Capítulo 3

Beatmaking e *sampling* em Belo Horizonte

O presente capítulo detalha a relação dos produtores musicais de Belo Horizonte e região com o uso de *samples*. Interessa-me aprofundar, aqui, o entendimento dos pontos de vista dos produtores, ao considerar como as explicações, simbologias e aplicações práticas do *sampling* aderem à prática e ao discurso musical desses agentes. Qual o valor do *sampling* nos processos de produção? Quais simbologias e julgamentos estéticos estão atrelados a essa prática? Qual sonoridade decorre da opção pelo uso de *samples* nos *beats* desses produtores? Essas são algumas questões que guiam o desenvolvimento desta seção.

Durante as entrevistas com o grupo pesquisado, abordei a pauta de diferentes maneiras. Muitas vezes, eu perguntava objetivamente qual a opinião deles sobre o uso de *samples*. Em outras ocasiões, eu aproveitava o fato de eles já abordarem a questão, de alguma forma, na conversa. A partir daí, essa indagação ampla era complementada com dúvidas específicas, que decorriam do conteúdo da resposta. Desse modo, procurei me aprofundar na visão pessoal do produtor, ao mesmo tempo em que tentava qualificar e relacionar informações relevantes para a presente investigação. A estrutura deste texto reflete essa dinâmica com os sujeitos. Inicio o capítulo com uma apresentação geral dos pontos de vista pessoais sobre o *sampling* e prossigo ao aprofundamento de algumas das questões suscitadas nos dados colhidos em campo, em diálogo com algumas referências teóricas e pesquisas sobre o tema.

Produtores locais e o uso de *samples*

Nesta primeira parte, exponho os posicionamentos pessoais dos produtores locais a respeito do *sampling*. O texto é uma espécie de mosaico, reunindo fragmentos das entrevistas com os *beatmakers*. A escrita não segue a ordem cronológica das conversas e é orientada pelo agrupamento e convergência de tópicos presentes nesses diálogos.

No início de novembro de 2017, eu estive na casa do DJ A Coisa (Paulo da Silva Soares), no bairro Jardim Teresópolis, em Betim, cidade da região metropolitana de Belo Horizonte. Coisa foi um dos primeiros produtores musicais de *rap* na região. Atualmente, concentra suas atividades de produção em sua própria casa, mais precisamente em seu quarto. Esse cômodo é uma mistura de dormitório com estúdio, e abriga não somente uma série de equipamentos, mas também uma ampla coleção de discos de vinil, que ocupa completamente uma parede de aproximadamente quatro metros de extensão. Nossa conversa não se restringiu às questões de produção musical e estética do *rap*, mas também abordou demandas históricas envolvendo o *rap* e Hip Hop locais. Tais informações subsidiaram o segundo capítulo deste livro, que trata da história da atividade de produção musical de *rap* local. Em um dado momento da conversa, introduzi a questão do uso de *samples* de maneira objetiva, e a conversa seguiu desta maneira:

> **Pesquisador:** *Em relação a usar* samples *de outras músicas, de se apropriar de um pedaço de uma música e usar na construção de um* beat*, você fez muito isso?*
>
> **DJ A Coisa:** *Usei. Usei para caramba! Os discos do Black Soul, por exemplo, eu sampleei muita coisa. Eu usei muita coisa do James Brown, eu usei Santana, eu usei… tem uma música do Black Soul que chama "Um Olhar", por exemplo, eu usei uma música do Santana que chama "Samba Pa Ti", que até hoje o pessoal pergunta que* sample *que é, de onde eu tirei. Sampleei "Midnight Star", fui o primeiro cara a samplear* rock*. O primeiro disco que registrou um* sample *de* rap *com o* rock*, fui eu que fiz. O primeiro cara a produzir com o* sample *martelando ali, replicando, foi eu também. Eu fui o primeiro dessa turma toda que veio depois. […] O* sample *é a cara do Hip Hop. Se você faz uma música e não utiliza* samples*, você tem que ser um puta músico para não utilizar desse recurso. A cara do Hip Hop é quando você dá essa roupagem, entendeu? Que você pega algo que ninguém se lembra ou, muitas vezes, não conhece, e cria uma nova cara para aquilo ali. A música eletrônica acabou tirando esse charme que o* rap *tinha porque o* rap *começou a migrar para uma outra onda com a chegada dos* G-funk *ali, que era*

> *aquela onda de fazer os sons parecidos com os sons do Funkadelic, do Parliament. Quando os* rappers *começam a produzir sem samplear, ali eles mataram um momento que enriquecia essa questão da produção do Hip Hop. Porque pesquisar, cara, é uma coisa meio foda [...].*
>
> **Pesquisador:** *Mas você acha que "tá" diminuindo? Que ao longo da história, no* rap*, esse hábito de usar* samples *perdeu força?*
>
> **DJ A Coisa:** *Não é que perdeu força, o que acontece no Brasil, com relação aos caras que produzem, é que a maioria dos caras que produzem, eles não escutam as fontes que eles têm de referência com profundidade. Na minha ignorância, eu acho que é isso. Porque não existe música no universo do Hip Hop que estorou sem o* sample*. [...] Então você está sempre escutando, "tá" sempre escutando."Pô", tudo que estorou do Wu Tang [Clan], sabe? Tudo que estorou do Wu Tang foi sampleado. E eles são mais "cara-dura" ainda, porque eles sampleiam mesmo e usam o* sample*. Só simplesmente dá umas comprimidas nas paradas para trazer aquele som mais presente possível, para parecer que foi tocado hoje. São os caras mais "cara de pau" para roubar obra, o Wu Tang. E aí, nós aqui achamos que os camaradas "tão" produzindo as coisas. Não, os caras não estão produzindo as coisas, não. O Timbaland produz algumas coisas, o Pharrel produz algumas coisas, mas a prova maior, por exemplo, o Pharrel teve que pagar uma multa... se eu não me engano, acho que foi sete milhões... porque se apropriou de uma obra da família do Marvin Gaye, na música Happy. Todo mundo acha que o cara produziu a parada. Não, o Marvin Gaye já tinha feito a música, a música é aquela ali, o* beat *é aquele. O cara simplesmente... boom: "Ah, ele produziu". Não, não produziu não, ele sampleou. Ele sampleou e ainda pegou a melodia. Então, as pessoas não pesquisam. Mas é válido o que "tá" acontecendo também. É bom o camarada fazer o que faz, mas eu acho que para você criar sua própria música, se você não for um camarada que estuda, se você for um camarada que não faz musicalização, se você for um camarada que vai ali pegar com quem sabe fazer, os negócios ficam meio distorcidos.*

Alguns dias depois de conversar com A Coisa, visitei o novo estúdio do DJ Spider (Plínio Venturim Ferreira), no centro de Belo Horizonte, e aproveitei para entrevistá-lo. Seu novo estúdio é localizado no mesmo prédio

comercial que abrigava sua antiga sala, porém conta com ampla estrutura de equipamentos, analógicos e digitais. De fato, com essas instalações, a intenção de Spider é se dedicar a outros estilos que não somente *rap* e *funk* carioca, com os quais ele usualmente trabalha. Sua ideia não é abandonar a parceria com artistas desses estilos, mas abrir seu leque de possibilidades, trabalhando com grupos de quaisquer outros ritmos.

Em suas produções, Spider privilegia a construção de arranjos e linhas melódicas a partir do uso extensivo de sintetizadores e da *performance* em teclados. Uma de suas principais características é o uso de *leads*,[62] que são timbres de sintetizadores que soam de maneira nítida e destacada. Apesar dessas características pessoais, Spider também utiliza *samples* na produção de *rap*. Durante nossa conversa, a pauta do uso de *samples* surgiu em uma resposta do produtor a uma pergunta indireta. A partir daí, começamos a discorrer sobre o assunto, como descrito abaixo:

> **Pesquisador:** *O que um* beat *precisa [ter] para ser bom?*
>
> **Spider:** *Eu sempre usei* samples *e coisas assim, mas eu sempre gostei mais de tocar as coisas, de chamar outros músicos e tocar na produção também... coisas mais orgânicas, eu sempre gostei muito disso [...].*
>
> **Pesquisador:** *Mas por que você prefere tocar e programar os arranjos?*
>
> **Spider:** *Eu gosto de samplear também, mas, às vezes, por exemplo, eu sempre brinco assim... às vezes, eu produzo um álbum inteiro e eu falo assim: "Oh, tem que ter uma ou duas faixas aí com algum* sample*" [ele ri]. Alguma coisa assim... eu sempre falo também, não só nesse sentido, mas num lance de diversidade. Eu acho que um álbum tem que ter várias linhas ali. Não que é atirar pra tudo quanto é lado, mas é pensar que tem um público que vai gostar mais de uma, vai gostar mais de outra... se você faz só numa pegada vai agradar só um público, por exemplo. Aí não sei... automaticamente, com o tempo, eu fui gostando*

62 Em diversos gêneros de música eletrônica, os *leads* geralmente são utilizados em registros mais agudos, e frequentemente são usados na criação de linhas melódicas cativantes e proeminentes, que se destacam na mixagem e na estrutura das músicas.

> *de fazer mais assim. Eu acho que é mais... como que fala... natural mesmo, de gostar de produzir assim.*
>
> **Pesquisador:** *Mas de vez em quando você ainda sampleia?*
>
> **Spider:** *Eu gosto de samplear, mas... tipo assim... quando o* sample *que você usou não é o que manda na música, na produção. Ele é um complemento, vamos falar assim. [...] Ou então, igual eu falei... o* sample*, ele é um... não um brilho, ele é um... como que fala? Um diferencial que tem ali no meio. Mas não é ele que comanda a música. Quando o* sample *inteiro comanda a música eu gosto, mas eu não sou tão fã. É o* rap *também, né... o* rap true *ali, que é aquela produção que é mais simples, funciona muito assim também. Eu acho que é costume mesmo, uns vão pra um lado, outros vão pra outro. Já tem caras que gostam só de samplear, por exemplo, aí varia mesmo.*

Embora, atualmente, o produtor Enece viva no bairro de Santa Tereza, região leste de Belo Horizonte, fui encontrá-lo no mercado do Cruzeiro, bairro da zona sul da cidade. Na ocasião, Enece prestava um serviço em uma produtora cultural, cuja sede se localiza nesse mercado. Ele aproveitou seu horário de almoço para conversar comigo, em uma mesa de um restaurante do local. Em menos de cinco minutos de conversa, a questão dos *samples* entrou em pauta. O produtor me contou como começou seu envolvimento com o *rap*, e naturalmente se referiu ao *sampling*:

> **Enece:** *Na verdade eu comecei no* rap *como MC. Eu era do Rio de Janeiro, tinha [um] grupo lá, e eu mudei para BH. Belo Horizonte ainda estava caminhando [no* rap*], então não tinha muito produtor. Tinha o Eazy, tinha o Spider que estava começando justamente na minha época. Tinha o DJ A Coisa [...].*
>
> **Pesquisador:** *Isso [aconteceu] em que época mais ou menos?*
>
> **Enece:** *Isso foi em 1999, 2000, mais ou menos. Não tinha praticamente ninguém que produzia. Eu gostava das coisas do Eazy, só que eu sentia a falta de ter uma pegada diferente. Todo produtor tem sua identidade musical, né. Eu acho que isso existe muito em cada estilo da produção [de música] independente. O cara tem um estilo dele de fazer bateria,*

> *tem a forma como ele sampleia, porque na época praticamente todo mundo só usava* sample *para fazer* rap*. As coisas eram muito mais inacessíveis: [os] programas,* softwares*, e até técnicas mesmo. [...] Eu senti a necessidade de ter umas coisas diferentes, só que a gente não tinha grana para pagar um cara de São Paulo, um cara do Rio... que na época eram os caras que produziam umas coisas mais legais, os produtores de São Paulo e do Rio. Aí eu comecei a produzir. Eu trabalhava, e no horário do almoço, eu sentava no computador, começava a pesquisar um pouco sobre produção, e comecei a produzir nessa época.*
>
> **Pesquisador:** *Você falou que começou a pesquisar. Onde você arrumou informação sobre o assunto?*
>
> **Enece:** *Alguns poucos fóruns da internet tinham [informação]. Porque na época não existia página, era fórum mesmo. Aí você achava algumas coisas de fora.*
>
> **Pesquisador:** *[As informações eram] em português?*
>
> **Enece:** *Não, em inglês. Existiam alguns em português, mas bem poucos. Eu comecei a entender também ao prestar atenção na música, no* sample*, como que os caras sampleavam, os caras gringos. [Observando] tanto os caras gringos quanto os nacionais. E pesquisava muito [sobre]* sample *também, entendeu? Eu gostei muito da técnica do* sample *já de cara. Eu acho que a essência do* beat *de* rap *é o* sample *e sempre vai ser. Eu acho que isso é uma coisa que nunca vai morrer. Hoje em dia, talvez, eu não use tantos* samples*, mas eu acho que ainda é a essência do* rap*.*
>
> **Pesquisador:** *E como você descobriu esse processo onde a galera sampleava, você viu em um documentário, num fórum?*
>
> **Enece:** *Pra te falar a verdade, eu não faço a mínima ideia de como eu descobri. Eu descobri, acho que foi no [meu] começo no* rap*, isso lá no Rio de Janeiro mesmo, que eu ouvi falar que os* beats *eram, em grande parte, sampleados. Eu gostava muito do estilo de LA [Los Angeles], tipo west coast, porque ali a galera já não sampleava tanto. Era muita coisa tocada. Mas eu gostava muito de Nova Iorque também, onde a galera sempre sampleava. Sampleavam até bateria. Os caras pegavam a bateria de* funk *e sampleavam a bateria, sampleavam o* sample*, tipo... você vê produções do Public Enemy e do Run DMC que têm sete ou oito* samples *de músicas diferentes. A caixa é de um [artista], o bumbo é de outro, o baixo é de uma coisa, junta tudo e faz aquela coisa.*

Posteriormente, na entrevista, perguntei a Enece se o uso de *samples* estaria perdendo força no contexto local:

> **Pesquisador:** *Você acha que a questão do [uso de]* samples *está perdendo força na produção de* rap*? Ou não?*
>
> **Enece:** *Eu acho que... perder força nunca vai perder, porque o* sample *foi sempre a essência, o* rap *começou assim, né, com o* sample. *Você vê os primeiros discos de* rap*, grande parte deles era totalmente sampleado. Eles pegavam o piano de uma coisa, o baixo de outra, a bateria de outra. Porque era a galera que não tinha muito... vamos dizer... acesso, né. Então o cara pegava lá no disco... um bumbo. Aí gravava. Uma caixa, e "pá" [imita o som de uma caixa]. Colocava umas coisas, ia colocando uns elementos. Eu acho que isso nunca vai se perder. Hoje em dia, um ponto positivo, é que a galera está mais musical, tocando as coisas. Isso é uma coisa que eu tenho também pra mim. Eu gosto de fazer tanto tocado quanto sampleado. Porque tocado você consegue colocar totalmente o que você quer, a sua emoção. Mas... você pegar um* sample *e resgatar, principalmente, coisas lá de trás... a coisa da pesquisa de* samples *é muito legal, você aprende muito com isso. Você treina muito seu ouvido, em relação a timbragem, essas coisas... você entende muito mais de música, pesquisando* sample*. Eu acho que pra qualquer produtor de* rap*, a parte de você samplear é essencial pra você entender como que a música é feita.*

Assim como DJ Spider, o *rapper* e produtor Eazy CDA (Hertz Bento) também se notabiliza pelo farto uso de arranjos de pianos e sintetizadores. Eazy também sabe tocar alguns instrumentos e, em algumas produções, utiliza gravações de *performances* ao vivo de instrumentos como baixo elétrico e violão, tocados por ele ou por instrumentistas convidados. Ele me recebeu em sua casa, no bairro Havaí, região oeste de Belo Horizonte, onde vive com seus pais. Há uns anos, Eazy chegou a manter uma sala na região central da cidade para se dedicar à produção. Lembro-me de ter visitado seu estúdio uma vez, junto com os membros do extinto grupo de *rap* Apologia X. Na ocasião, eles haviam me convidado para gravar um arranjo de bateria em

uma de suas músicas. Infelizmente, não chegamos a concretizar esse plano. Atualmente, o produtor tem trabalhado novamente em casa. Durante a conversa, a pauta dos *samples* também chegou antes que eu fizesse alguma pergunta direta sobre o assunto. Falávamos das diferenças e conexões entre DJs e *beatmakers*, até que Eazy começou a falar a sobre o MPC, da Akai, e seu uso ostensivo na produção de *beats* a partir de *samples*. Foi então que aproveitei o ensejo e expus diretamente a questão:

> **Pesquisador:** *E você tem usado* samples*? Você já usou mais, continua usando, não usa…*
>
> **Eazy CDA:** *Uso. Uso sim. Só que eu uso menos, porque como eu venho dessa… eu gosto muito de criar. Eu gosto dessa sonoridade de criação, de você fazer seus próprios arranjos, buscar sua própria sonoridade ali. Uso instrumento virtual, uso teclado convencional, sintetizadores. Vez ou outra, quando precisa, eu faço [com] o* sample*. Porque eu gosto também, só que eu tenho uma onda, para fazer [com]* samples*, que não me permite fazer tanto [com]* samples*. Porque, como eu "trampo" com produção direto, atendo muita gente… muito assim, né… modéstia à parte, [eu] trabalho com bastante gente… da cidade, de fora, do cenário… então eu não tenho tempo de fazer muito [com]* samples*, de ser o* beatmaker *tradicional, tipo… entrar para o meu* home studio*, trancar a porta, começar a garimpar discos, músicas… e começar a sequenciar, fazer um banco de* samples *e um banco de* beats *pré-prontos. Eu não me dou esse luxo. Porque o* beatmaker*, para mim, ele é um pesquisador mesmo. Ele ou ela é um pesquisador. E tem que ter tempo. E "dá trampo". Às vezes, você faz ali e não funciona. Não funciona aquele* sample *e você tem que deletar tudo. Esses cortes, para você fazer, tem um tempo pra fazer esses cortes. Você tem que pesquisar para soar, para criar sua identidade como* beatmaker.

Dos produtores entrevistados, Dica Beats (Diogo Soares Lima) é o que começou a produzir há menos tempo – desde 2010. Nós nos encontramos em sua casa, no bairro Bonfim, região noroeste de Belo Horizonte, em janeiro de 2018. Dica também realiza suas produções e gravações em seu

quarto. Cama e guarda-roupa dividem espaço com computador, controlador MIDI, equipamentos de discotecagem e, até mesmo, uma bateria. Embora ele possua forte influência de *rap* nacional e artistas *old school* e afirme sua preferência pelo estilo boom bap, o produtor expõe uma atitude indiferente em relação ao *sample*:

> **Pesquisador:** *Como que é essa questão do* sample*? Você usa?*
>
> **Dica Beats:** *Então, eu uso em alguns casos específicos, quando não tem jeito, entendeu? Quando o cliente traz uma referência e, tipo assim: — Ah, eu não consigo refazer isso. Aí eu vejo que tem quatro segundos lá que tá limpo, não tem bateria, não tem nada, se der para usar… eu vejo se tá registrado. Aí, ok. Mesmo assim…*
>
> **Pesquisador:** *Você usa como último recurso, então. Porque, fora isso, você criaria tudo?*
>
> **Dica Beats:** *Eu prefiro refazer tudo.*
>
> **Pesquisador:** *E por que você tem essa referência?*
>
> **Dica Beats:** *Porque eu acho que fica mais próprio, né. Não depende dos outros. Eu gosto assim. Sei lá, daqui a dez ou cinquenta anos, chega a música, aí eles: — Ah, esse* sample *aí é meu, não sei o quê. Aquela burocracia, entendeu?*
>
> **Pesquisador:** *Além de você achar que faz um negócio que é mais "a sua cara", você acha que essa questão de direito autoral também influencia?*
>
> **Dica Beats:** *Influencia, né. É muita burocracia. Eu acho chato isso. Mas mesmo assim é difícil, [a gente] acaba usando um pouquinho.*
>
> **Pesquisador:** *Então, tipo assim, você não tem uma pesquisa de coisas que você pode samplear. Isso daí não faz parte do seu processo.*
>
> **Dica Beats:** *Eu pego na referência, na guia que eles trazem eu já vejo ali.*
>
> **Pesquisador:** *Quando isso acontece, você pega nas referências da galera. Você não fica ouvindo outros estilos de música, tipo* funk *da década de 1970, só para fazer…*
>
> **Dica Beats:** *Eu escuto, né. Tipo: — Oh, isso daí deu quatro segundos… Mas ficar buscando, assim, não. A não ser as músicas que já chegam, já é até muito, eu acho que eu prefiro pegar essas que chegam no dia a dia.*

> **Pesquisador:** *Mas geralmente a galera traz uma referência que já é um* beat *de* rap. *Não trazem outros estilos como referência [...].*
>
> **Dica Beats:** *Tem várias referências, por exemplo: traz um baixo de uma outra música, ou então uma bateria. — Ah não, eu quero é uma bateria, uma referência específica, sabe?*
>
> **Pesquisador:** *Aí você vai lá e sampleia [...].*
>
> **Dica Beats:** *Ou então busco um timbre próximo.*

DJ Giffoni (Sérgio Giffoni) é morador do São Lucas, um bairro da região centro-sul de Belo Horizonte que faz divisa com algumas vilas do Aglomerado da Serra, o maior aglomerado de vilas e favelas do estado de Minas Gerais. Assim como Spider e A Coisa, Giffoni também atua como *disc-jockey*, seja discotecando em eventos ou acompanhando grupos de *rap* (Julgamento, Família de Rua) e artistas solo (Douglas Din). Em uma manhã de outubro de 2017, nós nos encontramos para conversar em seu estúdio. A arquitetura do local aproveita a formação montanhosa e íngreme do terreno, e encontra-se no subterrâneo da casa de Giffoni. O espaço possui uma ampla sala de gravação (com aproximadamente 20 m^2) e conta com uma pequena recepção e a sala técnica, na qual Giffoni passa a maior parte do seu tempo trabalhando.

Tive uma longa conversa com Giffoni, que pacientemente respondeu a todas as minhas indagações. Devido à receptividade e paciência de Giffoni, pude contemplar todo o meu roteiro e ainda adicionar algumas outras perguntas. Essa conversa me permitiu experimentar algumas questões, e me forneceu uma base para entender quais itens seriam mais estratégicos durante o campo. Conversamos sobre diversas outras pautas antes de entrarmos no tema do *sampling*. Na verdade, ele explicitou sua opinião sobre o assunto de maneira indireta, antes que eu perguntasse, mas foi no momento transcrito a seguir que pudemos nos deter com mais calma à questão:

> **Pesquisador:** *Como você vê essa questão do uso de* samples*? Você usa muito, pouco, você gosta de usar? É uma referência pra você?*
>
> **DJ Giffoni:** *Olha, eu gosto. Eu acho que faz parte do* rap*, né. Faz parte do* rap *essa coisa de samplear. Até tem vários discos que têm essas referências… Tipo, o cara sampleou tal música e coloca lá: "*sample *da música tal". [O] que é bem legal […] Tipo assim, você pega o* sample *de uma música, você tá ouvindo aquela música. Então muita gente faz como se fosse uma homenagem mesmo. Não como se fosse uma coisa assim: — Ah, eu roubei uma melodia, a harmonia que o cara fez ali, e "tô" fazendo uma outra música. Tem isso também, mas tem a parte de você fazer como uma homenagem mesmo. Você ouviu a música, você gosta dela e imagina de uma outra maneira. — Olha, eu vou pegar isso aqui e vou fazer de uma outra maneira como uma forma de homenagem. Eu tenho até exemplo aqui, se você quiser… [eu digo que gostaria de ouvir e ele procura o exemplo]. Mas aí tem uma coisa. Aqui é um caso que a gente usou o* sample *de uma música, no caso, essa que é do Milton Nascimento com o Márcio Borges, que é a "Clube da Esquina, n. 2". A gente usou a música como referência e a gente tá negociando a parte dos direitos autorais. Já procuramos o pessoal, está dependendo do Milton Nascimento, na verdade, dele acabar de resolver essa parte pra gente poder até fazer o CD [do grupo Família de Rua]. Mas é um exemplo que a gente fez como uma homenagem mesmo… [ele toca a música do grupo Família de Rua que fizeram com o* sample *citado].*
>
> **Pesquisador:** *Aí no* loop *principal aquela sonoridade melódica é da música?*
>
> **DJ Giffoni:** *É da música, "Clube da Esquina n. 2", que é a musica instrumental, né. Porque depois que eles colocaram voz nela. A versão original mesmo é a versão instrumental, que tem no [disco]* Clube da Esquina*. Então, o que que a gente fez? Com o* sample *da música, a gente fez uma música, uma outra harmonia. Eu peguei o* sample*, cortei ele e mudei as notas de lugar. Não é a mesma harmonia da música, mas usa os mesmos acordes. A gente pegou um pedaço da letra e fizemos como refrão da nossa música. E aí, até as minhas filhas cantam nesse refrão e o Tiaguinho e a Ana, ali da Favelinha [vila localizada próximo à casa de Giffoni]. Então a gente usou, dessa maneira, como uma homenagem mesmo. Pedindo autorização, fazendo tudo certinho.*

> **Pesquisador:** *Você acha que o ato de produzir a partir de* samples *tem a ver com o que é o* rap*?*
>
> **DJ Giffoni:** *É. Para mim tem a ver com o que é o* rap*. Porque é o seguinte: no começo, quando o* rap *surgiu, ele era de uma maneira que os DJs... eles pegavam uma parte do* beat*, da parte do* break *da música, geralmente das músicas de* funk*. E aí eles ficavam repetindo aquele pedaço do* break*. No começo, as produções de* rap*, elas foram feitas mais ou menos dessa maneira, sabe? [...] Eu acho que o que tem a ver, é por causa da maneira da produção do* rap*. O pessoal pegava uma música, cortava um pedacinho, e usava um* sample *para ser a parte de harmonia, por exemplo. Pegava um baixo de uma outra música, pegava um* loop *de bateria de uma outra música, cortava aquilo e juntava. Então, o que eles tinham de opção para fazer era tirar um elemento e voltar com ele, entendeu? Isso, pra mim, é uma parte essencial do* rap*, que tem a ver com o* rap*.*

No final da conversa, Giffoni afirma que atualmente tem optado por usar mais *samples* e fazer do "jeito mais fácil". Ele define sua postura como uma espécie de evolução ao contrário, na medida em que se move em direção a uma postura antiga, fora das tendências atuais do gênero. Ele cita o fato de usar timbres de bateria recortados dos *breaks* de bateria (*drum breaks*), tal como os produtores norte-americanos fizeram algumas décadas atrás. Ele descreve sua postura da seguinte maneira:

> **DJ Giffoni:** *Antes, eu usava mais o Reason, programando as baterias com o mouse. Sempre gostei de pôr guitarra, violão, coisa tocada, alguma percussão. Agora "tô" usando mais* samples *nas baterias, eu usava menos. É como se eu tivesse evoluindo ao contrário. "Tô" indo pro modo como o pessoal fazia antes, aprendendo agora o jeito que eles faziam... o jeito mais clássico. Eu vejo que, com o tempo e a experiência, a gente procura fazer de um jeito mais simples. É tipo: — Eu sei que funciona e vou usar isso aqui. Eu demorei um tempo para chegar nesta maneira e ela vai mudando. Hoje eu uso piano, alguma coisa assim, mas eu gosto de usar o* sample *e os* drum breaks*, que o pessoal usava*

> *no começo. O tempo te dá experiência e você cria uma cara sua, mesmo que dependa da história da música, tem uma maneira sua de fazer ali.*

Clebin Quirino (Jefferson Cleber dos Santos Costa) é um dos produtores locais que mais utilizam *samples* em seus *beats*. Nós nos encontramos em seu estúdio, localizado na Vila Maria, região nordeste de Belo Horizonte, na divisa com a cidade de Sabará. Até 2015, Clebin trabalhava em seu próprio quarto, um dos cômodos da casa que ele dividia com a família. No início do mesmo ano, ele finalizou as obras de um pequeno estúdio, de aproximadamente 12 m^2. Atualmente, ele mora em um bairro vizinho, mas visita a casa de sua família diariamente para trabalhar no estúdio. Durante a pesquisa, visitei o local várias vezes, não somente para entrevistar o produtor, mas também para observar seu processo de produção de *beats*. Apesar de saber que o assunto do *sampling* surgiria naturalmente, devido às características de seus *beats*, começamos a conversar sobre o assunto quando perguntei sobre seu método de trabalho:

> **Pesquisador:** *Você tem um método de trabalho pra criar os* beats*?*
>
> **Clebin Quirino:** *Eu tenho mais ou menos uns três métodos. O primeiro, que eu mais gosto, é quando a pessoa me apresenta a música* a capella.[63] *Aí a partir do que eu escuto da música eu tento procurar alguma coisa que tem a ver com aquela música e construo o instrumental a partir disso. Uma característica minha é usar* samples *de vinil, então, eu sempre procuro no acervo de discos que eu tenho, e até de MP3 também, não fico preso só no vinil não. Às vezes, eu tenho o disco e eu baixo o MP3 para ficar mais fácil. Mas na maioria das vezes, eu gosto dessa coisa de escutar o disco, entender os trechos da música e tentar recortar, "re-tocar" o* sample *para essa* a capella *que a pessoa me apresentou. Um outro jeito que tem acontecido bastante [é quando] a galera já tem uma referência de* beat*... porque, hoje em dia, tem milhões de produtores e de* beats*... e a galera já tem uma referência, só que eles não querem gravar nesse* beat*, usar esse* beat *baixado da internet... às*

63 *A capella* é uma versão, ou *performance* dos *raps*, que conta somente com a presença da voz.

> *vezes até de produtores ou músicas muito famosas. Eles trazem esse instrumental, a gente grava uma [voz] guia nesse instrumental, e, a partir dessas duas referências, eu construo o instrumental oficial da música. O terceiro jeito… como eu já criei uma série de pessoas que gostam do que eu faço… as pessoas me indicam uma música para samplear e, a partir dessa indicação, eu vou lá e tento fazer um recorte do* sample*. Isso tem acontecido bastante. Na maioria das vezes, eu peço [sugestões] também… para minha criatividade ir para outros lugares. Por exemplo, eu "tô" terminando o disco do Edy X e da Lana Black… 60% dos instrumentais foram eles que me passaram a referência que eles gostariam de samplear. E eu dei como um exercício também, para eu não ficar aqui "que nem louco", gastando tempo. Porque, às vezes, a pessoa já tem um artista que ela gosta, uma música que faz parte do cotidiano dela… e eu acho que isso é um desafio também, [o fato de] a pessoa trazer a música que ela gostaria que fosse o* sample*. Isso tem acontecido bastante.*
>
> **Pesquisador:** *Por que você usa* samples*? Tem algum motivo especial?*
>
> **Clebin Quirino:** *Primeiro porque eu acho que essa possibilidade de você pegar uma música do passado, ou uma música do presente, que, de alguma forma, te traz alguma lembrança, ou te traz alguma coisa confortável em algum trecho, eu acho isso muito legal, de você tentar reconfigurar uma música que já existe e transformar uma pequena amostra dela em uma outra coisa, que às vezes tem a ver e às vezes não tem a ver. Então, essa é a primeira coisa. E outra característica que eu acho que me leva a querer gostar de* samples*, é porque eu não toco [nenhum] instrumento musical. O único instrumento musical que eu toco é toca-discos. Arrisco uma nota ou outra, dentro de estúdio, mas não sou um instrumentista que pega um instrumento, alguém canta e eu consigo acompanhar. Então, assim… eu tenho essa deficiência… que eu ainda não sanei, não sei quando que eu vou sanar… não sei também se eu quero sanar. E o* sample *me dá toda essa possibilidade de eu não saber tocar nada, mas conseguir tocar um* sample *com características que me agradem, e conseguir chegar em uma música que me agrada. Então, eu me considero um instrumentista de* sample*, tocador de* sampler*, e um tocador de disco. Acho que é isso.*

Em um momento posterior da conversa, perguntei a Clebin se existe algum elemento ou característica que frequentemente é requisitada pelos *rappers* em um *beat*. A resposta do produtor novamente nos inseriu na discussão sobre o *sampling* entre os artistas locais:

> **Pesquisador:** *Quando os* rappers *vêm produzir com você, o que eles costumam pedir?*
>
> **Clebin Quirino:** *Agora, nos tempos atuais, a galera já vem sabendo da [minha] característica, né. E a galera sabe também que eu produzo, que é uma característica que poucos produtores de* rap *em Belo Horizonte têm. É que eles são muito resistentes a produzir outros estilos musicais. Quem tem mais abertura, como produtor de* rap *de raiz, em essência… quem tem abertura é o Spider. E o resto tudo tem resistência de produzir outros estilos musicais. Então, na maioria das vezes, quando eles me procuram, eles procuram por essa versatilidade de produtos, que saem daqui do estúdio, e pela característica de samplear. Porque a galera gosta muito disso. Então, na maioria das vezes, eles me pedem para eu usar minha criatividade e me dão liberdade para eu fazer suas músicas. E para experimentar algo. Quando eles vão produzir um* single*, né. Quando [o artista] vai produzir um EP ou disco, aí eu peço mais ajuda nas referências, para não ficar sozinho no processo de criação.*
>
> **Pesquisador:** *Mas não tem nenhum elemento que repete na preferência estética deles? Um tipo de bateria, um tipo de…*
>
> **Clebin Quirino:** *[Ele responde após pensar um pouco] Os que me procuram, me procuram muito mais por essa característica que eu tenho de usar, recortar* sample*, porque… vários produtores de Belo Horizonte têm parado de fazer isso.*
>
> **Pesquisador:** *Você acha?*
>
> **Clebin Quirino:** *Pelo menos [é] o que eu vejo. O Spider pouco faz isso atualmente, o Eazy pouco faz isso… [eles] que são mais referências da cena de Belo Horizonte. Tem os mais novos que fazem muito isso, o Ted faz… mas o Ted tem uma característica de produção muito mais* gangsta*. E às vezes a galera me procura pela versatilidade de produção, pela característica de [usar]* samples*, que a galera gosta muito, né. E, não sei… não lembro de coisas que a galera pede.*

> **Pesquisador:** *E por que você acha que a galera tem interesse no uso de* samples*? Você acha que tem algum motivo em especial?*
>
> **Clebin Quirino:** *Eu acho que a galera ainda é muito referente aos anos 1990... de produção de* rap *internacional. Porque as músicas que chegaram para a gente nos anos 1990 e no início dos anos 2000... com esses produtores, que são mais famosos. Por exemplo, disco do Wu Tang Clan, do Mos Def, do Commom, do Dilated People, do KRS-One... são bem carregados, são discos que são bem carregados de* samples*, né. E a galera gosta muito desse tipo de disco... dos anos 1990, que traziam essa referência. Então eles querem que suas músicas se aproximem disso. E acham que, sampleando, eles vão chegar a essa [sonoridade]... e na maioria das vezes não chega, porque, por exemplo, como minha característica é samplear coisa nacional, provavelmente [a sonoridade] não vai chegar perto desses caras. Por isso que eu digo que... quando alguém fala comigo: — Ah, eu gosto do RZA. Eu falo: — "Pô", então, você tem que produzir com o RZA, porque eu não faço* beat *igual o RZA. Quando alguém me fala de referências assim, eu já falo: — Então, eu gosto, mas... aqui quem vai produzir é o Clebin, não é o RZA. Então provavelmente eu não vou conseguir aproximar meu instrumental [da sonoridade] desse cara. Porque ele tem a característica dele.*

Assim como Clebin Quirino, Preto C (Carlos Henrique Rodrigues da Silva) também se destaca pela farta apropriação de *samples* em suas produções. Preto C atualmente trabalha como DJ e produtor musical, mas possui uma antiga experiência como *rapper* e militante no Hip Hop de Belo Horizonte. Ele fazia parte do grupo Realistas NPN, que alcançou notoriedade no início dos anos 2000, mas encerrou suas atividades no final dessa mesma década. Além do trabalho artístico, o grupo era responsável pela posse Nós Por Nós, articuladora de diversas ações culturais e sociais em vilas e favelas da região oeste da capital. Em meados de 2010, Preto C começou a se dedicar à produção de *beats*. Inicialmente, segundo ele, a atividade era um *hobby*. Hoje, o produtor ainda divide as atividades musicais com o trabalho de consultoria em soldagem industrial, mas tem produzido frequentemente para diversos artistas.

Nós nos encontramos várias vezes em seu estúdio, que fica no bairro Carlos Prates, região noroeste de Belo Horizonte. O primeiro encontro foi para que eu pudesse entrevistá-lo. Posteriormente, retornei ao estúdio para observar sessões de produção e gravação e para tirar algumas dúvidas com Preto C. O Labs Estúdio fica no subterrâneo de uma casa utilizada para fins comerciais, que abriga diversos empreendedores ligados ao Hip Hop local. Dentre outros, a casa também abriga a Família de Rua, coletivo que organiza o Duelo de MCs, um dos principais eventos ligados ao Hip Hop da cidade, e o produtor cultural Victor Luciano, que, entre outras atividades, é responsável pelo Palco Hip Hop, um festival que congrega e apresenta as diversas linguagens artísticas dessa cultura.

A temática do *sampling* foi parte integral da entrevista e das conversas posteriores com Preto C, uma vez que esse processo é estruturante de seu *modus operandi*. Os próprios equipamentos utilizados pelo produtor favorecem/facilitam a manipulação de *samples*, especialmente o controlador MIDI Maschine, da Native Instruments. Em um dado momento, indaguei-o sobre os motivos que o levam a optar pelo uso de *samples* de maneira tão explícita:

> **Pesquisador:** *Você falou que gosta de usar* samples. *Por que você gosta dessa ferramenta? Gosta de trabalhar...*
>
> **Preto C:** *Porque eu acho que faz parte da história do Hip Hop. Eu acho que isso é ser conservador com a ideologia. Eu acho que faz parte da história da... desde quando iniciou o Hip Hop, desde o* b-boy*, de fazer o* loop *na* soul music. *Quando o DJ fazia como se fosse um* back-to-back, *e aí você ia e voltava aquela parte... eu acho que o* sample *faz parte da história. E eu tenho pesquisado bastante, isso faz parte da arte . [...] Para mim, hoje o* sample *é fato primordial no meu* beat*, por exemplo. E aí eu uso outros instrumentos, mas eu não vou deixar de usar nem que seja [o* sample *de] uma voz. Às vezes eu não vou usar um* sample *harmônico, eu vou usar só uma voz. E aí eu vou copiar aquela harmonia, ou relembrar aquilo de outra forma, mas o* sample *para mim é primordial*

> *em um* beat. *Isso se tratando na questão da cultura, eu acho que isso faz parte da cultura, da cultura do* rap.
>
> **Pesquisador:** *Mas você acha que hoje em dia o uso de* samples *está perdendo força? Está cada vez [mais] diminuindo ou você ainda acha que é muito presente? Às vezes eu sinto que...*
>
> **Preto C:** *No* trap *tem diminuído bastante, porque no* trap *o cara compra o* plug-in *e os* plug-ins *têm vários [instrumentos] harmônicos como piano, teclado... o cara vai, faz o recorte, e faz o* trap. *E hoje a produção tá muito mecanizada. Hoje o cara compra o* plug-in *que vem a sequência de batida, sequência de baixo, sequência de piano... o cara simplesmente só pega aquele* plug-in *e joga na produção. Então, você hoje escuta um* trap *e é a mesma batida. Não sei se você já percebeu isso. É porque os caras pegam um* plug-in *e jogam no aparelho, o cara não tem o trabalho de criar a música. Você "tá" falando a questão de perder [força]... nos últimos lançamentos americanos que eu tenho visto... eu não escuto muito* trap *não, escuto pouco* trap*, mas... o boom bap tem voltado com muita força. O boom bap está voltando com muita força. Só que, o que que eles "tão" fazendo hoje? Eles "tão" fazendo um boom bap mais suingado. Um boom bap que te dá a sensação que ele é lento, mas é um boom bap de 120 BPM. E aí eles estão usando muito* samples *de instrumentos separados. Não é mais aquele* sample *que você vai escutar e vai dizer: — Ah, isso é daquela música. O cara pega um trecho do piano, lá no final da música pega outro acorde do piano e cria aquilo, mas é um* sample*, ele recortou de um* sample*. E às vezes quem escuta acha que não é um* sample. Trap *tem muito disso. O cara pega um piano de* trap *e coloca um efeito de harpa nele... aí você faz o acorde que você quiser. E dá a sensação que ele criou, mas na verdade ele pegou um acorde que já existe. Então, assim, [o* sample*] tem perdido [espaço] por causa da mecanização dos* plug-ins *de produção, que eu vejo hoje.*

Preto C oferece uma justificativa que explicita uma visão parecida com o entendimento dos *beatmakers* pesquisados por Schloss (2014). O produtor conecta a técnica à tradição e à ideologia da cultura Hip Hop, e alega que o *sampling* faz parte da arte *beatmaker*. Embora a maioria dos produtores

entrevistados tenha demonstrado um conhecimento aprofundado sobre o *rap* e o Hip Hop, nenhum outro justificou sua opção pelo uso de *samples* dessa maneira.

A questão do decaimento do uso de *samples,* evidenciada por Preto C e abordada nas falas de A Coisa e Enece, foi uma pergunta recorrente nas conversas. Sempre que possível, eu os indagava diretamente sobre essa questão. Meu intuito era justamente checá-la junto aos produtores, uma vez que a bibliografia sobre o assunto e as produções de *rap* contemporâneo reforçam a impressão de que o *sampling* não é a técnica primordial de produção de *beats* atualmente. Em uma das conversas com Clebin, dirijo-lhe a mesma pergunta que fiz a Preto C e a quase todos os entrevistados. O produtor me respondeu da seguinte maneira:

> **Pesquisador:** *Você acha que, aqui em BH, o uso de* samples *está perdendo força? Ou você acha que isso ainda é referência pra muita gente?*
>
> **Clebin Quirino:** *Está perdendo força. Não só em Belo Horizonte como no Brasil também. Como nos Estados Unidos teve aquela mudança de paradigma, que a galera começou a ganhar muito dinheiro com música, com produção... e no Brasil, isso se dá muito mais pela monetização de YouTube, das plataformas de distribuição musical, a galera tem recorrido menos a* samples*, porque você vai cair naquele problema de direitos autorais, dependendo de como você corta esse* sample*. Então boa parte dos produtores tem optado em criar. Pode ser até [uma criação] a partir de* samples*, como eu te disse, que às vezes eu pego um* sample *e recrio sem usar o* sample*, mas a maioria das vezes os produtores têm preferido criar coisas a partir de coisas tocadas no violão, guitarra, sintetizadores, e criar seus próprios instrumentais. Inclusive repetindo notas que já existem, mas com seus próprios timbres, sintetizadores e instrumentos... para correr menos risco do Youtube dizer que aquela música é de alguém, que tem trechos de uma música de alguém. Ou que as plataformas digam que você está usando músicas de alguém e que você não pode ganhar dinheiro com aquela música. Então, boa parte tem recorrido menos ao* sampling *por causa disso.*
>
> **Pesquisador:** *Você observa, então, essa tendência?*

> **Clebin Quirino:** *Sim. Sobretudo os grupos que vão ficando mais famosos. Agora, os grupos menos famosos estão pouco se importando com isso, grupos que têm menos* views *no Youtube, têm menos músicas baixadas em plataformas de distribuição musical. A cada dez músicas novas que você escuta de* rap *nacional no Youtube, uma ou duas são [feitas com]* samples. *O resto você não sabe identificar se é um* sample *ou se é o cara tocando.*

Os excertos apresentados registram momentos das conversas com os produtores em que o *sampling* foi tematizado e discutido de maneira explícita. Nessa primeira parte, procurei apresentar, sobretudo, as opiniões pessoais dos produtores sobre a técnica. Outro assunto endereçado é a visão deles sobre esse procedimento no atual contexto da música *rap*. Vários pontos de vista, razões e opiniões surgiram nessas conversas, sendo difícil explicitar um panorama consensual que advém desses fragmentos.

De maneira geral, o *sampling* é reconhecido como uma técnica fundamental na música *rap*, um modo de fazer essencial. Essa ligação com a essência do *rap* e do Hip Hop se manifesta nas falas de Enece, Giffoni, A Coisa e Preto C. Os *beatmakers* locais demonstraram conhecimento das tradições do gênero, e, em algumas falas, explicitaram a continuidade entre o *sampling* e as práticas de discotecagem dos DJs de Hip Hop, em uma construção teórica semelhante ao que foi identificado por Schloss (2014) entre os produtores norte-americanos.

A pesquisa não identificou nenhum *beatmaker* local que produza unicamente baseado no uso de *samples*. Nenhum artista que entrevistei ou conversei informalmente afirmou tal proposta, tampouco foi possível encontrar algum *beatmaker* com tal característica. Embora alguns produtores, como Clebin Quirino e Preto C, admitam que o *sampling* é um procedimento fundamental em seus processos de produção, eles não se limitam a esse recurso. Ambos utilizam arranjos gravados por eles mesmos, usando timbres de instrumentos digitais e, em menor medida, a gravação da *performance* de músicos em instrumentos tradicionais.

Por outro lado, nenhum dos produtores consultados afirmou que opta por nunca utilizar *samples*. Em maior ou menor medida, todos fazem uso desse procedimento, seja por escolha estética, uma demanda externa – do *rapper* contratante que, por exemplo, requisita a utilização de um *sample* específico –, ou incapacidade/insegurança de lidar com outras ferramentas de produção ou criação musical. Até mesmo os produtores que se destacam pelo manuseio de teclados e sintetizadores, como Eazy CDA e DJ Spider, afirmaram que utilizam *samples* em alguns momentos.

Nesse sentido, é possível afirmar que estamos diante de uma postura híbrida. O *sampling* é praticado e reconhecido como uma técnica fundamental à música *rap*, mas isso não é suficiente para que os produtores mantenham um comportamento purista em relação ao procedimento. Na sequência deste capítulo, discutirei algumas características desse comportamento híbrido. Mais adiante, pretendo discutir os principais motivos que levam os produtores locais a utilizarem *samples*, mesmo diante da atual diversidade de técnicas, ferramentas e sonoridades que convivem no gênero *rap*.

Sampling, purismo e *beatmaking* em Belo Horizonte

A pesquisa de Schloss (2014) identificou um comportamento em relação ao uso de *samples* que ele considerou purista. Tais produtores privilegiam integralmente o uso desse recurso em seus *beats*, em detrimento de outras ferramentas de produção. Segundo o autor:

> [...] a maioria dos meus consultores compartilham de uma atitude purista, em certa medida, em relação ao uso do sampleamento digital na produção de Hip Hop. [...] Os produtores de Hip Hop, que usam *samples*, dedicam grande importância a esse fato, e – como demonstrarei – acham difícil aceitar

> outras abordagens sem comprometer muitas de suas premissas fundamentais sobre a forma musical (SCHLOSS, 2014, p. 5, tradução nossa).

Schloss (2014) afirma que certas escolhas dos produtores – nesse caso o uso de *samples* – são valorizadas por razões estéticas e simbólicas, e a aderência de um produtor a essa estética indica um posicionamento autêntico na comunidade desses profissionais. Na concepção dos produtores pesquisados por Schloss (2014), o *sampling* é um dos elementos que define a música Hip Hop. O uso de trechos musicais sampleados seria o procedimento autêntico de produção do gênero. Ele demonstra esse posicionamento a partir da discussão sobre o uso de gravação de *performance* de músicos em estúdio (*live instrumentation*) na produção dos *beats*. Segundo seus informantes, o uso de *live instrumentation* "não soa autêntico":

> Eu uso o neologismo "*live instrumentation*", conforme o uso dado ao termo pelos produtores de Hip Hop: instrumentos acústicos, elétricos ou eletrônicos, que não utilizam sons previamente gravados, o que se refere a virtualmente tudo que não seja toca-discos e *samplers*. É interessante notar que enquanto muitos da comunidade Hip Hop concordariam que os toca-discos e *samplers* são, de fato, instrumentos musicais, eles implicitamente fazem uma distinção ao não incluí-los no termo *live instrumentation*. Com efeito, alguns produtores me disseram que não consideram o teclado como um instrumento; isso aparentemente se deve ao fato de que os teclados são mais usados pelos produtores para manipular os *samples* do que para tocar extensas figuras musicais (SCHLOSS, 2014, p. 223, tradução nossa).

Entretanto, o fato de os produtores puristas não valorizarem o uso de instrumentação ao vivo não significa que isso nunca aconteça. Em alguns casos, esse elemento é aceitável. Schloss (2014) identificou três condições para que isso aconteça: quando o músico se submete à estética do Hip Hop, quando a instrumentação ao vivo é usada como apoio aos temas musicais que estão aparentes no *sample* e quando os instrumentos têm um timbre ou ambiência considerados adequados. Em sua concepção purista, tais produtores acreditam que os sons gravados a partir da *performance* de um instrumentista servem para apoiar – ou enriquecer – os sons sampleados. Trata-se de uma inversão em relação à perspectiva dos músicos que anteriormente utilizaram *samplers*, que o usaram para complementar as *performances* em estúdio e ao vivo, quase sempre provendo um timbre de instrumento, ou a presença de um músico, que não estaria presente na apresentação. É o que afirma Tricia Rose (1994):

> Antes que a música *rap* redefinisse o papel que os *samplers* desempenham na criatividade musical, os *samplers* eram utilizados quase que exclusivamente para poupar tempo e dinheiro aos produtores, engenheiros e compositores. Os *samplers* eram usados como atalhos; às vezes um naipe de sopros, um bumbo, ou *backing vocals* poderiam ser pinçados de um disco de maneira fácil e rápida, limitando os gastos e o esforço para localizar e remunerar músicos de estúdio. Embora famosos músicos de *rock* tenham de fato utilizado *samples* de outros músicos proeminentes como parte de seus álbuns, em sua maior parte, os *samples* foram usados para complementar ou acentuar uma peça musical, não para construir uma música nova (ROSE, 1994, p. 73, tradução nossa).

Outra atitude do comportamento purista diz respeito à utilização de discos de vinil como fonte primordial dos *samples*. O processo de pesquisa por esses álbuns é conhecido como *digging in the crates*, também chamado de *crate-digging* ou simplesmente *digging*. Um termo semelhante, em português, seria "garimpar discos de vinil", ou meramente "garimpo". Schloss (2014) afirma que o *digging* proporciona não somente os *samples* em si, que são o material bruto para esses produtores, mas também demonstra um comprometimento com a tradição do Hip Hop por meio da reinscrição consciente – ou não – do valor da discotecagem (através da associação com os discos), concede os devidos créditos ou presta as merecidas homenagens às fontes originais dos *samples*, instrui os *beatmakers* sobre diferentes gêneros e formas musicais e funciona como uma forma de socialização entre os produtores, não somente pela pesquisa de campo em si, mas através de conversas e debates sobre a pesquisa e os discos, consequentemente.

O próprio Schloss (2014) reconhece que sua pesquisa registra um momento da história do *rap* que não existe mais. Por mais que seja possível identificar *beatmakers* que ainda priorizam o uso de *samples*, essa postura purista já sofreu alguns deslocamentos, em decorrência de mudanças tecnológicas, estéticas e de transformações no contexto da música *rap* de maneira geral. Nesse sentido, era provável que existisse um comportamento diferenciado por parte dos produtores locais. Porém, acredito que esse deslocamento não é algo dado, que pode ser definido *a priori*. Portanto, analisarei adiante os modos como o comportamento dos *beatmakers* locais divergem de uma postura estritamente purista.

O comportamento híbrido

A análise da pesquisa de campo permitiu afirmar que os produtores locais não apresentam um comportamento estritamente purista em relação ao uso de *samples*, porém o uso desse recurso ainda está muito presente nos processos de produção/composição dos *beats*. Existe uma tendência local de mesclar diferentes técnicas e ferramentas de produção e composição.

Foi possível observar que o sampleamento, tanto no âmbito pragmático quanto estético, continua a ser uma referência para os produtores, mas está amalgamado a outros recursos de produção e composição, como o uso de emuladores digitais de sintetizadores e a gravação de músicos executando instrumentos como guitarra, baixo elétrico e piano. Essa postura híbrida, que transita entre a tradição evocada pelo *sampling* e outras ferramentas de produção, é perceptível em uma escuta atenta dos *raps* e *beats* locais e nos depoimentos dos produtores.

O produtor Enece, por exemplo, evidencia seu *modus operandi* atual: "Hoje em dia eu não gosto só de usar *samples*. Eu coloco pelo menos um baixo, um piano, um violino. Coloco mais um instrumento pra descaracterizar um pouco mais o *sample* e ele não ficar tão evidente assim". Por outro lado, mais adiante em seu depoimento, ele valoriza uma apropriação explícita dos *samples*: "Mas eu gosto de deixar a evidência de ser *sample* também. [Gosto] que a pessoa consiga enxergar de onde veio. Eu acho isso legal pra 'caralho'".

Um dos elementos que caracterizam essa postura híbrida em relação aos *samples* no contexto local é a frequente mistura desse recurso a outras ferramentas, principalmente emuladores digitais de sintetizadores. Mesmo quando o excerto sampleado é o elemento mais importante no *beat*, é quase certo que exista uma camada de sintetizador ou outro elemento melódico que o complemente. Uma das mais frequentes ocorrências desses retoques são os arranjos de contrabaixo ou os elementos graves da harmonia – ou melodia – de um *beat*. É comum, entre os produtores locais, adicionar esse elemento grave, usando um emulador de contrabaixo elétrico ou um timbre de sintetizador. É o que fica explícito em parte da conversa com Clebin Quirino:

> **Pesquisador:** *Além dos* samples*, você usa outros elementos também?*
>
> **Clebin Quirino:** *Uso. Na maioria das vezes, eu tenho que fazer o baixo. Porque nem sempre as frequências de grave dos* samples *que eu pego*

> *suprem a necessidade de baixo que o* rap *pede, né. A galera do* rap *gosta muito do bumbo, caixa e o baixo aparecendo bem. Então você tem que "dar um grau" no baixo, "re-tocar" ou tentar trabalhar a frequência de baixo do* sample*. Então, na maioria das vezes, eu refaço o baixo.*
>
> **Pesquisador:** *Refaz como?*
>
> **Clebin Quirino:** *No próprio Fruit Loops.*[64] *Ou eu toco um baixo, ou chamo algum músico, porque eu não sou um músico que toca um instrumento. Então eu chamo algum parceiro do estúdio.*

Esse comportamento também se evidencia nesta passagem do depoimento de Preto C:

> **Pesquisador:** *E o que seria "a sua cara" no* beat*? Quais elementos que você acha que identificam seu estilo de produção?*
>
> **Preto C:** *Para mim, [seria] um* sample *que eu consigo criar tonalidade dentro daquilo que o MC propõe, [daquilo] que ele vai cantar. Gosto muito de recortar o* sample*, não deixar o* sample *inteiro, praticamente não gosto de nenhum* sample *inteiro. Gosto muito de usar baixo orgânico, sonoridade orgânica misturada com um elemento eletrônico.*
>
> **Pesquisador:** *Orgânico, que você fala, é a pessoa tocando e você grava? Ou você mesmo tocando?*
>
> **Preto C:** *Ou ele tocando ou, por exemplo, hoje eu tenho o Scarbee*[65] *aqui, que é um* plug-in *com uma sonoridade orgânica mesmo. Dá para você fazer até os "arranhados" da corda.*
>
> **Pesquisador:** *Aí você programa o arranjo no teclado?*
>
> **Preto C:** *O teclado eu uso mais para correção de nota mesmo. Eu faço tudo é no Maschine [controlador MIDI usado por ele].*
>
> **Pesquisador:** *Nos pads...*

64 O Fruit Loops é um *software* de produção musical produzido pela Image-Line. Trata-se de um dos *softwares* mais utilizados pelos produtores locais.

65 O Scarbee é um *software* da Native Instruments que emula a sonoridade da guitarra e baixo elétricos. Sua intenção é possibilitar a construção de arranjos de guitarra e baixo de maneira parecida com a *performance* de músicos reais. Ele disponibiliza uma série de nuances de *performance*, como *bends*, *mutting* e *slides* para aperfeiçoar o caráter realista dos arranjos.

> **Preto C:** *Tudo nele. Ele me dá todo o recurso, inclusive teclado aqui.*
>
> **Pesquisador:** *Você usa um* plug-in *que é um baixo bem parecido com um baixo elétrico e programa o arranjo usando ele?*
>
> **Preto C:** *Isso. [...] E outra característica [minha] é que eu sempre crio alguma coisa em cima do* sample*, nunca deixo o* sample *puro, cru. Eu pego, por exemplo, um efeito... faço o* design *de um timbre sintético, do mesmo* sample*, no mesmo acorde.*

Enece explica as razões pelas quais sentiu a necessidade de utilizar outros elementos que não fossem *samples*, e usa a questão do baixo para exemplificar:

> **Enece:** *Por autenticidade. Para dar um pouco mais de cara, de sentimento. Porque eu acho que música é muito sentimento. É uma coisa que já está dentro de você, é só um jeito de você colocar pra fora. Eu acho que a música, na verdade, não é uma coisa que você simplesmente cria. É uma coisa que já está na sua cabeça e você vai montando as pecinhas. Eu sempre vi a música dessa forma. Só com isso que você consegue ter mais características suas. Você coloca a música do jeito que você acha que ela deveria ser. Porque* sample *é massa, você usa os* samples*... mas, às vezes, você fala: — Acho que uma linha de baixo tocada poderia ficar melhor. Às vezes, você tem um* sample *legal de um violino, que você achou perfeito, mas você acha que o baixo daquele* sample *não é legal. Aí [eu] elimino o baixo e coloco meu baixo da forma como eu acho que deveria ser.*

Enece conecta explicitamente a adição de outros elementos, que são frutos de sua *performance* ou programação, com um aumento da necessidade de ampliação de seu leque expressivo e um maior domínio pessoal dos elementos musicais. Em outra parte da conversa, ele associa o uso de outros elementos, além dos *samples*, a um caminho natural da evolução de um *beatmaker*:

> **Enece:** *[..] eu acho que a evolução natural de qualquer cara que "sampleia", depois, é tocar alguma coisa.*
>
> *P***esquisador:** *É?*
>
> **Enece:** *Eu acho que grande parte [dos produtores] acaba pulando um pouco para esse lado.*
>
> **Pesquisador:** *Por que você acha que isso acontece?*
>
> **Enece:** *Por questão de evolução da própria pessoa. Você sente a necessidade de... eu acho, pelo menos no meu ponto de vista, isso aconteceu comigo. Você sente a necessidade de colocar um outro baixo, outro piano, você gosta daquele timbre, mas você quer mudar as notas e, às vezes, no* sampler *não fica tão legal. Você começa a querer fazer uma coisa um pouco mais trabalhada, [quer] deixar um pouco mais do jeito que você realmente quer. É um processo meio que natural, acontece. Eu continuo usando* samples*, faço coisa tocada, faço coisas com* samples*, sem critério nenhum. Eu simplesmente deixo a música sair.*

DJ Spider expõe uma argumentação semelhante à de Enece:

> **DJ Spider:** *[...] há uns anos, eu sampleava mais, eu fazia mais coisas* sample*adas. Na verdade, tem o lance de, por exemplo, ir lá e estudar um pouco de teclado, de harmonia e tal. Quando você, às vezes, não tem isso, você sempre vai recorrer ao* sample*, né, que vai te ajudar, que vai fazer a harmonia da música ali. Se o cara não tem o conhecimento de fazer isso, por exemplo... aí é um recurso, porque, justamente no início, eu sampleava mais por causa disso também. Menos conhecimento, menos experiência, vamos falar [assim]... que naturalmente faz você samplear mais. Agora, é como eu falei, depois você transforma o* sample*, não como se fosse a única alternativa, mas um complemento ou uma opção, dependendo da música. Não [é], tipo assim, se não tiver nenhum* sample *não vai sair a produção, entendeu?*

DJ Spider insinua que, quando limitado, o conhecimento musical, entendido aqui como conceitos e ferramentas da música ocidental, induz à dependência do sampleamento. Em contrapartida, uma compreensão musical mais

ampla, aliada a uma experiência mais vasta, permite uma escolha mais livre de técnicas e ferramentas na produção dos *beats*.

Foi possível verificar, portanto, que nenhum produtor local cria unicamente a partir de *samples*. Mesmo quando o recurso é um elemento determinante, é frequente o uso de outros materiais musicais para complementar o *beat*. Segundo a opinião dos artistas consultados, essa necessidade de adicionar outros elementos além do *sample* decorre da característica do próprio som sampleado, que muitas vezes não possui uma determinada frequência, característica ou timbre evidente (por exemplo, os sons graves) e de uma demanda criativa do produtor, que, ao longo de sua trajetória, busca informações e adiciona novas técnicas e ferramentas ao seu leque de recursos.

Os relatos e percursos apresentados sugerem que os artistas vivenciam uma espécie de evolução como produtores, que parte do uso de *samples* em direção a um conhecimento ampliado de ferramentas de produção e entendimento musical tradicional. Ao longo de suas trajetórias como produtores musicais de *rap*, alguns desses sujeitos sentiram a necessidade de compreender mais profundamente conceitos musicais, como harmonia e arranjo, assim como elementos da *performance* de instrumentos, como piano e violão. Cada processo individual possui suas próprias nuances, porém, é possível afirmar que esse estudo aconteceu de maneira informal, através da troca de informações com outros músicos e de pesquisas na internet. Tal aprendizado não aconteceu em escolas de música, que, via de regra, rejeitam o tipo de música que eles fazem. Tampouco ocorreu por meio da leitura de livros, revistas ou outras publicações literárias. Hoje em dia, a principal fonte talvez seja o YouTube, com seus inúmeros tutoriais sobre produção de *beats* e produção musical de maneira ampla. Além disso, a consulta a páginas e *blogs* especializados no assunto é constantemente citada como fonte de pesquisa. Em menor medida, o acesso a fóruns de discussão especializados também está presente no discurso dos produtores locais. Alguns deles, como Enece e Spider, chegaram a afirmar que essa expansão dos recursos para além do *sample* é uma espécie de

caminho natural. Embora eu admita que esse processo aconteça com vários *beatmakers*, não enxergo essa evolução como um caminho linear. Creio que existe uma diversidade de trajetórias evolutivas, e que essa opção está mais ligada à necessidade pessoal de cada produtor e à sua busca específica por novas informações e conhecimento musical.

Samples e *live instrumentation*

O uso de *live instrumentation* entre os produtores locais é outra característica que os distanciam do comportamento purista. Embora não configure um padrão, a adição de elementos originados a partir da *performance* de músicos em estúdio é comum nos processos de produção locais. Diversos produtores relataram casos em que houve o uso desse recurso. Quando perguntados sobre o assunto, vários explicitaram uma opinião positiva em relação ao uso de *live instrumentation* – que eles chamam de "elementos tocados" ou "coisas tocadas". Quando indagado sobre o tema, Eazy CDA respondeu da seguinte maneira:

> **Pesquisador:** *E gravar* performance *de instrumentistas "ao vivo", tipo uma linha de guitarra ou uma linha de baixo, você usa também?*
>
> **Easy CDA:** *[Uso] "Pra caralho". Queria usar mais, sabe? Mas [já] usei bastante... eu mesmo me gravo ali às vezes: — Ah, quero um violão. Eu mesmo me gravo.*
>
> **Pesquisador:** *E o que isso traz de diferente para o* beat*?*
>
> **Eazy CDA:** *Ele fica mais... mais... orgânico. Ele te dá essa coisa... um ser humano... mais um ser humano trabalhando dentro do contexto de uma música que a produção dela é solitária. O* beatmaker *é isso, né. Ele pega ali e faz só por si. Se o MC gostou, ele pega e grava. Ou modifica, trabalha em conjunto, igual eu gosto de trabalhar. Mas quando você coloca esses elementos orgânicos, que eu tenho mais vontade de trabalhar eles. [...] Se eu tivesse mais tempo e mais condições de gravar instrumentos orgânicos com instrumentistas, eu faria muito mais. Eu faria muito mais... mas voltado para o* rap*. Isso seria mais doido ainda. Porque na "gringa" faz-se muito isso, saca. Muito. O próprio*

> *disco do Dr. Dre, o* Compton*, se você ouvir, você vai ver que o disco está voltado mais "para banda". Tem muita coisa "na unha", saca. Isso eu acho sensacional.*

Um outro exemplo da mistura de *samples* com instrumentistas tocando ao vivo é o grupo Julgamento, no qual DJ Giffoni atua como produtor e é um dos DJs (ao lado de DJ Tobias). O grupo é uma das referências na música *rap* de Belo Horizonte, conhecido pela sua estreita ligação com a cultura Hip Hop e sua postura crítica. O Julgamento iniciou suas atividades há mais de 20 anos e já teve diferentes configurações. Ainda que conte com dois *dee-jays*, há mais de dez anos o grupo possui um guitarrista e um baixista em sua formação, que participam tanto nas apresentações ao vivo como na produção dos *beats*. Essa mistura talvez não faça sentido perante o paradigma purista, mas é plenamente possível e aceitável na perspectiva híbrida do contexto local.

Eu perguntei a Giffoni como a *performance* de um músico tocando pode contribuir na produção de um *beat*:

> **Pesquisador:** *Como a* performance *ao vivo contribui para um* beat*?*
>
> **DJ Giffoni:** *Eu acho que contribui nessa parte rítmica, de ir formando as camadas com os instrumentos, né. Tipo: monta uma bateria, já tem um ritmo ali. Põe um baixo para completar aquele ritmo. Às vezes o baixo faz uma nota que, por exemplo, o bumbo não está marcando e dá um outro ritmo, junto com o ritmo da bateria, tipo complementa. A guitarra entra fazendo uma linha... ou mesmo que seja um baixo tocado, de não ser tão cravado, pode dar um* groove *diferente... uma sonoridade que não seja tão eletrônica, por causa do timbre do instrumento. Por exemplo, eu não vejo por que programar um baixo com um som de baixo elétrico, normal, tocado, sendo que eu posso chamar uma pessoa pra vir e tocar o baixo. Eu acho que é da finalidade mesmo do instrumento no arranjo. Eu acho que contribui, pela parte de agregar uma pessoa no trabalho. Tipo: uma pessoa tocou esse violão aqui, não foi um violão [programado]. Você tá construindo, criando a música, a*

> *melodia, alguma coisa... e agregando valor à música, chamando uma pessoa para participar. Tem influência em muitas coisas, não sei se tô conseguindo explicar direito, tá meio confuso. Mas eu acho que é pela parte de... ter um instrumento e alguém ter tocado ali. Pode ser pela parte de [que] quando você toca, você passa uma emoção ali também, na hora que você está tocando. Essa emoção, eu acho que ela fica na música. Pode ser por esse lado também. Pelo lado de agregar valores, de agregar mais uma pessoa... de tudo isso.*

Apesar da retórica um pouco confusa, Giffoni elenca algumas qualidades que a *performance* de um músico pode agregar a um *beat*: complexidade rítmica, na medida em que a *performance* possibilita nuances que a diferem de um arranjo programado no *software* (não é "[...] tão cravado, pode dar um *groove* diferente"); uma riqueza timbrística, uma vez que, na visão de Giffoni, as ferramentas que emulam instrumentos, como baixo e guitarra elétricos, não soam tão apropriados como os próprios instrumentos ("[...] uma sonoridade que não seja tão eletrônica, por causa do timbre do instrumento"); a possibilidade de agregar um(a) colaborador(a) no processo de produção, que pode contribuir com opiniões, *insights* e expressões que o produtor não teria por si só, trabalhando sozinho ("Você está construindo, criando a música, a melodia, alguma coisa... e agregando valor à música, chamando uma pessoa para participar").

Uma outra evidência de que os produtores locais não enxergam o *sampling* e a *live instrumentation* como procedimentos estritamente opostos é a atitude de Clebin Quirino. O produtor, que no meu entendimento é um dos *beatmakers* locais que mais se aproxima de um comportamento purista, também faz uso frequente de elementos tocados. O músico Natanael Shadday é um colaborador assíduo nos processos de produção de Clebin, contribuindo com arranjos de guitarra, seu instrumento principal, e com baixo e teclado. Na seguinte passagem, Clebin menciona a colaboração dos músicos nos processos de produção:

> **Clebin Quirino:** *[...] na maioria das vezes, como um dos maiores parceiros do estúdio é guitarrista, eu coloco alguma [coisa] que tem a ver com guitarra, ou um tecladinho, violão, alguma coisa pra dar um suplemento a mais no instrumental.*
>
> **Pesquisador:** *Você grava alguém tocando?*
>
> **Clebin Quirino:** *Gravo. Aí não é* sample*, é orgânico mesmo, tudo gravado. Mas poucas vezes eu faço um* beat *que é uma banda inteira tocando, que todos os instrumentos são feitos com instrumentos orgânicos.*

As opiniões dos produtores locais a respeito do uso de *live instrumentation* remetem à discussão sobre o uso de instrumentação tradicional na música *rap*, evidenciado no artigo de Marshall (2006) a partir do exemplo do grupo The Roots. Em sua argumentação a favor da *live instrumentation*, Ahmir ?uestlove, baterista do The Roots, relata um episódio em que o DJ Grandmaster Flash, um dos pioneiros do Hip Hop, disse a ele: "[...] você sabe que se meus pais tivessem dinheiro para comprar instrumentos musicais para mim, então [o grupo] Grandmaster Flash and The Furious Five seria o The Roots" (MARSHALL, 2006, p. 5). Essa afirmação serve tanto para afirmar o The Roots enquanto um grupo autenticamente Hip Hop, como sugere que, *a priori*, não havia restrições a respeito da instrumentação musical que determina o gênero.

Assim como Ahmir ?uestlove, os *beatmakers* locais não enxergam o *sampling* e a *live instrumentation* como recursos opostos. E, embora grande parte dos artistas pesquisados reconheça a importância do *sampling* para a produção musical do *rap*, eles não se opõem ao uso de elementos *tocados*, ou *orgânicos*. Alguns deles, como Clebin e Giffoni, fazem parte de grupos que contam com uma formação de banda, com a presença de instrumentos como baixo, guitarra e bateria. Preto C, que afirmou que utiliza *samples* porque acha "que faz parte da história do Hip Hop", e que utilizar *samples* "é ser conservador com a ideologia", apresenta-se ao vivo com o *rapper* Neghaun e sua banda. O que parece ser importante para os produtores locais é o

modo como os instrumentos são usados na construção das músicas. Eles não impõem restrições ao uso de instrumentos tradicionais, desde que eles sejam utilizados em conformidade com as prioridades estéticas do *rap*.

O uso de instrumentação tradicional foi um elemento discutido na conversa com Eazy CDA, que inicia sua explanação sobre o tema ao ser perguntado sobre o declínio do *sampling*:

> **Pesquisador:** *Você acha que essa questão do uso de* samples *"tá" perdendo força na produção de* rap*? Ou não dá pra afirmar isso?*
>
> **Eazy CDA:** *Não "tá" não. O* rap *sempre vai estar dentro dessa onda do* sample*, ele não vai perder isso. Pode ser que hoje, com essa tendência muito mais sintética... nos* raps *a galera está tocando mais as coisas. Tem uma galera nova... nova, que eu falo, são os* beatmakers *que estão há dois, três anos produzindo, ou começando agora... a galera vem com uma escola musical bem interessante. É o que venho observando. Que aquilo que nós não tivemos naquela época, tem essa geração que teve algum contato com "música". Tocam algum instrumento, têm alguma noção de canto, isso daí eu "tô" achando muito legal. Eu gosto disso. O* rap *ficou muito engessado nessa coisa: — Oh, se não tem* sample*, não é* rap*. Teve muito disso. Porque, até então, quando você falava em* rap *com banda, dava até morte. [Falavam] que não era* rap *mais, tinha essas contradições. No Brasil principalmente, mas é porque no Brasil misturava-se muito com o* rock*, não tinha a referência da música negra em si, que era o* funk*, o* soul*, o* jazz *[...].*

Eazy afirma que a nova geração local de *beatmakers* possui mais *background* musical, "mais contato com música",[66] e, ainda, que eles "têm noção de

66 Durante as conversas, o termo "música" geralmente era empregado pelos *beatmakers* locais para se referir a três coisas: uma obra musical, que não pertence ao gênero *rap*; gêneros musicais, que não são o *rap* e a linguagem musical, entendida de maneira ampla. Isso não significa que eles não consideram que o *rap* seja música. Na verdade, eles não sentem a necessidade de justificar o *rap* enquanto música e, quando se referem a alguma obra do gênero *rap*, eles usam o termo "*rap*". Por exemplo: "você conhece aquele *rap*?" ou "eles fizeram esse *rap* uns três anos atrás".

canto". Em seguida, acusa uma certa vigilância da comunidade local a respeito do uso de *samples* enquanto um procedimento autêntico, em detrimento do uso de bandas, principalmente aqueles artistas que tinham influência do *rock*. Mais adiante em seu depoimento, Eazy utiliza o exemplo do The Roots enquanto um grupo que soube transpor a linguagem do *rap* para uma formação de banda:

> **Eazy CDA:** *Uma banda que, para mim, é uma referência boa, que é o The Roots, eles quebraram esse paradigma. Mas custaram. Tocavam em eventos tradicionais de* rap. *Mas é uma leitura de* rap *com banda. Mas para o The Roots chegar nesse ponto, de se declarar enquanto uma banda, não é convencional. Se você for pensar, é a única banda estritamente de* rap*, pensando em um cenário* mainstream*, né, que você fala e todo mundo conhece. Tem vários outros projetos, mas o que bate assim mesmo [é o The Roots].*

Assim como ?uestlove, Eazy reconhece a autenticidade do The Roots e, assim como Marshall (2006), relata o preconceito sofrido pelo grupo, devido à sua abordagem alternativa da linguagem do *rap*. O relato de Eazy vai um pouco mais além, ao citar outros exemplos de artistas do *rap* que se apresentam acompanhados por bandas:

> **Eazy CDA:** *Mas você vê hoje os shows de* rap *tradicionais, todos os caras levam bandas de apoio. Tem um show do Snoopy [Dog], que é muito foda, que ele leva banda. Tem uma turnê dele com o Dr. Dre, que eu esqueci o nome, que eles levam banda.*
>
> **Pesquisador:** *E por que você acha que eles estão levando banda?*
>
> **Eazy CDA:** *Porque compõe o cenário, enche o palco. É legal quando você enche o palco. Quando você toca em eventos grandes, para 100.000 pessoas, com estrutura muito grande, o som "chega mais", "dá mais pressão" no som. Obviamente "dá mais pressão" no som.*

Eazy ressalta o fato de que grandes artistas têm se apresentado com banda em turnês e festivais, e considera que tal formação é mais adequada a shows de grandes proporções. Por fim, ele fornece um outro exemplo de grupo bem-sucedido na proposta de tocar *rap* com banda, o Projeto Nave:

> **Eazy CDA:** *E é o* rap *também, os caras não inventam. Eles pegam o mesmo som mecânico e dobram em cima. Com* sample *ainda, em cima, eles dobram aquilo. Eles colorem, eles temperam. Uma galera que faz bem isso aqui no Brasil é o Projeto Nave.*[67] *Custou para a galera daqui chegar naquele raciocínio: — Nós vamos fazer uma releitura do* rap*, nós não vamos inventar. É uma releitura da música do artista com banda, orgânico, tocado, "na unha". Mas é a mesma música. Mesmo BPM… às vezes usando o* sampler*… os arranjos são os mesmos. Eles não misturam, eles reproduzem. Com banda. Porque na verdade o que eles [os músicos de apoio fazem] é o show do disco. Eles fazem o show do disco, não foi feito para aquilo. Eles reproduzem porque [o disco] é aquilo. Eu gosto. Mas a ideia é essa, porque não tem quem faz isso. Você entendeu agora minha colocação? Esse tipo de proposta do Projeto Nave que não tem, porque toda vez que vai para [tocar com] banda, tem essa lógica que você colocou: — Vamos alterar, não vamos reproduzir. No Brasil um dos poucos que assumiu isso de reproduzir foram eles, e ninguém mais faz. Todo mundo que vai fazer com banda sempre vai pensar em deslocar, em colocar sua personalidade, uma linguagem, temperar de outra forma. A galera falou assim: — Vamos fazer* beat*, com banda. Entendeu como que é a lógica? É fazer* beat *com banda, é isso. E eles entregaram isso muito bem. Quando eu vi eu gostei, porque não tem. Não tem quem se propõe a fazer isso, tocar "amarrado", fazer "a onda" [do* beat*], fazer uma espécie de cover mesmo.*

Eazy argumenta que os músicos do Projeto Nave "não inventam", ou seja, não modificam os arranjos dos *beats* quando fazem uma releitura das músicas. Esse exemplo reforça a visão de que o uso de músicos e instrumentação

67 O Projeto Nave (projetonave.bandcamp.com) é um grupo paulista que acompanha e colabora com diversos *rappers*. A formação do grupo nas *performances* ao vivo inclui instrumentos como baixo, guitarra e violão, assim como toca-discos e um *sampler*.

tradicional é bem-vindo, desde que se adapte à linguagem do *rap* e reforce os elementos presentes nos *beats*, assim como sua lógica cíclica e sua riqueza rítmica.

Discos, MP3 e as fontes materiais dos *samples*

Uma outra questão investigada junto aos produtores é a fonte material dos *samples*. Na concepção purista do grupo etnografado por Schloss (2014), os discos de vinil são priorizados enquanto fonte de pesquisa pelo material sonoro. No contexto local, os discos de vinil são as fontes primordiais dos excertos utilizados? Ou os produtores locais usam arquivos digitais? Debati essa pauta com alguns dos informantes.

Durante a conversa com Eazy CDA, ele dissertava sobre o fato de os produtores priorizarem *samples* advindos de músicas que, atualmente, não estão em evidência. Segundo o produtor, essa é uma característica importante da pesquisa pelos trechos. Ele prossegue seu raciocínio expondo o fato de que boa parte dos *beatmakers* de fora do Brasil privilegia a pesquisa em discos de vinil. Eazy produz o seguinte relato:

> **Eazy CDA:** *[...] raramente o – ou a –* beatmaker *"trampam" com* samples *atuais, sampleiam coisas atuais. Sempre são coisas antigas. Coisas que já estão, entre aspas, em desuso. Então são pesquisadores que buscam materiais quanto mais fora do contexto atual, midiático, mais legal. Então você vai pegar... tem gente que escuta músicas regionais... isso no mundo inteiro, viu, isso não é a título de Brasil. [Eles] Buscam músicas regionais, da própria cultura local. Procuram músicas de outras culturas, outras etnias. E sempre [buscam músicas que] já não estão sendo mais buscadas, principalmente garimpando em vinil. [Lá] fora, principalmente nos Estados Unidos, a galera que é* beatmaker *ainda busca sempre em vinil. A galera vai em discotecas, lojas de discos... não compram CDs, não baixam na internet, não "mexem" com MP3. Eles vão na fonte, pesquisam, escutam.*

Por mais que reconheçam essa tradição, os produtores locais não dão continuidade a essa prática, já que poucos deles utilizam discos de vinil. O uso de arquivos digitais, geralmente baixados da internet, é uma prática disseminada. Ao ser perguntado sobre o assunto, DJ Giffoni afirma que:

> **DJ Giffoni:** *Pode ser da internet mesmo. Por exemplo, se é uma música para eu tirar um* sample*, eu posso baixar a música na internet. Se eu a tiver em vinil, eu posso pegar o vinil e gravar... e usar.*
>
> **Pesquisador:** *Mas isso acontece com muita frequência?*
>
> **DJ Giffoni:** *De pegar [o* sample*] no vinil?*
>
> **Pesquisador:** *É.*
>
> **DJ Giffoni:** *No meu caso, não. Eu uso... agora que eu estou produzindo com* samples*, antes eu produzia mais programando. Agora, com* sample*, eu posso pegar o* sample *mesmo na internet... [é] mais pela praticidade mesmo. O mais legal, eu acho que é pegar do vinil... gravar. Isso eu acho mais legal de fazer.*
>
> **Pesquisador:** *Por quê?*
>
> **DJ Giffoni:** *Porque aí tem... além de ter aquela coisa do som do vinil... às vezes a música na internet é mais limpa, né. É uma música que às vezes vem de um CD. Mas se você pega ela do [disco de] vinil, ela já vem com uma outra sonoridade mais... mais analógica mesmo, né. Se é da internet... tem outras maneiras de fazer, né. Você pode pegar uma música mais limpa e sujar ela. Pode colocar um barulho de vinil nela.*

O que se observa na argumentação de Giffoni é que não existe preferência por uma materialidade específica. A decisão sobre a fonte material do *sample* é de ordem prática: ele retira o trecho da fonte que estiver ao alcance, a que for mais acessível. Pode ser um arquivo MP3 que o *rapper* trouxe em um *pendrive*, pode ser baixado da internet (muitas vezes das próprias redes de *streaming*) ou pode ser digitalizado a partir de um vinil, caso o produtor possua o disco (ou alguém leve o álbum para ele). O produtor valoriza o uso do vinil, especificamente, por causa de uma sonoridade mais analógica e uma sujeira, mas não enxerga sentido em se limitar

a essa prática. Ele inclusive atesta que, caso sinta vontade, um produtor pode inserir um ruído ou um filtro que simule a estática do vinil, ao afirmar que você "pode colocar um barulho de vinil nela". Isso demonstra um interesse maior na sonoridade, na textura resultante do vinil, do que na materialidade em si.

No depoimento em que expõe seu método de trabalho, Clebin Quirino relata sua opinião sobre o uso dos discos:

> **Clebin Quirino:** *Uma característica minha é usar* samples *de [discos de] vinil, então eu sempre procuro no acervo de discos que eu tenho, e até de MP3 também, não fico preso só no vinil não. Às vezes eu tenho o disco e eu baixo o MP3 para ficar mais fácil. Mas na maioria das vezes, eu gosto dessa coisa de escutar o disco, entender os trechos da música e tentar recortar, retocar o* sample *para essa* a capella *que a pessoa me apresentou.*

É interessante observar que, apesar de priorizar os discos de vinil como fonte de *samples*, Clebin afirma que também utiliza arquivos digitais ("não fico preso só no vinil, não"). Ao que parece, a praticidade e a facilidade de acesso ao suporte digital são questões que orientam as práticas locais, independentemente do valor conferido aos *samples* e discos.

Assim como Clebin, Preto C também prioriza o uso do recurso em seus *beats*. Durante a explicação de seu processo de pesquisa por *samples*, pergunto-lhe sobre a materialidade das fontes dos excertos:

> **Preto C:** *O que eu faço às vezes é o seguinte, às vezes eu pego: — Ah, vou pegar essa semana para estudar música, tendências musicais. Quero estudar hoje MPB de '50 a '70. Aí eu vou no YouTube e vou caçando as músicas de '50 a '70. Aquilo que eu vejo que pode ser útil para mim lá na frente, eu vou guardando.*
>
> **Pesquisador:** *Você salva os* links *ou você baixa o MP3?*

> **Preto C:** *Eu vou baixando os MP3 e guardo numa pasta, uma biblioteca, então ali eu sei que tem um estilo "X" de música. Aí eu vou salvando mais ou menos as pastinhas, que facilita para você criar.*

Durante a pesquisa, pude perceber que somente alguns produtores possuem acervos de discos de vinil. Alguns, como DJ A Coisa e DJ Giffoni, possuem um arquivo porque discotecam ou discotecavam com os álbuns. DJ A Coisa possui uma enorme coleção de vinis – mais de 5 mil, segundo ele –, fruto de mais de 30 anos de atuação como *dee-jay*. DJ Spider e DJ Roger Dee também possuíam um grande acervo, mas se desfizeram de grande parte dos álbuns através de vendas e doações.[68] Eles continuam usando toca-discos para discotecarem, mas utilizam equipamentos como o Serato Rane SL3, uma placa de som que media a relação entre o toca-discos e as músicas em formato digital. Essa tecnologia permite que os DJs continuem a usar os discos para tocarem e manipularem arquivos digitais, com a ajuda de um *software* de discotecagem e um disco virgem especialmente projetado para esse fim. Assim, como atesta Mark Katz (2012), o uso desse tipo de tecnologia tem sido comum entre os DJs de Hip Hop, tanto no contexto local quanto em uma escala internacional.

Clebin Quirino é o produtor local que mais se aproxima dos *beatmakers* puristas no que se refere à utilização de discos de vinil. Ele é dono de uma coleção de mais de 1500 discos. Grande parte desses álbuns pertencia a seu pai, que, além de gostar muito de ouvir música em casa nos momentos de descontração, também atuou como *dee-jay* diletante. Durante sua adolescência, Clebin complementou esse acervo, adquirindo discos de *rap* e outros gêneros da música eletrônica dançante, como *funk* carioca e *miami bass*. Atualmente, ele não compra discos com regularidade e, embora possua um comportamento semelhante ao dos puristas, ele não realiza pesquisas em lojas, sebos e outros locais onde se comercializam álbuns antigos. Quando

68 Clebin Quirino me relatou que, em 2017, recebeu de DJ Spider uma doação de cerca de 100 discos.

se restringe à materialidade do vinil, Clebin se limita à sua própria coleção. Quando expande tal restrição material, ele utiliza todo o tipo de arquivos digitais, baixados de diversos locais da internet.

No posfácio adicionado à segunda edição de *Making beats: the art of sample--based hip hop*, lançada dez anos após a publicação original, Schloss (2014) registrou o deslocamento da prioridade do suporte material:

> Nos anos noventa, a virtualmente única maneira de alguém ter uma música disponível para ser *sample*-ada era possuir o disco físico, e o único jeito de possuir o disco era ter tido o trabalho de encontrá-lo. Todo *sample* usado em uma música Hip Hop era implicitamente uma demonstração de conhecimento e esforço do produtor. [...] Em contraste, atualmente a maioria das canções estão facilmente disponíveis on-line em formato digital, e mesmo se alguém quiser encontrar o disco original em vinil, isso geralmente é mais fácil de se conseguir on-line com pouco tempo de pesquisa [...].
>
> Como a internet ofereceu métodos cada vez mais simples de se adquirir música rara – geralmente de graça – os produtores começaram a ver que é tolice negar a si mesmos esse fácil acesso à música que eles gostavam apenas pela questão de manter um princípio filosófico. Isso foi especialmente verdadeiro para uma geração mais jovem de produtores que emergiram na era da internet, e já utilizavam essas ferramentas antes que começassem a produzir. Uma coisa é esperar que alguém mantenha sua devoção a uma coleção de discos já existente; outra coisa é esperar que eles joguem fora uma música que eles já tenham, simplesmente porque não está em vinil. Enquanto é verdade que muitos produtores ainda se atenham às velhas normas, tal posição hoje em dia é vista mais como uma escolha

> individual do que um princípio coletivo (SCHLOSS, 2014, p. 204, tradução nossa).

Os apontamentos de Schloss (2014) a esse respeito condizem com a realidade local. A pesquisa de campo me permitiu atestar tal deslocamento de prioridades. A sonoridade do vinil é esteticamente relevante, uma vez que, frequentemente, os produtores adicionam o ruído (ou textura) do vinil às suas produções. Entretanto, é praticamente impossível escapar da praticidade e do fácil acesso proporcionados pela internet e pelos diversos formatos de áudio digital. Os produtores que ainda possuem discos de vinil não se limitam a samplear somente esse acervo, e cotidianamente utilizam *samples* retirados de arquivos digitais. O advento de tecnologias digitais também se faz notar nas *performances* dos DJs, que se abrem a controladores MIDI, aparelhos CDJ e à integração entre arquivos MP3 e os discos, através de tecnologias como o Serato Scratch Live, um sistema de *software* e *hardware* que permite que os DJs toquem arquivos digitais de áudio armazenados em seus *laptops*, usando os toca-discos como controladores.

Foi possível observar que os produtores e *beatmakers* locais possuem uma postura híbrida em relação ao uso de *samples*. Ao mesmo tempo em que misturam outras ferramentas com os trechos, eles não abandonam a técnica por completo, uma vez que o *sampling* continua fazendo parte dos procedimentos de produção. Um segundo deslocamento em relação ao comportamento purista é o uso reduzido de discos de vinil como fonte de *samples*. Por fim, as informações apresentadas pelos produtores indicam que esse grupo também possui um posicionamento diferente em relação ao uso de *live instrumentation* nas produções. Alguns deles até mesmo tocam alguns instrumentos e gravam sua *performance* na produção dos *beats*. Muitos deles ampliaram seus conhecimentos musicais ao longo do tempo, procurando informações sobre teoria da música, técnicas e ferramentas de produção musical. Tal fato talvez ajude a entender as razões pelas quais tais produtores utilizam poucos *samples* em seus *beats*. Todavia, observado

de maneira isolada, ele não ajuda a explicar as razões pelas quais esses profissionais ainda usam essa técnica (mesmo que em uma medida reduzida). Tampouco justifica as razões pelas quais alguns produtores locais, como Clebin Quirino e Preto C, utilizam o *sample* como elemento fundamental em suas produções. Diante dessa diversidade de posicionamentos e possibilidades, uma pergunta ainda se mantém: por que os produtores locais continuam a usar *samples*? Esse questionamento guia a terceira parte deste capítulo.

Por que usar *samples*?

Ao longo do trabalho, sempre que tive a oportunidade, perguntei aos produtores quais motivos os levavam a usar *samples*. As respostas variavam muito entre si, expondo razões simbólicas, pragmáticas e estéticas. A partir das respostas dos produtores, da escuta de suas criações e da observação de alguns processos de produção, pude levantar algumas justificativas para o uso de *samples* entre os produtores locais. Foi possível identificar três motivos que os impelem ao uso dessa técnica: inabilidade (ou falta de interesse) em lidar com instrumentos musicais tradicionais, aderência ao *sampling* em virtude de uma escolha estética e interesse em uma modalidade de produção específica proporcionada pelo *sampling*, que envolve habilidades e um manuseio específico do material musical. Pretendo discutir com mais profundidade cada uma dessas justificativas daqui em diante.

"Eu não toco nenhum instrumento musical"

A primeira razão que eu gostaria de evidenciar envolve uma questão de prática (e *performance*) musical. Trata-se uma justificativa pouco acessada pelos informantes. O único que alegou tal motivo foi Clebin Quirino, que argumentou da seguinte maneira:

> **Clebin Quirino:** *[...] outra característica que eu acho que me leva a querer gostar de* samples *é porque eu não toco [nenhum] instrumento*

> *musical. O único instrumento musical que eu toco é toca-discos. Arrisco uma nota ou outra, dentro do estúdio, mas não sou um instrumentista que pega um instrumento, alguém canta e eu consigo acompanhar. Então, assim... eu tenho essa deficiência... que eu ainda não sanei, não sei quando que eu vou sanar... não sei também se eu quero sanar. E o* sample *me dá toda essa possibilidade de eu não saber tocar nada mas conseguir tocar um* sample *com características que me agradem, e conseguir chegar em uma música que me agrada. Então, eu me considero um instrumentista de* sample*, tocador de* sampler*, e um tocador de disco. Acho que é isso.*

Nesse depoimento, Clebin afirma que um dos motivos que o leva a usar *samples* é o fato de ele não saber tocar nenhum instrumento. Ele declara que: "arrisca uma nota ou outra dentro do estúdio", talvez se referindo ao fato de tocar o teclado MIDI para criar alguns arranjos de instrumentos, como baixo elétrico e sintetizadores, em suas produções. Entretanto, reitera sua inabilidade em manipular instrumentos musicais, afirmando que não é capaz de acompanhar outro músico ou cantor: "não sou um músico que pega um instrumento, alguém canta e eu consigo acompanhar". Nesse sentido, o sampleamento seria uma alternativa que o permite manipular os sons e elementos musicais para construir *beats* e produzir música. Ainda nesse trecho da conversa, com frases fragmentadas que sugerem um momento de reflexão, ele questiona se isso seria uma deficiência e se ele teria interesse em saná-la. Clebin deixa essa conclusão em aberto, mas prossegue confirmando que o uso de *samples* o permite expressar-se musicalmente ou "chegar em uma música que [lhe] agrada". Por fim, longe de diminuir sua condição de artista musical pelo fato de não tocar nenhum instrumento, ele se intitula um "tocador de *sample*, e um tocador de disco".

Como mencionado anteriormente, nenhum outro *beatmaker* justificou sua opção pelos *samples* dessa maneira. Grande parte daqueles que colaboraram com a pesquisa procurou informações sobre ou estudou informalmente os conceitos, termos e instrumentos da música popular ocidental.

Até mesmo Clebin o fez, ao procurar informações básicas sobre harmonia com Natanael Shadday e tomar aulas particulares de canto com Moysés Duarte.[69] Ao longo de suas trajetórias, os produtores musicais sentiram a necessidade de buscar por esse tipo de conhecimento musical. Embora alguns deles saibam tocar instrumentos musicais, como Eazy (baixo e violão), Dica (bateria) e Giffoni (*derbak*), acredito que exista um interesse maior por questões da estrutura musical ampla, como a harmonia, o arranjo e a estruturação, em detrimento de um interesse pela prática específica de um instrumento ou de se tornar um instrumentista. Talvez essa justificativa de Clebin seja a contraparte dos motivos apresentados pelos outros produtores quando discutimos o uso de elementos tocados. Da mesma forma que a necessidade de "saber mais de música, de harmonia" seria algo que impele os produtores a utilizar menos *samples*, o fato de Clebin não tocar nenhum instrumento musical – além de *samples* e toca-discos – o mantém apegado aos *samples*, uma vez que tal técnica o permite "chegar em uma música que [lhe] agrada", mesmo sem "saber tocar nenhum instrumento".

Ainda que tal habilidade possa ser útil, as atividades de produção não demandam, necessariamente, um alto nível de *performance* instrumental. Outro motivo que contribui para diminuir o interesse pelo aprofundamento dos estudos em *performance* é que um *beatmaker*, enquanto tal, quase nunca se apresenta ao vivo. Trata-se de uma espécie de convenção, no sentido conferido por Becker (2010), no universo da música *rap*. Não existe a necessidade de se tocar, ou montar, os *beats* durante os shows. Não haverá nenhum estranhamento, por parte do público, caso um DJ ou o próprio *rapper* aperte um botão e simplesmente coloque o *beat* para tocar. Obviamente que o público valoriza uma apresentação em que o DJ intervém no *beat* e participa ativamente da construção musical do espetáculo. Entretanto, já vivenciei inúmeros shows em que os *rappers* "soltaram

69 Moysés Duarte é um cantor de Belo Horizonte que gravou um álbum no estúdio Produto Novo em 2016 e ministrou aulas de introdução ao canto a Clebin.

os *beats*" e começaram a cantar, sem provocar atitudes de reprovação na plateia.

Dos produtores pesquisados, alguns se apresentam como DJs, seja discotecando ou como parte de um grupo (Spider, Giffoni, Clebin, A Coisa, Preto C e Dica Beats). Outros também são *rappers*/cantores (Eazy CDA e Clebin) e se apresentam regularmente. Clebin Quirino manipula alguns *samples* e efeitos sonoros nos *shows* de seu grupo, o Coletivo Dinamite. O único produtor pesquisado que se afasta dessa convenção é Preto C, que manipula os trechos musicais ao vivo, juntamente a uma banda, nas apresentações do *rapper* Neghaun. Durante os shows, ele manuseia os *samples* em tempo real, às vezes de maneira análoga ao arranjo original dos *beats*, mas também modifica o fraseado rítmico e insere elementos que originalmente não faziam parte da música.[70] De toda forma, a função do *beatmaker* na cadeia produtiva do *rap* demanda uma habilidade para lidar com a estruturação musical ampla, independentemente de uma habilidade de *performance*. Nesse sentido, profissionalizar-se para atuar como um instrumentista seria um salto para outro nicho, outra esfera de atuação, o que pode ser economicamente (ou artisticamente) inviável.

Sampling enquanto uma escolha estética

Outro motivo que estimula os produtores locais a utilizarem *samples* é de ordem estética. A opção pelo sampleamento passa pela sonoridade resultante da composição através da manipulação de excertos provenientes de outras obras musicais. Déon (2011, p. 286, tradução nossa) afirma que: "[...] acima de tudo, o trabalho sobre o som, sobre a qualidade e as características sonoras de uma peça, parece ser uma prioridade para esses artistas".

É comum ouvir referências, por parte dos produtores, à sonoridade "suja e quebrada" proporcionada pelo *sampling*. A utilização de fragmentos de

70 Um exemplo dessa tendência, que ainda não é muito difundida no *rap* nacional, é o já citado Projeto Nave (projetonave.bandcamp.com). Um dos instrumentistas da banda manipula um MPC em tempo real, inserindo e manipulando os *samples* durante as músicas.

outras obras musicais resulta em uma estética rústica, feita a partir de timbres complexos, muitas vezes formados por uma mistura de objetos sonoros. Déon (2011) faz o seguinte apontamento sobre um *sample* utilizado pelo produtor americano Q-Tip, na faixa "What Really Goes On",[71] do grupo A Tribe Called Quest:

> Não é o som de um acorde de piano que você ouve, mas um som muito mais complexo, que seria impossível obter com instrumentos acústicos. Isso é extremamente importante para a estética dessa música (DÉON, 2011, p. 290, tradução nossa).

Kistner (2006) também atesta o interesse dos produtores pelos atributos estéticos do material sampleado:

> Muitas vezes, o *sample* é utilizado devido aos seus atributos estéticos, à sua sonoridade. Isso significa dizer que, frequentemente, não é(são) seu(s) significado(s) que importa(m), a intenção não é acessar nenhum significado de maneira conotativa. A intenção é utilizar a textura, a sonoridade. Dessa maneira, é raro que um *sample* seja completamente destituído de um valor conotativo, entretanto, como descrito acima, ele frequentemente possui um forte valor estético também. Essa interpretação de um *sample* propõe, então, que alguns trechos unem textos hospedeiros a textos-fonte (e outros textos hospedeiros que usam a mesma amostra) não necessariamente de modo ideológico, mas acima de tudo estético (KISTNER, 2006, p. 118, tradução nossa).

71 WHAT really goes on. Intérprete: A Tribe Called Quest. [*S. l.*]: Zomba Recording LLC, 1996. Vinil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=07428hCoBLQ. Acesso em: 29 nov. 2017.

Schloss (2014) sintetiza alguns dos recursos disponíveis somente para quem trabalha com *samples*, e que permeiam a estética oriunda dessa modalidade de criação:

> [...] os produtores que se baseiam em *samples* possuem muitas opções disponíveis para expressarem suas preferências estéticas que não estão abertas aos músicos, que usam instrumentação *ao vivo*. Isso inclui a habilidade de justapor as características de diferentes ambientes de gravação, a repetição exata de notas individuais (em termos de dinâmica, ataque, e assim por diante), e a organização de sons em padrões que seriam difíceis ou impossíveis de tocar ao vivo devido às condições físicas de um instrumento acústico (SCHLOSS, 2014, p. 150, tradução nossa).

Além da fusão de sons de vários instrumentos, os *samples* também carregam características do ambiente em que foram gravados, assim como particularidades – muitas vezes imperceptíveis – de seu processo de produção musical. Periféricos, como compressores e *delays*, podem modificar os atributos de um som e, de certa forma, funcionar como um demarcador do estilo de certos produtores e estúdios. Certas mesas de som e microfones são vistos, por técnicos e artistas, através de um prisma quase místico, que lhes confere um sentido de agência que determina um subgênero ou uma época.

Foi possível detectar, entre os produtores locais, que a opção pelos *samples* envolve a escolha por uma sonoridade específica dentro da diversidade de estilos do gênero *rap*. Ao longo da pesquisa de campo, pude perceber essa hipótese através da discussão sobre duas tendências de produção musical: o boom bap e o *trap*. Em diversas ocasiões, o uso de *samples* foi citado como uma das caraterísticas ou, simplesmente, conectado ao estilo boom bap. Essas categorias começaram a surgir em frases como: "eu gosto mais de uns

beats boom bap"; "quem me procura é quem curte uma onda mais boom bap"; ou "eu uso este *plug-in* para fazer *trap*".

Inicialmente, não havia um interesse específico sobre o boom bap, muito menos sobre o *trap*, nos roteiros das entrevistas. Contudo, à medida que esses conceitos começaram a ser frequentemente abordado nas conversas, incluí perguntas sobre tais estilos de criação, no intuito de aprofundar o debate sobre a conexão entre o *sampling* e modelos de produção. Além das conversas com os informantes, procurei outros indícios dessa discussão e encontrei uma matéria no *site* Bocada Forte que discutia a dicotomia entre as duas tendências:

> Há alguns anos, o conflito era entre o *rap* chamado *gangsta* versus o *rap* chamado de *underground*, o primeiro muito contundente e extremamente questionador, relatando situações que acontecem na periferia, como criminalidade, violência policial e drogas; já o segundo falava de sentimentos, de situações de rolê, de skate, e muitas vezes também de violência policial e drogas, só que de uma forma diferente.
>
> Nos dias atuais, percebemos um novo conflito no *rap* brasileiro, dessa vez com relação ao estilo de cantar *rap*, a famosa briga boom bap versus *trap*. O boom bap é um estilo de batida clássica do *rap*, originária do *soul* e do *funk* em forma de *loop*, foi e ainda é responsável pelos maiores clássicos da história do *rap* mundial. Grandes produtores, como DJ Premier, Pete Rock, 9th Wonder, J Dilla, entre outros, marcaram a cena com o estilo de bateria que transcende o *rap* e pode ser percebido em diversos outros estilos musicais.
>
> Já o *trap* surgiu no decorrer dos anos 1990, mas só deu uma grande repercussão após 2008/2009. É um estilo de instrumental geralmente com um BPM

> (batidas por minuto) menor que o boom bap, possui um bumbo com um grave mais potente (808) e caixa mais fraca, geralmente *clap*. Outra característica do instrumental *trap* é que em sua minoria é feito uso de *sampler*, deixando mais evidentes sons de efeitos, sirenes e repiques de chimbal e bateria. Produtores como Lex Lugger, DJ Khaled, entre outros, têm se destacado nesse estilo (DJ NEEW, 2017).[72]

Outra referência encontrada, que reforça a presença das categorias boom bap e *trap* na discussão estética da comunidade do *rap*, foi a publicação no *site* Vish Mídia, que indicava uma série de produtores de *rap* que, segundo o *site*, estavam despontando em 2015. Por diversas vezes, o *post* usa os dois termos para descrever os estilos dos *beatmakers*, em frases como: "TH é mais um nome entre nós para se observar, o *beatmaker* do grupo Primeiramente mostrou todo o seu talento nesse ano, com variações entre o boom bap e o *trap*, o cara é um dos nomes do cenário nacional". Um outro exemplo de uso dessas categorias pelo mesmo *site* envolve o produtor belo-horizontino Coyote Beats:

> Coyote Beats revive o boom bap de maneira sofisticada. O *beatmaker* mineiro vem mostrando serviço sem igual neste ano. Em diversas produções para o DV tribo, o produtor expõe todo seu talento, e dando a cara que o boom bap ainda se manterá em pé (VISH MÍDIA, 2015).[73]

72 DJ Neew. *Trap* x boom bap, onde está o verdadeiro *rap*? *Bocada Forte*, [*s. l.*], 21 jan. 2017. Entrevistas. Disponível em: https://www.bocadaforte.com.br/materias/entrevistas/trap-x-boom-bap-onde-esta-o-verdadeiro-rap. Acesso em: 18 jun. 2018.

73 25 PRODUTORES que você deve conhecer os trabalhos em 2016. Vi$h Midia, [*s. l.*], 20 dez. 2015. Disponível em: https://www.vishmidia.com.br/2016/12/25-produtores-que-voce-deve-conhecer-os.html. Acesso em: 27 nov. 2017.

A seguir, apresentarei definições locais dos dois conceitos e também explicitarei a conexão entre o *sampling* e a sonoridade do *rap* boom bap.

O boom bap

O termo "boom bap" se refere a um estilo de produção de *beats* proveniente da costa leste dos Estados Unidos. Os *beats* no estilo boom bap se caracterizam pelo uso dos tambores bumbo e caixa bem evidentes e pelo uso constante de *samples*. Trata-se de um tipo de produção relativamente simples, com uso frequente de timbres de bateria acústica, extraídos de *drum breaks* de bandas de *soul* e *funk*, assim como outros trechos de músicas de grupos das décadas de 1960 e 1970. Os *beats* boom bap possuem BPMs que geralmente variam entre 80 e 96. Não se usam muitas camadas de *samples*, como é o costume de produtores como o Bomb Squad.[74] Geralmente, usa-se um ou dois excertos para compor camadas não percussivas, que podem ser picotadas e embaralhadas, ou simplesmente justapostas em *loop*. No Brasil, às vezes usa-se a grafia "bum bep". O termo é usado para evocar a sonoridade clássica da música *rap*, especialmente artistas de Nova Iorque, como Wu Tang Clan, Boogie Down Productions, e Mob Deep.

DJ Giffoni tentou definir o estilo durante nossa conversa:

> **DJ Giffoni:** *Ele marca uma época. Pra mim, é um ritmo que é o seguinte: uma das coisas que define eu acho que é isso, [o fato de] eles usarem esses* drum breaks *e reprogramarem e tal... então a bateria tem esse timbre de bateria tocada, de bateria acústica, só que reprogramada. Ele tem, geralmente, um* sample *ou algum instrumento que ele repete. Pode ser em um compasso, ele repete de um em um compasso, ou ele repete de dois em dois compassos. Pode ter a harmonia mais curta ou mais longa, mas ele tem esses elementos [que] geralmente*

74 O Bomb Squad foi um grupo de produtores musicais de *rap*, que utilizaram *samples* ostensivamente na produção de seus *beats*. O coletivo foi responsável pela produção de diversos discos do grupo Public Enemy e outros artistas. O Bomb Squad possuía um estilo de produção que se baseava em colagens extremamente complexas, realizadas a partir de inúmeros *samples*, advindos das mais variadas fontes.

> *são* samples. *E a bateria, ela tem um ritmo que ela repete, sabe? Ela não é muito quebrada. Ela dá uma sensação de continuação. E isso eu acho que define muito o boom bap, pelo menos pra mim. [...] O povo fala que é a época de ouro do* rap*, a* golden era*, "num-sei-o-que" e tal... mas eu acho que é porque... eu acho que o* rap *se expandiu muito nessa época e tal... então, tipo assim... as baterias de boom bap, pra mim, elas têm essa característica de não ser muito quebrada. Porque se ela for quebrada ela não dá essa sensação de continuação, sabe? Se ela tem... [faz um exemplo de bateria com boca]. Ela tem essa coisa de continuação. Agora, se ela é... [faz uma bateria mais "quebrada" com a boca], já é um pouco diferente. Então, eu acho que isso é uma característica do boom bap.*

Em seu depoimento, Preto C volta atrás na história e vai até a música *funk* e à contribuição dos *samples* advindos dos *breaks* de bateria para a constituição da sonoridade boom bap:

> **Pesquisador:** *O que você chama de boom bap quando você usa esse termo?*
>
> **Preto C:** *Boom bap, pra mim, é James Brown.*
>
> **Pesquisador:** *Boom bap?*
>
> **Preto C:** *James Brown. Estilo James Brown de fazer música. Dobra de bumbo, dobra de caixa, bem marcadinho. O boom bap, ele é marcado, igual a gente conversou. Isso pra gente é boom bap. E as batidas serem* punch*, né. Socado [ele soca a palma de uma mão com a outra fechada].*
>
> **Pesquisador:** *"Na cara"?*
>
> **Preto C:** *"Na cara". Isso pra mim é boom bap.*
>
> **Pesquisador:** *Dobra de bumbo, dobra de caixa, é quando você usa duas vezes o mesmo timbre?*
>
> **Preto C:** *[...] Isso é uma referência do* soul*, porém mais atacado, mais na cara. A caixa é praticamente no mesmo volume do bumbo, entendeu. E o chimbal sequenciado [ele imita a linha rítmica do chimbal em colcheias com a boca]. Isso pra mim é boom bap. A forma de cantar*

> *é até mais agressiva. Isso eles chamam de boom bap: — Ah, faz um boom bap.*
>
> **Pesquisador:** *Você acha que o boom bap "tá" mais na bateria ou "tá" na produção como um todo?*
>
> **Preto C:** *Na bateria.*
>
> **Pesquisador:** *É a linha da batera?*
>
> **Preto C:** *É a forma de fazer a bateria. Porque o* beat*...*
>
> **Pesquisador:** *Tipo: tu-du pa, tu-du pa? [eu reproduzo a sequência com um "*beatbox*"].*
>
> **Preto C:** *É. Isso é boom bap pra mim. É do* soul.
>
> **Pesquisador:** *E você acha que muita gente aqui da cena usa essa expressão boom bap para diferenciar de outros estilos?*
>
> **Preto C:** *Não. Muita gente não sabe o que é boom bap, na minha concepção... hoje eles diferenciam isso como* rap underground.
>
> **Pesquisador:** *Você está falando dos mais novos ou de todo mundo?*
>
> **Preto C:** *Os mais novos, que eu vejo até em nível nacional, quando a música é boom bap, eles falam que é* underground. *Som* underground. *Porque não está na linha do* [rap] *comercial. O* trap *é mais comercial do que o boom bap, aí o cara entende que [boom bap] é* underground.

O produtor conecta o boom bap à abordagem dos arranjos de bateria de James Brown e de outros artistas de *funk/soul*, argumentando que tais artistas influenciaram as linhas de bateria dos *raps* boom bap em relação ao timbre e aos padrões rítmicos. No final de sua fala, Preto C cita um exemplo em que as duas categorias (boom bap e *trap*) são utilizadas de modo dicotômico. Além de dizer que a geração mais nova não conhece o boom bap apropriadamente, ele afirma que o estilo, hoje em dia, é visto como alternativo, enquanto o *trap* representa o que está em evidência, o que é mais comercial. Dica Beats também associou as duas sonoridades de maneira quase oposta. A conversa sobre boom bap e *trap* surgiu quando perguntei sobre os *softwares* que ele utiliza para produzir. Dica utiliza dois aplicativos diferentes, e ele aciona as duas categorias para justificar essa opção:

Pesquisador: *Qual ferramenta você usa pra produzir?*

Dica Beats: *Eu uso o Cubase e o Logic.*

Pesquisador: *O que você faz em cada um deles?*

Dica Beats: *O Cubase, com ele eu uso mais pra fazer boom bap, "bota fé"?*

Pesquisador: *Tipo, quando você vai fazer uma música que a sonoridade é mais boom bap você faz no Cubase. E quando é mais* trap *você faz no Logic?*

Dica Beats: *É, no Logic.*

Pesquisador: *Por causa dos recursos que tem em cada [um]?*

Dica Beats: *As ferramentas... cada programa tem suas ferramentas específicas. Aí eu acho que é bom saber um pouquinho de tudo.*

Pesquisador: *Toda vez que a galera fala boom bap para mim, eu torno a perguntar: como é uma sonoridade mais boom bap?*

Dica Beats: *Então... para mim, é tipo aquele old school, que... é anos 90 até 2000, "bota fé"? Acho que até o timbre ajuda a lembrar.*

Pesquisador: *Como que é o timbre?*

Dica Beats: *É aquele [faz um* beat box *imitando a linha de bateria]: bum, pá, sabe? Meio seco.*

Pesquisador: *Na cara, seco...*

Dica Beats: *É.*

Pesquisador: *E você acha que tem uma linha de bateria que repete nessas produções de boom bap?*

Dica Beats: *Ah, eu acho que é tipo "bum, pa" mas depende, né. Tem tipo umas variações que também dá umas... tipo: "tum, tum, tá... tss. tum, tum, tá", por exemplo. vai variando e cada ritmo vai dando... sei lá, um suíngue, uma identidade na música e cada música fica diferente, né. Mas eu acho que a base é isso: "tum, tá. tum-tum, tá".*

Pesquisador: *E esse termo, muitas pessoas o usam para falar disso?*

Dica Beats: *Dessa sonoridade?*

Pesquisador: *É. Quem que usa esse termo com mais frequência?*

Dica Beats: *A galera que... os MCs de batalha... os DJs também usam.*

> **Pesquisador:** *Para se referir a esses* beats *que se parecem mais com os* [beats] *anos 90[...].*
>
> **Dica Beats:** *É. [Pra se distinguir] desses mais atuais. Acho que ficou um pouquinho eletrônico, né.*
>
> **Pesquisador:** *E como seria essa sonoridade mais* trap*?*
>
> **Dica Beats:** *O* trap *é tipo uma bateria [Roland] 808, né, que eles usam. E os instrumentos têm uns orgânicos, uns pianos, mas a maioria... tem uns até muito eletrônicos. Uns sintetizadores, eles usam muito, tipo uns timbres meio assim, sabe, meio eletrônicos.*
>
> **Pesquisador:** *E os MCs estão preferindo esse tipo de produção, hoje em dia?*
>
> **Dica Beats:** *Aqui, a gente trabalha com essa vertente mais underground... e os MCs já são meio assim, é mais boom bap. Mas lá fora, se você quiser que as pessoas ouçam mais o seu som, ouçam seu som lá fora, tem que ser um* trap*, porque eles não escutam muito os boom baps.*
>
> **Pesquisador:** *"Lá fora" significa fora de BH?*
>
> **Dica Beats:** *Não, fora do Brasil.*
>
> **Pesquisador:** *"Na gringa", a galera está mais nessa onda?*
>
> **Dica Beats:** *É mais* trap*.*
>
> **Pesquisador:** *Mas ainda assim, os MCs daqui ainda te pedem muito essa referência do boom bap?*
>
> **Dica Beats:** *Sim. Que é tipo o* underground*, né. Pode estar rolando uma coisa nas rádios, mas é o gosto pessoal, né... a gente gosta mais, e se identifica com essa época.*
>
> **Pesquisador:** *Eles associam com essa onda do* underground*.*

Dica Beats e Preto C associam o boom bap a uma vertente alternativa, ou *underground*, dentro do *rap*. Preto C acredita que a nova geração de artistas utiliza o termo "*underground*" para se referir a *raps* com uma sonoridade boom bap. Segundo ele, "[...] os mais novos, [...] quando a música é boom bap, eles falam que é *underground*". Dica Beats, por sua vez, exemplifica a afirmação de Preto C, ao intercambiar os dois termos em: "Aqui, a gente

trabalha com essa vertente mais *underground*... e os MCs já são meio assim, é mais boom bap", e "Que é tipo o *underground*, né".

A resposta do *rapper*/MC PDR Valentim consegue, ao mesmo tempo, elencar as características distintivas do boom bap e acessar um uso corrente das categorias, que as coloca de lados contrários, ladeadas a estilos opostos, como "alternativo *versus* comercial", "clássico *versus* contemporâneo" e "*samples versus* sintetizadores":

> **Pesquisador:** *O que é boom bap para você?*
>
> **PDR:** *Cara, talvez boom bap seja um estilo de produzir* rap *muito característico de uma determinada época, que eu acho que nessa época a gente não entendia, não chamava isso assim, mas que hoje a gente chama. Mas é isso. Eu entendo o boom bap dessa forma: uma forma de samplear, de produzir, que talvez use determinados timbres, e uma música com uma força muito característica do* rap *produzido nos anos 90.*
>
> **Pesquisador:** *Que elementos que o boom bap geralmente tem?*
>
> **PDR:** *Eu acho que é aquele bumbo mais encorpado, a música, ela tem essa coisa de ter esse* groove *clássico do* rap*, que é muito da referência do* soul *e do* funk *mesmo, sacou. E que tem aquela divisão clássica dentro daquele tempo de compassos de quatro ali, tipo nessa pegada, com as rimas sempre na cabeça da frase. Eu acho que é muito isso. E aí a gente diferencia o que não é boom bap... tipo assim, hoje, talvez o boom bap é o que não é* trap*. Mas talvez não seja necessariamente isso na prática, de verdade. Porque tem outras formas de fazer* rap*, tem* breakbeat *com MC cantando, tem outras coisas que não são necessariamente isso que a gente entende como boom bap. Mas eu acho que hoje é tipo isso: quando não é* trap*, é boom bap, sacou?*

No final de sua resposta, PDR chama a atenção para um uso generalizante e raso do termo "boom bap". Segundo seu raciocínio, em uma espécie de simplificação corrente entre os agentes do contexto local, tudo que não é *trap* seria boom bap. Vale lembrar que o MC não se refere ao modo como

ele particularmente usa o termo, mas a um emprego geral e cotidiano da palavra.

Clebin afirma que aqueles cujas referências musicais remetem ao *rap* dos anos 1990 têm preferência pela estética boom bap, e por isso tendem a demandar o uso de *samples*, como uma das formas de se aproximar desse tipo de sonoridade:

> **Clebin Quirino:** *Eu acho que a galera ainda é muito referente aos anos 90... de produção de* rap *internacional. Porque [são] as músicas que chegaram para a gente nos anos 90 e no início dos anos 2000... com esses produtores que são mais famosos. Por exemplo, discos do Wu Tang Clan, do Mos Def, do Commom, do Dilated People, do KRS-One... são bem carregados, são discos que são bem carregados de* samples*, né. E a galera gosta muito desse tipo de disco... dos anos 90, que traziam essa referência. Então eles querem que suas músicas se aproximem disso. E acham que, sampleando, eles vão chegar a esse [resultado].*

Em outra conversa sobre *samples* e boom bap, Clebin reafirma que a opção por essa estética está ligada às referências pessoais dos produtores, e que tal escolha também é parte da experiência de uma dada geração de artistas e do público:

> **Pesquisador:** *Você acha que muita gente tem essa referência do boom bap aqui em BH?*
>
> **Clebin Quirino:** *Tem, muita gente... assim, a galera mais velha. A galera mais nova está recorrendo a outras características que não essa. A galera que escutou* rap *nos anos 1990 [gosta de* rap *boom bap]. A galera que escutou* rap *nos anos 2000 já tem outra referência do que é legal, do que é gostoso de escutar. Mas a turma que mais me procura para produzir, é a galera que escutou muito* rap *dos anos 90. Então a galera gosta mais desse tipo de referência. E eu também gosto.*

O emprego do termo "boom bap" no contexto local evoca, ao mesmo tempo, um estilo de produção de *beats*, uma sonoridade e uma diferenciação simbólica entre modos de recepção do gênero. Enquanto estilo de produção, o boom bap privilegia *samples* de bateria acústica e o uso de trechos de músicas, geralmente muito segmentados, para compor os elementos melódicos do *beat*. O boom bap também favorece a presença dos elementos da bateria, que frequentemente estão proeminentes na mixagem. Ademais, o arranjo da bateria lembra os padrões de *funk* e *soul*, presentes nos *breaks* apropriados pelos produtores nos primórdios do Hip Hop. Ao mesmo tempo, o boom bap é conectado a um dado momento do gênero, especialmente a década de 1990, que, apesar do declínio da utilização de *samples*, ainda utilizava esses elementos de maneira recortada e rearranjada por meio de colagens (uma técnica conhecida como *chopping*).[75] Por fim, o boom bap compõe o debate sobre a atual recepção e consumo da música *rap*, na medida em que funciona como uma categoria que se opõe ao *trap*, um estilo contemporâneo de produção que se afasta abertamente do *rap* de outras épocas, e representa a opção da geração mais nova que escuta e faz *rap*.

O *trap*

O *trap* é um estilo de produção contemporâneo, originado em Atlanta, no sul dos Estados Unidos. O nome é uma referência às *trap houses*, construções abandonadas nas quais os traficantes se encontravam para processar e vender drogas. Festas também eram organizadas nesses locais. A sonoridade do *trap* evoluiu ao longo da década de 1990, a partir das produções do grupo Three Six Mafia e de produtores da região. Porém, o estilo começou a alcançar maior visibilidade no final dos anos 2000, a partir de trabalhos como os dos *rappers* T.I., Gucci Mane e Waka Flocka Flame.

75 No final deste capítulo, detalharei o *chooping* enquanto um modo caracerístico de manipulação dos *samples*.

Hoje, o *trap* é a tendência dominante no *rap mainstream*. Artistas do gênero na cena local,[76] no Brasil[77] e em diversos lugares do mundo[78] têm cantado sobre instrumentais baseados nessa característica. Os *beats* de *trap* possuem um andamento mais lento, variando entre 70 e 80 BPM. Geralmente, utiliza timbres da bateria Roland TR-808, assim como diversos sons de sintetizadores com uma característica sombria, soturna. Outra característica predominante é a utilização constante de frequências subgraves no bumbo da bateria e nas linhas de baixo. O tipo de programação de bateria também se diferencia acentuadamente dos *beats* boom bap. Utiliza-se uma marcação de chimbal desdobrado, baseada em semicolcheias e tercinas, com uma frequente variação, através da inserção de notas mais rápidas (fusas e semifusas) ao longo da marcação das semicolcheias, resultando em sensação de chocalho ou "tssss".

No depoimento citado anteriormente, Dica Beats já havia enumerado alguns elementos do estilo *trap*. Segundo ele, o "*trap* é tipo uma bateria [Roland] 808, né, que eles usam. E os instrumentos têm uns orgânicos, uns pianos, mas a maioria… tem uns até muito eletrônicos. Uns sintetizadores, eles usam muito, tipo uns timbres meio assim, sabe, meio eletrônicos".

DJ Giffoni também discorre sinteticamente sobre a sonoridade do *trap*. Assim como Dica, ele repete a menção aos timbres de bateria e finaliza exemplificando elementos do boom bap que o diferenciam do estilo de produção do *trap*:

76 O trabalho mais recente do *rapper* belo-horizontino Gustavo Djonga, *O Menino que Queria ser Deus* (2018) é um dentre muitos exemplos: JUNHO de 94. Intérprete: Djonga. *In:* O MENINO que queria ser Deus. Djonga. [*S. l.*]: Ceia, 2018. CD, faixa 2. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=hTUEjPmX0tE. Acesso em: 14 abr. 2018.

77 Faixa produzida pelo duo Tropkillaz para Cachorro Magro, projeto do *rapper* Shawn (RJ) voltado à sonoridade *trap*: BANG. Intérprete: Cachorro Magro. *In:* O INFERNO do Cachorro Magro. Cachorro Magro. [*S. l.*]: Buum/Skol Music, 2015. EP, faixa 6. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=anZnCdaKKTk. Acesso em: 26 jun. 2018.

78 Kendrick Lamar, atualmente um dos *rappers* americanos de maior visibilidade: DNA. Intérprete: Kendrick Lamar. *In:* DAMN. Kendrick Lamar. [*S. l.*]: Interscope Records, 2017. CD, faixa 2. www.youtube.com/watch?v=NLZRYQMLDW4. Acesso em: 26 jun. 2018.

> **DJ Giffoni:** *[...] por exemplo, hoje em dia, tem muita gente cantando* rap *nos* beats *de* trap. *O que caracteriza esse* beat *ser de* trap *e não ser de* rap*? Os timbres. O* trap *tem os timbres um pouco mais eletrônicos. A maneira como o chimbal é programado é diferente, eles usam muito [a frequência] subgrave, elementos da [bateria eletrônica Roland] 808, 909... Isso caracteriza os* beats *de* trap. *Os* [beats] *boom baps já são caracterizados pelos* drum breaks*, pelo tipo de* sample.

Eazy CDA também aborda a pauta do *trap* e analisa uma suposta ligação entre o subgênero e o gênero *Miami bass*, da década de 1980:

> **Eazy CDA:** *[...] hoje a sensação do* rap *é um estilo que começou como* trap music *e hoje ele é* rap *com elementos de* trap. *Nada mais é do que você pegar um* beat Miami bass *dos anos 1980, de 80 e poucos, que é o* Miami bass[79]*, a música feita em Miami, os precursores são o 2 Live Crew*[80]*... que estavam usando outros elementos enquanto o* rap *convencional usava* samples *de bateria orgânica. E o Miami começou a usar uma bateria sintética, que é a [Roland] 808... e os próprios baixos dessas baterias. Aí o 2 Live Crew fez isso, e hoje o* trap*, o que fez? Descobriu a roda? Não. Ele pegou o Miami que o BPM era 120, 130, e desdobrou, com os mesmos elementos. Só isso.*
>
> **Pesquisador:** *Colocou mais chimbal...*
>
> **Eazy CDA:** *É o mesmo. E aí, pra compensar essa falta de tempo, porque é* downtempo*, né, você desdobra, você vai pra 65 [BPM], a bateria é desdobrada, os elementos musicais são desdobrados... E aí para compensar esse atraso, dobra o chimbal. Só dobra. — Oh, achamos a magia... É nada mais que o Miami. O* trap *nada é mais é que um Miami*

79 Playlist de *Miami bass* postada pelo usuário Tim Rose no Youtube. MIAMI Bass Classics. Playlist de Tim Rose. [*S. l.*]: Tim Rose [usuário], 1 abr. 2014. Canal do Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ElPfkcD8Kl0&index=10&list=PL65F512D4472E2788. Acesso em: 20 jul. 2018.

80 Faixa Do Wah Diddy, um dos maiores sucessos do grupo 2 Live Crew. DO wah diddy. Intérprete: The 2 Live Crew. *In:* The Gratest Hits Volume 2. The 2 Live Crew. [*S. l.*]: Deep Groove, 1999. CD, faixa 4. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=aiNQH4WAV-M. Acesso em: 20 jul. 2018.

> *psicodélico e desdobrado. E com os mesmos elementos de batera, os mesmos, não muda.*

O argumento de Eazy, nesse momento da conversa, era de que os *beatmakers* são artistas que reciclam, que estão sempre lidando com referências de artistas, sonoridades e estilos e que produzem constantes repaginações desses elementos. Ele usa o *trap* para exemplificar esse raciocínio e expõe elementos – principalmente os timbres de bateria – que o conectam ao *Miami bass*, um gênero cujo auge de popularidade foi alcançado há mais de 20 anos.

As escolhas

A comunidade local reconhece que o *trap* é a tendência atual na produção musical de *rap*, mas isso não representa uma aderência automática ao estilo. Cada produtor possui sua postura em relação à tendência, seja ela crítica ou não. Produtores mais novos (em termos de idade) possuem uma inclinação maior a explorar sonoridades contemporâneas como o *trap*. Os produtores mais antigos (em termos de idade e de experiência com produção) possuem mais informação e mais vivência para julgarem as tendências de forma crítica, mas também possuem maior apego a outros estilos de produção. Acredito que esses posicionamentos em relação a essas sonoridades evidenciam as escolhas dos produtores, e parte da opção pelo uso de *samples* passa pela predileção ao boom bap.

Alguns produtores, como Clebin Quirino, afirmaram explicitamente a preferência pelo estilo boom bap, em falas como: "[...] e como eu gosto muito de boom bap"; "Na maioria das vezes eu gosto dos boom baps, né". Outros explicitaram o uso de *samples* nesse tipo de *beat*. DJ Giffoni contou que passou a pesquisar *samples* de bateria nos *breaks* (*drum breaks*) das músicas dos anos 1970, tal qual os produtores de *beats* boom bap: "O pessoal do *rap* dos anos 1990, os boom baps, que são a minha maior referência, eles

já eram feitos assim com esses *drum breaks*, só que eles jogavam na MPC e reprogramavam".

DJ Giffoni cita o exemplo do CD mais recente de sua banda, Julgamento, e o classifica como um disco boom bap. Na época da entrevista, em outubro de 2017, eles estavam produzindo o álbum *Boa Noite*,[81] lançado em janeiro de 2018. Roger Deff, um dos *rappers* do grupo, também mencionou algo parecido em entrevista no programa de rádio Hora RAP, no dia 9 de fevereiro de 2018. Durante nossa conversa no programa, Deff disse que o novo CD do Julgamento era boom bap. Giffoni, por sua vez, forneceu-me o seguinte relato:

> **DJ Giffoni:** *Um exemplo é o disco do Julgamento que vai ser lançado, e está sendo produzido todo de uma maneira boom bap. A gente considera que é um disco de* rap *boom bap, um disco de* rap *mais anos 1990. Não é um disco de* rap *com timbre novo, sabe? Não é um disco de* rap *com uns arranjos mais modernos e tal, é um disco de* rap *buscando a sonoridade dos anos 1990. Porque eu acho que tudo é um ciclo, as tendências... tem muita música com influência de música dos anos 1980 hoje, por exemplo. No* rap *também é um ciclo, tem muita música hoje com influência de* rap *dos anos 1990, mas às vezes com um timbre mais novo. O que a gente está buscando fazer no disco do Julgamento que está sendo produzido são esses timbres e essa sonoridade do* rap *dos anos 1990.*

Um outro exemplo que também envolve DJ Giffoni é o álbum *Ontem, Hoje e Sempre*,[82] da Família de Rua, lançado em novembro de 2016. Giffoni é o DJ do grupo e produziu os *beats* do disco. PDR Valentim, um dos MCs da Família de Rua, descreveu o processo de criação do álbum da seguinte forma:

81 BOA Noite. Intérprete: Julgamento. [*S. l.*]: Julgamento, 2018. EP. Disponível em: https://soundcloud.com/julgamentoh2/sets/boa-noite. Acesso em: 4 jun. 2018.

82 ONTEM, hoje e sempre. Intérprete: Família de Rua. [*S. l., s. n.*], 2016. CD. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=BPx04XOcVh0&list=PLyWudoxsjspM2zoK3yskOveyY4G-Fu15f. Acesso em: 4 jun. 2018.

> **PDR Valentim:** *Na verdade, a nossa ideia era fazer um disco com a técnica de produção clássica do Hip Hop. Como que a gente fez esse disco? Ele fala essencialmente da nossa experiência a partir do nosso encontro nesse ambiente do Hip Hop. Eu, o Léo e o Monge*[83] *enquanto três MCs, e as pessoas que participam do disco. A gente produziu musicalmente esse trabalho com a direção do Giffoni, junto com ele, a partir dessa nova vivência e da influência de todo mundo ali. E era sempre assim: — Olha, eu tenho vontade de samplear tal coisa. Ou: — A gente vai falar disso, é esse o tema, então a gente pode buscar esse artista. Ou: — "Pô", eu lembrei de uma voz de "fulana", ou de um trecho de tal coisa que eu acho que cabe aqui. E a gente foi fazendo assim. A gente fez dez encontros, fizemos dez* beats*, depois a gente começou a escrever as letras, e fizemos o processo todo no estúdio. Mas tudo foi sampleado, só uma música, que é uma música que a Sweet e a Clara*[84] *participam, que é uma música que a gente queria que tivesse essa coisa do Giffoni tocar derbak, a relação dele com a música árabe… a gente fez uma faixa meio brincando, a partir de uma batida dele nesse instrumento de percussão árabe, o Helder fez um* riff *de guitarra e a gente fez um som a partir disso. Todas as outras faixas são [feitas com]* samples*, sacou?*

PDR afirma que os membros do grupo optaram declaradamente por uma técnica de produção tradicional ou a técnica de produção clássica do Hip Hop: o uso de *samples*. Eles organizaram o processo de produção de maneira que os *beats* fluíssem a partir do compartilhamento de referências e da experimentação com *samples*. Essa passagem evidencia que a opção pelos excertos, hoje em dia, é guiada por um interesse artístico, que dialoga com a percepção da tradição de uma cultura – o Hip Hop –, mas que passa pelo interesse em uma sonoridade e na estética engendrada por essa técnica.

83 Osléo e Monge, MCs da Família de Rua.

84 Bárbara Sweet e Clara Lima, *rappers* de Belo Horizonte.

A modalidade específica de criação

A última justificativa encontrada no contexto local para o uso de *samples* é a predileção por uma modalidade de criação específica, proporcionada pelo uso da técnica. A produção de *beats* baseada em *samples* determina um fluxo de trabalho com etapas e habilidades específicas. Parte da escolha pelo uso de *samples* passa pela adequação a essas especificidades. Meu entendimento a respeito de tal justificativa começou a ser construído após a seguinte passagem da conversa com Eazy CDA:

> **Eazy CDA:** *Vez ou outra, quando precisa, eu faço [com] o* sample*. Porque eu gosto também, só que eu tenho "uma onda", pra fazer [com]* samples*, que não me permite fazer tanto [com]* samples*... porque, como eu "trampo"*[85] *com produção direto, atendo muita gente... muito assim, né... modéstia à parte, [eu] trabalho com bastante gente... da cidade, de fora, do cenário... então, eu não tenho tempo de fazer muito [com]* samples*, de ser o* beatmaker *tradicional, tipo... "entrar para dentro" do meu* home studio*, trancar a porta, começar a garimpar discos, músicas... e começar a sequenciar, fazer um banco de* samples *e um banco de* beats *pré-prontos. Eu não me dou esse luxo. Porque o* beatmaker*, para mim, ele é um pesquisador mesmo. Ele ou ela é um pesquisador. E tem que ter tempo. E "dá trampo". Às vezes, você faz ali e não funciona. Não funciona aquele* sample *e você tem que deletar tudo. Esses cortes, para você fazer, tem um tempo para fazer esses cortes. Você tem que pesquisar para soar, para criar sua identidade como* beatmaker.

Eazy começa dizendo que gosta de usar *samples*, mas não o faz com tanta frequência porque não tem tempo para se dedicar a esse modo de produção. O produtor acredita que, se atuasse como um *beatmaker* tradicional, ele não conseguiria atender à demanda de produção à qual é requisitado. Em seguida, ele enumera três ações inerentes ao modo de trabalhar de um produtor que usa *samples*: "garimpar discos", "fazer um banco de *samples*" e

85 "Trampo" é um gíria que significa trabalho.

fazer "os cortes" (editar o *sample* do tamanho desejado, deixando-o pronto para ser manipulado). Por fim, ele declara que a pesquisa por *samples* toma tempo e, além disso, o processo de criação pode se delongar ainda mais, caso a experimentação com o trecho sampleado não chegue ao resultado desejado pelo produtor.

O intuito de Eazy é esclarecer que a urgência dos prazos é um dos fatores que o levam a optar por outro jeito de produzir *beats*. Entretanto, seu depoimento ilustra, com certa riqueza, o processo de produção daqueles que usam *samples* (que ele chama de *beatmakers* tradicionais). Essa declaração me sugeriu uma explicação: os produtores locais, que priorizam o uso de *samples*, fazem-no não somente porque valorizam a apropriação de material preexistente ou porque consideram que esse seja o procedimento de produção autêntico do Hip Hop, mas também porque estão habituados a essa modalidade de produção, que exige tarefas e habilidades específicas. A esse respeito, na próxima subseção, tentarei descrever as tarefas inerentes a essa modalidade de criação, assim como as habilidades necessárias para realizá-la.

A pesquisa musical

A pesquisa é a primeira atividade que distingue, fundamentalmente, a produção a partir de *samples*. Para samplear, é necessário encontrá-los. Torna-se indispensável, portanto, um processo permanente de pesquisa, que forneça essa matéria-prima ao *beatmaker*. O próprio Eazy afirma que o *beatmaker* é um pesquisador, e que "você tem que pesquisar para soar, para criar sua identidade como *beatmaker*".

De maneira geral, a investigação musical é valorizada pelos produtores locais, mesmo aqueles que não priorizam os *samples*. Existe um consenso a esse respeito, que reconhece que a pesquisa ajuda os produtores a conhecerem diferentes gêneros e estruturas musicais e a ampliarem seu leque de referências. Durantes as entrevistas, essa valorização da pesquisa foi explicitada no momento em que eu indaguei sobre as contribuições da

atuação como *dee-jay* para a produção dos *beats*. Segundo os informantes, o principal subsídio que a atividade de DJ proporciona para o produtor musical é o hábito (ou necessidade) de buscar e conhecer diversos tipos de música. A pesquisa funciona como um processo formativo tanto para os DJs como para os produtores, que ampliam suas referências musicais e aprofundam o conhecimento sobre formatos, gêneros e estilos musicais. DJ Giffoni oferece o seguinte ponto de vista a respeito do assunto:

> **Pesquisador:** *Você acha que [as funções de] DJ e produtor... a musicalidade de um interfere/auxilia na outra? Ou você acha que as duas funções não têm muito a ver?*
>
> **DJ Giffoni:** *Olha, eu acho que ajuda na questão de ouvir música... [na questão] de pesquisar, de pesquisa musical. Isso sempre influencia quando a gente vai fazer alguma coisa, quando a gente vai fazer alguma música, produzir algum* beat. *Então eu acho que é mais da parte da influência musical, porque como DJ você pesquisa muita música. Isso acaba influenciando nas produções.*

Quando coloquei essa questão em pauta na conversa com DJ Spider, ele respondeu da seguinte maneira:

> **Pesquisador:** *Você acha que o fato de você ter sido DJ antes de ser produtor te ajudou na hora de produzir?*
>
> **DJ Spider:** *Para mim, sim. Com certeza. A primeira coisa é o lance de escutar tudo quanto é tipo de música. Porque, às vezes, você está fazendo uma produção e na hora que você vê, você está usando uma influência de, sei lá, uma coisa de discoteca, uma coisa do* soul. *E aí, naturalmente, se você nunca ouviu, à vezes você não vai ter aquele gancho da ideia: — Ah, "peraí", isso aqui eu acho que vai ficar legal. Ou um* groove *assim, que não é de uma música específica, mas de uma influência que você já ouviu em outros sons, por exemplo. Acho que influencia muito. Ajuda muito.*

Ainda que a pesquisa seja importante para todos os produtores, ela é ainda mais indispensável para aqueles que trabalham com *samples*, uma vez que ela provê o material bruto, o ponto a partir do qual o produtor inicia a composição/produção do *beat*. Perguntei a Preto C sobre seu método de pesquisa, e ele me ofereceu a seguinte réplica:

> **Pesquisador:** *Como você pesquisa e escolhe os* samples *que você usa?*
>
> **Preto C:** *Sentimento. É sentimento. Isso é inexplicável. Eu escuto a música aqui, ela normal, e aí eu tenho uma visão que dá para fazer uma coisa diferente nela e criar um* beat. *Eu não consigo passar as músicas aqui e escolher uma para fazer.*
>
> **Pesquisador:** *Você não tem um tipo de música que você acha que funciona melhor?*
>
> **Preto C:** *Não.*
>
> **Pesquisador:** *Em teoria, pode ser qualquer tipo de música...*
>
> **Preto C:** *Hoje eu tenho produção aqui do Pena Branca e Xavantinho, que eu fiz um* trap*, até Agnaldo Timóteo, que foi a última música que eu fiz agora que foi a [faixa] "D' Cão", pro Neghaun*[86]*. e você escutar a [música] original você vai ver que é totalmente diferente do* beat. *[...] Então, a minha inspiração hoje, [minha] prioridade: música brasileira. Prioridade. Segundo, aí é você escutar o som e falar: — Vou fazer um* beat *com esse som agora. Muitas vezes, eu "tô" andando de carro, eu tenho escutado muitas rádios diferenciadas: Alvorada, UFMG [Educativa], tenho escutado muita rádio de música popular... Inconfidência. Porque às vezes eu escuto a música e bate uma inspiração na hora que eu "tô" dentro do carro dirigindo. Aí eu gravo a música, venho pro estúdio, procuro, estudo a música, aí eu faço o* beat *com ela. Mas, às vezes eu escuto a música em qualquer lugar e vem a inspiração daquela música. Eu não tenho um catálogo de música: — Vou fazer uma música nesse catálogo.*
>
> **Pesquisador:** *Você não vai separando [as músicas], não?*

86 Preto C se refere à faixa "D' Cão", do *rapper* Neghaun, que pode ser encontrada em: D'CÃO. Intérprete: Neghaum. [*S. l.*]: LABs Studio, 2018. Single. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=qg9Fn2VQ7NU. Acesso em: 30 jun. 2018.

> **Preto C:** *Não. O que às vezes eu faço é o seguinte: às vezes eu pego... — Ah, vou pegar essa semana pra estudar música, tendências musicais. Quero estudar hoje MPB de '50 a '70. Aí eu vou no YouTube e vou caçando as músicas de 1950 a 1970. Aquilo que eu vejo que pode ser útil pra mim lá na frente, eu vou guardando.*

Nesse trecho da conversa, o raciocínio de Preto C fornece fluxos de ida e volta em torno de sua metodologia de pesquisa e escolha dos *samples*. Ele começa dizendo que a escolha dos sons se baseia no sentimento que a música original suscita. Preto C não esclarece como, mas afirma que a música sugere algum elemento que o impele a utilizá-la. Em seguida, ele sustenta uma metodologia não sistemática: "Eu não consigo passar as músicas aqui e escolher uma para fazer". Essa frase sugere que ele não possui um sistema de pesquisa definido, que não existe um momento específico de pesquisa, e que a escolha depende de um sentimento ou uma inspiração desencadeada pela escuta.

Mais adiante, porém, ele afirma que atualmente tem priorizado *samples* de música brasileira: "a minha inspiração hoje, [minha] prioridade: música brasileira". Ele expõe essa prioridade e retoma o critério que havia exposto anteriormente: "Segundo, aí é você escutar o som e falar: — Vou fazer um *beat* com esse som agora". Entretanto, ele exemplifica algumas atitudes de escuta que, amalgamadas à sua rotina diária, contribuem para sua pesquisa musical. Nesse sentido, ele relata que tem priorizado a escuta de rádios diferenciadas quando está dirigindo, como Alvorada FM, Rádio UFMG Educativa e Rádio Inconfidência. Trata-se de rádios locais que priorizam a música brasileira em suas programações, ao contrário de outras rádios mais voltadas para o pop e artistas de grande popularidade. Ao ser perguntado se ele não separa músicas que ele teria interesse em samplear posteriormente, o produtor declara que às vezes faz pesquisas específicas no YouTube, a partir de tópicos como "músicas da década de 1950 ou 1970". Somente no final da resposta é que ele escapa da argumentação de que não possui um método de pesquisa.

Nas visitas que fiz a seu estúdio, pude perceber atitudes de pesquisa um pouco mais organizadas do que seu relato descreve. No dia 2 de julho de 2018, Preto C me mostrou uma pasta em seu computador, na qual mantinha faixas que ele pretendia samplear em um momento posterior. A própria priorização atual de músicas brasileiras também constitui um critério que faz parte de seu método. Em 21 de maio de 2018, ele trabalhava em uma faixa que usava um *sample* de uma banda de *rock* psicodélico. Quando perguntado sobre como ele encontrou esse trecho, o produtor afirmou que a encontrou em uma pesquisa sobre músicas psicodélicas dos anos 1960 no YouTube. Esse relato vai ao encontro do método relatado no final do depoimento anterior, quando ele menciona pesquisas sobre tópicos específicos na plataforma de vídeos. De toda forma, acredito que a questão da escuta aqui talvez seja mais importante do que a sistematização ou não de seu método de pesquisa. Independentemente dos métodos, os *beatmakers* exercem uma escuta permanentemente atenta e extremamente treinada no sentido de identificar potenciais trechos a serem sampleados.

Clebin Quirino, por sua vez, descreve sua pesquisa de um modo um pouco diferente de Preto C. Quando perguntado sobre seu método de trabalho, ele afirmou:

> **Clebin Quirino:** *Uma característica minha é usar* samples *de vinil, então eu sempre procuro no acervo de discos que eu tenho, e até de MP3 também, não fico preso só no vinil não. Às vezes eu tenho o disco e eu baixo o MP3 pra ficar mais fácil. Mas na maioria das vezes eu gosto dessa coisa de escutar o disco, entender os trechos da música e tentar recortar, tocar novamente o* sample *para esse* a capella *que a pessoa me apresentou.*

Parte da resposta de Clebin sobre seu método de trabalho adianta um dado sobre sua pesquisa, o que reforça nosso argumento de que ela é parte fundamental na produção de *beats* a partir de *samples*. Mais adiante na

conversa, eu pergunto especificamente sobre seu processo de pesquisa, e ele responde da seguinte maneira:

> **Clebin Quirino:** *O meu processo de pesquisa é quase todo dia. Sempre que eu escuto um disco… e inclusive quando eu estou escutando música no rádio, música que está tocando em um boteco, no bar… eu fico escutando e tentando procurar elementos para criar um* beat. *Na maioria das vezes, eu escuto discos nacionais, quando eu estou pesquisando por conta própria. Quando eu não tenho a interferência de ninguém, eu procuro escutar os discos nacionais, de preferência de cantores não muito famosos. Às vezes, quando eu "sampleio" a música… às vezes eu até "dou um google" para saber quantas vezes essa música já foi ouvida no YouTube… isso me ajuda a decidir qual música [usar]. [Faço isso] atualmente, né. Antes, não. Há dez anos atrás, oito anos atrás, eu pegava a [música] que eu gostava, ia lá e sampleava. Mas na maioria das vezes, eu recorro a essas músicas. Por isso eu não descarto quase disco nenhum. Se for nacional, e tiver lá o nome de um cara em português… porque a gente sabe que no Brasil foram gravados trilhões de discos que nunca tocaram em rádio, nunca tocaram em televisão… são cantores menos conhecidos, mas que tinham músicas fantásticas, inclusive com trechos que ajudam os produtores de* rap. *Então eu procuro esses discos que são menos famosos. Mas recorro aos famosos também. E quando a galera me manda [o* sample*], aí vem de tudo quanto é tipo de referência. Agora… como eu falei que eu escuto MP3… às vezes, por exemplo, tem um pagode do momento, tem alguma coisa lá que me impressiona. Por exemplo, [no* beat*] da Ohana,*[87] *que você gosta, ela é o [cantor de pagode] Rodriguinho. Aquele* sample *lá é de uma música do Rodriguinho. São três notas que o cara dá no início da música, e eu toquei novamente essas notas em outra… em outra cadência, né. E virou aquilo lá. Depois eu coloquei uma guitarra para complementar. Virou um* beat. *Tem desde coisas tipo cantores mais novos, que cantam em língua portuguesa, até um cara que morreu trinta anos atrás.*

87 Clebin se refere à faixa "Que Assim Seja", da *rapper* Ohana Santana, que pode ser encontrada em: Que assim seja. Intérprete: Ohana Santana. *In:* DESCONSTRUÇÃO. Vários intérpretes. Belo Horizonte: Produto Novo, 2015. CD, faixa 4. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=-fqojSnfw0P4. Acesso em: 20 jun. 2018.

Clebin começa afirmando que a pesquisa é algo integrado à sua rotina: "é quase todo dia", "quando eu estou escutando música no rádio, música que está tocando em um boteco, no bar". Ele sugere a existência de um processo quase permanente de escuta e pesquisa, que acontece independentemente de local, horário ou dia: "eu fico escutando e tentando procurar elementos para criar um *beat*". Por outro lado, o produtor também expõe alguns critérios que balizam sua pesquisa "quando não tem a interferência de ninguém", isto é, quando o *sample* não é sugerido pelos *rappers*. Um dos critérios é utilizar seu próprio acervo de discos. Nesse sentido, ele é o produtor local que mais se aproxima do comportamento purista explicitado na pesquisa de Schloss (2014). Um outro preceito é a prioridade conferida aos artistas nacionais de décadas passadas e aos artistas de pouca visibilidade: "são cantores menos conhecidos, mas que tinham músicas fantásticas, inclusive com trechos que ajudam os produtores de *rap*. Então eu procuro esses discos que são menos famosos".

Contudo, ao mesmo tempo em que evidencia alguns critérios, ele os desconstrói. Clebin elucida a flexibilidade de seus métodos e critérios usando o exemplo da música "Que Assim Seja", da *rapper* Ohana Santana. Nessa faixa, ele usa um *sample* do artista Rodriguinho, um cantor de pagode que está em atividade desde meados da década de 1990. Em outra oportunidade, Clebin me relatou que a música sampleada tocava frequentemente no bar ao lado de seu estúdio e nas casas vizinhas. Essa escuta frequente, indireta e involuntária o impeliu a experimentar algo com a faixa, que resultou em um *beat*.

DJ Giffoni relatou seu processo de pesquisa quando lhe perguntei sobre como ele escolhe os timbres e sonoridades não percussivos. Conversávamos sobre seu método de escolha dos timbres de bateria, e por isso lhe questionei sobre a escolha dos outros elementos. Tal pergunta suscitou a seguinte declaração:

> **Pesquisador:** *E como você acha as outras sonoridades para complementar a bateria? Você vai nos* plug-ins *do Pro Tools? Como funciona?*
>
> **DJ Giffoni:** *Pois é, aí depende. Pode ser com* sample*, pode ser com alguma programação, pode ser o* sample *junto com alguma programação. Depende do clima, sabe? E o que acontece? Eu tenho uma pasta que eu vou guardando algumas músicas que eu ouço. Por exemplo, está tocando alguma música lá em algum lugar e eu vou: — Ah, essa música aqui do Paulinho da Viola. Aí eu pego a música, chego aqui no estúdio, guardo na pasta porque eu a ouvi e achei que dava para fazer alguma coisa legal. Ou [posso] pegar um pedacinho, um* sample*, ou alguma linha que serve de referência para alguma coisa. Então eu guardo essas músicas numa pasta.*

Assim como os outros métodos relatados, a fala de Giffoni descreve um processo de pesquisa que é uma mistura entre uma atitude proposital e o acaso. Algo que transita entre a naturalidade, a inspiração, um sentimento e um esforço de busca declarada, com etapas e critérios razoavelmente definidos. Independentemente do método ou das especificidades de cada produtor, a pesquisa é um elemento fundamental na produção de *beats* a partir de *samples*, pois ela é a responsável por fornecer o material bruto para os produtores. Os relatos dos informantes sugerem que o ato de pesquisar talvez esteja mais presente em uma atitude de escuta atenta do que no ato de busca em si. Entre os produtores pesquisados, as ações de ouvir e separar um arquivo MP3 são mais usuais do que a deriva por sebos, antiquários e lojas de disco. Nenhum produtor me relatou esse método de pesquisa. Embora alguns deles mantenham coleções de discos, poucos os adquirem regularmente, e, quando o fazem, não agem em virtude dos possíveis *samples,* e sim porque têm interesse no disco, seja para ouvir ou discotecar.

Edição dos *samples*

A edição é outra parte do processo de produção baseado em *samples*. É necessário preparar o *sample* para que ele seja utilizado no *beat*. Assim como em outros processos de produção musical e audiovisual, a edição

consiste na etapa em que se corta o trecho no tamanho desejado e modificam-se os atributos necessários. A principal tarefa dessa etapa é o corte preciso do início e fim de um excerto, de maneira que o *sample* inicie no momento exato de ataque da nota ou som desejado. Notas ou sons desnecessários, que estejam sobrando, também são retirados nesse estágio.

Essa etapa está intimamente ligada à fase de sequenciamento, uma vez que alguns procedimentos de edição influem no tipo de sequenciamento a ser realizado. Por exemplo, um *sample* grande, de um ou dois compassos, pode ser cortado com o intuito de ser justaposto em *loop* (processo conhecido como *looping*) ou pode ser totalmente cortado para gerar um novo sequenciamento, fruto de uma nova colagem entres esses pequenos fragmentos (conhecido como *chopping*). Outras modificações que podem ser realizadas tanto na fase de edição quanto na fase de sequenciamento são a modificação do andamento (BPM) e a modificação do tom (*pitch*). Kistner (2006) afirma que:

> [...] a fronteira entre a edição e o sequenciamento não é definida, de modo que uma mudança de *pitch* ou alteração de tempo poderiam ser caracterizadas como parte do processo de edição. Normalmente, entretanto, esse tipo de edição ocorre durante o processo de sequenciamento (KISTNER, 2006, p. 74, tradução nossa).

Ao observar o processo de criação de Preto C, pude perceber que ele modifica o BPM e/ou o tom do *sample* no aplicativo Traktor, antes de importar o trecho para o *software* Maschine, plataforma usada pelo produtor para produzir os *beats*. Ele usa o Traktor para marcar os pontos exatos dos *samples* em um faixa musical. O Traktor é um *software* de discotecagem, que permite que ele mude o tom da faixa, assim como o BPM. Ao contrário dos toca-discos utilizados pelos DJs, a ferramenta é capaz de mudar qualquer um

desses dois parâmetros sem modificar o outro.[88] O Maschine possui uma função que grava qualquer som em reprodução no computador de Preto C e o salva como se fosse um *sample* pronto para ser usado. Sendo assim, o produtor toca a faixa a ser sampleada no Traktor, com a devida manipulação de andamento ou tom, e grava o trecho desejado como um *sample*, usando o *software* Maschine.

Clebin Quirino também utiliza duas ferramentas diferentes para editar e sequenciar os *samples*. Entretanto, a comunicação entre esses *softwares* é menos fluida que no caso de Preto C. Clebin usa o Adobe Audition para digitalizar os *samples* – quando eles advêm de um suporte analógico – e editá-los. Ele exporta o trecho devidamente cortado como um arquivo de áudio e o importa no Fruit Loops, que lhe permite sequenciar e manipular de inúmeras formas. Outros produtores, como Enece, também me relataram um método de trabalho similar.

Em outras modalidades de produção musical, que lidam com diferentes recursos e ferramentas, a etapa de edição também está presente. Kistner (2006) aponta que:

> [...] nenhuma destas etapas são exclusivas do universo da produção de Hip Hop baseado em *samples*. Gravação, edição e sequenciamento são processos autônomos que podem acontecer independentemente dos processos de produção do Hip Hop (por exemplo, o sequenciamento de informação MIDI para a trilha de um filme, ou a edição de um vocal de música *country*) (KISTNER, 2006, p. 72, tradução nossa).

88 Nos modelos de toca-discos de uso profissional, é possível mudar o andamento das músicas, porém esse recurso modifica a frequência dos sons, uma vez que o aparelho passa a girar mais rápido ou mais devagar, dependendo da escolha do DJ.

Em processos de produção musical dos gêneros *rock* e pop, às vezes, é necessário editar algumas gravações específicas, como uma linha de bateria, para adequar algumas notas ao tempo, ou cortar um pedaço de um solo para adequá-lo à estrutura da música. Entretanto, acredito que esse procedimento não é tão fundamental para o processo de criação e produção musical quanto no *rap* baseado em *samples*.

A manipulação dos *samples*

O processo de criação de *beats* a partir de *samples* demanda um tipo de manipulação específica do material sonoro. Os produtores lidam com os excertos sonoros de maneira concreta, e criam os *beats* a partir da organização dos *samples*, que pode acontecer de diversas maneiras. Embora os produtores utilizem diversas camadas sonoras além dos trechos para criar os *beats*, geralmente é o elemento sampleado que conduz o processo. Sendo assim, os produtores criam primeiro o arranjo do excerto para depois inserirem os outros elementos. É comum, por exemplo, a programação de uma linha de bateria simples, com timbres que ainda não são os timbres definitivos, para guiar a inserção dos *samples*. Uma vez que essa etapa estiver resolvida, eles adicionam – ou aperfeiçoam – os outros elementos.

Por mais que a minha exposição, durante este capítulo, tenha separado o processo em diversas etapas, elas estão temporalmente, criativamente e estruturalmente conectadas. As fases de pesquisa e edição dos *samples* não estão alheias à etapa de manipulação. Durante a pesquisa e escolha de um trecho, por exemplo, o produtor já premedita a provável manipulação a ser feita com o som sampleado. A fase de edição, por sua vez, também é determinante para a manipulação. O modo de cortar o *sample* – a escolha do tamanho – influi no tipo de manejo a ser feito – e vice-versa. Uma escolha por um *sample* grande (que dura um compasso inteiro, por exemplo) pode ser um indicativo de uma programação de um *loop*. A opção por um pequeno excerto de uma voz pode ser o primeiro passo para uma inserção de um *sample* enquanto uma colagem, como uma citação, em que os atributos semânticos da fala são importantes para a compreensão da faixa.

Mudanças no andamento e no tom – ou altura musical – do *sample* geralmente são feitas na fase de edição, mas são modificações que influem na estética musical, e podem naturalmente ser consideradas como um tipo de manipulação.

O processo de criação de *beats* se baseia em uma lógica de *loops*. Independentemente do *software* ou *hardware* utilizado, o objetivo do produtor é criar estruturas sonoras básicas (muitas vezes chamadas pelos produtores de *grooves*[89]), que se repetem ao longo da música, e daí o conceito de *loops*, que incorpora na figura do laço (tradução literal de "*loop*") a metáfora de retorno ou repetição. Cada um desses *grooves* possui vários componentes, que podem ser polifônicos ou monofônicos, politimbrísticos ou monotimbrísticos, e reunir elementos percussivos diversos, como baixo, sintetizadores, *samples*, dentre outros. Um *beat* supostamente mais simples pode conter somente um *groove*, que se repete ao longo de toda a música. Um *beat* relativamente mais elaborado pode conter vários *grooves*, que salientam nuances e determinam momentos diferentes na estrutura da música.[90] Os *softwares* de produção musical geralmente possuem uma janela, na qual é possível arranjar os elementos que compõem os *groove*s, e outra para a organização dos *grooves* na sequência desejada, originando a estrutura da música.

Em partes específicas da música, um elemento que compõe um *groove* pode ser omitido, ou novos elementos podem ser adicionados a ele, ocasionando modificações na intenção e na densidade dos *beats* durante um determinado período. Trata-se de um dos recursos básicos da produção de *beats*, auxiliados pelas tecnologias de produção que permitem a complexificação

89 Sewell (2013, p. 27-35) utiliza o termo *groove* de maneira semelhante. Tal uso se distancia de concepções anteriores de *groove*, por exemplo, Maultsby (2005), que geralmente o definem a partir da interação entre músicos tocando ao vivo.

90 É importante salientar que um *beat* supostamente mais simples, feito a partir da repetição de um único *groove*, não é necessariamente considerado pior que um *beat* mais elaborado. Ambos os tipos são valorizados e agradam os artistas e o público na mesma proporção. Um exemplo disso é o produtor RZA, do grupo norte-americano Wu-Tang Clan, que é conhecido por produzir *beats* simples, mas que é altamente respeitado tanto pelos artistas como pelo público.

de estruturas aparentemente simples, resultantes da programação de um só *groove*. Um dos exemplos mais recorrentes desse recurso é quando os *beatmakers* silenciam os elementos de um *groove* para deixar somente a bateria que serve para acompanhar a voz durante alguns compassos.[91] Na maioria das vezes, esse procedimento é utilizado para chamar a atenção para a *performance* do *rapper* e/ou o conteúdo das letras. A técnica contrária também é recorrente, muitas vezes os DJs e produtores omitem a bateria e deixam os outros elementos do *beat* guiarem a voz.

A seguir, gostaria de discutir alguns procedimentos de manipulação de *samples* a partir de um exemplo de *beat* produzido por um artista local. Utilizarei, como exemplo, a faixa "Meus heróis",[92] produzida por Clebin Quirino e cantada pelo próprio Clebin e pelo *rapper* belo-horizontino Comum (André Novais Machado). A faixa é parte do álbum *Rimas de um Levante*,[93] de Comum, lançado em 2014. No *beat* de "Meus heróis", Clebin usa um *sample* da música "Voyage, voyage"[94] (1986), da cantora francesa Desireless. O *sample* é um segmento de dois compassos de duração, retirado do refrão da música original. O produtor diminuiu o andamento original do trecho para se adequar ao andamento do *beat*. No início da faixa, como uma espécie de introdução, Clebin utiliza o excerto de maneira integral, sem cortes. Esse é um recurso muito utilizado pelos *beatmakers*, que frequentemente iniciam o *beat* com um fragmento do *sample* original, sem cortes. Tal recurso ressalta o processo de sampleamento e enfatiza a ligação entre o *beat* e a música original. D'errico (2011) cita o exemplo do

91 Mais adiante demonstrarei como este recurso é utilizado na faixa usada como exemplo.

92 Meus heróis. Intérprete: Comum. *In:* RIMAS de um levante. Comum. Belo Horizonte: Produto Novo, 2014. CD, faixa 6. Disponível em: https://soundcloud.com/comum/06-meus-hero-is-part-clebin?in=comum/sets/rimas-de-um-levante. Acesso em: 30 jun. 2018.

93 RIMAS de um levante. Intérprete: Comum. Belo Horizonte: Produto Novo, 2014. CD. Disponível em: https://soundcloud.com/comum/sets/rimas-de-um-levante. Acesso em: 30 jun. 2018.

94 VOYAGE, VOYAGE. Intérprete: Desireless. [*S. l.*]: Epic Records, 1986. LP. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=NlgmH5q9uNk. Acesso em: 30 jun. 2018.

beatmaker Madlib, que utiliza esse recurso na faixa "Beat Provider (Through the Years)". O autor descreve a faixa da seguinte maneira:

> Os primeiros momentos da faixa consistem em um breve trecho do material sampleado, que conduz até o *loop* de um compasso que vem em seguida. Esse fragmento curto do *beat* lembra o ouvinte que Madlib está retirando seu *sample* de uma fonte maior, e salienta a conexão entre o *beat* resultante e o *sample* original (D'ERRICO, 2011, p. 46, tradução nossa).

Segundo a tipologia de Sewell (2013), esse tipo de *sample* utilizado por Clebin é um *sample* não percussivo. Segundo a autora, um *sample* não percussivo é aquele que não possui elementos de percussão, ou aquele em que esses elementos não são perceptíveis. Sendo assim, as baterias dos *beats* que contêm *samples* não percussivos são programadas a partir de timbres originados de outras fontes. O trecho sampleado por Clebin contém sons de bateria, mas tais sonoridades são pouco perceptíveis, principalmente depois de recortadas e reorganizadas. Ao escutarmos a faixa, fica claro que o produtor não tem interesse nos timbres de bateria da música original. Ele inclusive programa uma linha de bateria usando outros timbres.

O *sample* utilizado possui uma função essencial no *beat*. Sua participação na constituição dos *grooves* é fundamental, uma vez que ele é o principal elemento constituidor do ritmo e da melodia da canção. Sewell (2013, p. 26, tradução nossa) classifica esse tipo de *sample* como estruturais. A autora afirma que os "*samples* estruturais formam a fundação rítmica e harmônica de uma faixa baseada em *samples*, e criam o *groove* da faixa". Além do *sample*, Clebin usa um *kit* de bateria e uma guitarra para compor os *grooves*. O arranjo de bateria é programado no *software* Fruit Loops e a guitarra é inserida posteriormente em outro aplicativo, a partir da gravação da *performance* do guitarrista Natanael Shadday. A Figura 11, *Channel rack* do projeto do *beat* de

"Meus heróis", é uma visão parcial do *channel rack*[95] do *software* Fruit Loops, que demonstra os elementos usados por Clebin. Ao lado do *channel rack* está a janela *step sequencer*, que, no caso do Fruit Loops, trata-se de botões[96] a serem marcados, dando origem à programação dos elementos.

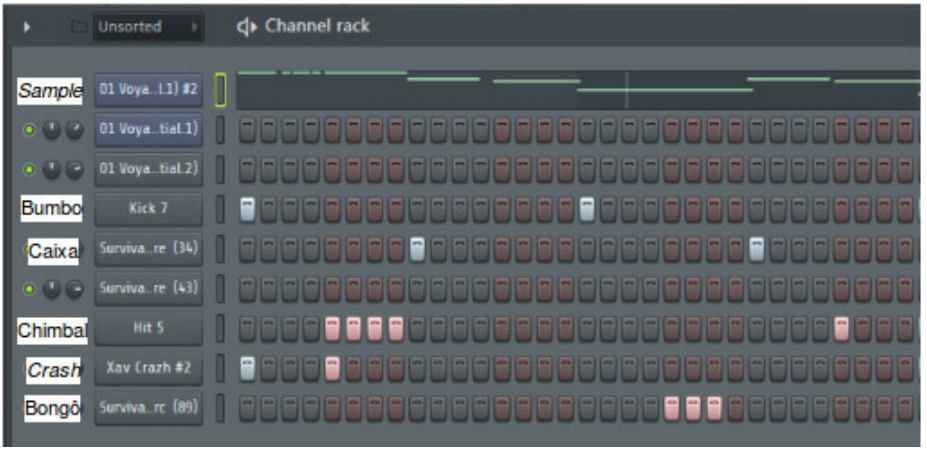

Figura 11: *Channel rack* do projeto do *beat* de "Meus heróis"

Fonte: imagem coletada a partir da captura de tela realizada durante entrevista com o produtor Clebin.

Além do *sample*, Clebin utiliza um *kit* de percussão, que reúne timbres de bumbo, caixa, chimbal, prato de ataque (*crash*) e bongô agudo. Os timbres escolhidos não são frutos de síntese, mas *samples* de instrumentos gravados em estúdio. Esses elementos fazem parte de pacotes de timbres disponibilizados para compra ou *download* gratuito na internet. Com exceção do bongô, os outros itens fazem parte de um *set* de bateria padrão, tal como o instrumento

95 Prateleira de canais, em tradução direta. Trata-se da seção do *software*, na qual todos os elementos em uso ficam dispostos para serem programados/arranjados.

96 Cada botão do *step sequencer* corresponde à duração de uma semicolcheia.

real. Como dito anteriormente, os arranjos de guitarra são inseridos em outra fase do processo, através da gravação da *performance* em um outro *software*.[97]

A Figura 12[98] representa a distribuição dos elementos na estrutura da música "Meus heróis":

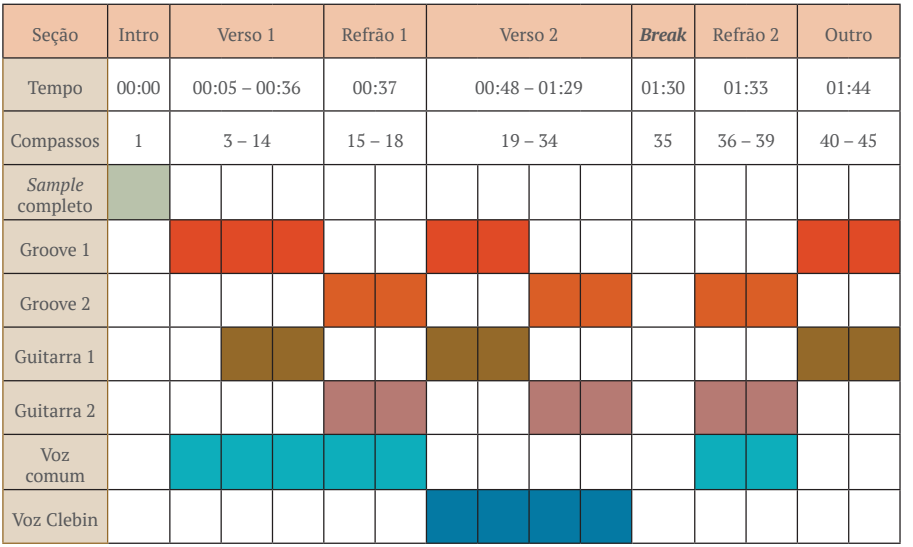

Figura 12: Tabela que representa a estrutura das seções e elementos da faixa "Meus heróis"

Fonte: elaborado pelo autor.

A estrutura de "Meus heróis" é relativamente simples. Após a introdução, que explicita o *sample* utilizado, a faixa conta com uma alternância entre versos e refrões. Cada *rapper* canta uma estrofe, que é seguida por um refrão. Ambos os refrões são cantados por Comum, que também é responsável pela primeira estrofe. Clebin canta a segunda estrofe, que possui

97 Clebin utiliza o Adobe Audition para gravar vozes, guitarras e outros elementos originados da *performance* de um instrumentista. Além disso, ele usa o Reaper para mixar as faixas.

98 A referência para a realização do gráfico veio de Hein (2012), que, por sua vez, se inspirou em Moylan (2002).

uma duração maior. A alternância entre versos e refrões só é rompida por um rápido *break* – que dura um compasso – entre a segunda estrofe e o segundo refrão.

Para elaborar o *beat* da faixa, o produtor criou dois *grooves* com o mesmo *sample*. Cada *groove* é utilizado em momentos diferentes, eles nunca são sobrepostos. A programação de *samples* é acompanhada por uma programação de bateria, que é praticamente a mesma nos dois *grooves*. A criação dos *grooves* do *beat* envolve uma técnica conhecida como *chopping*. Em tradução direta, *chopping* significa cortar ou picar.[99] No contexto da produção de *raps*, o *chopping* é uma técnica que envolve a segmentação de um *sample* em frações menores que a estrutura rítmica inicial, com o objetivo de reaproveitar as microestruturas resultantes para a criação de outro arranjo ou fraseado rítmico. Segundo Kistner (2006):

> Picar os *samples* significa dividir os *breakbeats* em suas partes constituintes – [com a duração de] uma colcheia ou semínima, por exemplo – e ressequenciar essas partes para criar algo diferente. O *chopping* está, de certa forma, oposto ao uso dos *samples* em *loop*, que preserva a integridade material de uma frase musical inteira. Em meados dos anos 1990, essa prática se tornou tão disseminada que é difícil de isolar um caso exemplar (KISTNER, 2006, p. 62, tradução nossa).

Como mencionado na citação, o *chopping* se popularizou nos anos 1990, a partir de produções de *beatmakers* como DJ Premier. Desde então, a técnica se tornou uma espécie de tendência entre os produtores que usam *samples*. Segundo Schloss (2014, p. 151, tradução nossa): "Nos anos desde o início do

99 Os produtores locais usam os termos "cortar", "picotar" e "recortar" para se referirem ao *chopping*. Expressões como "eu recortei o *sample*", "você pode picotar o *sample*" eram comuns nas conversas com os produtores. Em sua entrevista, Eazy CDA usou a expressão "embaralhar" para se referir à colagem produzida com o *sample* picotado, a partir da reorganização dos fragmentos.

sampleamento, de fato, o *chopping* superou amplamente outras formas de colagem no Hip Hop baseado em *samples*". O autor também enumera três fatores que contribuíram para a valorização desse tipo de manipulação de *samples*:

> 1. Um crescente entendimento, entre os produtores, de que samplear um *break* e simplesmente repeti-lo não demonstra suficientemente sua criatividade artística;
>
> 2. O aumento da vigilância por parte dos detentores dos direitos autorais e fonográficos;
>
> 3. Uma sensação de que os melhores *breaks*, geralmente originados de discos do gênero *funk* e *soul*, já foram extensivamente utilizados (SCHLOSS, 2014, p. 97).

Durante a pesquisa de campo, alguns dos *beatmakers* locais salientaram a validade do segundo argumento de Schloss (2014). A questão dos direitos autorais é apontada como uma das razões que os fazem optar pelo *chopping*. Clebin Quirino afirmou:

> *[...] poucas vezes eu uso o* sample *de forma inteira porque tem aquela coisa de direitos autorais. Mas às vezes [se] o* sample *chama muita atenção, é muito legal, aí eu acabo usando. Isso acontece poucas vezes. Eu prefiro tocá-lo novamente, pegar só trechos de três segundos e apertar, um segundo de outro... fazer ele virar um mutante ali que dá um som legal no final. Esse procedimento repete.*

DJ Giffoni também comenta sobre a influência do âmbito jurídico na escolha dos *beatmakers*:

> *[...] se você samplear de uma forma, por exemplo, você sampleia, pega um* loop*, e faz uma música com uma música que já tem aí e é registrada tudo direitinho. Você pega um* loop *dessa música e faz a música, depois*

> *você vai colocar no YouTube vai dar problema. Se você for gravar um CD vai dar problema. Chega lá em Manaus pra fazer a prensagem, o pessoal vai mandar voltar. Volta: — Tira a música do CD ou me entrega a autorização. Então tem a maneira de samplear. Tem a maneira que você pode samplear e tem a maneira que você não pode.*

Segundo Giffoni, os *samples* de duração maior, que geralmente são usados como *loops*, são facilmente identificados. Essa identificação pode impedir o lançamento da faixa, seja na internet ou em formato físico. Nesse sentido, a técnica do *chopping* seria uma forma de dificultar a identificação da fonte do *sample*.

A segmentação dos *samples* geralmente é feita nos próprios *softwares* de programação. Programas como o Fruit Loops e o Maschine possuem *plug-ins* e ferramentas que realizam essa tarefa específica. No Fruit Loops, por exemplo, basta importar o trecho desejado no *plug-in* Slicex,[100] que corta o *sample* automaticamente em diversos pedaços e endereça cada corte para uma tecla (ou *pad*) do controlador MIDI.[101] Essa opção de cortar e tocar os cortes dos *samples* vem do MPC, *sampler* da Akai lançado nos anos 1980 e amplamente utilizado pelos produtores de *rap*. D'errico (2011) afirma que:

> O mais importante desenvolvimento da MPC foi a possibilidade de cortar o *sample* em regiões separadas que poderiam ser endereçadas aos *pads*, de uma maneira que possibilitou o controle composicional de cada momento específico do *sample* com uma velocidade impossível de se alcançar através da manipulação de discos de vinil. O modo Trim [da MPC] permite ao usuário picar um *sample* em pedaços separados. Os recortes resultantes são então convertidos em uma programação de instrumento

100 Em algumas versões do Fruit Loops, esse *plug-in* se chama Fruit Slicer.

101 Este video demonstra o processo de programação conhecido como *chopping*: BEAT making: chopping samples in maschine. Estados Unidos: Landmarq, 2017. 1 vídeo (9 min). Publicado pelo canal Landmarq. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=NZd4q6YiEfY. Acesso em: 30 jul. 2018.

> que pode ser tocado percussivamente, usando os *pads* da MPC. Picotar o *sample* permite que se usem os fragmentos de um *sample* como um instrumento (D'ERRICO, 2011, p. 28, tradução nossa).

A Figura 13 é uma captura de tela do computador de Clebin Quirino, que demonstra o *sample* usado em "Meus heróis" e os cortes realizados no *plug-in* Fruit Slicer:

Figura 13: Captura de tela que demonstra os cortes no *sample* (barras vermelhas) utilizado no *beat* da faixa "Meus heróis"
Fonte: Clebin Quirino.

Na figura anterior, cada traço vermelho na vertical, sobrepondo a *waveform*, significa um ponto de segmentação passível de utilização. Cada um desses pontos está endereçado a uma tecla do controlador MIDI. O *software* propõe uma divisão automática dos cortes, mas é possível adicionar novos fragmentos, assim como excluir ou remanejar os trechos existentes. Os produtores geralmente tocam as teclas ou *pads* para produzirem um novo fraseado rítmico, arranjo ou colagem com os cortes. Clebin também possui

essa metodologia. Em uma das visitas que fiz a seu estúdio,[102] pude observar o produtor utilizando a mesma técnica para produzir um *beat*. Feito o corte, Clebin experimenta algumas ideias de arranjo usando as teclas de seu controlador. Quando chega a uma proposta que lhe agrada, ele grava sua *performance*. O *software* registra as informações da *performance* (duração das notas, dinâmica, etc.) e cria uma programação, que fica visualmente disponível na janela chamada Piano Roll, que possibilita desenhar arranjos diversos, usando o *mouse*, e editar *performances* gravadas como informação MIDI.

No caso da faixa "Meus heróis", Clebin criou duas programações a partir do mesmo *sample*, usando os mesmos cortes, conforme demonstrado na Figura 14. A primeira programação feita por Clebin está ilustrada a seguir.

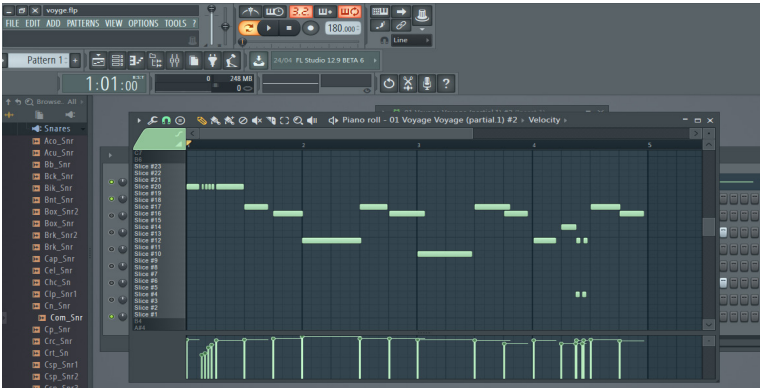

Figura 14: Janela Piano Roll do *software* Fruit Loops, mostrando a programação nº 01 do *sample* de "Meus heróis"

Fonte: Clebin Quirino.

Essa programação faz parte do *groove* principal da música. Trata-se do *loop* utilizado como base para a *performance* de Comum no primeiro verso da canção (entre 00:05s e 00:36s), e também sustenta boa parte do trecho cantado

102 Visita realizada no dia 9 de abril de 2018.

por Clebin (entre 00:48s e 01:29s). Foram utilizados sete dos 21 cortes do *sample* para realizar a colagem. Os cortes #17 e #16 são os mais usados, e se repetem de maneira regular, nos tempos 2 e 4 do compasso quaternário, com durações semelhantes a semínimas. As ocorrências do corte #16 coincidem com a incidência do timbre de caixa que compõe o arranjo de percussão da música. Um detalhe importante dessa programação é a fragmentação das notas dos cortes #20 (no início do *loop*) e #12 (entre os números 4 e 5, na parte final do *loop*). Trata-se de um elemento do estilo pessoal de Clebin, que frequentemente lança mão desse tipo de corte, realizado minuciosamente com o *mouse* no *piano roll*. Como são notas muito rápidas, o resultado é uma espécie de rufo, no caso do corte #20, ou um chiado semelhante aos arranjos de chimbal de *trap*. No caso dos cortes #12 e #4, a sensação é de uma espécie de falha, como se o som sumisse e voltasse repentinamente, dada a fragmentação incomum para uma *performance* de um instrumentista. Nesse sentido, Clebin parece salientar a presença da máquina, ao prezar por um arranjo que soa como uma imperfeição, um acidente, ou improvisação que não seria realizada por um músico.

O segundo *groove* utilizado na faixa, exposto na Figura 15, utiliza os mesmos cortes, mas possui características um pouco diferentes:

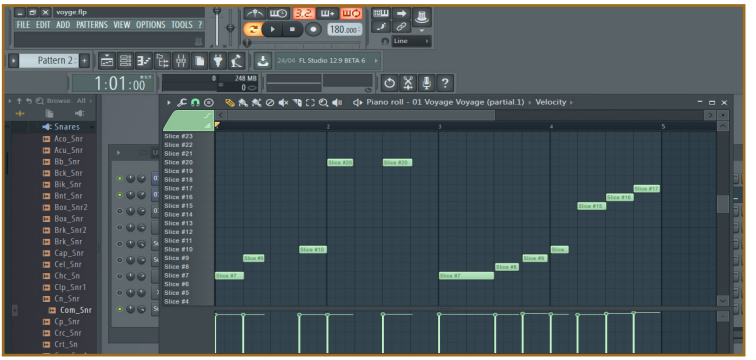

Figura 15: Janela *Piano Roll* do *software* Fruit Loops, mostrando a programação nº 02 do *sample* de "Meus heróis"

Fonte: Clebin Quirino.

Em termos rítmicos, o segundo *groove* é mais simples. Clebin opta por um arranjo pouco fragmentado, que sugere uma dinâmica diferente à música nos momentos em que é utilizado. Esse *groove* é usado nos refrões e na segunda metade do verso cantado por Clebin. Apesar de empregar uma variedade maior de cortes, o produtor cria um fraseado ritmicamente mais enxuto, que se parece com o fraseado do primeiro *groove*, mas que é menos abundante na quantidade de notas. Os cortes #10, #16, #17 e #20 são utilizados nos dois *groove*s, porém de maneiras diferentes. Embora as características rítmicas dos dois *groove*s se pareçam, a incidência dos excertos utilizados nunca coincide.

Além dos *groove*s criados a partir do *chopping* do *sample*, Clebin adiciona uma camada de guitarra, criada a partir do fraseado rítmico e melódico dos *samples*. O produtor afirmou que o instrumento foi inserido após a programação dos *samples*, e a intenção era adicionar uma camada que reforçasse o fraseado dos trechos, mas acrescentasse uma textura diferente ao *beat*. Segundo Clebin, ele sentiu a necessidade de preencher mais o *beat*, uma vez que o único elemento além da linha de bateria era o *sample*. Nesse sentido, ele pediu para que o guitarrista Natanel Shadday criasse duas linhas de guitarra que fossem uma espécie de transposição dos arranjos do *sample* para a linguagem do instrumento. A guitarra entra no compasso número 7 e permanece até o final da música, com exceção de um rápido break no compasso número 35. O instrumento intercala dois arranjos, seguindo a alternância entre os *groove*s ao longo da estrutura da música (vide Figura 12).

O uso do recurso de *live instrumentation* na produção do *beat* de "Meus heróis" configura um dos casos em que o uso desse tipo de recurso é aceito pelos produtores pesquisados por Schloss (2014). Segundo o autor, a *live instrumentation* é bem-vinda quando esse elemento é usado para apoiar ou enfatizar temas que já estão aparentes nos *samples*. Esta é a proposta de Clebin quando adiciona a guitarra: enfatizar as figuras musicais presentes no *sample*, em vez de instituir uma nova figura que funciona como uma espécie de contraponto ao excerto.

O *beat* da faixa "Meus heróis" foi usado para exemplificar um modo específico de manipulação dos *samples*. Nesse caso, o trecho foi manipulado a partir de uma técnica conhecida como *chopping*. Tal método é uma tendência no tratamento dado aos *samples* desde os anos 1990, e diversos produtores acreditam que a técnica se popularizou após o cerceamento jurídico em relação ao uso de *samples*. Ao mesmo tempo em que "Meus heróis" exemplifica a participação do *sample* enquanto um elemento estrutural na composição de *beats*, a faixa também é adequada para demonstrar o comportamento híbrido dos produtores locais. Ao mesmo tempo em que valoriza uma técnica tradicional da música *rap*, Clebin Quirino adiciona elementos – uma guitarra gravada por um músico – que não são valorizados pela perspectiva purista. Esse suposto afastamento do legado do *sampling*, entretanto, não é totalmente alheio à tradição, uma vez que a maneira com que a guitarra é usada na música configura um dos modos em que a *live instrumentation* é vista positivamente pelos *beatmakers*.

Na segunda parte deste capítulo, discutimos algumas razões pelas quais os produtores locais optam pelo uso de *samples* de outras obras na construção dos *beats* de *rap*. Foram identificadas três justificativas: falta de habilidade/interesse para lidar com instrumentos musicais e ferramentas tradicionais de produção musical, interesse pela sonoridade específica proporcionada pelo *sampling* e preferência pelo método de produção engendrado por essa técnica. Cada um desses argumentos é exposto com base no conteúdo das entrevistas e da observação dos processos de produção. A relação com o *sampling* opera em termos diferenciados no contexto local. Embora a técnica seja conectada à sonoridade tradicional do *rap* e à constituição de uma espécie de linhagem musical, os agentes locais explicitam diferentes razões para a adoção do *sample* enquanto um recurso de composição. Os principais motivos dessa escolha seriam o interesse estético pela sonoridade resultante do *sampling* e a adequação à metodologia de produção engedrada por essa técnica. A discussão sobre o interesse estético no *sampling* revela um debate interno da comunidade, que continuamente

aborda questões de sonoridade do *rap* durante os processos de produção. As categorias boom bap e *trap* são usadas para exemplificar tal debate. A discussão sobre a metodologia de produção a partir de *samples* lança luz sobre as etapas de criação existentes nos *beats* baseados em *samples*. Tais etapas evocam manipulações e habilidades específicas, que não são tão significativas em outras modalidades de criação de *beats*. Desse modo, a escolha pelo uso de *samples* explicita também a propensão do *beatmaker* a uma modalidade de criação, uma metodologia de produção específica engendrada pelo *sampling*.