



## OS USOS SOCIAIS DO GÊNERO MUSICAL E SUA RELAÇÃO COM A REPRESENTAÇÃO DA INFORMAÇÃO

## LOS USOS SOCIALES DEL GÉNERO MUSICAL Y SU RELACIÓN CON LA REPRESENTACIÓN DE INFORMACIÓN

Camila Monteiro de BARROS<sup>1</sup>

Beatriz Tarré ALONSO<sup>2</sup>

**Resumo:** Esse ensaio traz uma reflexão sobre as camadas do gênero musical na sua construção histórica, política e social e suas transformações vinculadas a uma espécie de colonialidade mercadológica. Sendo uma designação linguística comumente utilizada por pessoas ligadas ou não à prática ou estudo de música, essa reflexão inicial apresenta a relevância e a complexidade do gênero musical, enfatizando a necessidade de transpor esse pensamento para o âmbito dos estudos em informação. Expõe um breve histórico de três gêneros musicais admitidos como identidade nacional do Brasil, Colômbia e Cuba. Discute os vários usos e significados que o gênero musical pode apresentar, incluindo distorções que culminam na transmutação de gênero em “prateleira de produtos”. Conclui que é importante ampliar a postura crítica de uso do gênero musical como elemento descritor da música e, portanto, como elemento que concorre para a formação da memória da música em bibliotecas e outras instituições.

**Palavras-chave:** Gênero musical; Descrição musical; Identidade social.

**Resumen:** Este ensayo trae una reflexión sobre las capas del género musical en su construcción histórica, política y social y sus transformaciones ligadas a una especie de colonialidad de mercado. Con base en una designación lingüística comúnmente utilizada por personas vinculadas o no a la práctica o estudio de la música, esta reflexión inicial presenta la relevancia y complejidad del género musical, enfatizando la necesidad de transponer este pensamiento al ámbito de los estudios en información. Expone una breve historia de tres géneros musicales reconocidos como identidad nacional en Brasil, Colombia y Cuba. Discute los diversos significados que el género musical puede presentar, incluidas las distorsiones que culminan en la transmutación del género en “producto de estantería”. Concluye que es importante ampliar la postura crítica de utilizar el género musical como elemento descriptor de la música y, por tanto, como elemento que contribuye a la formación de la memoria de la música en bibliotecas e instituciones de memoria.

**Palabras clave:** Género musical; Descripción musical; Identidad social.

<sup>1</sup> UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina – SC – Brasil. E-mail: camila.c.m.b@ufsc.br.

<sup>2</sup> UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina – SC – Brasil. E-mail: E-mail: bettytarrealonso@gmail.com.



## INTRODUÇÃO

A designação do gênero musical é a forma linguística mais comum de as pessoas se referirem à música, conversarem sobre música, buscarem por música. Não somente para a classificação definitiva, mas também para buscar referências sonoras que precisam ser “traduzidas” para a linguagem verbal. Nesse contexto, os gêneros musicais, na sua multiplicidade, concorrem para a formação de uma “ideia sonora”, sendo que cada gênero contribui com uma referência de ritmo, instrumentação, estética visual, performance, letra, etc. Um exemplo desse tipo de emprego do gênero musical pode ser visto em uma entrevista para a Revista Bula (2017, grifo nosso) em que o poeta, cantor e compositor Vinícius de Moraes afirma:

No **samba tradicional**, os instrumentistas **não improvisavam** [...] Com a influência do **jazz**, abriu tudo isso, você podia introduzir **qualquer instrumento** num conjunto de samba [...] O **samba** estava sempre presente na **bossa-nova**. Além disso, a bossa-nova trouxe mais **alegria e bom humor** à nossa música. [Depois] o que se perdeu foi aquela **organicidade** que havia no movimento da bossa-nova. [...] Os baianos [Caetano Veloso e Gilberto Gil] já são outro esquema, um negócio mais próximo da **geração dos Beatles**. Eles quiseram **misturar** esse troço todo, fizeram o **tropicalismo, rock e samba**. (LEITE, 2017, online).

No exemplo, diversas figuras sonoras complexas são colocadas em relação para ilustrar como determinada música soa aos ouvidos daquele que tece a crítica.

Com efeito, a compreensão da formação dos gêneros musicais e as escolhas das referências ao se falar de música dependem do conhecimento prévio do locutor que, naturalmente, tem seus limites e suas expansões determinadas pelos contextos histórico, social e cultural dos quais faz parte. Tais contextos são atravessados pela língua que, igualmente, concorre para a concretização das possibilidades de comunicação sobre música.

Propomos uma abordagem fenomenológica de gênero musical, relacionada à relevância que os significados da música têm para sua conformação. A percepção das pessoas sobre a música é fortemente correspondente ao contexto social. E, nesse aspecto, podemos observar o uso do gênero musical para diferentes finalidades como, por exemplo, rotular novos públicos potencialmente consumidores, lançar pseudo-novidades de mercado,



caracterizar expressões musicais, vincular a música à história social e à identidade cultural, contribuir para a manutenção histórica dos patrimônios culturais relacionados à música.

O objetivo da presente reflexão é trazer à tona a noção de gênero musical como expressão linguística complexa, composta de camadas de significado, com relevância social popular e folclórica. A relevância da discussão recai no uso recorrente do gênero como elemento de representação da música em bibliotecas e instituições de memória. Nesse contexto, são encontrados vários estudos sobre o uso do gênero musical como termo descritor, sobre vocabulários controlados, sobre documentos musicais e as informações neles contidas e sobre tecnologia aplicada à recuperação da informação musical (BLOUGH; JURGEMEYER, 2015, OSTROVE, 2001, FREIRE, 2012, SILVA, 2016), mas no que se refere ao seu estudo como designação linguística complexa e passível de sofrer com as formatações impostas por diferentes poderes sociais, recebe pouca atenção. A língua é um artefato de poder que incide na maneira como se dão as relações entre sujeitos, podendo contribuir ou contrapor a justiça e a memória social.

A colonialidade é um construto social que reproduz lógicas coloniais. Assim, os estudos sobre decolonialidade atravessam questões de “relações sociais assimétricas (colonialidade do poder), eurocentrismo epistêmico (colonialidade do saber) e subestimação e subjogação da vida humana no sul global” (MÚJICA GARCÍA; FABELO CORZO, 2019, p. 2, tradução nossa<sup>3</sup>). Sendo de fácil uso na comunicação sobre música para pessoas mais ou menos ligadas aos conceitos e práticas musicais, o gênero pode ser visto como uma linguagem capaz de promover a interculturalidade, desde que preserve a sua condição identitária. No entanto, o uso indiscriminado do gênero musical como designação linguística mercadológica da música caracteriza um tipo de colonialidade de mercado, relacionada à colonialidade do poder, que esvazia a força da música como detentora de significado histórico.

É preciso sempre retomar essa reflexão e expandir as condições de significação, existência e geração de sentidos vinculados aos gêneros musicais. Tal perspectiva deve encontrar espaço nos estudos sobre informação. Muito antes de um produto, a música é pertencente àqueles que, nas condições reais da vivência em sociedade, sob as penas e as

---

<sup>3</sup> No original: “relaciones sociales asimétricas (colonialidad del poder), el eurocentrismo epistémico (colonialidad del saber) y la infravaloración y el sometimiento de la vida humana del sur-global (colonialidad del ser)” (MÚJICA GARCÍA; FABELO CORZO, 2019, p. 2)



alegrias da construção coletiva da vida, representam e são representadas em seus anseios e suas histórias nas músicas que compõem também coletivamente, com ou sem instrumentos.

Para tanto, na seção 2 apresentamos um breve histórico de três gêneros musicais latinoamericanos cujos delineamentos ilustram as características da sua formação. Na seção 3 apresentamos uma discussão conceitual sobre gênero musical e os caminhos que esta expressão linguística pode tomar. Na seção 4 esboçamos alguns impactos que a prática de descrição de gênero musical em instituições de memória pode ter na ação intercultural.



## **2 HISTÓRIA SOCIAL DE ALGUNS GÊNEROS MUSICAIS DA AMÉRICA LATINA: SAMBA, CUMBIA E RUMBA**

Tarefa injusta é apontar os gêneros musicais que representam certa cultura ou país. Na medida em que se estreitam as escolhas, as perguntas se tornam mais difíceis: Os gêneros mais conhecidos se tornaram conhecidos por quê? O que define gênero musical brasileiro, ou colombiano, ou cubano? Onde começa e onde termina a identificação geográfica do gênero musical? A escolha pelo gênero representativo deve ser feita pela permanência histórica (cantores e gêneros que estão há mais tempo no imaginário musical)? Deve ser feita pela origem étnica de sua criação (música de povos originários, nativos...)? Deve ser baseada na música que atualmente se destaca (representa a atualidade da cena musical)? Deve ser definida por seu status folclórico, mais ou menos explorado pela indústria musical? De quem é a autoridade para definir gêneros representativos?

Como discutido anteriormente, seja sua origem de uma raiz única ou de uma mistura cultural e rítmica, o gênero musical pode e deve ser clamado à sua redenção histórica. Para além do colonialismo mercadológico que insiste em converter a música ao status de produto e o gênero musical ao status de “prateleira”, é bem verdade que a música é representante de identidades. Nesse sentido, os gêneros musicais - pelo menos a maioria deles - superam a forçosa colonialidade e mantêm sua serventia estética, ou seja, artística. Quando se diz sobre ouvir rumba, o princípio é a festa, o encontro, os instrumentos, o som; e não o pacote, a coisa, o produto. Veja-se, por exemplo, as constantes tentativas de aplicação de princípios epistemológicos e historiográficos da musicologia europeia para o estudo da música latinoamericana, resultando em análises que refletem a insuficiência de tais princípios (GONZÁLEZ, 2016). Entretanto, também é fato que a construção da identidade musical da América Latina era primordialmente alheia às fronteiras geopolíticas modernas, mas agora compartilha e é em certa medida modulada por essas fronteiras. Nesse sentido, é possível falarmos de maior identificação de um ou outro país com um ou outro gênero, especialmente por conta dessa geografia que delimita fisicamente onde e como se dão as dinâmicas de criação musical.

Nesta seção trazemos alguns poucos parágrafos sobre a história de alguns gêneros musicais bem conhecidos e fortemente relacionados ao Brasil, à Colômbia e Cuba. O objetivo é tornar ainda mais evidente o contexto social (muito anterior ao contexto mercadológico) em



que a música está implicada e a relevância que o discurso tem no reconhecimento de fato da existência do gênero. Será discutido, brevemente, sobre o samba, a cumbia e a rumba.

## 2.1 SAMBA

O samba surgiu no Rio de Janeiro já na primeira década do século XX, entre as comunidades afro-brasileiras cariocas, envolvendo amplamente pessoas vindas da Bahia e as populações remanejadas do centro urbano da cidade, mal acomodadas em cortiços, becos e morros. (TINHORÃO, 2017). Jost (2017) explica que a romantização do surgimento do samba dos morros e favelas cariocas não corresponde à sua história. Na verdade, o espaço que oferece terreno fértil ao samba são as planícies da cidade, nas batucadas embaladas por percussão, canto e palmas, entre blocos e cordões predominantemente de população negra, mestiça e pobre. (TINHORÃO, 2017). Os morros do Rio configuram um território de maior liberdade para prática do samba, mas não exatamente seu local de nascimento e origem (JOST, 2017).

Conforme Vianna (2012), somente nos anos 1930, durante o período do governo de Getúlio Vargas, o samba carioca transformou-se em símbolo de nacionalidade. Sendo a cultura negra preponderante dentre os traços que desenharam essa sonoridade, no Brasil, é um dos principais elementos da sua cultura. Entretanto, foi com a “carioca portuguesa” branca Carmen Miranda que o samba se internacionalizou. Segundo palavras do compositor Caetano Veloso (2005), ela se tornou a artista mais bem paga da indústria cultural americana, assim, para o mundo todo, a formação da cultura popular e a definição da música brasileira tomaram uma expressão intimamente ligada à corporalidade. Através do seu gestual e dança, a cantora influenciou de forma única a cultura norte-americana da época, inspirando que lançassem coleções inspiradas na própria cantora, conferindo visibilidade de grandes proporções.

Segundo Cabral (2011, p. 39), o samba não é aquele que apareceu depois com “as modificações introduzidas pelos arranjadores no momento de gravar as músicas”. Para Vieira (2010, p. 1), o samba pode se visto como negociação entre classes ou como forma de resistência da cultura negra em oposição à cultura branca, sendo fato o “pertencimento do samba ao cotidiano da classe trabalhadora como produção artística e como modo de vida reprimido pela classe dominante [...] e redefinidos pelos próprios sambistas”. Os diferentes tipos de samba brasileiro dependem dos grupos étnicos de escravos que para foram trazidos e



da natureza das tradições locais. Segundo Santos (2021, p. 103), “foi criado como uma adaptação das memórias de indivíduos escravizados a uma nova realidade como forma de coesão grupal, correspondendo, inicialmente, a uma expressão rural avalizada como um costume”. O gênero, dependendo das influências e manifestações locais, tornou-se diversificado.

No que toca a diversidade, principalmente entre o samba paulista e o baiano e o samba urbano carioca é que os dois primeiros são legítimos descendentes do samba rural, o samba de umbigada, o samba de roda, com os músicos participando da roda e dança de pares separados, alternando-se no centro da roda, convidados a entrar na roda com uma umbigada, uma simulação de umbigada ou com uma pernada (SANDRONI, 2001).

Os sambistas atentos sobre as diferenças entre as características e evoluções das escolas de samba nos estados brasileiros, concordam que, as mudanças ocorridas nas escolas de samba representam o samba conforme “uma questão de identidade e não de assentimento” (PRANDO, 2015, p. 3).

De uma forma ou de outra, o que cada uma dessas visões tem em comum é que o samba pertence à cultura popular do Brasil, próprio da construção de uma cultura em constante formação. Para Prando (2015, p. 1), é um gênero ligado às diversas identidades nacionais. Mas, sobre a manutenção das tradições do samba, o interesse das novas gerações de músicos, os converte nos responsáveis de transmiti-lo nos âmbitos comercial, social e carnavalesco.

## 2.2 CUMBIA

Nascida na Colômbia, se originou na costa caribenha dessas terras na época colonial. Segundo o sociólogo Henríquez (2008), em um de seus estudos sobre a música do Caribe colombiano durante a guerra da independência e o início da República, um texto do almirante Padilla registra o uso de cumbiambas e gaitas indígenas durante a festa da San Juan Bautista em Arjona, poucos dias antes da batalha naval na Bahía de las Ánimas em Cartagena das Índias, guerra que selou a independência da Colômbia.

A noite de 18 de junho de 1821 não foi uma noite de luar; mas a pitoresca vila de Arjona ostentava a mais pura serenidade [...] no alvoreço alegre das gaitas de foles e cumbiambas com que os indígenas festejavam, abrigados das armas republicanas [...] (LÓPEZ, 1923, tradução nossa<sup>4</sup>).

<sup>4</sup> No original: No era noche de luna la del 18 de Junio de 1821; pero la pitoresca población de Arjona ostentaba la más pura serenidad [...], y en el alegre bullicio de las gaitas y cumbiambas con que



A origem foi então, de acordo com o exposto, na Cartagena das Índias, por onde entraram as duas culturas (espanhola e negra), que culminou em um processo de união étnica com os indígenas que já habitavam a área. Esta dança é a fusão de três culturas; o africano, o indígena e o espanhol que se combinaram para se tornar a expressão coreográfica e musical mais representativa.

As três teorias sobre a origem da cumbia são abordadas também por O'Byrne (2013, p. 290-296). A primeira se deve à mistura das três culturas e religiões (africana, indígena, e espanhola), contribuindo com cada uma delas a musicalidade, estrutura rítmica, melodia, instrumentos e roupas características. A segunda é que nasceu nas cerimônias fúnebres dos índios Chimillas. Nesses rituais, quando morria um membro da alta hierarquia da tribo, eram executadas certas danças com ritmos melancólicos, utilizando instrumentos como a *flauta de millo*. A terceira e mais antiga da história do gênero encontra-se, em a crônica datada de 1866, do general Joaquín Posada Gutiérrez, no prólogo do livro *Museo de Cuadros de Costumbres I*. Na ausência de datas exatas, o desejo de buscar informações sobre a identidade, constitui uma investigação em andamento e com pouquíssimos precedentes, embora, como discutido anteriormente, poderia ter surgido no epicentro geográfico da Cartagena das Índias, que era um dos lugares mais importantes da região.

Considerada como “um ritmo complexo de definir” (O'BYRNE, 2013, p. 288, tradução nossa<sup>5</sup>), somente é reconhecida por os formatos instrumentais que possuem os seguintes elementos: *caña de millo* e *gaita corta*. Alguns dos artistas e grupos mais famosos que representam esta forma musical são: Pedro Remayá Beltrán, Jorge Jimeno, Cumbia Soledaña e Tambó.

Assim como o gênero anterior, constitui uma construção social, que tem passado por constantes transformações. Segundo Ochoa (2016), constitui “[...] uma categoria mutante que se faz e se refaz permanentemente por meio de práticas e discursos (tradução nossa)<sup>6</sup>”. A verdade é que quando se fala sobre cumbia, o termo é abordado de forma polissêmica, pois constitui uma dança, mas também uma prática cultural, uma categoria de mercado na indústria e um gênero musical.

---

festejaban los indígenas, al abrigo de las armas republicanas [...] (LÓPEZ, 1923).

<sup>5</sup> No original: “um ritmo complejo de definir” (O'BYRNE, 2013, p. 288).

<sup>6</sup> No original: “[...] una categoría mutante que se hace y rehace permanentemente a través de las prácticas y los discursos” (OCHOA, 2016).



Como prática social, implica música, dança e festa, interpretada por grupos e orquestras de salão, mais estilizadas e modernizadoras, através de instrumentos como gaita de foles, flauta, sanfona, conformando uma sonoridade típica do Caribe colombiano. No entanto, o uso do termo gera discursos ambíguos sobre sua origem, evolução e significado simbólico, portanto, é necessário estudar seu contexto e construção histórica, levando em consideração as particularidades da cultura nacional.

Por outro lado, a história da cumbia não se desenvolveu em uma sequência linear, pois as trocas de repertórios que ocorreram espontaneamente entre Colômbia, Peru, México e Venezuela geraram a necessidade de um cenário global em que se alojassem diversas singularidades rítmicas, produto de a construção de uma identidade. “Talvez tenha sido o bloqueio econômico imposto a Cuba após a revolução, que abriu um mercado de música tropical para a Colômbia, ou talvez tenha sido a compatibilidade entre algumas linguagens musicais pentatônicas” (MENDÍVIL, 2019, p. 13, tradução nossa<sup>7</sup>).

Seja de uma forma ou de outra, desde meados do século XX, como um elemento cultural, a cumbia se espalhou por grande parte da América Latina, razão pela qual hoje existe um grande número de variações do gênero musical em todo o continente. As mais reconhecidas são a cumbia argentina, mexicana, salvadorenha, marimbera e peruana. É por isto que “[...] a cumbia hoje abrange um amplo espectro de fenômenos musicais em todo o continente americano, que inclui formas altamente folclóricas e locais, bem como outras híbridas e abertamente internacionais” (IDEM, tradução nossa<sup>8</sup>).

Desta forma, sua diversidade pode ser explicada, tanto musical quanto culturalmente, já que a cumbia é música dos setores popular e das massas trabalhadoras por excelência, e é óbvio que ela tem dialogado principalmente com os gostos musicais dessas turmas.

A transição da cumbia tradicional para a modernizada e executada por orquestras de salão implica mudanças nas características melódicas e harmônicas da música, mantendo apenas algumas semelhanças e instrumentos utilizados no repertório e marcando um padrão

<sup>7</sup> No original: “Tal vez fue el bloqueo económico impuesto a Cuba después de la revolución, que abrió para Colombia un mercado de música tropical, o tal vez fue la compatibilidad entre algunos lenguajes musicales pentatónicos” (MENDÍVIL, 2019, p. 13).

<sup>8</sup> No original: “[...] la cumbia abarca hoy un espectro tan amplio de fenómenos musicales a lo largo del continente americano, que incluye formas sumamente folclóricas y locales, al mismo tiempo que otras híbridas y abiertamente internacionales” (MENDÍVIL, 2019, p. 13).



semelhante. No entanto, continua criando a continuidade com a sua longa história e mantendo elementos culturais chave, abordados desde uma perspectiva evolutiva.

Em 2006, este ritmo musical e dança folclórica colombiana foi reconhecido pelo Ministério da Cultura como símbolo cultural da Colômbia e em 2013, o Congresso Colombiano declarou o Festival Nacional da Cumbia José Barros como patrimônio cultural da Nação. No entanto, ainda não foi declarado Patrimônio Cultural Imaterial da Nação Colombiana como uma grande manifestação cultural, mas desde 2013, o prefeito de Guamal, Magdalena, Álex Ricardo Rangel Arismendi, promove o projeto de declarar a cumbia como patrimônio, já que é uma cultura prática, memória e identidade da Colômbia. (COLOMBIA CO, 2023, tradução nossa<sup>9</sup>).

Gradualmente se tornou um meio de expressão popular para a construção de diversas identidades na região latino-americana. Nas palavras de Marquéz (2016), “se existe um gênero musical na América Latina que tem demonstrado sua enorme facilidade de se transformar e se adaptar localmente a cada país -até mesmo a cada região dentro de um mesmo país- é a cumbia (tradução nossa<sup>10</sup>)”, visto que se trata de um gênero essencialmente móvel que passou por múltiplas transformações migratórias ao longo de sua história.

### 2.3 RUMBA

De acordo com Echevarría (2020), o surgimento da rumba está ambientado em Cuba, meados do século XIX, emoldurado pelas zonas dos engenhos açucareiro. Especialmente nesse cenário se destaca a presença de pessoas de origem africana, então escravizadas, e de pessoas de origem espanhola, então livres.

É notável que a rumba está plena de referências sonoras percussivas de países africanos e, segundo Alfonso (2020, p. 143), sobretudo nas zonas urbanas e semi-rurais das cidades de Matanzas e Havana deu-se a hibridização de estilos musicais que culminaram nesse gênero profundamente cubano em sua essência e projeção que hoje chamamos de

<sup>9</sup> No original: En 2006, este ritmo musical y baile folclórico colombiano fue reconocido por el Ministerio de Cultura como símbolo cultural de Colombia y en 2013, el Congreso de Colombia declaró el Festival Nacional de la Cumbia José Barros como patrimonio cultural de la Nación. Sin embargo, aún no es declarada como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación Colombiana como gran manifestación cultural, pero desde 2013, el alcalde de Guamal, Magdalena, Álex Ricardo Rangel Arismendi, promueve el proyecto para declarar la cumbia como patrimonio, pues es una práctica cultural, memoria e identidad de Colombia (COLOMBIA CO, 2023).

<sup>10</sup> No original: “Si existe en América Latina un género musical que ha demostrado su enorme facilidad para transformarse y adaptarse localmente a cada país -incluso a cada región dentro de un mismo país-, ese es el de la cumbia” (MARQUÉZ, 2016).



rumba. O gênero é dançante e suas letras narram o cotidiano, enaltecem personalidades da história e, portanto, é parte da formação da identidade cubana.

O reconhecimento oficial da rumba como gênero musical nacional se deu pelo governo depois da Revolução Cubana de 1959. No entanto, Cairo (2011) enfatiza que o reconhecimento popular de músicos e grupos é muito anterior ao seu reconhecimento oficial. Para o autor, a música de alto nível que já era realizada há tempo ganhou, a partir de 1959,

respeito à qualidade de suas produções e sua marca sociocultural, de modo que foram assumidos pelas organizações culturais, projetados para a sociedade e destacados nela com todo o respeito e empenho devido às suas criações e personalidades, como portadores das melhores expressões da música popular como patrimônio cultural da nação (CAIRO, 2011, p. 185).

Sonoramente, a rumba é composta por congas, claves, bongôs e outros tipos de tambores, sendo que, sua identidade com os setores populares do país permite improvisos que incluem outros materiais passíveis de enriquecerem os sons percussivos como maracas, chocalhos e colheres.

Em 2016, é declarada um Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, indicado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Esse reconhecimento cultural constitui um chamado de atenção para preservá-lo como um legado para a humanidade. Sobre a candidatura da rumba cubana, destacou-se que é “**uma expressão de auto-estima e resistência** (grifo do autor, tradução nossa<sup>11</sup>)” que contribui para a formação da identidade nacional, segundo anunciou no momento a Gladys Collazo Usallán, presidente do Conselho Nacional do Patrimônio Cultural de Cuba.

A rumba cubana, também conhecida como guaguancó, yambú, columbia ou jiribilla, foi reconhecida como uma combinação festiva de música e dança. Sendo uma expressão praticada por várias comunidades, os trabalhadores agrícolas e os ligados ao trabalho portuário assumem-se como os seus criadores originais [...] (GUTIÉRREZ NIETO, 2017, p. 45, tradução nossa<sup>12</sup>).

Rumba, "no jargão tradicional popular cubano, é sinônimo de festa", segundo Alonso (1998, p. 175). Como os gêneros anteriores, resulta também uma mistura festiva de dança e

<sup>11</sup> No original: “**una expresión de autoestima y resistencia**” (USALLÁN, 2016, grifo do autor).

<sup>12</sup> No original: La rumba cubana, también conocida como guaguancó, yambú, columbia o jiribilla, fue reconocida como una festiva combinación de música y danzas. Siendo una expresión practicada por diversas comunidades, se asumen como sus creadores originarios [...] (GUTIÉRREZ NIETO, 2017, p. 45).



música, que além de surgir nos bairros pobres da capital, se encontra ligada à cultura africana, e também possui alguns elementos característicos da cultura antilhana e o flamenco espanhol.

Por outro lado, segundo afirma Moore (2001, p. 175) “os estudiosos da cultura popular apontam para a década de 1930 como o início da relativamente breve, mas influente febre da rumba na Europa, Estados Unidos, América Latina e outros países ao redor do mundo (tradução nossa<sup>13</sup>)”. Assim como o samba e a cumbia, ficou conhecido em outras regiões. No entanto, é surpreendente o pouco que se escreveu sobre a rumba, apesar do lugar privilegiado que ocupa na cultura.

Em contraste com a escassez geral de informações disponíveis sobre a rumba comercial, há uma quantidade considerável de escritos sobre sua contraparte folclórica, conforme detalhado por Moore (2001, p. 176). Para um estudo detalhado dos diferentes tipos de rumba não comercial e seus padrões rítmicos, instrumentos de percussão, estilos de dança e melodias associadas a cada um deles.

Essas breves narrações mostram três casos de uso de gênero musical como identidade nacional e, em comum, têm suas origens nas camadas populares, inicialmente desvinculadas aos meios mercadológicos de produção e difusão. Isso não significa que esses são, de fato, os gêneros mais representativos, mas são exemplos de usos políticos desses gêneros, mostrando o quanto acontecimentos externos à música (ou seja, contexto histórico e social) são definitivos para o surgimento, as mutações, os significados e a história dos gêneros musicais.

### 3 AS CAMADAS DO GÊNERO MUSICAL

Significar é um processo construtivo que engloba relações entre diversos elementos possibilitadas pela percepção sensível. E, “se a primeira fonte do nosso conhecimento é a sensibilidade, a segunda é o entendimento, poder de julgar, poder de conhecer não sensível.” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006, p. 86). O não sensível refere-se à reflexão, ao pensamento, à experiência levada à razão. A língua que nomeia os gêneros está no âmbito da razão e, portanto, da lógica ocorrendo em alto nível de abstração conceitual. Também a língua, para desempenhar a função de comunicação, opera em nível consensual, ou seja, é necessário certo consenso sobre o uso, referencialidade e expressividade dos signos

<sup>13</sup> No original: “Los estudiosos de la cultura popular señalan la década de los treinta como el inicio de la relativamente breve, pero influyente febre de la rumba en Europa, Estados Unidos, Latinoamérica y otros países del mundo” (MOORE, 2001, p. 175)



linguísticos para que o entendimento ocorra sendo, portanto, a convenção entendida como a reunião da norma que rege a linguagem e da intenção de seu uso (PEIRCE, 1975). Esse quadro favorece um contorno sociológico à abordagem de gênero musical que aqui propomos que se conjuga com a perspectiva fenomenológica.

A fixação de significados implica na contextualização e, portanto, na redução da extensão semântica dos termos, ou seja, o termo que designa o gênero musical é relacionado a um ou mais significados dependendo do contexto em que é empregado. Isso porque que a linguagem musical - a música em si - não é referencial, mas predominantemente expressiva (SVENONIUS, 1994), ou seja, os elementos da música podem até sugerir, suscitar certas relações referenciais (a elementos extramusicais ou não), mas isso ocorre por conta dessa força expressiva. A transferência do que se vivencia na experiência musical para a linguagem verbal não ocorre sem adaptações importantes. O mesmo ocorre quando apontamos um gênero musical.

A noção de gênero musical tem natureza genérica e indicativa, não conclusiva. De acordo com Janotti Jr. (2003, p. 37), “os gêneros musicais determinam, em parte, diferentes tipos de julgamentos estéticos, competências diferenciadas para que se construam determinados quadros de valor em relação a certas expressões musicais”. Nesse sentido, trata-se muito mais das *condições* definitórias do que das *características* definitórias dos gêneros musicais, sendo a funcionalidade da definição a principal mediadora desse processo. Para quem ou para quem o gênero é descrito terá influência no que será considerado na sua descrição, como por para musicologia, indústria musical, teóricos da cultura, ouvintes especialistas ou não especialistas, entre outros. Guerrero (2012), reunindo diferentes autores, expõe conjuntos de princípios na definição de gênero, são eles: formais e técnicos; semióticos; comportamentais; sociais e ideológicos; comerciais e jurídicos. Para a autora, enquanto o gênero implica todos os aspectos do evento musical, o estilo implica em como tal evento é realizado. Os estilos de se realizar um gênero trazem a este último uma condição dinâmica mediada historicamente que clama mais ou menos por transmutações ou permanências estilísticas, sendo que as transmutações que originam “novos” estilos musicais dentro de gêneros já conhecidos são de grande interesse do mercado musical. Para Janotti Jr. (2003), no sentido estrito a forma e o estilo musical definem o gênero, mas anteriormente a



isso, é da percepção dos ouvintes sobre as formas e estilos musicais que se desprendem o que se espera que seja o gênero musical.

Retomando o papel central da percepção da música, em todos os casos a performance é elemento que atravessa transversalmente os princípios mencionados. É a performance que garante a existência ontológica da música; a música precisa ser realizada, alguém precisa fazer música, é na performance que ocorre a efetivação das condições de produção e de reconhecimento da música. Estudos e críticas podem levar à crença de que certos princípios cabem mais a um ou outro gênero musical. Abrahamsen (2003), por exemplo, aponta a variedade de estudos analítico-estruturais voltados à música clássica ocidental (em maior número que os estudos sociológicos) e de estudos sociológicos voltados à música popular em geral (em número mais expressivo do que os analítico-estruturais). O mesmo ocorre com a granularidade que se concede às classificações de gênero, sendo muito mais numeroso o léxico de gêneros e subgêneros da música chamada popular. Podemos, portanto, perceber a colonialidade da música tanto na perspectiva epistemológica quanto na perspectiva de poder (mercadológica) em que a língua é pivô central.

Os elementos que diferenciam esses dois grandes grupos (música clássica e música popular) não são tão claros quanto aparentam. Tinhorão (2017), em seus escritos histórico-sociais de vários acontecimentos ligados à música brasileira, mostra de diferentes maneiras o entrelaçamento das origens dos gêneros musicais. Para o autor, a música folclórica é resultante de relações espontâneas entre as pessoas e, como essas relações não cessam ao longo da história, a música folclórica encontra permanência na sua existência e movimento na sua concepção. A partir disso, o autor afirma que o povo não é mero depositário cultural de imaginários longínquos imobilizados no tempo, mas construtor direto e franco de seu folclore. A noção de música popular, para Tinhorão (2017), advém da sua produção consciente com propósito majoritariamente ligado à indústria musical, ou seja, é um projeto definido de tornar massivo o conhecimento e consumo musical. Nessa perspectiva de massificação, qualquer gênero - seja música clássica ou gêneros folclóricos ou qualquer outro - pode tornar-se popular pelos meios de registro e difusão.

Existe também a perspectiva da música popular como aquela de origem socialmente localizada, que é indissociável da relação entre as pessoas e suas realidades sociais (TINHORÃO, 2010), em que a cultura ali expressa é, em verdade, resultado do hibridismo de



várias outras culturas e empréstimos entre gêneros. Nesse contexto, o popular não significa, necessariamente, a massificação. Donde retornamos à importância da performance para a compreensão dos lugares sociais das músicas, isto é, o evento, o acontecimento musical, o momento da existência sonora de fato, contribui para a compreensão de que música estamos falando.

Retomando os princípios de definição de gênero musical compilados por Guerrero (2012) pode-se depreender uma (ou várias) via de mão dupla na consolidação de gêneros musicais: historicamente a origem dos gêneros pode ser contada, mas também há que se considerar a expectativa que as pessoas têm do que são os gêneros, ângulo que também compete para sua definição. Na perspectiva mercadológica, Janotti Jr. (2003, p. 34) comenta que os gêneros musicais “não descrevem somente quem são os consumidores potenciais, mas o que esses produtos significam para eles [...] rotular através dos gêneros implica em comparações, ou seja, conhecimento histórico e genealógico.” Assim, como sugere González (2016), o gênero musical é menos indicativo de aspectos musicais e mais uma categoria do discurso.

Essa característica é apropriada pela perspectiva do mercado em que uma espécie de colonialismo mercadológico torna massiva - e parece, muitas vezes, querer tornar-se autoridade - a definição de como serão nomeadas as manifestações musicais e os produtos a elas associados. Entre muitos exemplos que poderiam ser mencionados, trazemos o caso da bossa nova, gênero musical cujo surgimento em meados de 1950 está ligado à juventude da classe média da cidade do Rio de Janeiro (TINHORÃO, 2010). A bossa nova chegou a tornar-se estratégia de venda de coisas que, na verdade, nada têm a ver com tal movimento musical. A figura 1 mostra uma propaganda da década de 1960 de uma “geladeira bossa nova”, fazendo com que o gênero musical fosse tão distorcido a ponto de desvinculá-lo de qualquer referência sonora.

Figura 1- Propaganda de geladeira “bossa nova em refrigeração”



Fonte: Catálogo das Artes (2022). Disponível em:

<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/DGGcUzDA/>

Soares (2005) lembra que a produção audiovisual vinculada à música gera artefatos conformes com as configurações mercadológicas da música popular massiva. Imagens, roupas, estereótipos são convertidos em horizontes de expectativas para o público a partir das convenções presentes nos gêneros musicais. Convenções identitárias são transformadas em convenções de mercado; características sociais e musicais são desfiguradas e tornam-se adjetivos para coisas, como as geladeiras. O consumo musical que é realizado majoritariamente por elementos externos à música é trazido por Janotti Jr. (2003, p. 31) que expõe a controversa questão de “quais são as linhas que demarcam a validade dos produtos musicais em suas especificidades [...] Ou seja, até que ponto a delimitação por gênero não ‘pré-figura’ as formações de sentido das obras individuais?”

Essa discussão poderia ainda se estender à entrega da produção da música popular a músicos profissionais, responsáveis, portanto, por fabricar certos estilos e gêneros, de acordo com demandas e com maior distância da espontaneidade da articulação cultural.

A reflexão aqui proposta não é sobre a definição do gênero musical em si (outros estudos fazem isso de forma muito melhor), mas o que fazemos com a expressão linguística (título/rótulo/identidade) do gênero musical. É nesse ponto que trazemos a reflexão do uso do



gênero musical como categoria genérica de classificação na representação da informação musical rica em informação histórica e social.

## CONSIDERAÇÕES

Grande parte dos gêneros musicais tem sua gênese na base social da vida cotidiana, sob as condições do período em que ocorrem. Os saberes tradicionais, muitas vezes centrais na história da música, são diferentes da visão mercadológica e dos saberes normalizados, científicos e técnicos, comumente utilizados como fonte nos estudos voltados à representação da informação. Já no âmbito linguístico, um gênero associado a um adjetivo modifica completamente seu contexto e lugar social. Por exemplo, “samba” e “samba-enredo” ou “rumba comercial” e “rumba folclórica”.

Mas acreditamos que a questão a ser levantada é como bibliotecas e outras instituições de memória podem se apropriar da natureza significativa do gênero musical como descritor e utilizá-lo em direção à promoção de interculturalidade e da(s) decolonialidade(s) que podem estar sendo reproduzidas de forma acrítica nesses ambientes.

Importante registrar que, apesar de enfatizarmos a complexidade do gênero musical, não pretendemos apontar barreiras ou dificuldades para sua compreensão. É possível e necessário aprofundar a compreensão do gênero musical no âmbito dos estudos de informação para desenvolver certa clareza crítica sobre o que está sendo replicado no seu uso como elemento descritor. Quando do registro do gênero musical, cria-se uma memória sobre essa música, sobre essa expressão cultural. Que memória estamos criando? Do desenvolvimento do mercado musical ou da representatividade social impregnada na nomeação dos gêneros e no seu papel? De fato, não se pode ignorar que o mercado também faz parte da construção do gênero musical em uma de suas camadas, mas é importante ampliar a expressividade cultural do gênero musical para fins de memória e acervo. Se pensarmos em classificação, por exemplo, pode-se dizer que a busca é por um equilíbrio entre a lógica formal (necessária para funcionamento dos sistemas informacionais e a lógica simbólica, fundada na identidade histórico-social).

Precisamos apenas iniciar esse movimento e direcionar as reflexões cada vez mais para a perspectiva social, descolonial e intercultural da música. O gênero musical tem tamanha importância que, como vimos, é tomado como identidade de países.



## REFERÊNCIAS

- 10 DATOS PARA CONOCER LA CUMBIA COLOMBIANA. Colombia Co. Disponível em: <https://www.colombia.co/cultura-colombiana/danza/10-datos-para-conocer-la-cumbia-colombiana/>. Acesso em: 3 jan. 2023.
- ABRAHAMSEN, K. T. Indexing of musical genres: an epistemological perspective. *KO Knowledge Organization*, Alemanha, v. 30, n. 3-4, p. 144-169, 2003. DOI: <https://doi.org/10.5771/0943-7444-2003-3-4-144>. Disponível em: <https://www.nomos-elibrary.de/10.5771/0943-7444-2003-3-4-144.pdf>. Acesso em: 7 jan. 2023.
- ALFONSO, M. C. M. Historia de la rumba. *Comparative Cultural Studies: European and Latin American Perspectives*, Firenze, v. 5, n. 9, p. 143-149, 2020. Disponível em: <https://www.torrossa.com/en/resources/an/4684623#page=144>. Acesso em: 4 jan. 2023.
- ALONSO, M. A. G. Ensayo sobre la Rumba en la Música Tradicional y Popular de Cuba. *Folklore americano*, México, D.F., n. 59, p. 175-181, 1998. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/1e15c7e5fe6071f403fd51dac60da6af/1?pq-origsite=gscholar>. Acesso em: 4 jan. 2023.
- ALVES DOS SANTOS, P. R.; CAJAS MAZZUTTI, L. H. Samba: Um rio filho da dor e pai do prazer. *Letras de Hoje*, [s. l.], v. 55, n. 2, p. 136-148, abr./jun. 2020. DOI: 10.15448/1984-7726.2020.2.33592. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/view/33592>. Acesso em: 28 dez. 2022.
- BLOUGH, K.; JURGEMEYER, K. Library of Congress Genre/Form Terms and Library of Congress Medium of Performance Thesaurus for Music. *Music Reference Services Quarterly*, Estados Unidos, v. 18, n. 2, p. 122-125, 2015. DOI: [10.1080/10588167.2015.1029826](https://doi.org/10.1080/10588167.2015.1029826). Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10588167.2015.1029826?journalCode=wmus20>. Acesso em: 6 jan. 2023.
- CABRAL, S. *As escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 2011.
- CAIRO, J. G. A cultura musical cubana em cinco décadas fecundas (1959-2010). *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 25, n. 72, p. 181-196, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142011000200015>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/LtVkJDSYhDbw4k6LwN5Ld8Vd/?lang=pt#>. Acesso em: 4 jan. 2023.
- ECHEVARRÍA, V. R. La Rumba Ritmo de Resistencia Cultural. *Comparative Cultural Studies: European and Latin American Perspectives*, Firenze, v. 5, n. 9, p. 27-34, 2020. Disponível em: <https://www.torrossa.com/en/resources/an/4684623#page=28>. Acesso em: 4 jan. 2023.
- FREIRE, V. Memória musical e arquivos. *InterFACES*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, p. 121-141, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/30011>. Acesso em: 6 jan. 2023.



'GAROTA DE IPANEMA' É A SEGUNDA CANÇÃO MAIS TOCADA DA HISTÓRIA. O Globo. 18 de março de 2012. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/garota-de-ipanema-a-segunda-cancao-mais-tocada-da-historia-4340>. Acesso em: 29 dez. 2022.

GONZÁLEZ, J. P. Pensando a música a partir da América Latina: Problemas e questões. Tradução de Isabel Nogueira. São Paulo: Letra e Voz, 2016. 266 p.

GUERRERO, J. El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. Trans. Revista Transcultural de Música, Barcelona, n. 16, 2012, p. 1-22. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/822/82224815008.pdf>. Acesso em: 7 jan. 2023.

GUTIÉRREZ, J. P. Prólogo. In: VERGARA, J. M. V.; PINZÓN, F. M. (Ed.). Museo de Cuadros de Costumbres y Variedades. Bogotá: Universidad de los Andes, 2020. t. 1. p. 3-8. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.7440/j.ctv11qdwvh.6>. Acesso em: 4 jan. 2023.

GUTIÉRREZ NIETO, G. Larga vida a la rumba cubana. Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América, Cidade do México, v. 24, n. 95, p. 45-46, 2017. Disponível em: <http://revistas.unam.mx/index.php/archipiélago/article/view/78269>. Acesso em: 4 jan. 2023.

HENRÍQUEZ, A. G. La música del Caribe colombiano durante la guerra de independencia y comienzos de la República. Huellas, Barranquilla, p. 69-86, n. 4, 1990. DOI: <https://doi.org/10.7440/histcrit4.1990.05>. Disponível em: <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/abs/10.7440/histcrit4.1990.05>. Acesso em: 3 jan. 2023.

JANOTTI JR., J. S. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. Eco-Pós, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, ago.-dez. 2003, p. 31-46. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/1131/1072](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1131/1072). Acesso em: 6 jan. 2023.

JAPIASSÚ, H.; MARCONDES, D. Dicionário Básico de Filosofia. 4. ed. Editora: Zahar. Rio de Janeiro: [s. n.], 2006. 212 p. Disponível em: [https://raycydio.yolasite.com/resources/dicionario\\_de\\_filosofia\\_japiassu.pdf](https://raycydio.yolasite.com/resources/dicionario_de_filosofia_japiassu.pdf). Acesso em: 7 jan. 2022.

JOST, M. Samba nasceu na Bahia? Carmem Miranda é samba? Aspectos da formação musical brasileira: território, identidade e corpo. Veredas - Revista Interdisciplinar de Humanidade, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 7-21, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://revistas.unisa.br/index.php/veredas/article/view/23/16>. Acesso em: 29 dez. 2022.

LEITE, C. W. A última entrevista de Vinicius de Moraes. Revista Bula, Brasília, [s. n.], out. 2017. Disponível em: <https://www.revistabula.com/369-a-ultima-entrevista-de-vinicius-de-moraes/>. Acesso em: 7 jan. 2023.

LINS, P. Desde que o samba é samba. São Paulo: Planeta, 2012.

LÓPEZ, J. V. Boceto biográfico del intrépido Almirante José Prudencio Padilla Talleres del Estado, [s. l.], 1923.

MARQUÉZ, I. Cumbia digital: Tradición y postmodernidad. Revista musical chilena, Santiago, v. 70, n. 226, p. 53-67, dez. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902016000200003>. Disponível em: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-27902016000200003&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902016000200003&lng=es&nrm=iso). Acesso em: 4 jan. 2023.



- MENDÍVIL, J. Prólogo. *In*: OCHOA, J. S. *et al.* El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas. VALENCIA, J. D. P. (Coord.). Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes Edimúsica S.A., 2019. Disponível em: <http://repositorio.itm.edu.co/handle/20.500.12622/1988>. Acesso em: 3 jan. 2023.
- MOORE, R. La fiebre de la rumba. *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, n. 23, p. 175-194, 2001. Disponível em: <https://www.cubaencuentro.com/var/cubaencuentro.com/storage/original/application/27370ffb6b31a0ad248d1e7534dd784c.pdf>. Acesso em: 4 jan. 2023.
- MÚJICA GARCÍA, J. A.; FABELO CORZO, J. R. La colonialidad del ser: la infravaloración de la vida humana en el sur-global. *Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas*, Mendoza, v. 21, n. 2, p. 1-9, dez. 2019. Disponível em: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1851-94902019000200004](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-94902019000200004). Acesso em: 7 jan. 2023.
- O'BYRNE, J. H. Cumbia y Cartagena de Indias: entre las leyendas y la fiebre de exportación. *Villes en parallèle*, Paris, n. 47-48, p. 286-301, dez. 2013. DOI: <https://doi.org/10.3406/vilpa.2013.1642>. Disponível em: [http://www.persee.fr/doc/vilpa\\_0242-2794\\_2013\\_num\\_47\\_1\\_1642](http://www.persee.fr/doc/vilpa_0242-2794_2013_num_47_1_1642). Acesso em: 30 dez. 2022.
- OCHOA, J. S. La cumbia en Colombia: invención de una tradición. *Revista musical chilena*, Santiago, v. 70, n. 226, p. 31-52, dez. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902016000200002>. Disponível em: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-27902016000200002&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902016000200002&lng=es&nrm=iso). Acesso em: 4 jan. 2023.
- OSTROVE, G. E. Music Subject Cataloging and Form/Genre Implementation at the Library of Congress. *Cataloging & Classification Quarterly*, Estados Unidos, v. 32, n. 2, p. 91-106, 2001. DOI: 10.1300/J104v32n02\_08. Disponível em: [https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1300/J104v32n02\\_08](https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1300/J104v32n02_08). Acesso em: 6 jan. 2023.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica e filosofia. Introdução, seleção e tradução de Octanny Silveira de Mota e Leonidas Hegenberg*. São Paulo, Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1975. 164 p.
- PRANDO, F. Desde que o Samba é Samba: Identidade e Diversidade do Gênero Musical Nacional. *In*: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 11., 2015, Bahia. *Anais eletrônicos [...] Bahia: [s.n.]*, 2015, p. 1-15. Disponível em: <http://www.patrimoniomaterial.sp.gov.br/wp-content/uploads/2018/04/desde-que-o-samba-e-samba-identidade-e-diversidade-do-genero-musical-nacional.pdf>. Acesso em: 30 dez. 2022.
- SANDRONI, C. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917 – 1933*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.
- SANTOS, C. R.; ROCHA, M. M. O samba como signo identitário do Brasil e a sua literariedade nos anos 1930. *Contexto*, Vitória, n. 31, 2017, p. 101-130. DOI: <https://doi.org/10.47456/contexto.v%25vi%25i.14965>. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/14965/10551>. Acesso em: 30 dez. 2022.



- SILVA, J. R. F. *et al.* Iniciativas para a organização da informação musical brasileira. *In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO*, 17., 2016, Salvador. Anais eletrônicos [...] Salvador: ANCIB, 2016, p. 1-21. Disponível em: [https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/22461/1/EVENTO\\_IniciativasOrganizacaoInformacao.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/22461/1/EVENTO_IniciativasOrganizacaoInformacao.pdf). Acesso em: 7 jan. 2023.
- SOARES, T. O videoclipe no horizonte de expectativas do gênero musical. *E-Compós*, Brasília, v. 4, 2005. DOI: 10.30962/ec.52. Disponível em: <https://e-compos.emnuvens.com.br/e-compos/article/view/52>. Acesso em: 6 jan. 2023.
- SODRÉ, M. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SVENONIUS, E. Access to nonbook materials: the limits of subject indexing for visual and aural languages. *Journal of the American Society for Information Science*, Syracuse, v. 45, n. 8, p. 600-606, 1994. DOI: [https://doi.org/10.1002/\(SICI\)1097-4571\(199409\)45:8<600::AID-ASI15>3.0.CO;2-6](https://doi.org/10.1002/(SICI)1097-4571(199409)45:8<600::AID-ASI15>3.0.CO;2-6). Disponível em: <https://asistdl.onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1002/%28SICI%291097-4571%28199409%2945%3A8%3C600%3A%3AAID-ASI15%3E3.0.CO%3B2-6>. Acesso em: 7 jan. 2023.
- THE ELUSIVE GIRL FROM IPANEMA. *The Wall Street Journal*, 2018. Disponível em: <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052702303649504577492603567202024>. Acesso em: 29 dez. 2022.
- TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. 384 p.
- TINHORÃO, J. R. *Música e Cultura Popular: vários escritos sobre um tema em comum*. São Paulo: Editora 34, 2017. 192 p.
- USALLÁN, G. C. Noticias. *In: La rumba cubana es Patrimonio Inmaterial de la Humanidad – CUBA*. Cusco: CRESPIAL, 2016. Disponível em: <http://crespial.org/la-rumba-cubana-es-patrimonio-inmaterial-de-la-humanidadcuba/#:~:text=La%20rumba%20cubana%20es%20Patrimonio%20Inmaterial%20de%20la%20Humanidad%20%E2%80%93%20CUBA&text=La%20rumba%20cubana%20es%2C%20desde,Patrimonio%20Inmaterial%20de%20la%20Humanidad>. Acesso em: 4 jan. 2023.
- VELOSO, C. *O Mundo não é chato: ensaios*. Rio de Janeiro: Companhia das letras, 2005.
- VIANNA, H. *O mistério do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- VIEIRA, J. L. A Formação da Classe Trabalhadora e o Surgimento do Samba Carioca (1900-1930). *In: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH-RIO. MEMÓRIA E PATRIMÔNIO*, 14., 2010, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos [...] Rio de Janeiro: [s.n.], 2010, p. 1-9. Disponível em: [http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276461604\\_ARQUIVO\\_Aformacaodaclassetrabalhadoraeosurgimentodosambacarioca\\_1900-1930\\_.pdf](http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276461604_ARQUIVO_Aformacaodaclassetrabalhadoraeosurgimentodosambacarioca_1900-1930_.pdf). Acesso em: 30 dez. 2022.