

## As canções de Dorival Caymmi como dispositivos de mediação cultural e memória

**Juliana Maria Coelho dos Santos Carvalho**

Universidade Federal da Bahia, Instituto de Ciência da Informação, Salvador, BA, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-8590-5313>

[backupsdeju@gmail.com](mailto:backupsdeju@gmail.com)

**Ana Claudia Medeiros de Sousa**

Universidade Federal da Bahia, Instituto de Ciência da Informação, Salvador, BA, Brasil

ORCID: <https://cid.org/0000-0002-5478-1813>

[ana.violista@gmail.com](mailto:ana.violista@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.26512/rici.v17.n3.2024.53103>

Recebido/Recibido/Received: 2024-03-15

Aceito/Aceptado/Accepted: 2024-10-15

Publicado/Publicado/Published: 2024 11 10

### Resumo

Esta pesquisa teve o objetivo de evidenciar como a obra de Dorival Caymmi pode se configurar um dispositivo informacional capaz de subsidiar a mediação cultural e os aspectos de memória da Bahia. Quanto ao delineamento metodológico, a pesquisa se configura como descritiva com a adoção do método documental, já que o *corpus* de investigação foram as canções compostas por Dorival Caymmi. Quanto aos procedimentos de análise e interpretação dos dados coletados foi adotada a abordagem qualitativa. Como resultados, identificamos nas canções de Dorival Caymmi indícios socioculturais representativos de uma baianidade que está centrada majoritariamente em Salvador. Apesar dessa especificidade, esses indícios são passíveis de subsidiar a mediação cultural, evocar memórias e fortalecer a constituição identitária de sujeitos que, de alguma maneira, ao ouvirem as composições desse artista atribuem sentidos que lhes conferem pertencimento ou que ampliam seus repertórios informacionais e culturais.

**Palavras-chave:** Informação musical. Mediação cultural. Memória. Dorival Caymmi.

### The songs of Dorival Caymmi as devices of cultural media and memory

#### Abstract

This research aimed to demonstrate how Dorival Caymmi songs can become an informational device capable of subsidizing cultural mediation and aspects of Bahia's memory. In terms of methodology, the research is descriptive, using the method documentary, since the corpus of the investigation was the songs composed by Dorival Caymmi. Qualitative approaches were adopted to analyze and interpret the data collected. As a result, we identified in Dorival Caymmi songs socio-cultural indications that are representative of Bahia, indications that are considered in this research to be capable of subsidizing cultural mediation and evoking memories and strengthening the identity constitution of subjects who, in some way, by listening to this artist's compositions, attribute meanings that give them belonging or expand their informational and cultural repertoires.

**Keywords:** Musical information. Cultural mediation. Memory. Dorival Caymmi.

### Como canciones de Dorival Caymmi como dispositivos de mediación cultural y memoria

#### Resumen

Esta pesquisa teve el objetivo de evidenciar como una obra de Dorival Caymmi se puede configurar un dispositivo informativo capaz de subsidiar a mediación cultural y los aspectos de la memoria de Bahía. Quanto ao delineamento metodológico, a pesquisa se configura como descritiva con adoção do método documental, já que o *corpus* de investigação foram as canções compostas por Dorival Caymmi. Quanto

aos procedimentos de análise e interpretação dos dados coletados foi adotada a abordagem qualitativa. Como resultados, identificamos nas canções de Dorival Caymmi indícios socioculturais representativos de uma baianidade que está centrada maioritariamente em Salvador. Apesar esta especificidade, esses indícios são passíveis de subsidiar a mediação cultural e evocar memórias e fortalecer a constituição identitária de sujeitos que, de alguma maneira, ao ouvirem as composições desse artista atribuem sentidos que les confieren pertencimento ou que amplían sus repertórios informativos y culturales.

**Palavras-chave:** Información musical. Mediación cultural. Memoria. Dorival Caymmi.

## 1 Introdução

A informação está materializada em diversificados dispositivos que o sujeito social utiliza e produz para interagir e se comunicar com os demais indivíduos. Com base nesta premissa, a presente pesquisa compreende a música como um desses dispositivos que pode subsidiar o processo de apropriação da informação, ao transparecer através de letras, melodias, ritmos, timbres etc., indícios de conhecimento sobre determinado contexto sociocultural.

A canção - que neste estudo é compreendida como uma linguagem musical que aglutina texto e melodia - pode se configurar tanto um dispositivo de mediação cultural quanto de memória, ao materializar vestígios culturais de seus produtores, registrando atributos reveladores do espaço geográfico e do tempo histórico em que foi produzida.

Esta pesquisa teve como *corpus* de análise a obra de Dorival Caymmi - cantor, compositor, instrumentista e poeta baiano. No século XX, a obra de Dorival Caymmi foi uma das principais responsáveis pela disseminação de uma série de traços da “baianidade” no Brasil e no mundo, e ainda hoje perpetua um imaginário cristalizado do Estado da Bahia, bem como do povo baiano. Para Vasconcelos (2007, p. 92), “É através da música que Caymmi passa a ser considerado um dos maiores difusores da ideia de Bahia para o Brasil”. Esses aspectos motivaram e justificaram o interesse da realização desta pesquisa.

De maneira direta, tais memórias e atributos são registrados na obra do cancionista e, indiretamente, nas canções de sua descendência musical, cancioneiros e canceiras baianas que de algum modo se identificam com Dorival Caymmi e sua Bahia, perpetuando assim os referidos traços identitários também através de suas composições.

Nas palavras de Vasconcelos (2007, p. 22), “As identidades são como [...] uma tessitura, um entrelaçamento de ideias que compõem um arranjo hegemônico na significação de quem somos”. Assim sendo, ainda de acordo com a pesquisadora, a baianidade pode ser entendida como a representação de um modo de vida “[...] dotado de características peculiares que se diferencia[m] do Brasil” (Vasconcelos, 2007, p. 21). Com base no exposto, esta pesquisa teve como pergunta norteadora: como a obra de Dorival Caymmi se configura um dispositivo informacional de mediação cultural e de memória?

Aspectos que são investigados no presente estudo, cujo objetivo foi evidenciar como a obra de Dorival Caymmi pode se configurar um dispositivo informacional capaz de subsidiar a mediação cultural e os aspectos de memória da Bahia. Para tanto, foram levantadas as composições de Dorival Caymmi que descrevem traços socioculturais da Bahia e identificados indícios socioculturais e de memória que são representativos deste lugar.

A pesquisa se caracteriza como descritiva com a adoção do método documental, uma vez que o *corpus* de investigação se refere as canções compostas por Dorival Caymmi. Quanto aos procedimentos de análise e interpretação dos dados, foi adotada a abordagem qualitativa.

Esta pesquisa se justifica pelo fato de na área da Ciência da Informação ainda existirem poucos trabalhos que abordam a canção como dispositivo informacional, com dezessete artigos recuperados na *Base de Dados em Ciência da Informação (BRAPCI)* pelo termo ‘canção’, dentre os quais apenas dois investigam os efeitos das informações intrínsecas às obras nos sujeitos informacionais, especificamente à nível dos aspectos identitários.

## **2 A canção como dispositivo de mediação cultural e de memória**

A canção, linguagem híbrida de texto e música, pode ser compreendida e atuar como dispositivo informacional. Um cancionista, mesmo não sendo “eu-lírico” de suas canções, produz sua obra, sobretudo, de acordo com quem é. Suas identidades individual e coletiva, bem como suas memórias, elementos que se constroem a partir da vista do seu ponto, dos contextos nos quais este sujeito se encontra inserido, pois como julgam Moura e Almeida (2019, p. 31-32), a música “[...] por estar inserida em quase todas as esferas da vida humana é um fenômeno social e carrega consigo os elementos de simbologia, contextualização social, cultural, de significação e significante, em suma, potencial informativo”.

Classificamos a canção como dispositivo informacional respaldadas na compreensão de Pieruccini (2007, p. 5) sobre dispositivo ser “[...] um signo, um mecanismo de intervenção sobre o real, que atua por meio de formas de organização estruturada, utilizando-se de recursos materiais, tecnológicos, simbólicos e relacionais, que atingem os comportamentos e as condutas afetivas, cognitivas e comunicativas dos indivíduos”. Ou seja, entendemos que uma canção carrega sentido informacional e cultural.

A canção, por vezes através da mediação cultural e por outras sendo mediadora em si, pode servir, e muitas vezes o faz, como fonte de informações. Em seu caráter subjetivo, a canção pode ser facilitadora da apropriação informacional e, portanto, da expansão do conhecimento e repertório cultural do indivíduo ouvinte, ou, no vocabulário da Ciência da Informação, do usuário ou sujeito informacional. Dessa maneira, entendemos que a canção é um dispositivo de notável contribuição para os processos de apropriação cultural e informacional de seus ouvintes

e que, por consequência, pode ser utilizada em ações de mediação da informação, da leitura e da cultura.

De acordo com Gomes (2019, p. 16), “A apropriação da informação é sustentáculo do processo de conscientização, de domínio do conhecimento e de exercício da crítica, elementos essenciais à constituição do sujeito protagonista”. Compreendemos que a apropriação da informação se torna essencial para que o sujeito alcance a emancipação e amplie sua leitura de mundo. O acesso aos diversificados dispositivos informacionais, tais como os acervos bibliográficos, as iconografias, a música etc., pode fomentar este processo de atribuição de sentido.

A canção, no papel de mediadora cultural e informacional, assume “por si própria”, a função de dispositivo informacional carregado de valor simbólico nos casos em que produtor e ouvinte partilham traços identitários e memorialísticos comuns.

A música, enquanto fenômeno cultural, pode ser um dispositivo representativo de um povo, ao carregar consigo informações concernentes às práticas sociais dos sujeitos e grupos. Ao considerar tanto o seu potencial cultural quanto o informativo, a mediação apresenta-se como elemento essencial no tocante à apropriação da informação musical (Sousa. *et al.*, 2023, p. 5).

Com base nessa reflexão, entendemos que a canção pode atuar no processo de identificação dos sujeitos com seus pares, fortalecendo a identidade e o senso de pertencimento; pode colaborar também com a nomeação e compreensão de processos psicológicos, emocionais, sociais, políticos e culturais que se manifestam em contextos partilhados. À exemplo de um sujeito que ao ser atravessado por determinada canção consegue nomear suas angústias e adquirir repertório cognitivo para administrar suas vulnerabilidades com maior destreza; ou de um sujeito que encontra numa canção significantes e significados que atuam como facilitadores na compreensão de processos anteriormente vivenciados de maneira incógnita, seja no âmbito privado, seja na esfera social.

A apreciação de uma canção, pode ser entendida como um diálogo intersubjetivo, através do qual o ouvinte pode alcançar o maravilhamento de não estar sozinho em sua forma de experienciar o mundo, o alumbramento de pertencer e saber-se pertencente. Nesse processo é possível localizar o cancionista e a própria canção também como mediadores culturais.

Por outro lado, quando cancionista e ouvinte não comungam dos mesmos traços identitários e memorialísticos, sobretudo daqueles cujos vestígios estão impressos na canção apreciada, para que a obra realize seu potencial informacional, ou pelo menos para que no processo de apropriação o ouvinte se aproxime do que Almeida Júnior (2009, p. 97) descreve como “verdade do texto” e diríamos também “verdade da canção”, ou seja, para que se torne

mais ou menos inteligível o que o cancionista quis expressar na sua criação, faz-se necessária, em seu papel conciliador, a contextualização da obra, sua crítica e/ou análise, a fim de criar condições favoráveis ao desdobramento do diálogo intersubjetivo entre cancionista e ouvinte. Estas intervenções mediadoras são realizadas por mediadores culturais, tais como bibliotecários, arquivistas e museólogos.

À estes agentes mediadores, aos quais compete a tarefa da mediação, cabe a conciliação entre culturas e contextos de produtor e ouvinte, por isto, é pré-requisito da prática de mediação o conhecimento aprofundado das partes envolvidas no processo, buscando criar condições para o diálogo entre culturas. Fazendo assim com que a canção alcance/realize seu potencial informativo, tornando-a dispositivo informacional também nesta circunstância, na qual a canção promove, aliás, um novo maravilhamento: 'o descobrimento do outro'.

Almeida Júnior (2009) indica a "ponte" como uma das principais metáforas utilizadas para aludir ao processo da mediação e entende tal alegoria como inadequada à esta representação. Nas palavras do autor:

A imagem da ponte parece-nos inapropriada, em especial porque apresenta a ideia de algo estático, que leva alguma coisa de um ponto a outro ponto, sendo estes predeterminados e fixos, e sem interferir no trajeto, no modo de caminhar e no final do percurso (Almeida Júnior, 2009, p. 92).

Tendo em vista que o mediador, enquanto indivíduo, também escuta, exprime sua interpretação sobre a obra e realiza as interferências necessárias ao processo de mediação de acordo com quem é, se não há uma preocupação criteriosa em compreender os contextos em que estão imersos cancionista e ouvinte, a tarefa mediadora pode acabar induzindo a uma apropriação deturpada da informação, podendo conduzir o ouvinte a uma visão igualmente turva sobre o cancionista, sua obra e o contexto sociocultural do qual ele emerge.

Levando em consideração a interferência inextricável do mediador no conteúdo informacional e/ou cultural mediado, Almeida Júnior (2009) prossegue seu pensamento afirmando que:

A imparcialidade e a neutralidade, embora procuradas, não se concretizam, pois o profissional da informação atua como matéria-prima que, por si, não é neutra. A informação é carregada e está envolta em concepções e significados que extrapolam o aparente. A informação está imersa em ideologias e em nenhuma hipótese se apresenta desnuda de interesses, sejam econômicos, políticos, culturais, etc. (Almeida Júnior, 2009, p. 93).

Neste sentido, quando utilizamos a canção como dispositivo de mediação cultural, por mais que nos empenhemos em nos preparar para adequar o terreno e criar melhores condições de diálogo entre culturas, não devemos mascarar o fato de que não é possível que a mediação ocorra sobre terreno realmente neutro, desta maneira, Almeida Júnior (2009, p. 94), prossegue

seu pensamento dizendo que: “A interferência não deve ser negada, mas, sim, explicitada, afirmada, tornada consciente para que, criticamente, o profissional possa lidar com ela de maneira a amenizar / minimizar possíveis problemas que dela decorram”. Porque, ainda de acordo com o autor: “Há uma linha tênue entre interferência e manipulação” (Almeida Júnior, 2009, p. 94) e explicitar a não neutralidade diminuiria o risco de possíveis ações manipuladoras.

Assim como não está imbuído de neutralidade o mediador, também é importante considerar que os traços identitários e memorialísticos de cancionista e ouvinte, não são realidades estáticas e imutáveis, mas sim, fatores cambiantes, que se modificam a partir da relação com incontáveis elementos, inclusive o processo de mediação em curso, ou seja, a mediação não se dá em um laboratório, onde todas as variáveis que compõem o fenômeno são previstas e controladas em um sistema fechado e isolado da interferência de fatores externos. Na prática humana e social não existem sistemas fechados, e paralelamente ao processo de mediação existem inúmeras outras relações conhecidas e desconhecidas que interferem em todas as partes do complexo ‘sistema de mediação’, neste caso: Cancionista - dispositivo informacional e/ou cultural - ouvinte. Em suma, não é possível prever com exatidão os resultados gerados através dos processos de mediação, exceto a expansão do repertório cultural das partes envolvidas.

Diante do exposto, essa discussão requer uma reflexão sobre as concepções que versem sobre o agir mediador. Para Lima (2016, p. 114), “[...] a mediação cultural é um ato complexo e está implicada em relações e interações socioculturais e na superação de obstáculos à apropriação cultural”. Essa ação mediadora promove a aproximação de sujeitos sociais para com os dispositivos culturais, e como julga a autora, é uma ação complexa que requer a atuação consciente do mediador.

De acordo com Gomes (2010, p. 87) “Para tratar de mediação, de início, é preciso situá-la como ação vinculada à vida, ao movimento, ao processo de construção de sentidos”. O mediador irá favorecer o processo de encontro entre o sujeito informacional e o dispositivo informacional/cultural. Esse entendimento corrobora com a concepção de Rasteli e Cavalcante (2014, p. 47), ao defenderem que

A mediação cultural é percebida também pelo prisma da aproximação de sujeitos a produtos e artefatos culturais, como obras de arte, livros, exposições, espetáculos e ações de incentivo à leitura. Dessa forma, mediação cultural é vista como uma atividade processual, que possibilita o encontro, o acesso e a apropriação.

A compreensão da mediação cultural e informacional como um processo permeado de complexidades é relativamente recente. De acordo com Sousa e colaboradores (2023, p. 2),

“Quando essas ações [mediadoras] se tornam conscientes, podem pautar-se no viés da alteridade, através das identificações das particularidades e dos contextos sociais inerentes a cada indivíduo”. Ou seja, o agente mediador pode adotar a canção na realização de uma mediação cultural, utilizando-a como recurso estratégico que tem a capacidade de despertar no ouvinte o senso crítico em relação a suas identidades individuais e coletivas, e também identidades, memórias e contextos que lhe são ‘estrangeiros’, contudo, respeitando-os.

Metaforizando a canção como uma ‘fotografia sonora’ que captura paisagens, contextos e percepções dos fenômenos visíveis e não-visíveis através das lentes do cancionista, entendemos que as obras - para além de dispositivos de mediação cultural - também podem ser compreendidas como dispositivos de memória, que podem contribuir para a evocação, preservação e fortalecimento dos vestígios de memória de um indivíduo e/ou coletividade. Quando adotada como dispositivo na ação mediadora, a canção, pode se configurar um referencial de memória que provoca o acionamento de lembranças por meio de seus elementos sonoros e literários, que são capazes de levar os sujeitos/ouvintes a rememorar fatos, sentimentos e sensações, além de lhes servir, em alguns casos, como ‘guardiãs’ e ‘contadoras’ de histórias.

A memória pode ser entendida como a capacidade humana consciente ou inconsciente de reter os mais diversos tipos de informação ao longo do tempo, e acessá-los de maneira também consciente ou inconsciente, voluntária ou involuntária, podendo recuperá-las tanto no meio psicológico, por meios das lembranças, quanto através do corpo físico, como é o caso da ‘memória muscular’ e das reações emocionais. Associando o conceito de memória aos dispositivos informacionais, podemos dizer que esses elementos nutrem uma relação de retroalimentação:

[...] construções memorialísticas e identitárias favorecem e fortalecem a história e a cultura de um local e de um povo, interligando o passado, o presente e o futuro, e tem nas representações base para sua continuidade. Representação essa que pode estar materializada nos dispositivos, sendo esses imagéticos, textuais, entre outros, que possibilitam a identificação de traços representativos de seus produtores. Entre tais dispositivos, aqueles provenientes das práticas musicais são expressões do sujeito em sua tentativa de representar seu contexto sociocultural, como também materializar percepções de mundo, que sofrem interferências como também interferem na vida de outros sujeitos (Sousa *et al.*, 2023, p. 5).

Na medida em que os dispositivos informacionais podem subsidiar a evocação de lembranças carregadas de indícios memorialísticos, também fomentam a produção de novos dispositivos carregados de valores simbólicos, podendo se configurar um novo referencial de memória. Por isso, compreendemos como um processo de retroalimentação, pois se por um lado a memória coletiva é constituinte da cultura na qual o sujeito está imerso, abarca a

memória individual do sujeito em questão e contribui diretamente para a formação de suas identidades individual e coletiva, por outro lado, entendemos que os dispositivos informacionais são produtos dessas memórias e identidades, que ao serem concebidos, passam a fazer parte da cultura, expandindo e transformando-a.

Pollak (1992, p. 212) compreende a memória como um:

[...] elemento constituinte do sentido de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentido de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.

Com base nesse entendimento, a memória e a identidade são interligadas e uma favorece o fortalecimento da outra, respectivamente. A concepção do autor também enfatiza o quanto a memória e a identidade são essenciais na constituição do sujeito e interferem na sua maneira de agir no mundo.

Ao entender a memória como entidade que resulta da relação dicotômica entre lembrar e esquecer, é interessante pensar que ao passo que determinado cancionário - conjunto de canções - pode funcionar como um agrupamento de dispositivos de memória que contribuem para unificar/cristalizar as memórias coletivas, sendo parte indissociável da cultura, e atuando, portanto, na dialogia entre identidade *versus* alteridade, podemos supor que ao eleger um cancionário - quase nunca de maneira neutra - como representante da memória e identidade de um povo, que tem sua cultura 'artificialmente' homogeneizada, outros grupos de dispositivos de memória - também canções - acabam por ser relegados ao esquecimento, sobretudo na relação identidade/alteridade. Não considerar que as memórias coletivas são também compostas de esquecimentos pode contribuir para a criação e perpetuação de um imaginário estereotipado com relação ao 'outro', correndo o risco, nesta construção identidade/alteridade, de tomar a parte pelo todo.

Com base no exposto, é necessário reiterar a relevância de mediadores buscarem dispositivos informacionais e culturais que favoreçam o acionamento de vestígios de memória e identidade nos sujeitos informacionais, para que estes possam ampliar seus repertórios culturais, fortalecer seus traços de memória, senso de pertencimento e identidade, e assim, consequentemente, atuarem de maneira consciente e emancipatória no mundo. E, no caso desta pesquisa, compreendemos que a música e/ou canção se configura um dispositivo singular que pode favorecer os processos mediacionais e subsidiar a evocação e fortalecimento de memórias e identidades.

### 3 Metodologia

Esta pesquisa se configura como descritiva, uma vez que “[...] têm como objetivo primordial a descrição das características de determinada população ou fenômeno ou, então, o estabelecimento de relações entre variáveis” (Gil, 2010, p. 42). Foi adotado o método documental, que para Gil (2010), deve ser considerado uma significativa fonte de dados, uma vez que os documentos subsistem ao longo do tempo, portanto, se configuram ricas fontes de informações para pesquisas.

Os registros apontam que Dorival Caymmi compôs aproximadamente 140 canções, de acordo com a descrição de Stella Caymmi (2001). Destas conseguimos localizar 120, e dentre estas, tomamos como *corpus* da nossa análise 6 canções para análise e alcance do objetivo proposto, por compreender que - de alguma maneira - essas canções carregam elementos representativos das demais. O levantamento das canções foi realizado no livro *Caymmi, o Mar e o tempo*, de Stella Caymmi (2001), nos volumes I e II songbooks de Dorival (Chediak, 1994) e no acervo digital de Dorival Caymmi, abrigado pelo Instituto Antônio Carlos Jobim.

Quanto aos procedimentos de análise e interpretação dos dados coletados foi adotada a abordagem qualitativa. As canções foram interpretadas com a adoção da análise de conteúdo, atendo-se, mais precisamente ao seu viés da análise temática, que se ocupa dos significados contidos no texto, diferentemente da análise de conteúdo léxica e da análise dos procedimentos, que se detém aos significantes contidos no objeto de estudo (Bardin, 1977).

Ainda de acordo com Bardin (1977), a análise de conteúdo é um conjunto de técnicas de análise de textos, que viabiliza a sistematização e descrição do conteúdo que as mensagens expressam, como também subsidia o processo de inferência sobre os aspectos relativos às condições de produção/recepção das mensagens. A técnica de análise de conteúdo auxiliou na interpretação e sistematização dos dados em consonância com as relações entre a produção da composição musical e os elementos acionadores de memória, identidade e mediação da cultural registrados nas canções, considerando os aspectos sociais e culturais que transparecem baianidade e apropriações desses fenômenos. Portanto, a seleção das canções resultou da associação e convergência entre os discursos apresentados nas músicas, sendo selecionadas aquelas que, em certa medida, apresentam traços comuns entre as temáticas abordadas por Dorival Caymmi ao versar sobre as práticas culturais de uma Bahia soteropolitana, tais como os temas marítimos, o labor de pescadores, ofícios de baianas e entidades do Candomblé, são conteúdos recorrentes na obra desse compositor, além de loas (rimas e métricas) que fazem alusão ao samba de roda.

#### **4 As canções de Dorival Caymmi como dispositivos de mediação cultural e referenciais de memória**

Das canções de Dorival Caymmi que versam sobre os traços socioculturais que fazem alusão a Bahia, optamos aqui por fazer a análise de seis canções, são elas: Roda Pião; A preta do acarajé; Festa de rua; Dois de Fevereiro; O que é que a baiana tem?; e São Salvador; sendo essas canções a amostra desta pesquisa.

Iniciando por **Roda Pião**, que foi composta em 1939, nesta canção o compositor mostra-se saudoso da sua infância e apresenta práticas culturais de sua meninice, utilizando-se de uma cantiga para aludir às agruras da maturidade. Ao observarmos a cantiga trazida diretamente da infância de Dorival Caymmi e agregada à sua canção, prática que, aliás, ele repete em outras canções, como *Santa Clara Clareou* e *Acalanto*, podemos observar a estrutura do Samba de Roda, ou do Samba Baiano. Nas palavras de Dorival Caymmi, citado por Stella Caymmi (2001, p. 132-133): “[...] o samba na Bahia era um estilo de samba mote e glosa, era você abrir um estribilho e o outro responder. É o samba de umbigada, samba de rua, com influência portuguesa e africana”. Esta característica do samba baiano pode ser observada em todos os versos da canção que são marcados por sinal de repetição - [bis] -, nos quais geralmente o verso é inicialmente cantado somente por Dorival Caymmi, e, em seguida, repetido por um coro. Outra característica marcante do samba de umbigada, - baiano - são as frases enunciadas no imperativo, tais como nos versos: “Sapateia no tijolo”, “Passa de um lado pro outro”, “Roda pião” e “Bambeia pião”, que, em geral, costumam ditar os movimentos desses sambas brincantes. Em **Roda Pião**, os traços socioculturais da Bahia de Dorival Caymmi não são apresentados de maneira explícita, mas podem ser notados. A prática de fazer referência a cantigas que alicerçaram as práticas culturais de sua infância em conjunto com as expectativas do cenário nacional que recebia as obras de Dorival Caymmi, pode ser um dos fatores que levou o cancionista e, talvez, junto com ele, seu lugar de pertença, a ter seus fazeres culturais folclorizados. Para além disso, essa canção, traz em sua poética outro elemento que interessa à presente pesquisa, Dorival Caymmi registra o poder de evocação de memórias que tem esses dispositivos informacionais, e, este registro é evidenciado de maneira mais explícita na segunda estrofe, na qual o autor afirma: “Como comove a lembrança de um tempo feliz, quando ouvimos cantar, ai [...]”. Vejamos abaixo a letra completa da canção:

**Roda Pião** (Dorival Caymmi)

Quando a gente é criancinha  
Canta quadras pra brincar  
Quando fica gente grande  
Ouve quadras a chorar  
Como comove a lembrança

De um tempo feliz  
Quando ouvimos cantar, ai...  
Roda, pião  
Bambeia, ô pião [bis]  
O pião entrou na roda, ô pião [bis]  
Roda, pião  
Bambeia, ô pião [bis]  
Sapateia no tijolo, ô pião [bis]  
Roda, pião  
Bambeia, ô pião [bis]  
Passa de um lado pro outro, ô pião [bis]  
Roda, pião  
Bambeia, ô pião [bis]  
Também a vida da gente  
É um pião sempre a rodar  
Um pião que também para  
Quando o tempo o faz cansar  
Como comove a lembrança  
De um tempo feliz  
Quando ouvimos cantar, ai...  
**Fonte:** (Caymmi, 2013, p. 179-180).

Os aspectos abordados na canção rememoram a infância, e, por isso, podem levar os ouvintes a evocarem lembranças de suas vivências infantis, ou seja, a música aqui pode ser considerada um referencial de memória. Esse entendimento se aproxima da compreensão de Sousa *et. al.* (2023) quando afirmam que os dispositivos provenientes das práticas musicais são carregados de vestígios de memória, pois ao transparecer o contexto sociocultural do compositor, fomentam processos de evocação de lembranças no próprio compositor e em seus ouvintes.

Na canção **A preta do acarajé** podemos observar o aprofundamento que Dorival Caymmi traz à preexistente iconografia baiana. Embora a canção incorpore a figura já conhecida da baiana de acarajé, juntamente com a culinária que tem como base o azeite de dendê - neste caso, os quitutes “Acarajé” e “Abará” - gastronomia com a qual, aliás, de acordo com Vasconcelos (2007), pouco se identifica a população baiana afastada do litoral, aqui esta ‘personagem’ ganha traços de humanização, no momento em que os elementos “Acarajé” e “Abará” deixam de ser somente vinculados a “comida típica baiana” e passam a ser vinculados ao labor destas quituteiras, nos versos: “Todo mudo gosta de acarajé / O trabalho que dá pra fazer é que é” e “Todo mundo gosta de abará / ninguém quer saber o trabalho que dá”, que descrevem o esforço que estas mulheres dedicam ao preparo destes alimentos. A descrição da lida cotidiana de baianas, nas quatro primeiras estrofes, também são elementos que reafirmam essa humanização e aprofundamento temático que se dá pela vinculação aos elementos laborais

e aos desafios encarados por essas mulheres. Para além disso, o uso dos pregões<sup>1</sup>: “Iê Abará” e “Ô acarajé eco olalai ô / Vem Benzê-ê-em / Tá quentinho”, levam para o cenário nacional aspectos desta cultura soteropolitana que evocam a ancestralidade de África. Portanto, podemos inferir que essa canção pode fomentar os processos de evocação de lembranças e acionar o sentimento de representatividade e de pertencimento nos sujeitos que nela se reconhecerem, conforme defendem Sousa *et. al.* (2023) quando citam a música como referencial de memória.

#### **A Preta do Acarajé (Dorival Caymmi)**

Dez horas da noite  
Na rua deserta  
A preta mercado  
Parece um lamento...  
Iê Abará  
Na sua gamela  
Tem molho cheiroso  
Pimenta da Costa  
Tem acarajé  
Ô acarajé eco olalai ô  
Vem Benzê-ê-em  
Tá quentinho  
Todo mundo gosta de acarajé [*bis*]  
O trabalho que dá prá fazer é que é [*bis*]  
Todo mundo gosta de acarajé [*bis*]  
Todo mundo gosta de abará [*bis*]  
Ninguém quer saber o trabalho que dá [*bis*]  
Todo mundo gosta de abará [*bis*]  
Todo mundo gosta de acarajé  
Dez horas da noite  
Na rua deserta  
A preta mercado  
Parece um lamento...  
Iê Abará

**Fonte:** (Caymmi, 2013, p. 136).

Ao analisar essas canções de Dorival Caymmi, fica evidente que suas composições registram conteúdos que subsidiam também a mediação cultural, neste caso, favorecendo aos ouvintes a possibilidade de atribuição de sentido aos aspectos que permeiam as práticas cotidianas das baianas de acarajé. Ao considerar essas canções como dispositivos de mediação cultural, nos aproximamos de Sousa *et. al.* (2023), ao defendermos que a música carrega potencial cultural e informativo que fomenta aos ouvintes se aproximar de objetos, práticas e fenômenos culturais.

---

<sup>1</sup> Versos de finalidade mercante entoados melodicamente pelos negros e negras vendedeiras na cidade de Salvador.

Na canção **Festa de rua** são evidenciados os traços geográficos soteropolitanos, que evocam os temas marinhos, uma vez que os primeiros versos da canção descrevem a procissão marítima em devoção ao Bom Jesus dos Navegantes e à Nossa Senhora da Conceição da Praia, manifestação cultural que acontece em Salvador desde o ano de 1750. O caráter sincrético marcadamente presente nas manifestações culturais soteropolitanas, bem como a vinculação de festas religiosas a manifestações “profanas” fica evidente na poética da canção, sobretudo nos versos: “Uma galeota / a Jesus levar” e “De toda parte vem um baticum de samba / batuque, capoeira e também candomblé”. Este sincretismo religioso-popular, também é evidenciado no componente musical da obra, que inicia como um cântico de procissão e desemboca, a partir do quinto verso, num samba baiano.

### **Festa de Rua (Dorival Caymmi)**

Cem Barquinhos brancos  
Nas ondas do mar  
Uma galeota  
A Jesus levar  
Meu senhor dos navegantes  
Venha me valer [*bis*]  
A Conceição da praia  
Está embandeirada  
De tudo quanto é canto  
Muita gente vem  
De toda parte vem um baticum de samba  
Batuque, capoeira e também Candomblé  
O sol está queimando  
Mas ninguém dá fé  
**Fonte:** (Chediak, 1994).

Em se tratando da representação de traços identitários e memorialísticos do povo baiano, podemos observar que a parcela da obra Caymminiana que alude direta ou indiretamente a Bahia, centra-se majoritariamente na cidade de Salvador, onde em 1914 nascera o cancionista, até a sua partida para o Rio de Janeiro, no ano de 1938. As vivências que impregnam neste primeiro momento as memórias e identidades da criança e do jovem Dorival Caymmi, e desembocam conseqüentemente nas suas canções, aparentemente decorrem de duas fontes principais: para além de viver o contexto sociocultural, político e histórico-geográfico da ‘velha São Salvador’, naquele momento Dorival Caymmi já era atravessado por outras identidades culturais e musicais através da cultura de massas, à exemplo dos conteúdos veiculados através do rádio, que chegara ao Brasil em 1923.

A prática musical ao estar inserida na vida humana, é reconhecida como um fenômeno social (Moura; Almeida, 2019), pois transparece os elementos que são simbólicos para seus

produtores, portanto, seus dispositivos podem contribuir de maneira significativa nas ações mediadoras.

A composição **Dois de Fevereiro**, por exemplo, além de retratar a Festa de Yemanjá, um festejo soteropolitano que apresenta caráter religioso-popular, assim como a manifestação cultural descrita na canção *Festa de Rua*, traz a relação de devoção com a religiosidade de matriz Africana e, para além disso, a relação de intimidade e cumplicidade com os deuses do candomblé, evidenciada, sobretudo, na quarta estrofe, que diz: “Escrevi um bilhete a ela / Pedindo pra ela me ajudar / Ela então me respondeu / Que eu tivesse paciência de esperar”; onde Dorival Caymmi, que aqui é eu-lírico de sua própria canção, exibe-se em diálogo com Yemanjá, orixá de domínios marítimos, tal como quem conversa com uma amiga, uma familiar mais velha ou uma conselheira. A relação de proximidade evidenciada nesse verso exibe, aliás, de maneira implícita, uma característica própria aos orixás - deuses do candomblé - que é o traço de humanidade que as entidades desta espiritualidade carregam. Outros dois versos que além de apresentarem essa relação afetiva, acabam por descrever parte da ritualística desta data dizem: “O presente que eu mandei pra ela / De cravos e rosas vingou”, mostrando um fazer que por um lado é típico das relações de afeto, o ato de presentear, e por outro, faz parte das práticas socioculturais e religiosas dessa manifestação, onde os devotos levam ao mar flores e outros presentes para entregarem a esta divindade de origem africana.

#### **Dois de fevereiro (Dorival Caymmi)**

Chegou, chegou, chegou  
Afinal que o dia dela chegou  
Dia dois de fevereiro  
Dia de festa no mar  
Eu quero ser o primeiro  
Pra salvar Yemanjá  
Dia dois de fevereiro  
Dia de festa no mar  
Eu quero ser o primeiro  
Pra salvar Yemanjá  
Escrevi um bilhete a ela  
Pedindo pra ela me ajudar  
Ela então me respondeu  
Que eu tivesse paciência de esperar  
O presente que eu mandei pra ela  
De cravos e rosas vingou  
Chegou, chegou, chegou  
Afinal que o dia dela chegou  
Chegou, chegou, chegou  
Afinal que o dia dela chegou  
**Fonte:** (Chediak, 1994).

Ainda em **Dois de Fevereiro**, por se tratar de uma canção que aborda a temática de uma religiosidade que é praticada de maneira individual e coletiva, também é possível encontrar

vestígios de memória ao considerarmos o pensamento de Pollak (1992), que compreende essa instância como um elemento constituinte do sentido de identidade que, quando somadas, possibilitam o fortalecimento do sentimento de pertencimento a dado elemento sociocultural.

A canção **O que é que a baiana tem?**, assim como *A preta do acarajé*, traz em seu componente textual o aprofundamento deste elemento da iconografia de baianidade: a baiana de acarajé. Também dessa vez trazendo no seu vocabulário uma palavra de origem africana: “Balangandãs”, da qual aliás, Dorival Caymmi tomara conhecimento na infância. A estes acessórios, os Balangandãs, são somados diversos outros componentes da indumentária destas baianas: “torço de seda”; “brinco de ouro”; “corrente de ouro”; “pano-da-costa”; “bata rendada”; “pulseira de ouro”; “saia engomada”; “sandália enfeitada” e “rosário de ouro” que somados, dão a descrição completa do vestuário dessas mulheres. A sensualidade já antes associada a imagem da mulher baiana, bem como a fluidez atribuída a esses corpos soteropolitanos é aqui reforçada nos versos: “Como ela requebra bem” e “Quando você se requebrar caia por cima de mim”. Nessa canção Dorival Caymmi cita também um bairro tradicional da cidade de Salvador, o “Bonfim” e, traz, como em muitas outras canções, um vocabulário bastante coloquial, talvez mais bem ilustrado nesta obra pelo uso da palavra “bolota”, no trecho: “Um Rosário de ouro / uma bolota assim”, esta prática, aliás, é estimada pelo cancionista.

#### **O que é que a baiana tem? (Dorival Caymmi)**

O que é que a baiana tem?  
O que é que a baiana tem ?  
Tem torço de seda, tem!  
Tem brincos de ouro, tem!  
Corrente de ouro, tem!  
Tem pano-da-Costa, tem!  
Tem bata rendada, tem!  
Pulseira de ouro, tem!  
Tem saia engomada, tem!  
Sandália enfeitada, tem!  
Tem graça como ninguém  
Como ela requebra bem!  
Quando você se requebrar  
Caia por cima de mim  
Caia por cima de mim  
Caia por cima de mim  
O que é que a baiana tem?  
O que é que a baiana tem?  
Tem torço de seda, tem!  
Tem brincos de ouro, tem!  
Corrente de ouro, tem!  
Tem pano-da-Costa, tem!

Tem bata rendada, tem!  
Pulseira de ouro, tem!  
Tem saia engomada, tem!  
Sandália enfeitada, tem!  
Só vai no Bonfim quem tem  
O que é que a baiana tem?  
Só vai no Bonfim quem tem  
Um rosário de ouro,  
uma bolota assim  
Quem não tem balangandãs,  
não vai no Bonfim  
Um rosário de ouro, uma bolota assim  
Quem não tem balangandãs, não vai no Bonfim  
Oi, não vai no Bonfim  
Oi, não vai no Bonfim  
**Fonte:** (Chediak, 1994).

Ao citar artefatos utilizados pelas baianas, com suas canções Dorival Caymmi possibilita aos ouvintes a aproximação de produtos e fenômenos culturais. Com isso, podemos inferir que o compositor realiza a mediação cultural, posto que como julgam Rasteli e Cavalcante (2014), a mediação cultural é entendida pelo prisma da aproximação de sujeitos a produtos e artefatos culturais, dentre eles, a música e seus espetáculos. Com isso, entendemos que a mediação cultural identificada na atuação de Dorival Caymmi e registrada em suas composições, possibilitam que os ouvintes acessem e se apropriem de aspectos culturais inerentes ao contexto social desse artista; como também, essas canções podem ser adotadas por mediadores culturais para abordar as temáticas que atravessam a obra de Dorival Caymmi.

Como última canção selecionada nesta análise, trataremos agora de **São Salvador**, na qual podemos observar, assim como em outras canções desse artista - *Adalgiza*, *Saudade da Bahia* e outras - a recorrência do uso do nome do estado onde nasceu Dorival Caymmi, embora, aqui, diferentemente das outras canções, o nome da “Cidade de São Salvador” seja recorrentemente citado.

É curioso observar que neste caso as palavras que nomeiam o estado e a cidade, aparecem configuradas em uma ordem de pertencimento invertida como se o nome do estado fosse tomado pelo nome da cidade e vice-versa. Seja como seja, referindo-se a este local como “Bahia de São Salvador” ou tratando Salvador por “Cidade da Bahia”, podemos inferir a contribuição para a confusão de significante e significado que atua no reforçamento de uma iconografia baiana centrada em elementos soteropolitanos. De todo modo, aqui Dorival Caymmi sinaliza o recorte de Bahia que lhe confere pertencimento, na estrofe: “São Salvador / Bahia de São Salvador / A terra do Nosso Senhor / **Pedaço de terra que é meu**” (Grifo nosso). A canção traz também o reforçamento da ideia de que, nesta Bahia - de São Salvador - a convivência entre

classes e raças distintas, o que é evidenciado na estrofe: “São Salvador / Bahia de São Salvador / A terra do branco mulato / A terra do preto doutor”.

**São Salvador** (Dorival Caymmi)

São Salvador  
Bahia de São Salvador  
A terra do Nosso Senhor  
Pedaço de terra que é meu  
São Salvador  
Bahia de São Salvador  
A terra do branco mulato  
A terra do preto doutor  
São Salvador  
Bahia de São Salvador  
A terra do Nosso Senhor  
Do Nosso Senhor do Bonfim  
Oh, Bahia  
Bahia cidade de São Salvador  
Bahia, oh, Bahia  
Bahia cidade de São Salvador  
Bahia, oh, Bahia  
Bahia cidade de São Salvador  
**Fonte:** (Chediak, 1994).

Por evocar especificamente um espaço geográfico, essa canção fomenta no sujeito ouvinte a evocação do sentimento de pertencimento. Nessa conjuntura, identificamos nas canções de Dorival Caymmi indícios socioculturais representativos da Bahia, sobretudo de Salvador, indícios esses, que são considerados nesta pesquisa como passíveis de subsidiar a mediação cultural, evocar memórias e fortalecer a constituição identitária de sujeitos que, de alguma maneira, ao ouvirem as composições desse artista atribuem sentidos que lhes conferem pertencimento ou que ampliam seus repertórios informacionais e culturais.

A tomada da parte pelo todo nesta narrativa de baianidade, que como já fora dito, suprime uma considerável parcela das práticas culturais oriundas deste território, pode derivar de uma questão puramente linguística, uma relação entre significante e significado. Desde o século XVII na obra do poeta, também soteropolitano, Gregório de Mattos, podemos encontrar diversas alusões à cidade de Salvador, quando Gregório se refere como ‘Cidade da Bahia’ ou apenas como ‘Bahia’ (Spinna, 1995 *apud* Vasconcelos 2007), o que pode esclarecer a associação majoritária dos traços identitários e memorialísticos da cidade de Salvador ao que se entende por cultura baiana. A iconografia idílica que serve de sustentáculo às obras de Dorival Caymmi e do escritor Jorge Amado ainda não aparece nos escritos do poeta, que retrata uma Bahia permeada de misérias e agruras, com poemas exprimem denúncias sociais, de onde deriva, aliás, seu famigerado epíteto de ‘Boca do inferno’.

Além desta possível relação confusa de significante e significado entre 'Salvador', 'Bahia', 'Cidade da Bahia', 'Baía de todos os Santos', que aliás, vai se perpetuar através das obras de Dorival Caymmi e de Jorge Amado, ainda há outras três hipóteses que podem justificar a exclusão de parte significativa da cultura baiana dos elementos presentes neste 'arquétipo' de baianidade. Uma delas é que entre o fim do século XIX e os meados do século XX, por enfrentar uma grande crise econômica e política, a Bahia e, sobretudo, a elite baiana sentia a necessidade de recuperar os prestígios de outrora, quando era ainda capital colonial, e, por isso, vincular-se à iconografia que simbolizava o nordeste, e conseqüentemente o sertão, que tinha tatuadas em suas representações imagéticas estereótipos das agruras da seca e da miséria, não seria uma estratégia política favorável ao Estado (Vasconcelos, 2007). Aliás, um dos fatores que evidencia este momento histórico é a migração de artistas, e trabalhadores baianos em geral, para estados das regiões Sul e Sudeste, à exemplo do próprio Dorival Caymmi, que fora tentar a vida no Rio de Janeiro, visando inicialmente estudar Direito e, dentre outras coisas, empregar-se como desenhista nas redações de jornais e revistas.

Outra hipótese que a autora nos revela se relaciona com a antiga setorização regional brasileira, onde a Bahia fazia parte da região sul e os demais estados da atual região nordeste - que até então não existia - eram parte da região norte. Assim sendo, é possível que na época que se iniciara o traçado identitário da "cultura baiana", o senso de pertencimento do estado ao conglomerado nordestino ainda não tivesse se estabelecido. Uma última conjectura é de que o rádio e os demais meios de comunicação de massas, ao veicularem obras que, tais como a de Dorival Caymmi, disseminavam traços identitários e memorialísticos desta cultura soteropolitana, o tenham feito de maneira homogeneizadora; fenômeno que, de acordo com Stella Caymmi (2006), foi fundamental para a reintegração de uma Bahia em grande crise política, econômica e social, ao que no momento se entendia como cultura Brasileira, centrada nas regiões sul e sudeste.

Com base no exposto, é necessário problematizar que, quando consideramos as canções de Dorival Caymmi como dispositivos informacionais, culturais e de memória e pensamos na Bahia "Caymmiana" como uma representação, majoritariamente, soteropolitana faz-se necessário ressaltar que a escolha desses traços identitários como representativos hegemônicos da Bahia e do povo baiano provocam, intencionalmente ou não, a invisibilidade de uma extensa parcela do arcabouço cultural do Estado que, abarca também, a região do Semiárido, a Chapada Diamantina e o Baixo Sul.

A narrativa de baianidade que alicerça as canções de Dorival Caymmi, se soma ao encantamento com as coisas que rodeavam sua infância e juventude. Assim, podemos inferir que Dorival Caymmi expressou em suas canções a visão da Bahia que lhe conferia

pertencimento, bordada através de seu olhar para o mundo, de suas vivências familiares e sua interação sociocultural. A obra de Dorival Caymmi traz em seu *corpus* inovações temáticas e estéticas, ao passo que preenche as necessidades advindas dos contextos que circunscrevem sua primeira audiência, o que para Stella Caymmi (2006), faz com que o seu cancionário se configure como uma *obra de valor*. Os temas marítimos, a pormenorização do cotidiano dos pescadores soteropolitanos, a descrição detalhada dos trajes típicos das baianas e a relação de intimidade e devoção com as entidades do Candomblé, são algumas dessas inovações temáticas.

Ao desembarcar do Itapé, Dorival Caymmi traz na sua bagagem canções que retratam sua Bahia e porta dentro de si, memórias desta baianidade que se materializaram em novas canções. Através das obras que vieram consigo e das que floresceram mais tarde, Caymmi amplia os limites iconográficos da Bahia hegemônica, dando a eles detalhamento, profundidade e humanização, muito embora seja possível a inferência de que resulte deste diálogo entre culturas, que se dá a partir de suas obras, um reforçamento desta Bahia de centralidade soteropolitana, em parte por esta ser a baianidade que conferia pertencimento ao artista e em parte por ser este o referencial de Bahia presente nas experiências prévias de seus ouvintes.

## 5 Considerações finais

No decorrer da presente pesquisa procuramos responder como a obra de Dorival Caymmi se configura um dispositivo informacional de mediação cultural relacionado à Bahia, procurando recuperar os significados e sentidos gerados pelas canções que fomentam um diálogo entre Dorival Caymmi, sua Bahia soteropolitana e a cultura hegemônica do cenário nacional na época de produção, centrada majoritariamente na região sudeste do Brasil.

Procuramos evidenciar que as canções de Dorival Caymmi podem ser adotadas em ações mediadoras por carregarem traços culturais, além de materializar vestígios de memória, buscando identificar, sobretudo nas canções que versam direta ou indiretamente sobre aspectos socioculturais, históricos e/ou geográficos da Bahia, atributos capazes de evocar lembranças e conferir senso de pertencimento àqueles ouvintes que, de algum modo, partilham com o cancionista traços identitários e culturais retratados nas composições.

Como resultados, identificamos nas canções de Dorival Caymmi indícios socioculturais representativos de uma baianidade que está centrada em Salvador. Apesar dessa especificidade, esses indícios são passíveis de subsidiar a mediação cultural e evocar memórias e fortalecer a constituição identitária de sujeitos que, de alguma maneira, ao ouvirem as composições desse artista atribuem sentidos que lhes conferem pertencimento ou que ampliam seus repertórios informacionais e culturais.

Afora isso, a força da disseminação e propagação da obra de Dorival Caymmi é de incomensurável relevância para tornar visíveis saberes e fazeres culturais - e religiosos - Afro Diaspóricos Baianos, assim como para reacender o prestígio do Estado junto ao cenário nacional e inscrevê-lo num imaginário de belezas e afeto, dotado de profundidades e rebuscamento artístico, agregando-lhe o registro, a guarda e a reafirmação de um capital imaterial de inestimável valia. Não esqueçamos que, ao ser cronista e cantador desta soteropolitaneidade de sua infância e adolescência, Dorival Caymmi confere à suas canções o poder de preservar, evocar memórias e fortalecer o senso de pertencimento nos ouvintes que são ou se sentem parte deste pedaço de terra - que é seu. A obra de Dorival Caymmi descortina e torna visível mais um cantinho de Bahia, no curso deste eclipse contínuo e eterno; este contínuo descortinamento é, aliás, característica intrínseca ao processo de mediação cultural.

## Referências

- ALMEIDA JÚNIOR, Oswaldo Francisco. Mediação da informação e múltiplas linguagens. **Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação**, Brasília, v. 2, n. 1, p. 89-103, Jan./dez. 2009.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.
- CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi: o mar e o tempo**. São Paulo: Editora 34, 2001.
- CAYMMI, Stella. **O portador inesperado: a obra de Dorival Caymmi (1938-1958)**. 2006. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- CHEDIAK, Almir. **Dorival Caymmi Songbook**. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1994.
- GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2010.
- GOMES, Henriette Ferreira. Protagonismo social e mediação da informação. **Logeion: Filosofia da Informação**, v.5, p. 10-21, 2019.
- GOMES, Henriette Ferreira. Tendências de pesquisa sobre mediação, circulação e apropriação da informação no Brasil: estudo em periódicos e anais dos Enancib (2008-2009). **Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação**, Brasília, v.3, n.1, p.85-99, jan./dez.2010.
- LIMA, Celly de Brito. **O bibliotecário como mediador cultural: concepções e desafios à sua formação**. 2016. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- MOURA, Jozuel Vitorino de; ALMEIDA, Carlos Cândido de. Semiótica, música e organização do conhecimento. **Ciência da Informação em Revista**, Maceió, v. 6, n. 1, p. 20-36, jan./abr. 2019.

PIERUCCINI, Ivete. Ordem informacional dialógica: mediação como apropriação da informação. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 8., Salvador. **Anais eletrônicos** [...] Salvador: UFBA, 2007. p. 1-15.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

RASTELI, Alessandro.; CAVALCANTE, Lídia. Eugênia. Mediação cultural e apropriação da informação em bibliotecas públicas. **Encontros Bibli: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, Florianópolis, v. 19, n. 39, p. 43-58, 2014.

SOUSA, Ana Claudia Medeiros de. *et al.* A mediação cultural e os referenciais de memória e identidade evidenciados nas performances e composições musicais de Arnaldo Almeida. **Encontros Bibli: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, Florianópolis, v. 28, 2023.

VASCONCELOS, Cláudia Pereira. **Ser-Tão Baiano**: o lugar da sertanidade na configuração da identidade baiana. 2007. 105 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.