

## REFLEXÕES SOBRE A PERFORMANCE A PARTIR DO RAP-CANÇÃO DE CRIOLO

Lucas Toledo de Andrade<sup>1</sup>

**Resumo:** Esse trabalho pretende, a partir do relato de experiência da apresentação do músico e compositor Criolo, no Festival Alternativo de Londrina, em novembro de 2013, refletir a respeito das ideias que gravitam em torno do conceito de performance, levando em consideração estudos de Zumthor (1997; 2014), States (2016), Finnegan (2008), Santiago (2000), Barthes (1992) e outros. Essas discussões nos ajudarão a pensar na forma como a obra de Criolo extrapola o próprio gênero rap, por meio daquilo que chamaremos de rap-canção, colocando em xeque os binarismos, as divisões entre as classes sociais, propondo assim uma (re)construção no modo de se olhar as periferias do Brasil e a cultura afro-brasileira, o que, conseqüentemente, leva a uma observação mais crítica da complexa realidade nacional.

**Palavras-chave:** Performance; Criolo; Festival Alternativo de Londrina

Para trazer à tona minhas lembranças e ir ao encontro dos cheiros, dos sons, dos movimentos corporais e das percepções que compuseram a experiência vivida em novembro de 2013, temporalmente distante, mas bastante viva e pulsante, mergulho nas impressões de Paul Zumthor a respeito da canção, daquilo que a forma e a faz existir: “Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam da loja, a rua em volta, os barulhos do mundo e por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob a nuvem das neves se tornava violeta. *Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. Era a canção*” (ZUMTHOR, 2014, p. 32).

Essa experiência trazida por Zumthor me ajuda a pensar no objeto que será investigado nas breves páginas desse texto: a poética do músico e compositor Criolo, a partir de sua apresentação, no Festival Alternativo de Londrina, em novembro de 2013.

Fica bastante evidente que ao observar a produção do músico debruçando-se apenas nas letras de suas músicas, dissociando-as, conseqüentemente, do ritmo, da melodia, da voz e da presença do próprio artista no palco, se tem uma visão um tanto quanto reduzida da vivência que pretendo compartilhar.

Por esse motivo, pretendi pensar na performance como um todo, valendo-se das discussões trazidas por Finnegan (2008), uma vez que segundo ela no “momento encantado da performance, *todos* os elementos se aglutinam numa experiência única e talvez inefável, transcendendo a separação de seus componentes individuais” (FINNEGAN, 2008, p. 24). Sendo assim, não é possível pensar em letra, música e performance como elementos que se dividem, sendo analisados

---

<sup>1</sup> Doutorando em Letras (Estudos Literários), na área de concentração de Literatura Comparada, pela Universidade Estadual de Londrina. Contato: ltoledodeandrade@gmail.com.

de forma separada, mas sim como meios que se complementam “transcendendo a separação de seus componentes individuais” (FINNEGAN, 2008, p. 24).

Essas afirmações me permitem a voltar ao trecho de Zumthor (2014) citado no primeiro parágrafo do texto, pois nele o medievalista suíço anuncia o que entende como canção. Para ele, a canção não é apenas a letra, a melodia, a voz ou a performance, mas o conjunto desses elementos transpassados pela experiência daquele que recebe: “o riso das meninas”, “os barulhos do mundo”, “o céu violeta de Paris”, ou seja, o encontro individual do homem com a produção artística, “as percepções sensoriais” e a presença de um “corpo vivo”, algo que levarei em consideração para pensar na poética de Criolo ao longo dessa exposição.

Para dar continuidade ao raciocínio é interessante dizer que não pretendo pensar na produção do Criolo presa a determinado gênero. Trato, evidentemente, de um artista que iniciou seu trabalho pelo universo da cultura hip hop, especificamente, utilizando-se do rap, mas que ao longo de sua carreira apropriou-se de outros gêneros.

Apesar disso, é possível dizer que a estética do rap acompanha essa produção de modo geral. Em algumas de suas letras, em especial as que estão presentes no álbum *Ainda há tempo*, o primeiro de sua carreira, lançado em 2006 e que ganhou uma nova leitura e versão, sendo relançado em 2016, impõe-se a fala ágil, na qual o texto é mais importante que a melodia, sendo acompanhado apenas por batidas, algo característico do rap tradicional.

Contudo, os demais álbuns, como é o caso de *Nó na orelha* (2011) e *Convoque seu Buda* (2014), se encaixam possivelmente na ideia de rap-canção, que se marca por inovações formais, mudança de batidas, transformação das paisagens sonoras, criação de letras ligadas diretamente a determinadas melodias e refrãos, que transitam pelos mais diversos gêneros musicais, desenraizando-se da identidade de certa comunidade.

Sendo assim, Criolo extrapola as próprias fronteiras do rap, instalando-se no entre-lugar de ritmos, discursos, letras, melodias, gêneros musicais e classes sociais. Talvez a ideia do rap canção elucide exatamente uma poética que habite nas fronteiras, por isso há a dificuldade em fechar o artista em determinado gênero ou em chamá-lo, exclusivamente, de rapper. Pode-se dizer ainda que o rap canção ao se desapegar uma tradição identitária específica acaba que reavivando a experiência com a canção, aquela da qual Paul Zumthor nos fala no parágrafo que abre esse texto.

Por esse motivo é válido considerar letra, música e performance de forma aglutinada, livre de hierarquias e divisões, algo que Zumthor traz ao pensar a experiência vivida em um todo como a própria definição de canção e que Finnegan também nos revela ao dizer que “contra esse pano de

fundo, então, é irrelevante perguntar se “texto” ou “música” vem primeiro. É sua *performance*, integrada, o primordial” (FINNEGAN, 2008, p. 25).

Levando em consideração todas essas informações tentarei recriar a atmosfera de minutos antes do artista iniciar sua performance no palco, atmosfera essa que incluirei como parte da performance, como parte da canção: muitas pessoas reunidas, vozes, fumaça, corpos em movimento. No palco tambores começam a ser batidos, senti-me como que no interior de um ritual afro-brasileiro, outros instrumentos foram executados, na cena um jogo de luz que brincava entre o clarão e a escuridão.

Em um Festival como o que presenciei é ainda mais fácil perceber como, de certa forma, Criolo foge da “caixinha” do rap tradicional. Antes da apresentação dele, que fecharia a noite, diversos outros grupos de rap e alguns de reggae se apresentaram. Havia algo muito similar entre os demais rappers, suas letras e o ambiente que criavam, eram rimas rápidas e cortantes, muitas construídas pelo improviso do momento e incentivadas pelos gritos ou vaias do público, era evidente que o texto e a mensagem transmitida por ele havia mais importância que a própria melodia e ritmo. O ritmo muitas vezes era criado e transmitido pela boca do próprio rapper, que entre uma rima e outra fazia um *beat box*, ou era acompanhado por alguém que elaborava essa percussão vocal, enquanto ele transmitia as rimas ao público.

Além disso, havia a criação de uma paisagem sonora bem parecida entre esses diversos grupos, muitas vezes, antes das rimas começarem a ser declamadas os DJ’s conectavam o público a um ambiente de violência e até mesmo de medo: sirenes de polícia e/ou ambulância, barulho de tiros, gritos de desespero, vozes entrecortadas que denunciavam o descaso das classes dominantes para com a periferia. Nota-se que existia uma intenção perceptível de se criar um cenário bastante realista, o qual o artista usaria para trazer seu texto à tona, para cravar a sua mensagem.

Em Criolo a intenção de criação de uma atmosfera que se baseie no real nem sempre é evidente, já que diversas vezes nem é essa a ideia. Os tambores que reproduzem os sons dos atabaques de cultos afro-brasileiros, como ouvimos em “Mariô” (2011), “Fio de Prumo (Padê Onã) (2014)<sup>2</sup>, “Esquiva da esgrima” (2014), os sons orientais, seguidos de emissões sonoras realizadas ao se executar golpes de artes marciais, algo que aparece em “Convoque seu Buda” (2014), ao lado da colagem de outras melodias e letras pertencentes ao cancionário brasileiro nos colocam em contato

---

<sup>2</sup> As canções de 2014 não fizeram parte da apresentação que será abordada neste texto, contudo elas compõem a poética do músico, contribuindo para a discussão acerca de características de sua produção e por esse motivo são trazidas à tona.

com um imaginário que aspira a um afastamento da realidade nua e crua, para assim falar e denunciar ela mesma.

A performance de Criolo nos coloca no interior de um ritual que se realiza pela linguagem, pelo poético, pela presença de um corpo ligado a um espaço. Para Zumthor (2016) a poesia e a performance “aspiram à qualidade de rito” (ZUMTHOR, 2016, p. 47). O ritual todo se cria e se faz quando os tambores tocam, as luzes se acendem, as mãos do público se levantam e o músico entra no palco vestido com um abada – roupa de pai de santo – entoando ao lado de DJ Dan Dan a canção “Duas de cinco”: “Compro uma pistola do vapor/ Visto o jaco califórnia azul/ Faço uma mandinga pro terror/ E vou” (CRIOLO; et al, 2014).

Os versos que abrem e funcionam como refrão de “Duas de cinco” (2014)<sup>3</sup> são retirados da canção “Califórnia azul” (2009), de Rodrigo Campos. Todavia o refrão de “Califórnia azul” ao ser colado em “Duas de cinco” reatualiza-se. Se na primeira música se refere a um contexto de conquista, de um jovem que se prepara para ver uma menina que gosta, na segunda passa a tratar de um sujeito que se mune, como se vestisse uma armadura para enfrentar o cotidiano da periferia. Lidamos, então, com a figura do conquistador, em “Califórnia azul”, e do homem que tem ser herói para sobreviver, em “Duas de cinco”.

A atualização e modificação de significados dessa letra não acontece apenas quando na composição textual se usa o refrão de “Califórnia azul” como refrão de “Duas de cinco”, ou quando se altera a própria estrutura melódica em que esses versos são cantados, mas também no ato da performance, como diz Finnegan (2008, p. 23) “música e letra são concretamente atualizadas na performance”.

Quando Criolo entra no palco, usando o abada, ao lado de DJ Dan Dan que participa ativamente do show todo, protagonizando momentos importantes das performances, pedindo para que o público levante as mãos e entoando “Duas de cinco”, letra, melodia e significados também são atualizados. Esses diversos componentes refazem-se naquele ato, preso naquela fatia do presente, o que de certa maneira encontra consonância com o que nos fala Phelan (1993), a partir de States (2001), mostrando que a performance conecta-se com o presente, não podendo ser gravada, registrada ou documentada, uma vez que sua existência se dá na medida em que há o seu desaparecimento.

A performance tratada por Phelan só pode existir enquanto lembrança, habitando nas malhas incertas da memória. Ou seja, a apresentação de “Duas de cinco” em qualquer outro show, na escuta

---

<sup>3</sup> Apesar de “Duas de cinco” aparecer apenas no disco *Convoque seu Buda*, de 2014, ela foi lançada como single e disponibilizada em plataformas virtuais em 2013.

na faixa em algum aparelho eletrônico ou no fato de se assistir ao vídeo da apresentação da canção no mesmo show jamais será a mesma, pois ela está presa naquela atmosfera, nos movimentos do público e dos músicos, nos sentimentos compartilhados e na energia que se cria naquele ato.

Pode-se dizer que o músico junto de sua banda pode usar os mesmos recursos sonoros, as mesmas vestimentas, mas a performance será sempre outra, a significação do texto será sempre renovada e a recepção do público também será diferente, marcando-se pelo presente em que acontece e pela subjetividade de quem assiste aquele instante específico.

Afirmo, assim, que a experiência ao ouvir “Duas de cinco” renovou-se em contato com a performance daquela apresentação, que o ato de análise da própria letra fez-se outro ao me deparar com aquilo que chamarei de rito, pois Criolo, naquele momento de abertura do show, não estava só convidando seu público para vestir uma armadura e aceitar ser guiado pelas problemáticas mais profundas do Brasil, que aparecem em suas letras, mas também conduzindo a todos pelo interior da força da cultura negra, pela magia das religiosidades africanas, fazendo uma espécie de feitiço, não dentro do âmbito da religião, mas no âmbito da arte e de todas as suas possibilidades, como um pai de santo que pela força da palavra exerce a feitiçaria, oferecendo diversas formas de lidar com o caos.

Notamos, então, que no ato da performance o receptor torna-se ativo, ele constrói também significações, ele faz o caminho do artista e refaz junto do outro suas experiências. O receptor é também autor da performance. Portanto, ela existe pelo olhar dele, pelas impressões dele e por aquilo que ele cria, o que nos faz pensar em Barthes que, em *S/Z* (1992), nos mostra que toda leitura é também escrita, pois escrevemos no texto que nos propomos a ler aquilo que compreendemos do mundo a nossa volta, isto é, o mesmo texto será novo e diferente para cada receptor.

Barthes, evidentemente, não aborda a ideia de performance artística em um palco, mas nos permite pensar nela, uma vez que a mesma apresentação será única e diferente para cada uma das centenas de espectadores que haviam naquele Festival e será outra para os mesmos espectadores que assistirem aquela mesma apresentação em qualquer outro momento, visto que essas pessoas já terão sido transformadas por outras experiências, o que me inclui certamente.

De Barthes retornarmos a Zumthor que nos mostra, de forma muito parecida com que o francês diz em *S/Z*, que as percepções sensoriais que constituem a performance é que nos possibilita reconstruir o texto, tratando, assim, do encontro da obra com o leitor como algo individual que se constrói no próprio ato da comunicação, o que leva, conseqüentemente a transformação do receptor:

“receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação” (ZUMTHOR, 2014, p. 53).

Desse modo, Zumthor chama a atenção para a energia propriamente poética que emana da performance, que se liga diretamente à presença de um corpo, na espécie de criação de um ritual. Se na poesia o que vemos é a ritualização da linguagem, na performance à aspiração da qualidade de rito vem à tona pelas percepções sensoriais, pela presença de um corpo que sente prazer:

[...] o poético tem de profundo, fundamental necessidade, para ser percebido em sua qualidade para gerar seus efeitos, da presença de ativa de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se ao perfume, ao tato das coisas. Que um texto seja reconhecido por poético (literário!) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos, isto é, para nos dar prazer. (ZUMTHOR, 2016, p. 38).

Criolo entrando ao som de atabaques, usando uma roupa que alude a um ritual religioso, dando um “salve” ao seu público, em meio à fumaça, à iluminação, ao toque de tambores transforma a energia daquele espaço e a percepção sensorial dos espectadores que pulam, gritam, levantam as mãos e o seguem repetindo a música, seguido disso, temos o sarcasmo e o riso trazido por DJ Dan Dan que com o microfone ao lado de Criolo, contribui com a mensagem que a letra pretende passar, utilizando-se da voz: “HA-HA-HA-HA-HA-HA HA-HA-HA-HA-HA-HA/ Chega a rir de nervoso, comédia vai chorar” (CRIOLO; et al, 2014).

No trecho anteriormente citado a presença da voz é fundamental para se atingir a sensação buscada. Ao longo de toda a letra inúmeras situações desalentadoras são reveladas: o problema com as drogas, o descaso com os professores, a dura jornada imposta ao trabalhador brasileiro. É por esse caminho de espinhos que o receptor é convidada a andar, por isso a necessidade de uma armadura, que o proteja.

Nesse sentido, o riso sarcástico e maquiavélico expresso pela voz de Dan Dan destrói a possibilidade de proteção que uma armadura ou qualquer outra ferramenta pode trazer, o que funciona como um jogo com o próprio público que diante daquela situação apresentada só pode rir de nervoso, fazendo com que até mesmo o mais engraçado dos sujeitos chorem.

A voz, nesse caso, é um elemento fundamental para a significação. A mordacidade com que o riso é dado e com qual o texto é transmitido quebra os efeitos anteriores da canção, a percepção sensorial se modifica, pois é uma voz diferente que expõe essa fala, voz que sai de um sujeito grande, de cabelos longos que se abaixa com o microfone em direção ao público, rindo de forma

malvada, como se dissesse: “isso tudo que você está vendo também é culpa sua, o que te resta é rir de nervoso, ou chorar”.

Resta então caminhar por esse caminho de pedras, como a própria letra diz ao parafrasear Drummond: “Que no meio do caminho da educação havia uma pedra” (CRIOLO; et al, 2014), aqui referindo-se, evidentemente, ao descaso com a educação, que serve como metáfora para todos os outros elementos que a performance vai explorar.

Com a atmosfera criada e o ambiente já dominado pela sensação da primeira apresentação o show continua e diversas outras performances são realizadas, certamente, não falarei de todas, primeiramente pelo breve espaço do texto e depois pelo fato de lidar com a memória e com as armadilhas de esquecimento existentes nela.

Contudo, fica bastante claro a importância do espaço, do corpo e da percepção sensorial na criação e discussão a respeito da performance em Criolo e do modo como ela se realiza poeticamente pela energia que provém do ato performático. Convém, ainda, dizer da forma como a tradição oral africana é também resgatada e trazido à tona nessa apresentação.

Como já foi dito anteriormente o show se inicia com tambores tocando e com a presença de Criolo vestindo o abada, uma referência direta as religiões de matrizes africanas, algo que perpassa diversas de suas canções e fica evidente em “Mariô” (2011). O título dessa canção trata da folha de dendezeiro – o mariô – que cobre as vestes de Ogum, um dos mais respeitados deuses do panteão mitológico africano e que é também colocada na porta dos terreiros, simbolizando proteção.

Essa canção possui o refrão em iorubá, recortado de uma antiga cantiga da Nação Ketu ao orixá Ogum, pedindo que ele se manifeste entre seus filhos, trazendo a vida, ou ainda, fazendo seus rebentos reviverem:

*Ogum adjo, ê mariô  
(Okunlakaiê)  
Ogum adjo, ê mariô  
(Okunlakaiê)* (CRIOLO; DINUCCI, 2011).

Entrecortado a esse refrão os demais versos buscam revelar a forte tradição da periferia brasileira, ligando-a a milenar e plural cultura do continente africano, mostrando-a como pertencente a uma raiz frondosa e resistente:

E pode crer, mais de quinhentos mil manos  
Pode crer também, no dialeto suburbano  
Pode crer a fé em que você depositamos  
E fia, eu odeio explicar gíria

(CRIOLO; DINUCCI, 2011).

Percebe-se tanto no refrão em iorubá, como no trecho anteriormente citado, a importância que se dá ao elemento oral, uma vez que ele se exhibe como forma de representatividade e resistência do povo negro e periférico. Não é à toa que se resgata o iorubá em um canto a Ogum, um orixá ligado à guerra e ao combate e se traz à tona os quinhentos mil manos, o dialeto suburbano e suas gírias como forma de representatividade e riqueza de uma cultura historicamente menosprezada e vista como de menor valor, todos nesse sentido, deuses e homens, guerreiam por um mundo mais justo.

O “odiar” explicar a gíria, é em outras palavras, o resistir a uma espécie de “tradução” do falar do periférico ao código do homem da elite, que entende o seu modo de se expressar e ser como correto, subjugando o do outro. Percebemos, assim, a importância de se trazer o iorubá e o “fã, eu odeio explicar gíria” em uma performance realizada no espaço da classe média, a um público em sua maioria desse segmento social, se discute, então, pela linguagem e pela performance os preconceitos e os diversos conflitos entre as diferentes classes, notamos aqui também, a importância do espaço na experiência da performance.

O resgate da tradição africana, pelo iorubá, em um espaço alheio a ela é também algo a se refletir, para isso recorro ao texto “Tradição e esquecimento”, de Zumthor (1997). Inicialmente quero falar do mecanismo de opressão existente no esquecimento, apresentado brevemente pelo estudioso, pois sabemos que povos colonizadores buscam, na maioria das vezes, minar a cultura do colonizado, por meio do apagamento de sua identidade, de sua língua e de suas crenças, fazendo o outro enxergar-se como alguém sem raiz, não pertencendo a lugar algum, tendo assim de reproduzir e ser uma cópia do colonizador, por meio daquilo que Silviano Santiago (2011) chama de “fenômeno de duplicação”.

Todavia, o esquecimento é visto por Zumthor como um mecanismo próprio da memória, que possibilita que o passado permaneça “vivo, limpo de seus parasitas” (ZUMTHOR, 1997, p. 17), visto que para ele só se é capaz de lembrar, aquele que é capaz de esquecer.

Desse modo, ao percebermos em Criolo o resgate de uma cantiga em iorubá de invocação a Ogum notamos o recurso de recuperação de uma memória longínqua mantida oralmente, apesar de maltratada pelas mais violentas formas de opressão. Vem à tona, dessa forma, o passado vivo, a tradição, no interior da execução da performance, algo que colaborará com a discussão dos problemas atuais, de acordo com o que nos traz Zumthor (1997, p. 13): “A tradição, dizia Ortega y Gasset, é uma colaboração que pedimos ao passado para resolver nossos problemas atuais.”



Entendemos, então, que instâncias como espaço e tempo são necessárias para olharmos para a poética de Criolo. Há certamente em suas letras, melodias e performances a mistura dessas instâncias: passado e presente embaralham-se, o iorubá mescla-se as gírias da periferia, o canto antigo de uma nação Ketu fica lado a lado com as rimas rápidas do rap; os espaços também perdem fronteiras: as roupas de terreiro, invadem o palco, os sons próprios de cerimônias religiosas são acompanhadas de outros instrumentos, do riso profano de DJ Dan Dan e de gritos da plateia que compõe toda a cena.

A tradição que repousava em uma espécie de esquecimento, muitas vezes imposto, emana da voz do músico, adentra o espaço do show, faz com que o público vibre e invoque Ogum, mesmo sem saber. Recupera-se a tradição para discutir a periferia desses tempos, o homem do presente.

E é então no corpo que vibra, na voz que canta, na plateia que dança, nos instrumentos que tocam, na fumaça dos cigarros, no gelo seco que inunda o palco, nos cheiros, nos corpos que se encontram, nas luzes que produzem seus efeitos que a performance se realiza. A performance lembra um ritual, uma gira, um encontro com o sagrado que se dá unicamente pela arte, pela linguagem, que é capaz de profanar a religião e levar também a transcendência.

Essa palavra – performance – tão difícil de se definir, parece, certamente, em Criolo, transcender o tempo, o espaço, o oral, o real, o irreal, o escrito, a tradição, a melodia, o texto. Fica fácil de entender assim, a ideia de Finnegan, quando ela nos fala do momento “encantado”, “efêmero” e “incapturável” da performance em que tudo se aglutina, rompendo hierarquias e divisões simplistas.

Aliás, o texto de Finnegan nos expõe ao desafio de romper as barreiras da legitimidade do texto escrito e alçar voos para discussões mais significativas. Afinal, como apreender um material tão complexo e cheio de riquezas valendo-se só daquilo que está colocado com letras em um papel, abandonando a riqueza de significações presentes na experiência do indivíduo com a performance de forma geral?

Para finalizar, é importante dizer que usei performance, show e apresentação muitas vezes como sinônimos. É certo que não quis e nem podia cair na tentação de definir a performance, de fechá-la em alguma noção redutora, afinal vimos desde o texto de States suas inúmeras definições e possibilidades de conceituação e também em Zumthor (2016, p. 37) que nos diz que “a performance é um fenômeno heterogêneo, do qual é impossível de dar uma definição geral simples”.

Em suma, a performance em Criolo compõe-se, para mim, de vozes, melodias, corpos, espaços, oralidades, escritas, tempos, tradições, esquecimentos, lembranças, mensagens, feitiçaria,

encantamento, poesia, medo, assombro e vida que pulsa e nos faz pensar sobre os assombrosos tempos que vivemos e em toda a beleza e devastação existente nele.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1992.
- CAMPOS, Rodrigo. Califórnia Azul. In: \_\_\_\_\_. *São Mateus não é um lugar assim tão longe*. São Paulo: Ambulante discos, 2009. 1 CD. Faixa 4. (3 min. 37 seg.)
- CRIOLO. *Ainda há tempo*. São Paulo: SkyBlue Music, 2006. 1 CD. (69 min. 47 seg.)
- \_\_\_\_\_. *Convoque seu Buda*. São Paulo: Oloko Records, 2014. 1 CD (31 min. 41 seg.)
- \_\_\_\_\_. *Nó na orelha*. São Paulo: Oloko Records, 2011. 1 CD (51 min. 25 seg.)
- CRIOLO. *et al*. Duas de cinco. In: CRIOLO. *Convoque seu Buda*. São Paulo: Oloko Records, 2014. Faixa 9. (3 min. 45 seg.)
- CRIOLO; DINUCCI, Kiko. Mariô. In: CRIOLO. *Nó na orelha*. São Paulo: Oloko Records, 2011. 1 CD. Faixa 4. (5 min. 45 seg.)
- CRIOLO; GANJAMAN, Daniel. Convoque seu Buda. In: CRIOLO. *Convoque seu Buda*. São Paulo: Oloko Records, 2014. CD. Faixa 1. (3 min. 51 seg.)
- CRIOLO; GANJAMAN, Daniel; CABRAL, Marcelo. Esquiva da Esgrima. In: CRIOLO. *Convoque seu Buda*. São Paulo: Oloko Records, 2014b. 1 CD. Faixa 2. (4 min. 29 seg.)
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: TRAVASSOS, Elizabeth; MATOS, Cláudia Neiva; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- GERMANO, Douglas; CRIOLO. Fio de prumo (Padê Onã). In: \_\_\_\_\_. *Convoque seu Buda*. São Paulo: Oloko Records, 2014. 1 CD. Faixa 10. (4 min. 9 seg.)
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar no discurso latino americano. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9 – 26.
- STATES, Bert. Performance as a metaphor. *Afterall Online Journal*. N. 3, 2001. Disponível em: <http://www.afterall.org/journal/issue.3/performance.metaphor>. Acesso em: 11 mai. 2016.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Tradição e esquecimento*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Editora Hucitec, 1997.