

## DIALOGIA E SAMPLING: A INTERTEXTUALIDADE BAKHTINIANA NO HIP-HOP CONTEMPORÂNEO

Dialogism and Sampling: The Bakhtinian Intertextuality in Contemporary Hip-Hop

Lucas de Andrade Nogueira  
Universidade de Sorocaba

**Resumo:** A cultura do *hip-hop* abrange diversas formas de manifestação artística, como o grafite, o *breakdance* e o rap. Este último, em particular, é marcado pela prática do *sampling*, entendido como a reutilização de sons e faixas na criação de uma nova composição musical. O *sampling* pode acontecer de diversas maneiras, seja por meio de fragmentos de outras músicas, de sons da natureza ou até mesmo de trechos de fala. O objetivo geral deste artigo é, portanto, analisar o *sampling* como forma de construção de intertextualidade. Os objetivos específicos são: a – compreender o conceito de relações dialógicas à luz da teoria de Bakhtin e o Círculo, b – contextualizar historicamente e culturalmente o uso de *sampling* no *hip-hop*, destacando seu papel como prática estética e política e, c – identificar, em obras de artistas relevantes do gênero, exemplos que evidenciem a relação dialógica. A metodologia adotada é qualitativa, bibliográfica e contará com uma análise dialógica de faixas específicas de artistas como Black Alien, Link do Zap e Emicida. Como resultado, compreender como a dialogia se evidencia na música, principalmente pela prática do *sampling*.

**Palavras-chave:** *sampling*, dialogia, Bakhtin, *hip-hop*, intertextualidade

**Abstract:** *Hip-hop* culture encompasses numerous forms of artistic expression, such as graffiti, breakdancing, and rap. The latter, specifically, is marked by the practice of *sampling*, which is the reuse of sounds and tracks in the creation of a new musical composition. *Sampling* can occur in various ways, from a fragment of another song, sounds of nature, or even a conversation. The specific objective of this article is, therefore, to analyze *sampling* as a form of intertextuality construction. The specific objectives are: a) to understand the concept of dialogic relations from Bakhtin's theory and the Circle; b) to historically and culturally contextualize the use of *sampling* in *hip-hop*, highlighting its role as an aesthetic and political practice; and c) to identify, in the works of relevant artists of the genre, examples that demonstrate dialogic relations. The methodology adopted is qualitative, bibliographic, and will include a dialogic analysis of specific tracks by artists such as Black Alien, Link do Zap, and Emicida. As a result, we aim to understand how dialogism is evidenced in music, mainly through the practice of *sampling*.

**Keywords:** *sampling*, dialogism, Bakhtin, *hip-hop*, intertextuality

## Cap. 1– Introdução

O objetivo deste trabalho consiste em investigar o *sampling* no *hip-hop* como prática dialógica e como mecanismo de construção da intertextualidade. Para compreender essa prática, torna-se necessário recorrer à noção de dialogia, formulada por Mikhail Bakhtin e pelo Círculo, conceito que esclarece que todo enunciado se constitui na relação com outros enunciados.

Na obra *Estética da Criação Verbal*, Bakhtin (1992) discorre sobre como os enunciados, apesar de serem individuais, também estão inseridos em uma grande cadeia de outros enunciados. Segundo o autor:

O enunciado - oral e escrito, primário e secundário, em qualquer esfera da comunicação verbal - é individual, e por isso pode refletir a individualidade de quem fala (ou escreve). Em outras palavras, possui um estilo individual (Bakhtin, 1992, p. 283).

O próprio locutor como tal é, em certo grau, um respondente, pois não é o primeiro locutor, que rompe pela primeira vez o eterno silêncio de um mundo mudo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que utiliza, mas também a existência dos enunciados anteriores —emanantes dele mesmo ou do outro — aos quais seu próprio enunciado está vinculado por algum tipo de relação (fundamenta-se neles, polemiza com eles), pura e simplesmente ele já os supõe conhecidos do ouvinte. Cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados (Bakhtin, 1992, p. 291).

Percebe-se, portanto, que existe uma conexão inerente entre todos os enunciados. Antes de um enunciado tomar forma, já existem outros que o precedem. Posteriormente, outros enunciados também serão produzidos. Cada enunciado estabelece uma relação específica com enunciados que o precedem ou o sucedem, relação que pode variar desde uma concordância até uma divergência discursiva.

Todo enunciado – desde a breve réplica (monolexemática) até o romance ou o tratado científico comporta um começo absoluto e um fim absoluto: antes de seu início, há os enunciados dos outros, depois de seu fim, há os enunciados-respostas dos outros (ainda que seja como uma compreensão responsiva ativa muda ou como um ato-resposta baseado em determinada compreensão) (Bakhtin, 1992, p. 294).

Essa relação entre os enunciados aproxima-se do que se compreende por intertextualidade. Julia Kristeva (1967), linguista francesa, define esse fenômeno como um “cruzamento num texto de enunciados tomados de outros textos”.

O eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para desvelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) em que se lê pelo menos uma outra

palavra (texto). Em Bakhtin, aliás, esses dois eixos, que ele chama respectivamente diálogo e ambivalência, não são claramente distinguidos. Mas essa falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto (Kristeva, 1967, p. 145, *apud* Samoyault, 2008, p. 16).

Samoyault (2008) relaciona o conceito de intertextualidade com a dialogia e articula que “de Bakhtin a Kristeva, do dialogismo à intertextualidade, vemos que os fenômenos descritos são os mesmos”. A intertextualidade manifesta-se de modo particularmente evidente na prática do *sampling*. Essa prática, de acordo com Navas (2012, *apud* Rojo, 2019, p. 177), define-se como “combinação e recombinação de estéticas, linguagens e semioses tidas, anteriormente, como distintas”.

Essa combinação de linguagens é presente desde os primórdios do *hip-hop*. Postali (2011, p. 39), se embasando nos estudos da Escola de Chicago, discorre que “o indivíduo marginal cria uma mescla entre os códigos de contato e passa a manifestar-se perante o que lhe convém”.

Pensando a cultura como um processo de contínua transformação, a partir das considerações de Baitello (1997) – uma das condições de sobrevivência é sua permanente expansão – cremos que se o indivíduo marginal é capaz de manipular dois ou mais códigos culturais, ele também é capaz de criar outros que não só têm a ver com suas tradições, mas com frequentes processos de hibridação (Postali, 2011, p. 39).

Essa mescla de códigos é posta em evidência no *sampling*. Rojo (2019, p. 177), com base em Navas (2012), define o *sampling* como “o elemento-chave que torna o remix possível” e “o ato de copiar ou capturar determinado fragmento de gravações mecânicas ou digitais”.

[...] o remix, enquanto discurso, surge como resultado de um longo processo de experimentações com mecanismos de gravação e reprodução mecânicas (fotografia, cinema, fonógrafo etc.) que, no passado, referiam-se diretamente ao ato de “copiar e capturar” imagens, imagens em movimento e sons, mas que alcançam seu pleno valor por meio do *sampling* (Rojo, 2019, p. 177)

Pode-se observar, portanto, que o *sampling*, ao capturar faixas e trechos específicos de áudio e ao empregá-los em um novo contexto, encontra-se ativamente imerso em um ato dialógico. Cria-se um diálogo entre o enunciado do passado, representado pelo trecho recortado, e o enunciado do presente materializado na nova composição. Trata-se não apenas de uma interação entre diferentes tempos, mas também entre distintos gêneros, ideias e estéticas.

A estética do *sampling* na atualidade, segundo Navas (2012), é definida pelas novas mídias (Manovich, 2001). Nesse momento, os estágios

anteriores combinam-se em um metanível, em que é dada aos usuários a oportunidade de criar o novo por meio da combinação e recombinação de estéticas, linguagens e semioses tidas, anteriormente, como distintas. (Rojo, 2019, p. 179)

Como exemplo dessa “recombinação de estéticas”, trago a música *O Samba Morreu*<sup>1</sup> (2019) do rapper Link do Zap, na qual o artista *sampleia*<sup>2</sup> a melodia introdutória da canção *Falador Passa Mal*<sup>3</sup> (1973) do grupo Originais do Samba. O assobio do samba, combinado com as batidas do rap, estabelece uma conexão simbólica entre os dois gêneros. O título da canção faz referência a *Não Deixe o Samba Morrer*<sup>4</sup> (1975), de Alcione, e a própria letra reforça a relação entre *hip-hop* e samba, bem como a percepção de sua reduzida presença no mercado, ao afirmar “O samba morreu e o trap<sup>5</sup> também”.

Sobre as origens do que se conhece por *sampling* nos dias atuais, Rojo (2019, p. 179) discorre:

Já durante os anos 1970, máquinas de remix são criadas e apropriadas por DJs. Nesse contexto, vemos um terceiro momento na estética do *sampling*: a popularização de comentários socialmente reconhecidos, feitos a partir da manipulação de gravações musicais. Termos como remix, scratch e *sampling* tornam-se comuns e populares em movimentos como o *hip-hop* e, posteriormente, retransmitiram a prática para outras manifestações culturais como a literatura, as artes plásticas e o cinema. (Rojo, 2019, p. 179)

Tendo estabelecido o que se entende por *sampling*, partiremos para a metodologia.

## Cap. 2 – Metodologia

Esta pesquisa adota uma abordagem qualitativa, de natureza interpretativa e sociocultural, pois busca compreender o *sampling* no *hip-hop* como uma prática discursiva e dialógica, e não apenas como um fenômeno técnico ou musical. Trata-se de um estudo descritivo e analítico, que procura evidenciar de que modo o *sampling* opera como forma de diálogo entre discursos musicais distintos, o que contribui para a construção de novos significados no *hip-hop* contemporâneo.

### 2.1 Procedimentos técnicos

---

<sup>1</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=J7q3-EdIkmg&list=RDJ7q3-EdIkmg&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=J7q3-EdIkmg&list=RDJ7q3-EdIkmg&start_radio=1)

<sup>2</sup> Verbo derivado do inglês: “to sample”. Ato de coletar fragmentos de som e reutilizar em uma nova composição.

<sup>3</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=B3nAXARhMLg&list=RDB3nAXARhMLg&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=B3nAXARhMLg&list=RDB3nAXARhMLg&start_radio=1)

<sup>4</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=DwsKhZLj01M&list=RDDwsKhZLj01M&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=DwsKhZLj01M&list=RDDwsKhZLj01M&start_radio=1)

<sup>5</sup> Subgênero do rap.

A pesquisa possui caráter bibliográfico e documental. O corpus teórico abrange textos sobre dialogia e intertextualidade, com destaque para os escritos de Mikhail Bakhtin (1997) e para autores que desenvolvem sua perspectiva no campo dos estudos da linguagem e da cultura. Em paralelo, selecionaram-se obras musicais de artistas do *hip-hop* que utilizam o *sampling* como elemento central de suas composições. As faixas foram escolhidas por apresentarem exemplos evidentes de reaproveitamento e ressignificação de materiais sonoros provenientes de outras produções musicais.

## 2.2 Coleta e tratamento dos dados

A coleta de dados consiste na identificação e descrição dos *samples* presentes nas faixas escolhidas, com a análise de suas origens, contextos musicais e significados originais. Essa etapa envolve a escuta atenta das canções e o levantamento de informações sobre as fontes sonoras, por meio de bancos de dados musicais, entrevistas com artistas, materiais de bastidores e registros jornalísticos.

Figura 1 - Exemplo de Coleta de Dados

| Artista        | Faixa                      | Sample Utilizado         | Obra de Origem do Sample                                    | Ano  |
|----------------|----------------------------|--------------------------|---|------|
| MF DOOM        | <i>Rapp Snitch Knishes</i> | <i>Space Oddity</i>      | Música do álbum <i>Dune</i> (1977) de David Matthews        | 2004 |
| Kendrick Lamar | <i>Money Trees</i>         | <i>Silver Soul</i>       | Música do álbum <i>Teen Dream</i> (2010) do duo Beach House | 2012 |
| Chard La Plaga | <i>Wario</i>               | <i>Corridors of Time</i> | Trilha sonora do jogo <i>Chrono Trigger</i> (1995)          | 2023 |

Em seguida, realiza-se a análise discursiva dos dados. Essa análise ocorre em quatro etapas interligadas:

1. Descrição do *sample* e do contexto musical: apresenta-se o material sonoro original e sua inserção na nova obra, destacando aspectos formais, rítmicos e simbólicos.
2. Análise das vozes em diálogo e dos sentidos reconfigurados: identifica-se como o *sample* se relaciona com a nova enunciação, e de que modo essa relação produz sentidos que dialogam, tensionam ou ressignificam o discurso de origem.

3. Interpretação da relação dialógica entre texto musical, cultura e ideologia: examina-se como o *sampling* reflete relações socioculturais, políticas e históricas e de que modo essa reflexão se configura como resposta ou posicionamento dentro do discurso musical.
4. Avaliação do impacto estético e político do *sampling*: discute-se de que modo essa prática funciona como forma de intertextualidade, resistência e construção identitária dentro do *hip-hop*.

### 2.3 Exemplo ilustrativo

Como exemplo, em *AmarElo*<sup>6</sup> (2019), de Emicida, observa-se a recontextualização da canção *Sujeito de Sorte*<sup>7</sup> (1976), de Belchior. O *sample* não atua como mera citação, mas como resposta cultural: a voz individual do compositor original é transformada em voz coletiva, o que evidencia a potência dialógica e política do *sampling* enquanto discurso social.

O critério de escolha das obras baseia-se na relevância cultural e diversidade de temáticas e abordagens. Como o *sampling* é um conceito amplo, este trabalho prioriza analisar diferentes modos pelos quais essa prática se manifesta. Para a análise, selecionaram-se três faixas que apresentam temas e contextos distintos.

### 2.4 Método de interpretação

Os dados interpretados à luz da teoria bakhtiniana consideram o princípio da dialogia, entendido como a interação constante entre enunciados passados e presentes, bem como a ideia de que todo discurso se constrói em relação a outros. Assim, cada *sample* é analisado como elo em uma cadeia de vozes, o que revela dimensões ideológicas, históricas e estéticas dessa prática musical.

## Cap. 3– Sobre Plágio e Legalidade da Prática de *Sampling*

Nos dias atuais, especialmente diante do avanço da Inteligência Artificial, discute-se intensamente quais são os limites do *sampling* e sua legalidade. Até que ponto essa captura e reutilização de fragmentos deixa de constituir um procedimento legítimo para se caracterizar como plágio?

---

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=PTDgP3BDPIU>

<sup>7</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=oy5w9mWrzBq&list=RDoy5w9mWrzBq&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=oy5w9mWrzBq&list=RDoy5w9mWrzBq&start_radio=1)

Ana Vieira (2021)<sup>8</sup>, sob a luz da legislação brasileira e seus artigos, relata que “o artista que incluir *sample* de outra música na sua, precisa: ter autorização do criador original e incluir o nome nos créditos da música. Assim, estarão resguardados o direito do autor e todos estarão sobre a proteção jurídica.”.

Toda reutilização de sons prévios deve ser comunicada ao autor original da obra, de modo que a autorização seja concedida caso haja interesse mútuo na colaboração. Além disso, o compositor original pode estabelecer condições para que o *sample* seja utilizado, como por exemplo, a exigência de que não haja palavras na letra da nova música. Isso aconteceu com o rapper Coolio quando ele fez a icônica canção *Gangsta's Paradise* (1995)<sup>9</sup>, que utilizava um *sample* da música *Pastime Paradise* (1976)<sup>10</sup> de Stevie Wonder. Entretanto, Stevie Wonder exigiu que não houvesse palavras na letra da música, exigência que foi integralmente atendida. Dessa forma, Coolio obteve autorização para *samplear* Stevie Wonder e produziu um dos sons mais memoráveis da história do rap.

Também há casos em que o autor original não aceita ser *sampleado*. Um exemplo desse tipo de situação ocorreu quando Kanye West tentou *samplear* a canção *Iron Man* da banda de metal Black Sabbath, para compor *Carnival*<sup>11</sup>, mas teve o pedido recusado por Ozzy Osbourne, vocalista do grupo. Dessa forma, o rapper foi obrigado a retirar por completo o *sample* da música e optou por *samplear* a si mesmo, procedimento que consistiu na incorporação de trechos de *Hell Of A Life*<sup>12</sup>, do álbum *My Beautiful Dark Twisted Fantasy*, em sua nova composição<sup>13</sup>.

## Cap. 4– Análise

Este capítulo analisa como a dialogia bakhtiniana se manifesta no rap contemporâneo, e de que modo letras, citações, alusões e especialmente o *sampling* constroem sentidos ao colocar diferentes vozes, textos e sonoridades em interação. A partir de exemplos atuais, busca-se mostrar como o gênero transforma enunciados do passado para abordar temas como vulnerabilidade, resistência e

---

<sup>8</sup> <https://artistajuridico.com.br/2021/01/uso-de-sample-e-a-legislacao-brasileira/>

<sup>9</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=fPO76Jlnz6c&list=RDfPO76Jlnz6c&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=fPO76Jlnz6c&list=RDfPO76Jlnz6c&start_radio=1)

<sup>10</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=H3Sv2zad6s&list=RDH3Sv2zad6s&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=H3Sv2zad6s&list=RDH3Sv2zad6s&start_radio=1)

<sup>11</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=PrTcl-NCRdY&list=RDPrTcl-NCRdY&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=PrTcl-NCRdY&list=RDPrTcl-NCRdY&start_radio=1)

<sup>12</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=tJKNcl6jC6A&list=RDtJKNcl6jC6A&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=tJKNcl6jC6A&list=RDtJKNcl6jC6A&start_radio=1)

<sup>13</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=pEskP0ulPIA&list=RDpEskP0ulPIA&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=pEskP0ulPIA&list=RDpEskP0ulPIA&start_radio=1)

memória, o que evidencia que cada faixa resulta de um encontro entre discursos que se respondem, se transformam e se ressignificam no presente.

Todo enunciado se comunica com outras vozes. Por exemplo, observa-se o refrão da música *Carta pra Amy*<sup>14</sup> (2019) do rapper Black Alien:

Mostre-me um homem são e eu o curarei  
You're running and you're running and you're  
running away  
Não posso correr de mim mesmo, eu sei  
Nunca mais é tempo demais  
Baby, o tempo é rei  
Em febre constante e o dom da cura  
Nem mais um instante sem o som e a fúria  
Não posso correr de mim mesmo, eu sei  
Nunca mais é tempo demais  
Baby, o tempo é rei  
(Carta pra Amy, 2019)

O trecho citado apresenta diversas referências que complementam o discurso da música. “Mostre-me um homem são e eu o curarei”, por exemplo, é uma frase atribuída ao psicanalista Carl Jung. Esse enunciado sugere que a plena sanidade é uma ilusão e que todo ser humano carrega consigo alguma forma de perturbação ou conflito interno. Considerando a natureza humana, um indivíduo completamente “são” teria, ainda assim, alguma patologia a ser curada, pois, segundo Jung, são as imperfeições que nos constituem como humanos. Black Alien não incorpora essa frase de modo casual ou meramente estético. Nessa citação, observa-se um propósito discursivo claramente definido.

Em seguida à frase de Jung, há outra referência: “You’re running and you’re running and you’re running away”, alusão à música *Running Away*<sup>15</sup> (1978) de Bob Marley. Percebe-se, assim, que o enunciado produzido por Black Alien se comunica com outros enunciados do passado, e mobiliza essas referências para desenvolver o tema central da música: o vício em drogas e suas consequências. Além disso, o próprio título estabelece referência direta à artista Amy Winehouse.

Também, no trecho “Nem mais um instante sem o som e a fúria”, Black Alien faz uma referência ao livro *O Som e a Fúria* de William Faulkner. A obra é conhecida por sua estrutura não linear e narrativa psicológica.

Se nas letras se observa um diálogo explícito com outros discursos, no instrumental esse diálogo se manifesta sobretudo por meio do *sampling*. Esse procedimento consiste na manipulação e no reaproveitamento de faixas sonoras em uma nova composição musical, processo que estabelece conexões entre diferentes contextos e sentidos. Um exemplo desse procedimento aparece na música

---

<sup>14</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=4rcU43NGAbg&list=RD4rcU43NGAbg&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=4rcU43NGAbg&list=RD4rcU43NGAbg&start_radio=1)

<sup>15</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=Ek4q6vZfmyw&list=RDEk4q6vZfmyw&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=Ek4q6vZfmyw&list=RDEk4q6vZfmyw&start_radio=1)

*memórias póstumas do herói*<sup>16</sup> (2024), do rapper *underground*<sup>17</sup> Link do Zap, na qual um trecho do refrão de *4:00 A.M.*<sup>18</sup> (1978), da cantora japonesa Taeko Ohnuki, é recortado, alterado em tom e velocidade, e incorporado à nova composição. O refrão original apresenta os seguintes versos:

Senhor, me dê mais uma chance  
Pergunto-me se este é o fim  
(4:00 A.M., 1978)

Em paralelo, os versos de *memórias póstumas do herói* apresentam o seguinte conteúdo:

Acabou a luta, derrubei todo inimigo  
Tirei a máscara do rosto e viram que eu sou humano  
Descobriram que eu sangro, que eu choro  
Sempre que lembro de alguém que eu não consegui salvar  
Fiquei de pé e eu cheguei até aqui  
(*memórias póstumas do herói*, 2024)

Observa-se, assim, uma coerência temática entre os dois trechos, a qual reforça a mensagem da música e evidencia a relação dialógica estabelecida por meio do *sampling*. Em *4:00 A.M.*, o eu lírico ressoa uma súplica desesperada a Deus ao solicitar mais uma chance, mais um amanhecer, enquanto enfrenta as sombras do arrependimento e da incerteza do fim. Enquanto isso, em *memórias póstumas do herói*, o rapper Link do Zap recorre à metáfora do herói idealizado para expressar suas fraquezas, medos e aquilo que esconde por trás da “máscara”.

Dessa forma, evidencia-se que tanto na letra quanto na produção musical, o rap constrói sentidos por meio da dialogia, ao estabelecer conexões entre diferentes enunciados, épocas e contextos. Na música *AmarElo* (2019), o rapper Emicida, incorpora um *sample* da canção *Sujeito de Sorte* (1976), de Belchior, ato que aproxima o cantor de outra geração do público contemporâneo e cria novos sentidos entre as duas obras.

Em *Sujeito de Sorte*, quarta faixa do célebre álbum *Alucinação* (1976), Belchior apresenta um verso que se repete ao longo de toda a canção, funcionando como um grito insistente de resistência e superação:

Presentemente eu posso me considerar um  
sujeito de sorte  
Porque, apesar de muito moço, me sinto são e  
salvo e forte

---

<sup>16</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=9xQGJe1RpsE&list=RD9xQGJe1RpsE&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=9xQGJe1RpsE&list=RD9xQGJe1RpsE&start_radio=1)

<sup>17</sup> O *underground* se refere a artistas que não se enquadram na indústria popular da música

<sup>18</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=sOKkON\\_UnQ&list=RD\\_sOKkON\\_UnQ&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=sOKkON_UnQ&list=RD_sOKkON_UnQ&start_radio=1)

E tenho comigo pensado: "Deus é brasileiro e anda do meu lado"

E assim já não posso sofrer no ano passado  
Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro

Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro

(Sujeito de Sorte, 1976)

A canção, escrita durante a ditadura militar, permanece amplamente utilizada como hino de resistência, e seus versos ecoam em camisetas, tatuagens e, sobretudo para este artigo, na própria música. O refrão de *AmarElo* consiste na reutilização de versos de Belchior, procedimento que amplia o sentido construído por Emicida em sua própria composição:

É um mundo cão pra nós, perder não é opção, certo?

De onde o vento faz a curva brota o papo reto

Num deixo quieto, não tem como deixar quieto

A meta é deixar sem chão quem riu de nós sem teto

(AmarElo, 2019)

A partir dos exemplos analisados, torna-se evidente que o *sampling* no rap funciona como um espaço de circulação e transformação de vozes. Cada faixa revela que o enunciado nunca se apresenta de forma isolada: ele dialoga, disputa, prolonga ou ressignifica outros discursos.

Em todos os casos, observa-se que o *sampling* não constitui apenas um recurso estético, mas uma forma de acrescentar sentido ao discurso. O *sample* não se configura como ornamento ou apropriação superficial: ele atua como gesto de resposta e como meio de retomar o passado para formular novas possibilidades de sentido no presente.

É nesse encontro entre vozes, distantes no tempo, no espaço ou no gênero musical, que o rap fabrica seus sentidos e afirma sua força enquanto discurso que se ancora na história para produzir novas leituras do presente.

## Cap. 5– Considerações Finais

O presente trabalho buscou investigar o *sampling* no *hip-hop* contemporâneo como prática dialógica e forma de construção de intertextualidade, em articulação com conceitos da teoria bakhtiniana e com exemplos musicais concretos. A partir da compreensão de que todo enunciado se insere em uma cadeia contínua de vozes,

tornou-se possível analisar como a reutilização de fragmentos sonoros de diferentes épocas, gêneros e contextos evidencia a natureza relacional e responsiva do discurso musical no rap.

Ao retomar os objetivos específicos, observa-se que o estudo alcançou os resultados propostos. Inicialmente, foi possível compreender o conceito de relações dialógicas em Bakhtin, o que evidencia a inseparabilidade entre os enunciados e seus contextos históricos e ideológicos. Em seguida, discutiu-se o desenvolvimento histórico e cultural do *sampling*, evidência de que essa prática emerge de dinâmicas socioculturais de hibridação, resistência e apropriação criativa. Por fim, a análise de faixas de artistas como Black Alien, Emicida e Link do Zap evidenciou, na prática, o diálogo entre vozes musicais distintas e reafirmou o *sampling* como mecanismo de resignificação discursiva.

Os exemplos analisados demonstraram que o *sampling* não se limita a um recurso técnico ou estético, mas funciona como gesto discursivo: cada fragmento selecionado carrega sentidos que são reutilizados na nova composição. A presença de citações, alusões, referências culturais e reaproveitamento sonoro reforça a dimensão intertextual e responsiva da música e aproxima a prática do rap da concepção bakhtiniana de linguagem enquanto encontro de vozes.

Além disso, este trabalho pode desempenhar papel relevante no âmbito educacional, especialmente no ensino de língua portuguesa e de práticas de leitura e análise discursiva. Em sala de aula, a análise de músicas, *samples* e diálogos entre diferentes enunciados pode favorecer o desenvolvimento da competência leitora, da compreensão de gêneros discursivos e da reflexão crítica sobre produção cultural, identidade e memória. Assim, pode-se trabalhar o ensino de língua portuguesa com base nos multiletramentos e na coletânea do aluno (Rojo, 2019), de modo a valorizar a cultura dos estudantes e a utilizá-la como referência no processo de aprendizagem.

Em síntese, este trabalho sugere que o *sampling* é muito mais do que um recurso sonoro: constitui prática cultural profundamente marcada pela dialogia, pela intertextualidade e pela potência de transformar discursos. Ao trazer o passado para o presente e ao permitir que vozes distintas coexistam em um mesmo enunciado musical, o *hip-hop* reafirma sua força enquanto linguagem viva, crítica e capaz de resignificar experiências individuais e coletivas.

## **Referências:**

BAKHTIN, M.M. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

NAVAS, Eduardo. **Remix Theory: The Aesthetics of Sampling**. Wien ; New York: Springer, 2012.

POSTALI, Thifani. **Blues e Hip Hop: Uma perspectiva Folkcomunicacional**. Jundiaí, SP: Paco, 2011.

ROJO, Roxane. **Letramentos, Mídias, Linguagens**. São Paulo: Parábola Editorial, 2019.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Contexto, 2008.

VIERA, Ana. **Uso de sample e a legislação brasileira**. Artista Jurídico, 2021. Disponível em: <https://artistajuridico.com.br/2021/01/uso-de-sample-e-a-legislacao-brasileira/>.

## **Agradecimentos**

Agradeço, primeiramente, a Deus, pela presença constante que me guiou nesta jornada e me fortaleceu nos momentos de dificuldade. À minha família, pelo amor incondicional e pelo apoio que sempre me sustentou. Aos amigos que surgiram na caminhada e, também, aos que se foram, deixo minha sincera gratidão. Estendo meus agradecimentos à minha orientadora, Profa. Dra. Daniela Aparecida Vendramini-Zanella, pelos valiosos ensinamentos, pela dedicação e pelo incentivo ao longo deste trabalho. Por fim, agradeço à Fundação Dom Aguirre pela bolsa de estudos que auxiliou na concretização desta etapa da minha formação.