

I Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil.
marianasalesdeabreu@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4227-2886>

II Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil.
sfk@unb.br
<https://orcid.org/0000-0001-7684-0565>

Mariana Abreu^I
Stefan Klein^{II}

O SAMPLEAMENTO COMO FORMA DE EXPERIMENTALISMO MARGINAL: UM OLHAR A PARTIR DO RAP

Este texto busca expor uma reflexão que se insere no âmbito de debates mais amplos envolvendo a pluralização das formas e conteúdos da produção teórica no contexto das Ciências Sociais, em geral, e da Sociologia, em particular. Para tanto, fez-se a opção de voltar o olhar à maneira como a técnica do *sample* se apresenta enquanto uma possibilidade concreta de interpretar criticamente a realidade, reconhecendo desde já o seu lugar marginal e experimental. O artigo encontra-se dividido em três seções principais. Na primeira, elaboramos dois momentos de contextualização da perspectiva apresentada, situando-a nos debates mais amplos estimulados pelos questionamentos ao cânone sociológico e apresentando possibilidades envolvendo o *sampleamento*. Na segunda seção, nos aprofundamos mais especificamente sobre uma miríade de referências teóricas que embasam o nosso diálogo no espaço da teoria social, a fim de informar a leitora sobre os possíveis percursos reflexivos. Finalmente, a terceira seção se debruça sobre três dimensões do *sample* que escolhemos destacar.

INTRODUÇÃO

Refletindo as formas de pensar e teorizar e contextualizando o sampleamento: apropriação e tensionamentos

O pano de fundo para a ampliação da concepção de prática intelectual, que vai além do contexto teórico estritamente acadêmico, tem por base uma variedade de esforços de se contrapor ao engessamento da teorização¹. Há um

conjunto de debates envolvendo a ampliação e a releitura do cânone (ver, entre outros, Alatas & Sinha, 2017; Dufoix, 2022, 2023; Hamlin et al., 2022), mas como já avançamos um primeiro movimento nesse sentido (Carvalho & Klein, 2023), aqui buscamos outro foco.

Desse modo, inspiramo-nos nas reflexões de Patricia Hill Collins envolvendo o lugar das contribuições críticas de pensadoras negras que assumiram contornos que se esquivam da formalização em termos estritamente acadêmicos, mas nem por isso se mostram menos pertinentes e argutas. Isso está diretamente ligado à concepção acerca do lugar subordinado de certas expressões e da autoimagem das mulheres negras, conforme podemos identificar no trecho a seguir.

A insistência de mulheres negras autodefinirem-se, autoavaliarem-se e a necessidade de uma análise centrada na mulher negra é significativa por duas razões: em primeiro lugar, definir e valorizar a consciência do próprio ponto de vista autodefinido frente a imagens que promovem uma autodefinição sob a forma de “outro” objetificado é uma forma importante de se resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação. O status de ser o “outro” implica ser o outro em relação a algo ou ser diferente da norma pressuposta de comportamento masculino branco (Collins, 2016: 105).

Ela enxerga, portanto, uma vinculação entre práticas de resistência e práticas outras de pensamento e autodefinição, associando ambas enquanto uma maneira de enfrentar a objetificação que, historicamente, vem sendo imposta a grupos e sujeitas marginalizadas no conhecimento e no cotidiano. Retomaremos essa questão adiante, após termos contextualizado o escopo de onde partem nossas reflexões.

Desse ponto de vista, torna-se fundamental considerar diferentes formas de marginalização e de invisibilização, ao mesmo tempo que se deve distingui-las do entendimento de que isso implicaria a ausência de reflexão e teorização. Ou seja, o que se arraigou historicamente é a ideia de que teorizar, elaborar conceitualmente, estaria presente de maneira privilegiada, quando não exclusiva, nas sociedades que se fundamentam no esteio da concepção de civilização, ciência e esclarecimento. Logo, ainda que houvesse outras formas de conhecimento, elas não estariam equiparadas ao rigor científico da produção intelectual estritamente acadêmica. Para ficarmos com apenas um exemplo, poder-se-ia sugerir que essa dicotomia já está presente na célebre obra de Émile Durkheim, *As formas elementares da vida religiosa*, quando distingue, ao mesmo tempo que aproxima, a religião e a ciência.

Essa concepção foi reproduzida continuamente ao longo do tempo, mesmo que por vezes irreflexivamente, a partir da necessidade de se trabalhar o *corpus* conceitual estabelecido para fundamentar teorizações reconhecidas como tais. O já bem assentado argumento de Raewyn Connell (2012) em torno de “o que é teoria” consegue deixar isso marcado, ao distinguir entre

o Norte global, legitimado enquanto produtor de teoria, e os espaços de produção de conhecimento do Sul global, historicamente relegados a fornecerem materiais básicos para a pesquisa².

No esteio da crítica interna a essas formas de exclusão e hierarquização, pode-se destacar, primeiramente, o movimento de pluralizar e diversificar os sujeitos de produção de conhecimento, indo além da produção predominantemente masculina e branca. No entanto, é importante salientar que ainda se preservam limitações acerca de o que é legitimado como teoria. Dito de outro modo: a depender de *quem* enuncia, também podemos estar falando de *formas* diferentes, heterodoxas de formular essa teorização. Essas formas podem, ainda, carregar recursos que não são frequentemente explorados nos modelos hegemônicos de produção de conhecimento, ainda bastante centrados em uma abordagem puramente vernacular. Logo, também é mister ampliar a maneira de se enxergar práticas intelectuais menos afeitas às regras estabelecidas do saber acadêmico, identificando potenciais de como enxergar o mundo e, mais do que isso, de possibilidades de elaboração teórica crítica.

Buscando distinguir de maneira mais concreta esses momentos, podemos, por exemplo, nos referir à reflexão de Marcelo Rosa (2019) acerca de o que ele intitulou como “sociologias indígenas iorubá”, que decerto ampliam os horizontes em termos da produção sociológica. Em nosso argumento, porém, há um interesse de, partindo desse acúmulo de críticas, ir além de conseguir contemplar todo um conjunto de concepções e práticas intelectuais e de resistência radicalmente distintas – e é nesse sentido que consideramos haver na música³, em geral, e no sampleamento, em particular, um caminho tão instigante quanto relevante. Salientamos que, ao propor esse percurso, limitamos a nossa análise a alguns exemplos da apropriação e expressão do sampleamento, sem ignorar o fato de que há, também no âmbito de seu uso, uma diversidade que vai muito além do que pode ser abarcado em um artigo. Destacamos, também, que nossa intenção neste artigo é menos de realizar uma análise sistemática de um *corpus* de samples, e mais construir um debate teórico acerca do seu potencial. Por isso, os exemplos aqui utilizados foram escolhidos com base na contribuição que oferecem ao argumento, bem como o diálogo que permitem com estudos anteriores.

Agora nos voltamos mais especificamente ao sampleamento, uma técnica musical que consiste no uso de fragmentos de canções já existentes na construção de novas faixas (Petchauer, 2012). Pensando amplamente as possibilidades envolvidas em sua manifestação, e conforme manifestado por Frederico Coelho e Mauro Gaspar Filho, referenciamos a seguinte compreensão geral envolvendo a *estética sampler*, buscando romper com as práticas e linguagens artísticas estabelecidas. “A ESTÉTICA SAMPLER nasce da física. Somos movidos por impulsos elétricos espúrios provenientes de atividade elétrica na atmosfera terrestre. A escrita sampler é uma OPERAÇÃO. Não é um projeto, mas a realização constante dessa operação” (Coelho & Gaspar Filho, 2007: 5).

Com isso, apontam a continuidade, bem como a repetição inovadora e criativa da operação à qual fizeram referência. É também nesse registro, ainda que propondo um recorte mais delimitado, que buscaremos refletir sobre a articulação do sampleamento com a teorização e a interpretação crítica da realidade. Um pouco adiante em seu manifesto, por sinal, os autores continuam:

A escrita sampler acumula por afeto, pelo que a afeta, tudo aquilo que vê, ouve e experimenta à sua soma. Quem trabalha com a escrita sampler não é aquele que não tem o que dizer, é aquele que tem coisas demais a dizer, tem vozes demais falando dentro de si, e as expressa musicalmente, como um fluxo, como um processador de linguagens e sensações. Apropriar para produzir, e não para reproduzir. A escrita sampler como uma forma de 'dobrar' a matéria, a referência, o sujeito que existe ⇒ criar uma nova/outra/diferente subjetivação do texto/música/matéria (Coelho & Gaspar Filho, 2007: 5)

Na reflexão elaborada por ambos, pode-se constatar, portanto, a plasticidade que está atrelada ao que denominam a “escrita sampler”, que ensaja tanto a experimentação quanto um fluxo aberto. Destacam, ainda, a produção – contraposta à reprodução – como um dos aspectos distintivos. A ideia de dobrar a matéria e os sujeitos que se engajam na prática dessa escrita e dessa musicalidade é, portanto, o que também está presente no argumento que aprofundaremos nas páginas seguintes.

Por sua vez, referindo-se a complexas questões no contexto em que Gilberto Gil foi Ministro da Cultura, Hermano Vianna elabora um conjunto de reflexões voltadas a pensar o lugar das formas de apropriação dos direitos de propriedade intelectual, da forma como a Tropicália e o tropicalismo condicionaram esse processo e, assim, mais especificamente de que maneira podemos enxergar seus efeitos sobre a música.

Ao afirmar que “Gil sabe que sempre sampleou, desde o início de sua carreira, quando não havia essa ferramenta digital chamada sampler, e reconhece que esse uso da música alheia foi fundamental para o surgimento do tropicalismo” (Vianna, 2007: 139), expressa-se o uso amplo e variado dessa técnica nas práticas musicais no Brasil, sem se encontrar restrita ao rap⁴, o principal gênero musical abordado neste texto.

Logo, nossa opção reside em incluir nessa designação um conjunto de outras estratégias, tais como a interpolação – isto é, a regravação de trechos de músicas, seja de suas letras ou do instrumental –, a utilização de trechos de discursos, falas públicas e matérias jornalísticas, a referência a outras músicas e, em alguns casos, artistas, bem como a mistura de ritmos na composição de uma faixa. Como se viu, o sampleamento não é uma técnica nova, mas ganha novas dimensões, significados e implicações com o surgimento do rap nos anos 1980, nos Estados Unidos da América (EUA).

Esse gênero ganha força a partir de um conjunto de influências presentes na música negra nesse país. Podemos citar, por exemplo, a prática de

to *play the dozens*, uma espécie de batalha de rimas em que os participantes trocam ofensas entre si até que um deles desista (Gilroy, 2001; Wald, 2012). Essa dinâmica tem origem, de um lado, nos contadores de histórias tradicionais em culturas africanas – chamados griôs – e, de outro, em práticas lúdicas do contexto da escravização.

Nesse cenário, as batalhas cumpriam três principais funções. A primeira era oferecer um momento lúdico às pessoas escravizadas que tinham na música um lugar de alívio e encontro. A segunda é que eram uma espécie de treinamento para as ofensas que eram constitutivas das dinâmicas sociais daquele contexto, de forma que a batalha de ofensas preparava os sujeitos para recebê-las sem que houvesse grandes reações – as quais poderiam ser punidas. Por fim, elas davam vazão a frustrações direcionadas aos colonizadores por meio, por exemplo, de estilos de rima que se iniciavam com “*yo momma so big...*” [“sua mãe é tão grande que...”]. Ainda que pudessem ser vistas como um tipo de ofensa ligada ao campo da família, esse estilo de rima se referia às senhoras de escravos, de maneira que operavam como uma forma de liberar reclamações represadas no cotidiano.

As *dozens* foram transmitidas intergeracionalmente, resultando em uma cultura de rimas que combinava o aspecto da contação de histórias com a oferta de uma válvula de escape para pessoas negras em situações marginalizadas. No entanto, ainda que as rimas sejam o aspecto mais marcante do rap contemporâneo, não é da prática falada que esse gênero surge. Seu marco inicial está em uma festa promovida por DJ Kool Herc, nome artístico de Clive Campbell, e sua irmã, Cindy Campbell. Os irmãos possuíam ascendência jamaicana e, influenciados pela música da Jamaica, em especial o *soundsystem*, passaram a dar festas centradas no *break* das músicas. Este consistia no trecho marcado pela percussão, que as pessoas gostavam de dançar. Assim, o DJ usava dois discos contendo a mesma faixa e tocava os *breaks* em sequência, criando uma música pensada para a dança dos *b-boys* e *b-girls*. Nos primeiros estágios do hip hop, as músicas mais comumente usadas para criar os *breaks* vinham da discoteca (Shad, 2016).

Posteriormente, Grandmaster Flash⁵ teve um papel importante ao proporcionar equipamentos que facilitassem a execução desse trabalho pelos DJs, e Afrika Bambaataa⁶ participou no desenvolvimento do gênero, mobilizando-o como estratégia de formação de comunidades e resolução de conflitos. Com a popularização do *break*, durante as festas, os mestres de cerimônia, que usavam os microfones para dar recados no decorrer do evento, começaram a usar as batidas também como base para as suas rimas (Shad, 2016). Assim surge a figura do MC (*emcee*) no rap, que passa a ser um gênero que articula a diversão, as batidas, a dança, a tecnologia e o debate político.

Pensando o rap como o primeiro gênero que surge *baseado em samples*, neste artigo buscamos refletir a respeito dos significados que o *sampleamento* adquire na prática musical e de que forma ele pode ser entendido como

um recurso de teorização pelas(os) artistas. Isto é, o nosso pressuposto é que, ao se apropriarem criticamente de faixas, letras e ritmos, conseguem formular novas formas de pensar o mundo social, e que se caracterizam por uma verve crítica distintiva.

Cabe destacar que reconhecemos o sampleamento como uma técnica que precede o rap e que possui relevância em outros gêneros musicais. No entanto, o rap tem como características do seu surgimento a plasticidade sonora e a bricolagem musical que se tornaram a matéria-prima para a construção não apenas das músicas e da sonoridade do rap⁷, mas também de sua mensagem (Rose, 1994). Buscamos explorar os contornos específicos que o sampleamento ganha no rap. Assim, entendemos que, de um lado, eles se entrelaçam com uma reivindicação de justiça epistêmica atravessada por reflexões sobre raça e território e, de outro, constituem uma forma de conhecimento situado formulado a partir das margens.

O SAMPLEAMENTO E A EPISTEMOLOGIA DAS MARGENS

Um conjunto de autoras(es) que pensam a cultura negra entendem que ela é construída em grande parte a partir de uma perspectiva *marginal*. Esse argumento se encontra delineado, de maneira mais específica para o âmbito da Sociologia, no texto de Patricia Hill Collins sobre a *outsider within* (2016 [1986]). Logo, essas autoras querem indicar que o processo de colonização – e a modernidade, de forma mais ampla – tiveram origem em um processo de racialização que codificou diversas esferas sociais e discursos em termos de cor. Assim, o bom e o mau, o feio e o belo, o intelectual e o não intelectual, o governante e o governado eram opostos que não se tocavam, entre os quais o polo desempoderado correspondia às pessoas racializadas.

No entanto, intelectuais negras e negros observam que, na realidade, esses pontos não são herméticos e, da mesma forma que as pessoas negras foram afetadas e modificadas pela colonização, elas tiveram um papel fundamental na construção da modernidade. O questionamento das perspectivas binárias é o que leva, por exemplo, W.E.B. Du Bois a formular os conceitos de *linha de cor* e *dupla consciência* (Du Bois, 2012). Para ele, a linha de cor é esse sistema de classificação que fixa as identidades e retira das pessoas negras um potencial político relevante, que é a plasticidade das suas práticas ontológicas e políticas.

Nesse sentido, o conceito duboisiano de *dupla consciência* emerge de um debate da Psicologia. Para o autor, a consciência das pessoas negras sofre uma fratura que separa o *eu reflexivo*, a que corresponde o campo das suas ideias, valores e desejos, e o *eu ativo*, que se refere a sua experiência sócio-histórica marcada pela codificação racial e as suas consequências. Esses sujeitos são levados, então, a se verem pelos olhos dos outros, o que forma uma vida de duplas ideias e duplos valores. Em Du Bois, a solução para essa

questão está na unificação da consciência cindida, reconciliando a identidade negra com a estadunidense, já considerando o histórico desse conjunto de formas de exploração e desigualdade que marcam aquele contexto.

Enquanto para Du Bois, no contexto de *The Souls of Black Folk*, a unificação é uma solução, Henry Louis Gates Jr. (2007) afirma que essa dualidade foi vista por autores posteriores como um grande potencial em termos das formas pelas quais as pessoas negras pensam e agem. Em Gilroy (2001), por exemplo, é um olhar simultâneo para dentro e para fora da modernidade, essa posição instável com relação a ela, que permite as mais potentes ações políticas por grupos colonizados. É nesse sentido que ele aborda a dupla consciência a partir de uma *dupla política* moderna e modernista das pessoas negras. A primeira face dessa forma de ação social é chamada de *política da realização*, por meio da qual as pessoas negras observam a modernidade e suas promessas – a igualdade, a liberdade, a democracia – e demandam o seu cumprimento no que se refere às populações marginalizadas (Gilroy, 2001: 95). Em segundo lugar, a *política da transfiguração* é onde surgem interpretações sobre novos desejos e relações que poderiam substituir a modernidade (Gilroy, 2001: 96-97). Esse olhar com e contra a modernidade, entendendo que ela se funda no terror racial, é o ponto central da obra do autor, que considera, assim, que a tradição de ação política das pessoas negras é, simultaneamente, antimoderna e pós-moderna.

Articulando essas perspectivas, ele utiliza o conceito de Atlântico Negro como uma ferramenta heurística que permite observar de que maneira diferentes pontos da diáspora conectam seus fluxos comunicativos. A obra do autor é centrada na ideia do movimento e, para tanto, ele usa a figura do navio de tráfico de escravos como um cronotopo explicativo que não foca nem no lugar de origem, nem no destino desses sujeitos, mas na *middle passage*, isto é, no percurso no qual as identidades de pessoas deslocadas precisam se encontrar e reconfigurar para que elas possam agir enquanto grupo no mundo moderno. Para ele, portanto, é fundamental entender que as pessoas negras, em diversos pontos do Atlântico, fazem mediações entre o local e o transnacional que permite a fundação de solidariedades que ultrapassam os limites da nação e do grupo cultural.

Importante salientar, aqui, como as relações entre as canções e músicas do contexto de escravização da população negra e a realidade contemporânea são mais amplamente estudadas (Abreu, 2015). Ou seja, o intuito aqui consiste em aprofundar esse olhar, voltando-o especificamente ao lugar do *sampleamento* nesse tipo de articulação e prática teórico-crítica musical. Vale destacar que, apesar de já existir uma ampla produção nas Ciências Sociais a respeito do lugar do rap (Tavares, 2010; Fernandes; Martins; Oliveira, 2016; Garcia, 2018), ela ainda não se voltou especificamente a aprofundar o lugar do *sampleamento*.

Outra autora que centraliza a ideia do movimento é bell hooks (2019). Ao contar a forma como ela observa o mundo, a pensadora relata que, na sua

infância, transitava entre a parte central da cidade e a parte marginalizada ao atravessar uma linha de trem. Essa imagem é o que guia a sua formulação de que as pessoas racialmente oprimidas transitam por espaços hegemônicos e não-hegemônicos, o que permite que elas tenham uma visão sempre de dentro e de fora de ambos os espaços, observando as interações entre eles. É nesse espaço *marginal*, portanto, que a criatividade pode surgir e se tornar uma força que faz surgir novas perspectivas sobre a sociedade. Para ela:

Foi essa marginalidade que considerei como um lugar central para a produção de um discurso contra-hegemônico que não se encontra apenas nas palavras, mas nos hábitos de existência e de vida. Assim, eu não estava falando de uma marginalidade que alguém quisesse perder – da qual quisesse se livrar ou se afastar à medida que se aproximasse do centro – mas sim de um lugar onde se fica, e até mesmo ao qual se apegue, por alimentar a sua capacidade de resistência. Essa marginalidade oferece a uma pessoa a possibilidade de ter uma perspectiva radical a partir da qual possa ver e criar, imaginar alternativas, novos mundos (hooks, 2019: 289).

Uma autora que também pensa a marginalidade é Gloria Anzaldúa (1987). A partir da metáfora da *fronteira*, oriunda da divisa entre o México e os EUA, ela imagina os lugares fronteiriços como espaços em que diversos grupos se encontram e precisam reinventar as suas identidades. Isso lhes permite abraçar as partes de suas culturas que são vistas como ameaçadoras para as perspectivas hegemônicas, agenciando-as como formas de criar novos olhares. Essa possibilidade não significa, para ela, que as fronteiras são livres de conflito. Tanto aspectos internos de grupos oprimidos como a hiper-vigilância sobre lugares onde eles se reúnem fazem com que a crítica seja fundamental na construção de uma perspectiva fronteiriça, bem como o entendimento de que esta é atravessada por poderes e por formas de policiamento e, exatamente por isso, é um lugar em que a política está sempre latente.

Retornamos, assim, à formulação de Collins (2016, 2019) da *outsider within*. A partir de uma crítica aos dualismos que atravessam o fazer sociológico, a autora demonstra que pensadoras negras têm proposto novos elementos para a teoria que envolvem reintroduzir as experiências e a responsabilidade individual dos teóricos e analistas no ato de fazer ciência. Nesse sentido, ela entende que essas mulheres oferecem ganhos e inovações para a Sociologia porque, de um lado, são educadas no interior das práticas comuns da disciplina, que ela nomeia de perspectiva de *insiders*. De outro, observam que essas mesmas práticas não são capazes de explicar elementos que dizem respeito a grupos marginalizados ou de contestar estereótipos e narrativas que obscurecem a teorização. Logo, estar ao mesmo tempo *dentro* e *fora* da academia faz com que mulheres negras tenham de lidar com as formas como as suas identidades são constrangidas pelas instituições, mas também permite que elas desafiem as regras que regem esses espaços, propondo algo novo.

Essas variadas maneiras de indicar o lugar marginal como potencial para formas de elaboração crítica é o que, também, sustenta a nossa reflexão sobre o sampleamento e o rap enquanto possibilidade de teorização. Em alguma medida, a marginalização das sujeitas e produtoras de conhecimento, bem como do gênero e da prática musical do rap, em si, já lhe conferem algum potencial crítico. O sampleamento enquanto técnica expressa uma dessas modalidades, pois trabalha formulações de outras pessoas e, ao deslocar o seu contexto, permite reposicionar a perspectiva.

Finalmente, porém de modo não menos relevante, destacamos as reflexões de Lélia Gonzalez a respeito do pretuguês para se pensar essas formas de marginalidade. É notável, sobretudo, como Gonzalez indica dois caminhos principais que distinguem essa constelação: de um lado, o que ela denomina a africanização da cultura brasileira e, de outro, o lugar das mulheres nessa prática linguístico-cultural. Inicialmente, como pode ser observado no trecho a seguir, é importante frisar como ela localiza esse debate num contexto mais amplo, que diz respeito a todo o continente americano, em linha com o que também caracteriza outras abordagens citadas acima.

Graças a um contato crescente com manifestações culturais negras de outros países do continente americano, tenho tido a oportunidade de observar certas similaridades que, no que se refere aos falares, lembram o nosso país. É certo que a presença negra na região caribenha (aqui entendida não só como a América Insular, mas incluindo a costa atlântica da América Central e o norte da América do Sul) modificou o espanhol, o inglês e o francês falados na região (quanto ao holandês, por desconhecimento, nada posso dizer). Ou seja, aquilo que chamo de “pretuguês” e que nada mais é do que marca de africanização do português falado no Brasil (Gonzalez, 2020 [1988]: 128).

Esse tipo de manifestação é um traço estruturador mais amplo das práticas culturais e de fala. Ainda que a expressão mais imediata se faça presente no idioma, na melodia e em alguns termos da língua portuguesa, é fundamental atentarmos a como a sua presença vai muito além disso. O que Lélia Gonzalez permite entrever são elementos vitais dessa compreensão e que, justamente, se originam de uma posição marginalizada e dos esforços de resistência e produção de conhecimento que a ela se encontram associados.

Destacar esse processo de transformação da língua, modificando elementos tanto da pronúncia quanto de certas palavras em contexto radicalmente diverso, também permite aproximações em relação ao processo de sampleamento e que, mais à frente, aproximamos da teorização. Ou seja, o que se nota é que certas apropriações implicam transformações: as palavras do português foram apropriadas pela população de origem africana, deslocadas de seus territórios, alterando o idioma do colonizador à revelia de seus interesses. Trata-se, portanto, de um processo que atinge o âmago da socialização, quando pensamos o lugar ocupado pela linguagem em nossa constituição.

Em outra reflexão sua, também é possível identificar a aproximação desse ideário e dessas práticas com a figura e o papel exercido pelas mulheres, que destoava do modo como as mulheres eram relegadas a um lugar secundário no contexto europeu.

Mas, como já dissemos no início, as africanas eram muito valorizadas, e ainda são, enquanto mães. [...] Com sua força moral, tudo fizeram para sustentar seus companheiros e tratar da sobrevivência dos filhos, educando-os nas mais precárias condições de existência. Com isso, mantiveram viva a chama dos valores culturais afro-brasileiros, que transmitiram a seus descendentes. E nisso também influenciaram mulheres e homens brancos, a quem aleitaram e educaram. Graças a elas, apesar de todo o racismo vigente, os brasileiros falam “pretuguês” (o português africanizado) e só conseguem afirmar como nacional justamente aquilo que o negro produziu em termos de cultura: o samba, a feijoada, a descontração, a ginga ou jogo de cintura etc. (Gonzalez, 2020 [1981]: 203).

Observemos a maneira por meio da qual Gonzalez percebe e sustenta o quão abrangente foi o papel das mulheres negras escravizadas. Isto é, a educação e todo um conjunto de elementos simbólicos e culturais formulado por elas extrapolava o processo de socialização da população negra, estendendo-se a parte da população branca em decorrência do lugar ambíguo e ao menos parcialmente *insider* ocupado pelas mulheres.

O pretuguês, como conceitua Gonzalez, não se refere apenas a um fenômeno de plasticidade linguística nem a um processo imediato de transferência de um vocabulário africano para o português. A autora, a partir de uma leitura lacaniana, defende que a língua carrega a cultura e os valores. Nesse sentido, ela exerce dois papéis. A *função de primeiro grau*, isto é, a função sintagmática, se dedica ao registro do real e à continuidade de sentidos. A autora ressalta que ela opera como uma estrutura de exclusão do sujeito, na medida em que os códigos – isto é, a dimensão formal da língua – se sobrepõem ao sujeito no que se refere à sua capacidade interpretativa (Gonzalez, 2020 [1975]: 340).

De outro lado, a *função de segundo grau*, em que ela insere o pretuguês, é denominada como paradigmática. A função de segundo grau caracteriza-se por ser uma estrutura de inclusão do sujeito na formação de significados por meio de mecanismos de aproximação de sentidos. Assim, torna-se possível a exploração de polissemias que evidenciam o potencial transformacional da língua (Gonzalez, 2020 [1975]: 340). O pretuguês se insere nessa função na medida em que reenquadra e disputa os sentidos e valores da cultura dominante em um quadro africanizado, o que ocorre por meio de relações de proximidade de sentido permitidas pela polissemia.

Isso permite apontar convergências em relação ao elemento processual, ao fluxo da escrita sampler mencionado anteriormente no manifesto por nós citado, na medida em que estava posta uma atuação de apropriação e transformação, e que reaparece aqui. No argumento de Gonzalez, ao articular lin-

guística e Ciências Sociais, sustenta que as mulheres negras são as agentes centrais dessa disputa, a qual é possibilitada pelo seu pertencimento marginal, inserindo histórias, valores, ensinamentos e práticas de herança negra no cotidiano da cultura brasileira.

No que se refere ao rap, em específico, podemos empregar esse conceito para refletir sobre como artistas desse gênero utilizam os diversos recursos da língua, tais como o humor, para disputar conceitos como a violência, a paz, a sexualidade e a democracia. Além disso, o uso da sonoridade e, portanto, do sampleamento, pode ser considerado um recurso linguístico, ainda que não vernacular, para a realização dessa disputa de sentidos cotidiana. Da mesma maneira que Gonzalez pensa o pretuguês, o sampleamento pode ser entendido como uma ferramenta sonora que medeia pertencimentos e, de maneira situada, pensa o contexto em que os artistas se inserem, o interpreta e modifica.

No que se refere ao *sample* enquanto produto de uma posicionalidade marginal, e da sua relação com a língua, podemos recuperar Gilroy (1994). Na medida em que, para o autor, os sujeitos racializados possuem uma prática pós e anti-moderna, também possuem uma relação diferenciada com a língua e com a linguagem adotadas nos processos coloniais, trabalhando ora com, ora contra ela. Há, portanto, algo de indizível nos relatos, denúncias e teorizações, e a sonoridade pode ocupar esse lugar. Assim, essa forma de dizer que emprega o som e o sampleamento é entendida não apenas como um ato negativo, a ausência do vernáculo, mas como uma posição anti-linguística assumida pelos artistas. Ela é, para Gilroy, uma forma “indomável” (1994: 41) de comunicação, que se volta à construção de sentidos para a autonomia. Assim, se combinado com o aspecto falado do rap, o *sample* permite sobrepor sentidos e contextos (Rose, 1994):

Esses efeitos no nível do estilo e da estética sugerem formas afirmativas pelas quais deslocamentos e rupturas sociais profundos podem ser empregados e, talvez, contestados, na arena cultural. Imaginemos esses princípios do hip-hop como uma fundação para a resistência e a afirmação sociais: criar de narrativas sustentáveis, acumulá-las, sobrepô-las, enriquecê-las e transformá-las. No entanto, estar preparado para a ruptura, encontrar prazer nela e, de fato, contar com a ruptura social (Rose, 1994: 56).

Com esses exemplos, percebemos que os pensamentos de autoras racializadas sobre as margens têm três elementos centrais. O primeiro é o entendimento de que a margem, o híbrido ou o fronteiroço são lugares de reconfiguração e plasticidade que favorecem a criatividade. O segundo é a afirmação de que, apesar desse potencial, eles são ambientes atravessados por poderes interna e externamente, fazendo com que a crítica e a resistência sejam fundamentais para a sua sobrevivência. Por fim, eles permitem uma forma de pensar a sociedade a partir do que ela *deveria ser*, considerando as promes-

sas de igualdade, liberdade e democracia que o mundo moderno coloca, e, por outro, o que ela *poderia ser*, pensando alternativas a essa mesma modernidade.

A capacidade de “fragmentação e reajuste” (Bartlett, 1994: 646) caracteriza o pensamento negro, nessa perspectiva. É nesse sentido que podemos pensar o uso de samples como uma ferramenta epistemológica na produção de músicas por esses sujeitos. Essa técnica permite usar algo que existe para criar ou propor algo novo, por vezes em concordância com o discurso original, por outras em discordância, em alguns casos utilizando-os pelo que eles dizem, outras pelos momentos que representam. É possível pensar o sampleamento em três dimensões: uma *afetiva*, uma *histórica* e uma com relação à *indústria musical*. Iremos aprofundar essas três dimensões na próxima – e última – seção, antes de passarmos às considerações finais. O intuito também será o de ilustrar mais concretamente as diferentes expressões do sampleamento enquanto uma forma de experimentalismo marginal. Desse modo, as perspectivas que foram trazidas na seção anterior informam a reflexão que apresentaremos a seguir.

O SAMPLEAMENTO COMO FORMA DE TEORIZAÇÃO

Nas seções anteriores buscamos sustentar que, no contexto do rap, o sampleamento pode ser entendido como forma de teorização fundamentada nas epistemologias das margens. Nesta seção, buscamos entender quais são as principais formas assumidas por essa teorização. Cabe destacar que não posuímos a intenção de esgotar o debate sobre o sampleamento ou de contemplar todas as suas potencialidades. Visamos entender de que maneiras eles são interpretados por seus analistas a partir da apropriação por artistas do gênero.

Uma primeira interpretação diz respeito ao sampleamento enquanto marcador de pertencimento à comunidade do rap e, portanto, como forma de demonstrar a validade do discurso dos artistas. Podemos entender este como um aspecto afetivo dos samples, no qual, para Chang (2009), para muitos produtores, a raridade da faixa original é profundamente relevante. Especialmente levando em consideração que o sampleamento tem origem no uso de discos de vinil, o conhecimento e a posse de um disco raro revelavam o conhecimento do artista com relação à cultura negra, de forma ampla, bem como especificamente à cultura hip hop. Além disso, o uso de canções raras era uma forma de demonstrar que o produtor tinha a capacidade de enxergar criativamente o potencial de uma música para a criação de um novo produto (Chang, 2009). De outro lado, o sampleamento de canções consideradas clássicas pela cena do rap cumpre um papel semelhante – como o que ocorre, por exemplo, entre os instrumentais de *Still Dre* (2001), de Dr. Dre e Snoop Dogg, e *Salve* (2020), de Tasha e Tracie; o mesmo ocorre entre *reincarnated* (2024), de Kendrick Lamar, e *Made Niggaz* (1997), de Tupac. Em *99 Problems* (2003), de Jay Z, e *99 Problemas* (2023), de Duquesa e MC Luanna, isso se dá na forma de uma interpolação.

Assim, observada por esse lado, a prática de sampleamento é uma forma de conferir *legitimidade* à música, tanto em relação ao seu pertencimento a uma cultura quanto à habilidade profissional daqueles que a produzem. Além disso, revela uma forma de ancorar culturalmente os discursos sonoros produzidos.

Outra abordagem possível é a compreensão de que a escolha de uma faixa a ser sampleada raramente é aleatória (Petchauer, 2012). Os músicos que realizam a produção das músicas afirmam respeitá-las profundamente, o que explica, em boa medida, o fato de que músicas clássicas do hip hop são frequentemente sampleadas como forma de homenagem aos artistas originais. Adicionalmente, esse respeito pode ser entendido como um reconhecimento do papel desses sujeitos. É o caso, por exemplo, da frequência com a qual Nina Simone e Isaac Hayes são utilizados como fonte (Demers, 2003; Tillet, 2014). A sua participação em movimentos políticos de pessoas negras faz com que o uso de suas canções seja um reconhecimento ou mesmo um agradecimento pelo seu engajamento, ao mesmo tempo em que as pautas com as quais eles interagiram são transportadas para o presente e atualizadas. Segundo Chang (2009):

Na verdade, a origem tem um papel único na estética e na ética da prática do sampleamento, e nunca é ignorada no processo. Produtores têm uma surpreendente reverência pela historicidade do seu material-fonte, o que pode parecer irônico diante de como os samples são despidos de suas associações históricas, semânticas e musicais, juntamente com o seu contexto. Contudo, a historicidade da fonte opera em contraposição às intenções a-históricas da prática, uma vez que produtores deliberadamente trabalham contra a aura do original. Essa aura descreve não apenas o passado, mas a sua estrutura e lógica. No interior da nova música, o *sample* é o espaço do jogo e da ruptura simultâneos, onde o passado ao mesmo tempo define o presente e é apagado por ele. Samplear celebra a possibilidade do jogo livre, em que o *sample* nunca é necessariamente codificado pela sua aura e é, ao contrário, um significante infinitamente flexível (Chang, 2009: 145).

Essa perspectiva está conectada ao segundo elemento dos *samples*, que é a sua dimensão histórica. Para alguns autores, o sampleamento não é apenas um movimento de justaposição sonora, mas também de justaposição histórica (Gilroy, 2001; Vianna, 2007; May, 2013; Petchauer, 2012). Nesse sentido, os artistas reenquadram o presente ao utilizar uma leitura do passado, conferindo originalidade ao seu discurso. Isso não quer dizer que eles sempre estejam de acordo com o que o artista original procurou transmitir, ou que esse seja sempre um movimento progressista⁸.

Canções como *The Story of O.J.* (2017), de Jay Z, empregam as canções de Nina Simone de forma alinhada ao que a artista defendia. O rapper mobiliza, por exemplo, *Four Women* (1966), uma música que narra a história de quatro mulheres que lidam diferentemente com estereótipos racistas, para falar sobre como, apesar de existirem diversos estereótipos, todos eles cumprem a função de legitimar opressões racistas:

Preto claro, preto escuro, preto falso, preto real Light nigga, dark nigga, faux nigga, real nigga

Preto rico, preto pobre, preto da casa, preto Rich nigga, poor nigga, house nigga,
da lavoura field nigga

Continua preto, continua preto Still nigga, still nigga

Eu gostei desse segundo I like that second one

O O.J. falou tipo “Eu não sou negro, eu sou o O.J. like, “I’m not Black, I’m
O.J.”... ok O.J.”...okay

(The Story of O.J. – Jay Z [2017])

Além do resgate de histórias individuais, o *sample* pode evocar um contexto. Como afirma Reiland Rabaka (2012), diversos ritmos musicais protagonizados por pessoas negras foram construídos em interação com momentos históricos, como é o caso da Era do Jazz e a Renascença do Harlem. Assim, o uso não apenas de faixas específicas, mas também de influências rítmicas estabelece um diálogo entre temporalidades e espaços, favorecendo o encontro entre identidades, grupos e gerações que caracterizam a *fronteira* (Exarchos, 2019).

Também é possível pensar em como o *sampleamento* permite uma forma de experimentalismo histórico (Gilroy, 1994). Mulheres negras empregam, por vezes, *samples* de músicas feitas por homens que se pautam em discursos hiper-masculinos e misóginos para criar *personas* que dispõem da mesma liberdade sexual que eles demonstram⁹ (May, 2013). Dessa forma, remete ao que foi discutido tanto na seção introdutória quanto na anterior sobre o *sampleamento* como uma forma de dizer que permite buscar sentidos para a autonomia, que traz um caráter transformador. Essas artistas tensionam a ideia de uma identidade negra coesa e solidária, sustentando que as mulheres negras sofrem formas de opressão diferenciadas entre o grupo racial a que pertencem. Essa é uma forma de criticar, também, um certo dualismo entre gênero e raça, no qual mulheres negras são levadas a precisar optar por qual das suas identidades defenderão em determinados contextos. Ao demonstrar que existem opressões e formas de solidariedade internas, elas também afirmam que as suas posicionalidades sociais interagem entre si, assim como explicitam que o discurso dos homens negros não é neutro com relação ao gênero.

A rapper brasileira Slipmami, por exemplo, utiliza o instrumental da canção *Big Poppa* (1994), de The Notorious B.I.G., em seu *freestyle*, *Big Momma Freestyle* (2023). Além da clara referência à música original no título, a artista introduz o clipe da música com imagens de grafittis de Biggie e cenas de um homem negro falando em inglês “Você já ouviu falar de Slipmami? Ouça! Ela fez um cover de Notorious B.I.G.”. A letra e o vídeo da canção original trabalhavam a imagem de um homem capaz de seduzir mulheres por meio

de suas posses materiais e, de outro lado, tratavam essas mesmas mulheres – negras – como objeto a ser possuído: “*Money, hoes and clothes: all a nigga knows*” (“Dinheiro, vadias e roupas: tudo que esse preto conhece”).

Alternativamente, a versão de Slipmami propõe a imagem da rapper como aquela que possui as melhores habilidades de rima e independência financeira, ficando a seu critério a avaliação de seus companheiros homens: “Me chama de mami, tu sabe que eu sou a mais quente / Igual o Arnaldo Saccomani¹⁰, também sou muito exigente”. A primeira aparição da artista no vídeo da música se dá quando ela empurra para fora de cena um homem que faz exercícios de força em uma academia montada na praia. A partir desse momento, os homens de forma geral desaparecem do clipe e ele se constrói a partir de imagens da artista com outras mulheres negras. Desse modo, ela utiliza o *sample* como forma de evocar e homenagear um ícone da cultura hip hop e, ao mesmo tempo, pôr seu discurso em questão. Em sua versão, as mulheres negras não se deixam seduzir pelas posses dos homens, uma vez que elas mesmas são agentes de suas vontades. Seus companheiros, por isso, devem demonstrar competência como parceiros e como rappers para que elas aceitem ser seus pares. A artista, portanto, dialoga com a faixa original, contestando a representação das mulheres nela e destacando a agência das mulheres negras de forma geral, e das rappers, especificamente.

O terceiro aspecto do *sampleamento* é como ele se dá em relação às regras da indústria cultural. Sewell (2014), por exemplo, relata que nos primeiros anos do desenvolvimento do hip hop era comum que artistas utilizassem até cem *samples* em um único álbum. Após uma decisão da Suprema Corte dos EUA que passou a entender o *sampleamento* como uma forma de violação de *copyrights*, essa prática passou a ser financeiramente inviável para os artistas. Esse constrangimento orçamentário, porém, não impediu que músicos continuassem a usar a técnica, uma vez que eles desenvolveram novas estratégias para tanto. Entre elas se encontra o emprego de interpolações, uma vez que as músicas regravadas precisam pagar apenas os direitos criativos da canção original, e não os mecânicos – de gravação e uso de instrumentos e do estúdio –, o que reduz os custos de produção. Além disso, é possível manipular a faixa original de tal forma que ela se torna irreconhecível. Pode-se também manter boas relações na indústria que facilitem o empréstimo de *samples* ou apenas se afastar de catálogos conhecidos por não liberarem as faixas.

No caso de artistas brasileiros, é comum encontrar relatos, como o de Emicida (Podpah, 2021), em que ele afirma ser mais simples *samplear* músicas estrangeiras em comparação com as nacionais. Isso se dá pelo distanciamento do contexto original de produção, que torna mais difícil que a música feita em países como o Brasil seja detectada pelos detentores dos direitos. Outra ótica é a de que, por entenderem que essas músicas terão um alcance reduzido, os artistas originais não se preocupam da mesma forma com essas apropriações. Isso facilita que os discursos circulem entre distintos pontos

da diáspora, colocando sujeitos diferentemente localizados em contato com uma articulação de contextos geográficos diversos.

Por sua vez, a união de diferentes canções brasileiras permite que diferentes perspectivas entrem em contato (Garcia, 2018). É possível, por exemplo, que canções como *Fim de semana no parque* (1993), de Racionais MC's, combinem uma abordagem pessimista sobre a vida nas periferias vinda do grupo de rap com uma visão mais positiva e centrada nos afetos que o cantor de pagode Netinho de Paula traz ao final da canção. Além disso, ao usar trechos de *Domingaz* (1969) e *Frases* (1967), de Jorge Ben, o grupo não só reconhece a importância do músico para a formação da cultura negra brasileira e as conexões entre o samba e o rap, como se utiliza da popularidade do artista para que a canção pudesse chegar a espaços mais amplos (Trotta; Oliveira, 2015).

Esses três aspectos do sampleamento não são herméticos e em diversos momentos se sobrepõem, de modo que os utilizamos apenas para destacar as maneiras como essa técnica pode ser conectada com o pensamento marginal. Primeiramente, ela propõe uma recentralização dos afetos e da participação do autor na composição de um texto, mantendo a conexão entre ele e o grupo a que pertence. Assim, o sampleamento rejeita a separação entre o indivíduo e a coletividade. Em segundo lugar, o sampleamento permite interagir com a narrativa histórica, por vezes flexibilizando o tempo e demonstrando continuidades e disjunções entre o contexto da faixa original e aquela criada a partir dessa. Além disso, permite disputar discursos historicamente construídos, propondo novas maneiras de ser e observar o mundo. Por fim, ele acontece dentro de estruturas que moldam as suas possibilidades, o que, de um lado, restringe o seu emprego, mas, de outro, faz com que formas criativas de produção musical emergjam. Isso demonstra que, mesmo dentro de instituições, ainda há espaço para práticas contra-hegemônicas.

A proposta de reflexão expressa pela aproximação de sampleamento e teorização, conforme elaborada ao longo deste artigo, dialoga diretamente com uma série de movimentos mais amplos envolvendo a ampliação e a pluralização da concepção de produção teórica e de quem constituem as sujeitas e os sujeitos do conhecimento. Assim, na medida em que as Ciências Sociais, em geral, e a Sociologia, em particular, questionam o seu histórico eurocêntrico e androcêntrico, torna-se vital abrir as perspectivas do que é reconhecido como teoria e, conseqüentemente, incentivar a diversidade – tanto em termos de forma, quanto de conteúdo – que sustenta os processos de teorização. O sampleamento, nesse sentido, se alinha com uma série de formulações que visam apontar novas modalidades que constituem as fontes de interpretação do social. Ao trazer outras referências para como se pensar o olhar crítico sobre o social, mobiliza-se uma ampla gama de práticas de conhecimento, permitindo, por conseguinte, que a interpolação de ideias, de sons e de ritmos contribua para aguçar a imaginação sociológica.

Identificar, nomear e interpretar criticamente esses espaços em que é possível haver práticas contra-hegemônicas constitui um movimento fundamental no intuito de impulsionar cruzamentos intelectuais que, assim o entendemos, proporcionam um conjunto de estímulos no que concerne à prática intelectual, que frequentemente exclui ou marginaliza instigantes reflexões que não se conformam aos padrões acadêmicos. Ou seja, o exercício proposto implica reconhecer o caráter experimental do *sampleamento* propriamente dito enquanto, ao mesmo tempo, valoriza as perspectivas que foram capazes de notar a criticidade presente nas expressões artísticas de variados tipos, em especial aquelas de populações negras, como indicado acima com base na abordagem de Patricia Hill Collins. Entendemos, igualmente, que parte da falta tanto de valorização, quanto de reconhecimento dessas produções ainda se deve aos efeitos da linha de cor, que continuam marcando o atual contexto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esses movimentos de desmembramento, reagrupamento e contestação permitidos pelo *sample* estão alinhados com o que intelectuais que pensam as margens entendem como um recurso de construção de teorias. Por meio de uma fusão entre identidades, tempos e espaços que não se esquivam dos conflitos que podem emergir entre eles, podemos pensar o rap, enquanto ritmo surgido a partir dessa técnica, como um gênero que permite reavaliar a realidade, observando as suas promessas não cumpridas e propondo algo de diferente, isto é, criando algo de novo a partir do mundo em que os sujeitos transitam de maneira contingente.

Entendemos, ainda, que o conceito da dupla consciência de Du Bois nos permite pensar essas distintas formas de apropriação e expressão do *sampleamento* expressas acima. Afinal de contas, ele indica a possibilidade e até mesmo a necessidade de se conseguir conciliar essas diferentes realidades, o que implica um movimento dialético. A apropriação de diferentes produções musicais, tanto no contexto mais próximo – como o caso do hip hop estadunidense – quanto atravessando realidades mais distantes – conforme sugerido pelas relações entre produções nos EUA e no Brasil – desafia formas estanques de se conceber as práticas de reflexão, musicais e de resistência.

Além disso, consideramos relevante pensar na função da linguagem defendida por Lélia Gonzalez, que pode ser empregada para entender o *sample* como um recurso linguístico. Nesse sentido, ele é uma forma de fazer o passado ecoar nas produções atuais, de produzir diálogos com ele, seja no sentido da afirmação ou da crítica. O *sampleamento*, assim, possui um potencial interpretativo empregado pelos artistas para criar teorizações sobre a sua realidade a partir da interação com outros intérpretes considerados valorosos.

Em certa medida, também enxergamos o potencial de olhar essas possibilidades a partir da perspectiva de Patricia Hill Collins (2022) sobre as formas de *conhecimentos resistentes*. Ainda que ela localize parte de seu debate no contexto da reflexão mais ampla envolvendo um esforço meta-teórico acerca de sua contribuição heurística, ao fazê-lo, leva em conta uma série de processos. Se o foco ora proposto está longe de esgotar as possibilidades, a atenção às preocupações e olhares teóricos antirracistas precisa estar no horizonte, implicando a ampliação no que concerne às(aos) sujeitas(os) de produção de conhecimento. Isso, por sua vez, significa a abertura a modos e formas de fazer teoria que divergem do estabelecido, sendo necessário provocar as práticas consolidadas a se questionarem sobre a universalidade da teoria que, frequentemente, é apresentada de maneira um tanto monolítica.

NOTAS

- 1 A teorização, como entendemos aqui, não se confunde com a ideia de teoria. Como coloca Collins (2019), esta última diz respeito a conjuntos relativamente sistematizados de reflexões que compartilham em alguma medida pressupostos, paradigmas e/ou metodologias. A teorização, alternativamente, diz respeito ao processo reflexivo que conduz às teorias. Desse modo, centralizamos aqui o *sampleamento* não como uma teoria com pressupostos demonstráveis, mas como um recurso passível de utilização para a realização de reflexões críticas sobre o mundo.
- 2 É importante observar, conforme argumentado por Mariana Ferreira (2019), que essa característica se estende tanto às Ciências Humanas e Sociais, quanto às assim chamadas Naturais e Exatas. Ou seja, trata-se de uma divisão do trabalho científico profundamente arraigada.
- 3 Seguindo um histórico do lugar de divisor de águas ocupado pelos Racionais MC's no Brasil, o recente trabalho de Queiroz e Cavalcante (2022), por exemplo, compreende o grupo de rap como expoente de uma forma crítica de teorizar o social. O alcance do grupo pode ser visto, por exemplo, ao notarmos a interpretação crítica acerca deles em uma intelectual como Maria Rita Kehl (1999).
- 4 Neste artigo, optamos por usar os termos rap e hip hop para abordar as técnicas de *sampleamento*. Consideramos que o hip hop abarca um conjunto de elementos entre os quais se destacam o grafite, o *break dancing*, as rimas (representadas pelos MCs) e a plasticidade sonora (as práticas de *deejaying*, representadas pelos DJs). Nesse sentido, o rap atravessa esses elementos, uma vez que se fundamenta na combinação entre os esquemas de rimas e a produção sonora que, por sua vez, são basilares para a elaboração das danças de *b-boys* e *b-girls*. Além disso, não é possível separar o *sampleamento* da própria origem do hip hop, antes mesmo que o rap surgisse como um gênero relativamente bem definido.
- 5 Grandmaster Flash é o nome artístico de Joseph Robert Saddler. O músico, nascido em Barbados, migrou para o Bronx quando criança e foi responsável por um conjunto de inovações nas práticas dos DJs. Notavelmente, a *quick-mix theory* foi pensada por ele para facilitar a transição entre os breaks das músicas, usando um disco de vinil pa-

ra tocar a batida, enquanto fones de ouvido e um segundo disco eram utilizados para procurar o ponto correto em que a agulha da vitrola deveria ser posicionada em seguida. Assim, o próximo *break* já estaria preparado quando o primeiro terminasse de tocar. Por meio da experimentação com essa técnica, elementos como o *scratching* e o *cutting* – respectivamente, o uso da agulha para explorar o próprio som do disco deslizando no trocador e a utilização de um *fader* para ligar e desligar o som da música de acordo com a batida – puderam ser desenvolvidos.

- 6 Afrika Bambaataa é o nome artístico de Lance Taylor. Ele é considerado um importante agente na vinculação do hip hop com a política negra durante a emergência do ritmo. Isso se deu por meio da conversão da gangue *Black Spades* em uma organização de conscientização, a *Universal Zulu Nation*, a qual usava eventos culturais para combater a violência e a insegurança alimentar, entre outras pautas. O objetivo da organização era canalizar o potencial cultural da juventude negra e latina do Bronx para a consolidação de valores como a paz e a união. Ainda que tenha um papel fundamental na história do hip hop, é importante notar que Bambaataa foi afastado da presidência da *Universal Zulu Nation* em 2016 em função de um conjunto de acusações de assédio sexual.
- 7 Voltando à reflexão de Vianna, ele ainda acrescenta: “simplificando bastante uma questão bem complexa: os elementos que compõem uma colagem permanecem de alguma maneira distintos na obra resultante, enquanto que a apropriação digital proposta pelo sampler pode até fundir de maneira indistinguível elementos de origens totalmente diferentes, apagando-se muitas vezes, assim, os traços de suas origens” (Vianna, 2007: 141).
- 8 Tillet (2014) demonstra que, enquanto Nina Simone foi bastante utilizada como uma importante expoente dos direitos das pessoas negras em geral, e de mulheres negras especificamente, algumas apropriações de suas músicas iam de encontro à intenção da canção. A autora cita o exemplo da forma como a versão de Simone da canção *Strange Fruit* (1965) foi utilizada na música *Blood on the Leaves* (2013), de Kanye West. Originalmente uma crítica aos linchamentos de pessoas negras nos Estados Unidos, West reenquadra a música para fazer uma crítica a mulheres, em especial mulheres com quem ele tem contato, que realizam procedimentos de

abortamento. Dessa forma, o sampleamento modifica o discurso para que ele se afaste de uma visão progressista e se desloque para um campo mais conservador.

- 9 Ver, por exemplo, *Barbie Dreams* (2018), de Nicki Minaj, que interpola *Just Playing (Dreams)* (1994), de The Notorious B.I.G.
- 10 Produtor musical brasileiro responsável por *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* (1970), d'Os Mutantes, e pelo primeiro disco de Tim Maia. Ficou conhecido por sua participação como jurado em alguns programas de auditório, como o *Ídolos*.

REFERÊNCIAS

- Abreu, Martha. (2015). O legado das canções escravas nos Estados Unidos e no Brasil: diálogos musicais no pós-abolição. *Revista Brasileira de História*, 35/89, p. 177-215.
- Alatas, Syed Farid & Sinha, Vineeta. (2017). Introduction: eurocentrism, androcentrism and sociological theory. In: *Sociological Theory Beyond the Canon*. New York: Palgrave MacMillan, p. 1-17.
- Anzaldúa, Gloria. (1987). *Borderlands/La Frontera: The new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Book Company.
- Bartlett, A. Airshafts. (1994). Loudspeakers, and the Hip Hop Sample: Contexts and African American Musical Aesthetics. *African American Review*, 28/4, p. 639-652.
- Carneiro, Sueli. (2023). *Dispositivo de racialidade*. A construção do outro como não ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar.
- Carvalho, Layla Pedreira & Klein, Stefan. (2023). Contribuições para o ensino de teoria e história da sociologia: reflexões sobre o presente e propostas desde o Brasil. *Revista Brasileira de Sociologia*, 11/27, p. 103-132.
- Chang, Vanessa. (2009). Records that play: The present past in sampling practice. *Popular Music*, 28/2, p. 143-159.
- Coelho, Frederico & Gaspar Filho, Mauro. (2007). Invasores de corpos: manifesto sampler. *Plástico Bolha*, 2/11, p. 5.
- Collins, Patricia Hill. (2016). Aprendendo com a outsider within: A significação sociológica do pensamento feminista negro. *Sociedade e Estado*, 31/1, p. 99-127.
- Collins, Patricia Hill. (2019). *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo.

- Collins, Patricia Hill. (2022). *Bem mais que ideias: interseccionalidade como teoria social crítica*. São Paulo: Boitempo.
- Connell, Raewyn. (2012). A iminente revolução na teoria social. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 27/80, p. 9-20.
- Demers, Joanna. (2003). Sampling the 1970s in hip-hop. *Popular Music*, 22/1, p. 41-56.
- Du Bois, William Edward Burghardt. (2012). *The souls of Black folk*. New York: Signet Classics.
- Dufoix, Stéphane. (2022). A larger grain of sense. Tornando visível o pensamento sociológico não-ocidental primeiro. *Sociedade e Estado*, 37/3, p. 861-884.
- Dufoix, Stéphane. (2023). Quando o captor é cativo: ensinar a sociologia do Sul no Norte? *Revista Brasileira de Sociologia*, 11/27, p. 23-48.
- Durkheim, Émile. (1996). *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Martins Fontes.
- Exarchos, Michail. (2019). Sample magic: (Conjuring) phonographic ghosts and meta-illusions in contemporary hip-hop production. *Popular Music*, 38/1, p. 33-53.
- Fernandes, Ana Claudia Florindo et al. (2016). Rap nacional: a juventude negra e a experiência poético-musical em sala de aula. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 64, p. 183-200.
- Ferreira, Mariana. (2019). Periferia pensada em termos de falta: uma análise do campo da genética humana e médica. *Sociologias*, 21/50, p. 80-115.
- Garcia, Walter. (2018). Um mapa das relações entre o rap das periferias de São Paulo e o samba. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 70, p. 208-229.
- Gates Jr., Henry Louis. (2007). The Black letters on the sign. In: Du Bois, W. E. B. *Dusk of dawn*. Oxford: Oxford University Press, p. xi-xxiv.
- Gilroy, Paul. (1994). "After the love has gone": bio-politics and etho-poetics in the black public sphere. *Third Text*, 8/28-29, p. 25-46.
- Gilroy, Paul. (2001). *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34.
- Gonzalez, Lélia. (2020 [1975]). A propósito de Lacan. In: *Por um feminismo afro-latino-americano*. São Paulo: Zahar, p. 337-350.

Gonzalez, Lélia. (2020 [1981]). Democracia racial? Nada disso! In: *Por um feminismo afro-latino-americano*. São Paulo: Zahar, p. 201-203.

Gonzalez, Lélia. (2020 [1988]). A categoria político-cultural de amefricanidade. In: *Por um feminismo afro-latino-americano*. São Paulo: Zahar, p. 127-138.

Hamlin, Cynthia L. et al. (2022). Por uma sociologia polifônica: introduzindo vozes femininas no cânone sociológico. *Sociologias*, 24/61, p. 26-59.

hooks, bell. (2019). A margem como um espaço de abertura radical. In: *Anseios: raça, gênero e políticas culturais*. São Paulo: Elefante, p. 280-296.

Kehl, Maria Rita. (1999). Radicais, raciais, racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo. *São Paulo em Perspectiva*, 13/3, p. 95-106.

May, Claudia. (2013). "NOTHING POWERFUL LIKE WORDS SPOKEN": Black British "Femcees" and the sampling of hip-hop as a theoretical trope. *Cultural Studies*, 27/4, p. 611-649.

Petchauer, Emery. (2012). Sampling Memories: Using Hip-Hop Aesthetics To Learn From Urban Schooling Experiences. *Educational Studies*, 48/2, p. 137-155.

Podpah. (2021). *Emicida – Podpah #171* [Vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q9qxREvAKz8>

Queiroz, Marcos & Cavalcante, Jordhanna. (2022). Rap como teoria social: Racionais Mc's, criminologia e crítica radical. *Boletim IBCCRIM*, 346.

Rabaka, Reiland. (2012). *Hip hop's amnesia: from Blues and the Black women's club movement to rap and the hip hop movement*. Lanham: Lexington Books.

Rosa, Marcelo C. (2019). Sociologias indígenas ioruba: a África, o desconcerto e ontologias na sociologia contemporânea. *Estudos Históricos*, 32/67, p. 389-408.

Rose, Tricia. (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press.

Sewell, Amanda. (2014). How copyright affected the musical style and critical reception of sample-based hip-hop. *Journal of Popular Music Studies*, 26/2-3, p. 295-320.

Tavares, Breitner. (2010). Geração hip-hop e a construção do imaginário na periferia do Distrito Federal. *Sociedade e Estado*, 25/2, p. 309-327.

Tillet, Salamishah. (2014). Strange sampling: Nina Simone and her hip-hop children. *American Quarterly*, 66/1, p. 119-137.

Trotta, Felipe da Costa & Oliveira, Luciana Xavier de. (2015). O subúrbio feliz do pagode carioca. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, 38/2, p. 99-118.

Vianna, Hermano. 2007. Políticas da Tropicália. In: Basualdo, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, p. 131-142.

Wald, Elijah. (2012). *The Dozens: a history of rap's mama*. New York: Oxford University Press.

Wheeler Darby (dir). (2016). *Hip Hop Evolution* [Filme]. Netflix.

OSAMPLEAMENTO COMO FORMA DE EXPERIMENTALISMO MARGINAL: UM OLHAR A PARTIR DO RAP

Palavras-chave

Teoria crítica;
Sample;
Hip hop;
Marginalização;
Práticas intelectuais
contra-hegemônicas.

Resumo

Este artigo busca refletir sobre o lugar do *sample* enquanto forma de prática contra-hegemônica, situando-o como uma forma de prática, tanto de caráter intelectual, quanto em termos estético-artísticos. Entende-se que, no esteio de outras concepções em torno das possibilidades de resistência apresentadas pela música, voltar o olhar especificamente a essa técnica pode sustentar possibilidades de enfrentamento da linguagem, da cultura e do imaginário conforme estão estabelecidos e conquistar espaços para expressões culturais historicamente marginalizadas. Assim, o percurso de ideias também contempla um esforço de enfrentar uma concepção fechada, limitada e eurocêntrica de produção teórica, fortemente arraigada na Sociologia, mas que, ao longo das duas a três décadas mais recentes, vem recebendo críticas diversas e cada vez mais consistentes.

SAMPLING AS A FORM OF MARGINAL EXPERIMENTALISM: A RAP-SITUATED GAZE

Keywords

Critical theory;
Sample;
Hip-hop;
Marginalization;
Counter-hegemonic
intellectual practices.

Abstract

This article reflects on sampling as a form of counter-hegemonic practice, situating it both as an intellectual practice and an aesthetic-artistic expression. Despite other conceptions around the possibilities of resistance presented by music, looking specifically at this technique can help to confront established language, culture and imaginaries, and conquer spaces for historically marginalized cultural expressions. Thus, the path of ideas also contemplates an effort to confront a conception of dated, limited and Eurocentric theoretical production, strongly rooted in sociology, but which, over the last three decades, has received diverse and increasingly consistent criticism.

Mariana Abreu é doutoranda em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília (PPGSOL/UnB). Realiza pesquisas com foco em estudos pós-coloniais, teoria interseccional, relações de gênero e raça e cultura, com apoio da Capes. É autora dos artigos “Dimensões metodológicas do Atlântico Negro: revisitando a obra de Paul Gilroy” e “Performance musical como disputa político-discursiva na diáspora: uma análise do halftime show do Super Bowl de 2022”.

Stefan Klein é professor no Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília (SOL/UnB). Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP). Bolsista Produtividade do CNPq. Seus principais temas e interesses de atuação intelectual e pesquisa são as teorias sociais, em especial em perspectivas contra-hegemônicas, bem como as dinâmicas de produção e circulação de conhecimento e suas assimetrias. É um dos organizadores do *Routledge Handbook of Academic Knowledge Circulation* (Routledge, 2023).

Fonte de financiamento: A realização deste artigo contou com auxílio financeiro do Decanato de Pesquisa e Inovação (DPI) da UnB, por meio do Edital DPI/DPG 04/2024.

Conflito de interesses: Nenhum.

Contribuição dos Autores: Mariana Abreu realizou a maior parte da pesquisa. Stefan Klein complementou a pesquisa em momento posterior. Ambas as autorias contribuíram para a redação do artigo.

Aprovação do Comitê de Ética: Não se aplica.

Disponibilidade de Dados: Os dados estão disponibilizados no corpo do texto.

Agradecimentos: Gostaríamos de agradecer o trabalho da equipe editorial e dos pareceristas da Revista *Sociologia & Antropologia* pela dedicação à publicação do presente artigo.

Editores responsáveis: Tatiana Bacal (UFRJ, Brasil).

Recebido em 28/06/2024 | Revisado em 14/10/2024 | Aprovado em 12/03/2025