

A utilização de *sampling* pelos novos produtores de hip hop português

Beatriz Leocádio Veiga de Freitas

Mestrado em,
Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação

Orientador:
Doutor Rui Telmo Gomes, Investigador Integrado, Iscte - Instituto Universitário
de Lisboa

Outubro, 2021



SOCIOLOGIA
E POLÍTICAS PÚBLICAS

Departamento de Sociologia

A utilização de *sampling* pelos novos produtores de hip hop português

Beatriz Leocádio Veiga de Freitas

Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação

Orientador:

Doutor Rui Telmo Gomes, Investigador Integrado, Iscte - Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2021

Agradecimento

A finalização desta dissertação pareceu-me inúmeras vezes distante e inalcançável e por isso reconheço esta obra como uma vitória, que seria impossível de alcançar sem o apoio dos que me são mais próximos.

Um agradecimento especial à Ana Rita Neto e à Patrícia Coutinho pelo apoio e motivação incansável ao longo de todo o processo e a todos os meus amigos que me incentivaram e apoiaram ao longo de todo este tempo de altos e baixos e ansiedades várias.

Um agradecimento sentido também ao Professor Rui Telmo Gomes, meu orientador, que sempre me incentivou a continuar, com um bom sentido de humor e uma enorme paciência.

Agradeço veemente aos entrevistados David Bruno, Stereossauro e Zé Menos pela disponibilidade, simpatia e interesse. Uma menção honrosa também ao Homem do Robe, constituinte do Conjunto Corona pela ajuda e amabilidade. Sem eles a realização desta dissertação não seria possível.

Dedico esta dissertação ao meu avô, que certamente iria ficar orgulhoso e aos meus pais e irmão que felizmente ainda me podem dizer se ficaram ou não.

À minha avó por tudo o que ela é. Ao Sam, o meu cão, por tudo o que ele significa para mim.

E à Beatriz mais nova que descobriu o hip hop aos seis anos e nunca mais o largou, que cresceu vidrada na MTV, apaixonada por *breakdance* e *graffiti* e por todas as músicas que raramente passavam na rádio; ela que sempre soube que faria uma tese sobre hip hop, ignorando completamente a dificuldade do caso.

Gostaria ainda de agradecer a toda a nossa equipa da Hip Hop Rádio que sempre me apoiou e serviu como combustível para a infindável paixão e interesse pela cultura, por todos os concertos que me possibilitou -e continua a possibilitar- ir cobrir e por todos os artigos que escrevi ao mesmo tempo que ‘panicava’ com a tese.

Por fim, gostaria de agradecer a todos os que mantêm a cultura viva e a todos os artistas que ao longo dos anos têm sustentado os quatro pilares do hip hop.

Resumo

A presente dissertação pretende explorar a utilização da técnica de samplagem no hip hop português, de modo a entender o papel que esta arte possui em Portugal.

A ideia central desta pesquisa diz respeito a investigar se a utilização de samples de origem portuguesa em músicas de hip hop português poderá ter um papel cultural, permitindo assim a promulgação e difusão da cultura portuguesa.

Procura-se clarificar, através de entrevistas a produtores de hip hop português e estudo da técnica, as suas razões de utilização do sampling, assim como desenvolver questões relacionadas com o processo de samplagem, influências, preferências e métodos.

Palavras-chave: sampling, hip-hop, cultura portuguesa, Portugal

Abstract

The present dissertation aims to explore the use of sampling in Portuguese hip hop, focusing on the goal of understanding the role this art form plays in Portugal.

The central point of this research is to investigate if the using of samples from Portuguese origin, in Portuguese hip hop music, could assume a cultural role, thus allowing the diffusion and promulgation of the Portuguese culture.

It is aimed to clarify, through the means of interviews of Portuguese hip hop producers and studying of the technique, their reasons to use sampling, as well as developing questions related to the sampling process, influences, preferences, and methods.

Key Words: sampling, hip hop, Portuguese culture, Portugal

Índice

Agradecimentos	1
Resumo	2
Abstract	3
Capítulo 1. Introdução	6
1.1. Apresentação do objeto de estudo	6
1.2. Metodologia	9
Capítulo 2. Revisão da Literatura	12
2.1. Introduzir o hip hop	12
2.2. Hip hop em Portugal	13
2.3. Escolas e produtores	14
2.4. A história do <i>sampling</i>	15
2.5. O sampler	17
2.6. O “Boom” do <i>sampling</i>	17
2.7. Problemas resultantes da técnica	18
2.8. <i>Sampling</i> em Portugal	19
2.9. A atualidade do hip hop	20
Capítulo 3. Técnica de recolha de dados: a entrevista	21
3.1. Perfil dos produtores entrevistados	24
Capítulo 4. Análise das entrevistas	25
4.1. Dimensões de análise	25
4.1.1. Caracterização do produtor	26
4.1.2. Processo de amostragem	26
4.1.3. Métodos artísticos	29
4.1.4. Motivos Pessoais	32
4.1.5. <i>Sampling</i> como promotor da cultura	36
4.1.6. Futuro do <i>sampling</i>	43
Capítulo 5. Conclusões	46
Referências Bibliográficas	49
Anexos	51
Anexo A. Lista de exemplos de utilização de samples portugueses na atualidade	51
Anexo B. Guião das entrevistas	54

CAPÍTULO 1

Introdução

Com esta dissertação proponho-me a observar a utilização de uma técnica, que embora conhecida e utilizada há décadas, continua a estabelecer-se como relevante e comum a vários produtores de música, com destaque na esfera do hip hop português: o *sampling*.

Este é um termo que se caracteriza pela arte da utilização de excertos sonoros numa nova composição. É possível utilizar samples de todo o tipo, desde música composta e vozes ou batidas já utilizadas em canções pré-existentes (Birdsong, 2007: 4 e 5) até a discursos ou diálogos, sendo estas duas últimas alvo de maior interesse nesta dissertação, como será especificado mais à frente.

Embora a primeira utilização de samples tenha ocorrido nos anos 60, as raízes desta mesma técnica apenas foram solidificadas nos finais dos anos 70. Em Portugal, esta arte mostrou-se como igualmente expressiva, existindo produtores que desde há muito fazem uso deste método, sendo possível mencionar Madkutz, produtor português, pioneiro da técnica neste país, ou até nomes mais recentes e conhecidos como Sam the Kid.

O facto de esta ser ainda uma técnica utilizada atualmente, de forma ampla, revela-se como um dos principais fatores capazes de suscitar interesse, enaltecendo a sua relevância como objeto de estudo.

1.1. Apresentação do objeto de estudo

Partiu-se para esta investigação com a suposição de que esta técnica é utilizada em Portugal, quando recorrendo a *samples portuguesas*, com um objetivo em mente.

Quando mencionados “samples portuguesas”, entenda-se por excertos de som falados ou cantados na língua portuguesa e retirados de qualquer tipo de media em formato áudio, prévios à elaboração da nova peça de som em questão. Revelam-se como mais relevantes para a observação de estudo para esta dissertação todos samples retirados de excertos de áudios falados na língua portuguesa, proferidos por personalidades relevantes para a história da cultura portuguesa, podendo encontrar-se disponíveis em arquivos, vídeos no Youtube, ou que tenham sido recolhidos pelo próprio artista ou outrem, por qualquer outro método de recolha e armazenamento de áudio. No entanto, todos os ficheiros de áudio portuguesas utilizados pelos produtores de hip hop português que tenham, na sua ótica, a capacidade de ser reinseridos numa nova peça de arte, neste caso música, e capazes de ganhar um novo significado nessa mesma

peça contribuindo para reforçar o que já é “dito” na música, poderão revelar-se como importantes para análise nesta dissertação. Assim, considere-se samples retirados de entrevistas a nomes como Amália Rodrigues e José Mário Branco, a gravações de música popular cantada por aldeões em contexto casual de festa e samples oriundos de vídeos humorísticos do Youtube, assim como poesia declamada.

Esta suposição relativa à utilização de samples portugueses visando um objetivo originou a principal questão de partida desta investigação, que diz respeito à dúvida relativa a quais poderão ser as causas e objetivos dessa mesma utilização e/ou reapropriação de referências culturais, recorrendo a samples portugueses em músicas de hip hop português. Posteriormente surgiram outras questões complementares a esta, referentes ao processo dessa utilização, cobrindo tópicos como o método de obtenção de samples portugueses e quais as razões e resultados trazidos pela técnica em causa.

Segundo Bryman, perguntas de partida são importantes pois forçam a ponderar sobre qual assunto ou problemática inserido na área de interesse pretende recair o foco. As mesmas servem como uma maneira de organizar ideias e refletir sobre o que é pretendido descobrir com a realização do trabalho de pesquisa, o que revela a importância de afunilar essas questões (Bryman, 2012).

Por essa razão foi decidido que o foco recairia especificamente na utilização de samples portuguesas, pela parte de produtores atuais de hip hop português.

Estes critérios atribuídos permitiram encontrar o foco da pesquisa, que caso contrário se poderia revelar como demasiado extensa e resultar na obtenção de respostas não tão claras.

Tendo estabelecido estes critérios tornou-se também mais fácil eleger quais dos produtores entrevistar e sobre quais dos samples em músicas debruçar. Os critérios de eleição para os entrevistados serão explicados.

Consequentemente, foi também crucial efetuar toda uma pesquisa e leitura da história do hip hop e das suas origens, para novamente ser possível aplicar conhecimentos ao caso português. O derradeiro objetivo diz respeito a entender o papel que esta arte desempenha em Portugal, ao ser utilizada pelos produtores de hip hop português.

Importante referir também que o foco recai quase exclusivamente nos samples utilizados por *beatmakers* e produtores que, como mencionado por Gravato (2017) “tanto possuem relevância para o desenvolvimento do rap/hip hop em Portugal (...) e ajudaram a aporuguesar o rap nacional” (Gravato, 2017:87). Estão assim em causa “samples de reconhecíveis

instrumentos ou músicas portuguesas nos instrumentais.” (*ibid*) tal como de qualquer amostra vozeada, oriunda de ficheiros áudio portugueses, previamente gravados.

Por estas razões, não interessará explorar ou analisar samples que não sejam portuguesas e que não remetam para qualquer tipo de referência portuguesa, ou seja, que não tenham sido retirados de algum ficheiro de áudio português, surgido previamente, e que não possam ser reapropriados, atribuindo um novo significado à música em questão.

Procura-se assim averiguar o porquê da utilização desses samples portugueses, pela parte de produtores portugueses de hip hop atuais e dar voz aos mesmos, com o intuito de ser explicado quais os objetivos que impulsionam a utilização desses mesmos samples, dado que a utilização de samples de músicas e de áudios de personalidades americanas, por exemplo, são mais comuns e as originais, na medida em que sempre foram as mais utilizadas, desde o início desta técnica.

Revela-se como pertinente esmiuçar a arte da utilização de samples portugueses pela parte de produtores portugueses, não só por ser um fator que pode atribuir um cariz dinâmico a uma música -fazendo com que a mesma se destaque, a si e ao seu autor- mas também por poder ainda, através da sua utilização, ajudar a relembrar e imortalizar o passado, através de referências culturais e até mesmo reavivar a obra de certos artistas, fazendo com que os mesmos, juntamente com as suas obras, sejam expostos a uma nova audiência, maioritariamente constituída por uma camada mais jovem.

O contexto em que surge esta dissertação pode considerar-se relevante, pois atualmente está substancialmente mais acessível fazer música de forma individual -através de programas tecnológicos- e difundir a mesma nas forças propulsionadoras que são as redes sociais, o que aumenta significativamente o número de artistas que o decidem fazer e as inovações que são possíveis de surgir.

A visão do *sampling* como um “roubo”, assim como todos os problemas adjacentes a essa suposição -como é o caso dos direitos de autor- são algumas das questões mais exploradas quando este assunto é mencionado. Por estes serem campos bastante explorados previamente por várias teses de mestrado e doutoramento como Birdsong (2007) e Santos (2013), e também pela razão do interesse pessoal divergir por outros caminhos, será apresentada apenas uma breve contextualização deste assunto, visando poder referir alguns exemplos emblemáticos portugueses. O foco desta dissertação será, no entanto, os produtores atuais de hip hop português e a utilização de samples portugueses, pelos próprios, como instrumento de promulgação da cultura -e/ou língua- portuguesa.

1.2. Metodologia

Como foi referido anteriormente, numa primeira fase foi realizada uma análise a bibliografia relativa à história do hip hop e do *sampling*, desde a sua origem, através de uma pesquisa bibliográfica tanto nacional como internacional, visando obter conhecimentos para poder ser dado ênfase aos mesmos assuntos num contexto português.

Posteriormente, esta pesquisa optou por recorrer a uma análise de dados qualitativos.

Após a pesquisa e análise de fontes documentais para enquadramento do tema, de forma a entender como o mesmo tinha sido tratado previamente, seguiu-se uma análise sistemática de informação empírica original, recolhida pessoalmente no decorrer do período de dissertação.

Optou-se ainda por explorar o universo de músicas que utilizam samples portugueses, de forma a poder enumerar e explorar algumas das mesmas, numa listagem explorada mais à frente e disponível em anexo. O uso destes dados secundários permitiu fornecer uma importante base relativa a evidências de *sampling* no hip hop português.

A escolha do método qualitativo como metodologia eleita no contexto desta dissertação revela-se como a mais adequada, pois interessa recolher testemunhos específicos e não fazer uma generalização dos públicos do hip hop português, ou de todos os produtores portugueses que utilizem qualquer tipo de samples, por exemplo.

Assim optou-se pela realização de entrevistas que visassem descobrir as motivações por detrás da utilização de samples portugueses em músicas de hip hop português, pela parte de produtores deste mesmo movimento.

De acordo com Charles C. Ragin (s.d), o método qualitativo é eleito quando existe a necessidade de obter uma grande quantidade de informação relativa especificamente aos casos escolhidos (Ragin, (s.d) : 81). Corroborando esta informação, revelou-se como fundamental, mediante o tema desta dissertação, a realização de entrevistas, pois apenas através das mesmas foi possível entender e analisar cada um dos testemunhos individuais, neste caso, de três produtores de hip hop português.

Este método permitiu explorar as causas e motivações dos produtores, assim como opiniões que permitiram pintar uma imagem relativa aos mesmos e, sobretudo, dar-lhes voz, característica que Ragin aponta como sendo uma das fundamentais características da pesquisa qualitativa.

Segundo este autor, o objetivo de dar voz é fundamental pois, muitas vezes, existem minorias ou grupos marginalizados cujas vozes e pontos de vista raramente são ouvidos pelas audiências “*mainstream*”, pois quase nunca são investigados ou publicados pelos media,

chegando a correr o risco de ser mal representados, quando o mesmo acontece, excepcionalmente (Ragin, (s.d) : 83).

Embora não seja factual que produtores de hip hop português sejam necessariamente marginalizados, entende-se que muitas vezes não lhes é dado o devido destaque, especialmente se os mesmos forem caracterizados como artistas *underground*.

Com base nestas informações, perguntas de partida e resultados que se esperavam confirmar, revelou-se quase como imperativo que o objeto de observação eleito fossem os produtores, neste caso, de hip hop português.

A eleição de um número restrito de entrevistados – extraídos do grande leque existente de produtores de hip hop português- permitiu um aprofundamento da análise dos processos de trabalho individual de cada entrevistado. Assim, a amostragem dos mesmos obedeceu também a um critério fundamental: a utilização de samples portuguesas no género musical hip hop.

Outro dos critérios passa por eleger quem o faz mais avidamente e em projetos relativamente recentes, sempre dentro do género do hip hop. Consequentemente, os produtores eleitos inserir-se-ão na designação de produtores da nova escola, e são eles, nomeadamente, David Bruno, Stereossauro e Zé Menos.

A eleição destes três nomes deve-se ao facto de serem três personalidades que utilizam a técnica de *sampling* mais recorrentemente e por o fazerem há vários anos, tendo assim um discurso sobre a prática, com a capacidade para informar sobre o seu processo, razões e, estando dentro da história da técnica, influências. Existe uma vasta amostra de produtores que utilizam o *sampling* pontualmente, no entanto esta dissertação pretendeu enfatizar quem o faz mais recorrentemente, recorrendo especial, mas não exclusivamente, a samples portuguesas.

Importante referir também que foi importante para esta seleção o facto de os produtores escolhidos serem também quem exerce a performance, posteriormente, das músicas e obras em questão, pois apenas solidifica a suposição de existir uma intenção específica e uma mensagem a passar, pela parte dos mesmos, tanto aquando da sua produção, como aquando da sua apresentação, ao vivo ou não, como explica Teresa Fradique (2003):

(...)quando os rappers são também produtores e criam o seu próprio instrumental, a relação entre as letras e o som torna-se ainda mais imbricada, não existindo receitas nem prioridades. (Fradique, 2003: cap.4 parágrafo 30).

Por fim, a escolha recai também sobre produtores cuja obra é do conhecimento pessoal.

As entrevistas foram realizadas via Zoom, chamada telefónica e encontro presencial, após conversas prévias com cada um dos entrevistados. Obedecendo ao critério de perfil, como

referido acima, os entrevistados foram posteriormente contactados e foi decidido o formato no qual a entrevista ocorreria.

A preferência da realização das mesmas por Zoom, telemóvel e encontro presencial, em contraste com a mediação de uma entrevista via e-mail, reverte para o facto de ser benéfico para o estudo visualizar e ouvir os entrevistados aquando das suas respostas, de forma a poderem ser interpretadas também as suas expressões faciais, gestos e diferentes entoações. O cariz informal que estas plataformas podem proporcionar auxiliou a que a conversa fosse mais fluída e casual, o que se revelou como positivo, dado o intuito de extrair informações e opiniões sinceras, relativas às suas motivações e causas, sem demasiado pensamento por detrás.

As entrevistas realizadas -cujo guião se encontra presente em anexo- foram semiestruturadas e dotadas de um conjunto de perguntas-guia, deixando espaço para oferecer liberdade a qualquer um dos entrevistados. O guião das entrevistas foi composto por vinte perguntas com variados objetivos, de modo a não ser demasiado extensa, semelhantes para todos os entrevistados e posto em ação entre maio e junho de 2021, após a marcação das mesmas, em abril do mesmo ano.

Apenas após a recolha, transcrição e análise das entrevistas em questão, que se revelaram como uma das peças fundamentais desta pesquisa, foi possível chegar a conclusões.

CAPÍTULO 2

Revisão da Literatura

2.1. Introduzir o hip hop

Segundo Bryman, definir conceitos é importante pois, a partir dos mesmos, é-nos dada a oportunidade de entendermos melhor o mundo social. Funcionam como rótulos e servem como ferramentas para o auxílio da organização da nossa pesquisa (Bryman, 2012 :8). Assim começou por tentar definir-se um dos principais conceitos desta dissertação: hip hop.

A ambiguidade e amplitude do termo em questão revela a plena dificuldade de se definir o mesmo. Não tendo como objetivo esgotar a bibliografia e pesquisa existente em busca de um conceito específico que defina o termo na sua integridade, segue sendo possível chegar a algumas conclusões relativas ao mesmo. Segundo Schloss (2009) o termo “hip hop” é utilizado para referir três conceitos, que embora se sobreponham, são diferentes entre si. O primeiro conceito do termo, segundo o autor, diz respeito “to a group of related art forms in different media (visual, sound, movement) that were practiced in Afro-Caribbean, African American, and Latino neighborhoods in New York City in the 1970s.” (Shloss, 2009: 4) ou seja, o primeiro sentido do termo refere-se ao hip hop como movimento, e todos elementos que o englobam. Deste movimento fazem parte quatro elementos, surgidos entre 1973 e 1979 – que foi, na opinião dos puristas do hip hop, onde ocorreu a mais verdadeira forma de cultura do hip hop-, nesse mesmo lugar e são eles *deejaying* ou “*turntabling*”, o *rapping* também conhecido por “*MCing*” ou “*rhyming*”, a pintura graffiti, também conhecida por “graf” ou “*writing*” e “*Bboying*”. Todas estas vertentes partilhavam o mesmo espaço urbano, cujos artistas muitas vezes se dedicavam a mais do que uma das variantes. (Williams, 2010: 45).

Quando utilizado neste sentido, este termo diz também respeito aos eventos onde todas estas formas de arte eram praticadas, a quem as praticava, à sensibilidade estética partilhada pelos praticantes e às atividades que até hoje mantém essas mesmas tradições. (Shloss, 2009: 4)

De acordo com Lipsitz (1994) mencionado por Teresa Fradique (2003), este movimento “surgiu no início dos anos 70, quando um membro de um gang de rua nova iorquino (os Black Spades) que se auto-intitulava de Afrika Bambaataa organizou a ‘Zulu Nation’¹.” (Lipsitz 1994: 26) (Fradique, 2003: cap.1, parágrafo. 8). O nascimento do movimento é muitas vezes atribuído

¹ ONG fundada por Afrika Bambaataa que visava promover a cultura hip hop como forma de afastar os jovens do Sul de Bronx dos gangs, violência e criminalidade.

também a DJ Kool Herc, autor do primeiro evento da história do hip hop, realizado a 11 de agosto de 1973 em Bronx, Nova York.

Relativamente ao segundo sentido do termo, Shloss argumenta que se refere a uma forma de música popular que se desenvolveu ou foi desenvolvida para além da cultura hip hop. Este “hip hop” diz assim respeito à música rap. Na ótica deste autor, o rap resultou da interação entre a cultura do hip hop e já existente indústria musical. (Shloss, 2009: 5)

Sobre este tipo de música, Tricia Rose na sua obra “Black Noise” (1994) apresenta a sua definição, afirmando que a música rap se caracteriza como sendo uma forma de *storytelling* rimado, acompanhado por uma base musical eletrónica e altamente rítmica, argumentando ainda que surgiu como sendo uma forma de expressão cultural negra, que priorizava vozes negras das margens da América Urbana. (Rose, 1994: 2)

Quanto ao terceiro significado do termo, Shloss argumenta que diz respeito à conotação utilizada para referir um tipo de faixa demográfica constituída pela juventude Afro-Americana, mesmo que os integrantes não estejam ligados diretamente ao rap ou a outras artes do hip hop. Este termo nesse contexto é utilizado para “dar uma cara” à atitude ou geração do hip-hop, “usually invoked to emphasize age and class over race when singling out young African Americans, either for praise or criticism” (Shloss, 2009: 5).

Quando utilizado nesta dissertação, este termo diz respeito maioritariamente ao primeiro sentido do mesmo, apresentado por Shloss, ou seja, hip hop enquanto cultura e movimento, com todos os seus elementos.

2.2. Hip hop em Portugal

Em consequência da divulgação do hip hop, o rap teve as suas primeiras manifestações em Portugal em meados de 1980 (Lupati 2019; Fradique 2003; Contador & Ferreira 1996).

Embora a primeira expressão do rap tenha sido underground, espontânea e sem qualquer registo (Lupati, 2019: 106) é comum a vários académicos que afirmem que terá surgido na margem Sul e posteriormente alastrado para o resto de Portugal. (*ibid*).

Segundo Santos (2013) e Contador e Ferreira (1997) no início da década de 1980 surgem as primeiras ligações ao hip hop em Portugal, graças à moda instaurada do *breakdance*. A difusão do rap norte-americano foi impulsionada por cassetes enviadas dos EUA, França e Holanda, o que fez com que nomes como Public Enemy ou Run DMC começassem a ser ouvidas, especialmente em bairros suburbanos. Inicialmente o rap produzido em Portugal envolvia bastante calão nova-iorquino, com rimas baseadas em experiências vividas por esses

mesmos rappers estrangeiros (Santos, 2013: 27-31) no entanto, em 1995, o cenário muda, como explica a mesma autora:

É no ano seguinte que se denota nos Da Weasel a passagem paradigmática já atrás referenciada de uma identidade musical influenciada pelo rap norte-americano para uma identidade musical maioritariamente luso-africana. Em 1995, foi lançado o seu primeiro álbum de estúdio: *Dou-lhe Com A Alma* (Dínamo). E é aqui que se reflete o processo de mudança já que das dez faixas que o álbum contém, apenas duas são em inglês. (Santos, 2013: 31)

Esta mudança aliada à crescente presença do rap nos media portugueses – através de programas de rádio como “Mercado Negro”, por João Vaz, na Correio da Manhã Rádio, “Novo Rap Jovem”, na NRJ-Rádio Energia e posteriormente “Repto” na Antena 3, ambos por José Mariño- fez com que, em 1994, surgissem os “primeiros trabalhos de artistas nacionais do género: o já referido EP *More Than 30 Motherf***s* (Margem Esquerda/EMI) dos Da Weasel e *Portukkkal É Um Erro* (EMI/Valentim de Carvalho) de General D.” (Santos, 2013: 33)

Em 1994 dá-se o boom do hip hop em Portugal, coincidente com o lançamento do álbum *Rapública* pela Sony Music. Este álbum contou com nomes como Black Company, Zona Dread, Funky D, New Tribe, Líderes da Nova Mensagem, Boss AC e Family. Embora o lançamento desta obra tenha servido como plataforma para muitos destes artistas darem os primeiros passos, o grande hit foi a faixa “Nadar” de Black Company.

2.3. Escolas e produtores

Numa tentativa de designar ou catalogar a que escola do hip hop poderiam pertencer os produtores entrevistados para esta dissertação, foi realizada uma pesquisa que visou encontrar uma distinção entre ambas.

Segundo Teresa Fradique (2003) as expressões “Old School” e “New School” ou seja, correspondentemente, “velha escola” e “nova escola”, surgiram por uma necessidade de se estabelecer uma distinção entre “os fundadores ou «pais» da cultura Hip Hop e os seus seguidores.” (Fradique, 2003: cap.2, parágrafo.3). Esses mesmos seguidores da cultura hip hop “produzem os seus temas, face já não a uma cultura marginal e em emergência, mas tendo por referência um estilo musical cujos pressupostos se encontram bem definidos, classificados e comercializados.” (ibid), sendo assim essa situação que os distingue: os que o fizeram de raiz e os que seguem os pioneiros.

Apesar de parecer ser possível chegarmos a uma definição, continua a ser um verdadeiro desafio averiguar quando começam e acabam as diferentes gerações e escolas do hip hop e que

rappers se inserem nas mesmas, no entanto, os nomes eleitos para realizar as entrevistas desta dissertação poderão inserir-se na ‘nova escola’.

A relevância dos nomes escolhidos reverte para o facto de se tratar de produtores de hip hop portugueses que utilizam esta técnica mais recorrentemente e em trabalhos mais recentes, exemplificando a maneira como a utilização desta técnica se manifesta de geração em geração, revelando traços de inovação, verificada através da maior diversidade na escolha de samples, o que resulta na produção de obras originais como “Bairro da Ponte” de Stereossauro, um dos entrevistados, onde foram utilizados inúmeros samples de fado, algo não tão comum. Também David Bruno mostrou traços de inovação através da utilização de samples de cariz humorístico ou samples de excertos de música popular cantada por aldeões, em muitas das suas obras, assim como Zé Menos, o último dos entrevistados, através da utilização de samples retirados de entrevistas ao seu próprio avô e diálogos oriundos de entrevistas a personalidades importantes da cultura portuguesa.

Embora alguns destes exemplos dos entrevistados possam não ser pioneiros, estes são alguns dos nomes que o estão a fazer mais recentemente e de uma forma mais recorrente.

2.4. A história do *sampling*

O *sampling* é uma arte que evoluiu da prática de *deejaying* no hip hop, surgida nos finais de 1970 – depois de GrandWizzard Theodore ter inventado o “scratching²”, partindo do desenvolvimento da técnica de Grandmaster Flash- e nos inícios de 1981. (Shloss, 2004: 134). Esta técnica diz respeito à utilização de samples³ na produção de novas músicas, que podem surgir das mais variadas fontes, como por exemplo, para além de qualquer obra musical, padrões rítmicos de instrumentos, trechos de diálogos oriundos de entrevistas, programas de televisão, vídeos da internet, filmes, ou qualquer tipo de vocalização, poemas ou até gravações de campo (Teixeira, 2018: 30).

Mark Katz (2004), também mencionado por Teixeira (2018) define *sampling* como uma técnica que consiste em incorporar digitalmente qualquer som pré-gravado num novo som gravado, com o auxílio de material utilizado para o mesmo propósito de criar samples, seja ele um teclado tradicional, outro qualquer tipo de máquinas que nada se parecem com instrumentos tradicionais ou software utilizado em computadores do próprio artista, muitas vezes. O som alvo

² Técnica de turntablism realizada por DJs que consiste em manipular os discos de vinil, movendo-os para trás e para a frente, repetidamente, de forma a criar sons rítmicos ou percussivos.

³ Porção de um som, a ser reutilizado num novo som.

de amostragem passa pelo processo de ser cortado e depois montado, novamente, com o intuito de formar uma “imagem” digital do som, constituída por ondas sonoras, às quais serão atribuídos números binários, posteriormente. Cada um desses números representará uma amplitude ou altura dessa onda sonora, e quando o som for reconstruído, recorrendo a um DAC (digital-to-analog converter) irá imitar voltagens correspondentes a cada um desses números binários. (Katz, 2004:138).

A utilização do *sampling* como uma das principais ferramentas de criação de música por uma grande parte de artistas da nova escola revela a capacidade mutante desta mesma técnica, continuando a ser eleita, tanto pelo cariz criativo e perfil artístico de cada músico, como pelo facto de continuar a ser uma das formas mais acessíveis de se criar música sem grandes meios associados. Através deste método é dada a possibilidade tanto a artistas emergentes, como a artistas já estabelecidos, de terem grande liberdade artística, muitas vezes recorrendo somente a softwares, trabalhados a partir das suas próprias casas, sem ser necessário recorrer a grande investimento em materiais, instrumentos, ou estúdios fora de casa. O facto de ser talvez a técnica mais acessível para artistas sem muitos meios, especialmente quando em ascensão, cimentou o *sampling* como uma das técnicas mais populares no hip hop, praticamente desde o início do movimento.

Segundo Williams (2010), desde o seu início que a música hip hop foi fundada sobre os alicerces da manipulação de faixas já existentes, nomeadamente por parte de DJs que retiravam excertos -conhecidos como *breaks* ou *breakbeats*⁴- de instrumentais de outras músicas, para construírem as suas próprias faixas, através de procedimentos como “(...)looping passages with two copies of the same record or stringing passages together from different records.” (Williams, 2010: 6)

⁴ De acordo com Shloss (2014) o foco no *breakbeat* pela parte dos DJs em Bronx abriu caminho para toda uma vaga de “social trends” que viriam a originar a música que hoje em dia conhecemos como HipHop. (Shloss, 2014: 32). Pode assim dizer-se que o *breakbeat* originou o hip-hop.

2.5. O sampler

O surgimento dos *samplers*⁵ permitiu aos rappers expandir uma das embrionárias características musicais mais centrais do rap: o *breakbeat*, já acima mencionado. Segundo Shloss (2014) o *sampling* foi inicialmente bem recebido, pois permitia aos DJs concretizar as ideias que tinham para as suas “*turntables*” mas com menos trabalho. O sampler, por sua vez, conseguiu rapidamente levar o hip-hop a sítios onde a *turntable* não conseguiu, no entanto, a sua importância continua, até aos dias de hoje, a ser amplamente reconhecida no que toca à criação de hip-hop baseado em samples. (Shloss, 2014: 42)

O uso do *sampler* é, deste modo, primordial no rap, pois veio permitir “um maior doseamento dos elementos rítmicos e ilustrar melhor o aproveitamento dos breaks dentro da música.” (Contador e Ferreira, 1997: 170). Consequentemente, a produção de música hip hop no fim dos anos 80 e nos anos 90, inclui, de acordo com Williams (2010), toda uma mistura de tecnologia como *samplers*, sequenciadores -máquinas que juntam os samples-, sintetizadores, *drum machines* e ainda instrumentos ao vivo (Williams, 2010: 7 e 8), permitindo assim aos produtores de música utilizarem cada vez mais referências, ao terem acesso a mais tecnologias para dinamizarem o estilo de música. Um dos sons mais samplados no hip hop nessa altura seriam os “*drum timbres*”, originários do estilo de música funk nos anos 1970, graças aos *breaks* possíveis de obter dos mesmos (Williams, 2010: 8).

2.6. O Boom do *sampling*

Foi em meados dos anos 80 que o *sampling* teve o seu “boom”, ao ter sido inventada uma nova tecnologia que melhor se adaptava às necessidades dos músicos: o *sampling* digital. Graças a estes desenvolvimentos, empoderados por simultâneos avanços na arte de “*Mceeing*” e aliados a um alto teor criativo, o hip hop atingiu a sua “era dourada” em fins dos anos 80. Um dos mais propulsores nomes neste desenvolvimento foram “Bomb Squad” um coletivo conhecido pelo seu trabalho com “Public Enemy” que revolucionou o hip hop, com o seu estilo de música caracterizado por uma mescla de samples de várias fontes. (Schloss, 2004: 34-39)

⁵ Um sampler é um dispositivo que utiliza e trata *samples*. Como Martin Russ explica na sua obra *Sound Synthesis and Sampling* (2004) estes podem funcionar em três modos: gravação, edição/armazenamento e replay. (Russ, 2004: 217)

Aliado também ao facto de se ter tornado uma tecnologia mais acessível, deu-se assim o desenrolar de uma verdadeira história de cumplicidade entre a tecnologia, que estava a ir cada vez mais ao encontro das necessidades do DJ, e o próprio, permitindo-o, conseqüentemente, aprimorar as suas técnicas de *looping*, *collage* e *crate digging*. (Williams, 2010: 7).

Também Teresa Fradique cimenta este facto no seu livro “Fixar o Movimento” (2003). A autora argumenta que o surgimento “da personagem do produtor (aquele que escolhe, sequencia manipula os sons, na sua maioria pré-produzidos)”, que rapidamente assumiu um papel preponderante de destaque, se deveu em grande parte a todo o desenvolvimento tecnológico a nível de *software* e de aparelhos digitais como os *samplers*, especialmente. (Fradique, 2003: cap. 4, parágrafo 28). Esta junção de conhecimento e tecnologia, aliado também às ferramentas de proliferação que são as redes sociais (Soundcloud, Youtube, Spotify, Twitter, Instagram, etcetera) e a sua utilização em grande parte por *bedroom producers*⁶ foram grandes responsáveis pelo *boom* do hip hop português que se sente agora.

Para sustentar esta afirmação, após a realização das entrevistas foi possível verificar que todos os inquiridos são *bedroom producers*, produzindo assim toda a sua música nas suas próprias casas, com os seus processos cunhados e materiais adquiridos pelos mesmos.

Esta é uma das características dos artistas da nova escola, embora não exclusiva à mesma, o que desperta o potencial da utilização de samples atualmente como um meio de passar uma mensagem, que poderá ter um cariz cultural.

2.7. Problemas resultantes da técnica

Derivado ao facto de a maioria dos samples utilizados inicialmente serem originários de músicas ou vozes da autoria de artistas africanos, a arte de samplar era originalmente vista como plágio ou “vampirismo”, tendo levado inclusive a que, em finais de 1980 e inícios de 1990, houvesse um agravamento no que toca às leis dos direitos de autor, especialmente na América, dificultando a divulgação de álbuns como os de De La Soul e Public Enemy que utilizavam, frequentemente, samples (Williams, 2010).

⁶ Este termo diz respeito a produtores, na maioria, “*self made*” que produzem música no seu quarto, (já mencionados também previamente por Contador e Ferreira) normalmente, utilizando as ferramentas que têm à sua disposição. Este termo é explicado em detalhe por Andrew Whelan na sua obra *Breakcore: Identity and Interaction on Peer-to-Peer*, da qual foi extraído este excerto que aprofunda o termo: “The designator bedroom producer, in common parlance, refers to an ideal-typical individual, making music in (it is usually taken to be) his bedroom (...). The bedroom producer “has the know-how, the technology, and the will to create music via computer programs and sampling within the confines of his or her own room” (Ayers 2006: 133). “ (Whelan, 2008: 18)

Apesar de ao longo desta dissertação serem feitas ocasionais menções a um dos assuntos mais estudados no que diz respeito ao *sampling*, os direitos de autor, esta dissertação não se pretende focar especificamente nesse assunto, por não ir de encontro ao principal objetivo da mesma: entender os objetivos, processos, e motivações na utilização de samples portuguesas para o desempenho da técnica.

2.8. *Sampling* em Portugal

Em Portugal, embora não seja possível datar especificamente a primeira utilização de samples, principalmente portuguesas, pela parte de um artista da mesma nacionalidade, Santos (2013) relembra o facto de o *boom* do hip hop se ter dado em 1994 e avança que já em 1995 se encontram tipos de *sampling* de música estrangeira incorporada no hip hop português.

No que diz respeito à utilização de samples portuguesas em músicas de hip hop português, um dos primeiros e mais relevantes exemplos, levantado pela mesma autora, é precisamente a faixa de Sam the Kid “Estranha Forma de Vida”, presente no álbum “Entre(tanto)”. Nesta faixa é possível identificar um sample extraído da canção “Estranha Forma de Vida” de Dulce Pontes, oriunda do álbum “Lágrimas” (1996), que, por sua vez, se tratava de uma versão da música de Amália Rodrigues, com o mesmo título, presente no álbum “Busto” de 1962. (Santos, 2013: 74).

O álbum “Beats, Volume 1: Amor 2002” do mesmo artista pode ser considerado como um ponto marcante de referência histórica pela utilização abundante de samples, algo inovador para a época.⁷

Dada a popularidade da técnica, existe um vasto leque de artistas portuguesas que utilizam samples portuguesas, muitos deles referidos em obras como a de Santos (2013), que menciona a utilização de variados samples portuguesas pela parte de nomes como: Macacos do Chinês, Boss AC, Mind The Gap, Capicua, Dealema, Sam The Kid e Chullage .

Com o intuito de atualizar essa “lista”, dando prioridade a nomes “*underground*” e mostrando simultaneamente o seguimento que esta técnica evidencia, foi montada uma listagem de exemplos atuais, que embora não englobe todos os artistas que utilizam samples portuguesas,

⁷ Ao utilizar amplamente samples portuguesas, sejam diálogos ou músicas, o autor enfrentou problemas jurídicos com o cantor e ator Victor Espadinha, por ter utilizado um sample da voz do mesmo na sua música “Sedução”, presente no álbum “Beats, Volume 1: Amor 2002”. O caso não chegou a tribunal, no entanto, foi Sam the Kid que “ganhou”, pois defendeu que a utilização desse sample foi utilizada com o intuito de homenagear o ator. A sample em questão constituía na seguinte frase: “Quando eu era mais novo, havia uma coisa muito bonita que era a sedução.”

dá prioridade a obras mais recentes cujos autores sejam menos conhecidos, de forma também a poder dar luz aos mesmos (ver anexo A).

2.9. A atualidade do hip hop

A forte presença da utilização de samples portugueses oriundos de obras culturais⁸ em músicas de hip hop português fez com que se partisse para esta investigação com a hipótese de que esta reapropriação de referências culturais pode ser utilizada como instrumento de promulgação da cultura e/ou língua e identidade portuguesa.

Com esta dissertação procura-se explorar se através da utilização de samples de música portuguesa e excertos de diálogos de personalidades portuguesas, -utilizando assim as mais variadas referências culturais-, os produtores visam um objetivo próprio e acreditam que as mesmas possam ter, de facto, um papel cultural.

Para aprofundar esse assunto, revelou-se como necessário explorar todo o processo desta arte para cada artista individualmente, os seus objetivos, inspirações, métodos e opiniões sobre esta técnica, também numa tentativa de pintar uma imagem desta arte em Portugal atualmente e de quem a exerce.

⁸ Samples extraídos de entrevistas, diálogos ou músicas de identidades relevantes na cultura portuguesa ou em contexto etnográfico.

CAPÍTULO 3

Técnica de recolha de dados: a entrevista

Um dos métodos de recolha de dados para esta dissertação foram entrevistas, que segundo Quivy e Campenhoudt (1995) se caracterizam como sendo um caso de observação indireta, tendo em conta que é o investigador que se dirige ao sujeito, visando obter a informação que procura, recorrendo para isso a um questionário ou guião de entrevista. Os autores explicam, na mesma obra, que o sujeito entrevistado, ao responder às perguntas, intervém na produção de informação e assim esta não é recolhida diretamente, revelando-se como menos objetiva. (Quivy e Campenhoudt, 1995: 164).

Após a definição clara e rigorosa dos objetivos da entrevista e quais as dimensões que se pretendiam explorar foi elaborado um guião de entrevistas. As questões presentes no mesmo⁹, assim como as suas dimensões, surgiram após a realização de uma leitura extensiva relativa aos tópicos a explorar nesta dissertação, indo assim de encontro ao estipulado por Carmo e Ferreira (2008), que defendem o uso da entrevista como recomendável “nos casos em que o investigador tem questões relevantes, cuja resposta não encontra na documentação disponível ou, tendo-a encontrado, não lhe parece fiável, sendo necessária comprová-la.” (Carmo e Ferreira, 2008: 144).

Esta informação legitima a utilização deste método de recolha, tendo sido comprovada a escassa panóplia de informação e bibliografia relativamente à arte do *sampling* em Portugal.

A utilização de um guião, construído mediante a necessidade de obter bibliografia e material para explorar, foi de encontro ao normalmente realizado aquando da escolha de se fazer entrevistas. Bogdan e Biklen afirmam que guiões de entrevistas são frequentemente utilizados quando se visa obter dados relativos a vários locais e sujeitos “susceptíveis de serem comparados”. (Bogdan e Biklen, 108: 1994). As entrevistas visaram explorar individualmente cada testemunho de cada indivíduo, de maneira a ser possível chegar a conclusões, algo afirmado também pelos autores, que referem a possibilidade “se, em cada local ou com cada sujeito, são recolhidos dados semelhantes, podem fazer-se afirmações respeitantes à distribuição dos factos reunidos.” (*ibid*). Apenas através deste método seria possível, da forma adequada, fazer ou retirar essas mesmas afirmações e conclusões.

⁹ Disponível em anexo como “Anexo B: Guião de entrevistas”

Quivy e Campenhoudt (1995) defendem que, contrariamente ao que ocorre aquando da realização de um inquérito por questionário, nos métodos de entrevista é estabelecido um contacto direto entre o investigador e os seus interlocutores, onde ocorre uma troca “durante a qual o interlocutor do investigador exprime as suas perceções de um acontecimento ou de uma situação, as suas interpretações ou as suas experiências” (Quivy e Campenhoudt, 1995: 192).

O papel do investigador, nas palavras dos autores, recai sobre a facilitação dessa expressão, tendo sempre presente a necessidade de não se afastar dos objetivos da investigação, ao mesmo tempo que permite que o interlocutor “aceda a um grau máximo de autenticidade e de profundidade”. (*ibid*)

Assim, visando uma maior abertura para a obtenção de respostas autênticas e profundas, foi realizada uma entrevista semidiretiva ou semidirigida, “(...) certamente a mais utilizada em investigação social.” (*ibid*), explicada pelos mesmos autores:

Geralmente, o investigador dispõe de uma série de perguntas-guias, relativamente abertas visando assim, tanto quanto possível, “deixar andar” o entrevistado para que esse possa falar abertamente, com as palavras que desejar e pela ordem que lhe convier. O investigador esforçar-se-á simplesmente por reencaminhar a entrevista para os objetivos cada vez que o entrevistado deles se afastar e por colocar as perguntas às quais o entrevistado não chega por si próprio no momento mais apropriado e de forma tão natural quanto possível (Quivy e Campenhoudt, 1995: 192-193).

Foi este o método seguido, o que explica a oscilação entre tempos de entrevista – que diferem todos de entrevistado para entrevistado, conforme a motivação de cada indivíduo para o diálogo – assim como reparos espontâneos.

Através deste tipo de entrevista, em contraste com uma entrevista exploratória, “o investigador centrará mais a troca em torno das suas hipóteses de trabalho (...) e o conteúdo da entrevista será objeto de uma análise de conteúdo sistemática, destinada a testar as hipóteses de trabalho.” (Quivy e Campenhoudt, 1998: 192).

Sobre este tipo de entrevistas semidiretivas, ou seja, com plano, guia, esquema, focalizadas e semiestruturadas, Bardin avança também, explicando que “devem ser registadas e integralmente transcritas (incluindo hesitações, risos, silêncios, bem como estímulos do entrevistador)” (Bardin, 2016: 93). Estas indicações foram seguidas, como se pode verificar na transcrição integral dos excertos das entrevistas realizadas.

Tendo sido gravado o diálogo espontâneo do entrevistado, é também assim explicada a transcrição feita, fiel ao discurso dos entrevistados, por vezes com fala atribulada, com alguma ausência de sentido. Nas palavras de Bardin:

(...) qualquer pessoa que faça entrevistas conhece (...) a aparência por vezes tortuosa, contraditória, “com buracos”, com digressões incompreensíveis, negações incómodas, recuos, atalhos, saídas fugazes ou clarezas enganadoras. Discurso marcado pela multidimensionalidade das significações exprimidas, pela sobredeterminação de algumas palavras ou fins de frase. Uma entrevista é, em muitos casos, polifónica. (Bardin, 2016: 94)

Importante referir que todas as entrevistas, independentemente do meio em que foram executadas, foram gravadas com o auxílio do gravador do dispositivo telefónico, com o consentimento prévio de todos os entrevistados, algo apontado como imperativo também por Bogdan e Biklen, que defendem a importância de ser perguntado aos sujeitos se os mesmos se importam de ser gravados. (Bogdan e Biklen 1994: 139).

Foram entrevistados três produtores, relativamente à arte do *sampling* e ao seu processo.

Os entrevistados possuem idades entre os 25 e 42 e todos eles produzem as suas próprias músicas. As entrevistas decorreram entre maio e junho de 2021 e tiveram como objetivo entender o papel que esta arte tem em Portugal, assim como o seu processo, motivações e objetivos por detrás da utilização da mesma. Embora a amostra em causa seja reduzida, os três nomes entrevistados dizem respeito a três personalidades que utilizam a técnica de *sampling* mais recorrentemente e há um período de tempo considerável, de forma a possuírem um discurso sobre a prática, podendo assim fornecer testemunhos fidedignos sobre esta arte. Foram também priorizados nomes que se poderão afastar um pouco da definição de “*mainstream*”.

Outro critério relevante foi o facto de serem produtores que posteriormente apresentam também o seu trabalho, na primeira pessoa.

O guião das entrevistas, disponível em anexo como anexo B, é constituído por vinte perguntas, tendo, no entanto, deixado espaço para algumas perguntas livres e reflexões que contribuíssem para o desenvolvimento de alguns respostas de determinados entrevistados.

O registo casual no qual decorreram as entrevistas possibilitou uma maior abertura pela parte dos artistas entrevistados, assim como uma maior honestidade e desenvolvimento relativos às respostas. Foram seleccionados intervenientes na esfera do hip hop português que recorressem à prática do *sampling*, de modo a suscitar uma recolha de testemunhos fidedignos da prática da mesma.

3.1. Perfil dos produtores entrevistados

David Bruno: é David Bruno dos Santos Besteiro, tem 35 anos, oriundo de Vila Nova de Gaia e é um dos nomes mais promissores na esfera da música portuguesa atual. Membro do grupo de hip hop portuense “Conjunto Corona”, David Bruno atua também a solo, com o mesmo nome, e em dupla, na dupla David & Miguel, constituída pelo mesmo e Mike el Nite. Ávido utilizador da arte do *sampling*, o artista foi convidado a lecionar aulas relativas a esta mesma arte, orgulhando-se de já ter masterizado uma própria técnica única de samplagem. Embora sample um pouco de tudo, tanto a solo como em Corona, as suas músicas são conhecidas por conter inúmeras samples de diálogos portugueses, muitas vezes relativos ao humor.

Stereossauro: é Tiago Norte, tem 42 anos, oriundo das Caldas da Rainha e é um dos mais conhecidos DJ’s e produtores de Portugal. Sendo o autor de “Bairro da Ponte”, álbum que atingiu grande popularidade, utilizando pistas inéditas de músicas do repertório de Amália Rodrigues e outros nomes da música portuguesa, juntando assim o fado a música eletrónica e rap. Integra também a dupla “Beatbombers”, constituída pelo próprio e DJ Ride, dupla esta responsável pelo famoso remix da ilustre música “Verdes Anos” de Carlos Paredes. Beatbombers consagraram-se campeões de *scratch/turntablism* em 2012, no Campeonato Mundial de DJs, que decorreu na Polónia.

Zé Menos: é José Poças, tem 25 anos, oriundo de Vila Nova de Gaia e é o autor de “o Chão do Parque”, o seu mais recente projeto, um álbum com grande teor introspetivo e carga poética. Anteriormente, sob o nome artístico de KaP, lançou “Do nada nasce tudo” (2015), um álbum rico em samples, especialmente de diálogos. Poças é rapper e produtor.

Mediante a disponibilidade dos artistas em questão, Zé Menos foi entrevistado via zoom, David Bruno presencialmente e Stereossauro via chamada telefónica.

CAPÍTULO 4

Análise das entrevistas

4.1 . Dimensões de análise

Para a análise das entrevistas foi elaborada previamente uma grelha de análise (ver anexo C) , visando estabelecer as dimensões e subdimensões de análise essenciais ao foco, aquando do estudo das entrevistas.

Esta abordagem verificou-se como necessária, pois não serviria apenas questionar os produtores acerca das razões para a utilização de samples portugueses, revelando-se assim como importante explorar os campos que abrangessem toda a parte do processo geral da técnica, assim como outros parâmetros tais como motivações, influências e métodos.

Estes parâmetros tiveram como objetivo originar, enaltecer e especificar as questões a colocar aquando da realização das entrevistas, permitindo excluir o que não seria prioritário abordar.

Foram eleitas seis dimensões, a abordar ao longo da análise: caracterização do produtor, processo de *sampling*, métodos artísticos, motivos pessoais, *sampling* como promotor da cultura e futuro do *sampling*.

Com a dimensão de caracterização do produtor pretende-se aferir dados relativos aos mesmos, de forma a poder entender o seu perfil como entrevistados. Com a dimensão de processo de *sampling* prioriza-se entender o processo que cada produtor realiza aquando da utilização da técnica, frisando aspetos como quais os materiais usados, influências, local de trabalho e auxílio no processo. Quando analisada a dimensão de métodos artísticos, interessa explorar as fontes a que os produtores recorrem para a extração de samples e preferências relativas às mesmas. Esta dimensão relaciona-se intimamente com a próxima, a dimensão de motivos pessoais, onde se procurou entender como foi iniciada a prática desta técnica, o que permite explorar as suas principais motivações para a prática da mesma. A dimensão de *sampling* como promotor da cultura, sendo a que mais se aproxima da principal hipótese desta dissertação -entender se existe um papel cultural na utilização de samples portugueses- procura entender se os entrevistados reconhecem efeitos na utilização de samples portugueses e se o fazem com um propósito em mente. São também aqui exploradas as principais razões, objetivos e intenções pelas quais utilizam samples portugueses e a própria técnica. Por fim, a dimensão de futuro do *sampling* pretende averiguar as opiniões dos produtores entrevistados sobre o sucesso desta técnica, futuramente.

Como se pode verificar, através do desdobramento destas dimensões foi possível chegar às subdimensões, que permitiram elaborar questões relativas a esta arte.

Assim, as dimensões de análise correspondem a várias subdimensões:

Dimensões	Subdimensões
Dimensão de análise 1: Caracterização do produtor	Nome, idade, profissão, formação e perfil artístico.
Dimensão de análise 2: Processo de <i>sampling</i>	<i>Software</i> utilizado, <i>hardware</i> utilizado, local de trabalho, auxílio de outrem, referências e inspirações.
Dimensão de análise 3: Métodos artísticos	Fontes, preferências, géneros musicais e época.
Dimensão de análise 4: Motivos pessoais	Como começou, motivações e intenções.
Dimensão de análise 5: <i>Sampling</i> como promotor da cultura	Objetivos e razões.
Dimensão de análise 6: Futuro do <i>sampling</i>	Opinião sobre a técnica.

Tabela 1: Dimensões e subdimensões de análise

Através deste desdobramento foi possível originar as questões que se revelaram como necessárias a colocar, originando o guião de entrevistas, presente em anexo como Anexo B.

4.1.1 Caracterização do produtor

As quatro perguntas iniciais dizem respeito ao perfil do artista, nomeadamente o seu nome, idade, profissão, formação e perfil artístico. Foi assim possível chegar à conclusão que, com a exceção de David Bruno, que é também empresário, os restantes têm a música como a sua única profissão. Relativamente à formação, com a exceção de Stereossauro, que não possui qualquer tipo de formação, os restantes têm pelo menos um grau de licenciatura.

4.1.2 Processo de *sampling*

Procurou saber-se em que condições estes artistas utilizadores de samples no hip hop português trabalhavam. Assim, foi possível verificar que toda a amostra entrevistada é constituída por “*bedroom producers*”, termo já explicado acima, ver cf (Whelan, 2008: 18). Todos os artistas entrevistados possuem um *home studio*, criando assim toda a sua música a partir de casa e recorrendo a um conjunto de *softwares* como Ableton Live e Virtual DJ.

Pode identificar-se a primazia do *software* sobre os dispositivos *hardware*. Stereossauro e David Bruno utilizam somente *software*, especialmente no que toca a processar os samples e

embora Zé Menos possua um tipo de *hardware*, este é híbrido, como o próprio explica na entrevista realizada:

Só uso, assim específico para *beats* (...) aquele hardware híbrido, é só um controlador tipo... uso o Ableton Push que é um controlador feito pelo Live e para o Live. Que, ou seja, como é um controlador, se ele não estiver ligado ao PC não faz nada. Ele funciona só como um lado físico para eu tocar com os *pads* e os *nobs* e tem aqui mais uns botões e tal, mas *ya*, é assim o único *hardware* que eu uso, já usei mpds e uns tecladozitos midi, mas também tudo controlador, ou seja, assim mesmo *hardware*, não tenho sintetizadores, não tenho samplers tipo *mpcs stand alone* mesmo, tipo isso nunca usei, mas também prefiro a liberdade do computador, é uma cena que eu gosto mais.

Zé Menos, entrevista pessoal, 2021

Todos os inquiridos revelaram que o seu processo de *samplem* é totalmente individual, algo que, nas palavras de Zé Menos, caracteriza bastante a sua geração. David Bruno sublinha ainda que não só o seu processo é individual, como é um processo inovador:

É totalmente individual, o único auxílio é à posteriori, depois na parte da *masterização* e etcetera, portanto, no *polimento* final da música. Todo o processo inicial é meu e acho que podia ser um processo quase *patenteado* que aliás eu já estou a dar aulas e formação sobre esse processo. É muito engraçado eu estar numa aula a fazer uma cena séria, estás a ver, com um processo sobre como é que se *sample*, com base em algo que eu nunca vi em lado nenhum. É apenas anos de experiência. Sabe muito bem.

David Bruno, entrevista pessoal, 2021

O facto de todos os entrevistados se afirmarem como individualistas no processo de *samplem* é natural, para a informação de que todos são *bedroom producers*.

O próprio ambiente pode suscitar um maior conforto, assim como *autodidatismo*, fundindo o trabalho com o lazer, sendo assim possível desenvolver formas e processos cada vez mais inovadores, como é exemplo o de David Bruno e outros jovens produtores. Pode, no entanto, como identificado por David Bruno, existir um auxílio, posteriormente, na *masterização* e lançamento.

A criação de *home studios* motivados pelo e para o *autodidatismo* formou toda uma geração no hip hop, como foi mencionado anteriormente. Através dos *softwares* utilizados e do desenvolvimento tecnológico no geral esta situação foi facilitada, cada vez mais, sabendo que este é um estilo musical criado a partir de poucos meios, como mostrado, desde a sua *génese*.

O individualismo causado nesta forma de fazer arte suscita o surgimento dos mais variados processos, sendo prova disso a divergência nas respostas obtidas relativamente a perguntas referentes ao processo.

Quando inquiridos relativamente às suas maiores influências e inspirações, é rara a vez em que é referido um nome português, o que, embora levante algumas questões relativas ao

porquê deste facto, talvez se justifique pela maneira como o *sampling* e o hip hop se glorificaram especialmente nos Estados Unidos da América, na sua “era dourada”. Tendo em conta a idade dos entrevistados e a altura em que possam ter começado a aprender e utilizar esta técnica, a menção de influências na sua maioria estrangeiras não surpreende.

Stereossauro apresenta as suas referências como Jay Dilla e DJ Shadow, sendo que este último inspira o artista por ser, para além de DJ, um produtor, que utiliza os samples, na sua opinião, de uma maneira muito específica.

David Bruno aponta como suas principais referências Dan the Automator com o seu projeto “Lovage”, onde também entra Mike Patton e muitos dos produtores americanos da “golden era” do hip hop como Pete Rock e Lord Finesse

O artista explica também, na entrevista realizada para esta dissertação, que o que mais o inspirou nestes artistas, também para o seu processo de *sampling* atual, foi o facto de fazerem tanto com tão pouco, como explicado pelo próprio:

(...) porque eles conseguiam fazer aquelas músicas com muitos poucos recursos e isso foi uma grande inspiração para mim. Teres pouco e com o pouco que tens conseguires fazer muito, acrescenta valor. Aliás, é isso a coisa que eu gosto mais em toda a minha música e arte, até tem um nome assim um bocado *fancy*, chama-se *upcycling*, para quem gosta, é pegares numa cena que já não vale nada e acrescentares-lhe valor e torná-la numa coisa fixe, pronto.

David Bruno, entrevista pessoal, 2021

Atualmente e nesta fase da sua carreira, o artista considera já não ter referências, regendo-se assim pelo seu gosto pessoal e tudo o que apaixonou “à primeira vista”, o que contribui para o caráter intimista de cada uma das suas músicas e para o seu processo *cunhado*:

(...) deixei de ter essas referências, comecei a não ter referências nenhuma, a ter o meu método, o meu estilo, as minhas ideias e o que sigo apenas basicamente é amores à primeira vista. É a minha arte e o *sampling*, o meu trabalho hoje é assim: é ouvir, e se ao final de dois segundos eu estou apaixonado pelo que ouço está feito. Mas pronto diria que hoje em dia já não ligo assim muito a referências e construí isso para mim próprio.

David Bruno, entrevista pessoal, 2021

Este é um dos exemplos onde se pode verificar a evolução do hip hop, vendo que, operando pelos mesmos fatores, provenientes da falta de recursos e utilizando grandes nomes do hip hop, muitas vezes da velha escola, como referência, se desencadeiam inovações, como novos processos de *sampling*.

Zé Menos considera J Dilla e Madlib como as suas principais referências, que o inspiraram relativamente ao espectro de possibilidades, no universo de fazer música:

(...) quando eu comecei até era mais o J Dilla e à medida que fui ficando mais aberto mentalmente, Madlib tornou-se bué importante, até certo ponto, porque eu lembro-me de descobrir assim umas *beat tapes* dele, uma coisas mesmo refundas, aquilo devia ser tipo caixote do lixo quase, soava mesmo sujo (risos) e ele samplava cenas mesmo do nada, coisas mesmo estranhíssimas e eu lembro-me disso, porque na altura ele mudou diretamente a forma como eu fazia as coisas (...). Existem muitos artistas que legitimaram do género: “olha é possível ires por aqui, não tens que ir, mas tipo é possível”, para abrir umas portinhas na cabeça de uma pessoa e para uma pessoa e um gajo fica assim um bocado mais aberto.

Zé Menos, entrevista pessoal, 2021

Neste caso, o papel das referências deste artista possibilitou também a legitimação de poder arriscar mais na música, algo muito importante para a inovação do hip hop como estilo musical, novamente, utilizando nomes anteriores como mentores que pavimentam uma estrada segura de possibilidades, seja para replicar conteúdo, adicionando cunho próprio, ou inovar, a partir mesmo, criando métodos e/ou resultados pioneiros.

Zé Menos menciona ainda a influência que certos discos tiveram em si, enquanto artista, como foi o caso de “You’re Dead” (2014) de Flying Lotus e “Bad Vibes” (2012) de Shlomo, obras que o impactaram mais tarde, também numa realização do que gostaria de ser atingido artisticamente, como um objetivo de poder algum dia replicar algo do género, o que poderá também ter potenciado o seu método artístico, no que toca a fazer música.

Relativamente a artistas nacionais, Zé Menos aponta Sam the Kid com um dos principais nomes de referência desta técnica em Portugal, assim como Virtus:

(...) depois cá pronto, Sam The Kid, continua a samplar muito bem, ele é um gajo que sampla bem, tem uma grande paixão e faz aquilo muito bem, o Virtus também a certa altura também primava por uma *skill* assim bastante especial no *sampling*, muito característica vá, acho que foi isso.

Zé Menos, entrevista pessoal, 2021

Zé Menos é o único dos entrevistados que para além de nomes de artistas estrangeiros refere nomes portugueses. Este é também o mais novo dos entrevistados, com 25 anos, o que poderá ter incentivado à menção extra de tais nomes, por também estes serem nomes mais recentes.

4.1.3 Métodos artísticos

Procurou-se, de seguida, tentar entender a que fontes recorrem os artistas para obter os samples utilizados, assim como aferir se existem preferências relativas aos mesmos e se existe uma preocupação acrescida no que toca à época de origem dos samples escolhidos.

Stereossauro, produtor e DJ, e também o entrevistado de maior idade é o único que ainda recorre aos discos de vinil, oriundos muitas vezes de feiras de velharias, para encontrar samples.

Este método tem o nome de “*crate digging*”, termo atribuído ao ato de procurar vinis – quanto mais raros, mais valorizados- com o objetivo de encontrar e obter os samples mais raros possíveis. Ver cf (Shloss, 2004: 79-80)

Talvez por ser este o método eleito pelo artista, o mesmo não atribui preocupação à época de origem dos samples utilizados, sendo também flexível no que toca a preferências de género musicais das mesmas, argumentando que não é algo fixo, tendo tendência para procurar e escolher samples de fado, músicas de mundo e algumas obras de música folk. A preferência por tipos de samples também sofre mudanças ao longo do percurso artístico, como o mesmo refere na entrevista realizada para esta dissertação, afirmando que embora inicialmente a procura e utilização de samples se debruce mais avidamente sobre *breaks* de bateria, rapidamente alastrou a sua pesquisa para sons de instrumentos isolados e músicas do mundo e as suas variantes.

Também David Bruno argumenta que o seu processo passa por fases, estando dependente do género do projeto em questão, não tendo assim preferência nos samples que utiliza:

Não, não tenho. Os samples são de acordo com o disco que eu estou a fazer. Portanto, com David e Miguel estava a fazer um disco romântico, então todos os samples teriam que ser nessa onda, com Corona era muito rock psicadélico, portanto os meus samples dependem da história que eu vou querer contar a seguir.

David Bruno, entrevista pessoal, 2021

Também por esta razão, para este artista existe uma acrescida preocupação relativamente à época de origem dos samples, dando uma maior importância ao facto de os samples utilizados se puderem inserir no ‘sentimento’ da época a que o projeto se propõe.

No entanto, o método deste artista é bastante diferente, dado que extrai os samples maioritariamente do Youtube, não utilizando assim vinis na sua forma física, como respondeu quando inquirido acerca das fontes a que recorria para extrair os samples:

Olha principalmente ao Youtube, porque há montes de canais que eu sigo que se dedicam, pessoas que se dedicam a ripar vinis, cassetes e coisas muito raras que às vezes chegam a estar uma ou duas semanas na net e depois são retiradas por direitos de autor, por exemplo. Hoje só compro vinis em formato físico para guardar, não como meio para fazer a música, portanto eu diria que é mais rápido e na maior parte dos casos as coisas que eu sampleo só existem aí, só existem uma ou duas músicas nesses canais de Youtube e não há em mais lado nenhum, portanto ou sacas ali, ou não as sacas em mais lado nenhum e eu sempre que posso compro, ok?. Só para te dizer o processo: descobrir é quase tudo no Youtube, depois vou procurar se há maneira de

comprar, muitas vezes não há, porque são coisas muito raras. Mas diria que o Youtube hoje é a principal fonte.

David Bruno, entrevista pessoal, 2021

Zé menos argumenta que o seu método passa por explorar a discografia de artistas que sejam do seu agrado pessoal, o que considera até um pouco como um *crate digging* digital, passando por uma longa pesquisa quando um certo corpo de trabalho lhe interessa, através de várias fontes:

(...) Quando descubro um artista ou álbum que eu goste muito, depois vou sacar a discografia toda do artista e pronto, depois tento sempre encontrar ficheiros, há muito sítios na net onde encontrar ficheiros, vou continuar a usar esta expressão “encontrar ficheiros” (risos). É *crate digging*, eu sinto mesmo que faço *crate digging* na net e depois uso alguns programas.

Zé Menos, entrevista pessoal, 2021

Embora não dispense essencialmente do Youtube para o processo de obtenção de samples, a aplicação neste caso emprega a função apenas de pesquisa geral, ao visar encontrar artistas ou a panóplia de música disponível mediante um certo género musical, procurando obter os mesmos ficheiros com maior qualidade e noutros sítios, posteriormente.

Zé Menos acredita que são essas escolhas de samples, ou seja, as suas preferências pessoais, que atribuem identidade a quem sampla, aferindo que também tem as suas, que passam por música brasileira, jazz dos anos 70/80 e derivados e algumas guitarras acústicas, também muitas vezes brasileiras.

Relativamente às preocupações relativas à época de origem dos samples, Zé Menos aponta duas principais razões para ter preferência em não samplar trabalhos recentes, que englobam o gosto pessoal e receio de sanções, como o mesmo explica:

Eu não gosto muito de cenas recentes por vários motivos: um é que podemos ter mais azar, é mais fácil ter azar com coisas recentes e não é que eu esteja muito preocupado, em Portugal não há casos praticamente disso e continuamos muito à sombra da ilegalidade, é o que é, mas eu também tento ser coerente nisso, aliás, apercebi-me cedo que tinha que ser coerente nisso, se alguém quiser...no dia em que alguém samplar uma coisa minha, se isso algum dia acontecer, não vou fazer nada, não vou fazer nada, não vou pedir dinheiro nenhum(...). Apercebi-me cedo de que se eu gosto disto assim, também tenho que ser coerente com isso e isso depois até acabou por definir assim alguns ideais que eu tenho a nível de direitos autorais e coisas assim do género. Eu gosto desta visão assim da música e enquanto puder, faço assim. Outro motivo é um bocado o lado estilístico/ estético da coisa, a forma como soam as gravações.

Zé Menos, entrevista pessoal, 2021

Ou seja, não só é apresentada uma preocupação acrescida com o facto de poder ser sancionado por utilizar, sem autorização, samples mais recentes, mas é também prezado o valor estético da arte. Seguindo quase pelo raciocínio de quem se dedica ao *crate digging* querendo

obter os samples mais raros e, muitas vezes, mais velhos, desconhecidos e “maltratados”, mesmo pela maneira como são guardados, o artista atribui grande importância ao fator de poder ter os samples que pretende utilizar, da maneira mais “suja” e “raw” (crua) possível. Esta preferência deve-se assim ao sentido estético, dado que samples mais antigos apresentam, muitas vezes, características de som menos polido:

(...) porque nós, principalmente no caso de fazermos coisas só completamente sem músicos, somos só nós a tocar gravações de outras pessoas e com *loops* de bateria ou a tocar bateria individualmente, aquele lado real das gravações que quanto menos limpo, ou seja, quanto mais sujo mais se nota, que é real, ajuda logo a trazer uma sensação de realidade musical e sonora para os *beats*. As coisas são logo ali mais verdadeiras, torna-se mais nítido que aquilo é real e, às vezes, as coisas quando são muito polidas tira um bocadinho esse contexto, não é que fique mais real, que na verdade não fica, mas se for a pensar nas gravações no âmbito da qualidade sonora, aquilo ajuda a trazer assim um certo contexto que fica difícil, sendo que nós fazemos as músicas sozinhos em quartos onde não há ninguém a tocar instrumentos, então traz logo assim um certo...uma textura, são várias texturas.

Zé Menos, entrevista pessoal, 2021

Existe ainda outra razão para a preferência de samples mais antigos, no entanto, que recai sobre o fator mais psicológico atribuído à questão dos direitos de autor e ao preconceito de utilizar samples sem autorização prévia. No pensamento íntimo do artista, o mesmo estabelece uma relação entre samples “demasiado” polidas e um “roubo” mais evidente, embora reconheça esse caso como um auto preconceito e não uma verdade absoluta.

4.1.4 Motivos Pessoais

Todos os artistas entrevistados, todos eles com diferentes motivações, quando inquiridos relativamente a como se tinham iniciado na arte do *sampling*, referiram o computador como uma das peças fundamentais, influenciados pelas obras musicais às quais se expunham ou eram expostos na sua época e de uma forma totalmente individual.

No caso de Stereossauro, foi exercido todo um processo a partir do momento em que adquiriu um computador, entendendo com a prática todos os componentes necessários na altura para exercer o processo de *sampling* desejado, como o mesmo explica:

Foi quando comprei o primeiro computador e muito influenciado por bandas como os Beastie Boys, que eram a minha banda favorita na altura, continua a ser uma das bandas favoritas e assim que percebi que eles faziam muita coisa com samples, foi o que eu quis fazer também. Depois foi a questão de arranjar um computador e gira-discos e as pecinhas todas que ligam umas coisas às outras e foi-se construindo assim.

Stereossauro, entrevista pessoal, 2021

Também Zé Menos se iniciou pelo computador, tendo como base os CD's que tinha disponíveis em casa na altura, regendo-se por um método de tentativa erro, num processo de autoconhecimento a ser aperfeiçoado até aos dias atuais, como refere o artista:

A primeira cena foi: primeiro que eu percebesse como é que se fazia beats, o que é que era samplar, acho que foi um tempo (...), foi um processo um bocado penoso no início de perceber...aprender a tomar a decisão de “o que é que eu vou samplar e como é que eu vou samplar” o que fica fixe, o que é que é podre, então as primeiras cenas que eu fiz foi pegar aqui em montes de discos que temos em casa e começar a gravar aquilo para o computador e começar a pensar: “olha eu curto esta música deixa cortá-la e ver o que acontece”. Pronto e houve coisas muito podres..., mas acho que faz parte.

Zé Menos, entrevista pessoal, 2021

Este artista atribui grande importância à internet e à sua capacidade de ensinar, especialmente aliciante nos anos da adolescência, onde não existe tanta pressão sobre os próprios, na sua opinião. O artista refere que quando começou não conhecia ninguém do seu “círculo” que apostasse nesta arte, tendo sido todo um percurso tentativa, erro, algo muito comum entre os *bedroom producers*, explicado pelo próprio:

Mas resumindo foi assim, pegar em discos que tinha em casa, CDs e começar a cortar e depois ir muito comparando com aquele processo também um bocado doloroso de ouvir os gajos que eu gosto muito e perceber o quão longe eu estou, e era muito na altura, ainda mais do que agora. (...)mas pronto isso ajuda-te a perceber o que estás a fazer mal ou o que queres melhorar a seguir, que era uma coisa que eu na altura pensava muito e que me ajudou a evoluir que era: “okay agora quero ser melhor a fazer *drums*, a fazer baterias, a descobrir mais técnicas só de baterias” e depois: “okay, o que é que eu posso fazer de diferente nos samples” e era muito pelo ouvir e perceber, pesquisar na net, malta a fazer tutoriais a mostrar umas coisas que talvez não interessavam mas que lá para o meio havia um cena que pensavas: “eia isto dá-me jeito! Não sabia que dava para fazer isto!” e vais aprendendo as técnicas assim, a ver outros e a pesquisar na net...a net é muito amiga.

Zé Menos, entrevista pessoal, 2021

David Bruno atribui a sua inspiração para se ter iniciado na arte do *sampling* ao seu pai, movido pela curiosidade de ouvir samples em outras obras, o que desde muito novo lhe despertou grande interesse:

Por causa do meu pai. O meu pai cresceu em Moçambique perto da fronteira com a África do Sul e na altura em Portugal, pelo menos aqui em Portugal mesmo, havia muita censura e não havia muito acesso a música estrangeira. Nas colónias, na altura, era diferente, especialmente em Moçambique e na África do Sul, porque na África do Sul havia uma grande abertura musical e de cultura e o meu pai comprava muitos discos na África do Sul e sobretudo coisas soul e r&b, ou seja, o tipo de coisas que no início do hip hop as pessoas samplavam muito, o que significa que eu quando era criança ouvia muito esses discos em casa e depois o que é que acontecia, quando ouvia as músicas de hip hop, reconhecia os samples e dizia assim: “opa eu conheço isto! O meu pai tem este disco, eu conheço esta coisa aqui!” e foi essa coisa que me motivou a começar a fazer o *sampling*.

David Bruno, entrevista pessoal, 2021

O artista explica ainda a sua evolução e razões para a mesma, tendo também passado por um período de tentativa erro. Começando por utilizar CDS do seu pai e técnicas apelidadas pelo próprio de “rudimentares”, foi evoluindo as suas técnicas até chegar a algo mais eficaz e que demorasse menos tempo, como o próprio afirma:

Quando eu comecei para aí em 2003 nem havia Youtube, era mesmo CD’s do meu pai e era com programas bem piores que hoje, Hip Hop Dj e coisas muito rudimentares. Depois tive uma fase muito grande por exemplo com o PZ quando fiz o “Cara de Chewbacca” só utilizava MPC, clássico do Hip Hop, mas como te digo eu também sou ansioso e impaciente e quando comecei a descobrir que podes fazer a mesma coisa em um décimo do tempo, arrumei logo as máquinas para o museu.

David Bruno, entrevista pessoal, 2021

Quando inquiridos relativamente a quais as suas maiores motivações/razões para utilizar *sampling*, todos os artistas entrevistados referem o facto de não saberem tocar instrumentos, no entanto, existem outros motivos.

Stereossauro aponta o facto, já referido em vários momentos desta dissertação, desta técnica ser um dos veículos mais acessíveis à produção de música, dado o custo elevado necessário a investir, se não houvesse a possibilidade de recorrer à mesma. Assim, ao ser questionado relativamente às suas maiores motivações para utilizar *sampling*, o artista explicou:

É ser mau a tocar instrumentos. E também porque o orçamento é muito limitado e no início então meu deus...só arranjar um computador já foi o que foi, nunca podia aspirar a ter um estúdio com baterias e guitarras e teclados, então foi a maneira que com menos investimento possível conseguisse ter acesso a mais sons diferentes.

Stereossauro, entrevista pessoal, 2021

Também David Bruno iniciou a sua resposta com a mesma explicação, no entanto, argumenta que a própria técnica o ajudou a aprender a tocar, no sentido em que é necessário fazer arranjos em determinados samples. Para além destas motivações, o artista volta a referir a importância que atribui ao “*upcycling*”, indo de encontro ao facto de haver um motivo pensado, cujo significado se revela como rico, na utilização de samples, como o próprio explica, respondendo à mesma questão acima:

É fácil, é que eu não sei tocar nada. Mas assim curiosamente o *sampling* ensinou-me a tocar porque com o tempo, começar a fazer arranjos de músicas, começar a fazer arranjos em cima dos samples, ter que começar a fazer arranjos por cima das notas, o Marco Duarte também, o guitarrista, a tocar comigo começou-me a ensinar as escalas, e eu comecei a aprender e comecei cada vez a tocar mais. (...). Acho que é ótimo numa perspectiva de aprender, como uma coisa leva à outra, mas o *sampling* começou por isso. E também, em segundo lugar por aquela coisa que te disse há bocado, aquele chavão do *upcycling*, que é pegares em coisas que estão abandonadas, que são esquecidas e que já ninguém liga nenhuma e de repente fazer uma cena fresh, nova.

Zé Menos, por sua vez, atribui a esta técnica uma importância mais direcionada para o seu perfil artístico, assim como uma posição que chega a ser política, por defender a mesma veementemente. Assim, o artista explica as suas principais motivações para utilizar esta técnica da seguinte forma:

Eu penso nisso porque às vezes tenho conversas com amigos em que me questiono “como é que seria se eu deixasse de samplar?” e eu acho que o *sampling* para mim ainda está – até pode ficar para sempre mas para mim ainda está- ligado ...digamos que com o tempo acho que se tornou cada vez mais algo que me define artisticamente e com o qual eu concordo e defendo politicamente, a nível de ideal já, daquilo que eu acho que a arte é e como a arte deve comportarse no mundo, qual deve ser o seu papel e como é que as pessoas a devem tratar, já está ligado nesse nível, ou seja, já está muito cá dentro, acho que deixou de ser uma ferramenta, de ser só uma coisa que eu faço porque sim, ainda é algo que eu faço porque sim, mas é uma coisa que eu faço porque sou e porque acredito na cena. Já faz parte do meu perfil artístico, no meu caso está muito ligado aí.

Zé Menos, entrevista pessoal, 2021

No entanto, o próprio acaba inevitavelmente por referir também o fator acessível desta mesma técnica:

Obviamente que isso vem – acho que pronto, o teu trabalho certamente vai dar de caras com isso inevitavelmente- da cena que é: “porque é que as pessoas no rap principalmente começaram a utilizar *sampling* e a coisa ficou tão popular assim?”- porque era malta que não sabia tocar outras cenas, às vezes era mais barato um sampler do que ter uma banda e conhecer pessoas que tocassem outras coisas e depois aquilo permitiu fazer um certo tipo de música que era mais fácil. Hoje em dia, por exemplo, eu sampla e tenho o *sampling* como a minha ferramenta principal e ao mesmo tempo, fazer a música que eu faço agora era muito difícil fazer nos anos 90 com as mesmas ferramentas, porque o computador permite uma elasticidade ridícula (...) mas para mim hoje acaba por ser a ferramenta principal do meu trabalho a nível de produção, já reparto o espaço com muitas coisas , mas acaba por ser algo que me define bastante enquanto artista.

Zé Menos, entrevista pessoal, 2021

Resumindo, este artista crê que a técnica de *sampling* já se encontra tão enraizada no seu perfil artístico, influenciando assim a maneira como produz a sua música, que se deixasse de utilizar, todo o seu processo, assim como identidade artística e até estilo musical, teriam de passar por toda uma fase de redefinição, sabendo que a sua própria técnica de *sampling* já se encontra carregada com um cunho de identidade própria. Embora Zé Menos saiba tocar alguns instrumentos, estabelece uma preferência em “tocar” antes os samples, pois acredita que atribui uma textura mais real em contraste com a possibilidade de ser o próprio a gravar um som de um instrumento, separadamente. Essencialmente, o artista destaca esta técnica como uma das ferramentas cruciais para continuar a produzir a sua música autonomamente:

(...)para eu continuar a fazer música sozinho sem precisar assim de uma estrutura bué da grande e ter a mesma sensação musical às vezes caótica de tantos instrumentos e tanto não sei quê, o *sampling* é essencial e depois pronto, todo o lado ideológico da coisa com o qual eu concordo e defendo imenso.

Zé Menos entrevista pessoal, 2021

4.1.5 *Sampling* como promotor da cultura

Este tópico é o que mais recai sobre as hipóteses inicialmente postas.

De seguida, os entrevistados foram questionados acerca de como escolhiam samples especificamente portugueses. Após a obtenção das respostas foi possível verificar que o processo se revela bastante semelhante ao processo que referiram utilizar aquando da questão: “A que fontes recorre para extrair os samples?”.

Stereossauro revela que não existe uma “fórmula” especial, mas que recorre também a vinis, sendo necessário ouvir um a um, para obter o pretendido:

Epa é ouvindo...não há assim uma fórmula. Geralmente tento encontrar ou discos só de guitarra portuguesa, sem ninguém a cantar por exemplo ou discos...epá é só ouvindo porque não dá para julgar um disco pela capa, quando compras um disco nas velharias não o podes ouvir, tens que levar para casa e estar a ouvi-lo a ver se alguma coisa te desperta interesse ou não.

Stereossauro, entrevista pessoal, 2021

É assim respondida uma das questões existentes relativas a se era feito um *crate digging* de discos portugueses também, sendo uma técnica pouco utilizada na amostra entrevistada.

David Bruno, assim como estabelecido anteriormente, não recorre ao mesmo método, sabendo que retira os samples maioritariamente do Youtube e outros sítios online. No entanto, é importante referir que os samples portugueses utilizados por este artista consistem, quase na totalidade, em diálogos corriqueiros e/ou situações do quotidiano, apenas possíveis de obter através deste meio, como explica o artista:

Eu de início passava muitas horas na internet, no Facebook, em páginas pessoais do Facebook, etcetera à procura. Depois as pessoas começaram a ver que eu aproveitava esse tipo de conteúdos, comecei a ter a sorte de ter muitas pessoas a enviarem esse tipo de conteúdos. Comecei a ter muitas pessoas a mandarem-me e eu uso um critério que é: se forem coisas com muitas *views* ou os apanhados como estávamos a falar ainda há bocado, não me suscita muita curiosidade porque não são tão pérolas, gemas, e não são tão genuínas. A minha coisa é dizer assim: “porra quem é que disse isto?”. Tem que ser coisas mesmo de pessoas, nas páginas do Facebook. Eu não tenho medo dos direitos de autor, não me importo com isso. Importa-me mais a raridade e a genuinidade.

David Bruno, entrevista pessoal, 2021

Zé Menos, por sua vez, atribui alguma dificuldade no que toca à escolha de samples portugueses, pois são escolhidos mediante o seu imaginário de infância, o que acresce também uma preocupação relativa aos direitos de autor, como refere:

Olha cenas portuguesas é *tricky*, pode ser complicado. Porque com muitas delas, elas estão naquele regime em que são coisas que eu conheço de pequeno e que são demasiado perto de mim para eu as estragar. Estragar digo mais cortar e ser plástico e trocar as coisas de sítio, como estão muito perto do meu imaginário, tenho algum preconceito com isso. São músicas que conheço bem e que gosto muito e normalmente gosto de tocar em coisas que eu não conheço, mas já samplei muita cena portuguesa, mais no passado e houve um EP que eu fiz, esse tal EP “Difícil de ser encontrado” a maior parte dos samples, mais de metade, era Zeca Afonso.(...). Eu acho que a dificuldade das cenas portuguesas às vezes é isso, nós vamos sentir a necessidade de ficar com partes das vozes (...), afasta-me muito por serem coisas que eu conheço e depois há o tal fantasma da legalidade e de poder vir a ter problemas, porque essa malta tá toda registada e nunca sabes quando alguém te vai chatear e isso afasta-me um bocado.

Zé Menos, entrevista pessoal, 2021

Embora vários artistas utilizem samples portugueses, como já foi mostrado acima, quando utilizados, na maioria das vezes, são diálogos ou excertos retirados de entrevistas a personalidades e não necessariamente partes musicais de outras músicas portuguesas – embora também ocorra, como é exemplo, Stereossauro; quando utilizadas partes musicais, é mais comum a utilização de samples estrangeiros. Zé Menos avança com uma explicação, no seu caso, atribuindo esse mesmo “pudor” ou “receio” ao facto de serem obras com um significado mais forte, a nível pessoal para o artista:

(...)o jogo é um bocado esse, como é que eu faço aquilo sem desmontar demasiado, sem descaraterizar aquilo: ou descaraterizo no máximo ao ponto de nem se notar muito o que eu fiz, isso até seria o ideal, mas depois são coisas que eu conheço e fico ali um bocado a meio caminho, faço uma homenagem? Então isto é uma homenagem direta ou não? Ou fico só com a guitarra de um gajo e faço uns cortes e dou aqui a volta a isto ya, tenho um bocado essa dificuldade.

Zé Menos, entrevista pessoal, 2021

Foi ainda perguntado aos entrevistados por que razão ou razões os mesmos escolhiam, especificamente, samples portugueses, na expectativa de se aferir, finalmente, se existia também um papel cultural por detrás da utilização de samples oriundos de pessoas e/ou peças culturais. Chegou-se à conclusão de que o mesmo não é um dos principais objetivos, no entanto, quando referido, a maioria dos entrevistados reconhece o acontecimento como um efeito indireto. A utilização destes samples está ligada, na totalidade dos casos entrevistados, também ao facto de se querer contar uma história e, especialmente, a uma questão de identidade, como defendido por Stereossauro:

Porque acho que todos os artistas, sejam cantores ou músicos ou o que for, procuram ter a sua própria voz, né? ter a sua própria sonoridade. Uma das coisas que eu reparei muito cedo foi que se o público conhecesse os samples que eu estava a usar, percebiam o que eu estava a fazer com os samples, o que era muito interessante e também se identificavam com a própria sonoridade, portanto foi uma questão de identidade, provavelmente se fosse francês estaria a samplar músicas de acordeão francês e coisas assim.

Stereossauro, entrevista pessoal, 2021

O artista atribui assim a utilização de samples culturalmente portugueses a uma questão de identidade. No entanto, quando questionado se é da opinião que, ao utilizar samples portugueses, especialmente do cariz dos mesmos utilizados no seu álbum “Bairro da Ponte”, está de certa forma a mostrar clássicos da cultura portuguesa a uma nova audiência o mesmo validou, afirmando:

Sim! Isso já aconteceu e é sempre um bocado estranho, mas também um bocado engraçado, quando alguém vem ter comigo e diz que por exemplo desconhecia por completo o Carlos Paredes até ouvir as minhas cenas e depois foi ouvir e ficou super fã, tipo isso é fixe, não é que seja esse o propósito com que faço as coisas, mas depois receber esse tipo de *feedback* é sempre muito fixe. É um efeito.

Stereossauro, entrevista pessoal, 2021

No caso de David Bruno, o mesmo refere que utiliza samples portugueses para contar uma história e realizar um enquadramento nas mesmas, utilizando os samples como uma espécie de elemento de ligação, que por sua vez também atribui algo de importante às suas músicas, passando assim por um importante caminho de “*storytelling*”.

Quando questionado novamente sobre se acredita que ao utilizar samples culturais portugueses está, de certa forma, a contribuir para a propagação da cultura, mostrando- a também a uma camada mais jovem, o mesmo responde negativamente, mencionando de novo a relevância que atribui ao *upcycling*:

Eu também sou jovem (risos). Mas não, eu não diria que tem a ver com ser jovem ou não, tem a ver só com aquela coisa que eu estava a dizer ainda há bocado de coisas que já estão no armário cheias de pó, estás a perceber? Ou que caíram no esquecimento e já não valem nada. Dar vida nova a uma coisa, e tanto dá para os jovens como para as pessoas mais velhas, porque uma coisa que eu gosto muito na minha música é os meus amigos e pessoas que gostam da minha música virem-me dizer que os seus pais adoraram e que conheciam aquele sítio e isso dá-me muito prazer.

David Bruno, entrevista pessoal, 2021

No entanto, com esta resposta consegue entender-se que, mesmo indiretamente, o autor está de facto a propagar a cultura, se entendermos o termo “coisas velhas” como os samples que o mesmo usa. Ao dar-lhes uma nova vida, está assim a mostrar os mesmos a uma outra

audiência, atribuindo-lhes assim um novo significado e, não por causa, mas por efeito, é assim um agente ativo na promulgação da cultura portuguesa, através dos samples utilizados.

Quando inquirido acerca das razões pelas quais escolhia, especificamente, samples portugueses, Zé menos volta a referir a questão da identidade, mas também da homenagem à cultura portuguesa. O artista apresenta razões que o incitam a querer continuar a escolher samples especificamente portugueses, referindo nomes que o estão a fazer atualmente, ligando o assunto a um lado mais cultural da música:

(...) hoje em dia o que me faria pegar seria principalmente partindo de duas opções: por um contexto de homenagem mesmo ou perto disso ou por um contexto meramente musical e que só pudesse encontrar em coisas portuguesas e há gente que está a fazer isso agora. (...) Tens agora o Pedro Mafama, o Pedro da Linha que tem feito muitos beats, tem lá algumas coisas rítmicas. O Rizza que está a trabalhar comigo e que está a fazer um disco muito vincado nisso, com *beats* dele e andou a samplar muita cena rítmica tuga, ou seja, para eu ir também seria muito nesse sentido, ir buscar elementos que são musicalmente típicos portugueses, identitários da música portuguesa. (...) Se for para ir buscar um tipo de percussão, um tipo de *groove* que seja tipicamente português aí até tenho algum interesse e estou a ser contagiado para o fazer, mergulhar assim em cenas portuguesas em registos fonográficos, não necessariamente em discos de artistas, mas em coisas tipo registos fonográficos de grupos musicais de zonas do interior principalmente, que têm os seus subgéneros mais específicos. Seria mais pelo lado etnomusical, cenas típicas portuguesas.

Zé Menos, entrevista pessoal, 2021

O testemunho deste artista vem cimentar e reconhecer o interesse que os artistas da nova escola parecem nutrir pelo fio terra ligado à cultura, que existe, inevitavelmente. Não só pelos nomes entrevistados, mas pelos nomes referidos pelos mesmos, é possível verificar o crescente interesse em ir beber à fonte da cultura portuguesa, anterior a tudo isto e em constante mutação.

Quando questionado acerca de se, na sua opinião, ao utilizar samples portugueses culturais, na produção da sua música, estaria a promulgar a cultura portuguesa, expondo novas audiências à mesma, o mesmo respondeu afirmativamente, elaborando ainda mais sobre o fator cultural das inspirações para a produção de nova música:

Sim, por exemplo no meu caso eu acho que sim. Na minha cabeça a questão até é mais percebermos o que é que temos identitário português na música tradicional, e há bastantes coisas, mas o que é que temos e o que pode ser interessante de recontextualizar e integrar na música contemporânea, na música moderna, nestes novos géneros, em géneros urbanos com aspas, em géneros mais modernos, mais eletrónicos, isto tudo num âmbito e numa linha da minha música estar culturalmente contextualizada no meu país ou estar mais contextualizada no meu país. Porque se formos a ver, se formos a olhar para a música eletrónica, a música eletrónica não tem nacionalidade quase, e digo isto de várias coisas, por exemplo, há muito rock que também não tem, e não tem mal nenhum, mas seria nessa tentativa, nesse exercício de me contextualizar mais enquanto produtor musical, contextualizar a minha obra mais como musicalmente portuguesa, ir buscar essas coisas que definem e que definiram muitos estilos para trás feitos cá na nossa música tradicional... seria um exercício muito nesse ângulo, de poder fazer um género moderno, um género contemporâneo digamos, que está ligado ao passado e à raiz musical do país, acho que pessoalmente seria mais por essa linha. Obviamente que isso traz consigo, e discos que

venham agora ter sucesso com isso, tudo aquilo que tu disseste, uma chamada de atenção para o passado, para certos instrumentos, para certos *grooves*, certos ritmos, certas tradições musicais e com essa chamada de atenção acho que traz inerentemente uma legitimação desse passado.

Zé Menos, entrevista pessoal, 2021

Pode verificar-se que existe uma preocupação gerada pelo interesse não só em inovar, mas em se conectar mais às suas raízes culturais, de onde nasce um desejo de incorporar detalhes oriundos daí de uma forma identitária; uma nova escola preocupada em entender a cultura fora do espectro exclusivamente musical, mas incluindo-o também. São assim reconhecidos, também pelo próprio artista, identidades que o estão a fazer atualmente como é o caso da Enchufada, que assumem uma fusão africana e portuguesa com ritmos eletrónicos que chegam a tocar no hip hop, numa tentativa de “retratar Lisboa enquanto uma cidade com bastante multiculturalidade”, o que mostra que, em muitos âmbitos, e cada vez num contexto musical mais abrangente, os músicos estão cada vez mais em contacto com a cultura da sua própria identidade, e raízes que se alastram mais do que se poderia pensar inicialmente.

O artista refere ainda outro dos entrevistados, Stereossauro, como um dos mais importantes nomes nesta técnica, visando promover a cultura:

Acho também que o Stereossauro – que deve estar na tua lista também- que nesse sentido ele tem dos trabalhos recentes mais importantes no que toca a *sampling* de cenas portuguesas (...) um trabalho de referência não só no *sampling* nacional mas no *sampling* mundial, não tenho qualquer tipo de dúvida. Pela especificidade do que aconteceu, ter permissão para samplar pistas de uma coisa tão decisiva para a música portuguesa como a Amália. E não se acanhou, pôs sintetizadores e o seu género de *beats* e tal. Isto para dizer que sinto que estamos a acordar para esta cena de ir ver o que aconteceu cá antes e estarmos um bocadinho com o fio terra ligado à nossa tradição, seja ela por influência africana ou influência árabe.

Zé Menos, entrevista pessoal, 2021

Zé menos é assim da opinião que nos próximos tempos irão aparecer cada vez mais projetos modernos no âmbito musical, especialmente urbano, ligados à cultura portuguesa.

Ou seja, embora a utilização de samples retirados de peças culturais não seja, ao que parece, utilizada com o principal propósito de “educar” ou “promulgar” a cultura portuguesa, e existam outros principais objetivos, acima analisados, a música -e a utilização de samples, especialmente, neste caso- encontra-se, de facto, muito ligada à cultura e pode atuar, direta ou indiretamente, como um veículo crucial de divulgação cultural.

Com o objetivo ainda de explorar mais profundamente o porquê da utilização tão abrangente de diálogos ou qualquer parte falada em músicas de hip hop português foi lançada a

questão a alguns dos entrevistados: “Quais as razões/objetivos da utilização de samples de diálogos em músicas de hip hop Português?”.

Sabendo que David Bruno respondeu, indiretamente, a esta questão ao longo da sua entrevista, a mesma foi colocada apenas aos dois restantes entrevistados.

Ambos os artistas apresentam razões diferentes e acabam sempre por referir o facto de ser rara a utilização de samples dialogados noutros géneros musicais, como explica Stereossauro:

Um diálogo, sem ser uma parte cantada, será sempre para dar um tom mais cinematográfico à coisa, dar ali um interlúdio ou um “outro” ou um início que seja algo mais cinematográfico ou que transporte para um ambiente ou para uma *vibe* e como no hip hop já se usa a cena de samplar discos, porque não samplar diálogos de filmes também? Porque indica qual é o *mood* do tema, por exemplo. Agora porque é que não é utilizado nos outros tipos de música, não sei, mas devia.

Stereossauro, entrevista pessoal, 2021

Neste testemunho, Stereossauro atribui assim a razão ao facto de um sample atribuir uma “*vibe*” à música, ou seja, um sentimento característico, uma das hipóteses iniciais prévias a esta pesquisa. Em muitas músicas de hip hop português, embora o seu valor seja, maioritariamente, cultural, os samples utilizados parecem muitas vezes vir reafirmar o que o rapper está a dizer, ou encaixar na “*vibe*” do “*flow*” do próprio cantor, servindo assim também como uma espécie de validação para o que está a ser dito, pela autoria de alguém, muitas vezes, conceituado, o que atribui um sentimento de pertença, transporte de plano ou poder à própria música. Nas músicas de Stereossauro são utilizados samples musicais, e não só dialogados, o que explica a sua resposta relativa a ter a intenção de transportar o ouvinte para um determinado ambiente. Neste caso, entenda-se que no seu álbum “Bairro da Ponte” talvez o objetivo para a utilização de samples de fado, seja mesmo esse, fazer com que o ouvinte “viaje” para um plano mais ligado à tradição, enquanto se funde simultaneamente com o presente.

Esta prática é muito utilizada pelo rapper Nerve, recorrendo, por sua vez, a samples dialogados. A título de exemplo, na sua música “Nós e Laços” (explorada também no anexo A); uma música que fala sobre o próprio autor não ser o pretendido para uma relação. A meio da música é inserido um sample retirado de uma entrevista de Amália Rodrigues, em que se pode ouvir a própria a dizer, como que em tom de validação, ao ser inserida na música, as palavras:

Não quer dizer que não haja vezes em que ele não está certo, mas a maior parte das vezes, eu quanto a mim, ele está errado. E está, como nós pensamos que ele está, um bocadinho estragado, um bocadinho mimado. (Amália Rodrigues *in* entrevista sobre Alfredo Marceneiro, 1969)

Neste contexto é feita uma reapropriação do que Amália Rodrigues estaria a dizer, sobre Alfredo Marceneiro, neste caso, com o propósito de ser alguém ilustre a validar o sentimento que o rapper estava a tentar expressar na música, encaixando simultaneamente no “*flow*”.

O mesmo acontece, dando outro exemplo do mesmo artista, na sua música “’98” também mencionada no anexo A, que começa com um sample inicial de José Mário Branco, retirado da sua música “FMI”, onde o mesmo profere as seguintes palavras: “Vou, vou-vos mostrar mais um pedaço da minha vida, um pedaço um pouco especial, trata-se de um texto que foi escrito, assim, de um só jorro...” (José Mário Branco *in* “FMI”, 1996)

Este sample vem assim servir, novamente, como uma espécie de validação e atribuição de poder a esta faixa de Nerve, quando inserida logo no início da música, com o intuito de “apresentar” o texto que se avizinha, escrito por Nerve, dado que o mesmo se apresenta como sendo também ele uma história, que se inicia com as palavras: “Esta noite vi a porta do quarto a abrir sozinha”.

Zé Menos valida também esta explicação, elaborando sobre o que significa utilizar um excerto deste tipo numa música de hip hop português:

É curioso, porque aí é diferente mesmo da música. É uma citação como tu farias numa tese de mestrado, até certo ponto. Este gajo que normalmente é conhecido ou é uma entidade que podes não identificar pela voz, mas é uma pessoa importante, disse isto. Ou está só aqui esta frase engraçada que eu estou a tirar do contexto e tanto pode ser esse lado de citação de um gajo que eu respeito à brava e este *soundbyte* faz bué sentido nesta música em que eu falo de algo do género. Às vezes serve só para sintetizar o “*statment*” como estavas a dizer, tipo um gajo canta uma música e pode dizer montes de coisas e aquela frase ajuda a sintetizar parte da minha postura em relação àquilo de que estou ali a falar, tipo uma coisa mais curta ajuda e traz esse impacto externo de ser outra pessoa a dizer aquilo, do género: eu acho isto e encontrei outra pessoa que é conhecida ou importante a dizer aquilo ou a passar aquela ideia. (...) Mas acho que no fundo é um bocado disso, tu ires buscar alguém que teve coragem para dizer uma coisa de uma forma muito crua, que tu no fundo estás a pensar enquanto estás a escrever esta música, ou sumariza a tua atitude ou a tua opinião ou a tua postura. O Keso, por exemplo, no KSX2016 tem um *soundbyte* de um vídeo do Youtube, que é uma discussão num autocarro em Inglaterra de um inglês branco a insultar uma pessoa acho que era negra, não sei se era jamaicana, mas pronto, uma discussão por motivos de raça ou xenófobos num autocarro em Inglaterra e isso também, mesmo nesse uso, tem um poder essa cena, tem um poder contextual e acho que (...) isso é uma coisa que podia perfeitamente ser utilizada em outros estilos musicais, é só usar *soundbytes* de entrevistas ou de vídeos de coisas que se apanha na net...eu nunca vi! E estou a questionar isso, porque é que esse tipo de cena, até podia ser usado noutros estilos perfeitamente.

Zé Menos, entrevista pessoal, 2021

Ou seja, assim como Stereossauro, Zé Menos termina a sua explicação questionando-se sobre o porquê de esta prática, e de esta utilização de samples em específico, não ser comumente utilizada em outros géneros musicais. No entanto, após alguma reflexão, o artista foi capaz de apresentar um raciocínio plausível, relativo à predominância desta mesma

utilização quase exclusivamente em músicas de hip hop e, neste caso, português, que passa pela importância atribuída ao texto neste género musical:

No rap em Portugal usa-se muito isso, esses *soundbytes* e assim e curiosamente noutros géneros não, mas por outro lado também tem uma explicação, acho eu, eu lembrei-me agora que é: a malta dá bué importância ao que está a dizer. É tradicional dar-se muita importância ao que se está a dizer. Aliás, em muitos dos casos, é mesmo a prioridade tipo “o que é que o gajo está a dizer?” e nesses casos (outros estilos musicais) as letras quase nem são para se ouvir, muitas vezes. Em montes de estilos o que se está a dizer não é tão prioritário, ou não tem tanto peso como tem no rap (...). Mas continua a ser um género completamente “*driven*” pela letra. Ainda é muito. E acho que por causa disso torna natural a cena de pegar em frases que eu gostei de ouvir um gajo dizer. Acho que aquilo pode ser contextualizado nesta música em que eu estou a falar sobre uma cena ou estou a falar sobre a minha emigração no Reino Unido ou estou a falar sobre o contexto artístico em Portugal, que neste momento estou a pensar no César Monteiro ou entrevistas do Almada (Negreiros), o que faz com que seja mais fácil ou mais direto, mais interessante também pegar em *soundbytes* dessas pessoas que se respeitem ou não, até pessoas desconhecidas, e usar lá como auxílio para o *statment* da música e para o seu tema. Eu acho que isso pode ser parte da explicação. E depois porque também estamos habituados a pegar em cenas e meter no meio das músicas, é muito normal. A própria cena do *sampling* enquanto samplar música também nos habituou a essa cena de pegar em coisas e pôr lá. Acho que pode ser por aí.

Zé Menos, entrevista pessoal, 2021

Encontrou-se assim uma resposta plausível para o facto de ser tão comum a utilização de diálogos, muitas vezes oriundos de personalidades com um peso culturalmente atribuído, e da sua reapropriação em música de hip hop.

4.1.6 Futuro do *sampling*

Por fim, os entrevistados foram inquiridos relativamente ao futuro do *sampling*. Procurou entender-se se os artistas consideram que esta é uma técnica que continuará a ser popular, ou a ascender em popularidade, continuando a ser uma ferramenta imprescindível à produção de música, especialmente no hip hop português.

Com a exceção de Stereossauro, todos mencionaram uma das principais preocupações que poderá surgir com um entrave à continuação próspera da utilização desta técnica: os direitos de autor e as sanções daí provenientes.

No entanto, começando por Stereossauro, é várias vezes referido o facto de esta ser uma técnica que dificilmente se tornará obsoleta. Quando questionado se acredita que esta técnica continuará relevante futuramente, o mesmo responde de modo afirmativo:

Eu acho que sim, eu acho que ainda tem muito para ser explorado, o *sampling*, até porque como à partida se estás a samplar música que já existe, basta alguém ir fazendo música nova com as mesmas técnicas de sempre, tem logo aí oportunidade para fazer coisas novas com o *sampling*. Mas, se juntares a isso novas técnicas de *sampling*, que estão sempre a aparecer com tecnologia e cenas assim, epá, acho que é um bocado infinito.

Stereossauro, entrevista pessoal, 2021

Também Zé Menos acredita que o *sampling* continuará a ser relevante no futuro, no entanto, argumenta que poderão surgir fases de mais ou menos popularidade, como o próprio explica:

É assim eu sou sempre muito cuidadoso com previsões (risos) mas eu diria que sim. Eu diria que sim. Acho que vai ter fases, porque também acho que já teve. Eu lembro-me de ouvir um produtor americano o 9th Wonder a falar sobre isso e a dizer que ali nos inícios dos anos 2000 nos Estados Unidos já ninguém gostava de samples e estava toda a gente a começar a tocar teclas tipo o Timbaland, (...) e depois a cena voltou mais tarde e continua a voltar e continua a furar. Acho que é um bocado porque vai haver fases, mas enquanto ferramenta a única sentença de morte que eu posso ver para o *sampling* é mesmo os direitos autorais e a forma como eles (...) podem ser fiscalizados no futuro ou não...isso pode ser decisivo para acabar com o *sampling* em certos meios, em certos nichos em que não há dinheiro para limpar samples ou para pagar autores ou tipo quando eu não faço dinheiro da música como é que vou pagar a alguém? Não vou, não faço dinheiro da música, isto não é rentável de todo. Então pronto, se olharmos para o mercado português em que pouca gente faz dinheiro representativo, tem um rendimento sólido e representativo da música, esse tipo de extras de custos e de royalties e tal, a coisa nem sempre me parece com muito futuro.

Zé Menos, entrevista pessoal, 2021

Apesar de existir esta preocupação relativa aos direitos de autor, assim como Stereossauro Zé Menos acredita que esta será uma arte bastante difícil de se tornar obsoleta, se for vista pelo espectro de criatividade e possibilidades existentes, sabendo que existe uma infinidade de material para se trabalhar com, no que toca a música, com o auxílio de tecnologia, que neste caso é também a forma talvez mais acessível de se o fazer.

David Bruno foi o único dos entrevistados que respondeu de forma negativa à pergunta colocada: “Acredita que esta é uma técnica que continuará relevante futuramente? Porquê?”. Para este artista, os problemas divergentes que podem surgir relacionados com os direitos de autor são um grande impedimento, embora entenda o ponto de vista de quem é samplado, como explica o próprio:

Não. Não não vai. Vai acabar rápido, vai ser cada vez menos utilizada por causa dos direitos de autor, porque é caro, não é? Quando estás a começar não, fazes e pronto (...) de início quando estás a começar podes samplar, porque ninguém com dimensão se vai chatear com questões jurídicas por causa de uma pessoa que tem meia dúzia de *plays*, quando comesas a crescer e a atingir uma determinada dimensão e queres utilizar o trabalho dos outros, e acho muito bem, tens que o pagar. Se tu és grande, vais dar concertos, vais ganhar dinheiro, tens que dar uma parte desse dinheiro à pessoa que estás a utilizar, é só justo. E acho que por causa disso vai morrer o *sampling* e gera muito atrito, tu fazes a música, mas depois não sabes se a podes lançar, porque tens que pedir direito às pessoas que têm os direitos da música, que na maior parte das vezes não são os músicos, mas sim as *labels*, que não vão facilitar um pintelho, e vão pedir tudo o que quiserem para as poderes usar. Portanto não, não acredito que dure muito tempo, pelo menos a artistas assim de nível maior ou então será tipo uma música num álbum só com *sampling* e pronto. E no meu caso utilizo por homenagem, mas consigo perceber, acho que não durará muito, sinceramente.

Verifica-se que todos os entrevistados reconhecem o *sampling* como uma das principais e mais essenciais técnicas à criação de música no hip hop português, embora estejam cientes de que poderão surgir alguns entraves futuramente, relativos às questões legais dos direitos de autor. Excluindo esse obstáculo, a sua utilização será garantida, pelo menos pela parte dos produtores entrevistados, tendo sido considerada como pouco provável de se tornar obsoleta, tanto pelo seu carácter flexível e inovador, como pelo facto de ser uma das mais acessíveis técnicas no que diz respeito a produzir música.

CAPÍTULO 5

Conclusões

Concluindo, partiu-se para a investigação mediante a hipótese de que a utilização de samples portugueses de cariz cultural no hip hop português poderia ser feita com o objetivo de promulgar a cultura portuguesa. Assim surgiu a questão de partida desta investigação: Quais as causas e objetivos da utilização/reapropriação de referências culturais, recorrendo a samples portugueses, em músicas de Hip Hop Português?

Após uma consulta documental de referências bibliográficas, do estudo de referências de outros produtores de hip hop português e da realização de entrevistas a três produtores portugueses utilizadores de samples, tendo como objetivo derradeiro entender o papel que esta arte desempenha em Portugal, foi possível averiguar que a utilização de samples portugueses, a sua época, géneros musicais preferidos, fontes onde os obtêm e os objetivos e intenções para os utilizarem diferem vastamente de produtor para produtor, por razões que recaem maioritariamente sobre o contexto em que os mesmos cresceram, assim como preferências pessoais e projetos a desenvolver. Verificou-se que nenhum método entre a amostra entrevistada é igual, enaltecendo assim o carácter criativo desta técnica, mostrando o largo espectro de possibilidades que se criam quando os próprios artistas são autodidatas e desenvolvem processos que levam à posterior criação de música baseados em vivências pessoais e contextos no quais cresceram, que influenciam direta ou indiretamente toda a sua obra e processo criativo.

O facto de todos os entrevistados serem *bedroom producers* explica mais amplamente a origem dos diferentes processos e técnicas existentes. Sabendo que não contam com o auxílio de outrem para produzir as suas músicas, dependem de si próprios, do seu gosto pessoal e experiências vividas, assim como influências e inspirações que podem diferir largamente de produtor para produtor, resultando num vasto leque de hipóteses artísticas.

Este fator explica também o facto de existirem diferentes razões para a utilização de samples especificamente portugueses. Foi possível confirmar, pela parte dos produtores entrevistados, que embora a difusão da cultura portuguesa pelo meio de utilização de samples portugueses nas suas músicas não seja, à priori, o principal objetivo e/ou razão para o fazerem, na sua maioria reconhecem o mesmo como um efeito, muitas vezes indireto e extremamente positivo da utilização das mesmas. Assim, apesar de ter sido proposta a hipótese inicial referente à suposição de que os produtores de hip hop português entrevistados utilizavam samples portugueses como veículo para promover a cultura portuguesa, foi possível averiguar, após a

análise das entrevistas, que existem outros motivos principais para a vasta utilização desta técnica, nomeadamente: o facto de ser tratar de uma técnica acessível e prática e muitas vezes poder ser utilizada como veículo para promover a própria identidade do artista, de forma a atribuir um cunho pessoal e cultural de sua origem nas suas próprias músicas.

Os entrevistados referem ainda o importante papel que esta técnica pode desempenhar na vida e arte dos artistas, podendo auxiliar os mesmos no que toca ao *storytelling* ou expressão pessoal, atribuindo ainda dinamismo à obra.

No entanto, como referido anteriormente, todos os entrevistados concordam que a difusão da cultura portuguesa pelo meio de utilização de samples portugueses nas suas músicas acaba por ocorrer, mesmo que indiretamente, nomeadamente com provas de ouvintes que abordam os produtores, afirmando que nunca tinham ouvido falar de certos nomes como Carlos Paredes e que, após o consumo da obra dos artistas entrevistados, se tornaram apreciadores dessas mesmas obras mais antigas. Este facto é assim reconhecido como um efeito, que poderá revelar-se como positivo, por mostrar que através desta utilização de samples obras mais antigas ou menos conhecidas estão agora a ser expostas a novas audiências, em constante mutação e difusão, contribuindo assim para o legado cultural português.

Foram também encontradas, após as várias opiniões estipuladas pela parte dos produtores, razões plausíveis que poderão esclarecer o porquê da tão vasta utilização de samples de diálogos no hip hop português, uma ocorrência que não se verifica tão comumente noutros géneros musicais.

Segundo os artistas entrevistados, a utilização de samples de diálogos em músicas de hip hop português poderá ser tão comum devido ao facto de este ser um género musical onde é dada uma maior relevância ao que é dito, dado o papel que a letra desempenha, algo não tão comum noutros géneros musicais.

Outra das principais razões apontadas pelos produtores recai sobre a maneira como a utilização desses mesmos samples poderá desempenhar um papel de validação exterior ao que está a ser dito na música em questão, de forma a atribuir um maior impacto no discurso. Esta utilização de samples poderá também servir como uma maneira eficaz de transportar os ouvintes para o sentimento que a música pretende transmitir, elevando assim a experiência de consumo musical.

Confirmou-se assim que a arte da utilização de samples portugueses pela parte de produtores portugueses, não só pode ser um fator capaz de atribuir um cariz dinâmico a uma música, contribuindo para a expressão identitária do seu autor, como a sua utilização pode ainda

ajudar a lembrar e a imortalizar o passado, através de referências culturais, e até mesmo reavivar a obra de certos artistas, fazendo com que os mesmos, juntamente com as suas obras, sejam expostos a uma nova audiência, mesmo que não diretamente e com esse objetivo específico em mente.

Para além da obtenção de respostas às questões colocadas, fez-se questão de referir nomes não tão conhecidos, de forma a dar luz a trabalhos mais recentes de ávidos utilizadores da técnica, exemplificando assim como a mesma continua a ser utilizada e se encontra em ascensão, da velha à nova escola. Um dos únicos entraves possíveis à contínua ascensão de utilização desta técnica, apontado pelos entrevistados, seria os problemas que poderão surgir relativos aos direitos de autor. Com a exceção do caso, continuam a ver o *sampling* como uma das mais dinâmicas e acessíveis ferramentas que podem ser utilizadas na concretização dos mais variados trabalhos artísticos.

Referências Bibliográficas

Bardin, L. (2016). *Análise de Conteúdo*. São Paulo: Edições 70.

Birdsong, D. O. (2007). “*Rewriting survival strategies*”: *hip hop, sampling, and reenactment*. Faculty of the Graduate School of Vanderbilt University. Disponível em :
[https://etd.library.vanderbilt.edu/available/etd-07262007-233648/unrestricted/thesis\[1\].pdf](https://etd.library.vanderbilt.edu/available/etd-07262007-233648/unrestricted/thesis[1].pdf)

Bogdan, R. C. ; Biklen, S. K. (1994). *Investigação Qualitativa em Educação. Uma introdução à teoria e aos métodos*. Porto: Porto Editora.

Bryman, A. (2012). *The nature and process of social research in Social Research Methods*, Oxford University Press,

Carmo, H. ; Ferreira, M. M. (2008). *Metodologia da Investigação – Guia para AutoAprendizagem*. Lisboa: Universidade Aberta.

Contador, A. C. ; Ferreira, E. L.. (1997). *Ritmo & Poesia. Os Caminhos do Rap*. Assírio & Alvim.

Fradique, T. (2003). *Fixar o Movimento. Representação da Música Rap em Portugal*. Etnográfica Press. Disponível em:
https://books.openedition.org/etnograficapress/2765?lang=en&fbclid=IwAR23r5UcdkxsjgaJDj-W7L11g3E_txLmAdEITATcl1RjREV4n2ql7Okq8o

Gravato, F. (2017). *Rap em Portugal: comunidades online, lógicas de comunicação e posicionamentos identitários na internet*. Repositório da Universidade do Minho. Disponível em:
<http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/51872>

Katz, M. (2004). *Capturing Sound: how technology has changed music*. Berkeley: University of California Press.

Lupati, F. (2019). *From the margins of the peripheries: female voices from Brazil's and Portugal's hip hop scene*. NOVA FCSH. Disponível em:
<https://run.unl.pt/bitstream/10362/91277/1/Tese%20Doutoramento%20Lupati.pdf>

Quivy, R. ; Campenhoudt, L. V. (1995). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva.
Ragin, C. C. (s.d) *Strategies of Social Research in Constructing Social Research Using Qualitative Methods to Study Commonalities*, pp 81-103.

Rose, Tricia. (1994). *Black Noise: rap music and black culture in contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press.

Russ, M. (2004). *Sound Synthesis and Sampling* , Focal Press, Elsevier.

Santos, M. I. (2013). *A apropriação Cultural como Ferramenta de Criação Artística. Um Estudo Sobre a Utilização do Sampling no Contexto do Hip Hop Nacional*. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Disponível em: <file:///C:/Users/bfrei/Downloads/26174.pdf>

Schloss, J. (2009). *Foundation. B-Boys, B-Girls, and Hip Hop Culture in New York*. Oxford University Press.

Schloss, J. (2014). *Making Beats: The Art of Sample Based Hip Hop*. Middletown: Wesleyan University Press.

Teixeira, M. A. B. (2018). *Geração Boom Bap: Sampling e Produção Musical de Rap em Belo Horizonte*. Universidade do Estado de Minas Gerais. Disponível em: file:///C:/Users/bfrei/Downloads/Geracao_Boom_Bap_Sampling_e_Producao_Mus.pdf

Whelan, A. (2008). *Breakcore: Identity and Interaction on Peer-to-Peer*. Cambridge Scholars Publishing.

Williams, A. J. (2010). *Musical borrowing in hip-hop music: theoretical frameworks and case studies*. PhD thesis, University of Nottingham.

Anexos

Anexo A: Lista de exemplos de utilização de samples portuguesas na atualidade

Com esta listagem pretende-se mostrar o seguimento que esta técnica evidencia na atualidade, recorrendo a exemplos mais atuais e priorizando nomes “*underground*”. Esta “lista” consiste na apresentação dos artistas que utilizam os samples portugueses, os samples utilizados que interessam para o caso, a data em que os utilizaram e a obra na qual foram utilizados, assim como alguns excertos de entrevistas realizadas pessoalmente, de modo a retificar algumas das afirmações realizadas.

Nerve

(2015)

Em “Conhaque” (2015), Nerve utiliza um sample retirado de uma entrevista realizada em 1969¹⁰ a Alfredo Marceneiro, um dos mais ilustres nomes do fado português. Esta faixa faz parte do álbum “‘Trabalho & Conhaque’ ou ‘A Vida Não Presta & Ninguém Merece a Tua Confiança’” (2015). Também no mesmo álbum e ainda remetente ao fado, em “Nós e Laços” o artista utiliza um sample retirado da mesma entrevista referida acima, desta vez proferida por Amália Rodrigues. O mesmo repete a proeza em “Monstro Social”, presente no mesmo álbum.

Ainda neste álbum, Nerve utiliza um excerto samplado de “FMI” de José Mário Branco, na sua faixa “’98”.

(2020)

Em “Mínimo” (2020), Nerve utiliza um sample de um excerto da faixa “100 Insultos”, presente no álbum com o mesmo nome, de VRZ, lançado em 2003. Ambos os artistas fizeram outrora parte da editora Matarroa.

Stereossauro

(2020)

No seu álbum “Bairro da Ponte” (2020), Stereossauro utilizou inúmeros samples de obras de fado português. Desde samples de “A minha terra é Viana” de Amália Rodrigues, -presentes na faixa “Duas Casas” feat. Capicua-, ao remix da faixa “Verdes Anos” de Carlos Paredes, na entrevista realizada ao artista para esta dissertação o mesmo afirma:

¹⁰ Entrevista disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Bunau1GdiyY&t=483s>

(...) a Valentino de Carvalho tem o maior arquivo de Fado e provavelmente de música portuguesa, no geral e eles cederam-me acesso a esse arquivo e eu fui os três dias lá para esse arquivo com o técnico da Valentim que está encarregue de digitalizar esse arquivo, que isso é tudo em fita magnética, e fui ter com esse técnico, com o Fernando Rascão (...) e eu já levava algumas em mente que eu sabia que queria mas ao mesmo tempo que eu lhe dizia “olha quero algo assim” ele próprio dizia “okay, se é deste tipo que tu queres então tens aqui mais dois ou três exemplos que podem ser fixes” e foi uma ajuda incrível, tive ali uma ajuda muito grande e depois foi trazer esses samples já em formato digital para casa e esses três dias de pesquisa intensiva, depois foram para aí uns três meses de seleção e de estar a escolher muito bem o que queria e o que não queria, mas foi um processo longo, foi um processo muito longo...mas muito fixe!.

Stereossauro, entrevista pessoal, 2021

David Bruno

(2020)

Em “Introdução” (2020) presente no álbum “Raiashopping” é recitado o poema “Pátria” de Miguel Torga.

Nas faixas “Momento N°1”, “Momento N°3” e “Momento N°4” do mesmo álbum são utilizados samples retirados de vídeos amadores no Youtube e/ou entrevistas. Na entrevista realizada para esta dissertação, o artista explica como encontra samples tão específicas, neste caso, elaborando sobre o sample de pessoas a cantar a música popular “Laurindinha” presente na faixa “Momento N°1”:

Isso é numa aldeia perto dos meus avós que andei no Youtube à procura de vídeos e encontrei um daqueles vídeos ... há alguns canais de pessoas que tinham cassetes e digitalizaram e meteram lá, vídeos com 80 views (risos) mas para a história que eu estou a contar é aquilo. É aquilo! É mais ainda do que eu estou a fazer, eu estou a tentar contar aquela história mas o que aqueles senhores estão a fazer não é a minha história, é “a” cena.

David Bruno, entrevista pessoal, 2021

David Bruno é um dos constituintes do grupo de hip hop “Conjunto Corona”, também conhecido pela utilização de samples que apelam ao sentido de humor, retiradas também, maioritariamente, de vídeos do Youtube, populares entre a comunidade mais jovem, numa cultura de humor, presentes em faixas como “Trazes Cogumelos Contigo?”, do álbum “Lo-Fi Hipster Sheat” (2014), “Comerciante”, do álbum “Lo-Fi Hipster Trip” (2015) e “Profecias”, do álbum Santa Rita Lifestyle (2018).

Zé Menos

(2015)

No seu álbum “Do Nada Nasce Tudo” (2015), ainda sobre o nome KaP, é utilizado um grande volume de samples de diálogo português, como o próprio afirmou na entrevista realizada para esta dissertação:

(...)houve uma altura em que se fazia muito isso, muito mesmo, muito mais do que agora, se bem que ainda vai aparecendo, a cena de sacar só *soundbytes*, alguém a dizer uma coisa, numa entrevista ou assim.

No “Do Nada Nasce Tudo” tenho muita coisa se bem que a única voz que se mantém em todas as músicas é o meu avô, é sempre a mesma pessoa e depois lá em algumas há coisas de filmes brasileiros, há coisas de entrevistas que eu apanhava de rappers, está lá uma voz do Sam The Kid, está lá uma voz do Virtus, está lá uma voz do Zé Fortes que é um técnico de som dos mais conhecidos e importantes da música portuguesa, que eu apanhei uma entrevista dele e eu apanhei uma coisa engraçada e tirei. Está lá o Zé Mário (José Mário Branco) a cantar a inquietação. Depois sei que há cenas de um filme brasileiro que é o “Orfeu Negro” numa música, e depois o meu avô está nas cenas todas, porque o meu avô foi entrevistado várias vezes por ter feito voluntariado prisional durante 45 anos, então foi entrevistado muitas vezes, por ir às prisões estar com os presos e conviver com eles e levá-los a casa então há muito registos, ele ainda é vivo e eu na altura usei-o em todas as músicas, por ser um bom orador também.

Zé Menos, entrevista pessoal, 2021

É possível verificar a partir da faixa “Chegada”, presente no mesmo álbum (2015) a utilização de samples de António Gervásio, a citar um poema de António Aleixo, ilustre poeta popular português. O mesmo se repete nas faixas “Nada Me Impede”, “Quem é Quem”, “O Que Tem de Ser”, “2 Horas em 10 Minutos”, “-1a+”, “Ninho Pt. I”, “O Silêncio”, “Deitado é Infinito”, “No fundo”, “Difícil Dizer”, “Um sexto”, “Inacabad” e “Acapella” (14 das 18 faixas), oriundos de diversas entrevistas, realizadas no programa “Praça da Alegria” da RTP e outra da RTP Notícias.

Na sua faixa “Skit”, presente no mesmo álbum, podem notar-se variadíssimos samples de Sam The Kid, Virtus e Zé Fortes, entre outros nomes relevantes da cultura portuguesa.

Benny Broker

(2020)

Na faixa “Olhos fechados no Caminho”, presente no álbum “Fruto do Sono” (2020) é utilizado um sample de um diálogo do humorista Bruno Nogueira.

Holly Hood

(2020)

Na sua faixa “Nemesis” (2020) é utilizado um sample de um excerto de uma entrevista realizada a João César Monteiro em 1971¹¹

Gonsalocomc

(2021)

Produtor de apenas 17 anos utiliza um sample de um diálogo do filme “Pátio das Cantigas” (1942) na faixa “Prometo”, presente na sua beat tape “`àtoatape 1¹²” (2021)

¹¹ Entrevista disponível em <https://youtu.be/YIU0GtFa28Y>

¹² Beat tape disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=V8sUz5g87Ts>

Anexo B: Guião de entrevistas

1. Qual o seu nome e idade?
2. Qual a sua profissão ou profissões?
3. Possui alguma formação? Se sim, qual?
4. Como caracterizaria o seu perfil artístico?
5. A que tipo de *software* recorre (se algum) para extrair as samples?
6. Possui algum material de *hardware* que utiliza aquando do processo? Se sim, qual/quais?
7. Onde ocorre este processo? Em casa? No estúdio? Num home studio?
8. Possui algum auxílio no processo de *sampling* ou é algo totalmente individual?
9. Quais são as suas maiores referências e/ou inspirações relativas à arte do *sampling* ?
10. A que fontes recorre para extrair os samples?
11. Tem preferência em algum tipo de samples? Se sim, qual/quais?
12. Tem preferência em extrair samples de algum género musical específico? Se sim, qual/quais?
13. Quando extrai os samples, existe alguma preocupação relativamente à época de origem das mesmas?
14. Como se iniciou na arte do *sampling* ?
15. Quais são as suas maiores motivações/razões para utilizar *sampling* ?
16. Como escolhe samples portuguesas?
17. Por que razão (ou razões) escolhe samples portuguesas?
18. Sente que está de uma maneira direta ou indireta a promulgar a cultura portuguesa, mostrando a uma nova audiência?
19. Quais as razões/objetivos da utilização de samples de diálogos em músicas de hip hop português?
20. Acredita que esta é uma técnica que continuará relevante futuramente? Porquê?

Anexo C- Grelha de análise das entrevistas

Tipo de resposta	Dimensão	Subdimensão	Questão	Stereosauro	David Bruno	Zé Menos
Fechada	Caraterização do produtor	Nome e idade	1. Qual o seu nome e idade?	Diogo Norte, 42 anos.	David Bruno dos Santos Besieiro, 35 anos.	Zé Peças, 25 anos.
Fechada	Caraterização do produtor	Profissão	2. Qual a sua profissão ou profissões?	Músico.	Músico e empresário.	Faz trabalhos de áudio, gravação, mistura e master.
Fechada	Caraterização do produtor	Formação	3. Possui alguma formação? Se sim, qual?	Não, autodidata.	Possui a formação de engenheiro eletrotécnico.	Licenciado em Música na variante de Produção e Tecnologias da Música na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo no Porto. Permaneceu um mês no Mestrado de Teoria e Crítica de Arte, Estudos Artísticos.
Aberta	Caraterização do produtor	Perfil artístico	4. Como caracterizaria o seu perfil artístico?	Versátil, DJ e produtor, não é só uma coisa.	"Kitsh. À portuguesa. Artista."	Intrapetivo e experimental, político e metafórico, refugiando-se maioritariamente na necessidade de se expressar, dando muita importância à letra.
Aberta	Processo	Software Utilizado	5. A que tipo de software recorre (se algum) para extrair os samples?	Ableton Live.	Virtual DJ e outros softwares de fazer download do Youtube, para além de outros sites.	Reason primordialmente, Ableton Live atualmente, recorrendo a vários auxiliares desses mesmos programas.
Aberta	Processo	Hardware Utilizado	6. Possui algum material de hardware que utiliza quando do processo? Se sim, quais/quais?	Não, processa os samples no computador.	Não. "Atualmente faço tudo digitalmente, só tenho hardware para tocar ao vivo."	O hardware que possui é híbrido, tudo necessita de estar ligado a o PC, como pads, nobs e teclados midi.
Fechada	Processo	Local de trabalho	7. Onde ocorre este processo? Em casa? No estúdio? Num home studio?	Home Studio.	Home studio no anexo da sua casa.	Home Studio
Fechada	Processo	Auxílio de outrém	8. Possui algum auxílio no processo de sampling ou algo totalmente individual?	É um processo individual.	"É totalmente individual, o único auxílio é a posteriori, depois na parte da masterização, portanto, no polimento final da música."	"Nah...ya, só individual."
Aberta	Processo	Referências/inspirações	9. Quais são as suas maiores referências e/ou inspirações relativas à arte do sampling?	J Dilla e DJ Shadow.	Dan the Automator com o seu projeto "Levage", onde também entra Mike Patton, e muitos dos produtores americanos da golden era do hip hop como Pete Rock e Lord Finesse.	J Dilla, Madlib, Sam The Kid e Virtus. Menciona também influências do disco "You're Dead" de Flying Lotus e "Bad Vibes" de Shlohmo.
Aberta	Métodos Artísticos	Fontes	10. A que fontes recorre para extrair os samples?	Essencialmente discos de vinil oriundos de feiras de velharias.	Youtube, principalmente.	Busca discografias de artistas que goste nos mais variados ficheiros da internet. Utiliza o Youtube para pesquisar e ouvir e outros sites na internet para obter, com qualidade.
Aberta	Métodos Artísticos	Preferências	11. Tem preferência em algum tipo de samples? Se sim, quais/quais?	Crê que inicialmente todos procuram breaks de bateria, mas rapidamente partiu em busca de sons de instrumentos isolados e músicas do mundo.	"Não, não tenho. Os samples são de acordo com o disco que eu estou a fazer."	Jazz e derivados, música brasileira e guitarras acústicas.
Aberta	Métodos Artísticos	Gêneros Musicais	12. Tem preferência em extrair samples de algum género musical específico? Se sim, quais/quais?	Embora seja por fases, considera como preferência fado, músicas do mundo e música folk.	"Não, como disse na resposta anterior, depende da história que eu quero contar."	Jazz e derivados e música alternativa.
Aberta	Métodos Artísticos	Época	13. Quando extrai os samples, existe alguma preocupação relativamente à época de origem das mesmas?	Não.	"Sim, claro, porque depende muito da história, portanto se eu com David e Miguel tenho uma dupla de cantores românticos dos anos 90, é importante que os samples extraídos sejam (...) dessa época."	Não gosta de utilizar samples recentes pois pode ter mais "azar" relativamente aos direitos de autor. Outro motivo é o facto de preferir como gravações mais antigas soam.
Aberta	Motivos Pessoais	Como começou	14. Como se iniciou na arte do sampling?	Iniciou-se ao comprar o seu primeiro computador, influenciado por bandas como os Beastie Boys. Deu-se seguimento à continuação com a compra de um gira discos e todas as peças de ligação.	Iniciou-se nesta arte por causa do seu pai, impulsionado pelo facto de achar fascinante reconhecer os samples dos discos que este lhe trazia de Moçambique. Começou com o Hip Hop DJ e MPC.	Muito tentativa erro, considera um processo penoso até entender como fazer sampling propriamente. Começou com Eifel Studio, a autodidata, pegando essencialmente em discos que tinha em casa e ouvindo artistas de sampling que admirava. Considera a internet como uma ajuda crucial.
Aberta	Motivos Pessoais	Motivações	15. Quais são as suas maiores motivações/razões para utilizar sampling?	Ser mau a tocar instrumentos e orçamento limitado	"É fácil, é que eu não sei tocar nada." Considera o sampling também como uma ferramenta fundamental para aprender a "tocar". Em segundo lugar, a vontade de fazer "upcycling", dar vida nova a algo esquecido.	Para além de estipular que é consideravelmente mais acessível fazer música recorrendo ao sampling (não só monetariamente, como pelo facto de não saber tocar instrumentos), considera que a arte do sampling o define artisticamente.
Aberta	Motivos Pessoais/sampling como promotor da cultura	Intenções e objetivos	16. Como escolhe samples portugueses?	Escolhe ouvindo, sem haver fórmula. Geralmente tenta encontrar discos só de guitarra portuguesa, mas é necessário ouvir pois não se pode julgar pela capa quando da sua compra.	Inicialmente passava muito tempo na Internet, Facebook e páginas pessoais à procura. Com o passar do tempo, muitas pessoas começaram a mandar-lhe conteúdo, sabendo que iria possivelmente aproveitar.	Escolhe de acordo com o seu imaginário de infância, tendo algum pudor em tocar no mesmo, por razões pessoais e afetivas.
Aberta	Sampling como promotor da cultura	Objetivos	17. Por que razão (ou razões) escolhe samples portugueses?	Para ter a sua própria voz e própria sonoridade. Considera uma questão de identidade.	Quando utiliza, fá-lo para enquadrar bem a história que está a contar.	Escolhe num contexto de homenagem e/ou com o objetivo de fazer música relacionado com a cultura portuguesa que só pudesse aí, com o auxílio de samples portugueses, ser encontrado. São razões relacionadas com homenagem e estética.
Aberta	Sampling como promotor da cultura	Objetivos	18. Sente que está de uma maneira direta ou indireta a promulgar a cultura portuguesa, mostrando-a a uma nova audiência?	Sim, já aconteceu. Embora não seja o principal propósito de o fazer, assume como sendo um efeito, dando o exemplo de ter dado a conhecer Carlos Paredes a uma nova audiência.	Não sente propriamente que sim, no entanto, admite que um dos seus maiores objetivos é trazer de volta a luz samples de sons esquecidos, tendo como efeito, talvez indireto, o reconhecimento pela parte da mais variada audiência.	Sim. O artista vê na utilização destes samples também uma tentativa de honrar a identidade portuguesa presente na música tradicional, pois considera interessante "recontextualizar e integrar na música contemporânea". Oferece ainda exemplos de quem também o está a fazer: atualmente como a Enchufada, Pedro Mafama e Stereosauro. Considera ainda uma excelente forma de afirmar a sua música identitariamente como portuguesa, explorando as raízes do passado e de toda a cultura que vem com este.
Aberta	Samples de diálogos	Objetivos e razões	19. Quais as razões/objetivos da utilização de samples de diálogos em músicas de hip hop português?	Considera que seja para atribuir um tom cinemático a obra, que transporte para um ambiente ou para uma "vibe". Como já existe muito o samplar de discos no hip hop, parece natural samplar também diálogos, indicando assim o sentimento do tema.	[respondeu anterior e relativamente ao facto de o fazer para contar uma história]	Considera a utilização de samples de diálogo português em músicas de hip hop português como uma maneira de sintetizar o que se quer transmitir com a música em questão: "Mas acho que no fundo é um bocadinho, tu ires buscar alguém que teve coragem para dizer uma coisa de uma forma muito crua, que tu no fundo estás a pensar enquanto estás a escrever esta música, ou sumariza a tua atitude ou a tua opinião ou a tua postura". Zé Menos atribui ainda a explicação à ampla utilização deste tipo de samples no hip hop português ao facto de ser um género musical ainda muito conduzido pela letra e pelo que se está a dizer.
Aberta	Futuro do sampling	Opinião sobre a técnica	20. Acredita que esta é uma técnica que continuará relevante futuramente? Se sim, porque?	Considera que sim, pois ainda existe muito para ser explorado, especialmente se alarmos isso a novas técnicas de sampling que estão sempre a aparecer com tecnologia, considera que seja algo infinito.	"Não, não vai. Vai acabar rápido, vai ser cada vez menos utilizada por causa dos direitos de autor, porque é cara não é?"	Sim. Embora considere que existirão fases, o artista aponta que o único entrave à utilização e contínua ascensão desta técnica poderão ser os direitos de autor. "Mas por outro lado, se isso não chegar a ser uma corda ao pescoço, acho que vai continuar a ser grande ferramenta para poucos recursos, acho que vai ter sempre esse peso enorme de ser uma ótima ferramenta para poucos recursos e uma ferramenta acima de tudo elástica o suficiente para não ficar da tada."