



# **Considerações finais**

O presente trabalho se propôs a investigar práticas de produção musical de *raps* em Belo Horizonte e região. Mais precisamente, o intuito dessa iniciativa foi discutir as posturas dos *beatmakers* locais em relação ao uso de *samples* de outras obras musicais na produção de *beats* de *rap*. O livro se baseou em uma pesquisa de campo realizada junto aos produtores locais, que contou com uma série de visitas a estúdios de gravação e produção, nos quais foram realizadas entrevistas e observação de processos de produção musical. Essas informações foram complementadas por minha vivência no mundo do *rap* local, enquanto músico e comunicador.

O primeiro capítulo constituiu uma revisão de literatura, com foco nos escritos sobre *rap*, Hip Hop, produção musical de *rap* e *digital sampling*. A primeira parte do capítulo enfocou a ascensão da técnica do *sampling* na música *rap* ao longo da década de 1980, assim como o declínio dessa prática na primeira metade da década de 1990. Talvez o principal motivo para a diminuição do uso de *samples* tenha sido o trâmite judicial em processos envolvendo direitos autorais, sofridos por *rappers* e produtores. O *sampling* ficou praticamente inviável após o entendimento, por parte dos juízes norte-americanos, de que toda utilização de trechos de obras de terceiros deveria ser expressamente autorizada pelos detentores dos direitos autorais e fonográficos. Tal atitude freou os ânimos dos artistas ligados ao *rap*, uma vez que essa jurisprudência dificultava o emprego de *samples* por razões financeiras e burocráticas. De toda forma, a opção dos artistas por explorar novas ferramentas e sonoridades também é um fator primordial nesse processo, na medida em que, desde o princípio, sempre houve uma diversidade de técnicas e sonoridades no gênero *rap*. O declínio do *sampling* abriu mais espaço para outras ferramentas e abordagens de produção, como sintetizadores, baterias eletrônicas e até mesmo o uso de instrumentistas de estúdio (uma prática pouco utilizada no *rap*, mas que foi utilizada nos primórdios do gênero).

A segunda parte do primeiro capítulo explicitou algumas abordagens teóricas sobre o *sampling*. Parte da literatura existente sobre o assunto foi

revisitada, de maneira a elencar e discutir as reflexões suscitadas pela prática do *sampling*. O percurso começou por abordagens que relacionaram o *sampling* a elementos da pós-modernidade, passando por autores como Tricia Rose (1994), que salientam elementos da tradição afroamericana no *sampling* e no *rap* de maneira geral. Um importante conceito, empregado por vários autores, é o *signifyin(g)*, discutido por Gates Junior (1988) em referência a uma estratégia legitimamente afroamericana de codificação e apropriação de conteúdo. A revisão de literatura também verificou a recorrência de aportes teóricos advindos da teoria literária, sobretudo a discussão sobre intertextualidade. Foi possível detectar um predomínio de pesquisas sobre os *rappers*, os elementos da letra e da *performance* vocal, bem como investigações sobre a postura desses artistas quanto às questões de raça, classe, identidade e globalização. Por outro lado, existem poucas referências sobre a construção musical do gênero *rap*, assim como sua produção musical.

A revisão de literatura apresentada não esgota as referências sobre o *sampling* e a sonoridade do *rap*, mas apresenta uma apreciação, em língua portuguesa, de parte importante dessa bibliografia, que, de maneira quase integral, encontra-se em inglês. Nesse sentido, tal revisão pode contribuir para um aprofundamento local sobre os tópicos pesquisados, configurando um ponto de partida para pesquisas futuras sobre o *sampling* ou temas relacionados a essa prática. É necessário que o *rap* seja mais explorado enquanto um contexto de produção artística legítima, e que suas prioridades estéticas e práticas de criação sejam analisadas não somente a partir de seus aspectos sociais, mas também enquanto modalidades de criação artística contemporâneas, que contribuem para a constituição de subjetividades e para a reflexão sobre a sociedade contemporânea de maneira geral.

O segundo capítulo é uma espécie de relato histórico e etnográfico sobre o contexto local da música *rap* e a atuação dos produtores musicais nesse cenário. Uma das principais referências para a confecção desse capítulo é o conceito de mundos da arte, do sociólogo Howard Becker (2010). O objetivo

é fornecer um panorama do mundo do *rap* local, ao longo dos mais de 30 anos do advento do *rap* na cidade. Nesse sentido, procurou-se descrever as diversas configurações do contexto local dessa atividade artística. Ao mesmo tempo, buscou-se retratar a atuação dos produtores musicais em diferentes décadas, salientando as mudanças no perfil dos artistas, os equipamentos e a inserção desses músicos nesse mundo da arte local. Foi possível detectar uma expansão quantitativa dos *beatmakers* ao longo de três décadas de presença da cena *rap* em Belo Horizonte, assim como o crescimento da importância desses agentes no cenário local. Essa expansão se deve, entre outros fatores, à consolidação da música *rap* enquanto um fenômeno nacional e local, à relativa facilitação do acesso a equipamentos de produção musical e ao aumento da quantidade de informações disponíveis sobre produção musical, criação de *beats* e sobre a música *rap* de maneira ampla. Outra constatação do capítulo é a diversidade de perfis pessoais e a multiplicidade de estilos existente na região. Não foi possível afirmar uma unidade estética ou situar um elemento comum que caracterizaria a produção local. Do contrário, diversas referências são acessadas pelos produtores, sobretudo referências de artistas e subgêneros do *rap* norte-americano, que operam também no sentido de escolha dos materiais e ferramentas de produção. O uso de *samples* é uma dessas decisões estéticas, e foi mais profundamente analisado no capítulo seguinte.

O terceiro capítulo, portanto, discute as atitudes dos *beatmakers* locais em relação ao uso de *samples*. A seção partiu das entrevistas realizadas com os produtores e da observação de processos de produção e gravação. Inicialmente, apresentei um mosaico de pontos de vista e posicionamentos pessoais a respeito da prática, organizados por uma sequência de tópicos inter-relacionados. Pude constatar que os artistas locais reconhecem que o *sampling* é uma técnica tradicional de produção musical no *rap*, e que tal técnica carrega um simbolismo que a posiciona como um autêntico elemento estético do Hip Hop. Entretanto, o reconhecimento e a força de autenticidade do *sampling*, assim como as demandas estéticas locais, não

foram suficientes para que a técnica ocupasse um espaço central na sonoridade desses artistas. Por outro lado, o uso de *samples* continua a ser parte do cotidiano dos *beatmakers*. Todos aqueles que visitei e conversei possuem exemplos recentes de *beats* que utilizaram *samples*, demonstrando que tal técnica continua visitando os processos locais de produção de *beats*. No decorrer do mesmo capítulo, ainda discuto a postura dos produtores locais em diálogo com o conceito de comportamento purista, identificado por Schloss (2014) em sua pesquisa junto aos *beatmakers* norte-americanos. Detenho-me de maneira aprofundada a três características dos produtores da região que desviam do purismo: a mistura de *samples* com outros elementos sonoros; o uso de *elementos orgânicos*, advindos da gravação da *performance* de músicos em estúdio (*live instrumentation*); e o deslocamento dos suportes materiais das fontes de *samples* (dos discos de vinil para arquivos digitais). Essas três características, ao mesmo tempo em que desviam do comportamento purista, reafirmam algumas faces desse comportamento. O uso de arquivos digitais em vez de discos de vinil, por exemplo, é uma mudança que ocorreu tanto em nível local quanto mundial. Trata-se de um procedimento que difere da postura purista, porém, esse deslocamento também ocorreu nos Estados Unidos. Embora o suporte material tenha mudado, a lógica de manipulação e criação permanece a mesma.<sup>103</sup> A postura dos artistas locais em relação ao uso de *live instrumentation* é outro exemplo que desvia, mas também reafirma certos elementos da postura purista. Embora os produtores entrevistados não enxerguem o *sampling* e a *live instrumentation* de maneira oposta, o uso de elementos *orgânicos* muitas vezes reforça elementos presentes nos *samples* e se adequa à estética do *rap*, principalmente ao caráter cíclico dos instrumentais.

Na segunda parte do capítulo, eu procuro explicitar algumas razões que impelem os *beatmakers* a utilizarem *samples*. Os dados colhidos em campo me permitiram elencar três motivos. O primeiro deles é o fato de que o *sampling* permite que os produtores se expressem musicalmente sem

---

103 Tal deslocamento de suportes foi registrado por Schloss (2014) e Katz (2012).

necessariamente dominarem um instrumento musical. A segunda justificativa é de ordem estética: os produtores usam *samples* devido ao interesse em uma sonoridade específica, resultante da apropriação de texturas e sons presentes nas gravações de outras obras musicais. Esse debate sobre o interesse estético foi exemplificado através da discussão sobre os estilos boom bap e *trap*. No contexto local, muitas vezes o uso de *samples* é conectado ao boom bap, um estilo de produção de *rap* que foi marcante na década de 1990 e configura, no século XXI, uma das categorias utilizadas pelos artistas de Belo Horizonte na discussão de estilos e influências musicais no *rap*. Outra categoria amplamente usada é o *trap*, que atualmente é a sonoridade predominante no *rap*, tanto entre os artistas do *mainstream* norte-americano como artistas do Brasil e de Belo Horizonte. O *trap* quase não utiliza *samples* e privilegia o uso de sintetizadores e timbres da bateria eletrônica Roland TR 808. Por fim, argumento que o interesse pelo uso de trechos musicais sampleados também passa pelo interesse nos procedimentos específicos de produção baseado em *samples*. Ao longo de sua trajetória, cada produtor opta pelo uso de determinadas ferramentas, que moldam seu jeito de compor/produzir. A opção pelo uso do sampleamento implica uma modalidade de produção que possui etapas específicas, como: um processo permanente de pesquisa; uma etapa de edição do material musical; e formas particulares de manipulação desse conteúdo. Explano cada uma dessas etapas e uso o exemplo da faixa “Meus heróis”, do *rapper* Comum e do produtor musical Clebin Quirino para explicitar uma técnica conhecida como *chopping*, um tipo de programação de *samples* que se baseia em um rearranjo de inúmeros cortes no trecho sampleado. O *chopping* surgiu na década de 1990 e é uma técnica amplamente usada por aqueles que trabalham com *samples*. A popularidade do *chopping* foi catalisada pela evolução dos equipamentos de manipulação dos fragmentos, especialmente o Akai MPC. Outro fator que impulsionou tal técnica foi uma espécie de perseguição jurídica ao *sampling* (discutida também no capítulo 1), que obrigou os *rappers* e produtores a licenciarem formalmente toda a utilização de material fonográfico pertencente a terceiros. Alguns artistas

e autores acreditam que o *chopping* foi uma resposta a essa vigilância, na medida em que ele manipula os *samples* de uma maneira que transforma drasticamente a música original, dificultando a sua identificação.

A pesquisa fornece um registro do gênero *rap* em um contexto local, que está distante geograficamente do local de origem do Hip Hop, mas que, há mais de 30 anos, se espelha no contexto norte-americano para produzir música. Evidencia-se, com este estudo, não somente o fluxo de informações, mercadorias e identidades, mas também o fluxo das sonoridades e procedimentos de produção musical do *rap*. O foco nos *beatmakers* explicita a relação dos artistas locais com a estética do *rap*, endereçada pela investigação sobre o *sampling*. O espalhamento do *rap*/Hip Hop é abordado, portanto, a partir de suas práticas de criação musical.

O Hip Hop, de fato, é “[...] um recurso imaginativo chave para os jovens do mundo todo” (NEAT, 2004, p. 429), ou, ainda, “[...] um meio para os jovens das margens contarem suas histórias em sociedades em que não havia linguagem ou meio para que essas histórias fossem contadas” (FERNANDES, 2011, p. 387). Tais possibilidades se materializam através das linguagens artísticas que compõem o Hip Hop, sendo a música *rap* a que mais alcançou visibilidade ao longo dos anos. Dessa forma, os processos de criação e produção musicais são importantes para aprofundar o entendimento sobre o trânsito global de culturas, mediado pela música e outras expressões artísticas. Nesse sentido, nossa opinião se alinha ao que foi afirmado em D’errico (2011):

Ao reconhecer o que acontece “por trás do *beat*”, nós somos capazes de visualizar e testemunhar de maneira aural a profundidade sociocultural do complexo relacionamento da humanidade com suas tecnologias, assim como o intenso significado individual constantemente criado e negociado por músicos e comunidades culturais (D’ERRICO, 2011, p. 80, tradução nossa).

Se, como afirma Fernandes (2011, p. 387), “[...] a história do espalhamento global do hip-hop é uma história de movimento [...] de ideias, um movimento de mercadorias, e um movimento de pessoas”, ele é, também, um movimento de práticas de composição e produção musical.

Foi possível identificar que as tendências da música *rap* estão circulando com cada vez mais velocidade. Diferentemente da década de 1980, em que as informações e equipamentos demoraram alguns anos para chegar ao Brasil, no século XXI, esse conteúdo trafega de maneira quase imediata. Transformações no contexto norte-americano são consumidas e apropriadas em Belo Horizonte com muita rapidez. A discussão sobre o *trap* e o boom bap, por exemplo, salienta que as mudanças no *rap*, nos quesitos tecnológicos, mercadológicos e estéticos, são sentidas aqui, e os métodos de produção musical e a estética inerente a esses métodos constituem importantes reflexos dessas mudanças. A investigação sobre o *sampling* permitiu constatar que o fato de ser uma técnica de produção tradicional no *rap* não faz com que ela mantenha uma centralidade no contexto local. A necessidade de acompanhar as tendências parece ser maior, ou mais sustentável, para certos artistas, do que a necessidade de seguir um procedimento tradicional. Esse movimento é visível, principalmente, nas novas gerações, que não vivenciaram a evolução da música *rap*. Os artistas mais novos possuem menos influência de estilos de produção antigos, e estão mais ligados à tendência atual. Assim, bebem de outras fontes e acessam indiretamente a história do gênero.

Uma característica que a pesquisa permitiu verificar é a continuidade, ao longo do tempo, de um fluxo de informações praticamente unidirecional: dos Estados Unidos para o Brasil. Não pretendemos afirmar que os agentes locais não criticam, avaliam e se apropriam dos elementos que chegam até eles, mas é necessário pontuar que não existe um diálogo efetivo entre os artistas locais e os norte-americanos. Talvez isso se deva à barreira linguística, que ainda não foi possível de ser suplantada em virtude do pouco acesso dos agentes locais ao estudo de idiomas e ao pouco interesse dos

agentes internacionais na língua portuguesa. Esse tópico merece mais aprofundamento, uma vez que o sentido quase único do fluxo cultural do Hip Hop é digno de reflexão.

Além do diálogo entre os agentes locais e internacionais, outros tópicos relacionados à pesquisa podem suscitar investigações futuras. A apropriação de elementos da música brasileira no *rap* nacional pode ser endereçada em outro estudo, e certamente o *sampleamento* possui um importante papel nessas práticas de apropriação. Ainda que a presença de elementos musicais nacionais não se limite ao uso de obras musicais *sampleadas* nos *beats*, uma análise do uso de *samples* de artistas nacionais em *raps* brasileiros pode contribuir para a discussão sobre novas relações entre artistas de diferentes gerações, ou sobre a construção de cânones alternativos no âmbito da música popular. Essa análise poderia ser desenvolvida através de metodologias de cunho qualitativo, com a formação de uma rede de relações estético-musicais ou por meio de novas ferramentas de recuperação de informação musical, conhecidas como Music Information Retrieval (MIR), baseadas em computação e amplamente disponíveis na atualidade.

Outro desdobramento ligado a esse tópico é a possibilidade de um estudo aprofundado sobre estilo pessoal na produção musical de *rap*. Se a opção pelo *sampling* faz parte de um conjunto de escolhas que constituem o perfil artístico de um produtor, quais outros elementos integram esse estilo pessoal? Que procedimentos de composição e organização do discurso musical são acionados por cada um? Qual o papel da materialidade e rotinas de trabalho manual que se utilizam das ferramentas, *softwares* e equipamentos na construção da sonoridade de um *beatmaker*? Essas são algumas perguntas que podem guiar uma investigação nesse sentido, cujo foco nos produtores de *rap* contribuiria para a reflexão sobre práticas de criação musical na música popular contemporânea.

Uma terceira possibilidade de aprofundamento que perpassa a música *rap* e o *sampling* reside na interface entre música e tecnologia, mais precisamente no campo da computação musical. Seria possível distinguir subgêneros

e estilos pessoais a partir da análise digital dos timbres dos *samples*? A opção pelo uso de trechos de músicas das décadas de 1960 e 1970 se justificaria a partir de uma análise dos atributos sonoros dessas produções? Ou a opção pelo uso de obras mais antigas dialoga com questões culturais e de gosto pessoal?

Outras investigações e desdobramentos conectados aos tópicos do presente estudo são plenamente possíveis. Por sua vez, as conclusões aqui levantadas certamente não esgotam o debate sobre o contexto local do *rap*, a linguagem musical do gênero, muito menos suas práticas de criação. Trata-se de uma exploração introdutória, que pode ser enriquecida e diversificada. Esse fato não desmerece o esforço aqui empreendido. Ao contrário, reafirma que o Hip Hop e a música *rap* são fenômenos complexos, que ainda suscitam ampla reflexão, principalmente no âmbito da pesquisa em música, campo do conhecimento que, até o presente momento, dedica pouca atenção a tal objeto.