão

Nos resta aqui uma questão, por que os pluriarcos sumiram e o monocórdio berimbau sobreviveu? A resposta para essa pergunta pode estar muito além da capoeira, mas deve voltar até ela. Galante expõe em sua tese, ao falar sobre os pluriarcos, a própria etimologia da palavra capoeira, que remonta a cestos utilizados para transportar verduras ou principalmente aves para o comércio feito principalmente por negros comerciantes, feirantes nômades, que tinham nos instrumentos - lamelofones, como as kalimbas e diferentes modelos de pluriarcos - uma ferramenta estratégica para dispersão de seus refrões fiduciários, auxiliando musicalmente na eloquência para os pregões de produtos à venda no comércio do cenário urbano na região sudeste no Brasil do século XIX. Mais uma vez, a música acompanha a fala.

Assim, sem descartar o uso espiritual/religioso desses instrumentos mas ao encararmos a música como uma estratégia de socialização - uma ferramenta social - veremos que o berimbau não está permanentemente subjugado às práticas da capoeira, mas encontra em seu universo cultural de origem associado à essa prática, uma força de propulsão para ir além e resistir às modificações causticantes do tempo que reinventam a todo momento as formas e os costumes, muitas vezes reincidindo em um apagamento de detalhes engrandecedores ocultados pela visão eurocêntrica na formação de nosso povo.

Podemos ainda resgatar o pensamento do pesquisador Tiago de Oliveira Pinto (2004) de que “para muitas culturas africanas [...] música raramente é entendida como fenômeno puramente acústico” e pensar que talvez o formato, o timbre e as características da maneira de tocar os instrumentos também não o são necessariamente. Respeitar essa visão é considerar que a memória de um povo ou tradição reside também nas marcas de sua música, e isso nos leva a encarar o berimbau como um manancial que verte indícios e reflexões importantes para a história social da cultura brasileira. Pensar a pesquisa etnomusicológica a partir dos instrumentos musicais da diáspora africana e seu desenvolvimento regional é uma postura para lutar contra o apagamento de manifestações culturais na formação de nosso território provocado por uma abordagem etnocêntrica da música e, ao buscar entender os desdobramentos culturais da diáspora africana em nosso território, procura-se expandir o valor dos encadeamentos na relação musical entre Brasil e o continente africano.

Referências

- BAILY, J. (1985) Music structure and human movement. In P. Howell, I. Cross, & R. West (Eds.), *Musical structure and cognition* (pp. 237-258). London: Academic Press.
- BAILY, John. Some cognitive aspects of motor planning in musical performance. *Psychol. Belg.* XXXI-2 pp. 147-162, London, 1991.
- BLACKING, John. *How Musical Is Man?* (1973) University of Washington Press, 6th edition, 2000.
- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. 6. ed. São Paulo: Martins; Brasília, DF: INL, 1975. 3 v.
- GALANTE, Rafael Benvindo Figueiredo. "**Essa gunga veio de lá!**": sinos e sineiros na África Centro-Ocidental e no Brasil centro-africano. 2023. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. doi:10.11606/T.8.2023.tde-23052023-132320. Acesso em: 2024-03-14.
- MORETTO, Luiz Fernando. *Fiddles in Luso-Afro-Brazilian cultures: subalterns aesthetics*. Tese (PHD) – King’s College, London, 2018, Disponível em: <https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/>.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago. **As cores do som**: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *África, [S. l.]*, n. 22-23, p. 87–109, 2004. DOI: 10.11606/issn.2526-303X.v0i22-23p87-109. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74580>. Acesso em: 14 mar. 2024.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. In *Revista de Antropologia*, USP, v. 44 n. 1, pp. 221-286, São Paulo, 2001.
- SAUSSURE, F. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- SHAFFER, Kay. *O Berimbau de barriga e seus toques*. Ministério de Educação e Cultura: Secretaria de Assuntos Culturais, Fundação Nacional de Arte, Instituto Nacional do Folclore, 1977.
- SILVA, Salomão Jovino da. *Marimbas de Debret: presença musical africana na iconografia brasileira oitocentista*. In: BRITO, Joaquim Pais de, CARVALHO, Mário Vieira de e PAIS, José Machado (coord.). *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004.