

## RAP, SAMPLEAGEM E A ÉPOCA NEOLIBERAL

## RAP, SAMPLING AND THE NEOLIBERAL ERA

Vinícius de Oliveira Prusch<sup>1</sup>

### RESUMO

O trabalho expande algumas ideias apresentadas no Trabalho de Conclusão de Curso do autor, intitulado “Mundo-sample: a transição neoliberal do Brasil na forma do rap nacional”. Em um primeiro movimento, retoma-se parte da crítica a respeito do rap na tentativa de delinear a posição da sampleagem para essa cultura musical. Depois disso, retoma-se noções importantes a respeito do neoliberalismo em seu momento inicial, fazendo uma relação entre essa posição central da sampleagem e essa realidade neoliberal pela via das ideias de abstração histórica, reprodutibilidade técnica e montagem. Em um terceiro momento, são analisados alguns raps que fazem uso interessante da sampleagem e da lógica da montagem. Por fim, propõe-se uma leitura adorniana da tradição do rap concentrada no uso do sample, argumentando-se que existe uma apropriação radical da identidade, da repetição e da forma-mercadoria na direção da produção de algo não-idêntico, novo, original e radical.

**Palavras-chave:** Rap; sampleagem; neoliberalismo; reprodutibilidade técnica; montagem.

### ABSTRACT

The essay expands on some ideas presented in the author's Undergraduate thesis, entitled “Mundo-sample: a transição neoliberal do Brasil na forma do rap nacional”. In its first movement, it utilizes part of what has been written on rap music in the attempt to outline the specific position of sampling for this musical culture. After that, important ideas about neoliberalism in its initial moment are summarized, being made a link between this central position of sampling and this neoliberal reality via ideas such as historic abstraction, technical reproduction and montage. In a third moment, some raps which use sampling and montage in an interesting way are analyzed. Finally, I propose an adornian reading of the rap tradition focused on the use of the sample, arguing that there is a radical appropriation of identity, repetition and the commodity form in the direction of the production of something non-identical, new, original and radical.

---

<sup>1</sup>Doutorando em Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Viamão. Rio Grande do Sul. Brasil. E-mail: [pruschvinicius0@gmail.com](mailto:pruschvinicius0@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5421-1706>.

**Key words:** Rap; sampling; neoliberalism; technical reproduction; montage.

**Artigo recebido em:** 23/01/2025

**Artigo aprovado em:** 24/04/2025

**Artigo publicado em:** 28/04/2025

Doi: <https://doi.org/10.24302/prof.v12.5593>

## 1 INTRODUÇÃO

No seu livro sobre a arte e a cultura do DJ do hip-hop, Mark Katz (2012, p. 78-83) retoma o contexto de produção do disco do DJ Grandmaster Flash intitulado *The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel*, de 1981. Dois anos antes, em 1979, saía “Rapper’s Delight”, música que apresenta o hip-hop para o mundo mas que, na verdade, parte da apropriação das rimas de Grandmaster Caz por um grupo de artistas reunidos pelo filho de Sylvia Robinson, dona da gravadora Sugar Hill. Nenhum DJ e nenhum artista importante da cena do rap participou diretamente da construção da faixa. Além da letra de Caz, contudo, fez parte dela um *sample* (definirei *sample* a seguir) da música “Good Times”, da banda Chic, que realmente tocava com frequência nas festas de hip-hop da época. Trata-se, em síntese, de um amálgama de elementos “orgânicos” da cultura hip-hop feito por pessoas de fora ou à margem dessa cultura.

Nos anos seguintes, diversas músicas saíram pela mesma gravadora tendo como artistas Grandmaster Flash and the Furious Five, mas, ainda segundo Katz, Flash ele mesmo operou apenas como uma espécie de auxiliar no estúdio, sem conseguir espaço para trabalhar. Isso mudou com *The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel*, disco em que o DJ conseguiu gravar uma *performance* de mais de sete minutos, incluindo *samples* de várias faixas, dentre elas, “Rapture”, de Blondie, “Apache”, da Incredible Bongo Band, “Another One Bites the Dust”, do Queen, e, no centro de tudo, manipulada de diversas formas e repetida várias vezes, a já comentada “Good Times”. Katz pergunta-se por que a canção aparece aí, e ensaia algumas hipóteses: o DJ poderia já estar trabalhando com ela quando foi chamado, poderia estar

fazendo uma referência direta a “Rapper’s Delight” e poderia, também, estar querendo mostrar o que um DJ experiente podia fazer com a mesma música que os membros do estúdio de Sylvia Robinson já haviam utilizado. Mesmo que tenha sido o caso de Flash já estar trabalhando com a faixa, contudo, é claro que o efeito dela constrói-se sobre a existência prévia da do Sugarhill Gang, de 1979. E aí, creio, já se apresenta algo que tentarei delinear no presente trabalho. Retornarei a esse episódio depois que houver começado a fazê-lo, e o farei dialogando com a crítica, que, se ainda não chegou às conclusões a que chegarei, já proporciona elementos importantes para que se faça isso.

## 2 DESENVOLVIMENTO

Foi no Bronx dos anos 1970, onde afro-americanos conviviam com latinos, que surgiu a cultura musical que recebeu o nome de rap. 11 de agosto de 1973 é a data tida como marco da primeira festa de hip-hop, e, ainda que seja simplista afirmar que essa cultura tenha nascido do zero em um único dia, as festas nas quais Kool Herc (imigrante jamaicano) colocava discos de soul e funk para tocar no sul do Bronx constituem, certamente, o marco inicial de muitos dos elementos que conhecemos hoje do hip-hop e, mais especificamente, do rap.

Já é bastante difundida a noção de que o termo rap seria uma sigla para “*rythm and poetry*” [ritmo e poesia], mas, antes mesmo de incluir letras e receber esse nome, já ocorria a utilização de trechos de músicas pré-existentes — principalmente dos gêneros citados no parágrafo anterior, mas com ampla variação — na criação de *loops* direcionados ao entretenimento e à dança (conhecida como *breakdance*), algo que será tão fundamental para o rap quanto o canto falado que será incorporado posteriormente. Esse movimento recebe o nome de sampleagem (do inglês “*sample*”, que pode ser traduzido como “amostra” ou “prova”, referindo-se ao excerto que é retirado de outra música), e Herc foi uma das primeiras pessoas a fazer uso desta

técnica de repetição de um trecho musical curto para criar uma música nova (ou, a princípio, um *mood*, uma atmosfera propícia à dança).

Fundamental para o movimento de sampleagem foram alguns equipamentos que, através do tempo, expandiram suas possibilidades. O primeiro deles é o toca-discos ou vitrola, aparelho de reprodução musical transformado em instrumento nos primórdios da cultura hip-hop. Seleccionava-se uma música que tivesse um *breakdown*, ou, simplesmente, *break* (“breve solo percussivo, tipicamente encontrado mais ao final de uma faixa de funk, ainda que possa aparecer em qualquer parte da faixa e, na verdade, em qualquer tipo de música” (Katz, 2012, p. 14, tradução minha)) e, utilizando dois discos iguais em *pick-ups* diferentes, geralmente com marcações em giz indicando onde começava a seção escolhida, conseguia-se criar um *loop* de modo bastante profícuo. Posteriormente, surgiram os *samplers*, instrumentos que permitem que se use pequenos excertos musicais de modo digital, de forma que a aplicação de filtros e efeitos torna-se algo bastante acessível. Fez-se possível, também, isolar apenas um bumbo de determinada música, por exemplo, para criar um padrão rítmico completamente novo a partir dele. Finalmente, nos dias de hoje, mesmo que ainda haja muitos artistas que utilizam tecnologias mais antigas, a sampleagem pode se dar de modo completo em um computador, sendo o *software* mais utilizado para isso o *Fruity Loops*, ou *FL Studio*.

É importante mencionar, ainda a respeito do *sample*, que Amanda Sewell (2014) construiu uma tipologia bastante produtiva para o estudo desse fenômeno musical. A autora divide os *samples* em três grandes grupos: estrutural, de superfície e textual, cada um com seus subtipos. Traduzo, a seguir, o quadro que resume essa tipologia, pois julgo-o útil tanto para os interesses deste trabalho quanto para a crítica brasileira de rap de forma mais geral.

Quadro 1 – Uma tipologia da sampleagem no rap

Tipo de <i>sample</i> Subtipo	Descrição
Estrutural	Cria o <i>groove</i> da faixa; usado em <i>loop</i>
Somente percussivo	Utiliza apenas bateria/percussão do fonograma sampleado
Intacto	Utiliza bateria/percussão e combinações variadas de baixo, teclado, guitarra ou outros instrumentos, entre os quais todos soam simultaneamente no fonograma sampleado
Não-percussivo	Utiliza baixo, teclado ou outros instrumentos, excluindo-se bateria/percussão
Agregado	Utiliza bateria/percussão e combinações variadas de instrumentos, mas cada um sampleado de um fonograma distinto
De superfície	Decora ou enfatiza <i>samples</i> estruturais
Constituinte	Dura apenas um compasso e aparece em intervalos regulares sobre o <i>groove</i>
Enfático	Aparece no começo ou no final da faixa
Momentâneo	Aparece uma única vez na faixa, em um lugar imprevisível
Textual	Adiciona texto falado ou cantado
Isolado	Aparece uma única vez na faixa
Recorrente	Aparece repetidamente no decorrer da faixa, geralmente no refrão

Fonte: Sewell (2014, p. 32, tradução nossa)

Para Justin Williams, ainda, o “uso ostensivo de materiais pré-existent para novos fins” (2013, p. 1, tradução nossa) é o elemento fundamental da cultura e da estética hip-hop. E isso não se daria somente com *samples* musicais, mas também com outros textos orais, como discursos, com movimentos de dança antigos no *break* e com elementos visuais diversos na grafiteagem. A respeito do par originalidade/apropriação, o autor afirma:

Enquanto certas ideologias do rock que se utilizam de noções românticas de gênio musical tentam demonstrar uma originalidade ilusória, a cultura hip-hop se orgulha de se apropriar e de celebrar outros sons e ideias. Isso reflete uma longa linhagem de criação musical afro-americana e pré-romântica que

tem abraçado a coletividade de diferentes formas (Williams, 2013, p. 12, tradução nossa).

Tricia Rose (2021, p. 8) também aponta para essa onipresença das referências múltiplas ao falar em “combinações dinâmicas de gíria urbana negra com referências musicais, da televisão, de filmes, de desenhos animados, de cultura de gangue, de caratê e de múltiplos gêneros musicais”. Uma espécie de noção expandida de sampleagem, assim, parece estar intimamente relacionada ao movimento hip-hop. Ainda falta precisar o funcionamento dessa sampleagem, e esse é o principal interesse do presente texto, mas a base de tudo aqui é o fato de que a cultura hip-hop e, especialmente, o rap, são construídos sobre esse movimento geral de *apropriar-se* de elementos de outras formas estéticas e, por vezes, mesmo não estéticas.

Toda essa cultura que parece ter como elemento central a sampleagem surge no sul do Bronx, que fica, por sua vez, na cidade de Nova York. Na década de 1970, o neoliberalismo ainda não havia se tornado um fenômeno global, acontecimento que apenas se daria na década seguinte. Já podemos ver, contudo, os “testes”, digamos, de aplicação da ideologia em alguns lugares. A ditadura de Pinochet no Chile inicia-se em 1973, e, mais importante para nossa questão, a resposta neoliberal à crise fiscal de Nova York se dá no decorrer da década, iniciando logo nos seus primeiros anos.

David Harvey (2008, p. 54) aponta que a cidade já vinha sofrendo com a desindustrialização e o empobrecimento na década de 1960, tendo a insatisfação social crescido vertiginosamente. No início da década de 1970, Nixon declara a crise urbana como acabada e reduz a ajuda federal. Instituições financeiras, no início, suprem a carência, mas acabam levando a cidade à bancarrota em 1975. Segue-se a isso o que Harvey (2008, p. 55) chama de “um golpe das instituições financeiras contra o governo democraticamente eleito da cidade de Nova York, tão eficaz quanto o golpe militar que ocorrera antes no Chile”. Ocorre o congelamento de salários, cortes no emprego público e nos serviços sociais, redução do padrão de vida, cobranças de taxas e a exigência do investimento, por parte dos sindicatos, de seus fundos de pensão em

títulos do município. Em resumo, uma versão micro do que viria a ser a política de Reagan na década de 1980.

Esse acontecimento histórico pode ser interpretado como mais um passo na *progressiva abstração histórica* levada a cabo pelo sistema capitalista. Fredric Jameson (2000; 2001) fala em três momentos ou estágios fundamentais do capitalismo: o capitalismo de mercado, o estágio monopolista ou imperialista e, finalmente, o atual capitalismo tardio ou multinacional. Os movimentos do capital tem de ser lidos, segundo o autor, como “descontínuos, mas em expansão” (Jameson, 2001, p. 147), como um aprofundamento paulatino da dominação da forma-mercadoria sobre o mundo. Partindo da centralidade do comércio e da acumulação primitiva, passando pelo investimento em manufatura e agricultura e chegando, finalmente, na expansão financeira, temos um processo em que tudo vai se tornando mais abstrato, mais reificado. E Jameson relaciona os três grandes momentos desse processo ao realismo, ao modernismo e ao pós-modernismo, respectivamente, sendo o último marcado por uma interpenetração entre o cultural e o econômico.

Tricia Rose (2021) já apontou, em uma excepcional análise, para a relação entre o hip-hop e o processo de desindustrialização urbana, ainda que não tire as conclusões que aqui estão começando a ser tiradas. Estamos, diz a autora, em um tempo no qual “a estrutura ocupacional de uma economia de salários e empregos com base na fabricação, transporte, armazenamento e comércio por atacado é substituída por uma economia de baixos salários voltada para o setor de serviços” (Rose, 2021, p. 51). E essa relação é, por vezes, direta: muitos membros da cultura hip-hop receberam instrução para empregos em processo de desaparecimento. O próprio Grandmaster Flash aprendeu a consertar aparelhos eletrônicos na escola profissional Samuel Gompers (Rose, 2021, p. 60), o que acabou lhe encaminhando para a manipulação dos toca-discos.

Em seu ensaio intitulado “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin (2013) sublinha o nível de reprodutibilidade técnica a que se teria chegado por volta de 1900, que teria se manifestado tanto pelo aumento da

possibilidade de reprodução de obras de arte convencionais quanto pelo cinema, que passa a ser entendido como arte reproduzível por excelência. A reproduzibilidade, assim, algo que sempre existiu em algum nível, torna-se procedimento artístico e passa a modificar nossas formas de encarar a arte em geral. Trata-se da bastante comentada “perda da aura”: a arte desliga-se da tradição, do ritual e do culto e adentra o nível da política. Em outras palavras, ela perde valor de culto, aquele que oculta a obra e a distancia do olhar público, e ganha valor de exposição — perde-se o *hic et nunc* [aqui e agora], mas ganha-se, em tese, uma arte mais coletiva, ainda que essa coletividade seja limitada pelo modo de produção capitalista. Nasce, desse modo, a possibilidade da obra de arte montável, seja a partir da colagem de cenas gravadas para a criação de um filme, seja por meio do uso de obras já existentes para a criação de algo novo.

Não é difícil notar o quanto essas transformações estão relacionadas a *um momento de aprofundamento da abstração histórica que marcaria a modernidade*. Mas a leitura de Benjamin é bastante criticada por Adorno, como podemos notar no seguinte trecho de *Teoria Estética* (1993):

O defeito da grandiosa teoria da reprodução de Benjamin é que as suas categorias bipolares não permitem distinguir entre a concepção de uma arte desideologizada até ao seu estrato fundamental e o abuso da racionalidade estética para a exploração e a dominação das massas; a alternativa só dificilmente é afluída. Como único momento que vai além do racionalismo da máquina fotográfica, Benjamin utiliza o conceito de montagem, que teve o seu acme sob o surrealismo e foi rapidamente suavizada no filme. A montagem, porém, lida com elementos da realidade do entendimento humano indiscutivelmente são, para lhes impor uma tendência diferente ou despertar, nos casos mais conseguidos, a sua linguagem latente. No entanto, ela é impotente na medida em que não faz explodir os próprios elementos. Haveria mesmo que censurar-lhe um resto de irracionalismo complacente, adaptação ao material que, já pronto, é fornecido à obra a partir de fora (Adorno, 1993, p. 71-72).

O autor, contudo, não se desfaz completamente da montagem. Pelo contrário, percebe no modo como ela figura no modernismo um espaço produtivo de crítica da totalidade social:

Se, após o começo da modernidade, a arte absorveu objectos estranhos à arte que se integram na sua lei formal não inteiramente modificados, a mimese da

arte abandona-se até à montagem, ao seu contrário. A arte é forçada a isso pela realidade social. Embora se oponha à sociedade, não é contudo capaz de obter um ponto de vista que lhe seja exterior; só consegue opor-se, ao identificar-se com aquilo contra que se insurge (Adorno, 1993, 154-5).

A montagem aparece, dessa forma, não como princípio revolucionário em si mesmo, mas como lógica que pode se fazer antissistêmica dentro de condições determinadas. O problema do autor com a leitura de Benjamin parece passar pela ideia de que, ainda que o valor de culto tenha se esfacelado, seu lugar tende a ser ocupado não pela politização, mas pelo fetichismo da mercadoria e pela dominação das massas. A politização somente viria com a subversão desses princípios.

No contexto da música popular, Sérgio Molina (2017) tem um interessante trabalho de apropriação da ideia de montagem (a partir de Benjamin, não de Adorno) na leitura de fonogramas do pós-1967. Ele nota que os elementos mais propriamente musicais teriam começado a deixar de ser apenas coadjuvantes da entoação e passado a tomar a centralidade de muitas composições (Molina, 2017, p. 26). Ainda que o autor enfoque artistas como The Beatles, Björk, Caetano Veloso e Milton Nascimento, parte de suas reflexões parece fazer sentido para a análise do rap. Não só se trabalha com recortes de músicas existentes, mas busca-se nelas, geralmente, timbres e sonoridades, não progressões de acordes. Em certo sentido, temos no rap uma radicalização do padrão encontrado por Molina.

Com o que se expôs até aqui, acredito que tenhamos elementos suficientes para ler na relevância do *sample* para o rap um tipo de dominância da lógica da montagem. *E ela talvez surja justamente porque estamos em um momento de salto na abstração histórica.* Ou seja: o mundo se volatiliza, o capital passa a reproduzir a si mesmo, e, com isso, nos distanciamos da produção em si e nos direcionamos a uma forma de “produção reprodutiva”. O rap nasce junto com o neoliberalismo, e aquilo que de mais íntimo existe em sua forma pode ser relacionado a essa realidade. Mas isso não quer dizer, é fundamental frisar desde já, que isso se dê de forma mecânica e, pior ainda, apologética. Ler as formas estéticas dialeticamente envolve encontrar explicações

históricas para suas características, mas isso não necessariamente envolve uma relação laudatória entre obra e sociedade. É possível, inclusive, que obras partam da lógica histórica dada para criticar — e aqui penso em uma crítica não necessariamente direta e não necessariamente em palavras, mas em uma crítica a partir de seu funcionamento formal — essa mesma lógica. É mais ou menos isso que encontro nos raps que são de interesse neste trabalho, como será demonstrado.

Retorno, neste momento, a *The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel*. A *performance* tem em seu centro, relembro, “Good Times”, do grupo Chic, canção frequente nas festas de hip-hop da época e que, além disso, já havia sido utilizada por Sugarhill Gang em “Rapper’s Delight”. *Samples* de dez faixas diferentes são identificados pelo *site WhoSampled*<sup>2</sup>, mas a que mais se repete é esta. Trata-se de uma canção do gênero disco lançada como parte do álbum *Risqué*, de 1979. Ela tem pouco mais de oito minutos e inclui uma linha de baixo bastante proeminente, além de longo trecho somente instrumental. Faz-se, em *Adventures*, *scratches* sobre ela, coloca-se pequenos trechos dela em meio a outras músicas, antecipando sua entrada, sobrepõe-se a ela MC’s, adiciona-se toques de caixa que não estavam lá e até mesmo faz-se uma ligação entre ela e “Another One Bites the Dust”, propiciada pela similaridade nas linhas de baixo e também no timbre dos instrumentos. Flash faz uso de *scratches*, ainda, no lugar de um instrumento percussivo, antecipando os bongôs de “Apache”. E diversas referências são feitas ao próprio DJ na faixa, através, por exemplo, da sampleagem de “Rapture”, mas também de “The Decoys of Ming the Merciless”, de Jackson Beck, parte do vinil do herói de ficção científica Flash Gordon. Trata-se de uma manipulação surpreendente do toca-discos, uma exploração impressionante das potencialidades do aparelho.

---

<sup>2</sup>Disponível em: <https://www.whosampled.com/Grandmaster-Flash/The-Adventures-of-Grandmaster-Flash-on-the-Wheels-of-Steel/>. Acesso em 04 dez. 2023.

Grandmaster Flash brinca, aqui, com o conhecido e o desconhecido, com a repetição e o ineditismo. Ele sabe que seu ouvinte conhece “Good Times” e já ouviu também “Rapper’s Delight”. Sua *performance* constrói-se sobre a realidade de um material já *repisado*. E diante disso tem-se, por um lado, o bônus de já ser algo famoso, e, por outro, o desafio de tornar esse material novo mais uma vez. Flash deve encontrar prazer justamente nesse desafio, presume-se que é isso que o move nesse disco. *Fazer da repetição, o novo*. E não seria isso uma forma de descrever uma relação subversiva com a forma-mercadoria? Uma resposta radical a uma realidade de aprofundamento da abstração histórica? Desenvolverei essa ideia conforme formos avançando.

Vale, aqui, lembrar o que diz Benjamin (2013, p. 70) a respeito da relação entre o ator de cinema e a máquina:

tanto nos escritórios quanto nas fábricas, é diante de um aparato que a grande maioria da população urbana deve, ao longo da jornada de trabalho, renunciar à sua humanidade. Ao fim da tarde, as mesmas massas preenchem os cinemas para vivenciar como o ator de cinema tem a sua revanche por eles, não apenas ao afirmar a sua humanidade (ou o que aparece a eles como tal) diante do aparato, mas colocando o aparato mesmo a serviço de seu próprio triunfo.

Não faz bastante sentido falar no lugar do DJ como um lugar de revanche contra a máquina? Ele a opera muito mais diretamente, não está em uma posição como a do ator, que depende do trabalho do roteirista, do diretor, do cinegrafista. Tem, digamos, domínio sobre a totalidade do processo em que se insere. E parte da beleza do seu trabalho deve ter, justamente, a ver com a surpresa que nos causa tal tipo de domínio sobre um processo tão complexo.

Temos, além disso, uma revanche contra a máquina em uma época na qual ela passa a dominar de modo ainda mais radicalizado, extinguindo empregos por meio da automatização. O DJ retoma o trabalho mais tátil com as máquinas, de um tempo que acabou de passar. Mas o retoma de modo invertido, com o sujeito dominando a máquina, e não o inverso. Há uma espécie de nostalgia aí, talvez, mas uma nostalgia crítica, sem sinal de idealização. Uma nostalgia por um tempo no qual o mundo

material ainda não foi solapado pelo setor financeiro, mas não pelo tipo de dominação que imperava nesse momento histórico.

Um grupo que utiliza a sampleagem de modo especialmente interessante é o Public Enemy. A já citada Amanda Sewell (2014) encontrou 132 *samples* no disco *Fear of a Black Planet*. Ela também descobriu que o grupo tem preferência por agregados em que vários sons de origens diversas soam ao mesmo tempo e, o que é mais interessante, geralmente optam por *samples* em tons diferentes, com características rítmicas, timbres e extensões melódicas diversos. Os sons selecionados individualmente, além disso, já tendem, eles mesmos, a soar abrasivos, buscando-se produzir uma espécie de “Síndrome de Estocolmo auditiva” (Sewell, 2014, p. 35) na qual o ouvinte é levado a se acostumar paulatinamente com os barulhos que, a princípio, devem ser incômodos. Por fim, existe uma preferência quase total por músicas de artistas negros, especialmente no que diz respeito a *samples* textuais.

Uma faixa como “Bring the Noise”, presente no disco *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*, de 1988, apesar de estar fora do escopo de Sewell, parece apresentar essas mesmas características. Oito faixas e um discurso político, no total, são utilizados como fontes de *samples*. O agregado principal da música vem de uma combinação de um *sample* não-percussivo de “It’s My Thing”, de Marva Whitney (1969), com um *sample* não-percussivo da introdução de “Get Off Your Ass and Jam”, do Funkadelic (1975), esse último soando especialmente desconfortável ao ouvido. Tratam-se de dois funks. Abrindo o rap, está um excerto de um discurso de Malcolm X formando a frase “Too black, too strong” [Preto demais, forte demais], que figura como um *sample* textual isolado. Outro *sample* textual isolado surge com um “Turn it up” [Aumenta o som] retirado da faixa “Fantastic Freaks at the Dixie”, de DJ Grand Wizard Theodore and The Fantastic Five, parte da trilha sonora do filme *Wild Style* (1983). E mais um do mesmo tipo, um “Brothers and sisters” [Irmãos e irmãs], vem de “I Don’t Know What This World Is Coming To”, de The Soul Children e Jesse Jackson. Tirando o primeiro, os outros dois fazem coro a trechos da letra do rap, que dizem a mesma coisa que os

artistas do grupo em dado momento. Temos, ainda, um *sample* somente percussivo vindo de “Funky Drummer”, do James Brown (1970), a faixa mais sampleada da história do rap, além de um *sample* não-percussivo de “Give It Up or Turnit a Loose (Remix)”, também de James Brown (1986), entre outros.

Como Grandmaster Flash, o Public Enemy utiliza formas já existentes para criar algo com força nova, mas essa força, nesse caso, está relacionada a uma certa “violência auditiva”. Busca-se, simultaneamente, o prazer e o incômodo do ouvinte. O prazer só pode vir, na verdade, através do incômodo, como se fosse necessária uma *aspereza*, como se a forma não pudesse ser redonda, precisando ter quinas. (*Aspereza*, a propósito, é um bom adjetivo para caracterizar o *scratch*. Isso já está presente no hip-hop a partir daí.) Mais uma vez, retira-se da realidade da abstração histórica um resultado radical. Utiliza-se da repetição do existente para dar luz a algo não apenas novo, mas que visa produzir um desconforto, uma resposta no sentido forte do termo. Algo similar ao que as letras diretamente políticas do grupo buscam engatilhar.

Outro grupo de interesse para nós é Das EFX, que faz uso de “referências quase surreais”, nas palavras de Tricia Rose (2021, p. 14). “They Want EFX”, do disco de 1992 *Dead Serious*, é um caso especialmente interessante. Um agregado é montado a partir de um *sample* não-percussivo da música de James Brown “Blind Man Can See It” (1973), parte da trilha sonora do filme *Black Caesar*, juntamente com um *sample* não-percussivo de “Buffalo Gals” (1982), de Malcolm McLaren (parece se tratar de um som vocal, mas não há palavras, então não é exatamente um *sample* textual), uma música com inspiração no hip-hop e forte presença de *scratches*, mas vinda de um músico branco que costumava trabalhar com bandas punk. O refrão é construído a partir de um *sample* textual de “Breath Control II” (1990), de Boogie Down Productions, e outro de “Underground” (1990), de EPMD, dois raps. Mas, nesse caso, é na letra que está a abundância de referências. Vejamos os primeiros versos do rap:

Bum stiggedy bum stiggedy bum, hon, I got the old pa-rum-pum-pum-pum  
But I can fe-fi or fo, diddly-bum, here I come  
So Peter Piper, I'm hyper than Pinocchio's nose

---

'Cause I'm the supercalafragilistic tic-tac pro  
I gave my oopsy, daisy, now you've got the Crazy  
Drazy with the books, Googley-goo where's the gravy  
So one two, um, buckle my, um shoe  
Yabba Doo, hippity-hoo, crack a brew  
So trick or treat, smell my feet, yup I drippedy-dropped a hit  
So books get on your mark and spark that old censorship  
Drats and double drats, I smiggedy-smacked some whiz kids  
The boogedy-woogedly Brooklyn boy's about to get his, dig  
My waist bone's connected to my hip bone  
My hip bone's connected to my thigh bone  
My thigh bone's connected to my knee bone  
My knee bone's connected to my hardy-har-har-har  
The jibbedy-jabber jaw ja-jabbing at your funny bone, um  
Skip the Ovaltine, I'd rather have my honeycomb  
Or preferably the sinsemilla, Let's spiggedy-spark the blunts, um  
Dun dun dun dun dun, dun dun

Estamos longe das letras políticas de um Public Enemy. O que temos é uma grande colagem bem humorada de fragmentos linguísticos, com quase uma referência por verso. É até desnecessária uma tradução, pois o importante é conhecer as alusões sendo feitas. “Pa-rum-pum-pum-pum” vem de “The Little Drummer Boy” (1941), “fe-fi or fo” vem de *João e o Pé de Feijão*, Peter Piper vem de um trava-línguas, “supercalafragilistic” vem de *Mary Poppins* (1964), “So one two, um, buckle my, um shoe” vem de uma cantiga de ninar, “Yabba Doo” vem dos *Flintstones*, “Drats and double drats, I smiggedy-smacked some whiz kids” vem de *Corrida Maluca*, “My waist bone's connected to my hip bone...” vem de um *spiritual*<sup>3</sup>, *Jabberjaw* é o desenho animado conhecido no Brasil como *Tutubarão*, e “Dun dun dun dun dun, dun dun” vem da melodia conhecida como “Shave and a Haircut”. Poderíamos seguir recuperando as inumeráveis referências presentes no rap<sup>4</sup>.

Diferentemente do caso do Public Enemy, ainda, aqui não temos o incômodo, mas uma espécie de maravilhamento com o nível de perspicácia do duo no

---

<sup>3</sup> *Spirituals* são músicas cristãs afro-americanas.

<sup>4</sup> No site *Genius* pode ser encontrada uma lista exaustiva dessas referências. As transcrições utilizadas neste trabalho também vêm desse site, com algumas alterações quando necessário. Disponível em: <https://genius.com/Das-efx-they-want-efx-lyrics>. Acesso em: 04 dez. 2023.

encadeamento das frases. Talvez o efeito não tenha tanta força quanto o que propõe o outro grupo, mas existe uma força aqui também no sentido da manipulação do que já existe de forma original. Similar ao que faz Grandmaster Flash, mas, agora, com as palavras, a dupla faz uma demonstração de virtuosismo. A linguagem retoma uma característica infantil, de quando brincávamos com a sonoridade das coisas, combinando palavras para formar outras. A diferença é que, aqui, essa simplicidade esconde uma grande aptidão de rima e de *flow*<sup>5</sup>. Trata-se de uma relação diversa com a técnica, uma relação na qual uma habilidade é usada não para algo “produtivo”, mas simplesmente para impressionar.

No caso de uma figura como MF DOOM, as referências já estão presentes na persona e no nome artístico. Aproveitando-se da imagem do vilão da Marvel Comics (antes da Marvel chegar ao nível de saturação de hoje, com o cinema, importante lembrar) Doctor Doom, Doutor Destino no Brasil, o artista criou o título de MF DOOM e passou a utilizar uma máscara.

“Gazzillion Ear”, faixa do álbum *Born Like This*, de 2009, apresenta uma versão bastante sofisticada dos versos rápidos e dos esquemas de rimas complexos pelos quais o artista é conhecido. Ela utiliza duas batidas do produtor J Dilla, ambas de *Beat CD '05 #1*, de 2005. Uma delas, “Phantom of the Synths”, trabalha com um *sample* intacto de “Theme From Midnight Express” (1978), por Giorgio Moroder, da trilha sonora do filme *Midnight Express*, e um *sample* não-percussivo na forma de uma sirene de “King of the Beats” (1988), um rap de Mantronix. A outra, “Dig It”, usa um *sample* intacto de “Trouble” (1967), de Brenton Wood, músico do soul, e a mesma sirene de “King of the Beats”.

Dilla é conhecido por ter sido o primeiro produtor a desligar propositalmente o quantizador do seu *sampler* com vistas a um efeito específico. O quantizador é uma ferramenta que manipula a entrada de batidas feita pelo produtor e coloca seus toques

---

<sup>5</sup> No rap, chama-se de *flow* o encadeamento de uma letra em uma batida.

individuais na cabeça dos tempos, deixando tudo tocando “no momento certo”, no ritmo adequado. Algo similar é feito em estúdio com a gravação de linhas de bateria de artistas que usam o instrumento real hoje em dia. Mas o quantizador também deixa tudo mais robótico. Um instrumentista não tem tempo perfeito. J Dilla se deu conta disso e deixou suas batidas propositalmente mais imperfeitas. Mas ele foi além: utilizando as possibilidades do *sampler* MPC3000, ele começou a programar ritmos que um baterista “de verdade” nunca teria criado. Ele inventou um tipo de ritmo que fica entre a levada padrão e a suingada, que Dan Charnas (2022) chamou de *Dilla Time*. E tal foi seu sucesso que hoje bateristas treinam para imitar seu estilo inspirados por Questlove, membro do grupo de rap The Roots, o primeiro a fazer isso. Sua forma de manipular os samples modifica nossa relação com o ritmo e, por conseguinte, com nosso próprio corpo. Ele nos apresenta uma espécie de desafio: acompanhar essas levadas estranhas, incomuns. Trata-se de uma forma bastante diversa do incômodo buscado pelo Public Enemy, mas ainda um tipo de incômodo. Ao mesmo tempo, a tendência é que, como com as batidas do Public Enemy, aos poucos nos acostumemos com a levada, conseguindo, assim, experimentar mais plenamente uma forma outra de ritmo.

Observemos, agora, o início da letra do rap:

Villain man never ran with krills in his hand and  
Won't stop rockin' till he clocked in a gazillion grand  
Tillin' the wasteland sands  
Raps on backs of treasure maps, stacks to the ceilin' fan  
He rest when he's ashes  
Ask 'em after ten miles in his galoshes, smashes stashes  
Chip on his shoulder with a slip on holster  
A clip, a folder and his grip on a boulder bolster  
They supposed to know, it show when his aura glow  
Get from out the row when he get dough, it's horrible  
Time is money, spend, waste, save, invest the fess  
For ten K's he'll cave a chicken chest S  
Yes, y'all, the dub will get you trickles  
The best ballers pitch in and rub together nickels  
But, tut-tut, he 'bout to change the price again  
It go up each time he blow up like hydrogen  
Villain here, have 'em shrillin' in fear

And won't stop top illin' 'til he a gazillionaire  
Grillin' stare, yeah, your boy had drama  
Got 'em on a mental plane, avoided bad karma

O resumo da coisa para quem não lê em inglês é: ele é um vilão e está fazendo dinheiro. Mas se buscarmos somente por algo diretamente político ou “profundo” na letra, perdemos o essencial nesse caso. O interessante aqui é justamente a colagem de ideias, as rimas que se entrelaçam e se amontoam, a linguagem entre a gíria e o rebuscado, a persona perigosa, mas claramente ficcionalizada. Note-se que não são só as últimas palavras dos versos que rimam. No primeiro verso, “Villain man never ran with krills in his hand and”, repetem-se os sons nasais, os sons de “r” e de “h”, e também ecoa “hand” em “and”. No segundo verso, “Won't stop rockin' till he clocked in a gazillion grand”, repetem-se as oclusivas. No terceiro, “Tillin' the wasteland sands”, seguem as oclusivas /t/ e /d/ e também o “and”. No quarto, “Raps on backs of treasure maps, stacks to the ceilin' fan”, repete-se o som do “a” e o som do “s”. Se seguíssemos verso a verso, encontraríamos mais e mais padrões sonoros desse tipo.

Não há exatamente uma colagem de referências na letra, mas a própria linguagem opera como se fosse uma colagem de ideias. Pode parecer óbvio, porque, de certo modo, todo texto é uma colagem de ideias, mas aqui é como se as ideias estivessem radicalmente subordinadas à forma e ao som das palavras. Como se a materialidade da língua importasse quase mais que o sentido. Mas é claro que o sentido importa muito, ele apenas está em outro plano. Faz parte da persona do *rapper* essa demonstração de habilidade, a periculosidade do personagem está diretamente relacionada à sua *performance*, a essa habilidade. Trata-se de um eu ficcional que constrói a si mesmo justamente através da união intrincada de termos inicialmente desconexos. *A performance é a mensagem.*

Pode-se destacar, por fim, antes de seguirmos com a teorização a respeito desses acontecimentos estéticos, dois artistas bastante recentes: Billy Woods e Kenny Segal. O disco de ambos *Maps*, de 2023, traz um uso experimental de *samples*, com sonoridades

repetitivas, distorcidas, sombrias e agressivas. “Soundcheck” tem uma linha de bateria descontínua, “quebrada”, um *sample* não-percussivo de “New-Found Truths” (1972), do Catalyst, grupo de funk e jazz, e outro também não-percussivo de “I’ll Be Understanding” (1977), de Michael Henderson, também do jazz. “Soft Landing”, por sua vez, tem uma letra bastante interessante. Analisemos um trecho dela:

My daily routine narrated by an Attenborough  
Over the instrumental to "Keep It Thoro"  
My chain banged glass ceilings, Joe Burrow  
When the contract came, white man read while I sit, brow furrowed  
Rappers leant out  
2nd Amendment with the beam  
It worked for William Burroughs  
It could be nuclear winter with an earthquake  
The worst people'll wiggle out the rubble  
Maybe “Suicidal Thoughts” was the “Everyday Struggle”  
For a brief, sweet, moment it was nothing in the thought bubble  
From up here the lakes is puddles  
The land unfold brown and green, it's a quiet puzzle  
Before we take off, I call mom and say, "I love you"  
Complimentary beverages  
When we land, I text my ex and say [...].

David Attenborough é um narrador de programas sobre vida selvagem, “Keep It Thoro” é um rap de The Prodigy, e Joe Burrow é um jogador de futebol americano. De saída, temos uma colagem de referências de origens diversas. Mas aqui o sentido imediato de cada verso importa bastante. Faz-se menção, por exemplo, à Segunda Emenda à Constituição dos Estados Unidos, que diz respeito ao direito de ter armas, e diz-se que isso funcionou para William Burroughs. Burroughs matou sua esposa acidentalmente enquanto manipulava uma arma. Um comentário sobre um inverno nuclear remete a um contexto apocalíptico de guerra mundial. “Suicidal Thoughts” e “Everyday Struggle” são dois raps de The Notorious B.I.G. sobre depressão e pensamentos suicidas. Por um breve momento, a mente fica vazia, e isso é bom. Em resumo, temos o fluxo de pensamento de alguém que está em um vôo de avião. Existem elementos cotidianos, mas é frequente a questão da morte.

Mais cedo no rap, menciona-se a prisão de dissidentes políticos. Um verso informa o ouvinte da suspensão de algum serviço por falta de pagamento, como se fosse a leitura de um *e-mail*. O refrão do rap, por sua vez, vem diretamente de “Feeling Good” (1965), de Nina Simone. Estão ausentes, contudo, os versos mais positivos da canção, que expressam um contentamento com o mundo. Repete-se o “you know how I feel” [você sabe como eu me sinto], mas o sentimento parece diverso daquele da faixa original.

O nexos a unir os elementos aparentemente desconexos no rap é uma preocupação, um sentimento ruim e angustiante. A colagem, aqui, produz uma visão crítica sobre o mundo. Um desânimo que é pessoal, mas que também diz respeito ao direcionamento das coisas nos Estados Unidos e no sistema capitalista em geral. Existe também a demonstração de habilidade que vimos anteriormente, mas o centro da coisa parece ser a produção de um juízo crítico a respeito das coisas.

Unido ao uso experimental e sombrio dos *samples* e das linhas instrumentais originais, a referenciação na letra constrói um todo complexo e com forte poder de análise da sociedade. Parte-se, em síntese, do mesmo movimento de montagem de elementos pré-existentes dispersos, em direção a um produto também radical, e em um sentido próximo mas ainda distinto daquele que observamos em Public Enemy.

Vimos, em todos os exemplos destacados, movimentos de transformação de formas e elementos previamente disponíveis e repisados, clichês de fato, em alguns casos, em um produto profundamente original e com forças diversas, mas sempre algum tipo de radicalidade, seja em um sentido mais diretamente político, seja menos. Vimos que isso pode ter relação com o nascimento do neoliberalismo, que representa um passo à frente na abstração do sistema capitalista, mas que não teríamos uma resposta mecânica a essa realidade, mas uma resposta com forte integridade. Nesse sentido, não surpreendem as diferenças de caso a caso: talvez se tratem de formulações inventivas de diferentes estágios e posições sociais desse processo de neoliberalização do mundo.

“Lá onde o pensamento se projeta para além daquilo a que, resistindo, ele está ligado, acha-se a sua liberdade”, diz Theodor Adorno (2009, p. 20). O autor fala isso no contexto da apresentação de sua dialética negativa, uma tentativa de refazer a dialética depois das falhas catastróficas do socialismo real e uma proposta de revitalização do pensamento depois de um tempo em que o clamado pela práxis acabou levando a uma apologia da ação impensada. Para ele, seguindo Hegel mas divergindo dele em pontos importantes, a dialética é, em um primeiro sentido, sobre a relação entre o sujeito e seu objeto de conhecimento, que se apresenta para ele como algo diverso de si mesmo, um não-idêntico. Em um segundo sentido, ela é sobre as coisas em si. Em um mundo dominado pela forma-mercadoria, predomina a identidade, o sempre-igual. Tudo que não se identifica de saída com essa identidade aparece como um não-idêntico, que é outro termo para o valor de uso.

Esses dois sentidos não estão separados, contudo. Existe um encontro entre a força do sistema capitalista, que busca apreender as coisas sob o valor de troca, e a força sistemática da filosofia, que busca apreender as coisas em conceitos. É preciso, assim, ter um cuidado com a conceituação, buscando respeitar a integridade das coisas, que não podem e não devem ser completamente dominadas. Deve-se buscar um pensamento capaz de incluir dentro de si o valor de uso das coisas sem transformá-lo em valor de troca, em outros termos. Produzir conceitos que criticam a si mesmos, que mantêm viva a não-identidade. Estar ciente do domínio da forma-mercadoria, que se dá mesmo sobre nossas consciências individuais, mas esforçar-se por não se deixar comandar completamente por esse domínio. Valorizar, assim, a contradição, que é um índice da não-verdade da identidade (Adorno, 2009, p. 9). Dar protagonismo à contradição em si, no lugar da reconciliação hegeliana.

Levadas em conta as diversas diferenças entre filosofia e arte, não temos algo similar a esse movimento no rap? Utiliza-se o idêntico, a repetição, o pré-existente, o já dominado pela forma-mercadoria, por vezes a pura mercadoria em si mesma, para produzir justamente o não-idêntico, o que se liberta desse domínio. Talvez parte

importante da radicalidade da cultura hip-hop venha daí. E essa relação, entre certo tipo de arte e a não-identidade, não é completamente nova. Adorno (2009, p. 33) fala na vertigem causada pela dialética, e afirma ser esse um sentimento importante para a arte moderna desde Baudelaire.

É claro, porém, que isso não quer dizer que o rap seja um tipo de discurso completamente livre da ideologia. Muito já se comentou a respeito da misoginia presente no movimento, por exemplo. O anti-semitismo de alguns artistas, como o do próprio Public Enemy, também não deve ser ignorado. Porque uma das bases do hip-hop está na transformação do idêntico em não-idêntico, não quer dizer que essa força sempre vença, que ela esteja presente em todos os momentos e que seja, assim, total. Isso não se confirma, e desejar tal coisa seria, no mínimo, muito ingênuo e, na verdade, bastante ideológico.

Também é relevante dizer que nem todos os rap que temos analisado trabalha com fontes especialmente degradadas em seus movimentos de sampleagem. Com frequência, os artistas buscam obras especialmente íntegras, na verdade. Pode ser que procurem, como o Public Enemy, captar cuidadosamente uma linhagem de artistas negros. Ou referir-se a uma tradição anterior de música negra bastante complexa, como o jazz. De qualquer forma, contudo, trata-se de uma repetição. Trata-se de um movimento de reprodução, uma abstração que, lembrando, relacionei com a realidade do neoliberalismo. Mas é dessa repetição e dessa abstração que os artistas que aqui nos interessam criam algo íntegro. E, por vezes, essa integridade na verdade depende ou está relacionada à integridade das obras sampleadas. Mas, outras vezes, o inverso ocorre: os maiores clichês explorados da forma correta também podem dar em algo novo e complexo. É um processo bastante intrincado.

Importante destacar, também, que não se trata de afirmar que todo rap funciona assim. Tampouco que um rap que não o faça seja necessariamente ruim ou desinteressante. Trata-se, isso sim, de apontar para *uma tradição interna à tradição mais larga do hip-hop*. E creio, a propósito, que há algo mais que podemos comentar a

respeito dessa ideia de tradição no contexto do rap, novamente com o auxílio de Adorno.

A tradição, para Adorno (2021, p. 71), tem a ver com a transmissão manual, é uma categoria essencialmente feudal, sendo, portanto, incompatível com o mundo burguês. Não se deve tentar revivê-la ou substituí-la por outra, pois isso seria uma operação ideológica. O que sobra, segundo o autor, é não esquecer a tradição, mas também não conformar-se a ela (Adorno, 2021, p. 78). Não reduzir a distância, mas mantê-la viva. Não preservar seu elemento mítico, e sim sua força crítica. “A tradição só pode retornar naquilo que implacavelmente a renega” (Adorno, 2021, p. 84) é a frase que termina o texto sobre o tema, profundamente dialética.

Como se dá essa questão da tradição no rap, especialmente no tipo de rap que estamos observando? Ela certamente não é renegada, isso nós já podemos afirmar de saída. Em termos de sampleagem mesmo, encontramos com facilidade as continuidades que apontam para um elemento de tradição. Todos os córregos originam-se em James Brown, tudo flui a partir de “Funky Drummer”. 1825 faixas samplearam essa música, de acordo como o *WhoSampled*<sup>6</sup>. Nem todas são raps, mas a grande maioria é. Do Public Enemy aos Beastie Boys, de Run-DMC a Jay-Z, de A Tribe Called Quest a Nicki Minaj. Como esse elemento tradicional convive com o elemento crítico, próprio da contradição e da não-identidade?

Uma primeira questão é a maleabilidade do “cânone”, digamos, da cultura do rap. James Brown tem seu lugar garantido, tudo bem, mas há como delinear um grupo de referências universalizado? Seria possível uma pesquisa numérica que estudasse quais são, por exemplo, os quinze artistas mais sampleados. Mas isso ainda diria pouco a respeito da estética de artistas específicos. Para um grupo, Malcolm X pode ser mais importante, para outro, Nina Simone, para outro ainda, alguém completamente

---

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www.whosampled.com/James-Brown/Funky-Drummer/>. Acesso em: 05 dez. 2023.

obsuro e desconhecido. Que tradição é essa que não tem uma base sólida, que é fortemente mutável?

Além disso, temos que levar em conta que, com grande frequência, como vimos, referenciar não é reverenciar. Isso é essencial para o que se está defendendo aqui. Quando Afrika Bambaataa incluía comerciais de TV no meio das suas *performances*, por exemplo, ele não estava glorificando aquela marca. Estava, isso sim, buscando um estranhamento. Que tradição é essa que não trata, necessariamente, com reverência as suas referências? Que pode, inclusive, fazer chacota delas?

Ainda se trata de uma tradição, com certeza. Não se quer, aqui, negar que seja uma tradição. Mas temos um sentido bastante original de tradição em jogo. Uma tradição inconstante, fortemente modificável dependendo do projeto específico do ou da artista que está produzindo algo. Um núcleo duro se mantém, mas tudo em torno dele é móvel e sujeito a transformação.

Mais uma vez, é claro que nem todo artista do rap lida com a tradição sem uma reverência exagerada. A tradição pode, inclusive, virar um fetiche, uma repetição com valor em si mesma, ou um signo que se aproveita da fama de algo para surfar a sua onda. Uma força, nesse sentido, patente da identidade, muito mais que do seu inverso. Um sempre-igual, uma continuidade forçada. Mas os artistas mais interessantes não caem ou caem com pouca frequência nessa tendência.

Vale, ainda, para finalizar, um comentário mais detido a respeito dos *loops*, ciclos de repetição de elementos musicais (geralmente, agregados) que criam a base dos raps, e também a respeito da importância do baixo, do pulso. Sobre isso, existem algumas leituras possíveis e que já foram feitas por outros autores. Elas serão aqui mencionadas para que, posteriormente, possa-se tirar algumas conclusões.

Philip Tagg (2016, p. 401-420), ao tratar do tema, trabalha com a ideia de "presente estendido": em contraposição à música erudita, para a qual seria fundamental certa narratividade produzida harmônica e melodicamente, a música

popular contemporânea utilizaria, na maior parte do tempo, frases musicais curtas, trabalhando dentro do que seria percebido, por nós, como o momento presente.

Tiaraju D'Andrea (2013, pp. 255-6) fala no lugar do pulso na música pop como algo relacionado à impossibilidade contemporânea de planejamento a médio e longo prazo. Com um tempo histórico marcado pela falta de perspectivas, teriam surgido expressões musicais com foco no prazer demarcado no momento presente.

Tales Ab'Saber (2012, p. 24) vê algo nesse sentido na pulsação da música tecno:

O corpo do músico tecno é um corpo triste. Espécie de Sísifo de nosso tempo, é necessário que ele goze indefinidamente, que ele pulse imensamente, sem poder parar, quando ele mesmo anuncia o vazio em que há muito pouco a habitar. Seu corpo se contorce, pulsa e sua, titeriza uma espécie de sujeito operando um vazio: sua música, evidentemente, vem de todos os lugares, menos daquele corpo e de seu gesto, que dança uma dança própria que também não está a ela conectada. Na gestualidade do músico tecno não encontramos mais sua música: nunca a desconexão entre o tempo e o sentido, nosso corpo produtor de tais fantasmagorias, foi tão intensa.

Mas também existem leituras que vão no sentido inverso. Com Muniz Sodré, por exemplo, lembramos da centralidade que sempre teve o ritmo na música africana e diaspórica. Coadunada à predominância dos compassos pares, essa centralidade estaria relacionada ao tempo homogêneo e cíclico de uma temporalidade mítica (SODRÉ, 1998, p. 19-20). Diferentemente do que apontam D'Andrea e Ab'Saber, o pulso figura aqui enquanto elemento de uma integração entre som e corpo, tempo e espaço. A dança também aparece como algo fundamental, apresentando uma possibilidade de expressão do corpo negro e de resistência à sua redução a instrumento de trabalho.

Guilherme Botelho (2018, p. 44-54) chama atenção para o quanto, na medida em que os DJs começam a influenciar mais diretamente na produção dos discos de Rap no Brasil dos anos 1990, percebe-se a introdução paulatina da frequência sub-grave nas faixas. Percebido pela hegemonia dos produtores musicais como defeito, o grave aparece como horizonte sonoro para os artistas que trabalhavam dentro do movimento hip-hop. Em seus cursos, Botelho destaca falas e trechos de raps e funks como “É som

de preto, vagabundo, sem massagem” (Mano Brown) e “É som de preto, de favelado, mas quando toca ninguém fica parado” (Amilcka e Chocolate) para apontar para a existência de *marcadores raciais* que aparecem com esse som grave. Não se trataria apenas de uma preferência musical, mas de uma busca relacionada a uma tradição de música negra que se dá de modo ao menos parcialmente consciente por parte dos artistas envolvidos. Parece haver, assim, uma continuidade entre a análise de Sodré e a de Botelho.

Para o já citado Mark Katz, o DJ também suspende a passagem do tempo e cria um presente eterno, como dizem os autores mais críticos da repetição, mas ele faz isso justamente para prorrogar o futuro que, para quem leva uma vida difícil, promete muito pouco (Katz, 2012, p. 36). Existe, nesse sentido, um tipo de resistência na repetição. E outro tipo de resistência viria com o volume alto da música, que se justapõe e aparece como resposta ao barulho urbano (Katz menciona a rodovia Cross Bronx Expressway, que cruza o Bronx e produz muitos sons desconfortáveis). Talvez esteja aí a origem do barulho tão fundamental para o Public Enemy.

Correndo o risco de corresponder ao estereótipo do crítico dialético que propõe uma reconciliação entre visões opostas (dialética não é isso, mas por vezes é), vou propor algo entre uma leitura e outra. A motivação inicial ou, ao menos, a primeira relação simbólica a ser feita, tem a ver com o estágio tardio do capitalismo. Ele dá as condições materiais a partir das quais se poderão criar coisas. Assim, o encurtamento das expectativas realmente explica muito. Como o rap não é uma proposta estética banal, contudo, ele parte dessas condições materiais e propõe algo com grande força crítica. Ele busca (mais ou menos conscientemente é outra questão), na tradição afro-diaspórica, a centralidade do pulso, da repetição e do corpo, dando uma forma outra à coisa. Combinada aos movimentos já elucidados neste trabalho, ainda, isso ganha uma roupagem completamente original, que não pode ser ignorada ou simplificada como mero resultado mecânico do capitalismo tardio. Trata-se de um resultado

dialético, e no sentido forte e mesmo adorniano do termo. Mais uma vez, essa relação prova-se produtiva.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Defendi, no decorrer deste trabalho, que existe uma relação entre o lugar da sampleagem no hip-hop e, especialmente, no rap e o princípio da implementação do neoliberalismo. O capitalismo se torna mais abstrato, mais reprodutivo. Isso dá luz a formas também mais abstratas e mais reprodutivas. Mas o rap não apenas reproduz a lógica neoliberal. Ele, na verdade, produz algo formalmente crítico a esse período. Relacionando-se intimamente com a identidade, com a repetição, o rap cria algo não-idêntico, novo e radical. Ele “se projeta para além daquilo a que, resistindo, ele está ligado” (Adorno, 2009, p. 20).

### REFERÊNCIAS

- AB’SABER, T. **A música do tempo infinito**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ADORNO, T. **Dialética Negativa**. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- ADORNO, T. Sobre tradição. In: **Sem diretriz: parva aesthetica**. Tradução de Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021, pp. 71-84.
- ADORNO, T. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993. (Arte e Comunicação: 14).
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.
- BOTELHO, G. **Quanto vale o show? O fino rap de Athalyba-Man**. A inserção social do periférico através do mercado de música popular. 2018. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) — Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-11122018-111009/pt-br.php>. Acesso em: 06 dez. 2023.

- CHARNAS, D. **Dilla Time**: the life and afterlife of J Dilla, the hip-hop producer who reinvented rhythm. Com análise musical de Jeff Peretz. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2022.
- D'ANDREA, T. **A formação dos sujeitos periféricos**: cultura e política na periferia de São Paulo. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-18062013-095304/en.php>. Acesso em: 06 dez. 2023.
- HARVEY, D. **O Neoliberalismo**: história e implicações. Tradução de Adail Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- JAMESON, F. **A cultura do dinheiro**: ensaios sobre a globalização. Seleção e prefácio de Maria Elisa Cevalco. Tradução de Maria Elisa Cevalco e Marcos César de Paula Soares. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.
- JAMESON, F. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2000.
- KATZ, M. **Groove music**: the art and culture of the hip-hop DJ. Nova Iorque: Oxford University Press, Inc., 2012.
- MOLINA, S. **Música de montagem**: a composição de música popular no pós-1967. São Paulo: É Realizações, 2017.
- ROSE, T. **Barulho de preto**: rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos. Tradução de Daniela Vieira e Jaqueline Lima Santos. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- SEWELL, A. Paul's boutique and fear of a black planet: digital sampling and musical style in Hip Hop. **Journal of the Society for American Music**, v. 8, ed. 0, p 28-481, fev. 2014. Disponível em: <https://hcommons.org/deposits/item/hc:18435/>. Acesso em: 29 nov. 2023.
- SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo**. 2.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- TAGG, P. **Everyday tonality II** (towards a tonal theory of what most people hear). Nova York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2016. E-book.
- WILLIAMS, J. **Rhym'in' and stealin'**: musical borrowing in Hip-Hop. Michigan: University of Michigan Press, 2013.

## AGRADECIMENTOS

Sou grato à toda a cultura hip-hop, ao meu orientador, Guto Leite, e aos meus pais, Fabiana e Otalibio.