

O idiomatismo e os aspectos performáticos no uso do berimbau nas obras *Matiz III*, ‘*Ciclos*’ e *Noite do Catete 5*.

George Maike dos Santos Ferreira

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – *georgemsf@hotmail.com*

Resumo: O presente artigo investiga o berimbau, um instrumento de percussão vinculado à cultura popular e tradicional brasileira, contextualizado na música de concerto. Explora-se suas capacidades técnicas e sonoras em duas composições para percussão múltipla solo: *Matiz III*, ‘*Ciclos*’ e *Noite do Catete 5*. Analisando também as contribuições à expansão do idioma do berimbau, as identidades presentes nas obras e o contato com diversas instrumentações e referências, contribuindo para a formação de percussionistas desta vertente através deste instrumento popular.

Palavras-chave: Berimbau. Percussão brasileira. Idiomatismo. Música contemporânea brasileira.

Idiomatism and Performance Aspects in the Use of the Berimbau in the Works *Matiz III*, ‘*Ciclos*’ and *Noite do Catete 5*.

Abstract: This article investigates the berimbau, a percussion instrument linked to Brazilian popular and traditional culture, contextualized in concert music. Its technical and sound capabilities are explored in two compositions for solo multiple percussion: *Matiz III*, ‘*Ciclos*’ and *Noite do Catete 5*. It also analyzes the contributions to the expansion of the berimbau language, the identities present in the works and the contact with diverse instrumentations and references, contributing to the training of percussionists in this field through this popular instrument.

Keywords: Berimbau. Brazilian percussion. Idiomatism. Brazilian Contemporary Music.

Sobre o berimbau, a percussão múltipla, o idiomatismo e a identidade brasileira.

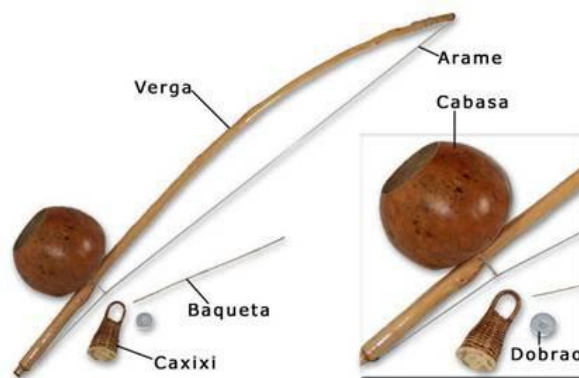
É perceptível a crescente incorporação de instrumentos da música popular brasileira no contexto da música de concerto. Compositores(as) trazem novos timbres para expandir a linguagem musical, criando um diálogo entre diferentes gêneros. Isso exige dos(das) intérpretes novas técnicas e pesquisas sobre os desafios envolvidos. O nosso foco está na análise da interação entre instrumentos da cultura popular, como o berimbau e a música de concerto, destacando como essa fusão contribui para a evolução das técnicas do instrumento e do repertório técnico-interpretativo dos(das) performers.

Ao consultarmos a descrição do berimbau no Dicionário de Percussão de Mário D. Frungillo, percebemos que há uma explicação prévia sobre em que gênero musical o instrumento é mais tocado, como no exemplo a seguir:

Berimbau, cordofone percutido, substantivo masculino, plural = berimbaus – [...] Apesar de ser um instrumento de poucos recursos e identificado com a dança-jogo da ‘capoeira’, tem sido esporadicamente utilizado em música erudita. Na ‘capoeira’ é usado pelo menos um instrumento, e na ‘capoeira’ estilo ‘Angola’ três deles, denominados “gunga” (grave), “médio” (médio) e “viola” (agudo), geralmente com tamanhos correspondentes à altura do som [...] (Frungillo, 2003, p. 39).

Devido à falta de documentação, não se sabe exatamente quando o berimbau foi associado à capoeira, mas, no início do século XX, ele já fazia parte dessa arte e se tornou seu símbolo. Kay Shaffer, em seu livro *O Berimbau-de-barriga e seus toques*, afirma que o berimbau, definido como um arco musical, “Em geral, é construído de um pedaço de madeira flexível mantido em forma de arco por um arame e com uma cabaça amarrada na parte inferior. É tocado em conjunto com um caxixi – um tipo de chocalho.” (Shaffer, 1977, p. 20).

Figura 1 – O Berimbau e seus acessórios



Fonte: Rev. Ibero-americana do Patrimônio Histórico-Educativo, Campinas, SP, v. 7, p. 2.

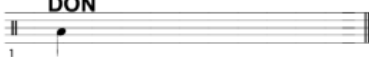

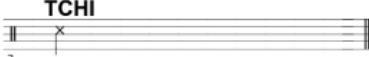
A figura 1 indica cada elemento que constitui o instrumento berimbau, onde a madeira é chamada de verga, há também a baqueta que pode ser confeccionada com a própria madeira da verga ou de *tucum*¹. Na figura, há também o dobrão, uma grande moeda que nos toques tradicionais, é segurada pelos dedos polegar e indicador, na mesma mão que segura o instrumento com os dedos médio, anelar e mínimo, a moeda é usada para tensionar a corda, que passará a soar um tom acima da corda tocada quando sem tensionar com o dobrão ou uma pedra pequena e lisa.

É importante ressaltarmos que a confecção do berimbau é realizada por artesãos especializados e que seu uso na música contemporânea exige o entendimento de suas características e técnicas, bem como montar o instrumento e realizar movimentos tradicionais. Além disso, enfatizamos a importância de se pesquisar o contexto cultural do berimbau, especialmente sua conexão com a capoeira. O aprendizado técnico, musical e histórico vai além da academia, envolvendo profissionais não acadêmicos, criando uma ponte entre diferentes culturas e conhecimentos acerca do instrumento. Durante o estudo das obras, tivemos contato com profissionais ligados ao berimbau. Cristiano Rodrigues, ex-capoeirista e auxiliar de portaria do Departamento de Música da ECA-USP, reagiu de forma alegre e entusiasmada ao

ver que haviam estudos com berimbau em seu local de trabalho, onde só se escutava piano, violino, flauta, marimba, caixa ou tímpanos, ele nos ensinou a montar, afinar e tocar alguns toques tradicionais de capoeira, como "São Bento pequeno" e "São Bento grande", que são exigidos em uma das composições que aqui estudamos. Luiz Poeira, contra-mestre e artesão, nos ajudou com técnicas de montagem e fornecimento de cordas resistentes, muito necessárias para as obras aqui exploradas, devido às novas técnicas propostas. Dainho Xequerê, também contra-mestre, nos ensinou alguns toques tradicionais da capoeira e recomendou o livro *O Berimbau da Bahia*, de Ramiro Musotto. Nesta pesquisa, Musotto registra as principais técnicas e toques do berimbau tradicional, como no exemplo editado a seguir:

Exemplo 1 - Algumas das técnicas tradicionais do berimbau

SONS BÁSICOS DO BERIMBAU TRADICIONAL

<p>Som grave</p> <p>Cabaça afastada. Bate logo acima do cordão da cabaça.</p>	<p>DON</p> 
<p>Som agudo</p> <p>Cabaça afastada. Pedra pressionando a corda. Bate logo acima da pedra.</p>	<p>DIN</p> 
<p>Chiado ou Escrachado</p> <p>Cabaça fechando na barriga. Pedra encostando sem pressionar. Bate logo acima da pedra.</p>	<p>TCHI</p> 

Fonte: *O Berimbau da Bahia*, Ramiro Musotto, Salvador: Edições harpan, 2011, p. 63.

Este exemplo é seguido de outros sons dos toques tradicionais do berimbau, como o *Dun*, som grave abafado, onde a cabaça é fechada na barriga, o *Don* ligado ao *Tchi*, quando é tocado o som grave e em seguida encosta-se suavemente a pedra na corda ao mesmo tempo em que a cabaça é fechada na barriga, entre outros.

Compreender e dominar as técnicas e toques tradicionais do berimbau foi essencial para a execução das obras estudadas. O primeiro passo foi aprender a montar e manusear o instrumento, conhecimento que não é oferecido nos cursos de percussão da maioria das universidades brasileiras. Isso ocorre porque o berimbau, parte de culturas tradicionais como a capoeira e o samba, é marginalizado, recebendo menos atenção acadêmica em comparação à música europeia e norte-americana. As obras analisadas, além de usarem o berimbau, são solos de percussão múltipla, uma prática que se desenvolveu no século XX com a crescente exploração da percussão na música erudita, em orquestras, passando por formações menores, até chegarem em solos. Segundo Payson, percussão múltipla é quando o músico toca dois ou mais instrumentos de percussão simultaneamente ou em rápida sucessão. Esse estilo combina

instrumentos de diferentes classificações, como em *Matiz III, Ciclos* de Rodrigo Lima, que une tambores, berimbau, reco-reco e gongos, e em *Noite do Catete 5* de Luiz Carlos Csekö, que combina berimbaus, guizos, apito, prato, tam-tam e reco-reco.

Analisaremos as obras de Lima e Csekö também sob a perspectiva idiomática do uso berimbau, segundo Pavan (2009, pg.39, apud Miranda, 2018, p.15) “na origem etimológica da palavra idiomático, *idio* é derivado do grego *ídios*, que significa aquilo que é próprio, pessoal, privativo”. Na pesquisa musical, quando usado, o termo pode se referir às características próprias de um instrumento ou estilo. Sendo assim, o idiomatismo em um instrumento musical são:

[...] peculiaridades e possibilidades técnicas e expressivas que determinado meio sonoro possibilita. [...] Dentre os assuntos que o termo engloba pode-se destacar: técnicas específicas de execução; possibilidades físicas e mecânicas; possibilidades expressivas, procedimentos típicos da escrita; nível de exequibilidade dos procedimentos; conhecimento de obras relevantes para o meio, etc (Kreutz, 2012, p. 3, apud Miranda, 2018, p. 16)

Matiz III, 'Ciclos' e Noite do Catete 5, nos aponta diferentes recursos técnicos, expressivos e peculiares no uso do berimbau, transformando o idioma típico deste, dos quais discutiremos de forma mais aprofundada no próximo tópico.

Sob um aspecto mais amplo, o uso deste instrumento advindo de manifestação cultural genuinamente brasileira, a capoeira, nos remete a uma musicalidade particular de nosso país, entendendo por musicalidade:

[...] não como capacidade ou aptidão para a música, mas como uma espécie de memória musical-cultural compartilhada por uma comunidade, sendo constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas. Desenvolvida e transmitida culturalmente na comunidade (Bauman, 2003), a musicalidade é o campo que torna possível ali um processo comunicativo na composição, performance e audição musical (Piedade, 2013, p. 3).

Desta forma, entendemos que os(as) intérpretes, ao estudar estas obras ou ouvintes, ao escutarem tais obras, podem se identificar através dessa “memória musical-cultural” (como no caso de Cristiano Rodrigues, citado aqui anteriormente), seja através dos toques tradicionais explorados ou simplesmente pela presença do instrumento brasileiro, advindo da capoeira, dança e jogo reconhecido como patrimônio cultural imaterial da humanidade, nos remetendo a

várias referências musicais que estão intrinsecamente ligadas à nossa cultura, estando presente tanto nas comunidades marginalizadas quanto nas grandes salas de concerto.

O berimbau em *Matiz III*, ‘Ciclos’ e Noite do Catete 5.

No presente tópico, analisaremos algumas peculiaridades no uso do berimbau nestas duas obras, mas para tanto, nos é importante lembrar que o instrumento ganhou notoriedade nas mãos do percussionista Naná Vasconcelos a partir da década de 1970. Naná foi um dos músicos mais influentes no uso do berimbau, levando-o além de suas raízes tradicionais e explorando suas possibilidades na música contemporânea e internacional. Ele inovou ao incorporar o berimbau em diversos gêneros, desde jazz até música de concerto, destacando sua versatilidade e valor artístico. Sua abordagem criativa ajudou a elevar o status do berimbau, trazendo reconhecimento mundial para o instrumento e conectando a cultura afro-brasileira a uma audiência global.

Na música de concerto acadêmica, o compositor Alexandre Lunsqui explorou diversas possibilidades sonoras, técnicas e interpretativas através das obras *Glaes* e *Íris*, esta última, composta em 2001 para berimbau solo, na qual já foi brilhantemente interpretada pelos percussionistas Greg Beyer e Fernando Miranda, ambos desenvolveram grandes pesquisas com o uso do instrumento na música de concerto, Beyer na criação e produção de um grupo de berimbaus, o ensemble *Arcomusical* e Miranda no uso de elementos idiomáticos do berimbau em experimentações composicionais colaborativas.

No presente artigo, o berimbau será analisado em diferentes perspectivas de atuação, em duas obras brasileiras para percussão múltipla solo: *Matiz III*, ‘Ciclos’ de Rodrigo Lima e *Noite do Catete 5* de Luiz Carlos Csekö. As particularidades apresentadas no instrumento e as maneiras apropriadas de tocá-lo serão abordadas ao mesmo tempo em que analisaremos, discutiremos e buscaremos soluções para as propostas de extensão do idioma do instrumento, por cada compositor, em cada obra.

Matiz III, ‘ciclos’, composta em 2013, insere o berimbau como instrumento condutor, apresentando o tema e o material composicional que caracteriza toda a obra. Trata-se de uma obra que traz, além de um berimbau suspenso, os bongôs, um tambor grave (do qual usamos uma alfaia, sob autorização do compositor), um reco-reco de metal, um gongo tailandês e dois gongos chineses.

A edição revisada da partitura, realizada em 2018, traz em sua segunda página uma bula onde Lima, além de listar o *set up* e indicar as respectivas alturas no pentagrama musical, registra um comentário direcionado ao executante:

Assumi inicialmente três ciclos ou “Talas” indianas como ponto de partida para a construção rítmica da obra. O ciclo 1 contém 16 pulsos (*beat*) organizados assimetricamente: $5+3+4+4 = 16$. O ciclo 2 contém 10 pulsos: $2+3+2+3 = 10$ e o ciclo 3 uma combinação dos elementos 1 e 2: $5+2+3+4 = 14$. A partir disso, busca-se criar uma espécie de ritual onde o percussionista passa a dialogar gradativamente com essas três entidades métricas, envolvendo-se num jogo de construção e desconstrução dos ciclos (Lima, 2018).

Do compasso 1 ao compasso 18. Os ciclos baseados nas talas são apresentados pelo berimbau em semicolcheias numa primeira textura, esta se dissolve a partir do compasso 10, onde as notas do berimbau são menos tocadas, dando destaque para os outros instrumentos.

Exemplo 2: Os ciclos apresentados no berimbau na primeira seção de *Matiz III*, ‘*Ciclos*’, recortes da linha do berimbau dos compassos 1 ao 4 e 10 ao 12

The image displays musical notation for the berimbau in two systems. The first system shows two staves of rhythmic notation with accents and dynamic markings. The second system shows a single staff with a complex rhythmic pattern, including dynamic markings such as *p*, *f*, *mp*, and *f*, and a crescendo hairpin.

Fonte: Partitura de *Matiz III*, ‘*Ciclos*’ de Rodrigo Lima. Site oficial: Babel Scores, 2018.

O exemplo 2 também nos apresenta a escrita do berimbau em *Matiz III*, ‘*Ciclos*’, grafado na primeira linha complementar superior do pentagrama, usando apenas o timbre de corda solta com acentos. A combinação dos instrumentos e a escrita do berimbau nesta obra nos demanda uma montagem de percussão múltipla onde o berimbau necessita de ser tocado em posição horizontal, para que a corda seja golpeada num ponto mais próximo possível da cabeça, assim como na maneira tradicional de tocar o instrumento com corda solta, a figura a seguir demonstra um *set up* que atenda tais necessidades:

Figura 2 – Sugestão de montagem para *Matiz III*, ‘Ciclos’



Fonte: fotografia registrada pelo autor

O berimbau está suspenso numa estante para bongôs, através de duas abraçadeiras de plástico. A figura 2 também exemplifica a necessidade de a cabeça do berimbau ser amarrada de uma diferente da tradicional, pois ao posicionarmos a cabeça de forma lateral no instrumento, temos a projeção do mesmo sendo direcionada para a plateia. Salientamos também a importância do uso de um berimbau grave (*gunga*), para uma maior projeção sonora, facilitando a equalização com os outros instrumentos quando a obra é executada de maneira acústica, sem equipamento de amplificação.

Optamos por montar *Matiz III*, ‘Ciclos’ conforme a ordem dos instrumentos no pentagrama, seguindo as orientações da partitura. Os instrumentos das linhas inferiores foram posicionados à esquerda e, os das linhas superiores, à direita do percussionista. Assim, a leitura de baixo para cima no pentagrama corresponde à disposição física dos instrumentos, da esquerda para a direita, facilitando a execução. O exemplo a seguir mostra a bula com a disposição dos instrumentos e um excerto da escrita musical da obra.

Exemplo 3: A bula descrevendo os instrumentos da obra e suas disposições no pentagrama da partitura e o excerto com os compassos 70 e 71, parte final da obra



Fonte: Partitura de *Matiz III*, 'Ciclos' de Rodrigo Lima. Site oficial: Babel Scores, 2018.

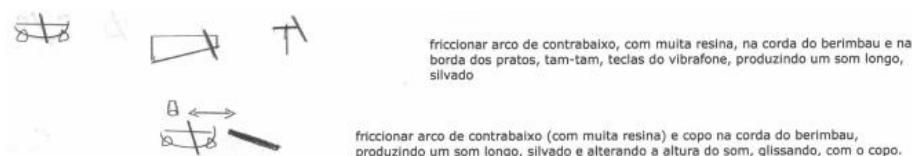
O exemplo mostra a parte final da obra, onde as talas indianas são representadas por fusas, criando uma textura virtuosa. O berimbau é tocado apenas na primeira nota de cada instrumento, com a dinâmica decrescendo para destacar a ressonância da nota acentuada do berimbau. O compositor exige uma interpretação enérgica e expressiva, "*ricocheteando*" *molto espressivo*, ressaltando a necessidade de vigor do(a) intérprete para alcançar uma catarse no ápice da obra, já em seu final.

A obra exige o uso de quatro baquetas simultaneamente para tocar instrumentos de diferentes classificações e timbres, além das passagens complexas. O compositor pede que o berimbau seja tocado com o cabo de uma baqueta comum, mas experimentos mostraram que o peso da cabeça da baqueta prejudicava a execução, então a vareta de tucum foi escolhida para obter o melhor som. A técnica de Leigh Howard Stevens, que evita o cruzamento das baquetas, foi considerada a mais adequada para tocar o berimbau, garantindo liberdade de movimento e rebote. Para os tambores, gongos e bloco de madeira, a técnica de Gary Burton, onde as baquetas se cruzam, foi mais eficiente, garantindo firmeza para passagens rápidas. Assim, duas técnicas diferentes são usadas simultaneamente nas seções 1 e 3, onde o berimbau está presente, enquanto na seção intermediária, sem berimbau, o reco-reco é tocado com a técnica Burton para maior agilidade. A execução de *Matiz III*, 'Ciclos' exige uma atenção especial ao berimbau, que serve como a espinha dorsal da obra, guiando tanto o intérprete quanto a plateia. A forma proposta e descoberta de tocá-lo abre novas possibilidades tanto na música de concerto quanto em outros contextos.

Noite do Catete 5, composta em 2005, é escrita para um berimbau suspenso com duas cabaças, um berimbau tocado tipicamente como berimbau-de-barriga, um tam-tam, um reco-reco de metal, dois caxixis, os guizos e um apito. Trata-se de uma obra com texturas sonoras combinadas aos toques tradicionais de capoeira, onde requer, além do uso de técnicas estendidas no instrumento, a gravação de três pistas pré-gravadas pelo(a) percussionista, que servirá de acompanhamento para a performance ao vivo ao tocar a pista do(da) percussionista 1, desta forma, há uma amálgama das sonoridades eletrônicas e acústicas. Outra característica notável nessa e em outras obras de Csekö, é a instalação de uma iluminação específica para a performance ao vivo, que a caracteriza, simultaneamente, como uma arte sonora e visual.

Ao início da partitura, há uma bula que indica cuidadosamente de que forma cada instrumento será grafado, cada técnica necessária para se extrair cada timbre e os mapas de luz e som necessários para termos o resultado esperado da execução da obra:

Exemplo 4 – Parte da bula indicando o berimbau suspenso e outros instrumentos tocados com arco de contrabaixo

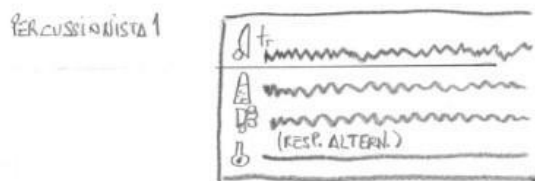


Fonte: Partitura de *Noite do Catete 5*, de Luiz Carlos Csekö. Acervo do compositor, 2005.

O exemplo acima, juntamente com a bula completa, exige que o berimbau suspenso tenha duas cabaças, uma em cada extremidade da verga, que serão iluminadas conforme o mapa de luz da partitura. A montagem, simples, inclui o berimbau suspenso como em *Matiz III*, ‘*Ciclos*’, mas com duas cabaças, uma mesa com baquetas, arco de contrabaixo, guizos, caxixis, prato e tam-tam suspensos em estantes apropriadas. Além disso, uma estante de prato apenas com a base serve para apoiar o berimbau-de-barriga de forma vertical, do qual precisa ser manuseado rapidamente entre as diferentes texturas da obra.

A obra se inicia com o berimbau-de-barriga sendo tocado de forma tradicional com caxixi, mas junto com os guizos e apito, como descrito na notação a seguir:

Exemplo 5 – O berimbau e outros instrumentos tocados simultaneamente em *Noite do Catete 5*

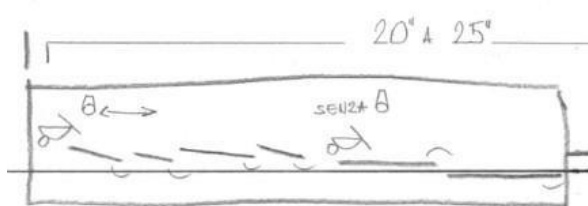


Fonte: Partitura de *Noite do Catete 5*, de Luiz Carlos Csekö. Acervo do compositor, 2005.

Para que seja possível tocar os guizos junto com o berimbau, como demonstrado no exemplo 5, recomendamos o uso de guizos que formam uma espécie de pulseira folgada, no pulso da mão que segura a baqueta, de forma que seja possível colocar e tirar os guizos da mão rapidamente.

A obra não utiliza compassos separados, mas eventos cronometrados que mudam a textura ao alternar timbres ou instrumentos. Na quarta página, o compositor pede que o berimbau suspenso seja tocado com um arco de contrabaixo, friccionado entre as cabaças e as pontas da verga, assim, percebemos a necessidade de a outra mão apenas segurar a verga. Além disso, o compositor solicita uma técnica não tradicional, onde, além de friccionar o arco, o(a) intérprete deve usar um copo de vidro para gerar sons longos e em glissando, ao passar o copo de forma tensionada pela corda do instrumento.

Exemplo 6 – O arco de contrabaixo e o copo de vidro na corda do berimbau.



Fonte: Partitura de *Noite do Catete 5*, de Luiz Carlos Csekö. Acervo do compositor, 2005.

O exemplo 6 também traz a representação dos eventos ao longo da obra em que os números indicam a quantidade de segundos que o evento será tocado.

Ao longo da obra, Csekö também demanda que o(a) intérprete execute dois toques tradicionais da capoeira de angola, os toques São Bento Pequeno e São Bento Grande, que estão exemplificados respectivamente a seguir:

Exemplos 7 e 8 – Os toques de São Bento Pequeno e São Bento Grande respectivamente



Fonte: *O Berimbau da Bahia*, Ramiro Musotto, Salvador: Edições harpan, 2011, p. 119 e 122.

O som dos toques tradicionais da capoeira de angola dos exemplos 7 e 8, tocados pelo(a) intérprete ao longo da obra, são revezados com excertos de gravações do disco *Capoeira da Bahia*, do Mestre Traíra, um marco da tradição da capoeira de Angola, gravado em 1963, o compositor demanda que tais excertos devem estar inseridos nas gravações de cada uma das 3 linhas sobrepostas para montar a gravação que acompanha a performance ao vivo.

A obra realiza um grande encontro através do uso do berimbau, entre a cultura tradicional do instrumento, algumas técnicas que estendem o idioma deste na música de concerto e o uso das gravações resultando em uma performance eletroacústica.

Considerações Finais

As obras "Matiz III, 'Ciclos'" de Rodrigo Lima e "Noite do Catete 5" de Luiz Carlos Csekö fazem referência à tradição da música brasileira através do uso do berimbau, inovando na utilização sonora desse instrumento. Essas obras demonstram a flexibilidade sonora do berimbau ao ser inserido em contextos diferentes de suas origens culturais, abrindo novas possibilidades, inclusive na música popular. A nova proposta idiomática exige que o intérprete crie soluções variadas para montar e tocar o instrumento, escolher baquetas ou objetos adequados, além de propor o desenvolvimento de novas técnicas para percussionistas acostumados apenas com instrumentos convencionais da música de concerto.

A partir da percepção de que são obras ainda pouco tocadas, além de incentivar a execução destas, o artigo busca fomentar o repertório para percussão múltipla no Brasil, incorporar mais instrumentos tipicamente brasileiros na música de concerto e estabelecer uma relação produtiva entre pesquisadores de diferentes áreas da música, promovendo o acesso e a divulgação da música contemporânea brasileira para novos públicos.

Referências:

BURTON, Gary. **Introduction to Jazz Vibes**. Glenview, Illinois. Creative Music, 1965.

CSEKÖ, Luiz Carlos. **Noite do Catete 5**. Acervo do compositor, 2005. Partitura.

FALCÃO, José Luiz Cirqueira; DUARTE DE OLIVEIRA, Marcos. **Do arco musical primitivo ao berimbau de barriga: a trajetória do instrumento mor da capoeira**. RIDPHE_R Revista Iberoamericana do Patrimônio Histórico-Educativo, Campinas, SP, v. 7, n. 00, p. e021022, 2021. DOI: 10.20888/ridpher.v7i00.15788. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/ridphe/article/view/15788>. Acesso em: 09 out. 2024.

FRUNGILLO, Mário D. **Dicionário de Percussão**. São Paulo: Editora da UNESP/ Imprensa Oficial do Estado, 2003.

LIMA, Rodrigo. **Matiz III, 'Ciclos'**. Site oficial: Babel Scores, 2018. Partitura.

MIRANDA, Fernando de Souza. **O uso de elementos idiomáticos do berimbau em experimentações composicionais colaborativas**. São Paulo-SP, 2018.

MORAIS, Ronan Gil de; STASI, Carlos. **Múltiplas faces**: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. *Opus*. v. 16, n. 2, p. 61-79. 2010.

MUSOTTO, Ramiro. **O berimbau da Bahia**. Um estudo da técnica, escrita e evolução da música tradicional e contemporânea do berimbau da Bahia. Bahia. Harpan, 2011.

PAYSON, Al. **Multiple-percussion at the school level**. *Percussive Notes*, v. 11, n. 3, p.10. Spring. 1973.

PIEIDADE, Acácio T. C. 2013. **A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira**: reflexões sobre a retoricidade na música. *El oído pensante*, vol.1, n.1, p. 1 – 23. 2013.

SHAFFER, Kay. **O Berimbau-de-barriga e seus toques**. Monografias Folclóricas 2. Rio de Janeiro. Funarte, 1977.

STEVENS, Leigh Howard. **Method of Mouvement**. Estados Unidos, 1979.

¹ baqueta confeccionada com a madeira extraída de um tipo de palmeira que recebe o mesmo nome.