

“Nas cadências bonitas do samba”: aproximações e apropriações do samba e sua recepção em “Espiral de Ilusão” do rapper Criolo¹

Jonas PILZ²

Thiago Pereira ALBERTO³

Rômulo VIEIRA DA SILVA⁴

Leonardo AROUCA⁵

Universidade Federal Fluminense

RESUMO

O artigo reflete sobre a vinculação de artistas do RAP brasileiro ao samba, observando como esse aparente fenômeno é atualizado em diferentes obras até culminar em um álbum inteiramente dedicado ao gênero, como é o caso de *Espiral de Ilusão*, lançado em 2017 por Criolo. Procurando compreender como esse processo se cristaliza e é percebido, articulamos um breve histórico do samba, assim como de artistas vinculados ao RAP que estabeleceram aproximações ao gênero, para por fim apresentar um estudo de caso a partir da recepção de *Espiral de Ilusão* no YouTube. As conversações presentes na plataforma demonstram que, embora haja um estranhamento pela ausência do RAP na obra, ocorre um enaltecimento do samba que parece estar conectado tanto a sua alta valorização no Brasil quanto a seus traços consonantes ao RAP.

PALAVRAS-CHAVE: crioulo; rap; samba; youtube.

INTRODUÇÃO

No dia 27 de abril de 2017 foi disponibilizado na página do YouTube do rapper Criolo seu último álbum de estúdio, *Espiral de Ilusão*⁶, em arquivo único no formato audiovisual; o áudio apresenta as músicas da obra, acompanhadas pela imagem da capa do disco. Duas semanas antes, no dia 13 de abril, o artista já havia divulgado o videoclipe da faixa *Menino Mimado*⁷, canção que dava pistas do direcionamento sonoro que o álbum teria: uma incursão pelo samba. Se até então em sua discografia Criolo recorrera de forma gradual ao gênero, neste último trabalho o artista dedica, pela primeira vez, todo o repertório de um disco ao samba. Apesar de tal escolha criativa ter

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. E-mail: jonaspilz@gmail.com

³ Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Mestre em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. E-mail: thiagopereiraalberto@gmail.com

⁴ Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: vieiradasilvaromulo@gmail.com

⁵ Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: leoarouca@gmail.com

⁶ < https://www.youtube.com/watch?v=e193_zPMWy4>. Acesso em 13 de maio de 2018.

⁷ < <https://www.youtube.com/watch?v=f28vdAn5TBU>>. Acesso em 13 de maio de 2018.

sido anunciada (e até agendada pela imprensa especializada) antes do lançamento de *Espiral de Ilusão*, a recepção parametrizada a partir de comentários publicados no canal do artista demonstram alguns estranhamentos diante da escolha do rapper, relativos tanto à presença do samba no trabalho quanto à percepção da ausência do RAP nele.

É deste montante de apreciações auditivas e/ou impressões textuais do disco, por meio da observação de todos os comentários presentes na publicação da obra no YouTube, que direcionamos o interesse deste artigo, à luz dos tensionamentos produzidos pelas interseções entre o RAP e o samba. Mediante uma performance que não deixa rastros evidentes do gênero musical de origem do músico, o RAP, *Espiral de Ilusão* aciona diferentes perspectivas críticas em sua recepção. Tais comentários se inscrevem como um corpus para problematizarmos, a partir da sociologia da música e da recepção da obra no YouTube, como esse novo conjunto de composições, em sua interação com os ouvintes, dá a ver questões mais amplas no que se refere às mudanças estéticas no tecido da música brasileira e qual o valor crítico destes arranjos.

Partimos da premissa inicial de que o samba, no contexto de articulação com outros gêneros musicais, é frequentemente posicionado como uma espécie de legitimador dos trabalhos que a ele se associam, por meio da chancela de uma música tipicamente brasileira, de matriz nacionalista (VIANNA, 1995; NAPOLITANO; WASSEMAN, 2000). Isto nos baliza a pensar tanto na centralidade do gênero na música brasileira, muitas vezes imune às flutuações mercadológicas típicas da indústria fonográfica (algo que “agoniza mas não morre”, como sintetiza poeticamente um de seus notórios representantes, Nelson Sargento), quanto a considerar sua presença como evocadora de um imaginário de brasilidade e autenticidade que atravessa os propósitos e os julgamentos sobre obras que a ele recorrem.

Nesta direção, diferentes músicos parecem buscar o gênero centenário e parte dos seus elementos simbólicos em um movimento de reverência; gesto em que se evidenciam tanto a relevância histórica do samba (e seu prestígio como capital musical) quanto questões relativas à apropriação e possível reinvenção do gênero – arranjos que se enquadram no debate sobre as fronteiras do samba, onde limites entre gêneros são embaçados e passam a ocupar espaço significativo no mercado musical (TROTTA, 2011). Alinhado a este contexto, o lançamento de *Espiral de Ilusão* e seus desdobramentos conversacionais no YouTube se situam como um corpus adequado para operacionalizar estas discussões e indicam, especificamente, uma espécie de expressão

amplificada das querelas decorrentes das interfaces entre o RAP e o samba.

Para refletir sobre essas questões, o artigo é dividido em quatro breves seções: a) buscamos pensar, sinteticamente, o samba a partir dos acontecimentos e associações que serviram como base para sua construção e consolidação histórica; b) articulamos algumas das interseções entre o RAP e o samba, demarcando razões latentes dessa vinculação; c) apresentamos Criolo e parte substancial da sua obra até o lançamento do disco analisado neste artigo e, por fim; d) partimos de comentários selecionados no YouTube para refletir sobre a recepção de *Espiral da Ilusão*.

1. Do que é feito o samba?: um breve histórico

O centenário do samba, celebrado em 2017, acaba por evocar a trajetória do gênero e nos inspira a acionar tanto algumas das reverências históricas endereçadas a ele por parte de outras manifestações, quanto os tensionamentos comuns à associação do samba a outros gêneros musicais. Neste momento, pretendemos sublinhar a construção da narrativa do samba como *autêntica música brasileira*, onde, como assinala Pereira de Sá (1998, n.p.), "a sociologia e a política articulam um projeto do que é ser brasileiro, onde o nacional e o popular vão dar as mãos". Ainda, buscamos apontar quais são as afetações e conflitos materializados no processo de aproximação de outros gêneros ao samba. Conforme apontado por Trotta (2011, p. 94):

Tendo ocupado um espaço privilegiado no imaginário da cultura nacional, o samba acaba sendo adorado como espécie de ídolo sagrado, que deve permanecer alheio a influências externas. Por externo, identifica-se qualquer coisa: a espetacularização das escolas, a aceleração do samba-enredo, a invasão da música norte americana, o fast-food, a sonoridade do teclado eletrônico, o rock, o pop, enfim, tudo o que representa ambientes e pensamentos culturais diferentes dos valores amadores e comunitários da prática do gênero

Historicamente, tal contexto de disputas e integrações se espelha já no lançamento do primeiro fonograma dedicado ao gênero e que justificou a efeméride comemorada no ano passado, no que Lopes e Simas (2015, p. 82) apontam como sua "crise fundadora": a canção "Pelo Telefone", registrada por Donga em 1917, que na verdade teria uma origem coletiva e considerada por muitos um maxixe⁸. Ladeando esta primeira controvérsia, Sandroni (2012) aponta que o ritmo estabelecido pelos bambas do Estácio no fim da década de 1920 também é saudado como o samba original por ter

⁸ A casa da Tia Ciata é constantemente lembrada nas produções históricas sobre o samba, especialmente pelas diferentes práticas culturais que ocorriam em locais distintos da casa. Para muitos pesquisadores (SANDRONI, 2012, n.p.), "Pelo telefone" teria surgido nessas práticas coletivas nessas noites musicais na casa da Tia Ciata.

sua estrutura mais próxima da que temos atualmente. Já Francisco Guimarães, em *Na roda de samba* (1930), sugere um outro marco inicial desses tensionamentos, ao refletir sobre o lugar social do gênero e suas autenticidades estéticas, onde “o morro surge como um território mítico, lugar da *roda* onde se praticava o verdadeiro samba” (NAPOLITANO; WARSSEMAN, 2000, p. 170). O sambista de morro, inclusive, passaria a rejeitar o samba de rádio, um importante propagador do gênero na mesma década, mesmo também presente neste ambiente radiofônico (LOPES; SIMAS, 2015).

No mesmo período, a famosa querela entre Wilson Batista e Noel Rosa também é um importante ponto nestas disputas, onde o primeiro argumentava sobre o protagonismo do *malandro de morro* como um modo mais legítimo de se fazer samba, tendo como resposta de Noel a defesa de um samba oriundo de outros espaços, notadamente no espaço urbano da cidade. Acrescenta-se a este debate a notação de Moura (2004) de que, a partir dos anos 1970, com a institucionalização das escolas de samba, os sambistas passaram a estranhar o modo de se fazer destes espaços e buscaram um ambiente mais familiar: o formato da roda. O autor ainda faz uma importante distinção sobre o samba (gênero), a escola (instituição) e a roda, que antecede ambos e simboliza estas narrativas e espaços de resistências.

Já nos anos 1980, o grupo Fundo de Quintal inaugura um movimento na quadra do bloco Cacique de Ramos, que ficou conhecido como pagode: um estilo novo, com diversos elementos de renovação, mas também com muitas referências às raízes. É por intermédio dessa outra prática que, nos anos 1990, surge um novo debate sobre as fronteiras do samba, desta vez em disputa com o pagode romântico, classificado também como *pop* ou como *pagode paulista*. Somam-se a estas mesclagens (que antecedem o samba-RAP) o *samba-jazz*, *samba-soul* e o *samba-reggae*, como justaposições que justificam, segundo Trotta (2011), a força que a expressão *samba de raiz* ganha a partir de então, como uma categoria a fim de estimar a tradição e resistir aos valores e referências pop a esta nova forma de fazer, que teve grande apelo e impacto comercial no período e além. Desta maneira, é comum observarmos na indústria fonográfica, principalmente durante as últimas duas décadas, lançamentos de artistas que fizeram referências ao samba, revisitando seu repertório ou até mesmo produzindo experimentalismos a partir de seus códigos sônicos⁹. Como provocou em

⁹ Dentre eles, podemos citar: Tom Zé (*Estudando o samba*, 1974); Mundo Livre S/A (*Samba esquema noise*, 1994); Otto (*Samba pra burro?*, 1998) Nação Zumbi (*Rádio S.am.B.A.*, 2000); Max de Castro (*Samba Raro*, 2001); Tri

2003 um destes representantes, o Los Hermanos: “Quem se atreve a me dizer do que é feito o samba. Quem se atreve a me dizer?”.

2. Entre o rap e o samba: o segredo da mistura

Na seara do exame que propomos nesta seção, talvez o nome que aponte primeiramente e de maneira mais nítida nossas questões seja Marcelo D2. Advindo do grupo de RAP-rock Planet Hemp, D2 sinalizou em carreira solo a relação do samba com o RAP em álbuns como *Eu Tiro É Onda*, de 1998, e *A Procura da Batida Perfeita*, de 2002. Especificamente neste último trabalho, o rapper deixa claro seu desejo em descobrir (e revelar) uma sonoridade única por intermédio da mesclagem do RAP com o samba (JANOTI Jr., 2003); algo que o ajudaria a alcançar um ritmo, um *groove*, um *beat* livre de defeitos e, portanto, superior — neste caso, para o artista, a *batida perfeita* seria evocada justamente pela mistura entre ambos os gêneros.

Une-se a este gesto de D2 a frase: “salvem os verdadeiros arquitetos da música brasileira”. Jargão que marca suas performances ao vivo e evidencia tanto o lugar do samba como gênero identitário da música nacional, quanto a posição privilegiada de quem está associado a essa expressão tipicamente brasileira. Neste sentido, o samba seria uma criação que, ao ser produzida (e reproduzida) em nossas terras e com traços particulares da nossa cultura, seria mais fiel às nossas raízes.

Diante disso, algumas questões nos interessam: em que medida um artista de RAP adicionaria valor a sua obra com esta aproximação? Seria o samba, ainda hoje, um gênero musical que projetaria uma ideia de nação? E, afinal, quais são os signos ambicionados pelo RAP ao ativar o samba?

Buscamos reunir aqui acontecimentos e aproximações que talvez possam parecer jogar luz sobre essa associação. Em primeiro lugar, o samba teve por muito tempo (e de certo modo ainda tem) o morro (a favela, a periferia) como seu lugar referencial: espaço do seu nascimento, fruição e legitimação estética, o lugar da roda de samba e de onde supostamente emerge o “verdadeiro samba” (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000). Nesta direção, adeptos do RAP e do samba se aproximam também quanto às origens sociais: as manifestações são sons da periferia praticados por indivíduos advindos, historicamente, de classes economicamente desfavorecidas. Um

Mocotó (*Samba Rock*, 2001); Fernanda Porto (*Sambassim*, 2002); Adriana Calcanhoto (*Micróbio do samba*, 2011), somente para demarcar alguns exemplos.

locus que remete à outra consonância fundamental: a gênese e o desenvolvimento, tanto do samba quanto do RAP, estão essencialmente ligados ao povo e à cultura negra. Quando observamos os cantos improvisados, sejam nas rodas de samba – na forma do partido-alto – ou nas rodas de rima particulares ao RAP, vemos ali traços da tradição oral africana¹⁰, especialmente pela socialização de saberes por meio da poesia falada, assim como diversas outras características negras que poderiam ser elencadas tanto por meio dos instrumentos musicais quanto por meio das danças e rituais – embora, claro, nem sempre elas sejam manifestadas da mesma forma¹¹.

Mas, mesmo diante destas suas aproximações possíveis, através de suas marcas africanas e periféricas, é fundamental demarcar a distinção que essas expressões possuem no seio da cultura brasileira. Diferentemente do RAP, o samba foi utilizado pelo Estado como um elemento fundamental na construção da identidade nacional, servindo como um dos símbolos daquilo que poderíamos chamar de brasilidade, se consolidando como um modelo de música brasileira, um referencial — culminando em uma vertente nacionalista¹² que tem como carro-chefe canções como *Aquarela do Brasil* (1939) de Ary Barroso. Este *status* parece ter conferido ao gênero um lugar especial, de valorização e reconhecimento, posição que ganhou amplitude ainda maior a partir dos gêneros que surgiram diante do cruzamento do samba com outras expressões musicais.

Como lembra Napolitano (2014, p. 52), a própria MPB que emergiu na década de 1960 e, mais que um gênero musical, tornou-se um movimento sociocultural que buscava a valorização do país por meio de elementos da tradição popular, também estava atravessada pelo samba: “a canção politicamente engajada dos anos 1960 era filha rebelde da Bossa Nova que, por sua vez, era filha rebelde do samba urbano carioca dos anos 1930”. Em outras palavras: o samba então pobre e periférico foi *absorvido*, por suas marcas nacionalistas, por manifestações mais *sofisticadas*, social e

¹⁰ “Origens - de remota origem africana, caracteriza-se pelo padrão responsorial, de ‘interpelação e resposta’, expresso na interação entre solista e coro. Essa padrão era típico das canções do batuque dos bantos ocidentais, nas quais as letras, geralmente narrando episódios amorosos, sobrenaturais ou de façanhas guerreiras, eram sempre improvisadas sobre uma linha melódica pouco variável, reforçada por um estribilho coral e acompanhada de palmas cadenciadas e gritos estridentes, de animação. Essa estrutura é característica também de outras músicas de origens africanas nas américas...” (LOPES; SIMAS, 2015, p. 212)

¹¹ Uma canção que articula esta aproximação talvez seja *Deixa Isso Pra Lá*, gravada por Jair Rodrigues em 1964. Trata-se de uma performance que explicita alguns dos pontos que ligamos aqui: um artista brasileiro, negro, etiquetado frequentemente na chave do samba, que oferece uma música sincopada, de versos mais *falados* que cantados, com uma estrutura de discurso rítmico entendida por alguns rappers no Brasil como análoga ao RAP.

¹² Um estilo do samba particular ao período foi o samba-exaltação, que buscou enaltecer a cultura brasileira por meio de canções ufanistas (LOPES; SIMAS, 2015, p. 268). A presença de música *Aquarela do Brasil* no filme *Saludos Amigos* (1942) de Walt Disney é acontecimento importante que acaba por demarcar o estilo.

economicamente mais favorecidas na cultura brasileira, que ajudam a balizar qualificações de bom e mau gosto.

Nesta direção, Pereira de Sá (2017), em sua cartografia do que chama de *Música Brasileira Pop Periférica*, afirma que as músicas que fogem dos modelos ditados pela MPB, ainda hoje, acabam por ser desvalorizadas: podem ser consideradas como *músicas ruins*, de *mau gosto* ou *sem qualidade*. Isso aconteceria porque essas canções não estariam alinhadas a certa sensibilidade estética das camadas médias urbanas; ou aquilo que seria considerado como *bom gosto*, particularmente conectado à classe dominante. Nosso argumento aqui é que, ao se associar a um gênero musical tradicional e consagrado, como o samba (assim como à MPB), uma obra inscrita no periférico como o RAP acaba por adquirir certas características positivas que seriam atribuídas ao gênero musical de maior valor, despertando atenção do público e desfrutando de maior reconhecimento. Ou seja: ao se aproximar do samba, o RAP, uma manifestação de origem estadunidense (enfatizamos, não originária do Brasil), talvez adquira mais respeito e proeminência ao se associar justamente a uma manifestação nativa e historicamente autenticada como de *bom gosto* e *boa qualidade*.

Ao mesmo tempo, é interessante notar que parte da própria cena do RAP no Brasil parece recusar a ideia de uma manifestação local obstinada à sombra do RAP estadunidense, onde a autodenominação de RAP Nacional evidencia a fronteira pelo qual fãs, produtores e artistas buscam demarcar para o gênero e aponta o interesse em estabelecer características próprias, instituindo diferenciação a partir de parâmetros particulares. Os modelos representativos do RAP brasileiro, apesar de esboçarem certa consonância com os modelos estrangeiros, instauraram bases próprias, configurando-se a partir de peculiaridades locais, ligadas a uma postura afirmativa de vigor e contestação centrada na luta política, bastante associado ao RAP de mensagem¹³.

Estas questões, que podem surgir como clivagens identitárias de diversas ordens (local *versus* global; autêntico *versus* falso) vão emergir na análise à recepção de *Espiral de Ilusão* de Criolo. Mesmo sendo esta uma obra dedicada ao samba, observamos a luta política ser evocada em diferentes comentários, reafirmando o

¹³ Termo utilizado por parte considerável da cena do RAP brasileiro, principalmente a partir dos anos 2000 (período em que o gênero intensificou a ampliação e o tensionamento das suas fronteiras) para designar uma canção de RAP com viés político ou de protesto, ou ainda uma mensagem introspectiva ou filosófica, que, segundo a cena, não reverbera pensamentos fúteis. Embora bastante utilizado no Brasil, é um termo contraditório, diretamente associado à construção histórica do gênero e seu desenvolvimento recente no país. Para mais detalhes sobre a construção histórica do RAP brasileiro e o RAP de mensagem ver Vieira da Silva (2017).

entrelaçamento que o RAP e seus filiados (como é o caso de Criolo) acabam por carregar pelo vínculo ao gênero (no Brasil, bastante associado ao protesto e a luta política). Aliás, é também em meio a essa agitação politizada, marcada por rupturas e continuidades (que, aliás, em nenhum momento parecem perder de vista o samba), que a Música Popular Brasileira consolida-se como uma expressão altamente valorizada. Assim, o interesse do RAP em ativar o samba, como fez D2, como faz Criolo, parece justamente girar em torno do reconhecimento público dessas expressões: misturar o RAP a um gênero musical canônico potencializa a estima pública da obra, permitindo com que o trabalho seja – especialmente para além da cena do RAP – mais valorizado.

3. “Lá vem você com seus larará”: crioulo e *espiral de ilusão*

Após esse aprofundamento inicial, torna-se importante situar Criolo na conjuntura da música brasileira contemporânea. O rapper paulistano possui trajetória curiosa: apesar de veterano na cena (começou a fazer RAP ainda em 1989, e desenvolveu um trabalho relevante a partir da Rinha dos Mc's¹⁴), só alcançou amplitude nacional quase duas décadas depois, mais especificamente em 2011, com o lançamento de *Nó Na Orelha*, seu segundo disco. O trabalho é sintomático do caráter mais plural e do alargamento de linguagens estéticas que vinham se dimensionando no RAP Nacional até então: se por um lado apresenta composições que giram em torno da periferia, e suas particularidades de extremidade marginalizada (marcas típicas do RAP Nacional e bem particulares ao RAP de mensagem), por outro introduz abordagens românticas e narrativas bem humoradas por meio de uma mistura de RAP, reggae, samba e brega, constituindo um universo particular de sonoridades. É também com este álbum, e a canção *Não Existe Amor em SP*, que Criolo chega a outros espaços, consagradores da música popular – incluindo indicação em cinco categorias do *Video Music Brasil* de 2011, da MTV, vencendo três delas.

Sob essa baliza, arma-se a ideia de que Criolo transcende a cena do RAP e passa a ser reconhecido também fora dela, muito em função de sua proposta de mesclagem do RAP com outras expressões. *Convoque Seu Buda*, lançado em 2014, segue estas interseções, pareando ao RAP gêneros como reggae, música africana, MPB, jazz e funk

¹⁴ Evento criado por Criolo e DanDan, realizado em São Paulo e dedicado a batalhas de rimas improvisadas, no melhor estilo do Freestyle RAP. É um encontro que busca reunir elementos da Cultura Hip-Hop ao mesmo tempo em que abre espaço para o diálogo entre diferentes artistas.

carioca, inclusive por meio da participação de artistas vinculados a esses gêneros. Pouco tempo após o lançamento do terceiro álbum, Criolo foi convidado a ser um dos intérpretes, ao lado de Ivete Sangalo, do disco *Viva Tim Maia!* (2015), tributo a um dos pioneiros do *soul* brasileiro. Sua parceria com Sangalo em um projeto de dimensão nacional (tratou-se de uma turnê itinerante pelo Brasil) sinaliza nitidamente a mudança de *status*, em representatividade e reconhecimento.

Espiral de Ilusão, lançado no ano do centenário do samba, traz dez faixas inéditas que ratificam a proximidade do artista com o gênero. Pela obra se espalham rastros evidentes desta escolha: no campo das sonoridades se nota em diversos momentos a dimensão instrumental particular ao gênero, como o uso do violão de sete cordas, cuíca, pandeiro, cavaquinho, repique de anel, sopros, dentre outras ferramentas que orientam a sonoridade mais tradicional do samba. Já sua tessitura lírica aciona semânticas típicas do imaginário do gênero, como as esquinas que abrigam homens abandonados por mulheres (*Lá vem Você*), musas da periferia (*Filha do Maneco*), atualizações da malandragem, (*Hora da Decisão*) e a melancolia típica das dores de cotovelo (*Dilúvio de Solidão*). No canto de Criolo, não se nota com evidência as marcas típicas do RAP, como os discursos rimados, marcados pela fala rítmica, sob instrumentais normalmente repletos de timbres eletrônicos, como sintetiza Lichote (2017), em uma reportagem sobre o disco:

Nos primeiros segundos do disco “Espiral de ilusão” (...) o cavaquinho marca a batida do samba. Sobre ele Criolo solta: “Lá vem você com seus larárá”. O rapper (cantor e compositor talvez tenha a abrangência mais adequada) comenta assim, numa piscadela irônica ao ouvinte, o que virá na meia hora seguinte: dez sambas inéditos, gravados com instrumental de samba, baseado (quase sempre) no universo poético do samba (chuva lá fora, gaviões cercando a moça, malandros sofrendo por amor), passeando por seus subgêneros (jongo, gafieira, samba de breque, samba rural). Lararás, enfim — lá vem Criolo (LICHOTE, 2017, s/p).

As demais recepções do disco na imprensa especializada¹⁵ confirmam essa percepção e explicitam ainda mais a escolha estética de Criolo em balizar seu novo trabalho *nas cadências do samba*. Em síntese, temos o artista se debruçando liricamente por crônicas urbanas de tessitura social, expondo dilemas típicos das comunidades periféricas, agora, inteiramente emoldurados pelas sonoridades do samba. Assim, Criolo se distancia das batidas eletrônicas do RAP, em uma conjunção estilística

¹⁵ Uma breve seleção de reportagens sobre o tema: 1) Correio Braziliense: <https://goo.gl/UL15HR>; 2) O Globo: <https://goo.gl/RLqMMa>; 3) Folha de São Paulo: <https://goo.gl/QPbi9d>; 4) Estadão: <https://goo.gl/oLAQFT>.

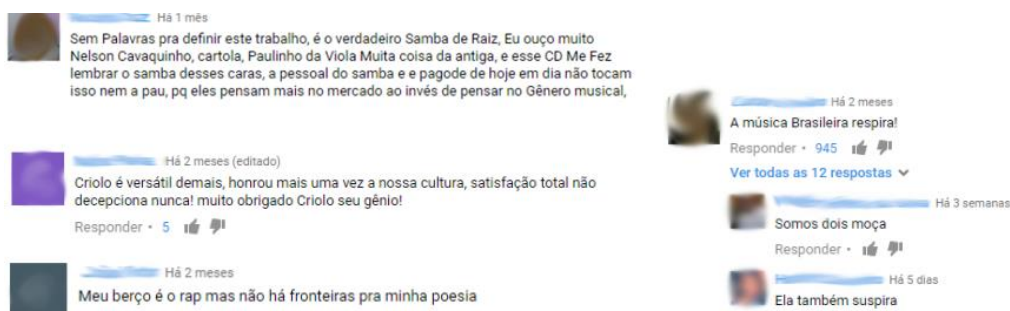
que projeta um novo tom a sua carreira.

4. A recepção: tensionamentos, afetos e disputas de sentido em *espiral da ilusão*

Partindo de um possível tensionamento decorrente da filiação do rapper Criolo com o samba, nosso objetivo aqui é compreender como se deu a recepção do álbum através da centralidade de desdobramentos conversacionais (PILZ, 2017) a partir da postagem integral de *Espiral de Ilusão* no YouTube. Assim, propomos uma observação e análise subjetiva dos comentários ao vídeo e respostas aos comentários, na tentativa de identificar núcleos de sentidos consonantes nestas reações, interpretações e afetações do disco. Ressaltamos que os 1.849 comentários visíveis observados, de acordo com o YouTube, até 18 de março de 2018, de certa maneira poderiam ser alocados em chaves, tal qual as interações reativas oferecidas pela plataforma, como de *aprovação* ou *reprovação* (embora estas interpretações, dentro de uma subjetividade inerente, nem sempre estejam claramente cristalizadas). Contudo, o que se quer é justamente demonstrar a complexidade de reações oriundas do disco, o que esta formulação binária, ainda que possível, não daria conta. Da mesma forma, percebemos que alguns comentários, agregados nas categorias que propomos, poderiam estar designados em mais de uma categoria — nossas escolhas, neste sentido, vão de encontro a uma maior pertinência a um ou outro núcleo. Assim, propomos estas cinco categorias:

- A. *Samba como legitimador da obra*: Neste núcleo de conversações atribui-se ao samba uma certa aura de legitimidade ao artista que flerta com o gênero e seus grandes nomes (muitos já falecidos ou com carreira encerrada há algumas décadas). São interações que legitimam a apropriação realizada por Criolo. Além disso, a categoria abarca os comentários e respostas que destacam a versatilidade de Criolo, ao atravessar por diferentes gêneros (Figura 1).

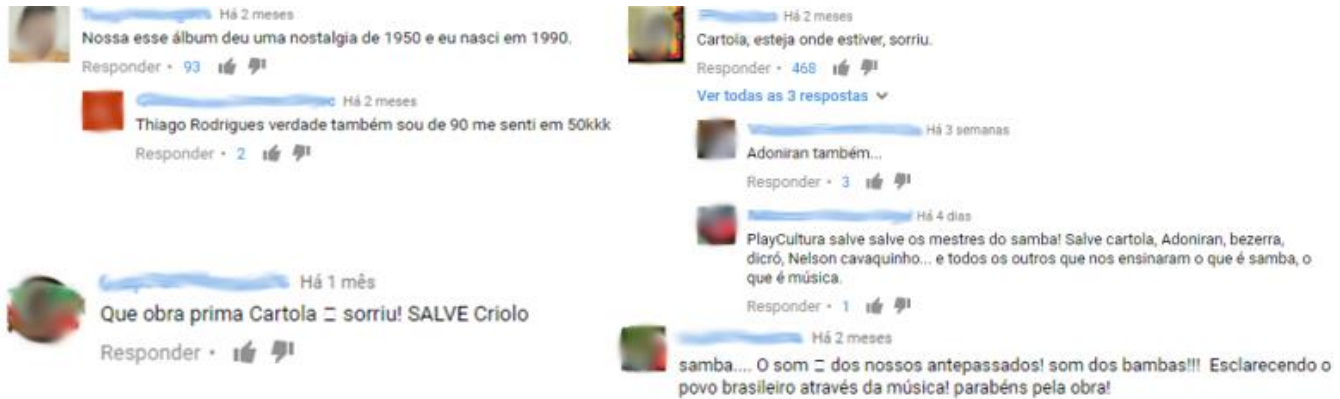
Figura 1 – Comentários que colocam o samba como legitimador da obra.



Fonte: Youtube (goo.gl/YZvtLz). Coleta realizada pelos autores.

B. *Manifestação de nostalgia e valores geracionais.* Projeção de que eméritos sambistas aprovariam o trabalho de Criolo, em um processo que evoca certo saudosismo às obras e sonoridades das décadas passadas. Há uma ideia de que Criolo resgata, com “Espiral da Ilusão”, uma espécie de samba há muito *perdido* (Figura 2).

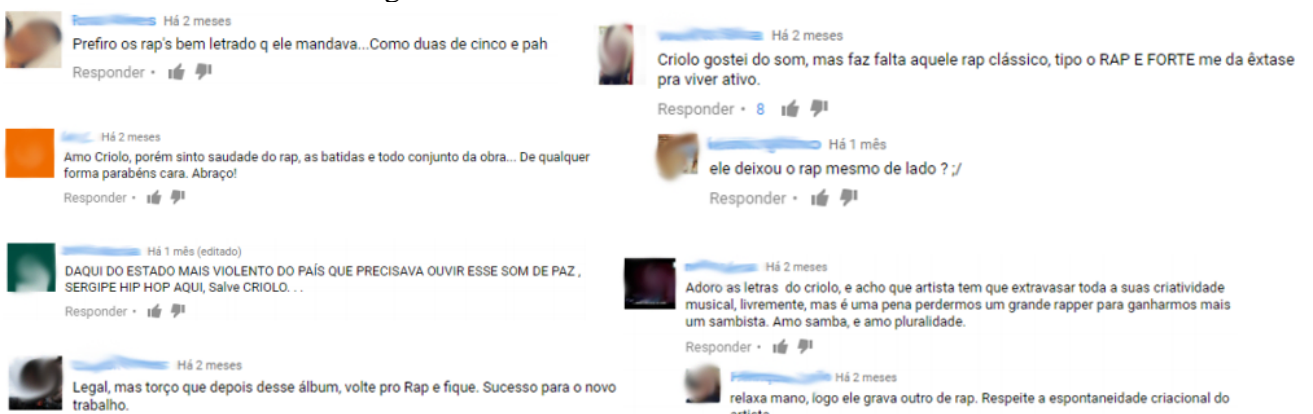
Figura 2 – Manifestação de nostalgia e valores geracionais.



Fonte: Youtube (goo.gl/YZvtLz). Coleta realizada pelos autores.

C. *Afastamento ao RAP.* Questionamentos pelo distanciamento do RAP e das características de enfrentamento particulares ao gênero, historicamente calcado no RAP de mensagem. É possível perceber uma preferência pelo RAP, mas não necessariamente uma reprovação de *Espiral da Ilusão* e sua associação ao samba. Contudo, parece haver um clamor pelo retorno de Criolo ao RAP. Ainda é possível observar um certo contraste, estabelecido pelos comentários dos fãs, da "perda" do rapper para o samba, ao mesmo tempo em que a obra é exaltada (Figura 3).

Figura 3 – Afastamento ao RAP.



Fonte: Youtube (goo.gl/YZvtLz). Coleta realizada pelos autores.

D. *Rejeição ao álbum e à mistura.* Aqui estão concentradas as conversações que apontam para certa desaprovação ao disco e condenam o caminho seguido por Criolo, em uma comparação que inclusive evoca sua trajetória. Há uma saudação a artistas tradicionais do RAP e, especificamente, os precursores daquele que se entende como RAP de mensagem, considerado por parte dos fãs mais

tradicionais do gênero como de *maior valor* se comparado ao RAP supostamente menos politizado produzido a partir da década de 2010. Estes fãs parecem apresentar uma aceitação do flerte gradual de Criolo diante do samba, mas recusam um disco inteiramente dedicado ao gênero (Figura 4).

Figura 4. Rejeição ao álbum e à mistura.



Fonte: Youtube (goo.gl/YZvtLz). Coleta realizada pelos autores.

E. *Conotação e debate político.* Categoria que flerta com a interpretação das letras do disco e do contexto do seu lançamento, próximo a uma greve geral no Brasil. Sobretudo o trecho "meninos mimados não podem reger a nação", da canção *Menino Mimado*, é utilizado como principal manifestação para tais discursos. Aqui, as conversações são desdobradas para embates favoráveis e contrários à greve, assim como ponderações sobre seus efeitos. Há menções a figuras políticas, bem como a manifestações de incômodo pelo fato do conflito político se estender àquele espaço, supostamente *apenas um local de escuta* da obra. Considerando que Criolo é um artista oriundo do RAP, é interessante notar como a conotação política, em diferentes momentos, aparece como uma performance discursiva desejável ao artista e sua obra. Neste sentido, para certo agrupamento de fãs, a ativação do debate político por parte de Criolo permitiria que, mesmo flertando com o samba, o artista não deixasse de lado *o RAP que há nele* (Figura 5).

Figura 5 - Conotação e debate político



Fonte: Youtube (goo.gl/YZvtLz). Coleta realizada pelos autores.

Dentro dessas categorias propostas, há uma clara interseção entre o *Samba como legitimador da obra* e a *Manifestação de nostalgia e valores geracionais*, sobretudo no acionamento de notórios sambistas do século XX. Sob essa perspectiva, Criolo não apenas se apropria do samba, mas de um *determinado* samba. É diante dessa apropriação de outro gênero musical (e do afastamento do seu gênero de origem), que Criolo tensiona sua relação com um agrupamento de fãs, que clama por seu retorno ao RAP, como vemos em *Afastamento ao RAP*. Em grande parte, o samba não lhe é negado; os discursos são voltados para o seu distanciamento do RAP.

Tal qual o uso de cânones do samba, que hipoteticamente aprovariam o álbum (categorias *Samba como legitimador da obra* e *Manifestação de nostalgia e valores geracionais*) na categoria *Rejeição ao álbum e à mistura* podemos ver a ativação de artistas canônicos do RAP nacional como uma forma de lembrar a Criolo qual seria o seu *verdadeiro lugar*. É possível entender esta evocação em um certo tom de reverência a Criolo e, por ser colocado em tal panteão, como uma certa necessidade de fidelização do artista ao gênero, diante de um cenário de transformação no RAP, em que seu tradicional modelo representativo, baseado na luta política (de maneira geral, particularmente evocada pelo RAP de mensagem), começa a dar espaço a outras formas de manifestação. Embora todas as categorias sejam perpassadas pelo gosto, há uma certa harmonia nos debates elencados nas *Samba como legitimador da obra* e *Manifestação de nostalgia e valores geracionais* – o que não significa que não haja críticas ao disco também nestas categorias. Este cenário é tensionado em *Afastamento ao RAP*, mas é em *Rejeição ao álbum e à mistura* que as manifestações de despreço sobre a obra aparecem claramente, incluindo a negação do disco, da mistura e da própria fase do artista.

Por fim, nos chama a atenção o desdobramento das conversações materializadas como embates políticos, o que parece ser uma espécie de transposição de outras conversações em rede. Assim, em *Conotação e debate político* o álbum e sua data de lançamento, próximo a uma greve geral no Brasil, são tomados como um posicionamento de Criolo. É nesta categoria, também, que há tentativas de interpretação das letras do disco. Cronologicamente, estas conversações são encerradas por discursos que demonstram saturação de uma *polarização política* como direcionamento recorrente de conversações em rede.

Considerações finais

Neste artigo, procuramos avaliar como, historicamente, o samba é acionado por diferentes artistas da música brasileira para legitimar um caráter mais nacional a suas produções, tendo em vista que o gênero evoca um extenso conjunto de signos que compõem um quadro relevante para sua tipificação como manifestação autenticamente brasileira. Assim, quando Criolo assume uma busca estética pelo samba – orientando seu novo trabalho pelas balizas formativas, sônicas (através da instrumentação, composição e harmonização) e temáticas (como exposto nas letras) do gênero – parece estar reprisando um gesto frequente na história da nossa música, onde os dois gêneros parecem construir um diálogo marcante, se encontrando em esquinas referentes à territorialidade (como a produção nos morros e comunidades), economia (praticados por representantes de uma classe menos favorecida, que têm a música como possibilidade de ascensão social) e etnia (onde chama a atenção a presença da população negra, tanto como artistas, quanto como audiências). Sumarizando essa conjunção, é possível demarcar que a associação dessas manifestações, de alguma forma, deixa a ver aspectos sociológicos relevantes no contexto de produção e fruição da música no Brasil.

A análise da recepção no *YouTube* parece iluminar dois pontos interrogativos que serviram como ponto de partida para este estudo: 1) a questão da busca pelo samba, a partir de um gesto de legitimidade estética conciliada à noção de brasilidade; 2) um tensionamento visível de parte da audiência em relação a esse movimento de aproximação ao gênero brasileiro (e distanciamento do RAP) proposto por Criolo. Diante desses pontos, talvez resida aqui uma questão central para pensarmos tanto o artista quanto o disco lançado por ele: poderia Criolo ainda ser designado unicamente como rapper?

Por fim: seria o samba aqui um aliado fundamental para que o artista completasse uma espécie de metamorfose, dentro do escaninho dos gêneros musicais, e passasse a ser percebido (e avaliado) como um cantor de música popular brasileira? Para além das respostas definitivas – que claramente não são o alvo deste artigo – o que buscamos encaminhar aqui são os rastros possíveis, para, a partir dessa particularização apresentada por *Espiral de Ilusão*, apontar o samba como um vedete/desejo/trajeto por vezes inescapável para determinar este percurso.

Referências bibliográficas

JANOTTI JR, J. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. *Eco-Pós*, v. 6, n. 2, 2003, p. 31-46, 2003.

LICHOTE, L. Criolo lança disco que reúne dez sambas inéditos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 de jan. 2017. Cultura. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/criolo-lanca-espinal-de-ilusao-disco-que-reune-dez-sambas-ineditos-21260845>>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2018.

LOPES, N.; SIMAS, L. A. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2015

MOURA, R. *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro, Rocco, 2004.

NAPOLITANO, M. A formação da Música Popular Brasileira (MPB) e sua trajetória (1965-1982). *Humania del Sur*, v. 9, n. 16, p. 51-63, 2014.

NAPOLITANO, M; WASSERMAN, M. C. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, v. 20, n. 39, p.167-189, 2000.

PEREIRA DE SÁ, S. Entre antenas e raízes - notas sobre música popular e identidade nacional. *Anais do VII Encontro Anual da Compós*. 07, 1998, São Paulo.

_____. Cultura digital, videoclipes e a consolidação da rede de música brasileira pop periférica *Anais do XXVI Anual da Compós*, 26, 2017, São Paulo. Disponível em: <<https://goo.gl/bExZFv>> Acesso em: 05 de maio de 2018.

PILZ, J. Apropriações publicitárias de cibercontenúdos: sentidos oriundos de conversações em rede operadas por atores sociais com interesses mercadológicos como estratégia de relacionamento — Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 144p. 2017.

SANDRONI, C. *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2012.

TROTТА, F. *O samba e suas fronteiras: “Pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2011.

VIANNA, H. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 1995.

VIEIRA DA SILVA, R. “Fiz Um Boogie Pra Você, Baby”: Tensões Representativas A Partir Do Primeiro Álbum Solo Do Mano Brown. *Anais do XL Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom*, 40, 2017, Curitiba. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-0522-1.pdf>> Acesso em: 13 de maio de 2018.