

A voz do morro

Ana Cristina Botelho Prince Xavier

ana.botelho@hotmail.com

<http://lattes.cnpq.br/6009330190081590>

Eu sou o samba / A voz do morro sou eu mesmo, sim, senhor /
Quero mostrar ao mundo que tenho valor / Eu sou o rei do terreiro /
Eu sou o samba / Sou natural aqui do Rio de Janeiro / Sou eu
quem levo a alegria / Para milhões de corações brasileiros.

(A voz do Morro, Zé Kéti, 1955)

A VOZ DO DONO E O DONO DA VOZ

Em 2007, três anos antes do centenário de Noel Rosa, foi lançado nos cinemas o filme “Noel – Poeta da Vila”¹, retratando um jovem de 17 anos, estudante de medicina e que toca violão em uma banda regional no bairro de Vila Isabel. Esse jovem de classe média, que gosta da companhia de negros favelados, operários e prostitutas, mudará para sempre o cenário musical da música popular brasileira através de seus sambas. Noel de Medeiros Rosa (Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1910 — Rio de Janeiro, 4 de maio de 1937) é, sem dúvida, a voz culturalmente híbrida e aberta a inovações estilísticas e técnicas do samba. Fundou duas vertentes do samba carioca – o **samba do asfalto** (mais cadenciado e melódico) e o **samba do morro** (mais rápido e acentuado). Abriu o gênero **samba** para novas apropriações musicais e poéticas, operadas posteriormente por vários e compositores tais como Ary Barroso, Dorival Caymmi, Chico Buarque de Hollanda, entre outros.

A epígrafe que abre o texto evoca o lugar que reside a voz do samba. A voz que nunca chega até o outro livre do **corpo** que a profere, o **morro**. Nesse caso, o samba é o próprio corpo feito de voz, uma voz ligada ao espaço no sentido da materialidade. **Eu sou o samba, a voz do morro sou eu mesmo, sim, senhor**. O compositor Zé Keti² dá o tom afirmativo onde a voz se faz corpo e o samba é materializado num jogo metafórico. O samba toma corpo e se afirma como o rei do terreiro, diz de onde veio e **para quê** veio.

¹ Filme brasileiro produzido no ano de 2006, lançado em 2007 e dirigido por Ricardo Van Steen.

² Cantor e compositor carioca, Zé Keti teve sua ascensão artística com a composição "A voz do morro", gravada em 1955 por Jorge Goulart e com arranjo de Radamés Gnattali, fazendo enorme sucesso na trilha do filme "Rio 40 graus", de Nelson Pereira dos Santos.

Diante do exposto, como ignorar a voz do morro como um corpo? Como ignorar a voz periférica e socialmente marginalizada que passa a ser o *mainstream* musical (gênero dominante do mercado) brasileiro? A metáfora samba – corpo pode ser comparada a voz significativa que tem a capacidade de traduzir em signos acústicos as entidades mentais. Trata-se de explorar o samba, sua voz e sua configuração corporal e literária.

O SAMBA NÃO NASCEU LÁ NA BAHIA

São Paulo dá café, Minas dá leite e a Vila Isabel dá samba.

(Feitiço da Vila, Noel Rosa, 1929)

Dizer que o samba nasceu na Bahia é simplificar uma linguagem musical muito específica. Caetano Veloso³, em seu livro *Verdade tropical*, afirma que o samba foi afastado dos terreiros da Bahia, “onde ele nasceu com esse nome de samba e onde ainda é cantado, tocado e dançado em sua forma primitiva (VELOSO, 1997, p.37). O samba brasileiro, assim como o *jazz* americano, o *son* e a *rumba* cubana, são produtos diretos dos afro-americanos que incorporaram lentamente as formas e as técnicas europeias. A esfera musical popular desenvolvida nas Américas apontou para uma síntese cultural e consolidou formas de musicais fundamentais para a expressão cultural das nacionalidades e redefinição de suas bases étnicas. Consequentemente, a consolidação da música popular expressou uma sociabilidade originada da urbanização e da industrialização. Em diversos países das Américas, não só a música erudita buscou inspiração na música popular, a exemplo do **choro** para Villa Lobos, mas também o mundo da música popular se beneficiou pelo entrecruzamento menos restrito de tradições e universos da escuta. De acordo com Marcos Napolitano, a partir daí observa-se a consolidação da música popular.

³ O samba tem um espaço musical muito mais vasto e complexo. O compositor Caetano Veloso defende seu ponto de vista a partir de um lugar, no caso a Bahia, que desde o início da colonização é influenciado pelas culturas africanas. Portanto, não é possível olhar de forma simplista para um gênero musical tão rico e abrangente no âmbito sociocultural. O samba não pode ser considerado algo primitivo na Bahia a partir do momento em que ele vem da cultura africana e se insere no Brasil colonial.

Assim, ao longo das décadas de 20 e 30, assistimos à consolidação histórica de um campo “musical-popular”. Alguns fatores, tecnológicos e comerciais, foram fundamentais para a consolidação desse processo, sobretudo as inovações no processo de registro fonográfico, como a invenção da gravação elétrica (1927), a expansão da radiofonia comercial (no Brasil, 1931-1933) e o desenvolvimento do cinema sonoro (1928-1933). (NAPOLITANO, 2005, P.19).

A publicização do mundo urbano brasileiro e as várias **agências de produção do samba** citadas acima estão intimamente relacionadas. A convergência entre a música e a República é encontrada no início da década de 1930, com a consolidação da música popular através do rádio. O rádio surgiu pela primeira vez no Brasil durante a Exposição Universal de 1922, em meio a outros objetos evidenciando o progresso. De início o rádio era dirigido apenas para as elites políticas da capital federal, porém com seu uso pelos Correios e Telégrafos, o rádio logo se popularizou. De acordo com Maria Alice Rezende Carvalho⁴ a capital federal se diferenciava das outras cidades brasileiras por diversos motivos:

Porque se havia algo que se distinguia a capital federal de outras cidades brasileiras eram a precoce afirmação dos intelectuais populares e a atração que exerciam sobre as elites locais. Sede do Império e núcleo político-administrativo do governo republicano, o Rio de Janeiro não emprestou à sua modernização urbana as marcas de uma “aristocracia da terra”, a exemplo do que ocorrera nas cidades nordestinas – verdadeiras extensões do tipo de domínio que o senhor imprimia às suas propriedades rurais – ou de uma “aristocracia de negócios”, a meio caminho entre a fazenda de café e a indústria nascente, que, em São Paulo, seria responsável pela disciplinarização da vida popular (Carvalho, 2004, p.40).

O imenso contingente de subalternos – cariocas pobres, mulatos e negros em sua maioria – sem controles do domínio senhorial ou das modernas fábricas, puderam desenvolver uma cultura vivaz, ao revés das referências europeias predominantes no ambiente dos brasileiros ricos. As moradias desses cariocas em estado de penúria eram algumas áreas do Centro da cidade e suas ocupações geralmente seguiam temporárias e improvisadas. Sua cultura era um heterogêneo de referências originárias dos portugueses da região portuária, dos negros bantos e dos negros sudaneses. Carvalho esclarece:

⁴ Professora de sociologia política do Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ) e coordenadora acadêmica do Centro de Referência da História Republicana Brasileiras. É autora de vários livros, entre eles *Quatro vezes cidade* (1994).

Aos portugueses devem-se os botequins; aos bantos as festas de largo – fusão do calendário católico com as tradições, inclusive culinárias, da costa angolana; aos sudaneses, o candomblé e a capoeira, práticas mais que genuínas dos aguerridos nagôs. Recobrando tudo isso, uma cultura uma cultura musical que se disseminara a partir, sobretudo, das agremiações religiosas, e que se reproduzia informalmente em frequentíssimos encontros de músicos – misto de ofício, lazer e modo de socialização da população mais pobre da cidade (CARVALHO, 2004, p. 41).

Em nenhum outro lugar do país, no início do século XX, ocorria um mundo popular tão ativo e vivaz no espaço urbano. Festas de largo, procissões, terreiros de batuque, bandas de música, rixas de capoeira, cordões carnavalescos, espetáculos circenses, teatros de revistas, encontro de **chorões** e rodas musicais nas principais lojas do ramo faziam parte desse cenário culturalmente rico. A voz remete a um corpo singular que, não confinado em sua autossuficiência individual, se abre e acolhe o outro harmonizando-se com a música. O canto que provém do instrumento musical mais partilhado do mundo, a voz. Não é surpreendente que os cantores populares do Rio de Janeiro do início do século, ao mostrar o caráter expressivo de sua música, **capturaram** a elite carioca através da sucessão de sons emitidos por um corpo vibrante de emoções e vitalidade, uma melodia carnal que é o samba, pautado pela acentuação rítmica de andamento rápido e voltado para a dança. Esses padrões rítmicos reforçados por timbres de instrumentos de percussão transmitiam um êxtase corporal muito forte. A intensidade da dança e as alusões à magia que metamorfoseavam o corpo, reminiscências das religiões africanas, conduziam a elite a uma atmosfera sensual e vibrante.

Muitos jovens procuraram aprender violão com Sinhô⁵, que todas as tardes fazia ponto nas lojas do ramo musical. Na época, a maneira mais comum de se tomar conhecimento das novidades musicais era através das casas de música do centro do Rio. O terreiro da Tia Ciata⁶ foi um dos redutos sagrados mais festejados

⁵ José Barbosa da Silva mais popularmente conhecido como “Sinhô” (Rio de Janeiro, 1888 – Rio de Janeiro, 1930) é considerado um dos mais talentosos compositores de samba, para muitos o maior da primeira fase do samba carioca. Tocava flauta, piano e violão. Além de grande compositor, ministrou aulas para músicos de sucesso. Morreu em decorrência da tuberculose. Seu velório e funeral foram descritos com tintas literárias por Manuel Bandeira.

⁶ Hilária Batista de Almeida, conhecida como Tia Ciata (Salvador, 1854 – Rio de Janeiro, 1924) foi uma cozinheira e mãe de santo brasileira, considerada por muitos como uma das figuras influentes para o surgimento do samba carioca. Ela ficou conhecida como uma das principais animadoras da cultura negra nas nascentes favelas cariocas. Era dona de uma casa onde se reuniam sambistas e

pelos intelectuais da época. A cidade de Salvador, na Bahia, exibia uma feição semelhante, mas a relação religiosa entre elite e povo baiano produziu resistências fortes à integração da cidade, ao passo que, no Rio de Janeiro, essa resistência foi atenuada pelos bantos e sua flexibilidade cultural.

O elo na comunicação informal entre a inteligência carioca e a cultura popular é a década de 1920. Até então, apenas personagens isoladas estavam estabelecidas entre esses **dois mundos**, como Chiquinha Gonzaga⁷, Ernesto Nazareth⁸ e a própria Tia Ciata. Na década de 1920 o cenário muda e alguns vínculos mais fortes passam a reger as relações entre a elite e a imensa margem social. Fica evidente que a música que se tocava popularmente no Rio de Janeiro aproximou-se dos padrões da elite, porém alguns fatores foram decisivos para que isso ocorresse. A comunicação entre membros isolados da *intelligentzia* e artistas populares favoreceu a aproximação de jovens maestros e grupos tradicionais de músicos, transformando a produção musical de ambos. A presença crescente de rapazes de classe média nas gravadoras de disco tornou próximo o **som da boemia** que predominava nos bairros da Tijuca, Catumbi, Encantado, Méier, Vila Isabel e Piedade, formando um repertório musical de permeio entre o maxixe e os velhos salões. A indústria de discos encontrou um nicho em meio àquele extrato social. As gravadoras de disco investiam nesses grupos de rapazes ao mesmo tempo em que enxergavam com perspicácia sua grande expansão, lucro e poder. A música popular dos anos 20 e 30 se tornara um **mundo complexo** sociológico e cultural e ao mesmo tempo cada vez mais conectado ao grande **negócio cultural** que se formava a partir da música e seu aparato tecnológico. Tales Ab'saber, em seu artigo intitulado "A voz de Lula", escreve sobre a sedução estética da voz e o corpo que esta voz carrega:

onde foi criado *Pelo Telefone*, o primeiro samba gravado em disco, assinado por Donga e Mauro de Almeida.

⁷ Compositora, instrumentista e regente, (Rio de Janeiro, 1847 – Rio de Janeiro, 1935) foi a maior personalidade feminina da história da música popular brasileira e uma das expressões maiores da luta pelas liberdades no país. Promoveu a nacionalização musical, foi a primeira maestrina brasileira, autora da primeira canção carnavalesca, primeira pianista de choro, introdutora da música popular nos salões elegantes e fundadora da primeira sociedade protetora dos direitos autorais.

⁸ Ernesto Júlio de Nazareth (Rio de Janeiro, 1863 – Rio de Janeiro, 1934) pianista e compositor brasileiro, desenvolveu uma produção artística rica e primorosa, contendo 88 tangos, 41 valsas, 28 polcas e mais hinos, sambas, marchas, quadrilhas, "schottisches", "fox-trots", romances, entre outros gêneros, perfazendo um total de 211 peças de autoria confirmada.

De fato, o gutural e o áspero, ao mesmo tempo que belamente grave, de seu timbre, de sua inteligência pela voz, evoca algo das grandes figuras populares com suas vozes marcadas pela natureza, atravessadas pelas coisas mesmo que resistem ao humano, as coisas como matéria concreta, como vozes que carregam pedras, que cortam cana, que lavam roupa, que viram a violência muito de perto, e no entanto cantam, vozes que expressaram o espírito que resiste ao material embrenhado nele próprio, e que, por isso mesmo, eram, em si, especialmente sublimes, o próprio movimento do sublime, do encontro do baixo e concreto com o altíssimo: a voz de Clementina de Jesus e de Nelson Cavaquinho (AB'SABER, 2012, p. 67).

A energia da voz tem um sentido social e uma comunidade social só se forma a partir do momento em que seus membros aprendem a escutar. O timbre de voz, a intensidade e o modo de pronúncia têm um aspecto expressivo e influente. Não foi a toa que a indústria fonográfica dos anos 20 investiu de forma intensa na música popular.

A música da década de 1920 não sofreu transformações apenas por circunstâncias específicas à capital federal. A mudança no gosto popular também ocorreu através da vitória da vanguarda modernista ao legitimar sua crítica ao academicismo europeu no sistema cultural brasileiro. Esse duplo movimento, proveniente tanto dos artistas populares que puderam disseminar sua **música carioca** construindo um gosto universal aparado pela indústria fonográfica, quanto de intelectuais modernistas, fixaram as condições para a autenticação da música popular nacional.

A tradição popular urbana viria a se reconhecer no samba. Noel Rosa, que com dezoito anos integrava o Bando dos Tangarás, sentia-se deslocado diante daquele ritmo consagrado pelas gravadoras de disco. Ele foi a **peça chave** e o intelectual, por excelência, do movimento de valorização do samba.

O samba que Noel se defrontava era liderado por Sinhô, um samba mesclado com o maxixe, praticado por Pixinguinha⁹ e por todos os músicos populares da alta classe e que eram reconhecidos socialmente. Porém existia também um samba de origem pobre, sem prestígio, originário dos morros cariocas e provavelmente nascido no Estácio. De acordo com Carvalho, esse samba do Estácio espalhou-se pelas vizinhanças e se tornou a preferência de Noel:

⁹ Alfredo da Rocha Viana Filho, conhecido como Pixinguinha (Rio de Janeiro, 1897 – Rio de Janeiro, 1973), flautista, saxofonista, compositor e arranjador brasileiro, é considerado um dos maiores compositores da música popular brasileira, contribuiu diretamente para que o choro encontrasse uma forma musical definitiva. É responsável por façanhas surpreendentes, como a de estreiar na indústria do disco aos 13 anos de idade revolucionando a interpretação do choro.

A preferência de Noel pelo samba do Estácio em detrimento do samba amaxiado da praça Onze guardava, contudo, outras motivações, como, por exemplo, o fato de ser executado por músicos com formação mais precária, desajeitados no manuseio de instrumentos como o violão e o cavaquinho, cuja presença, aliás, quando existia, sucumbia ao som maciço dos tamborins, surdos e pandeiros. Mas principalmente, a preferência de Noel vinha do fato de suas letras narrarem, de forma simples e direta, a marginalização dos pobres, a vida nas favelas e nos cortiços, o que, por muito tempo, manterá esse tipo de produção musical excluído da indústria de discos (CARVALHO, 2004, p. 46).

Noel então desencadeia um movimento de dimensões inéditas na música popular ao resgatar o idioma musical do Rio, revolucionando a música carioca sem se deixar influenciar ou conduzir pelo estilo musical de Pixinguinha, só para citar um exemplo. Em sentido oposto, Noel busca o futuro através da apropriação do samba do morro, seus trabalhadores pobres e marginalizados, pessoas sem origens e sem raiz, eles próprios personagens de suas canções e até então invisíveis à República. O que Noel Rosa faz é dar voz a essas pessoas marginalizadas e que viviam às margens da sociedade, dá a verdadeira voz ao morro, transpõe a fala do subalterno já que não é apenas um intelectual observando com distanciamento, mas um intelectual que sobe o morro e oferece seu corpo e sua voz e rompendo com a aristocracia do samba. Proporciona, através de suas canções, um sentimento comum de pertencimento para aqueles que não são ouvidos pela sociedade. Cria uma **nova tradição** do samba a partir de grupos heterogêneos, a linguagem da experiência urbana brasileira que serve de *locus* de produção e de entendimento a respeito da modernização do país.

Na década de 1930, o samba urbano é alçado ao sucesso, traduzindo a expressão da música nacional. Dentro do contexto político, resultado da revolução de 1930, o mundo urbano brasileiro amplia seus conflitos sociais. O desenvolvimento mercantil na capital federal, a chegada de imigrantes, a reconfiguração de espaço com a multiplicação das favelas colocam em cena o processo de desorganização das redes sociais da vida urbana que só alcançará uma solução em 1937 com a proposta do Estado de promover uma nova organização social.

É aspecto ressaltado pela historiografia a primazia do Estado sobre a sociedade brasileira. Contudo, nos primeiros anos da década reconhece-se a massificação do samba urbano, ou seja, uma forma autônoma de organização da cidade. Interesses sociais e agências intelectuais que o samba abarcou em sua

trajetória de afirmação atravessaram diversos públicos fazendo-os interatuar em uma linguagem pertencente a todos. Ao mediar interesses, o samba democratizou a sociedade ordenando os termos de debate sobre a moderna sociedade urbana. O samba passa a ser a instância material de tradução de interesses heterogêneos, construindo negociações, controvérsias e consensos acerca da vida coletiva, ou seja, a inovação representada pelo samba é assimilada de forma incessante pela intervenção humana, para que o gênero musical atenda a vários aspectos de interessados. Entre esses interesses estão: a resistência da indústria fonográfica ao samba de morro, mas que não pode impedir que cantores renomados, e, portanto caros dentro do ramo, reconhecessem nesse estilo musical um grande empreendimento comercial; diferentes profissionais da comunicação se uniram para acabar com a resistência da rádio em veicular o samba urbano tornando-a sua principal agência de disseminação; a multiplicação de postos de trabalho; a aliança entre a propaganda e o samba; a indústria de ocasião (confetes, serpentinas, fantasias, lança-perfume) e a demanda de costureiras e artesãos contratados para os desfiles de escola de samba, atualmente chamada de indústria do carnaval.

Dentro deste contexto, Noel Rosa, com seu sucesso carnavalesco “Com que roupa”, do ano de 1931, definiu a moda feminina daquele ano, isso apenas para se ter uma noção da influência do samba urbano carioca. Vale ressaltar o papel pedagógico do samba a partir de suas letras. Esse gênero musical, mais que a literatura, fornecia imagens críticas da realidade social que toda a população devia saber. O sucesso popular do samba de Noel desencadeou inúmeras matérias de jornal e entrevistas veiculadas pela imprensa, abrindo as portas para o gênero musical e aproximando o compositor popular do intelectual moderno através da crítica jornalística, da produção teatral e da programação radiofônica formando um público nacional voltado para o tema do mundo do samba. O samba foi, dessa maneira, uma grande **invenção** patrocinada por inúmeras agências, consolidando-se através da controvérsia e agregando a aprovação da crítica através de sua linguagem e sua poesia.

HERANÇAS DO SAMBA

Quando eu morrer, não quero choro nem vela,
quero uma fita amarela gravada com o nome dela.

(Fita amarela, Noel Rosa, 1932)

Noel Rosa teve uma vida intensa e breve. Morreu aos vinte e seis anos, vítima de tuberculose. Uniu a classe média do bairro de Vila Isabel aos grandes sambistas dos morros próximos. Deixou mais de duzentas composições gravadas. A voz do morro foi sua voz através do samba. Fez surgir, através do samba, a pluralidade do um corpo urbano marginalizado socialmente, esse corpo urbano formado por negros, pobres e moradores de favelas do Rio de Janeiro. Doou seu corpo frágil à Boemia e fez de suas composições a sua linguagem. Suas músicas, poesias sonoras, foram acima de tudo denúncias as injustiças, a pobreza e o canto dos oprimidos. Sua poesia, enquanto resistência, não representou apenas o cotidiano do Rio de Janeiro dos anos 20 e 30, e sim tornou-se presença do corpo em Vila Isabel, no Rio de Janeiro, no Brasil e por fim alcançou o mundo. Vila Isabel permanece como sinônimo de samba. De acordo com Aldir Blanc¹⁰, compositor e escritor renomado, considerado pela crítica atual como **o novo poeta de Vila**, afirma que “o samba da Vila extrapola mesmo o Rio” (BLANC, 2004, p. 64). Noel Rosa transformou o samba em ritmo nacional brasileiro, que vem a ser um elemento central para a definição da identidade nacional.

¹⁰ Aldir Blanc Mendes (Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1946) entrou para a história da música popular brasileira a partir de sua parceria com João Bosco, criando músicas como “Bala com Bala” (sucesso na voz de Elis Regina), “O Mestre-Sala dos Mares”, “De Frente Pro Crime” e “Caça à Raposa”. Uma de suas canções mais conhecidas, em coautoria com João Bosco, é “O Bêbado e a Equilibrista”, que se tornou um hino contra a ditadura militar, e que também foi eternizada pela cantora Elis Regina. Ao lado de sua produção musical, mantém, desde meados dos anos 1970, a atividade de cronista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AB'SABER, TALES. A voz de Lula. **Revista Serrote**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 10, março/2012. p. 62-71.

BACAL, T.; COELHO, F. O.; NAVES, S. C. (Org). **A MPB em discussão**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BLANC, Aldir. Disponível em: < <http://www.dicionariompb.com.br/aldir-blanc>>. Acesso em: 04 de janeiro de 2013.

BLANC, Aldir; SUKMAN, Hugo; VIANNA, Luiz Fernando. **Heranças do samba**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

CARVALHO, A. R. C. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil. In: CAVALCANTE, B.; EISENBERG, J.; STARLING, H. (Org). **Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. V. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Perseu Abramo, 2004. p. 37-68.

GONZAGA, Chiquinha. Disponível em: < <http://www.chiquinhagonzaga.com/> >. Acesso em: 05 de janeiro de 2013.

MARZANO, Michela. (Org.). **Dicionário do corpo**. Trad. SOUZA, L. P.; GONÇALVES, M. S.; DA CUNHA, M. P. S.; CAMPANÁRIO, N. N. São Paulo: Edições Loyola, Centro Universitário São Camilo, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAZARETH, Ernesto. Disponível em: < <http://www.ernestonazareth.com.br/> >. Acesso em: 05 de janeiro de 2013.

NOEL – O POETA DA VILA. Direção: Ricardo Van Steen. Pandora Filmes, 2006.1 DVD (99 min).

PIXINGUINHA. Disponível em: < <http://www.pixinguinha.com.br/sitio/index.php> >. Acesso em: 05 de janeiro de 2013.

KÉTI, Zé. Disponível em: < www.dicionariompb.com.br/ze-keiti/dados-artisticos> . Acesso em: 04 de janeiro de 2013.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas indiscretas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora; Editora UFRJ, 2004.

SOBRE A AUTORA

É graduada em Letras pela Universidade Estadual de Minas Gerais – UEMG, especialista em Design Instrucional para EaD Virtual pela Universidade Federal de Itajubá – UNIFEI, especialista em Educação Empreendedora pela Universidade Federal de São João Del Rei – UFSJ. Atualmente é Mestranda em Letras: Teoria Literária e Crítica da Cultura, na linha de Literatura e Memória Cultural pela Universidade Federal de São João Del Rei – UFSJ. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: crítica Literária, Música Popular Brasileira, biografia literária, dependência cultural, crítica brasileira e estudos do gênero. Exerce atividades na área de Educação a Distância, oferecendo consultorias e assessorias para empresas e instituições educacionais.