

Lá vem você com seus larará: Criolo e as negociações com o samba em espiral de ilusão^[*]

“Lá vem você com seus larará”: Criolo and the
negotiations with samba in espiral de ilusão

Rômulo Vieira da Silva^[**]
vieiradasilvaromulo@gmail.com

Jonas Pilz^[**]
jonaspilz@gmail.com

Leonardo Arouca^[**]
leoarouca@gmail.com

Thiago Pereira Alberto^[***]
thiogopereiraalberto@gmail.com

RESUMO

Este artigo reflete sobre a vinculação de artistas do RAP brasileiro ao samba, observando como esse fenômeno é atualizado em diferentes obras até culminar em um álbum inteiramente dedicado ao gênero musical, como é o caso de *Espiral de Ilusão* lançado por Criolo em 2017. Procurando compreender como esse processo se estabelece, e é percebido pelo público, articulamos um breve histórico do samba, assim como de artistas vinculados ao RAP que instituíram aproximações com a expressão sonora, a fim de apresentar um estudo de caso sobre a produção de sentidos do álbum *Espiral de Ilusão* no YouTube, por meio de conversações do público no canal do artista. A partir da Análise de Construção de Sentidos em Redes Digitais, entendemos que, embora haja um estranhamento da ausência do RAP na obra, ocorre um enaltecimento do samba, que parece estar vinculado a sua valorização no Brasil e a seus traços consonantes ao RAP, a partir de marcadores como território, classe e racialidade.

Palavras-chave: samba; rap; crioulo; análise de construção de sentidos em redes digitais.

ABSTRACT

The article reflects on the incursion of Brazilian RAP artists in the samba. Describes how this phenomenon is updated in different works until culminating in a fully dedicated album to the genre, how is the case of *Espiral de Ilusão* released by Criolo in 2017. To understand how this process is established, and is perceived by the audience, the work articulates a brief historic of the samba, as well as the artists of Brazilian RAP who established links with the genre, in order to present a case study about the production of meanings of the album on YouTube, observed from the audience conversations on the artist's channel. The conversations gathered from the platform demonstrate that, although there is a strangeness of the absence of RAP in the work, there is an exaltation of samba that seems to be linked both to its valuation in Brazil and to its similar traits to RAP, like markers such as territory, class, and raciality.

Keywords: samba; rap; crioulo; analysis of construction of meanings in digital networks.

^[*] Este artigo foi submetido ao GP Comunicação, Música e Entretenimento do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, apresentado na mesa ‘*Essa onda que tu tira qual é?*’: *Quando o rap encontra o samba*. As discussões estabelecidas no evento foram valiosas para a afinação do texto.

^[**] Universidade Federal Fluminense (UFF). Rua Miguel de Frias, 9 - Icaraí, Niterói/RJ.

^[***] Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Rua José Lourenço Kelmer, s/nº - São Pedro, Juiz de Fora/MG.

Introdução

“**C**artola, esteja onde estiver, sorriu”. “Que dia especial para soltar esse álbum, hein”. “Criolo, gostei do som, mas faz falta aquele RAP^[1] clássico”. Estes são três exemplares dos comentários encontrados no YouTube quando apreciamos *Espiral de Ilusão*^[2], quinto álbum de estúdio do rapper e cantor Criolo. A obra foi disponibilizada em formato audiovisual (áudio das canções e imagem de capa), em arquivo único, em 27 de abril de 2017, no canal do artista na plataforma. A breve amostra de conversações destacadas acima aponta para algumas das celebrações e dos tensionamentos evocados pelo álbum em parte de sua audiência. Ao trazer à tona um artista de destaque do RAP brasileiro nos anos 2000 e 2010, em um disco inteiramente dedicado ao samba, o lançamento de *Espiral de Ilusão* parece solidificar um fenômeno em que Criolo se constitui, até então, como um novo integrante: a aproximação de rappers brasileiros ao samba.

Nossa proposição aqui é 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, exatamente por possuir uma chancela de expressão *tipicamente brasileira*, de música local, ligada às raízes e, portanto, de matriz nacionalista (Vianna, 1995; Napolitano e Wasserman, 2000). Esta premissa nos permite pensar tanto a centralidade do samba na música brasileira, por vezes *imune* às flutuações mercadológicas típicas à indústria fonográfica (algo que “agoniza, mas não morre”, como sintetiza poeticamente Nelson Sargento)^[3], quanto a considerar sua presença como evocadora de um imaginário de brasilidade e autenticidade, historicamente construído, que influi nos julgamentos das obras vinculadas a ele.

É nesta direção que diferentes músicos brasileiros parecem buscar o gênero centenário, e/ou parte de seus elementos simbólicos, em um movimento de reverência. É possível perceber, nestes gestos, tanto uma evidenciação da relevância histórica do samba (em que se afirma seu prestígio) quanto uma tentativa de apropriação e reinvenção do gênero a partir de experimentações que podem ser enquadradas no debate sobre as suas fronteiras, como é o

caso de vertentes do pagode dos anos 1980 e 1990 (Trotta, 2011). Ainda assim, é preciso lembrar que essas experimentações, associações e alusões não ocorrem de forma harmônica. Pelo contrário, são frequentemente pautadas por embates que giram em torno dos limites dos gêneros musicais, dos artistas, das apropriações e das performances possíveis, das sonoridades e dos textos musicais em disputa. É deste montante de apreciações tensivas sobre *Espiral de Ilusão* que direcionamos este artigo.

Diante de uma performance que não deixa rastros evidentes do gênero musical de origem de Criolo (o RAP), *Espiral de Ilusão* acionou diferentes perspectivas críticas quando de seu lançamento. Tais comentários se inscrevem como um corpus para pensarmos, a partir dos estudos comunicacionais e sociológicos da música, como o conjunto de composições presentes no álbum, em sua interação com os ouvintes, visibiliza questões mais amplas relativas às mudanças estéticas e simbólicas no tecido da música brasileira, em especial como resultado do atravessamento de duas expressões populares: o RAP e o samba.

Para refletir sobre essas questões, este trabalho é dividido em quatro seções: I) na *primeira*, buscamos pensar, resumidamente, o samba a partir de marcos tensivos que serviram como base para sua construção; II) na *segunda*, articulamos algumas das aproximações e negociações que contornam e tonalizam a vinculação entre artistas de RAP com o samba; III) na *terceira*, apresentamos Criolo e parte substancial da sua obra até o lançamento de *Espiral de Ilusão* (2017), álbum analisado neste artigo; IV) e na *quarta*, examinamos a produção de sentidos sobre *Espiral de Ilusão* no YouTube.

Se alguém pisa no meu calo: o samba e seus tensionamentos

Em 2017 o samba completou o seu centenário, e toda celebração histórica acaba por evocar certas memórias. No caso deste trabalho, queremos chamar a atenção para os fatos e ponderações que permitem, ainda que de forma breve e não linear, pensar a trajetória do samba, as referências e reverências históri-

[1] RAP é o acrônimo para *Rhythm And Poetry*, designação mais comum do gênero musical, um dos principais elementos da Cultura Hip-Hop. A opção pela grafia RAP, em caixa alta, visa demarcar a expressão contida no acrônimo (ritmo e poesia) em distinção ao verbo rap (*to rap*), que no inglês informal significa *falar de maneira fácil e familiar*. Como o RAP é um discurso rítmico, e não somente um ato de expressão oral, optamos pela estilização proposta no artigo.

[2] *Espiral de Ilusão* (2017) de Criolo no YouTube: <https://youtu.be/e193_zPMWY4>. Acesso em 13 dez 2019.

[3] Nelson Sargento - *Agoniza Mas Não Morre* (1979).

cas endereçadas a ele e os tensionamentos comuns a sua associação a outras manifestações culturais.

Em primeiro lugar, nos parece produtivo sublinhar a construção narrativa do samba como *autêntica música brasileira*. Com a proeminência adquirida pelo gênero musical nas festas do Rio de Janeiro (até então capital federal) nos anos 1920 e 1930, o samba passou a despertar a atenção do Estado e ser estrategicamente utilizado como instrumento político. O projeto nacionalista de Getúlio Vargas, por exemplo, teve as Escolas de Samba como meios de exaltação dos interesses e valores nacionais (Napolitano, 2002). O samba-exaltação, do final da década de 1930 e começo da década de 1940, é outro exemplar, que se destaca por salientar as características e qualidades do Brasil. O clássico *Aquarela do Brasil* (1939), de Ary Barroso, talvez seja a obra de maior popularidade do estilo, interpretada por diferentes cantores de diferentes períodos. Resumidamente, é assim que “a sociologia e a política articulam um projeto do que é ser brasileiro, onde o nacional e o popular vão dar as mãos” (Pereira de Sá, 1998, n. p.).

Pensando sobre o lugar do samba, sua constituição como símbolo brasileiro e as afetações decorrentes de sua aproximação a outras manifestações, Trotta (2011) reflete que:

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 sambanredo, 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 (Trotta, 2011, p. 94).

Ainda que o autor esboce seu pensamento observando as relações do samba com o mercado musical dos anos 1990, é possível perceber correlações parecidas também em outras décadas. Historicamente, tal contexto de disputas e integrações se espelha já no lançamento do primeiro fonograma dedicado ao gênero, que justifica a

efeméride comemorada em 2017. Lopes e Simas (2015, p. 82) designam o marco como a *crise fundadora* do samba, ao passo que o lançamento da canção *Pelo Telefone*, registrada por Donga em 1917, guarda um conjunto de estiramentos: pelo que parece, tanto a obra teria uma origem coletiva quanto, na verdade, seria um maxixe⁴.

Ladeando esta primeira controvérsia, Sandroni (2012) aponta ainda que o ritmo estabelecido pelos bambas ou a Turma do Estácio no fim da década de 1920 também é aclamado como o samba original, exatamente por ter sua estrutura e sonoridade próxima ao samba de hoje. Portanto, essa perspectiva aponta que o berço da manifestação poderia estar relacionado a esses atores e espaços e não ao marco de 1917. E o debate não se encerra por aí. Há ainda quem diga que o samba verdadeiro nasce somente em seu lugar social por excelência: o morro. Como nascedouro das Escolas de Samba e de veteranos como Cartola e Carlos Cachaca, o *samba de morro* seria sua versão mais ligada às raízes e, portanto, *mais legítima* (Napolitano e Wasserman, 2000). Essas diferentes versões ilustram o lócus tenso do samba, rodeado de controvérsias.

Outra delas, entre compositores notáveis, é a famosa querela entre Wilson Batista e Noel Rosa. Enquanto Wilson argumentava que o estilo do *malandro de morro* era o *modo mais legítimo* de se fazer samba, Noel defendia o samba oriundo de outros ambientes, notadamente no espaço mais urbano da cidade. A este debate sobre os modos e espaços de concepção do gênero musical, Moura (2004) acrescenta que, a partir dos anos 1970, com a institucionalização das escolas de samba, os sambistas passaram a estranhar o *modo de se fazer* das escolas e buscaram um ambiente mais familiar: o formato da roda. O autor ainda faz uma importante distinção sobre o *samba* (gênero musical), a *escola de samba* (instituição) e a *roda de samba* (prática musical), evidenciando que esta última antecede os dois primeiros e simbolizaria as narrativas e os espaços de resistência. Esta é uma discussão importante que demarca certas distinções particulares à manifestação. Distinções essas que seguem relevantes para pensarmos o samba contemporâneo e o trabalho do próprio Criolo.

Os anos 1980 assentam traços que ampliam essas multiplicidades do samba. É neste período que o grupo Fundo de Quintal inaugura um movimento na quadra do bloco Cacique de Ramos⁵, que fica conhecido como

[4] 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 pesquisadores como Carlos Sandroni (2012), *Pelo telefone* teria surgido nessas práticas coletivas, em noites musicais na casa da Tia Ciata.

[5] O bloco Cacique de Ramos é um dos mais tradicionais do Rio de Janeiro, situado em Olaria.

pagode: um estilo novo, com realçados elementos de renovação e referências às raízes. É por intermédio dessa nova prática que, nos anos 1990, o debate sobre as fronteiras do samba é intensificado, desta vez contraposto ao *pagode romântico*, classificado como *pop* ou *pagode paulista*. Somam-se a estas mesclagens (que antecedem o samba-RAP emergente no final dos anos 1990) 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. É assim que esta classificação começa a se solidificar, a fim de produzir diferença, estimar a tradição e resistir aos valores e modelos externos, que tiveram grande apelo e impacto comercial no período e para além, assim como estiveram substancialmente atravessados pelo pop.

Mediante esta conjuntura, que fortalece o balizamento de limites e processos de distinção no samba, que se torna possível observar mais nitidamente na indústria fonográfica brasileira, principalmente durante a década de 2000, lançamentos de artistas^[6] que acabam por estabelecer alusões ao samba, revisitando seu repertório e/ou produzindo experimentalismos a partir de seus códigos sônicos. É observando o prestígio e a evocação frequente do gênero musical que, um destes representantes, a banda Los Hermanos, lança em 2003 uma provocação a partir da canção *Samba A Dois*: “*Quem se atreve a me dizer do que é feito o samba. Quem se atreve a me dizer?*”^[7]. O questionamento que conversa com algumas das polêmicas próprias à trajetória de edificação do gênero no Brasil, como apresentam nossas notações iniciais, inspira a pensar sobre a amplitude que a noção de gênero musical pode conter, dissociando-o de cristalizações absolutas.

Parece ser razoável afirmar que, em relação aos gêneros musicais, existam campos semânticos (sonoridades, textos, culturas materiais) que auxiliem na criação de certa estabilidade reconhecível que *define*, como aponta Grossberg (1997), uma experiência ou um uso de uma determinada manifestação sonora. No entanto, é importante ressaltar que essas rotulações seriam modos de situar-se em meio à diversidade sonora e as diferenças culturais que atravessam a produção musical contemporânea.

Nesta direção, a discussão proposta aqui também se dispõe na acepção de que:

Antes de serem categorizações musicais homogeneizantes, os gêneros musicais permitem que músicos e audiência estabeleçam balizas para as disputas de gosto, ao mesmo tempo em que permitem a construção de assinaturas específicas, a marca distintiva do artista. Este processo ocorre a partir de uma ampla rede de articulações que envolve sonoridade, audiovisual, processos de recomendação, agrupamento de produções, afirmações de gosto, letras, biografias, críticas culturais, entrevistas etc (Pereira de Sá e Janotti Junior, 2018, p. 6).

Entre o RAP e o samba

Nas décadas de 2000 e 2010, uma das articulações notáveis entre gêneros musicais no ambiente brasileiro é a do RAP e do samba (emergente mais claramente a partir dos trabalhos de Marcelo D2, Rappin Hood, Emicida e Criolo), pelas quais as mudanças sonoras, rítmicas e simbólicas entre os gêneros musicais são estabelecidas a partir de experimentações, diálogos e interseções (sampleamentos, canções, parcerias musicais, shows e até mesmo álbuns) notadas antes como improváveis, especialmente se considerarmos os laços históricos e formativos de cada chancela: o RAP, como estrangeiro, eletrônico e *moderno*; o samba, como nacional, orgânico e ancestral. No seara do exame proposto nesta seção, talvez o artista que aponte primeiramente e de maneira mais nítida para essas questões seja Marcelo D2.

Oriundo do grupo de RAP-rock Planet Hemp, D2 sinalizou em carreira solo a relação do RAP com o samba em álbuns como *Eu Tiro É Onda* (1998) e *A Procura da Batida Perfeita* (2003). Especificamente neste último, o rapper deixa claro seu desejo em descobrir (e revelar) uma cadência e uma sonoridade única por intermédio da mesclagem do RAP com o samba (Janotti Junior, 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 justamente concebida pela mistura dos dois gêneros musicais. Unesse a este gesto de D2 a frase “*salvem os verdadeiros*

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

[7] Na canção, presente no disco *Ventura* (2003), sobretudo no refrão, a banda ironiza as críticas que recebia por ter se aproximado do samba, sendo um grupo de rock/pop rock.

arquitetos da música brasileira”: bordão constante em suas performances ao vivo no período, que evidencia tanto o lugar do samba como gênero identitário da música nacional quanto a posição privilegiada de quem está associado a essa criação tipicamente brasileira.

Por esse ângulo, o samba seria uma expressão que, ao ser produzida e reproduzida, acima de tudo, em terras brasileiras, com traços particulares às manifestações culturais do país, seria *mais fiel* às raízes locais. Uma produção de sentido que conversa com vários dos apontamentos conferidos à construção histórica do gênero musical, reafirmando seu caráter de símbolo nacional, mesmo quando associado a um artista (especialmente em seus anos de emergência) alinhado a subculturas contra-hegemônicas, como é o caso de Marcelo D2.

Diante desse debate, também poderíamos discutir se o samba, ainda hoje, projeta uma ideia de nação e/ou elencamos quais signos do gênero musical são acionados por artistas de RAP em suas mesclagens e aproximações. Embora essas incursões sejam úteis para ampliar a proposição deste trabalho, e de certo modo até articulemos a segunda delas neste artigo, o esforço esboçado aqui é de refletir sobre a vinculação de artistas do RAP brasileiro ao samba, pensando, sobretudo, as consonâncias históricas e formativas dessas manifestações e como elas são articuladas contemporaneamente como fundamentos para seu entrelaçamento.

Antes de tudo, o que serve como horizonte primordial para essa concatenação são as contextualidades que atravessaram e edificam a modernidade no Brasil e, assim, operam marcas em suas construções e expressões socioculturais. Com a demanda por uma industrialização avançada e por um acoplamento ao mercado internacional nas primeiras décadas do século XX, a fim sustentar, principalmente, a modernização dos países da América Latina, muitas das suas cidades centrais passam a experimentar um considerável crescimento demográfico, o que gera como resultado grandes massas urbanas. A formação dessas massas produz o crescimento tanto das classes populares quanto de um *novo modo de existência do popular*, no qual a massa se integra à sociedade e passa

a produzir diferença nela. Uma diferença materializada desde a simples presença de uma grande quantidade de pessoas nas urbes — o que evoca déficits de habitação, transporte e segurança, absolutamente evidentes na periferia —, até a apresentação de novas manifestações — que tanto se inspiram nesses problemas quanto ajudam a produzir miscigenações culturais ao se popularizarem no seio social (Martín-Barbero, 1997). O samba e o RAP brasileiro são dois exemplos notórios ligados a essa conjuntura, cada qual em sua época e ao seu modo: surgem como expressões marginalizadas proveniente das classes populares, consolidam a emergência e a massificação urbana da cultura popular, debatem os desejos e as contradições da vida urbana e periférica, demonstram a força das massas e as colocam em posição de enfrentamento ao Estado, e ainda articulam certa unidade que estimula a integração nacional de diferentes regiões. Nos próximos parágrafos, detalhamos as conformidades e as diferenças entre os dois gêneros, a fim de pensar suas interações a partir do diálogo com outros autores.

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 e Wasserman, 2000). Este também é um espaço particular ao RAP, fundamental a sua formação e desenvolvimento (Diógenes, 1998; Herschmann, 2000).

Exatamente conectado a esse panorama, adeptos do RAP e do samba se aproximam também quanto às origens sociais: as manifestações são *sons da periferia*, primeiramente praticados e desfrutados por indivíduos advindos, historicamente^[8], de classes economicamente desfavorecidas. Este locus remete à outra consonância fundamental: a gênese e o desenvolvimento tanto do samba quanto do RAP.

Ambos os gêneros 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 — nas batalhas e nos *cyphers* —, vemos ali traços da tradição oral africana^[9] e da música em diáspora,

[8] Ainda que a contemporaneidade, principalmente a partir da cultura digital, possa começar a tensionar esse cenário, o samba e o RAP brasileiros são expressões que nasceram e se desenvolveram, inicialmente, no ambiente periférico, de baixo poder econômico e sem grande prestígio social.

[9] “Origens — de remota origem africana, caracteriza-se pelo padrão responsorial, de ‘interpelação e resposta’, expresso na interação entre solista e coro. Esse 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 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).

especialmente pela socialização das vivências e dos saberes negros (Gilroy, 2001), tanto por meio da poesia falada como por meio das diversas características negras que poderiam ser listadas a partir dos instrumentos musicais e das danças e rituais — embora nem sempre elas sejam manifestadas da mesma forma^[10].

Mesmo diante destas aproximações, iluminadas por marcas diaspóricas e periféricas, há também distinções entre essas expressões no seio da cultura brasileira. Diferente 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 e culminando inclusive em uma vertente nacionalista^[11], como destacado na primeira parte do artigo. Este status parece ter conferido ao gênero musical um lugar especial, de valorização e reconhecimento, ampliado pela referenciação e o cruzamento do samba com (e por parte de) outras expressões musicais.

Jesús Martín-Barbero (1997) lembra que o nacionalismo do século XX é projetado a partir da aglutinação de diferentes culturas étnicas e regionais, com o objetivo de incorporar o povo à nação e transformar a multiplicidade dos seus traços e anseios em um sentimento de integração nacional. Ao olharmos para a história do Samba, é possível notar como o Estado brasileiro soube usar essa tática ao seu favor, de modo que a heterogeneidade cultural, evidente na profusão de camadas das culturas do índio, do negro, do branco e de seus cruzamentos, fosse deslocada para uma atenção central: a música popular. Esse processo de funcionalização (Martín-Barbero, 1997), no qual o Estado agrega as massas a partir de uma expressão popular específica proveniente delas, conduz tanto à legitimação do próprio Estado quanto da expressão popular escolhida, em uma codeterminação mutuamente benéfica. É essa busca e incorporação recíprocas que possibilitam a emergência cultural do popular urbano e, no caso do samba, elevam seus elementos simbólicos ao patamar de alta circulação, reconhecimento e afeição.

Como lembra Napolitano (2014), a própria MPB

que emergiu na década de 1960 — e tornou-se, mais que um gênero musical, 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” (Napolitano, 2014, p. 52). Em outras palavras, o samba, *então pobre e periférico*, mas de *marcas nacionalistas* e forte signo de *brasilidade*, foi utilizado por manifestações social e economicamente mais favorecidas na cultura brasileira, que poderiam ser encaradas como *mais sofisticadas*, o que acabou por reorganizar as balizas de qualificação daquilo que pode ser considerado de *bom e mau gosto* — incluindo o próprio gênero musical.

Pereira de Sá (2019), em sua cartografia do que sinaliza como *Música Brasileira Pop Periférica*, afirma que as músicas que fogem dos modelos ditados pela MPB, ainda hoje, acabam por ser desvalorizadas; via de regra, são 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 de *bom gosto*, particularmente conectado à classe dominante.

Nossa aposta aqui é de que, ao se associar a um gênero musical tradicional, consagrado e ajustado a alguns de seus elementos simbólicos basilares — como é o caso do samba (e, de certo modo, a MPB — se pensarmos o RAP Acústico), uma obra de RAP, no Brasil, acaba por adquirir certas características consideradas como *positivas*, que seriam atribuídas ao gênero musical de maior capital cultural, despertando atenção do público e desfrutando de maior reconhecimento. Assim, ao se aproximar do samba, o RAP, uma manifestação de origem estadunidense (enfatizamos, não originária do Brasil), parece adquirir mais apreço e proeminência ao se associar justamente a componentes de uma manifestação nativa, historicamente autenticada como de *boa qualidade* e *bom gosto*.

Ademais, conectada a essa busca de nacionalidade, é possível notar como as próprias negociações da

[10] Uma canção que articula esta aproximação talvez seja *Deixa Isso Pra Lá*, gravada por Jair Rodrigues em 1964 (diga-se de passagem, antes da fundação do RAP na década de 1970). 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. Em outras palavras, ainda que o samba pareça apresentar uma estrutura musical diferente da estrutura musical do RAP, é interessante notar como o canto próprio às manifestações parece apresentar certas consonâncias.

[11] 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). A presença de música *Aquarela do Brasil* no filme *Saludos Amigos* (1942) de Walt Disney é acontecimento importante que acaba por demarcá-lo.

cena brasileira do RAP se configuram. Ao reivindicar a autodenominação de *RAP Nacional*^[12] — para além da refutação de uma manifestação local à sombra do RAP estadunidense — o RAP brasileiro evidencia fronteiras e institui certas diferenciações^[13] quanto aos parâmetros estabelecidos e *exportados* por aquela que poderia ser considerada a cena matriz, em um movimento que visa encontrar, explicar e construir valores próprios sem perder de vista a lógica massiva de hibridização do nacional com o estrangeiro. Os modelos representativos do RAP feito no Brasil, apesar de esboçarem consonância com alguns dos padrões estrangeiros, instauraram bases próprias, configurando-se a partir de tendências locais, ligadas a uma postura afirmativa de contestação centrada na luta política e na abordagem dos problemas do país, bastante associada ao RAP Político — também denominado como *RAP de mensagem*^[14] a partir dos anos 2000.

Estas questões, que podem surgir como clivagens identitárias de diversas ordens (global *versus* local; autêntico *versus* inautêntico) acabam por emergir na produção de sentidos sobre o álbum *Espiral de Ilusão*. Mesmo sendo esta uma obra dedicada ao samba, observamos a luta política ser evocada em diferentes comentários, reafirmando o entrelaçamento que o RAP e seus filiados (como é o caso de Criolo) acabam por carregar pelo vínculo ao gênero musical (no Brasil, bastante associado ao protesto). Aliás, é também em meio a essa *agitação politizada*, que em nenhum momento parece perder de vista o samba, que a própria Música Popular Brasileira consolida-se como uma expressão altamente valorizada.

Considerando esse panorama que joga luz sobre as consonâncias quanto aos sujeitos (negros, periféricos, pobres) e espaços (o morro, a favela, a periferia, a roda) de concepção e prática do RAP e do samba; as dissonâncias quanto às trajetórias de cada gênero no Brasil (o samba, valorizado; o RAP, em busca de valorização); e as associações possíveis; podemos apontar que o inte-

resse dos artistas de RAP em ativar o samba, como fez D2 e como faz Criolo (e não somente eles, mas também Rappin' Hood e Emicida em obras pontuais), parece girar justamente em torno do reconhecimento público e valorização do samba como expressão popular brasileira. Misturar o RAP a um gênero musical canônico potencializa a estima pública da manifestação e de suas obras, permitindo com que o trabalho seja, especialmente para além da cena do RAP, mais valorizado.

Quando um MC chega na roda (de samba)

Criolo surgiu para a cena musical de São Paulo, sua cidade natal, em 1989, mas só alcançou amplitude nacional quase duas décadas depois — quando já era organizador da Rinha dos MCs^[15]. Lançou seu primeiro álbum, *Ainda Há Tempo*, apenas em 2006, quando ganhou considerável repercussão na cena de RAP do Brasil. Contudo, foi com *Nó Na Orelha*, seu segundo disco, em 2011, que Criolo passou a transitar pelo *mainstream*, sendo reconhecido pelo grande público.

O trabalho parece se configurar como mais uma das investidas decorrentes do alargamento de linguagens estéticas que vêm se dimensionando no RAP brasileiro desde os anos 2000: se por um lado apresentava composições girando em torno da periferia e suas particularidades de extremidade marginalizada (marcas típicas do RAP), por outro introduzia abordagens românticas e narrativas satíricas por meio de uma mistura de RAP, reggae, samba e brega, constituindo um universo sonoro e lírico particular.

Foi também com este álbum, e a canção *Não Existe Amor em SP* (2011), que Criolo acabou alcançando espaços consagrados e consagradores da música popular brasileira. Foi assim que o artista passou a ocupar os cadernos de cultura dos jornais e foi indicado

[12] Este tipo de dinâmica no Brasil não é exclusivo do RAP, também aparecendo em outros gêneros e subgêneros musicais estrangeiros, como o rock (*rock nacional*) e heavy metal (*metal nacional*), por exemplo.

[13] Embora o RAP estadunidense também tenha apresentado sua face de luta política a partir de meados dos anos 1980 (face essa aparente até hoje), suas pluralidades temáticas para além do RAP consciente (festa, sexo, dinheiro, crime, drogas) e suas abordagens (explícita, ostentativa, extremada) acabam por instaurar distinções em relação ao RAP brasileiro.

[14] Termo utilizado por parte considerável da cena do RAP brasileiro, principalmente a partir dos anos 2000 (período em que o gênero intensificou o tensionamento de suas fronteiras a partir do surgimento de novas vertentes) para designar uma canção de RAP com viés político ou de protesto, ou ainda de mensagem introspectiva ou filosófica, que, segundo a cena, não reverbera pensamentos fúteis. Embora bastante utilizado no Brasil, é um termo contraditório, não necessariamente consolidado e diretamente associado à construção histórica do gênero e seu desenvolvimento recente no país (VIEIRA DA SILVA, 2019).

[15] Rinha dos MCs é um evento criado por Criolo e DanDan, realizado em São Paulo e dedicado a batalhas de rimas improvisadas. É um encontro que busca reunir elementos da Cultura Hip-Hop ao mesmo tempo em que abre espaço para o diálogo entre diferentes artistas.

a cinco categorias do VMB^[16] de 2011, vencendo três delas. Pode-se dizer que, tal qual Marcelo D2, Criolo passou a adicionar novos ingredientes ao RAP a partir das múltiplas misturas apresentadas em seus trabalhos, envolvendo ritmos e cadências até então incomuns e fazendo dessas associações sua própria identidade.

A combinação do RAP a outras expressões tradicionais da cultura brasileira pavimentou o caminho do artista para uma esfera de maior visibilidade e valorização, transcendendo a cena do seu gênero de origem. Neste contexto de maior interesse de outros públicos e da grande mídia ao seu trabalho, o artista lançou *Convoque Seu Buda* (2014), terceiro álbum de estúdio. Nesta obra, Criolo atravessa pelo RAP, pelo reggae e pela música africana, conta com interseções da MPB, do jazz e do funk carioca, em especial por meio da participação de artistas vinculados a esses gêneros.

É em meio às múltiplas mesclagens estabelecidas em suas obras que Criolo chama atenção da Universal Music, que o convida para ser um dos intérpretes, ao lado de Ivete Sangalo, do disco *Viva Tim Maia!* (2015): tributo a um dos pioneiros do *soul brasileiro*, que introduz mais uma face de sua performance como cantor. A parceria com Ivete, em um projeto de dimensão nacional (uma turnê itinerante pelo Brasil), sinaliza uma mudança de status do artista no cenário da música brasileira.

É sob essa baliza e trajetória de mesclagens que, em 2017 (ano de centenário do samba e no dia de uma greve geral nacional convocada no Brasil), Criolo apresenta *Espiral de Ilusão*: trabalho que ratifica sua incursão ao samba ao reunir dez faixas inéditas inspiradas em sambas e sambistas brasileiros. Duas semanas antes do lançamento da obra, em 13 de abril de 2017, Criolo já havia divulgado o videoclipe da faixa *Menino Mimado*^[17], canção que dava pistas do direcionamento sonoro que o álbum apresentaria.

Se até então em sua discografia Criolo recorrera de forma gradual ao samba e à MPB, neste trabalho o artista dedica, pela primeira vez, todo o repertório de um disco ao samba. Pela obra se espalham rastros evidentes desta escolha, tanto no campo das sonoridades — com destaque à formação instrumental com violão de sete cordas, cuíca, pandeiro, cavaquinho, repique de anel, sopros, dentre outros instrumentos que dialogam com a vertente mais

tradicional do samba —, quanto em seu arranjo lírico, que aciona semânticas típicas do imaginário do gênero.

Das esquinas que abrigam homens abandonados por mulheres (*Lá Vem Você*), passando por musas da periferia (*Filha Do Maneco*), atualizações da malandragem sob a ótica criminal (*Hora Da Decisão*), bem como a melancolia típica das *dores de cotovelo* (*Dilúvio De Solidão*), Criolo faz um passeio por temas recorrentes ao samba. Por outro lado e em acordo com sua aposta, a performance vocal do artista não presentifica em qualquer momento as marcas típicas do RAP, como os discursos rítmicos frequentemente encadeados pela *fala rimada* ou os instrumentais repletos de sintetizadores e timbres eletrônicos.

O jornalista Leonardo Lichote apresenta uma leitura parecida (2017) e, em matéria para *O Globo*, destaca:

Nos primeiros segundos do disco “Espiral de ilusão” (...) o cavaquinho marca a batida do samba. Sobre ele Criolo solta: “Lá vem você com seus larará”. 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 (LINCHOTE, 2017).

As demais recepções do disco na imprensa especializada^[18] confirmam essa percepção, explicitando ainda mais a escolha estética de Criolo em balizar seu novo trabalho nas cadências do samba. Em síntese, temos o artista se debruçando líricamente por crônicas urbanas de tessitura social, expondo dilemas típicos das comunidades periféricas, agora, inteiramente emoldurados pelas sonoridades do samba. Assim, Criolo se distancia, ao menos temporariamente, dos *beats* do RAP, em uma conjunção estilística que projeta um novo tom a sua carreira. Estas aproximações e distanciamentos, sobretudo na produção de sentidos sobre o álbum, por meio de endosso, desapro-

[16] MTV Video Music Brasil, premiação musical promovida pela MTV Brasil.

[17] Videoclipe de *Menino Mimado* no YouTube: <<https://youtu.be/f28vdAn5TBU>>. Acesso em 20 dez 2019.

[18] Uma breve seleção de reportagens sobre o tema: a) *Correio Braziliense*: <<https://goo.gl/UL15HR>>; b) *O Globo*: <<https://goo.gl/RLqMMa>>; c) *Folha de São Paulo*: <<https://goo.gl/QPbi9d>>; d) *Estadão*: <<https://goo.gl/oLAQFT>>. Acesso em 20 dez 2019.

vações e disputas em torno de gosto e preferências em torno do que seria ou não permitido ou apropriado ao artista, compõem a pesquisa empírica que propomos.

Espiral de sentidos: conversações sobre o álbum no Youtube

Apesar da escolha criativa de Criolo ter sido anunciada (e até agendada pela imprensa especializada) antes do lançamento de *Espiral de Ilusão*, nossa incursão sobre comentários publicados no canal do artista demonstra estranhamentos relativos tanto à presença do samba no trabalho quanto à ausência do RAP. Delimitando nossa incursão empírica em torno das conversações no YouTube, entendemos trabalhar com um corpus majoritariamente formado por fãs do artista, acostumados a consumir e dialogar sobre seu trabalho no RAP.

A escolha pelo YouTube se dá por suas especificidades técnicas e nas inserções que proporciona em um sistema de mediação, seus likes, dislikes, possibilidades de rastrear comentários. Além disso, conforme será nosso foco, sua disposição de não apenas agregar em uma mesma ambiência a publicação do disco e a possibilidade de demarcar impressões e *interações reativas* (PRIMO, 2008) sobre a obra e o artista, mas também pelo expressivo número de conversações presentes na plataforma, o que nos permite obter uma amostra suficiente para averiguar possíveis tensionamentos entre fãs e artistas e entre fãs e fãs. Assim, pensamos o espaço como adequado para amantes da música transporem hábitos e rituais que podem ser enquadrados naquilo que Hennion (2007) chama de performance do gosto e assim visibilizam aquilo que Papacharissi (2015, p.24) vai tomar como “os loops de feedback afetivo”, referentes ao fluxo contínuo de informações e respostas trocadas entre usuários. Ou seja, o YouTube dá a ver agências no escopo da “plataformização” (POELL; NIEBORG; VAN DIJCK, 2020, p. 4), a série de processos presentes em uma rede sociotécnica típica, que conjunta as mediações de suas possibilidades técnicas com suas potências relativas à interações sociais, que interessam ao nosso exame.

Assim, propomos, a partir da observação dos comentários e respostas da postagem integral de *Espiral*

de Ilusão no YouTube, o nucleamento em categorias dos discursos produzidos, no intuito de compreender e elaborar a produção de sentidos inaugurada pelo lançamento do álbum — sobre si, Criolo, seu público, o RAP e o samba — nesta centralidade de interações possibilitadas pela plataforma. Nossa proposta metodológica inscreve-se nos processos da Análise de Construção de Sentidos em Redes Digitais (ACSRD), no que diz respeito às suas três etapas fundamentais (Henn, 2014; Pilz, 2017). Desenvolvida como instrumento de elaboração e análise de acontecimentos em rede (Henn, 2014)^[19], o método abarca em seus procedimentos a elaboração de eventos desde sua catalisação, sua proliferação, desdobramentos e negociações interpretativas para propor um entendimento, ainda que reducionista, de sua complexidade. Nossa escolha se dá justamente em torno da complexidade das conversações em rede (Recuero, 2012), usos de recursos gráfico-simbólicos da cultura digital, suas temporalidades distintas, assim como sua larga dimensão quantitativa (no que apresenta a redução em categorias de sentido, como proposta), mas, sobretudo, quanto às disputas de sentidos, que eclodem a partir de singularidades de diversas naturezas — entre elas a esfera musical, como em Pereira de Sá e Alberto (2019) e Pilz, Janotti Junior e Alberto (2020). A apropriação da ACSRD em eventos atrelados à música tem sido utilizada por sua potencialidade de dar a ver os conflitos em torno das performances de gosto, de ordem publicizável, *visíveis* e de virtual réplica imediata (ou retomada com espargimento assíncrono). Assim, para além da formulação em torno de todo o processo *evenemencial* do lançamento de Criolo (pensando na produção do disco até o consumo por seu público), nosso foco reside não apenas em olhar para as típicas reações positivas, negativas, esperadas ou não esperadas do lançamento, mas também para as *cizânias* que gera por conta de seu status de ruptura com o gênero musical que até então o identificava. Nosso (1) *mapeamento* e delimitação do corpus de pesquisa abarca todos os 1.962 comentários visíveis, na área específica de comentários, de acordo com o YouTube, até 18 de dezembro de 2019^[20]. Utilizando *capturas de tela*, selecionamos uma gama de conversações que, de certa forma, entendemos como significantes de diversas outras, em torno das perspectivas e tensionamentos que vislumbramos. Propomos, portanto, a apresentação dessas conversações através de (2) *categorizações*, onde, ainda que tenhamos

[19] Pelo Laboratório de Investigação do Ciberacometimento (LIC), lotado no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos, liderado pelo Prof. Dr. Ronaldo Henn.

[20] A publicação possui também 2.166.495 visualizações, 34 mil marcações de aprovação e 1,3 de reprovação até 9 jan 2020.

reduzido as pluralidades das manifestações acerca do disco, acreditamos alocá-las em núcleos conjuntos de pertinência. Por fim, apresentamos (3) *inferências* da atualização deste objeto da aproximação do RAP ao samba a partir da produção de sentidos sobre o lançamento de Criolo.

Destacamos que, tal qual as interações reativas oferecidas pelo YouTube, também poderíamos elencar as postagens na seção de conversações como de *aprovação* ou *reprovação* — embora estas interpretações, dentro de uma subjetividade inerente, nem sempre estejam claramente cristalizadas. Contudo, nosso objetivo é justamente demonstrar a complexidade de reações oriundas do disco, o que esta formulação binária 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 ao encontro a uma maior pertinência a um ou a outro núcleo. É assim que propomos estas cinco categorias:

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

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 de Ilusão*, uma espécie de samba há muito tempo perdido e, contemporaneamente, aparentemente pouco ofertado (Figura 2).

Afastamento ao RAP: Questionamentos pelo distanciamento do RAP e das características de enfrentamento particulares ao gênero, historicamente calcado no RAP político, de protesto ou *de mensagem*. É possível perceber uma preferência pelo RAP, mas não necessariamente uma reprovação de *Espiral de Ilusão* e sua associação ao samba. Contudo, parece haver um clamor pelo retorno de Criolo ao seu gênero musical de origem. 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).

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 principalmente a partir da década de 2010. Estes fãs parecem apresentar uma aceitação do flerte gradual de Criolo com o samba, mas recusam um disco inteiramente dedicado ao gênero (Figura 4).

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).

Dentro das 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 na categoria *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 (como nas 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

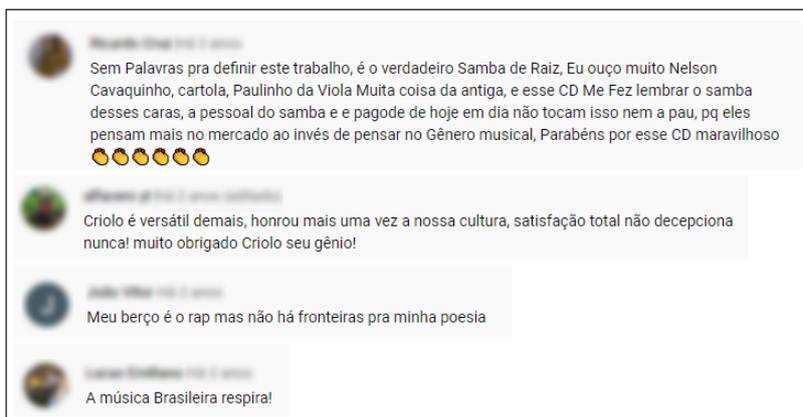


Figura 1. Comentários que colocam o samba como legitimador da obra.

Fonte: YouTube. Amostra coletada e organizada pelos autores

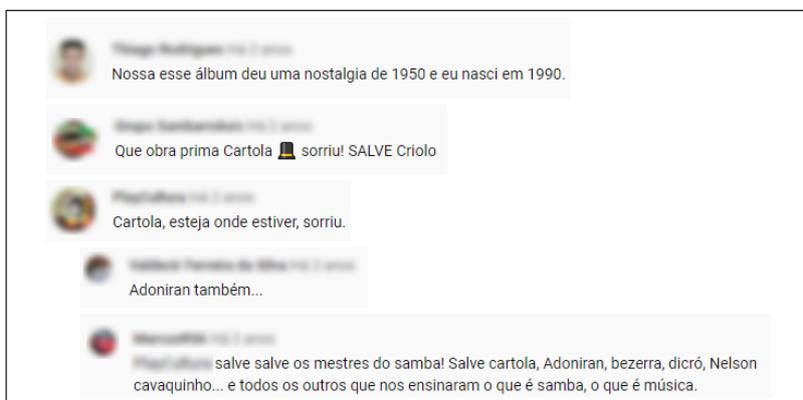


Figura 2. Manifestação de nostalgia e valores geracionais.

Fonte: YouTube. Amostra coletada e organizada pelos autores

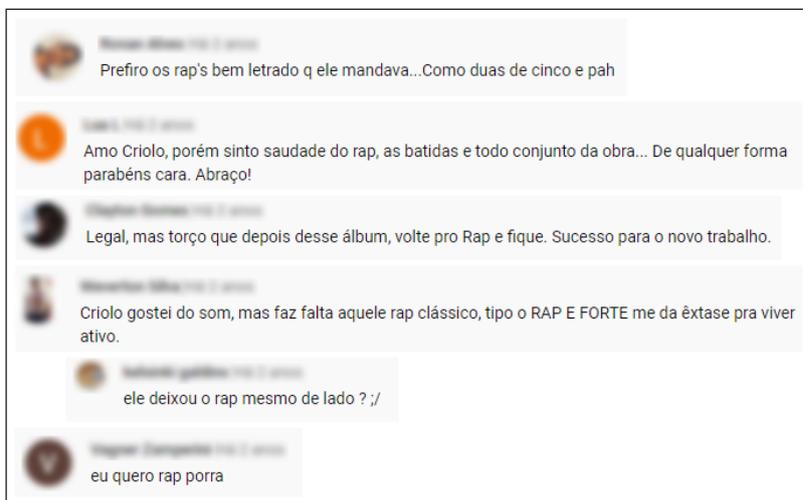


Figura 3. Afastamento ao RAP.

Fonte: YouTube. Amostra coletada e organizada pelos autores

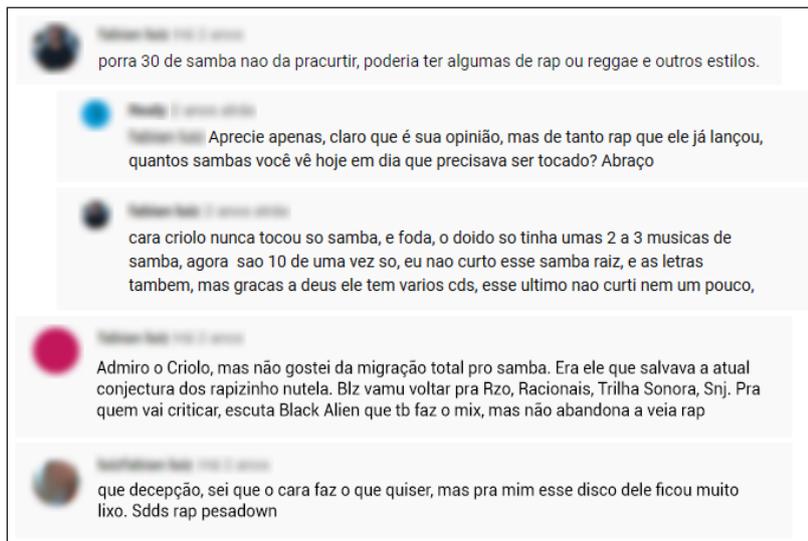


Figura 4. Rejeição ao álbum e à mistura.

Fonte: YouTube. Amostra coletada e organizada pelos autores



Figura 5. Conotação e debate político.

Fonte: YouTube. Amostra coletada e organizada pelos autores

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, 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 categorias *Samba como legitimador da obra* e *Manifestação de nostalgia e valores geracionais* – o que não significa que também não haja críticas dentre essas conversações. Este cenário é tensionado em *Afastamento ao RAP*, mas é em *Rejeição ao álbum e à mistura* que as manifestações de desprezo 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 político-ideológicos, o que parece ser uma espécie de transposição das contextualidades do período e de outras conversações em rede (ou seja, para além da obra em si). Assim, na categoria *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, essas conversações são encerradas por discursos que demonstram a saturação de uma polarização política como resultado recorrente das conversações em rede.

Considerações finais

Neste artigo, procuramos refletir sobre como o samba é acionado por diferentes artistas da música brasileira para legitimar um caráter mais nacional, e até mesmo autêntico, a suas obras, considerando que o gênero evoca um extenso conjunto de signos que compõem um quadro relevante para sua designação como expressão tipicamente brasileira. Assim, quando Criolo assume uma busca pelo samba – orientando seu novo trabalho pelas balizas formativas, sônicas (instrumentação, entoação, harmonização) e temáticas do gênero – parece estar reprisando um gesto frequente na história da música brasileira recente, onde os dois gêneros (principalmente a partir de artistas do RAP) parecem construir um diálogo marcante, se encontrando em territórios (como a produção nos morros e comunidades), classes (praticados historicamente por representantes de grupos menos favorecidos, que têm a música como possibilidade de ascensão social) e racialidade (onde chama atenção a presença da população negra, tanto como artistas quanto como audiências

primárias). 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, especialmente dos gêneros musicais salientados.

Tentamos, assim, contribuir para o candente debate que envolve os estudos comunicacionais sobre gêneros musicais no Brasil e no mundo, no qual o gênero é entendido como mediador central nos processos musicais. Neste exame, destacamos o arranjo entre dois gêneros musicais que, a despeito de suas evidentes diferenças de ordem sônica e performática, apresentam notáveis consonâncias – percepção essa sublinhada pelos sentidos encontrados em nosso recorte empírico.

Sem descartar as limitações deste estudo – que introduz uma análise específica –, sublinhamos que essa abordagem, ao colocar em diálogo algumas das balizas formativas e correntes de duas expressões caras à música brasileira contemporânea, esmiúça algumas das suas especificidades, colaborando tanto para a compreensão particular sobre essas manifestações à luz da noção de gênero musical quanto para os presentes desdobramentos da cultura brasileira, especialmente em seu contexto digitalizado.

As conversações em torno do lançamento de *Espiral de Ilusão* no YouTube sinalizam duas questões que serviram como pontos de partida para este estudo: a busca pelo samba, a partir de um gesto de legitimidade conciliada à noção de brasilidade; e o tensionamento visível de parte da audiência de Criolo (e do RAP) em relação a esse movimento de aproximação ao samba (e distanciamento do RAP) proposto pelo artista.

Diante desses pontos, restam ainda algumas questões abertas para continuarmos pensando tanto o artista quanto o disco lançado por ele. Poderia Criolo ainda ser designado unicamente como rapper? Seria o samba, aqui, um aliado fundamental para que ele instituisse uma espécie de metamorfose em meio aos gêneros musicais, e passasse a ser avaliado como um cantor de música popular brasileira? Aliás, como essa obra de um não-sambista é recebida na cena do samba?

Para além das respostas definitivas, o que buscamos encaminhar são os rastros e as associações, para, a partir dessa particularização que culmina com o lançamento de *Espiral de Ilusão*, apontar o samba como um desejo e um trajeto frequente para um conjunto considerável de artistas brasileiros, especialmente aqueles associados ao RAP.

Referências

- DIÓGENES, G. 1998. *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento Hip-Hop*. Fortaleza, CE. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal do Ceará, 384 p.
- GROSSBERG, L. 1997. *Dancing in Spite of Myself: essays on popular culture*. Durham/London, Duke University Press.
- HERSCHMANN, M. 2000. *O Funk e Hip-Hop invadem a cena*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ.
- JANOTTI JUNIOR, J. 2003. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. *Eco-Pós*, v. 6 (n. 2, ago/dez 2003): 31-46.
- LATOUR, B. 2012. *Reagregando o Social: uma introdução à teoria ator-rede*. Salvador, EDUFBA.
- LICHOTE, L. 2017. Criolo lança 'Espiral de ilusão', disco que reúne dez sambas inéditos. *Jornal O Globo, Cultura*, Rio de Janeiro, 27 abr.
- LOPES, N.; SIMAS, L. A. 2015. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- MARTÍN-BARBERO, J. 1997. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ.
- MOURA, R. 2004. *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro, Rocco.
- NAPOLITANO, M. 2014. A formação da Música Popular Brasileira (MPB) e sua trajetória (1965- 1982). *Humania del Sur*, v. 9 (n. 16, jan/jun 2014): 51-63.
- NAPOLITANO, M. 2002. *História e Música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte, Autêntica.
- NAPOLITANO, M.; WASSERMAN, M. C. 2000. 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): 167-189.
- HENN, R. 2014. *El ciberacontecimiento: producción y semiosis*. Barcelona, Editorial UOC.
- HENNION, A. 2007. Music Lovers: taste as performance. *Theory, Culture & Society*, v. 18, (n. 5, dez 2007): 1-22.
- PAPACHARISSI, Z. 2010. *A private sphere. Democracy in a digital age: digital media and society series*. Cambridge, Polity Press.
- PEREIRA DE SÁ, S. 1998. Entre antenas e raízes: notas sobre música popular e identidade nacional. In: Encontro Anual da Compós, n. 7, São Paulo, 1998. *Anais do VII Encontro Anual da Compós*, São Paulo: n. p.
- PEREIRA DE SÁ, S. 2019. Cultura digital, videoclipes e a consolidação da rede de música brasileira pop periférica. *Revista Fronteiras*, v. 21 (n. 2, mai/ago 2019): 21-32.
- PEREIRA DE SÁ, S.; JANOTTI JUNIOR, J. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. In: Encontro Anual da Compós, n. 27, Belo Horizonte, 2018. *Anais do XXVII Encontro Anual da Compós*, São Paulo: 1-21.
- PEREIRA DE SÁ, S. 2019. *O dia em que Beyoncé se tornou negra: notas para análise do videoclipe "pós MTV"*. In: A, AMARAL; BONFIM, I; CONTER, M; FISCHER, G; GODDARD, M; SILVEIRA, F (Orgs.). *Mapeando Cenas da Música Pop: materialidades, redes e arquivos*. João Pessoa, Marcas de Fantasia, p. 16-47.
- PEREIRA DE SÁ, S.; ALBERTO, T. 2020. "Bigmouth Strikes Again": cultura do cancelamento, haterismo e performances dos fãs de Morrissey nas redes sociais. In: Anais do 44º Encontro Anual da ANPOCS, formato online, disponível em <https://www.anpocs2020.sinteseeventos.com.br/arquivo/downloadpublic?q=YToyOntzOjY6InBhcmFtcyl7czoZNToiYToxOntzOjEwOiJRF9BUiFVSzZPIjtzOjQ6IjQwOTQiO3oiO3M6MToi aCI7czoZMjoiMzg5NmI5NjAwNWZmYTkyYmNIO-DE1YTI5ZThjOTk3M2QiO30%3D>
- POELL, T; NIEBORG, D; VAN DIJCK, J. Plataformização. *Revista Fronteiras: estudos midiáticos*, v.22, n.1, 2020.
- PILZ, J. 2017. *Apropriações publicitárias de ciberacontecimentos: sentidos oriundos de conversações em rede operadas por atores sociais com interesses mercadológicos como estratégia de relacionamento*. São Leopoldo, RS. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 144 p.
- PILZ, J; JANOTTI JUNIOR, J; ALBERTO, T. 2020. Ethos roqueiro, rasuras e conflitos políticos na turnê de Roger Waters no Brasil. In: *Revista Matrizes*, v. 14 (n. 2, maio/ago. 2020): 195-215.
- PRIMO, A. 2008. *Interação mediada por computador: comunicação, cibercultura, cognição*. Porto Alegre, Sulina.
- RECUERO, R. 2012. *Conversações em rede*. Porto Alegre, Sulina.
- SANDRONI, C. 2012. *Fetiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.
- TROTTA, F. 2011. *O samba e suas fronteiras: "pagode romântico" e "samba de raiz" nos anos 1990*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ.
- VIANNA, H. 1995. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.
- VIEIRA DA SILVA, R. 2019. *Flows e views: batalhas de rimas, batalhas de YouTube, cyphers e o RAP brasileiro na cultura digital*. Niterói, RJ. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense, 138 p.