



Cássio de
Borba Lucas >/
Alexandre Rocha
da Silva >>

Práticas de significância da música sampleada

Resumo

Este artigo se estrutura a partir de três objetivos centrais. Primeiro, retomar a noção de significância como proposta para os estudos artísticos e linguageiros com um foco duplo na intertextualidade e na produtividade semiótica dos objetos analisados, buscando um além/aquém da significação em suas acepções tradicionais. Segundo, apresentar a noção de sampleamento, retomando definições e descrevendo uma breve pré-história até chegar às práticas contemporâneas da música sampleada. Terceiro, apresentar algumas destas práticas correntes associadas ao sampleamento (o *crate digging*, o *sample hunting* e o *sample sampling*) que apontam para três tipos de produtividade (transcriativa, associativa e intersemiótica) que compreendemos como aspectos da significância da música sampleada. Resulta disto uma contribuição para o pensamento contemporâneo da música como linguagem artística que conjuga intertextualidades em um processo de produção irredutível à transmissão de conteúdos.

Palavras-chave: Música sampleada. Significância. Tradução.

Abstract

The structure of this paper is set around three main purposes. The first is to reclaim the notion of significance as proposed by artistic and language studies, with a double focus on the intertextuality and semiotic productivity of the objects analyzed, aiming beyond significance in its traditional terms. The second is to present the notion of sampling, going through definitions and describing a brief pre-history towards the contemporary practices of sample. Finally, it presents some of the current practices associated with sampling (*crate digging*, *sample hunting*, and *sample sampling*) which point out to three kinds of productivity (transcreative, associative and intersemiotic) which we understand as aspects of the significance of samples. As a result, we present a contribution to contemporary thought: to consider music as an artistic language that conjugates intertextualities in a process of production that is irreducible to content transmission.

Keywords: Sample. Significance. Translation.

> Mestre em Comunicação e
Informação pelo PPGCOM da
UFRGS.
E-mail: cassioborba@gmail.com.

>> Doutor em Ciências da
Comunicação. Pesquisador do CNPq
(bolsista produtividade) e professor
do PPGCOM-UFRGS.
E-mail: arstrocha@gmail.com.

Da significação à significância da música

Diante das teorias tradicionais acerca da significação da arte, Julia Kristeva e Roland Barthes – autores ligados a uma virada pós-estruturalista no pensamento semiótico dos anos 60 – vão propor uma perspectiva dita “semanalítica”, baseada em uma dupla crítica. De um lado, crítica dos elementos da significação, passando do signo aos “significantes dialógicos”. De outro, e indissociavelmente, crítica do caráter da semiose, passando da codificação/decodificação à “travessia dos signos” (KRISTEVA, 1975) como produtividade estrutural. Esta operação dialógica de caráter produtivo (e não meramente representativo) foi pensada por estes autores, entre outros colegas da revista *Tel Quel*, como significância.

A literatura – objeto de suas investigações ao qual, contudo, nunca reduziram a noção de texto – passa a se apresentar, desde esta perspectiva semanalítica, como um imenso diálogo de escrituras, em que qualquer ponto é, na verdade, um cruzamento de textos que o precedem e excedem. Nisto é evidente a influência de Bakhtin, que, embora mais associado a Kristeva (sua primeira tradutora no ocidente), atualiza-se em Barthes pelo postulado de que é impossível viver fora do sentido, fora do texto infinito ou simplesmente da “intertextualidade” (BARTHES, 2013). Daí a crítica ao conceito de signo (BARTHES, 1989a) como uma cristalização – termo que remete a Saussure (1995) – do sentido, o qual não se reduz a ele. O sentido não para em uma conexão estável entre significante e significado. Para além do signo – este “freio identitário” –, a semiótica deveria compreender o movimento de desestabilização, de “perturbação” e “divagação” (BARTHES, 1974, p. 1) que o signo justamente bloqueia. Por isso a semanalitise vai ao rumo de uma ciência não mais do signo, mas do texto.

O objeto de pesquisa decorrente destas constatações, o texto, vai ser analisado como o desdobramento de um campo dialógico. Ora, por estas travessias dialógicas mesmas, a intertextualidade “abole, paradoxalmente, toda relação de herança ou influência” (BARTHES, 1989a, p. 61), toda relação identitária estável de preservação de um significado original, fora de jogo, que caberia aos significantes (conforme as teses tradicionais da literatura) simplesmente expressar. A operação intertextual inaugura um processo de disseminação do sentido. Daí a distinção (KRISTEVA, 2012) entre uma significação horizontal (em que uma linguagem estruturada codifica determinados conteúdos para um receptor capaz de decodificá-los) e uma significância que passa, verticalmente, pelo infinito diálogo de textos que nunca deixam um puro significado significar-se a si mesmo.

Seu objeto de preferência, a literatura de vanguarda, conforme suas análises (KRISTEVA, 1974, 1975; BARTHES, 1989a), é

uma produtividade porque trabalha a linguagem no nível de suas estruturalidades, no nível das próprias codificações que estabelecem o visível e o possível; e não somente apura a expressão no rumo de uma mais perfeita mediação, de uma imediatidade do significado. A significância desestabiliza, de dentro, as regularidades de significação, produzindo suas próprias regras de leitura. Ao contrário de um sentido unívoco que deveria desvendar, o pensamento artístico se vê diante de uma disseminação que diferencia incessantemente o sentido como uma produtividade artística.

Esta produção deverá ser investigada por seus atravessamentos intertextuais – proposta que nossos autores levam a cabo em análises das rupturas lógicas operadas por Mallarmé ou da proliferação de sistemas de codificação na construção do romance de Sollers, entre outras, ambos inserindo-se num diálogo muitas vezes explícito com os clássicos e os modernos. Mas, se a significância é o modo de funcionamento não só da arte verbal, não podemos reduzir o intertexto ao registro literário. A música, se observada desta perspectiva dialógica, é atravessada não só por outras músicas, mas por uma série de mediações que vão do ar, que permite a proliferação acústica ao alto falante, e aos sites de investigação musical, aos quais voltaremos mais adiante. Uma série de transposições intersemióticas (KRISTEVA, 1974) trabalha, a cada caso, a significação musical.

Tendo em vista esta significância da música a ser investigada intersemioticamente, o caso do *sampleamento* musical pareceu-nos um caso evidente e prolífico para tal investigação que não se reduz nem a questões de transmissão, nem de hermenêutica, nem de análise de conteúdo. A proposta de investigação da significância da música é relacional e seu foco estará na produtividade de sentido. Assim é que a música *sampleada* contemporânea se apresenta às vanguardas da virada do século XIX para o XX: não pela retomada de um estilo ou procedimento estético, mas pela assunção de um projeto micropolítico, pois interior à linguagem e à sua significação, de experimentação das possibilidades artísticas para o nosso tempo.

Se uma ‘intermusicalidade’ se anuncia, mais ou menos implicitamente, em toda história da música (das apropriações de corais religiosos de Bach à colagem partitural de Berio), o tipo de música investigado aqui apresenta uma natureza explicitamente dialógica. Com o termo ‘música *sampleada*’, queremos nos referir à música constituída, total ou quase totalmente, de trechos (*samples*) de gravações pré-existentes. Mas, além deste caráter intermusical, suas escuta, circulação e retradução vão se desenrolar, hoje, em diferentes materialidades, da loja de discos antigos aos editores digitais de áudio e à internet, em que se verifica uma forte movimentação dos ouvintes e usuários de fóruns e redes sociais na disseminação da significação musical.

A música *sampleada* parece, neste ponto, desdobrar-se em uma espécie de intertextualidade de segunda ordem. Uma intertextualidade desdobrada em diferentes registros semióticos como que reflete sobre a intertextualidade primeira (o procedimento de colagem de *samples*) da música. As intersemioses da música *sampleada* atravessam tão explicitamente outras linguagens e materialidades artísticas e comunicacionais que já não é

possível analisar sua significação fazendo abstração daquilo que a materializa: os discos, os relatos de escuta, os sites de compartilhamento, as entrevistas, a caçada coletiva aos *samples*, etc. São algumas destas práticas de significância, produtivas da significação da música sampleada, que tentamos apontar na última seção deste trabalho.

É necessário, porém, em um primeiro momento, abordar a noção de sampleamento musical, apresentando o modo como é definido correntemente e propondo um breve apanhado (pré-)histórico de experimentos sampleadores. Com isso, podemos chegar a certas questões de significação que o sampleamento põe em pauta contemporaneamente. Atentaremos, então, para três práticas de significância do sampleamento, que agrupamos, por comodidade, em três nomes anglófonos: o *crate digging*, o *sample hunting* e o (neologismo) *sample sampling*. Estas práticas nos conduzem na direção de certas abordagens teóricas que iremos, paralelamente, apresentar: tradução, associação e intersemiótica.

Sampleamento musical: manual do usuário

Nesta seção, procuramos definir sucintamente o conceito de sampleamento musical. A fonte mais precisa que encontramos até agora é Kvifte (2007). Conforme o autor norueguês, o termo é utilizado, por vezes confusamente, em pelo menos quatro acepções diferentes. Por uma primeira acepção, sampleamento refere-se à

[...] tecnologia nuclear da produção sonora contemporânea, ou seja, como o som é convertido do domínio analógico ao digital. [...] Um sinal contínuo é convertido em uma série de símbolos discretos. [...] A amplitude [da onda] é medida em intervalos regulares, e os valores são armazenados em uma lista. (KVIFTE, 2007, p. 106)

Cada uma dessas medições ou amostras¹ é um *sample*. Por essa primeira definição, a maior parte da música que se ouve hoje em dia poderia ser considerada música sampleada. Entre outros autores, Cutler (2013, p. 152) afirma que “a grande maioria da música que ouvimos é música registrada, a música ao vivo sendo apenas uma pequena porcentagem de nossa escuta total”. E a música registrada, hoje, costuma ser reproduzida por aparelhos que se encontram no fim de uma cadeia de transduções² que pode passar: (1) pela captação de sinais analógicos (por microfones), (2) pela conversão em código binário, (3) por um trabalho de ‘pós-produção’ sobre esta materialidade digital, (4) por uma distribuição, ainda digital (se pensarmos, por exemplo, no *Spotify*), e (5) por sua conversão, finalmente, em novo sinal analógico (sônico, mecânico, por fones de ouvido ou alto falantes). Ainda neste

1 O termo *sample*, em inglês, é literalmente traduzido por amostra.

2 O termo transdução é utilizado no sentido de Jonathan Sterne (2003), que ao mesmo tempo oferece uma definição bastante restrita e útil para ‘tecnologias de reprodução sonora’: “modern technologies of sound reproduction use devices called *transducers*, which turn sound into something else and that something else back into sound. All sound-reproduction technologies work through the use of transducers” (STERNE, 2003, p. 22).

sentido, o *sampleamento*, ou “amostragem”, é, também conforme Michel Chion (1994, p. 17), um dos “seis efeitos técnicos de base”³ da música contemporânea tecnologicamente mediada.

Uma segunda acepção para o termo *sampleamento* refere-se a *sampleadores* como um tipo de instrumento que se vale de sons registrados para soar como algum outro instrumento (KVIFTE, 2007). Pense-se em uma bateria, por exemplo, que tenha várias de suas sonoridades possíveis dispostas em um teclado tradicional de doze notas, ou ativadas por um software *sampleador* no processo de produção.

A terceira acepção (KVIFTE, 2007) refere-se à utilização de (geralmente, um trecho de) uma gravação pré-existente, principalmente quando reconhecível, do repertório fonográfico. Um *sample*, no terceiro sentido, é este trecho: o “quem”, por exemplo, de João Gilberto *sampleado* por Caetano Veloso no “Rap Popcreto”; ou os primeiros segundos do “*Gesang der Jünglinge*”, de Stockhausen, *sampleados* por Arrigo Barnabé em “Clara Crocodilo”. A definição de Baker (*apud* RICE, 2003, p. 454) também vai nessa direção:

Samplear é pegar uma porção (uma frase, um *riff*, uma seção percussiva, etc.) de uma gravação conhecida ou desconhecida (ou de um videogame, ou de um som de toque telefônico, ou de um registro verbal de Malcolm X ou Martin Luther King) e combinar com o *mix* geral.

Uma quarta acepção (KVIFTE, 2007) para o *sampleamento*, que apenas mencionaremos, é o recorte de uma seção de uma música e sua colagem em outra para propósitos de edição de imperfeições de gravação.

Entre as definições apresentadas, pode-se dizer que a última e a segunda são usadas tecnicamente, de forma específica e ao se falar no fabrico poético⁴ da música em estúdio. A primeira definição também é técnica (quando afirma que um som é *sampleado* quando é transduzido em código binário), mas muito pouco restrita (hoje, praticamente tudo é digital e, portanto, *sampleado*). Tentando voltar a atenção para o que há de específico neste fenômeno comunicacional, propusemo-nos trabalhar com a terceira acepção, recorrente na linguagem cotidiana, como podemos ler, por exemplo, em críticas de jornal: “Ao som de um *sample* de ‘Loirinha Americana’, de Mestre Laurentino, Marcelo D2 entrou no palco [...]”⁵.

A questão da música *sampleada*, se entendida nesse sentido mais lato (como utilização de materiais fonográficos pré-existent), teria pelo menos algumas manifestações históricas

3 Na verdade, um tipo particular extremamente popularizado de “fonofixação”. Os outros são a “captação”, a “telefonía”, a “ampliação”, a “geração” e a “remodelagem” (CHION, 1994, pp. 13-22).

4 Retomamos aqui, provisoriamente, a distinção (GOODMAN, 2006 e, na música, LACASSE, 2000), entre *poiesis* (o trabalho de construção do som) e *aesthesis* (a interpretação, conotação ou sensação do som).

5 <http://www.clicrbs.com.br/especial/sc/planetaatlantida/19,0,2780076,Marcelo-D2-mistura-ritmos-no-Planeta-Atlantida-em-SC.html>. (Acesso em 25 set. 2017). O termo aparece como verbo em <http://www.clicrbs.com.br/especial/rs/itapemafmrs/19,1367,3752841,Beastie-Boys-sao-processados-por-uso-ilegal-de-samples.html>. (Acesso em 25 set. 2017).

importantes prévias à tecnologia propriamente dita de sampleamento, que é digital. O marco fundamental está na origem do registro de sons: o fonógrafo de Edison de 1877. A história do sampleamento correrá paralelamente à da fonografia – e isso se não expandirmos o conceito para incluir as práticas análogas das artes visuais (colagem) e do cinema (corte) ou mesmo da literatura (*cut-up*). É somente com a tecnologia do disco (e não mais do cilindro fonográfico), porém, que reconhecemos as primeiras práticas de sampleamento como esta utilização criativa de sons pré-registrados.

Cutler (2013, p. 145) menciona como precursores certos experimentos dadaístas de Stefan Wolpe com diversos gramofones sendo executados simultaneamente e em velocidades diferentes. Incluiríamos, ao lado deles, em um tipo de pré-história do sampleamento, a experiência de Ottorino Respighi com a inserção de um registro gramofônico de um canto de pássaro em seu poema sinfônico "*Pini di Roma*", de 1924. Paul Hindemith, porém, é um marco mais decisivo: Katz (2009) reconstituiu seu penoso trabalho com discos para a criação do que chamou, em 1929, de *Grammophonmusik*, de que conhecemos apenas um registro parcial⁶. A 'música gramofônica' de Hindemith era feita de discos de gravações de gravações, envolvendo também pioneiro processo de pós-produção: uma trabalhosa edição na superfície do próprio vinil.

O sampleamento musical virá a ser amplamente facilitado pelo advento das gravações em fita magnética. Nesse contexto, surge a 'música concreta' de Pierre Schaeffer, cujo marco são os "*Cinq Études de Bruits*", de 1948, dos quais a primeira parte é uma colagem de sons pré-registrados de um trem⁷. O material, aqui, era registrado pelo próprio Schaeffer. Na década seguinte, John Cage utiliza sons existentes do repertório musical e 'furtados' da radiofonia para compor suas "*Imaginary Landscapes*" (utilizando, na número 4, doze rádios rodando em paralelo e, na número 5, quarenta e duas gravações gramofônicas) e "*Williams Mix*" (trabalho de recorte e colagem em fita magnética).

A fita, como se sabe, revoluciona os procedimentos de gravação e pós-produção, tornando-se a tecnologia central dos estúdios e fazendo o sampleamento proliferar, nos anos 60, também na música pop (exemplos de músicas totalmente sampleadas aparecem em Frank Zappa, em 1967, e nos Beatles, em 1966). Mas ainda em 1961 é que aparece o antepassado mais inequívoco da música sampleada do tipo que enfocamos no presente trabalho: "*Collage #1 (Blue Suede)*", de James Tenney, que trabalhou exclusivamente com material da música popular – especificamente trechos, 'picotados' e distorcidos, de uma canção de Elvis Presley.

6 Nos anos 80, o Instituto de Pesquisa Musical de Berlim recebeu três discos de 78 rotações (que, feito de goma-laca, distingue-se do disco de vinil que o supera em duração), cujos conteúdo enigmático e identificação precária impediram o interesse do Instituto. Devolvidos para o remetente, os discos foram perdidos para sempre. Por sorte, um musicólogo, neste interim, registrou, em fita magnética, os sons que viriam a ser reconhecidos como a única evidência acústica da *Grammophonmusik*, hoje disponíveis no YouTube.

7 Embora um dos focos da obra musical e teórica de Pierre Schaeffer – com suas noções de escuta reduzida e música acusmática (SCHAEFFER, 1967) – tenha sido a questão da ruptura com as fontes do som (o que Murray Schafer chamaria mais tarde de esquizofonia), é curioso notar que os primeiros sons da música concreta estejam ligados a um trem da mesma forma que as pioneiras imagens do cinematógrafo dos Lumière.

Tenney virá a inspirar John Oswald, que, de 1979 a 1989, prepara o álbum *Plunderphonic*, termo que passa também a designar o gênero musical baseado na utilização de *samples*.

O sampleamento e sua consideração na obra (musical e teórica) de John Oswald aparecem como movimento reivindicatório de uma passagem dos aparelhos de reprodução musical para seu uso enquanto produção (da qual, contudo, já vimos alguns exemplos históricos). “O toca-discos vira um instrumento musical”. Esta visão é expressa por Oswald em sua definição do sampleamento como “dispositivo a um só tempo documentador e criativo” (OSWALD, 1985, s/p).

A *plunderphonia*, que traduziríamos por ‘cleptofonia’, distingue-se das práticas anteriores por sua utilização radical de tecnologia digital. Mais uma vez, a tecnologia tornou o trabalho de edição muito mais fácil. Embora mais ‘manuseável’ que os discos, nem mesmo a fita magnética daria conta da utilização de aproximadamente 5 mil *samples* de canções “canibalizadas” (REYNOLDS, 2011, p. 319) por Oswald nos vinte minutos de *Plexure*, por exemplo, de 1990.

O *sampler* – instrumento digitalizador que deu origem ao termo ora discutido – aparece em meados dos anos 80 e é prontamente apropriado por gêneros nascentes como o *dub* e o *rap*. Com um sampleador, torna-se possível trabalhar com um banco de arquivos digitais de sons, que podem provir da transdução de uma mídia analógica como o disco. Uma música pode ser apropriada de formas antes impensáveis (pense-se na diferença entre uma citação no rap e na música clássica).

É o surgimento de novos fenômenos de significação como estes, em novas configurações de significação artística, que investigamos, sob o nome de práticas de significância, uma ordem relacional de problematização e produção de sentido. Tentamos, a seguir, descrever três práticas associadas à música sampleada que apresentam facetas desta significância (tradução, intersemiótica e associação), sugerindo também modos de abordar esses diferentes aspectos do sampleamento musical.

Práticas de significância no sampleamento musical

Crate diggin’ é um termo ligado à cultura hip-hop “para quando alguém vai a uma loja de discos para procurar discos antigos para samplear”, conforme a definição atual do *Urban Dictionary*⁸. Notemos que o próprio termo já designa o processo de desenterrar (*to dig*) caixas (*crates*) de discos, e não simplesmente discos: o que nos remete a depósitos de lojas de segunda-mão, em uma escavação por sonoridades obscuras, ignoradas.

Simon Reynolds (2011) discute o conceito de *crate diggin’* brevemente em sua obra, já bastante conhecida, sobre o fenômeno

8 <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=crate%20digging>. (Acesso em 25 set. 2017.).

que diagnosticou como *retromania*⁹. Porém, a mania pelo retrô não é tão simples neste caso, que trabalha com aqueles ‘sons perdidos’ para, a partir deles, criar o que o autor chama de “mais-valia musical” (REYNOLDS, 2011, p. 359). O termo, sabidamente vindo da teorização de Marx, não poderia ser mais apropriado: aparece aqui, também, uma dimensão política do *sampleamento*, e que tampouco se reduz a questões de direitos autorais. Os artistas passam da ideia de composição mais tradicional à tentativa de

[...] descobrir passados alternativos secretados na narrativa oficial, re-mapeando a história para encontrar rotas não tomadas e águas peculiares, porém férteis na adjacência da narrativa oficial do pop, transformando o passado em território a se explorar (REYNOLDS, 2011, p. 361).

Estabelecendo uma nova forma musical, o *sampleamento* tem ‘um pé’ no presente, mas outro no passado de que se apropria intertextualmente e o qual vem a transformar. Trata-se de um estranho movimento pelo qual uma obra pode ser tanto retomada, homenageada e preservada quanto, digamos, reescrita. Esta lógica de apropriação nos remete diretamente aos teóricos da tradução que, desde pelo menos Benjamin, deparam-se com questões análogas.

Walter Benjamin foi um dos inspiradores de Haroldo de Campos quando o pensador brasileiro elabora sua teoria da transcrição. Opondo-se à tradição, Haroldo critica a concepção de tradução que preza por uma fidelidade ao original, geralmente se referindo à preservação de um conteúdo ou significado – autêntico, intocado e, no limite, imaterial – que pode ser veiculado por meio de outros significantes. Porém, nunca há significado dissociado de significantes. Se tentarmos chegar a um significado transcendental, somente nos aproximamos por meio de novos significantes, novas formas – Benjamin (2013) enfatizara fortemente o caráter formal da prática tradutória.

Nunca se abandona esse terreno do significante, como dizia Barthes: só se pode admitir um “infinito adiamento do significado” (BARTHES, 1989a, p. 59). Nas palavras de Haroldo (2013, p. 210), permanecemos em um “imenso e móvel tabuleiro combinatório, intertextual”. É esta imanência radical, esta condição inescapável de “uma intertextualidade generalizada”, que permitiu ao autor equivaler a tradução à escrita, afirmando que “escrever é traduzir” (CAMPOS, 2013a, p. 62) e que o traduzir é uma “re-criação” de formas (CAMPOS, 2013b, p. 85). O interessante é que isso que estes pensadores declaravam para a literatura, no estruturalista começo dos anos 60, parece subsumir precisamente o funcionamento da música *sampleada* hoje. Se era escandaloso falar em “morte do autor” (BARTHES, 1989a), o *sampleamento* explicita a natureza dialógica da música, tornando-nos conscientes para, digamos, a beleza da inautenticidade.

Se tradução é transcrição, trata-se também de uma questão de política: enquanto “instituição cultural” (CAMPOS, 2013c,

9 Reconhecendo o caráter recursivo da cultura – que desde sempre passaria por processos de *sampleamento* e *remixagem* – o autor inglês, para além disso, estabelece a tese de que esta recursividade, no contexto social e tecnológico contemporâneo, diminui o seu ‘circuito de memória’. A cultura parece-lhe *samplear* um repertório cada vez mais recente, nos condenando a um achatamento temporal que remeteria, em última instância, a uma repetição imediata de si próprio.

p. 208), a tradução é o próprio movimento da cultura que se alimenta de tradição e a reformula para os propósitos pragmáticos do presente. Nesse sentido, não há bela literatura dissociada de contato com o presente (como pode fazer crer a noção de cânone), nem boa música que não lide com a questão emergencial do agora.

A significância da música sampleada retoma, neste ponto, a afirmação de que a tradição sempre é traduzida e também selecionada (os clássicos nem sempre foram os clássicos). Nesse processo de constituição ativa da tradição, há de haver o resgate de materiais esquecidos, rotas não trilhadas, histórias nunca escritas. O sampleamento também, à sua forma, porta-se como tradutor da tradição, 'refonografando' o patrimônio fonográfico. É importante salientar que, uma vez surgida uma transcrição, este patrimônio também já não será mais o mesmo.

Sob o aspecto do *crate digging*, pois, o sampleamento pode ser estudado como questão de tradução de formas¹⁰ (do 'original' ao sampleado), mas também como percurso artístico de disseminação desse 'original', de reformulação e expansão do significado de uma obra. Uma espécie de arte expandida, em que há muito mais instâncias passíveis de trabalhar a significação que só o autor e o público.

Se por esse primeiro aspecto a significância da música tende à desmistificação das categorias de originalidade, influência, fontes, etc. (o material fonográfico sampleado é tão transcrito quanto a música que nele se baseia), a próxima prática ligada ao sampleamento que iremos comentar parece, ao contrário, retomar com uma ênfase quase filológica o esforço de identificação das origens. Trata-se do *sample hunting*.

Reynolds (2011, p. 320) relata que o surgimento da *plunderphonia* de John Oswald coincidia com a "onda de sampleamento no *pop mainstream*" do fim dos anos oitenta. As colagens dessa época, conforme o autor, apostavam prioritariamente no prazer que o ouvinte iria obter com a "detecção de referências". Havia forte ênfase – na produção do grupo Pop Will Eat Itself, por exemplo – na "citação de áudio reconhecível" (REYNOLDS, 2011, p. 320). Essa novidade estética (no sentido de que não se avalia a música exatamente por critérios musicais ou de beleza) parece ter se consolidado fortemente no decorrer dos anos, sendo o *sample hunting* a sua forma contemporânea, ligada às tecnologias de comunicação digital.

Trata-se de uma caçada coletiva, levada a cabo pela própria comunidade de ouvintes, em busca das 'origens' de determinados sons presentes em uma música sampleada. É evidente que a internet é uma das condições que possibilitam o compartilhamento e a organização dessas informações. E o interesse nessa questão já ultrapassou a espontaneidade dos fóruns de fãs, assumindo formas mais institucionalizadas como a do portal WhoSampled.com.

O caso dos Avalanches, grupo australiano que produz música total ou quase totalmente sampleada, é paradigmático nesse aspecto. Suas músicas são destrinchadas em séries de

¹⁰ Quanto a isso, intuímos que seria interessante analisar sampleamentos pelas categorias gerais de tradução formal apontadas por Plaza (2008) de maneira combinada com uma abordagem semiótica musical como a desenvolvida por Phillip Tagg (1987).

identificações, ao longo dos anos, com alto grau de minúcia, criando uma espécie de conhecimento compartilhado, codificado e legitimado acerca dos materiais sonoros outros que estão ou não em jogo na intertextualidade da música. Para “*Since I Left You*”, por exemplo, canção de 2000, hoje se sabe que as ‘origens’ são:

‘Origem’	Elementos musicais de <i>Since I Left You</i>	Tempo de aparição em <i>Since I Left You</i>
<i>Daddy Rich</i> , trilha do filme <i>Car Wash</i> (1976)	Música <i>disco</i> e ruídos humanos	00:00-00:04
<i>Anema e core</i> , de Tony Mottola (1972)	Dedilhado de violão ‘clássico’	00:04-00:13
<i>Younger than springtime</i> , do musical de Rodgers & Hammerstein <i>South Pacific</i> (1949)	Coro	00:12-00:15
<i>The sky is the limit</i> , dos The Duprees (1968)	Coro agudo	00:14-00:43 e 00:53
<i>Take off your makeup</i> , de Lamont Dozier (1973)	Bateria	
Registro verbal do filme <i>Club Med</i> (1986)	Frase ‘ <i>get a drink, have a good time</i> ’	00:49-00:53
<i>Everyday</i> , do The Main Attraction (1967)	Verso ‘ <i>Since I left you</i> ’	00:53 em diante
<i>The Latin Hustle</i> , de Klaus Wunderlich	Sintetizador	
<i>By the time I got to Phoenix</i> , de Tony Mottola (1968)	Flauta	

Crédito: Tabela elaborada pelos autores sobre informações dispersas no subreddit <https://www.reddit.com/r/theavalanches/>

Embora algumas identificações possam aparecer em colunas opinativas, portais jornalísticos, etc., a maioria aparece, pela primeira vez, no Reddit, fórum digital com uma comunidade dedicada ao grupo. Os usuários compartilham descobertas que fizeram acerca das origens de determinado som em determinada música, mas também discutem a precisão das identificações, comparam versões, deixam perguntas em aberto e se divertem com os desvelamentos realizados. Diante de novas descobertas, vemos reações como “incrível descoberta!”¹¹, “Santo Deus, isso estava verdadeiramente enterrado!”¹² e “Eu iria simplesmente PIRAR se encontrasse um *sample* assim! Belo trabalho!”¹³. Um tópico¹⁴ chega a discutir qual o melhor “*sample find*” da história do fórum.

Embora se apresente como um tipo de força-tarefa coletiva de restituição das origens, o desiderato do *sample hunting*, contudo, não é uma simples indicação transparente das fontes, mas

11 https://www.reddit.com/r/theavalanches/comments/51i45v/live_a_lifetime_love_major_sample/. Acesso em 25 set. 2017.

12 https://www.reddit.com/r/theavalanches/comments/5o9os6/i_think_i_discovered_a_sample_in_two_hearts_in_34/. Acesso em 25 set. 2017.

13 https://www.reddit.com/r/theavalanches/comments/5q8iwb/i_found_a_small_over_the_turnstiles_sample/. Acesso em 25 set. 2017.

14 https://www.reddit.com/r/theavalanches/comments/5l4z9d/vote_for_the_best_theavalanches_posts_of_2016/?ref=search_posts. Acesso em 25 set. 2017.

uma produção de sentidos legitimados. Isso pode ser óbvio sempre que lidamos com questões ‘genéticas’. A questão é que as condições de possibilidade das identificações de origens são, na era digital, muito diferentes.

Por exemplo: no *sample hunting* da música “Over the turnstiles” (do álbum *Wildflower*, de 2016), a comunidade identificou um solo de teclado sampleado de *Witchi Tai*, do grupo Harpers Bizarre, gravada em 1969. A identificação, aceita sem maiores discussões, é, a seguir, como de praxe, ‘institucionalizada’ no portal de conteúdo colaborativo WhoSampled¹⁵. Ora, *Witchi Tai* é, na verdade, uma música lançada, também em 1969, pelo grupo Everything is Everything, composta pelo saxofonista Jim Pepper (e retomada em inúmeras versões ao longo dos anos 70 e 80), que é solenemente ignorado no *sample hunting*. A questão da origem é decidida, portanto, não mais por sua associação ao compositor, como na tradição musicológica, mas a um fonograma específico que pode ser localizado no YouTube.

Comparemos, ainda, o procedimento de *sample hunting* à caçada dos samples no caso do “Rap Popcreto” (1993), de Caetano Veloso, música composta somente de trechos de gravações pré-existentes contendo a palavra “quem”. Ao longo da pesquisa (cf. LUCAS, 2017, pp. 77-92), pudemos reunir 24 relações de intertextualidade, identificadas pessoalmente, em trocas de e-mails com pesquisadores e em artigos (um de blog, um acadêmico). A questão que esses caçadores se punham era de quem era a voz que cantava em determinado trecho. A ‘origem’ estava claramente ligada ao intérprete, mais que ao compositor ou ao fonograma. Isso não está somente ligado à forma da própria música, mas à rede de materialidades em que seu sentido é produzido: os ouvintes-investigadores de Caetano se agregavam por mediações que excluía, por exemplo, o YouTube e a precisão na identificação de fonogramas. Com estes exemplos, queremos mostrar que chegar a uma origem pelo *sample hunting* de forma alguma é situar um conhecimento confiável ‘fora’ do *sample hunting*; mas, sim, adicionar mais camadas de tradução dessa origem.

Temos, neste ponto, um paralelo interessante: o *revival* da música barroca, ou a chamada performance musical ‘historicamente informada’, fenômeno que desde os anos 60 busca as condições mais fieis de execução da música clássica. A análise de Antoine Hennion (2012, p. 256), porém, não deixa dúvidas: “a aparição de um passado para ser ouvido de forma específica, respeitando seus modos de produção, é incrivelmente elaborada – e muito moderna”. Uma vez que os instrumentos ‘de época’ têm uma emissão bem mais fraca, ‘reviver a pureza do barroco’ nos obriga a revivê-lo por meio de tecnologias fonográficas contemporâneas. O mesmo vale para as ‘origens’ encontradas pelo *sample hunting*: elas “resultam de uma combinação específica e variável de certos intermediários, considerados não como os canais neutros pelos quais as relações sociais operam, mas como entidades produtivas que tem efetividades próprias” (HENNION, 2012, p. 253).

15 <http://www.whosampled.com/sample/436907/The-Avalanches-Over-the-Turnstiles-Harpers-Bizarre-Witchi-Tai-To/>. Acesso em 25 set. 2017.

A distinção feita pelo sociólogo se aproxima da que fizemos entre tradução transparente e transcrição. Nesse sentido, sua matriz teórica e a nossa, pelo conceito de tradução, já se aproximam das teses de Bruno Latour (2012). Latour distingue, de maneira similar, entre simples intermediários, que transmitem uma ação sem alterá-la, e mediadores, que “transformam, traduzem, distorcem e modificam o significado ou os elementos que supostamente veiculam” (LATOURE, 2012, p. 65).

O *sample hunting*, com sua fetichização das origens, parece passível de uma abordagem à maneira da teoria das mediações da música (HENNION, 2012) ou da teoria do ator-rede (LATOURE, 2012). Ambas insistem em apontar não para o caráter ‘social’ ou ‘construído culturalmente’ que determina a significação de um objeto (em nosso caso, musical); mas, sim, para a construção dessa socialidade. Que entidades povoam um fenômeno de arte? Seguindo Latour, fica claro que se trata de entidades não artísticas por si próprias¹⁶.

Chegar à pureza das origens exige, paradoxalmente, sempre mais mediações. Aquilo que os *sample hunters* querem ver com clareza acerca da significação musical é constituído por relações de materialidades heterogêneas que produzem esta suposta clareza¹⁷. Latour (2012) fala sempre, retomando Gabriel Tarde, em “associologia”: o indivíduo também é sociedade, também é feito de associações. O mesmo não valeria para a música, que agrega coletivos de atores humanos e não humanos para produzir sentido? Nosso desafio seria buscar essas associações que produzem sentido na significação musical. Daí a importância de identificar rupturas, mas também processos de institucionalização de certas práticas de recepção, como no caso da aparição do portal WhoSampled, que compila, à moda colaborativa da Wikipédia, identificações de *samples* em músicas sampleadas, recorrendo por sua vez ao YouTube como acervo.

No *crate diggin’* víamos uma dimensão do sampleamento às voltas com a tradução do passado, gerando associações no presente; e, no *sample hunting*, uma dimensão como que inversa, ligada ao desvelamento daquele passado. Uma terceira prática central ao sampleamento musical contemporâneo parece, porém, desligar-se mais radicalmente ainda das tendências arqueológicas, digamos, que conectam a significação da música sampleada à descoberta de suas camadas históricas. Chamamos, por falta de termo melhor, esta terceira prática de *sample sampling*, agrupando em sua acepção, talvez apressadamente, muitos fenômenos heterogêneos.

Trata-se de processos de tradução da música sampleada que não se limitam ao musical (como no *crate digging*) nem à discussão verbal ‘filológica’ (como no *sample hunting*), mas frequentemente conectam a música a outras linguagens e materialidades comunicacionais. Pensamos em fenômenos tão díspares como

16 Fazer sociologia para o Latour (2012, p. 337) é “traçar conexões de um ser não-social a outro em vez de substituir todas as entidades que povoam o mundo por algum *Ersatz* feito ‘de’ material social”.

17 Aqui parafraseamos o postulado de Judith Butler (2016, p. 28) conforme o qual o discurso produz o pré-discursivo (o sexo aparece como pré-discursivo, como substância extrassemiótica que é produzida, porém, por diferentes práticas semióticas).

os videoclipes (amadores ou ligados aos artistas) para músicas dos Avalanches, as 'leituras' interpretativas que muitas vezes narrativizam um álbum, conferindo-lhe personagens e circunstâncias, mas também em fenômenos marginais como a tradução de uma música sampleada em uma linguagem verbal poética bastante inusitada com caráter concretista¹⁸.

Nesse caso, a música "Sunshine" (cf. a análise detalhada em LUCAS, 2017, p. 101-120), num primeiro eixo investigativo dialógico, que se debruçou sobre os relatos de escuta do jornalismo cultural e dos fóruns digitais, aparece como uma narrativa que vai do êxtase de união amorosa simbolizado por um tema repetitivo à ruptura simbolizada por sons de tempestade sobrepostos a este tema. Em outro eixo intersemiótico, a mencionada tradução poética realça o aspecto não narrativo, circular, imagético e quase meditativo da música em questão.

Pelo *sample sampling*, portanto, a significância da música problematiza uma significação definitiva ao atualizar-se em diferentes manifestações semióticas. Uma "disseminação" intersemiótica do sentido dito original se anuncia aqui, para retomarmos uma palavra usada por Barthes (1989b, p. 59) e Derrida (1981), disseminação que tanto problematiza a obra de que partimos quanto a linguagem em que ela é traduzida (o resultado do exemplo anterior não é uma homenagem ou referência ao concretismo poético, mas, um trabalho crítico de suas regularidades).

A música, que já era totalmente constituída de trechos, tendo-os transformado no sampleamento, é como que ressampleada, trabalhada em novas colagens e associações artísticas. Por isso é que o que chamamos de *sample sampling* nos parece convocar uma teoria da intersemiótica (PLAZA, 2008) e da transposição (KRISTEVA, 1974) que dê conta das passagens das normas de significação de um sistema de signos para outro. Como afirma o próprio Latour, a semiótica é "o estudo de como o sentido é construído", mas "não se limita aos signos". É necessário levar a cabo uma "semiótica das máquinas" com a habilidade fundamental de transitar "dos signos às coisas e de volta [aos signos]" (AKRICH; LATOUR, 1992, p. 259). As perguntas, portanto, passam a ser: que formas adota a música (que, de uma perspectiva 'associologista', é movimento de agregação de elementos não musicais) em seus processos contemporâneos de significação? Que linguagens artísticas e comunicacionais se misturam e se contagiam na constituição, não de uma obra, mas de uma espécie de coletivo musical?

Considerações finais

Este artigo procurou apresentar não somente o conceito de sampleamento musical e a delimitação de nosso objeto (a música sampleada, composta totalmente de fragmentos fonográficos pré-existentes, com suas associações e intertextualidades), mas principalmente alguns indícios de uma significância da música que parece, hoje, problematizar e expandir a significação musical

com uma série de novos mediadores. Algumas práticas ligadas à música sampleada, como o *crate digging*, o *sample hunting* e o *sample sampling*, foram apresentadas para, com elas, indicarmos aspectos do que chamamos de significância da música sampleada por seus dispositivos transcriativos, associativos e intersemióticos. Práticas que parecem nos apresentar, ainda, uma dimensão cibercultural de produção de inteligências e escutas coletivas, que não poderíamos explorar neste espaço.

As práticas aqui discutidas – que conectam e tumultuam, por assim dizer, identidades, origens, obras, etc. – parecem-nos poder funcionar como um tipo de lócus de experimentação teórica, em que a abordagem artística poderia discutir suas próprias engrenagens, suas próprias práticas e metodologias. Quanto a isto, a música sampleada parece um objeto fortuito para se discutir processos metodológicos vindouros de uma investigação que não se reduza às análises de conteúdo, de recepção, de representação, etc. Que perspectiva metodológica adotar para os processos artísticos contemporâneos que não se reduzem à transmissão estruturada de um ‘artista’ ativo, por meio de materialidades passivas, a um público ‘competente’? A travessia das linguagens artísticas pelo digital parece convocar o desafio de investigação dos novos mediadores, humanos e não humanos, da significação.

Se transpusermos a proposta epistemológica de Latour (2012) da sociologia para a arte, torna-se necessária uma investigação que se abra à questão da própria constituição da significação da arte. Em outras palavras: cada fenômeno investigado pode criar suas próprias normas de significação em um processo infundável de disseminação, o que nos convida a voltar a atenção para mediadores por vezes considerados pouco relevantes ou, simplesmente, ‘pouco artísticos’. Neste sentido, também cabe ressaltar, a investigação artística não se reduz aos fenômenos canônicos, não se limita aos clássicos ou aos grandes números, podendo descobrir uma significância produtiva no mais microscópico encadeamento dialógico. O foco da semanálise está nos momentos de tradução, de mediação efetiva de atores que desestabilizam e vêm a se reestabilizar em uma significação musical. Esta, porém, nunca se deixa frear completamente, em virtude do movimento que entendemos como significância da música e do qual a significação é somente um rastro que nos cabe atravessar.

Referências

- AKRICH, M; LATOUR, B. A summary of a convenient vocabulary for the semiotics of human and nonhuman assemblies. In: BIJKER, W.; LAW, J. **Shaping technology/Building society**. Massachusetts, EUA: MIT Press, 1992.
- BARTHES, R. Théorie du texte. In: **Encyclopaedia Universalis**, 1974.
Disponível em: <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>>
Acesso em 11 out. 2017.
- BARTHES, R. The death of the author. In: BARTHES, R. **The rustle of language**. Berkeley, EUA: University of California Press, 1989a.
- BARTHES, R. From work to text. In: **The rustle of language**. Berkeley, EUA: University of California Press, 1989b.
- BARTHES, R. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. In: M. TÁPIA; T. M. NÓBREGA (org.) **Haroldo de campos** – transcrição. São Paulo: Perspectiva, p. 211-213, 2013.
- CAMPOS, H. Paul Valéry e a poética da tradução. In: TÁPIA, M., NÓBREGA, T.

- M. (Orgs.) **Haroldo de campos** – transcrição. São Paulo, SP: Perspectiva, pp. 61-77, 2013a.
- CAMPOS, H. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: TÁPIA, M., NÓBREGA, T. M. (Org.) **Haroldo de campos** – transcrição. São Paulo, SP: Perspectiva, pp. 77-104, 2013b.
- CAMPOS, H. A tradução como instituição cultural. In: TÁPIA, M., NÓBREGA, T. M. (Orgs.) **Haroldo de campos** – transcrição. São Paulo, SP: Perspectiva, pp. 207-210, 2013c.
- CHION, M. **Músicas, media e tecnologias**. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.
- CUTLER, C. Plunderphonia. In: COX, C.; WARNER, D. **Audio culture**: readings in modern music. Nova York: Bloomsbury, pp. 138-156, 2013.
- DERRIDA, J. **Dissemination**. Londres: The Athlone Press, 1981.
- GOODMAN, N. **Linguagens da arte**. Lisboa, Portugal: Gradiva, 2006.
- HENNION, A. Music and mediation: toward a new sociology of music. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (Orgs.). **The cultural study of music**: a critical introduction. Nova York: Routledge, pp. 249-260, 2012.
- KATZ, M. **Capturing sound**: how technology has changed music. Berkeley, EUA: University of California Press, 2010.
- KVIFTE, T. **Digital sampling and analogue aesthetics**, 2007. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/234037742_Digital_sampling_and_analogue_aesthetics>.
- KRISTEVA, J. **La révolution du langage poétique**. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- KRISTEVA, J. Pratique signifiante et mode de production. In: KRISTEVA, J. (Org.) **La Traversée des Signes**. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2012.
- LACASSE, S. Intertextuality and hypertextuality in recorded popular music. In: TALBOT, M. (Org.) **The Musical Work**: Reality Or Invention? Liverpool: Liverpool University Press, 2000.
- LATOURE, B. **Reagregando o social**. Salvador; Bauru: Edufba, Edusc, 2012.
- LUCAS, C. B.; SILVA, A. R. Da orquestra ao audiovisual: traduções intersemióticas da 'Pastoral' de Beethoven. **Verso e Reverso**, v. 29, n. 71, ano XXIX, pp. 99-114, maio-agosto 2015. Disponível: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/ver.2015.29.71.06/4804>>.
- LUCAS, C. B. **Significâncias da música sampleada**. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/158176>>.
- OSWALD, J. **Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative**, 1985. Disponível em: <<http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html>>. Acesso em: 01 dez. 2016.
- PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- REYNOLDS, S. **Retromania**. Nova York: Faber and Faber, 2011.
- RICE, Jeff. The 1963 hip-hop machine: hip-hop pedagogy as composition. In: **College Composition and Communication**, v. 54, n. 3, pp. 453-471, 2003. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3594173>>. Acesso: 15 jul. 2017.
- SAUSSURE, F. **Cours de linguistique générale**. Paris: Payot & Rivages, 1995.
- SCHAEFFER, P. **La musique concrète**. Paris: Presses Universitaires Françaises, 1967.
- STERNE, J. **The audible past**: cultural origins of sound reproduction. Durham, EUA: Duke University Press, 2003.
- TAGG, P. Musicology and the semiotics of popular music. **Semiotica**, v. 66, n. 1-3, pp. 279-298, 1987.