

---

# Instrumentos musicales populares: la desaparición de la marimba

---

ELIZABETH TRAVASSOS

Master y doctorada en Antropología Social en el Museo Nacional de la Universidad Federal de Rio de Janeiro. Investigadora de la Coordinación de Folclore y Cultura Popular de FUNARTE.

Las técnicas de identificación y análisis de los instrumentos musicales se desarrollaron en el ámbito de la Musicología bajo el impulso dado por las colecciones de fonogramas y objetos recogidos por investigadores europeos en varias partes del mundo (1). Las colecciones proveyeron material para grandes clasificaciones que, a ejemplo de aquella emprendida por Erich von Hornbostel y Curt Sachs, trataban de integrar en un corpus unificado el conocimiento sobre todos los instrumentos musicales.

Esa organología estaba ligada a los presupuestos antropológicos evolucionistas y difusionistas dominantes a fines del siglo pasado. Había gran interés por el origen remoto de los instrumentos musicales (así como por el origen remoto de la música), que se pretendía elucidar estudiando los de los pueblos primitivos, conforme a la suposición, desde entonces abandonada, de que ellos son representantes contemporáneos de las etapas más atrasadas de la línea evolutiva de la cultura.

---

1 El plano general de esa disciplina elaborado en 1885 por Guido Adler contenía el ramo destinado al estudio de la historia de los instrumentos musicales (ver Pinto, 1983).

Otros abordajes a los instrumentos musicales han sido empleados desde que las modernas teorías antropológicas pasaron a concebir las culturas como entidades que, diferentes entre sí, no pueden ser jerarquizadas conforme al grado de complejidad de las estructuras sociales o de las tecnologías. Como recuerda Anthony Seeger (1986a), el énfasis en los modos de integración de las culturas cambió la preocupación de comparar sincrónica o diacronicamente características culturales aisladas. Según el autor, los instrumentos son objetos que se vuelven inteligibles a medida que se conoce la cultura en la cual están inmersos, al mismo tiempo que su estudio - y de la música que los pone en acción - vuelve inteligibles aspectos de esa cultura. Con eso, él defiende la necesidad de ir más allá de las clasificaciones tipológicas acústico-musicales para investigar las relaciones sociales que el uso de los instrumentos evidencia y el lugar que ocupan en los sistemas simbólicos. Al llamar la atención sobre el hecho de que la música y los instrumentos musicales estén frecuentemente investidos, en las sociedades tradicionales, de un poder que emana del mito, de la religión y del ritual, nos recuerda que la

propia idea de instrumento para hacer música - y, por consiguiente, la idea de música - puede ser objeto de investigación y que los conceptos occidentales modernos a los cuales esas palabras remiten, no pueden ser automáticamente asumidos como universales. Sus sugerencias metodológicas, hechas a propósito de los instrumentos musicales de los grupos indígenas de Brasil, pueden ser aplicadas a los de otros grupos étnicos y sociales.

Las noticias sobre instrumentos musicales usados en Brasil son tan antiguas como los primeros documentos producidos por los conquistadores y misioneros. Estos últimos implantaron la enseñanza de la música litúrgica católica y aprovecharon la música nativa en autos y ceremonias. En esa medida, tuvieron la oportunidad de observar directamente las prácticas instrumentales de los nativos. Su observación, con todo, estaba permanentemente orientada por el objetivo primero de la acción misionera, que era llevar a cabo la cristianización. La literatura posterior de los viajeros extranjeros - científicos, artistas, funcionarios de gobierno en misiones de exploración y reconocimiento de territorio - contiene des-

cripciones más o menos detalladas de instrumentos musicales, acompañadas a veces de iconografía y trechos musicales anotados. Esos autores fueron atraídos generalmente por los instrumentos usados por indígenas, por africanos y por sus descendientes en Brasil, exóticos en la medida en que no tenían semejanza inmediatamente visible con los instrumentos europeos que conocían. Las informaciones contenidas en sus textos son valiosas, pero fragmentarias y a veces imprecisas. Si europeos en viajes científicos demostraron mayor curiosidad por culturas distintas de la suya que administradores y miembros de la élite colonial (directamente envueltos en la dominación de los indígenas y del numeroso contingente de africanos esclavizados y por eso empeñados eventualmente en la represión a músicas y bailes), no tuvieron acceso a aspectos de su vida social vedados a observadores extranjeros.

Desde el inicio del siglo, cronistas, etnógrafos y folkloristas brasileños, algunos de ellos con entrenamiento musical, inventariaron varios instrumentos usados en la música de las clases populares. Ahí están los trabajos de Luciano Gallet (1934),

Arthur Ramos (1951, 1954) y Edison Carneiro (1978, 1982). En sus textos, el lector encuentra descripciones, que, desde el punto de vista técnico de la organología, son sumarias, e informaciones extensas sobre las ocasiones en que son tocados los instrumentos (rituales, géneros musicales). El interés por la música de los grupos indígenas fue bastante menor entre estudiosos brasileños, y, consecuentemente, poca información aparece sobre sus instrumentos musicales en la literatura etnográfica nacional de la primera mitad de nuestro siglo: Roquette-Pinto (1938) es una excepción. La obra de Karl Gustav Izikowitz (1935), enteramente dedicada a los instrumentos musicales y sonoros de los indios de América del Sur, fue una de las pocas fuentes especializadas disponibles hasta la publicación de los trabajos de Helza Camêu (1977), fundamentados en colecciones museísticas brasileñas.

En las últimas décadas, el crecimiento de la antropología y el apareamiento de trabajos etnomusicológicos especializados han ampliado el conocimiento sobre instrumentos musicales con la descripción de las tecnologías de confección artesanal, técnicas de ejecución, ideas

acústicas y musicales que el estudio de los objetos permite desvelar, documentación sonora en grabaciones y anotación de repertorios musicales. Cabe destacar que la reivindicación de Oneyda Alvarenga (1947) por un conocimiento más sólido de las culturas y músicas africanas, necesario para la identificación de la procedencia de ciertos instrumentos encontrados en Brasil, ha sido oída por etnomusicólogos “africanistas” y “brasilianistas”, como Gehrard Kubik (1979), Kazadi wa Mukuna (sin fecha) y Tiago de Oliveira Pinto (1988 y 1993).

Hay trabajos recientes dedicados a un instrumento y su papel en géneros musicales específicos (Waddey, 1980/81; Corrêa, 1983; Andrade, 1981, etc.) o a la vida musical y cultural de segmentos populares en una región, con bastante información sobre la práctica instrumental (Kilza Setti, 1985). El tema despunta aún en los estudios sobre música y cultura de los grupos indígenas, especialmente aquellos cuyos instrumentos son numerosos y variados o culturalmente enfatizados (Bastos, 1978; Fuks, 1985; Aytai, 1981 y 1985).

No se puede olvidar que contribu-

ye a estimular esas investigaciones el interés intermitente de la música popular urbana y de la música de concierto por los instrumentos populares tradicionales. Ejemplo de eso es la guitarra de diez cuerdas o guitarra *caipira* (referencia a la región interior de los estados de São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Goiás, donde su presencia es fuerte) que, a pesar de que es muy usada en la zona rural y pequeñas ciudades, sólo recientemente encontró intérpretes entre compositores e instrumentistas profesionales de los grandes centros urbanos, con acceso a los medios de comunicación modernos. Al lado de los estudiosos, ellos ayudaron a reubicarla en el campo de visión de la población de los grandes centros urbanos.

De ese inmenso y complejo universo, escogemos comentar la desaparición de la *marimba*, nombre por el que fueron conocidos dos tipos de xilófono en Brasil: uno con resonadores de calabaza, otro con caja de resonancia de madera. Varias veces citados en los siglos 18 y 19, los xilófonos se volvieron sin embargo muy raros en nuestro siglo y hoy han desaparecido de la música popular tradicional. A título de comparación, incluimos informaciones sobre el

*berimbau*, arco musical empleado en el juego-lucha llamado *capoeira*, que se expandió de forma inusitada. Sus trayectorias (o lo que sabemos de ellas) reflejan algunos de los efectos del proceso de modernización de las culturas tradicionales, proceso que produce resultados variados en el plano de los lenguajes musicales: cambios, adaptaciones, sobrevivencias e incluso revivencias inesperadas (Nettl, 1985). En este texto intentamos destacar cómo se alteran, a lo largo del tiempo, las diferentes representaciones que los grupos sociales hacen de los objetos de la cultura material.

*Marimba* y *berimbau* son instrumentos fabricados artesanalmente por los propios músicos que los tocan (o tocaban) o por artesanos de sus comunidades, con materias primas generalmente naturales disponibles en los locales donde viven. Ninguno de los dos tiene un símil industrial (el xilófono de orquesta es bastante distinto de las *marimbas* populares, y éstas eran usadas por músicos que no tuvieron acceso a la música de concierto), no siendo, en principio, objeto de sustitución por equivalente oriundo de fábricas, como es el caso del pandero o de la guitarra. El

*berimbau*, al expandirse, pasó a ser fabricado también para la venta en tiendas y mercados, como “artesanía”, al consumidor urbano de clase media. Como otros objetos hechos a mano que caen en esa categoría, el comprador le da otra función, atraído más por la forma o apariencia rústica que por la sonoridad y sus recursos musicales, que frecuentemente desconoce. Y los artesanos saben de esa circunstancia, dispensando las pre-



*Tocador de berimbau*

*Dibujo de Antônio Pedral a partir de una foto de Ari André (1960)*

*Investigación sobre folclore en el litoral de São Paulo coordinada por Rossini Tavares de Lima.*

ocupaciones acústico musicales y esforzándose en la decoración cuando se trata de atender a la demanda por “artesanía”. Así, el *berimbau* continúa siendo instrumento musical para capoeiristas y músicos, pero se convirtió también en artículo para turistas, recuerdo de su visita a Brasil o al Estado de Bahia, famoso como cuna de la *capoeira*.

### La marimba

Entre 1959 y 1960, dos tipos de xilófono portátil fueron registrados por investigadores de folklore en el litoral de São Paulo, ambos llamados *marimba*: uno con resonadores de calabaza bajo un teclado de diez listones de madera, mientras que en el otro los doce listones están sobre una caja de resonancia también de madera y de formato ligeramente curvo. Un hilo permite al músico colgarse el instrumento del cuello y un arco mantiene el teclado apartado de su cuerpo, facilitando el toque con baquetas en ambas manos. Ambos eran usados en conjuntos musicales de las *congadas*, bailes de negros (o principalmente de negros y mestizos) en homenaje a San Benedito, Nuestra Señora del Rosario y otros santos

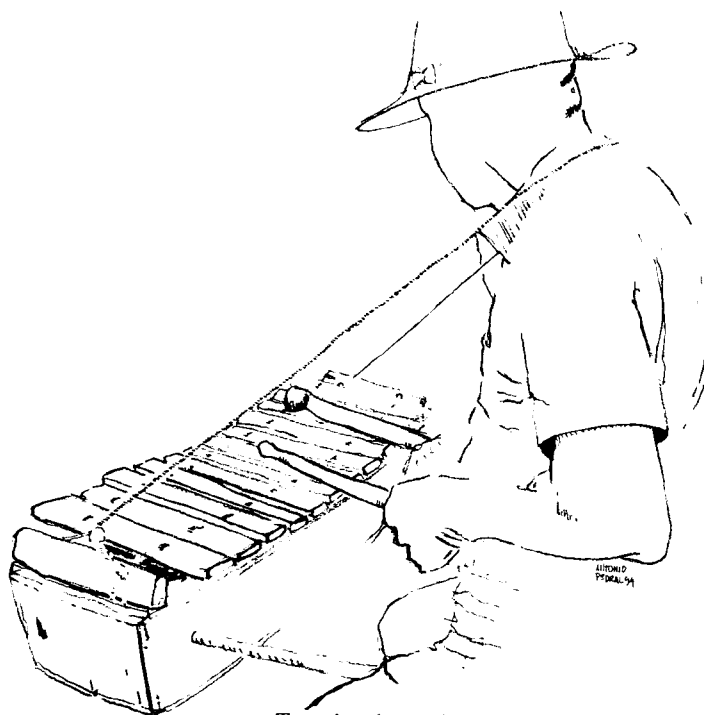
protectores de negros en Brasil (Lima et al., 1981).

La costumbre de coronar un rey y una reina negros, motivo central o subsidiario de las *congadas*, se remonta al período colonial y da mucho que pensar a los estudiosos. ¿Serían los reinados negros, admitidos tanto por las autoridades civiles como por las religiosas, una extensión de las estructuras políticas africanas en el Nuevo Mundo, a despecho de la esclavitud? ¿O una creación colonial destinada a facilitar la sujeción del contingente negro? Cualquiera que haya sido su origen, las *congadas* se establecieron como rituales populares de devoción católica. Las coronaciones y cortejos de “reyes de congos” fueron ocasión propicia para bailes y música de negros, con instrumentos musicales propios y, en el pasado, también para cantos en lenguas nativas de África. En algunos locales, atrayeron posteriormente individuos de otros orígenes étnicos que, viviendo en las mismas comunidades que los negros, compartieron con ellos sus formas de festejar los santos. Las herencias africanas se infiltraron en el día a día de las clases populares de la sociedad, dejando de ser pensadas como elementos de una cultura “ne-

gra”. En otros lugares, permanecieron las *congadas* como “fiesta de santo de negro”, es decir, rituales que grupos de negros realizan en homenaje a sus protectores celestes, diferentes de aquellos que los blancos hacen para cultuar los suyos (ver Brandão,1985).

En la época en que un equipo de investigadores coordinado por Rossini T. de Lima (op. cit.) docu-

mentó las *congadas* en el litoral de São Paulo, ellas venían presentándose intermitentemente: por varios años consecutivos la del Municipio de São Sebastião dejó de festejar San Benedito, como era la tradición. Como el xilófono, por lo menos modernamente, se quedó restringido a las *congadas* de São Paulo, la desmovilización de esos grupos, que es reciente, resultó en la desaparición del instrumento en el único lugar donde



*Tocador de marimba*

*Dibujo de Antônio Pedral a partir de una foto de Ari André (1960)*

*Investigación sobre folclor en el litoral de São Paulo coordinada por Rossini Tavares de Lima.*

todavía era usado (2). En la primera mitad del siglo 20, los autores que escribieron sobre cultura y folklore negro en Brasil hablaban de la *marimba* como instrumento que existiera en el período colonial, pero que ya había desaparecido en su época. Eso confirma que el uso de los xilófonos en São Paulo en los años 1950/60 era una verdadera rareza.

Evidencias históricas, lingüísticas y específicamente organológicas permiten afirmar la procedencia africana de las *marimbas* brasileñas. Según Gehrard Kubik (1979), el término *marimba* o *malimba* designa tanto xilófonos como *lamelofones* en algunas lenguas Bantu. *Rimba* o *limba* significa tecla, nota; el prefijo acumulativo *ma* indica conjunto de teclas; *marimba* es, pues, literalmen-

te, teclado. En los textos, dibujos y acuarelas de los siglos 18 y 19 en que aparecen, las *marimbas* son siempre tocadas por negros, en cortejos de “reyes de congos” (3). Se trata, pues, de un instrumento de uso muy específico, que, hasta donde nos es dado saber, nunca se emancipó del contexto de las congadas. La forma de rito católico de esos bailes - los reyes de congo eran algunas veces solemnemente coronados en las iglesias y se presentaban públicamente en ocasiones de fiestas católicas - dispuso favorablemente los miembros del clero, que de manera general dieron su beneplácito a los bailes de negros que honraban a los santos. Las *marimbas*, tocadas en conjunto con otros instrumentos durante las danzas de congos, pudieron beneficiarse de cierta tolerancia o simplemente de la indiferen-

- 
- 2 Por lo menos un artesano que sabe fabricar el xilófono con resonadores de calabaza todavía vive en São Sebastião: lo hace mediante encomienda, si le proporcionan o lo ayudan a encontrar las calabazas, material que no se encuentra más en las cercanías.
  - 3 Carlos Julião, oficial de Artillería de la Corte Portuguesa, estuvo en Brasil a finales del siglo 18 y retrató en acuarelas desfiles de reyes y reinas negros en Rio de Janeiro y Minas Gerais, acompañados por conjuntos musicales que incluían la *marimba* (Julião, 1960). Los científicos Spix y Martius, que viajaron por varias provincias brasileñas a principios del siglo pasado, retrataron en dibujos una danza de negros, a la que dieron el título de “el batuque”, donde aparecen un *reco-reco* y una *marimba*. Su texto aclara que ellos vieron y oyeron la “llorosa marimba”, junto con “panderos”, “maraca” y “ganzá” (*reco-reco*), en un séquito de reyes negros que se dirigía festivamente a la iglesia (Spix y Martius, 1938).



cia de las autoridades religiosas y grupos dominantes - que seguidamente condenaron otras danzas negras, sospechosas de “hechicería”, “paganismo”, etc. -, pero eso no garantizó su sobrevivencia.

Además, si es casi cierto que donde hubo *marimbas* había *congadas*, la viceversa no es necesariamente verdadera, pues las danzas y las coronaciones de reyes de congos continúan vivas en varios lugares del país, sólo que sin música de xilófonos. Se puede suponer que la tradición de fabricar y tocar ese instrumento se perdió en algún momento del pasado por razones que no conocemos. Siendo así, la afirmación genérica de que la vida de un instrumento está ligada a la vida de las prácticas sociales que suscitan su uso, aunque verdadera, no explica lo suficiente la desaparición de los xilófonos populares en la música tradicional.

Kubik informa también que el xilófono portátil era el instrumento musical emblemático de reyes y jefes

en ciertos lugares de África en los siglos 16 y 17, entre los que estaban los pequeños estados al norte del antiguo Reino del Congo, lo que implica una notable congruencia con el uso de la *marimba* en los séquitos de “reyes de congos” en Brasil (4). Otros etnomusicólogos señalan que la mayoría de los xilófonos africanos tienen función melódica y teclas afinadas del grave al agudo, produciendo escalas variadas. Además de eso, muchos transmiten mensajes verbales codificados en padrones rítmico-melódicos que tienen relación con los tonos de las lenguas (cuando se trata de lenguas tonales), o con su entonación. De manera general, hay una relación íntima entre melodía y lengua hablada en África (ver, entre otros, Nketia, 1986).

Las *marimbas* de São Paulo tenían una función melódica reducida, y muchas teclas producían sonidos de altura indeterminada. Como acompañamiento de la *congada*, no establecían ni controlaban la afinación del canto, conforme observó César

---

4 El misionero italiano Girolamo Merolla viajó por el Reino del Congo en el siglo 18 y registró la noticia de un xilófono con resonadores de calabaza, llamado *marimba*, muy semejante a los que se encontraban en Brasil, una evidencia más que pone en relación el tipo brasileño con el de aquella región africana (ver Museo de Etnología, 1986).

Guerra-Peixe (en Lima et al., op. cit.). Los toques conocidos, anotados por el investigador, son padrones rítmicos articulados con sonidos de diferentes timbres y alturas no necesariamente determinadas ni organizadas en una serie del grave al agudo. ¿Sería la pérdida de las funciones melódicas - y mensajes verbales asociados - resultante de la pérdida de las lenguas africanas de los negros en Brasil, por lo que acabaron todos hablando portugués?

Algunas preguntas específicas que la lectura de los textos impone - ¿por qué solamente las *congadas* del litoral de São Paulo continuaron solicitando la música de *marimbas*, cuando las de otros lugares la dispensaron o tuvieron que prescindir de ella? ¿Por qué las *congadas* dejaron de ser bailadas, recientemente, en aquella área, al paso que mantienen vitalidad en otras? - se quedan sin respuesta, pero es posible articular las informaciones disponibles en una hipótesis. Anthony Seeger (1986b) alinea, entre las razones para la ausencia de fusión de la música de los indios con la música popular, en Brasil, la dificultad de remoción de la primera de sus contextos originales. Embutida en el mito y en el ritual como elemen-

to de un todo del cual no puede ser extraído, ella difícilmente es mudada para otros contextos y adaptada por poblaciones no indígenas. A partir de esa idea, se puede imaginar una estrecha conexión entre la *marimba* y los reyes de congo en las representaciones del instrumento en Brasil. Así, no fue absorbido por otros contextos musicales porque su condición de instrumento emblemático de reyes y jefes tuvo continuidad en Brasil, de tal forma que no tenía sentido tocarlo sino en ocasiones rituales específicas, los homenajes a los “reyes de congo”, independientemente del significado de esa institución. Incluso aunque no fuesen jefes políticos, como en África, los reyes podían representar las comunidades negras delante de ellas mismas y delante de otros grupos sociales, desempeñando papeles rituales previstos por las hermandades y prácticas católicas tradicionales. Lo mismo puede haber ocurrido en comunidades multiétnicas o mestizas donde las *congadas* se perpetuaron. Esa hipótesis se fundamenta en la presencia de xilófonos exclusivamente en los rituales de reyes de congo, lo que habría limitado sus oportunidades de sobrevivencia. A ella se suma otro dato, entresacado del conocimiento de las músicas afri-

canas e igualmente restrictivo: las funciones de codificador melódico de mensajes verbales deben haber sido reorganizadas en otras funciones musicales cuando el portugués sustituyó las lenguas nativas de África. Si las nuevas funciones eran convenientemente desempeñadas por otros instrumentos musicales, la transmisión del saber vinculado al xilófono - objeto de construcción, manufactura y transporte complejos - puede haberse vuelto "superflua".

El *berimbau*, otro instrumento musical oriundo de África, conoció destino diferente, popularizándose mucho en el país, a pesar de que al principio del siglo algunos investigadores creyeran que estaba en vías de extinción. Contrariando los pronósticos, el instrumento se expandió, lo que se atribuye a su integración a la *capoeira*, convirtiéndose en un instrumento musical imprescindible para ese tipo de juego-lucha-danza. Con todo, no se sabe cuándo y por qué la integración acaeció.

El *berimbau* es un arco de madera con cuerda de alambre de acero y un calabacín amarrado en la parte inferior con un lazo de bramante. El músico sujeta el arco con una de las

manos, el calabacín vuelto para su cuerpo, y percusiona la cuerda con una varita. Con una moneda de algunos centímetros de diámetro, presiona y suelta la cuerda alternadamente, obteniendo dos sonidos de alturas diferentes. Apartando el *berimbau* y el calabacín de su cuerpo, el músico aumenta la intensidad del sonido y le modifica el timbre. Entre los dedos de la mano que empuña la varita, el músico sujeta el *caxixi*, pequeña chácara de fibra trenzada dotada de una asa, que acrecienta sus sonidos a los de la cuerda del *berimbau*. Padrones rítmico melódicos, llamados toques, son característicos del uso del *berimbau* en la *capoeira*. El origen centroafricano del *berimbau*, que se asemeja a los arcos monocordes de los tipos *mbulumbumba* y *hungu* de Angola, ya fue bien esclarecido por los estudiosos (ver Pinto, 1988 y 1993; Kubik, 1979).

Documentos ochocentistas citan el *berimbau* como instrumento musical tocado por negros en las calles y mercados, sin ninguna asociación con danza o lucha; la *capoeira*, a su vez, fue registrada como práctica también de negros, pero realizada con acompañamiento musical de un tambor. Se supone que la *capoeira* haya naci-

do en Brasil, en las plantaciones de caña de azúcar del estado de Bahía, como forma de lucha o de adiestramiento físico para la lucha. A fines del siglo pasado ya era común en ciudades grandes como Salvador y Rio de Janeiro, donde fue reprimida por la policía. Los *capoeiristas*, valentones temidos en las calles, eran contratados por grupos políticos para intimidar a sus adversarios. *Capoeirista* o luchador de *capoeira* era por entonces sinónimo de individuo peligroso, dispuesto a agresiones.

La *capoeira* con fines de lucha

cedió el lugar a las formas de juego, danza y lucha deportiva desarrollada en gimnasios y academias que la rehabilitaron socialmente. Se convirtió en exhibición obligatoria cuando se trata de presentar, en espectáculos, la cultura popular brasileña o afrobrasileña. Algunos *capoeiristas* incorporaron golpes de luchas marciales orientales y adoptaron el sistema de graduación progresiva y formalizada de los practicantes. Otros, relacionados con movimientos de afirmación de una identidad negra y afrobrasileña, reaccionan contra ese desarrollo y cultivan exclusivamente la lla-



*Marimba entre dos atabaques de la Congada de San Francisco  
Dibujo de Antônio Pedral a partir de una foto de Ari André (1960)  
Investigación sobre folclor en el litoral de São Paulo coordinada por Rossini Tavares de Lima.*

mada “capoeira Angola” como parte de la herencia cultural de los africanos y sus descendientes en Brasil.

Apartado el estigma social que recaía sobre la *capoeira*, ella conquistó la adhesión de las clases medias urbanas que la practican como deporte y mezcla de danza con juego, sin ningún contenido “étnico”, o como expresión distintiva de la cultura afrobrasileña. En ambos casos, el aprendizaje y el uso del *berimbau* es indispensable, conllevando este hecho que el instrumento haya ganado una amplia divulgación. La expansión de la *capoeira* determinó la diseminación del *berimbau* y favoreció su emancipación del uso tradicional: hoy en día es utilizado en la música popular como instrumento solista y en conjuntos de percusión.

La *capoeira* fue parte de un universo marginalizado, y el *berimbau*, si fue identificado con ella, debería ser como mínimo mal visto. Sin embargo, cuando la persecución se intensificó, ya estaban instalados en las grandes ciudades. Esos hechos no encuentran paralelo en la historia de las *congadas*, que permanecen como rito católico tradicional en ciudades pequeñas y en la zona rural, progresi-

vamente movidas de lugar a medida que avanza la modernización, con la consecuente secularización.

Si el proceso de modernización de la sociedad tiende a transformar e incluso a eliminar las formas culturales tradicionales, las líneas generales de ese proceso sufren interferencias a diversos niveles: por ejemplo, formas tradicionales pierden vínculos con el ritual, pero son absorbidas en la esfera del espectáculo; otras, investidas de simbolismo étnico, pasan a ser cultivadas como mecanismo de afirmación de identidades particulares dentro de sociedades nacionales; otras, aún, son mantenidas o recreadas “artificialmente” por la intervención de agentes sociales relacionados con la preservación del folklore.

La *marimba* y el *berimbau*, re-creados en Brasil por los africanos y sus descendientes en condiciones hostiles de esclavitud y de marginalización social, ilustran dos resultados extremos de ese proceso, extinción y expansión, respectivamente. La *marimba*, inmersa en rituales tradicionales que se diluyen con el cambio en los modos de vida de la población rural y de las ciudades pequeñas, se conservó hasta hace poco tiempo en

raros lugares, como en el litoral de São Paulo. Su música poco tenía en común con la música de las *marimbas* africanas, pero probablemente seguía siendo el instrumento de los reyes de congo. Hoy en día, vemos los ejemplares de colecciones museísticas como objetos históricos, ausentes de

la vida musical. El *berimbau*, dinamizado en la *capoeira* y beneficiándose de la mayor movilidad de la población urbana, forma parte del equipamiento de varios gimnasios, de los grupos de música y danza “afro” y está infaliblemente presente en las tiendas de *souvenirs* de los aeropuertos.

## BIBLIOGRAFÍA

ALVARENGA, Oneyda.

“A influência negra na música brasileira”. *Boletim latino-americano de música*, Rio de Janeiro, 1946. 6 (6).

AYTAI, Desidério.

“A música instrumental Xavante”. *Latin American music review*, Austin: University of Texas Press, 1981. 2 (1): 103-129.

---

*O mundo sonoro xavante*. São Paulo, Universidad de São Paulo. Colección Museo Paulista. Etnología, 5, 1985.

BASTOS, Rafael José de Menezes.

*A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu*. Brasília, Fundação Nacional do Índio, 1978.

BEAUDET, Jean-Michel.

“Les Turè, des clarinettes amazoniennes”. *Latin American music review*, Austin, University of Texas Press, 1989. 10 (11): 92-115.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues.

*A festa do santo de preto*. Rio de Janeiro, Funarte/Instituto Nacional do Folclore; Universidade Federal de Goiás, 1985.

CAMÊU, Helza.

*Introdução ao estudo da música indígena brasileira*. Rio de Janeiro, Conselho Federal de Cultura; Departamento de Assuntos Culturais, 1977.

- CARNEIRO, Edison.  
*Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- . *Folgedos tradicionais*. Rio de Janeiro, Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1982.
- CORRÊA, Roberto Nunes.  
*Viola caipira*. Brasília, Musimed, 1983.
- FUKS, Victor. "Music, dance and beer in an Amazonian Indian community".  
*Latin american music review*, Austin, University of Texas Press, 1980.  
 151-186.
- GALLET, Luciano. *Estudos de folclore*. Rio de Janeiro, Carlos Wehrs, 1934.
- IZIKOWITZ, Karl Gustav.  
*Musical and another sound instruments of the South American Indians: a comparative ethnographical study*. Goteborg, Elanders Boksyckeri Akteibolag, 1935.
- JULIÃO, Carlos.  
*Riscos iluminados de figurinhos de brancos e negros*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1960.
- KUBIK, Gehrard.  
*Angolan traits in black music, games and dances of Brazil*. A study of African cultural extensions overseas. Lisboa, Junta de Investigações Científicas do Ultramar. *Estudos de Antropologia Cultural*, 10, 1979.
- LIMA, Rossini Tavares de et al.  
*Folclore do litoral norte de São Paulo*. Rio de Janeiro, Funarte/Instituto Nacional do Folclore; São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura; Universidade de Taubaté, 1981.
- MUKUNA, Kazadi wa.  
*Contribuição bantu na música popular brasileira*. São Paulo, Global, sin fecha.
- MUSEU DE ETNOLOGIA.  
*Os instrumentos musicais e as viagens dos portugueses*. Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical, 1986.
- NETTL, Bruno.  
*The Western impact on world music*. Change, adaptation and survival. New York, Schirmer Books, 1985.
- NKETIA, J.H. Kwabena. *The music of Africa*. London, Victor Gollancz, 1986.

- PINTO, Tiago de Oliveira.  
“Considerações sobre a musicologia comparada alemã. Experiências e implicações no Brasil”. *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*, 1 (1): 69/106. 1983.
- 
- “Berimbau e capoeira”. Texto do encarte do disco *Berimbau e capoeira/BA*. Rio de Janeiro, Funarte/Instituto Nacional do Folclore. Série Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro, 46. 1988.
- RAMOS, Arthur.  
*O negro brasileiro*. São Paulo, Ed. Nacional, 1951.
- 
- O folclore negro do Brasil*. Demopsicologia e psicanálise. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1954.
- ROQUETTE-PINTO, Edgard.  
*Rondônia*. 4 ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1938.
- SEEGER, Anthony  
“Novos horizontes na classificação dos instrumentos musicais. En: Suma etnológica brasileira (coord: Berta G. Ribeiro). Petrópolis, Vozes; Finep, 173-79. 1986a.
- 
- “Singing the stranger`s songs: Brazilians and music of Portuguese derivation in the 20th century”. Comunicación presentada en el Colóquio Processos interculturais na música. Lisboa, International Council for Traditional Music y Universidade Nova de Lisboa. Mecanografiado. 1986b.
- SETTI, Kilza.  
*Ubatuba nos cantos das praias* (Estudo do caiçara paulista e de sua produção musical). São Paulo, Ática, 1985.
- SPIX, Johann Baptist von & MARTIUS,  
Carl F. Philipp von. *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1938.
- WADDEY, Ralph.  
“Viola de samba and samba de viola in the Recôncavo of Bahia (Brazil).” *Latin American Music Review*, Austin, University of Texas Press, 1 (2):196-212, 2 (2): 252-279. 1980/81. ■