

CRIOLO E A CANÇÃO POPULAR PÓS-UTÓPICA

CRIOLO AND THE POST-UTOPIAN POPULAR SONG

Alexandre Carvalho Pitta¹

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Antonia Torreão Herrera

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo estudar as articulações entre concepções da lírica contemporânea e a obra musical do cantor e compositor Criolo. Para essa abordagem, discutiremos, partindo de amostras de letras de música, a bricolagem como processo que desenvolve uma forma diferenciada de canção, que, em Criolo, está ligada ao gênero musical que o consagrou, o rap. Traçando eixos comparativos entre a bricolagem e o *sampling*, método que está na base das canções de rap, buscamos compreender como essa dinâmica interfere nas interpretações sobre a canção popular brasileira e a lírica contemporânea. As canções do artista em estudo selecionadas para este trabalho estão presentes nos seus três álbuns – **Ainda há tempo**, **Nó na orelha** e **Convoque seu Buda** –, e “Sangue no cais”, canção-protesto composta para o movimento Ocupa Estelita. Verificamos, ao longo da pesquisa, o processo de bricolagem como operador de variados signos que compõem a sociedade brasileira, e isso se evidenciou ao associarmos o cancionista à figura do DJ, que compõe a partir de estilhaços de outras músicas. Atrelado esse processo de recorte e colagem, Criolo se coloca no lugar de fala do subalterno, evidenciando, no âmbito da música brasileira, os efeitos de um projeto de modernização no país que trouxe o desenvolvimento às custas do aumento das desigualdades sociais, cujos choques tornam-se evidentes em sua obra.

Palavras-chave: MPB. Criolo. Lírica. Rap. Bricolagem. Canção popular.

ABSTRACT: This paper aims to study the articulations between conceptions of contemporary lyric and the musical work of singer-songwriter Criolo. Considering this approach, we will discuss, starting from samples of lyrics, bricolage as a process that develops a differentiated form of song that, in Criolo’s body of work, is linked to the rap music, the genre that made him famous. Tracing comparative axes between the bricolage and the sampling, a method that underlies rap songs, we try to understand how this dynamic interferes with the interpretations of Brazilian popular music and the contemporary lyric. The songs of the mentioned artist that were selected for this paper are present in his three albums – **Ainda há tempo**, **Nó na orelha**, **Convoque seu Buda** – and “Sangue no cais” a protest-song composed for the movement Ocupa Estelita. We note, during our research, that the bricolage process is an operator of varied signs that compose Brazilian society, and it became evident when we associated the composer to the DJ figure, who creates from excerpts from other songs. Attached to this process of cutting and pasting, Criolo creates from a subaltern’s point of view, showing, in the Brazilian music context, the effects of a modernization project in Brazil, that brought development at the expense of the increase of social inequalities, whose tensions became clear in his work.

Keywords: MPB. Criolo. Lyric. Rap. Bricolage. Popular song.

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLITCult/UFBa). E-mail: alexpitta87@gmail.com.

1 INTRODUÇÃO

Verso mínimo, lírico de um universo onírico
Cada maloqueiro tem um saber empírico
Rap é forte, pode crê, "oui, monsiuer"
Perrenoud, Piaget, Sabotá, Enchanté (CRIOLO, 2014a)

A definição de Charles Baudelaire para o poeta moderno como aquele que é capaz de “ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então” (BAUDELAIRE *apud* FIEDRICH, 1978, p. 35), pode ser usada como guia de leitura para emprendermos uma discussão sobre o *rap* como uma das diversas formas da lírica contemporânea, com aproximações e distinções do modelo tradicional da lírica. Tanto na acepção do termo *rap*², que, traduzido do inglês, significa ritmo e poesia, como na citação que inicia este trabalho, temos enunciados que dão a este estilo musical o estatuto de poesia. E associar tal estilo ao gênero lírico nos coloca frente a duas constatações, inicialmente óbvias, porém ainda insistentes quando se discute sobre a Lírica: 1) os gêneros literários não são puros, o que, atualmente, é evidenciado com o trânsito cada vez maior entre eles; e 2) o critério de valoração estética, dentro e fora da academia, perpassa lugares de poder e, conseqüentemente, pontes comparativas construídas sob o viés da hierarquia. Nessa leitura, o *rap* é visto como um fenômeno de “menor riqueza estética”.

Além de verificar os diálogos e distanciamentos em relação à lírica tradicional, discutiremos, a partir da obra do *rapper* Kleber Cavalcante Gomes, conhecido como Criolo Doido ou simplesmente Criolo, como a linguagem do *rap* parte de um sujeito que transita entre as ruínas de uma modernidade brasileira que fracassou como promessa de progresso e felicidade por via do desenvolvimento técnico-científico. Partiremos da ideia de que o *rap* é um produto cultural importante tanto para os estudos da canção popular brasileira como para a crítica literária, no que tange às teorias envolvendo a lírica contemporânea. Para tanto, o acervo musical utilizado neste trabalho será visto como *canção*, ou seja:

[...] um gênero artístico híbrido de duas séries ou sistemas sónicos de base - o **literário e o musical** -, vetor estético de representação existencial, produto cultural que trabalha com a transfiguração do real, na tradução continuada de um capital simbólico coletivo (CYNTRÃO, 2014, p. 47, grifo nosso).

² Segundo Luciane Soares da Silva, o termo “pode ser definido como ritmo e poesia, estando a poesia carregada de uma dramaticidade que configura a agonística situação do intérprete. Seja a interpretação um ritual de enfrentamento masculino, seja esta interpretação uma narrativa de uma experiência de exclusão” (GIUMBELLI, 2008, p. 164).

2 DESENVOLVIMENTO

Articulando a obra de Criolo ao enunciado de Sylvia Cyntrão, consideraremos sua produção musical diferenciada, que transita entre vertentes diversas da canção popular, evidenciando o caráter cada vez mais multifacetado da canção popular brasileira contemporânea. A sigla MPB, associada a uma intelectualidade urbana e classe média dos anos 1960 e carregada de um ideal utópico de Brasil, hoje se redimensiona, sendo Criolo um artista significativo para pensar as mudanças que envolvem a abrangência desse termo.

Estudar música em um programa de Pós-Graduação em Letras é, conforme Júlio Diniz (GIUMBELLI, 2008), um movimento de transfiguração do crítico literário em crítico cultural, atento à multiplicidade de manifestações e de intercâmbios processada na contemporaneidade, e ciente de que a literatura – de forma alguma distanciada desse contexto - transforma-se com essa miríade de produções artísticas. Nessa perspectiva,

[...] os estudos literários testemunham, principalmente através da voga dos estudos culturais, uma ampliação do conceito de texto de forma que este passa a abarcar, além de textos constituídos pela palavra escrita e providos de certo grau de opacidade, os textos do cotidiano, as diversas formas de oralidade, bem como artefatos cujas formas se valem de elementos outros além da palavra (MATOS, 2008, p. 316).

Analisando a obra de Criolo, verificamos, em seu primeiro disco, **Ainda Há Tempo** (2006), referências que o artista faz a si mesmo, o que é um recurso recorrente no *rap*, como, por exemplo, na música “É o teste” (“O que me faz feliz, te deixa com a cabeça quente./ É o rap, que eu canto é por amor./ Se eu tô vivo hoje é porque a missão não acabou./ Criolo!”) e em “Demorô” (“É, e aí? Aos quase trinta, sim. Cantador de rap com orgulho, sim / Sofrimento existe, mas eu persisti, a inveja existe, mas não sucumbi.”). Esses são alguns exemplos de fragmentos de texto que constroem pontes com o autor, mas sem a busca da referência direta, numa pretensa transparência da linguagem com o objetivo de valorizar um discurso político.

A partir do disco **Nó na Orelha** (2011), essa subjetividade presente no *rap* de Criolo passa a ser ainda mais múltipla, na medida em que ele passeia por outros estilos musicais. A canção “Freguês da meia noite” destaca esse trânsito, por ser um bolero, o que seria inesperado de um artista que consolidou sua carreira musical como *rapper*. O ritmo cadenciado, a dicção do eu lírico voltada para uma melancolia, associada ao tom triste que

percorre a canção, e o bolero como gênero musical predominante estão articulados às imagens construídas na letra, como podemos ver abaixo:

Meia Noite
Em pleno Largo do Arouche
Em frente ao Mercado das Flores
Há um restaurante francês
E lá te esperei

Meia Noite
Num frio que é um açoite
A confeitadeira e seus doces
Sempre vem oferecer
Furta-cor de prazer

E não há como negar
Que o prato a se ofertar
Não a faça salivar

Num quartinho de ilusão
Meu cão que não late em vão
No frio atrito meditei
Dessa vez não serei seu freguês

Meia Noite
Num frio que é um açoite
A confeitadeira e seus doces
Sempre vem oferecer
Furta-cor de prazer

E não há como negar
Que o prato a se ofertar
Não a faça salivar

Num quartinho de ilusão
Meu cão que não late em vão
No frio atrito meditei
Dessa vez não serei seu freguês (CRIOLO, 2011)

Assim, entre o primeiro e os álbuns subsequentes, notamos uma mudança significativa na concepção de Criolo acerca da palavra cantada; o mergulho entre diversas referências musicais faz com que sua canção mantenha um forte cunho político, contudo utilizando outros procedimentos, distintos aos tradicionalmente encontrados no *rap*. Com isso, seu alcance midiático se tornou maior, por sua poesia transitar entre a construção de múltiplas subjetividades e um retorno ao sujeito que passou infância e adolescência convivendo com o Brasil-favela no Grajaú, em São Paulo.

Analisaremos, a seguir, “Cartão de Visita”, para que nossos levantamentos estejam melhor articulados ao trabalho do cancionista aqui estudado.

Acende o incenso de mirra francesa
Algodão fio 600, toalha de mesa
Elegância no trato é o bolo da cereja
Guardanapos gold, agradável surpresa
Pra se sentir bem com seus convidados
Carros importados garantindo o traslado
Blindados, seguranças fardados
De terno Armani, Louboutin os sapatos
Temos de galão Dom Pérignon
Veuve Clicquot pra lavar suas mãos

E pra seu cachorro de estimação
Garantimos um potinho com pouco de Chandon
Mc Lon tá portando o VIP
Thássia tem um blog de fina estirpe
Pra dar um clima cult te ofereço de brinde
Imãs de geladeira com Sartre e Nietzsche
Glitter, glamour, La Maison Creole
O sistema exige perfil de TV
Desculpa se não me apresentei a você
Esse é meu cartão, trabalho no buffet

Acha que tá mamão, tá bom, tá uma festa
Menino no farol cê humilha e detesta
Acha que tá bom, né não, nem te afeta
Parcela no cartão essa gente indigesta
(Nem tudo que brilha é relíquia, nem joia)

Governo estimula e o consumo acontece
Mamãe de todo mal e a ignorância só cresce
FGV, me ajude nessa prece
O salário mínimo com base no DIEESE
Em frente a shoppin' marcar rolêzins
Debater sobre cotas, copas e afins
O opressor é omissis e o sistema é cupim
E se eu não existo, por que cobras de mim?

O mamão papaya cassis
Run com sorvete de bis
Patrício gosta e quem não quer ser feliz?
Pra garantir o padê dão até o edi
Era tudo mentira, sonhei pra valer
Com você, eu ali, nós dois, cê vê tê
A alma flutua, leite a criança quer beber
Lázaro, alguém nos ajude a entender

Acha que tá mamão, tá bom, tá uma festa
Menino no farol cê humilha e detesta
Acha que tá bom, né não, nem te afeta
Parcela no cartão essa gente indigesta
(Nem tudo que brilha é relíquia, nem joia)

Acha que tá bom
Acha que tá mamão
Acha que tá bom
Acha que tá mamão
Acha que tá bom
Acha que tá mamão

Acha que tá bom
Acha que tá mamão (CRIOLO, 2014a)

Nesta canção do disco mais recente de Criolo, **Convoque seu Buda** (2014), temos, no seu início, o som de um rádio sendo sintonizado. Estudando a obra do *rapper* paulista, retornamos à faixa 13 de seu primeiro disco, cuja música chama-se “Rádio Criolo”³. Nela, fragmentos de outras canções são embaralhados e colocados no *reverse*, ou seja, tocadas de trás para frente. Após algumas canções de Criolo serem brevemente apresentadas durante a passagem de emissoras no rádio, a canção, de fato, inicia. O clima de balada noturna da música fica a cargo dos arranjos remetendo às discotecas dos anos 1970: linha de baixo destacada em relação aos demais instrumentos, batida *funk* determinando o ritmo, acompanhada por teclados e guitarra.

No refrão, logo no seu primeiro verso, temos o reforço do tom irônico que perpassa a letra e a dicção do cancionista. O clima de festa criado pela música choca-se com o tom de confronto que este verso carrega, o que vai abrir caminho para uma breve e também irônica análise socioeconômica pra que se possa compreender esse paradoxo que, na canção, é visto.

Na quinta estrofe, da breve análise, a voz cantante retorna para o olhar descritivo nos dois primeiros versos (“O mamão papaya cassis / Run com sorvete de bis”), porém, nesta estrofe, o tom coloquial é mais evidente, reforçando as opressões e os paradoxos cantados. Nos versos “Era tudo mentira, sonhei pra valer / Com você, eu ali, nós dois, cê vê tê.”, percebemos que dar um tom mais coloquial nessa parte choca-se com a mensagem carregada por este trecho: serviçais e “patrícios” ocupam o mesmo espaço, porém há um abismo separando-os.

Em consonância com a parte musical, o cenário construído em “Cartão de Visita” não é o estado de espírito do cancionista nem um trabalho com o signo cuja mão do autor é completamente apagada. A canção passa a ser o espaço de (auto)criação de Criolo, para singularizar e ressignificar suas experiências, sem utilizar a referencialidade. O uso de *samples* e citações é um exemplo de como se constrói uma música de *rap*: não se trata de cristalizar um instante a partir da imagem poética, mas de vasculhar e reerguer fragmentos de memórias e vivências que constroem um sujeito lírico já fraturado.

³Pensar Criolo como um rádio sendo sintonizado pode ser uma metáfora potente para entendermos seu trabalho de composição. Ao final deste trabalho, retomaremos essa imagem.

Esse movimento de recorte, apropriação e colagem é uma forma de colher as ruínas ou, “à força”, tomar para si objetos culturais e da sociedade de consumo que circulam, contudo são colocados como impróprios para sujeitos que “não possuem o estilo de quem lê” (GELEDÉS, 2015). Como podemos ver nos trechos abaixo, há referências a alimentos e carros, além de diálogos com a obra de Caetano Veloso:

Ambulância sem maca, Caravan diplomata
Golzin rebaixado, orbital 17" de tala larga
Zé povinho é a praga, bicho da seda não é a traça
Traça quem quer a seda e ao bicho da seda maltrata.

Golpe de bumerangue não é Tang
Cada coração é um universo e ainda tem que bombar o sangue
De cada mente pensante desse meu país insano
Num barraco de favela fermentar sonho com pranto (CRIOLO, 2014a)

Cartola virá que eu vi,
Tão lindo e forte e belo como Muhammad Ali
Cantar rap nunca foi pra homem fraco (CRIOLO, 2011).

Criolo, que iniciou sua carreira em 1989, convive com os efeitos nefastos do modelo econômico que se estabeleceu durante a ditadura e com a democracia neoliberal que se firma após os anos de chumbo e consolida as disparidades sociais já acentuadas nestes tempos. O *rapper* paulista está situado em um período em que o espaço urbano é o campo de batalha em que essas problemáticas se chocam e é onde se encontram ruínas desse país prometido a todos, mas alcançado por poucos. Há, então, um viés pós-utópico em sua canção, tanto em relação aos questionamentos a esse Brasil-potência que é posto em evidência no cancioneiro nacional, quanto às técnicas utilizadas para compor suas músicas, o que podemos associar à noção de poema pós-utópico, de Haroldo de Campos (1997): partindo da intertextualidade e dos estilhaços desse mundo transformado, Criolo promove uma ferida narcísica no Brasil montado sob a égide da mestiçagem, sustentada pela falsa noção de democracia racial, que vende um Brasil cuja promessa de felicidade está evidente na harmonia das suas etnias constituintes, cujo passado de opressões foi superado. Violência, racismo e o grande número de favelas transformam-se em versos e rimas para evidenciar uma interlocução entre o local e o global próprias do estilo que deu a Criolo destaque midiático, pondo, lado a lado, Carlos Drummond de Andrade ao Xbox, Kinect e diversos elementos da cultura letrada, popular e de massa. Um exemplo pode ser visto no seguinte trecho da letra de “Duas de Cinco”: “Sorte é

prás crianças // Que vê o professor / Em desespero na miséria / Que no meio do caminho / Da educação havia uma pedra / E havia uma pedra / No meio do caminho / Ele não é preto velho / Mas no bolso leva um cachimbo” (CRIOLO, 2014b). O *rap*, com o recurso dos *samples*, revela uma proposta dessacralizadora e que se apropria de diversos fragmentos de sons, discursos e melodias, colando-os para construir um choque de heterogeneidades, deixando as tensões explícitas, em vez de apaziguadas, e fazendo da MPB a “invenção da impostura” (GIUMBELLI; DINIZ; NAVES, 2008, p. 282), em que diferentes vozes e subjetividades se entrecrocaram, o que, associado à tônica da violência, traz a questão dos direitos humanos “não como tema assentado, mas como campo de forças em luta, na teoria e na história” (GINZBURG, 2012, p. 10).

Considerando a performance e, por consequência, a parceria *rapper-DJ*, importantes para o objetivo político-estético nas canções de *rap*, vale fazermos um paralelo entre o modo de composição dessas duas figuras. O DJ exhibe uma forma de composição muito específica, que não parte do uso de instrumentos musicais, contudo, de uma maquinaria que exige não apenas conhecimentos musicais, mas técnicos, por conta do manuseio de programas de edição de áudio e de outras tecnologias. Assim, essas figuras transitam entre o papel de artistas e o de produtores, com um rico acervo tecnológico para inserir efeitos, modulações e simulações, e “[...] quando o equipamento dentro do estúdio se transforma num instrumento musical, ‘surge o músico engenheiro de som’ para nele compor” (GIUMBELLI, 2008, p. 321). E vale frisar que, com o avanço tecnológico deste último século, mais e mais pessoas passam a montar, em suas próprias casas, seus estúdios, o que é facilitado pela redução de custos, pela gama de equipamentos disponíveis no mercado e pelo aumento da qualidade destes. Com isso, podemos utilizar a categoria “autoprodução” apresentada por Tatiana Bacal (apud GIUMBELLI, 2008) para aqueles que têm seu computador como material de criação, sendo esta categoria uma ação, pelo fato de se considerar todo o processo parte da produção musical, e não uma divisão hierárquica entre composição e produção; não é mais um produtor musical trabalhando em cima de canções ou músicas já estruturadas, mas é ele, ao mesmo tempo, quem capitaneia a composição, a mixagem e a produção.

Numa entrevista dada pelo DJ e jornalista Camilo Rocha, a caracterização dada por ele à música eletrônica revela traços dessa forma de elaboração artística, muito cara à contemporaneidade:

A própria estrutura da música eletrônica é diferente de uma canção. Se baseia muito mais na repetição e a forma da composição é diferente: você trabalha mais com a **colagem** de sons do que no modo tradicional de compor, de pegar um instrumento e tirar, **fazer** uma música (NAVES, 2006, p. 416, grifo nosso).

Nós destacamos duas palavras na citação: “colagem” e “fazer”. O motivo do destaque do primeiro vem da aproximação da criação de uma música eletrônica com a peça em estudo: o DJ, ao inserir diversas trilhas – cada uma delas referente a um trecho de uma música ou canção preexistente, um instrumento simulado pelo computador, voz ou ruído gravado –, elabora sua música nesses encaixes, evidentes quando um ouvido atento capta os trechos separados, por exemplo, ao reconhecer que uma canção regional ou um discurso foi inserido naquela nova música. Inicialmente esse processo pode parecer o mesmo utilizado na mixagem de canções de um compositor instrumentista, já que cada músico grava seu instrumento e, em estúdio, as camadas vão se montando até que o produto – a canção, com seus instrumentos e vozes – ganhe corpo. Mas, neste caso, as linhas de baixo, percussão, voz, entre outros, em geral, seguem a melodia, definida como “conjunto de sons dispostos **em ordem sucessiva** (concepção horizontal da música)” (MED, 1996, p. 9, grifo do autor). Na criação musical feita pelos DJs, os pedaços colados podem, a princípio, ser nitidamente diferentes, como dois trechos de músicas de estilos musicais distintos, mas o “músico engenheiro de som”, com seu aparato e conhecimento técnicos, contorce e modifica esses pedaços, adequando-os para o seu interesse e ligando-os. Com isso, em algumas composições eletrônicas, quase não se consegue notar que houve inserção de uma batida ou arranjo de uma música existente, dado o grau de manipulação sobre o trecho.

É por esse trabalho de recorte e colagem que nós chegamos à segunda palavra destacada no discurso de Camilo Rocha – “fazer”: como sujeito que congrega diversas posições no processo composicional, o DJ tem no trabalho da pesquisa, audição e seleção das partes um cuidadoso labor, que, análogo ao trabalho do escritor com o signo – escolhido, burilado, retorcido e ressignificado – não pode ser visto como secundário. O procedimento, ou seja, o fenômeno do recorte e da colagem, da manipulação, da experimentação, tem grande relevância para o fazer artístico tanto do DJ quanto do escritor, pois o resultado – sempre aberto, no sentido de ser terreno de outras leituras – será também manipulado interpretativamente, seja pelo apreciador da música, seja pelo leitor. O Disk Joker, como um farejador de sonoridades, precisa manipular um grande acervo para construir seus trabalhos musicais, além de uma sensibilidade empírica quanto a conhecimentos teóricos do campo da

música. Consultando entrevistas retiradas do livro “A MPB em discussão” (NAVES, 2006), percebemos uma recorrência, entre os DJs, do discurso de se denominarem leigos em teoria musical. Como Camilo Rocha (apud NAVES, 2006) afirma:

Não costumo dizer que ele [o DJ] é músico, mas ele é musical. Embora não seja um músico no sentido tradicional da palavra, ele conhece e tem ouvido musical, às vezes melhor do que gente que estudou, de quem teve treino musical formal. Então ele sabe muito em, ele tem um conhecimento musical enorme que, às vezes, pode evoluir para realmente estar compondo alguma coisa e criando alguma coisa (NAVES, 2006, p. 416).

Portanto, nesse papel múltiplo que o DJ assume (engenheiro de som, produtor musical e compositor, além de outros), a alcunha de “músico” sofre um abalo, por não ser facilmente aceita por esses artistas. O conhecimento musical dos DJs vem da sua posição como receptor, consumidor de um vasto repertório, evidenciado pelo ato de colecionar e acumular discos de vinil para a discotecagem e pela vontade de garimpar musicalidades para compor seu acervo. Daí o caráter musical do DJ apontado por Camilo, que desconstrói a noção tradicional de músico, mesmo as próprias figuras desse cenário, de certa forma, buscando se distinguir dessa classificação, por carregar uma perspectiva tradicional do trabalho de composição.

O *rapper* e o DJ, figuras que, no contexto do *rap*, atuam em parceria no processo de composição e nas apresentações, criam em um momento em que os limites entre arte e tecnologia estão cada vez mais diluídos. Pensar Criolo como um rádio que sintoniza as frequências que o rodeiam é considerar esse artista um consumidor de diversas linguagens e manejador dessas linguagens. O ser-musical distinto do ser-músico defendido por alguns DJs destaca o lugar de recepção que tradicionalmente essas figuras ocupam, por não estarem imersas em um contexto artístico legitimado socioacademicamente, e destaca também o potencial desconstrutor e combativo, no caso do *rap*, ao “mandar a rima” em parceria com artistas consagrados da música brasileira, a partir de seus trechos sampleados. O DJ, ao samplear canções da MPB, e o *rapper*, ao trabalhar tematicamente, geralmente em um tom paródico, sobre esses *samples* ou sobre versos de poetas consagrados pelo cânone nacional, atuam como críticos da cultura e da sociedade, e críticos da lírica e da canção brasileira, por utilizarem a criação como espaço de discussão.

Entender o papel político da arte é considerar uma forma diferente de trabalho com a linguagem, como, no caso do *rap*, é a linguagem lírica e musical. Pensando o contexto musical brasileiro e reiterando nossa concepção de pensar a canção brasileira como um campo

propício para discussões teóricas sobre a lírica contemporânea, trazemos a seguinte afirmação de Santuza Cambraia Naves (2010), acerca dos anos 1960 no Brasil:

[...] a canção popular tornou-se o lócus por excelência dos debates estéticos e culturais, suplantando o teatro, o cinema e as artes plásticas, que constituíam, até então, o foro privilegiado dessas discussões. Os compositores populares, de maneira semelhante aos músicos modernistas, como é o caso de Heitor Villa-Lobos, passaram a comentar todos os aspectos da vida, do político ao cultural, tornando-se ‘formadores de opinião’. Esse novo estatuto alcançado pela canção contribuiu para que o compositor assumisse a identidade de intelectual num sentido mais amplo do termo.

Esse lugar de destaque que o compositor assume a partir da música se constrói a partir do embaralhamento de materiais culturais, rompendo com a dicotomia cultura erudita/cultura popular. Esse movimento, observado no modernismo brasileiro, ganha contornos mais firmes a partir dos anos de 1960, em especial na canção popular, gerando, como observamos na citação acima, um espaço de produção de saber diferenciado. Conforme José Miguel Wisnik (2004), o saber poético-musical da canção brasileira promove um aprender com o corpo e a desconstrução do que se considera ser intelectual. E o *rap*, como gênero musical intimamente ligado à crítica social, funciona como espaço contra-hegemônico de questionamento de uma estrutura social excludente e assassina.

Exemplos da postura crítica de Criolo não faltam, como pôde ser visto nos excertos de canções que trouxemos neste trabalho. Podemos trazer outras, como a seguinte fala dele em uma entrevista feita pela Ponte Jornalismo: “a certeza na quebrada é que você vai ser nada”. (PONTE JORNALISMO, 2015). Temos, também, a canção “Sangue no Cais”, para o movimento Ocupe Estelita, que defende a ocupação pública de uma área nas margens do Rio Capibaribe, em Recife-PE. Essa música, composta pelo artista para o movimento e apresentada por ele na ocupação, carrega uma batida de *funk* mesclada com uma harmonia construída para sustentar uma tensão, o que é condizente com o viés crítico que a letra, apresentada abaixo, carrega:

Doze torres no cais
Doze torres a mais
Erro das estatais
Sangue jorra no cais

A lama que trama a fama dos cartões postais
O drama que banca a fome desses animais
O novo pro velho Recife e seus ancestrais
Corais que se quebram e choram na beira do cais (CRIOLO, 2014c)

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação entre lírica e música, denunciada no retorno etimológico ao termo “lira”, faz-se presente neste gênero literário. Ritmo e palavra se entrelaçam para, como um rito, a consagrar um instante, conforme Octavio Paz (2012). Esse momento petrificado e elevado pelo poema ganha forma a partir da voz de um sujeito poético, entidade que constrói, pelo seu olhar subjetivo, a realidade circundante. Contudo, o instante eternizado pelo eu poético na lírica tradicional ganha, com a modernidade, outra faceta, em que o estado de ânimo dá lugar a uma “inteligência que poetiza” (FRIEDRICH, 1978). Essa relação singular com a palavra poética, ajustada às novas concepções de língua surgidas, por exemplo, a partir da linguística de Saussure, transforma a linguagem poética em jogo, em que o trabalho de construção e a possibilidade de se estabelecer sentidos a partir desse trabalho é o objetivo. A arte passa a ser procedimento, e o estranhamento, ou seja, a singularização do objeto exposto pela linguagem artística, passa a ser interesse dos poetas modernos.

Criolo é fruto dessa tradição de ruptura, em que a criação implica consumo, crítica e criação. Um rádio que possui a capacidade de captar diversas frequências, e se constituindo a partir dessa atividade. Desde as rádios piratas, de vozes silenciadas e esquecidas pelo *mainstream*, até as frequências mais abrangentes da cultura nacional e internacional, Criolo embaralha Buda, Xangô, Chandon e SAMU, maracatu, *funk*, *reggae* e *rap*, construindo um cancionário multifacetado, costurado com o cuidado daquele que tenta fazer das ruínas de sua condição marginal um projeto de autoafirmação e de empoderamento para aqueles que se reconhecem com sua arte. Com isso, ele torna-se também, produtor de frequências, de sonoridades que chocam e convocam, para, como a perspectiva do *rap* carrega, trazer consigo aqueles que enxergam nas canções para uma mudança.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Haroldo. **Poesia e Modernidade**: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: *O Arco-Íris Branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CRIOLO. **Ainda Há Tempo**. 2006. Disponível em: < <http://www.criolo.net/>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

CRIOLO. **Convoque seu Buda**. 2014a. Disponível em: < <http://www.criolo.net/>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

CRIOLO. **Duas de Cinco**. 2014b. Disponível em: < <http://www.criolo.net/>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

CRIOLO. **Nó na Orelha**. 2011. Disponível em: < <http://www.criolo.net/>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

CRIOLO. **Sangue no Cais**. 2014c . Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=GQ8xl_BGSWQ>. Acesso em: 20 dez. 2014.

CYNTRÃO, Sylvia H. **A redefinição continuada do lugar da canção popular na cultura brasileira contemporânea**. *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC, v. 9, n. 1, p. 47-55, jan./jun. 2014.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GELEDÉS. **‘Você não tem o estilo de quem lê’, diz policial a jornalista negro**. Reportagem. 2015. Disponível em: < <http://www.geledes.org.br/voce-nao-tem-o-estilo-de-quem-le-diz-policial-jornalista-negro/#axzz3R7LIihT9>>. Acesso em: 30 jan. 2015.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em Tempos de Violência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio César Valadão; NAVES, Santuza Cambraia (org.). **Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4. ed. rev. e ampl. Brasília, DF: Musimed, 1996.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira. 2010.

NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana (org.). **A MPB em discussão: entrevistas**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PONTE JORNALISMO. **Criolo**: “a certeza na quebrada é que você vai ser nada”. Entrevista. 2015. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=YFg8ah7eDMM>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

TATIT, Luiz. **O cancionista**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

WISNIK, José Miguel. **Sem Receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.