

ANCESTRALIDADE SAMPLEADA:  
INDIVIDUALIDADE E MULTIDÕES EM UMA  
PERFORMANCE DE HIP-HOP**Guilherme Martins<sup>1</sup>****Resumo:**

O presente trabalho pretende investigar, à luz dos escritos de Michel Foucault e Gilles Deleuze, uma performance de hip-hop realizada pelo rapper ameríndio Supaman, ocorrida no estúdio Gazette, em Montanna (EUA) no dia 15 de fevereiro de 2014. Num primeiro momento serão abordadas relações entre som e poder, na tentativa de entender como o aparelho de estado e as estratégias de mercado se apropriam e demarcam a paisagem sonora que nos cerca - e da qual somos ao mesmo tempo ouvintes e executantes diários - para, a partir daí, abordarmos a performance artística de Supaman, que coloca em jogo combinações entre sons e imagens, ruído e território, ancestralidade e tecnologia, corpo e ritmo.

**Palavras-chave:** paisagem sonora; hip-hop; performance; transculturalidade; hibridismo; samplear.

**Abstract:**

The following paper intends to investigate a hip-hop performance, occurred at the Gazette Studio, Montanna (USA), performed by the native american rapper Supaman, in February 15th, 2014. At first, relations between sound and power will be approached, in order to try to understand how governmental devices and market strategies can appropriate and demarcate the soundscape that surround us – and of which we are both listeners and daily performers. At a second moment, we will approach Supaman's performance, and it's combinations between sounds and images, noise and territory, ancestry and technology, body and rythm.

**Key-words:** soundscape; hip-hop; performance; transculturality; hybridity; sampling.

<sup>1</sup> Formado em Audiovisual pela ECA-USP. Trabalha com sound design para Cinema. Mestrando em Arte e Cultura Visual na Universidade Federal de Goiás.

**Introdução**

O presente trabalho pretende investigar, à luz dos escritos de Michel Foucault e Gilles Deleuze, uma performance de hip-hop realizada pelo rapper ameríndio *Supaman*<sup>2</sup>, ocorrida no estúdio Gazette, em Montanna (EUA) no dia 15 de fevereiro de 2014. Num primeiro momento serão abordadas relações entre som e poder, na tentativa de entender como o aparelho de estado e as estratégias de mercado se apropriam e demarcam a paisagem sonora que nos cerca - e da qual somos ao mesmo tempo ouvintes e executantes diários - para, a partir daí, abordarmos a performance artística de *Supaman*, que coloca em jogo combinações entre sons e imagens, ruído e território, ancestralidade e tecnologia, corpo e ritmo.

O ruído emitido por um pernilongo, por exemplo, pode se conjugar com os labirintos do nosso ouvido e ser capaz de interromper ou fragmentar nosso sono, transtornando por vezes a experimentação que temos da própria noite. Após o estrondo do tapa, que mata o inseto e produz silêncio, podemos voltar a dormir tranqüilos ou, quem sabe, despertar nossos sentidos para ouvir ainda mais longe: um gambá caminhando sorrateiramente sobre o muro, um grito nas distâncias escuras ou o crepitar faminto dos cupins roendo o madeirame da casa. Assim como o vôo do pernilongo se conjuga com nossa audição e nos afeta independente de nossa vontade, inúmeros blocos de sons estão o tempo todo se compondo com imagens, palavras, corpos, percepções, espaços, discursos de saber e poder, processos de subjetivação – de maneira aleatória, acidental ou premeditada - disparando fluxos de experiências que nos afetam e são por nós afetados, cotidianamente.

Ainda na natureza, encontramos diversos animais que se expressam mais pela sonoridade do que pela visualidade, seja para demarcar seu território, atrair a atenção de uma parceira com o canto, afugentar o inimigo ou subjugar sua presa, como faz o camarão-de-estalo ou camarão-pistola<sup>3</sup>. A cigarra ou o grilo, apesar de serem raramente vistos, possuem um som estridente capaz de anunciar sua presença a longas distâncias. Pesquisas recentes demonstram que as baleias produzem e comunicam entre

<sup>2</sup> *Supaman* é o nome artístico do rapper norte-americano Christian Parrish, nascido na reserva indígena *Crow Nation*, em Montana (EUA). Sua performance pode ser assistida na íntegra pelo site: <<http://www.youtube.com/watch?v=0jq7jla34Y>>

<sup>3</sup> Camarões marinhos da família dos alfeídios (Alpheidae), que possuem uma garra diferenciada, cuja fricção emite um estalo que, além do ruído intenso, libera uma bolha fotoluminescente de alta temperatura. Com este disparo foto-sônico, os camarões-de-estalo ou camarões-pistola são capazes de tontear ou mesmo aniquilar suas presas.

si mapas sonoros do fundo do mar, emitindo seu canto e captando, à maneira de um sonar, o retorno do som reverberado pelo ambiente, formando ‘imagens acústicas’ do oceano, que são retransmitidas a outros indivíduos através de um novo canto. Enquanto nós construímos nossa memória imagética do espaço e a imprimimos em cartografias, sempre revistas e retrabalhadas segundo os mais diversos interesses, podemos falar de uma *cartofonia* móvel subaquática da baleia, posta em circulação por cantos que se constroem a partir de perguntas e respostas trocadas em linguagem acústica com os oceanos, de tal maneira que as perguntas e as respostas, os relevos e as distâncias se superponham no canto, numa operação em que som e espaço contaminam-se mutuamente. O som bate e volta, como que adoecido ou potencializado pelo espaço, evidenciando as propriedades materiais ou topológicas deste, funcionando como sonda. E o que acontece quando essa cartofonia das baleias encontra outro tipo de mapa: o das navegações comerciais e militares? Há uma colisão entre rotas sonoras, pois as embarcações produzem, entre outras coisas, enormes intensidades de ruído, que acabam por interromper, confundir ou despotencializar a comunicação entre as baleias, de maneira o território destas tem sofrido uma considerável diminuição, não apenas devido à caça predatória, mas também em consequência da crescente poluição sonora dos oceanos, como atesta o pesquisador norte-americano Christopher Clark. A partir dessa colisão de rotas, entre som e poder, ou som e estratégias comerciais/militares, passaremos ao próximo tópico deste trabalho.

## Som e poder

Nas sociedades humanas o som também funciona como demarcação de terreno e mecanismo de poder, para isso basta percebermos como as gírias, sotaques ou dialetos definem territórios de maneira geralmente mais efetiva do que as fronteiras geopolíticas: são guetos, ilhas, aldeias dentro de um mesmo país. Não um, mas diversos cantos e hinos dividem e demarcam posições entre torcidas de futebol, ainda que de um único time. A sonoridade com que se emprega uma palavra pode colaborar na legitimação ou desqualificação de um discurso, como atestam as inúmeras piadas xenófobas que surgem em torno da questão do sotaque. Sotaques que podem, por outro lado, disparar as mais inexplicáveis relações de atração entre voz e escuta.

Um professor quando quer chamar a atenção de seus alunos exclama “Shhhh!”, onomatopeia universal para evocar o silêncio dos outros e reivindicar para si a exclusividade da fala. O PSIU (programa de silenciamento

urbano), que passou a vigorar na cidade de São Paulo a partir do ano de 2006, é um dispositivo legal que limita os níveis de ruído permitido nos bares, casas noturnas e restaurantes depois das dez horas da noite. Os agentes do PSIU, munidos de um decibelímetro<sup>4</sup>, fazem a vistoria surpresa nos estabelecimentos para realizar a medição dos níveis de intensidade de ruído e aplicar multas quando necessário. Pode ser muito bem que essa medida tenha conseguido arruinar os pequenos bares ao ar livre, que não tinham isolamento acústico, para privilegiar os grandes estabelecimentos fechados, com capacidade e estrutura para barrar a propagação do som. Ao mesmo tempo em que reprime e criminaliza o som - das vozes boêmias às rádios livres que procuram alguma fresta na gama de frequências disponíveis - o Estado atribui para si o direito de produzir ruído, seja através de sirenes, helicópteros, ou incentivando a especulação imobiliária que diariamente demole, edifica, serra, implode, bate-estaca, interferindo de maneira agressiva na paisagem sonora da cidade.

Se quisermos pensar o poder apenas como instância que reprime, censura e silencia, não nos faltariam exemplos: a quantidade de rádios livres que são perseguidas e criminalizadas anualmente, com as quais se calam não apenas a voz dos locutores, mas de artistas e lideranças locais, moradores, cartas de namorados arrependidos, enfim, indivíduos e multidões que encontravam ali um espaço para legitimar e veicular seus próprios discursos. Ainda poderíamos falar das UPPs (Unidade de Polícia Pacificadora) que, após instalarem-se em diversas comunidades do Rio de Janeiro, passaram a funcionar como uma entidade disciplinadora, regulamentando horários para os bailes *funk* e delimitando a intensidade sonora permitida nas festas<sup>5</sup>, mapeando os moradores da comunidade, estipulando toques de recolher, promovendo rondas e revistas nas casas. As UPPs, com seu sistema normatizador, se infiltraram e esquadrinharam os espaços deixados vagos pela lei, que antes eram ocupados, em boa parte, pelo crime organizado. Para finalizar os exemplos, que seriam infinitos, vale citar o evento que ficou conhecido como “A quebra de Xangô”, ocorrido na cidade de Maceió (AL), no dia 01 de fevereiro de 1912, quando milícias lideradas pelo tenente reformado do exército e veterano na guerra de Canudos, Manoel Luiz da Paz, invadiram e

4 Aparelho utilizado na medição e padronização dos níveis de intensidade sonora, cuja unidade de medida é o Decibel.

5 O documentário “Morro dos Prazeres”, de Maria Augusta Ramos, acompanha o cotidiano e a interação entre a comunidade local e os agentes de uma unidade de polícia pacificadora no Morro dos Prazeres, no Rio de Janeiro, tematizando a questão dos bailes funks e as sanções às intensidades sonoras das festas.

depredaram os principais terreiros de Xangô na capital, durante uma noite festejos para o orixá. Tambores, objetos sagrados, ornamentos, vestes e utensílios foram saqueados, destruídos e queimados no meio da rua. Desde então, os rituais de candomblé em todo estado de Alagoas silenciaram sua liturgia, evitando o toque dos tambores nas festas, dando origem ao que ficou conhecido como *Xangô rezado baixo*<sup>6</sup>.

No entanto, desde Foucault, tornou-se insuficiente pensar o poder unicamente em termos de repressão ou negação, sendo necessário investigá-lo também em suas funções produtivas - o que ele cria, difunde, estimula. Surge então a pergunta: além daquilo que silencia, quais sons o poder, os dispositivos de controle e as estratégias de mercado produzem? Como esses sons são criados e difundidos? Quais maneiras de se estar em alguns verbos da vida como ouvir, escutar, perceber ou festejar, são instauradas a partir das combinações entre som e poder?

Uma primeira resposta, ainda insuficiente, diz respeito ao exemplo dos bailes *funk* que foram, se não completamente reprimidos, ao menos normatizados e despotencializados pelas UPPs, no Rio de Janeiro. Curiosamente, durante os festejos que comemoravam um ano das 'pacificações' nos morros, foram oferecidos às comunidades concertos de música clássica pela orquestra sinfônica carioca, que executou peças de Bach, Beethoven, Vivaldi, entre outros nomes considerados universais. A própria ideia de universalidade e de música de alta cultura já é em si um discurso de poder, que escamoteia as contradições e as singularidades sonoras e culturais das comunidades locais, para impor uma escuta de cima para baixo, em certa medida asséptica e supostamente inofensiva, mas que acaba funcionando como estandarte comemorativo de uma conquista colonizadora.

Os alto-falantes, as rádios e posteriormente os sistemas de difusão sonora digital (*podcast*, *streaming*, *mp3 player*) são também dispositivos para disseminação e legitimação de discursos e verdades. Hitler teria dito que: "sem automóvel, sem avião e sem alto-falante, nós não teríamos conquistado a Alemanha"<sup>7</sup>. E se o rádio, ao invés de apenas falar, fosse também capaz de escutar, absorver e

sugerir informações em tempo real ao ouvinte, a partir dos dados capturados? É exatamente o que acontece quando os aparelhos contemporâneos de reprodução sonora (tipo ipod) deixam de apenas transmitir sons, passando também a captar o que cada indivíduo está escutando, lançando esses dados na rede para, a partir daí, poderem sugerir músicas que se adequam aos gêneros preferidos por cada ouvinte. A indústria fonográfica está o tempo todo promovendo mudanças incorpóreas no som e produzindo mais-valia, convertendo som em fluxo financeiro. A informação sobre o que está sendo ouvido é convertida em capital especulativo na rede - impulso sonoro que não cessa de ser transcodificado e saltar de meio, primeiramente, ao ser convertido em sinal elétrico no processo de transdução, através dos microfones que captam a vibração mecânica da voz ou dos instrumentos e o convertem em eletricidade; depois sinal elétrico digitalizado reconvertido em onda sonora nos fones de ouvido e fluxo financeiro-informacional surfando pelas redes de comunicação rizomáticas. Pois, como nos lembram Deleuze e Guattari,

o capitalismo já não opera tanto através de uma quantidade de trabalho como através de um processo qualitativo complexo, que coloca em jogo os modos de transporte, os modelos urbanos, a mídia, a indústria do entretenimento, as maneiras de perceber e sentir, todas as semióticas. ([1980] 2005, v.4, p.202)

As estratégias de mercado, que não podem ser completamente desvinculadas dos dispositivos de controle e dos processos de subjetivação, estão constantemente se apropriando de estilos musicais emergentes e inicialmente transgressores - o movimento punk, o reggae, o hip-hop e o próprio funk - capturando-os, estratificando e delimitando suas diferenças, não sem antes neutralizar sua potência revolucionária, para tabelá-los como mercadoria e torná-los vendáveis a um determinado público-alvo, que não cessa de ser mapeado e reinterpretado em incessantes pesquisas de mercado e trocas de informação virtual.

Uma máquina produtora de subjetividades e comportamentos passa a operar em torno da questão do som, ou do território sonoro: movimentos musicais que surgem a partir de uma cisão criativa, que inicialmente não permite fixá-los neste ou naquele domínio, são logo catalogados, ganham uma categoria nova nas prateleiras das lojas ou nas estantes virtuais, e ajudam a cristalizar sujeitos-ouvintes. Modos de ser e estar no mundo também são produzidos ou enrijecidos a partir das combinações entre som e poder, pois nossa escuta, longe de ser neutra, é também uma construção. Uma cidade não cresce sem fazer barulho.

6 A tese de doutorado "Xangô rezado baixo: um estudo da perseguição aos terreiros de Alagoas em 1912", de Ulisses Neves Rafael, além de levantar documentos sobre o ocorrido, demonstra de maneira admirável as alterações sonoras sofridas no culto aos orixás no estado de Alagoas, após a ação truculenta das milícias.

7 "Ohne Kraftwagen, ohne Flugzeug und ohne Lautsprecher hätten wir Deutschland nicht erobert." Adolf Hitler, Manual of the German Radio, 1938-39. Cf. Schafer, 2001 [1977], p. 135.

Não basta que nos escandalizemos com as novas mídias e os avanços tecnológicos, mas antes, é necessário criar estratégias de enfrentamento que levem em conta e estejam à altura (ou à baixeza) das potências com que nossa escuta se encontra hoje enredada, em conexão com dispositivos de controle, mercado, subjetivação, sujeição e poder. Não há como saber de antemão se essa ilimitação das conexões instantâneas que entram em jogo, nunca antes vivenciada pela humanidade, será usada para o bem ou para o mal, uma vez que os revezamentos, alternâncias e oscilações entre forças que liberam e forças que controlam devem ser avaliadas, experimentadas ou combatidas em sua complexidade, caso a caso, pois sabemos que “há o melhor e o pior no rizoma.” (DELEUZE e GUATARI, 2005, p.4)

### Transgre-sons

O disco de vinil, no início de seu processo de fabricação, é uma massa mole que, depois de ser prensada e sulcada, solidifica-se de ponta a ponta, do lado A e do lado B, convertendo-se num território rigorosamente demarcado, com uma progressão temporal bem definida, uma órbita esquadrihada pelo fabricante - um começo, um meio e um fim ordenados por um centro de rotação. O DJ, ao realizar o *scratch*<sup>8</sup>, recombina as coordenadas desse espaço-tempo pré-determinado, embaralhando-as com a habilidade de seus dedos, indo e voltando, juntando frases que estavam irremediavelmente separadas umas das outras, descentralizando a órbita prevista, obtendo da melodia original valores puramente rítmicos, até produzir uma nova música feita de partículas, velocidades e lentidões extraídas e recombinadas a partir de fragmentos do disco. O DJ engendra itinerâncias no percurso que parecia consolidado, num fluxo inimaginado anteriormente pelos detentores dos diretos autorais disco.

Teoricamente não podemos modificar uma música depois de gravada, no entanto, essa é a primeira transgressão do DJ ao fazer *scratch*: ele redistribui as territorialidades do disco de vinil, encontrando nele novos espaços-tempos que não estavam ali previstos, mas existiam apenas enquanto pura virtualidade no vinil. Utilizando-se do sistema discovitrola não mais como um mecanismo de mera reprodução, mas como um instrumento musical na ponta dos dedos, o DJ fragmenta a linearidade da música gravada em uma

multiplicidade de linhas e movimentos instantâneos, para espalhar frases musicais renovadas, que não dependem mais da vontade dos produtores/artistas que conceberam o disco. Podemos dizer que, ao realizar *scratch*, o DJ desfia o tecido e emaranha as linhas, reabre os mapas e ativa o labirinto, presentifica o passado gravado, nomadiza os trajetos que estavam sedentarizados no disco. Seguindo os conceitos de Deleuze e Guatarri, é possível afirmar que o DJ, ao realizar *scratch*, promove uma passagem de espaço estriado ao espaço liso. Nas palavras dos próprios autores,

no espaço estriado, fecha-se uma superfície, a ser “repartida” segundo intervalos determinados, conforme cortes assinalados; no liso, “distribui-se” num espaço aberto, conforme frequências e ao longo dos percursos. (2005, v.4, p.188)

Ainda sobre como no espaço liso,

a “textura” pode ser trabalhada de modo a perder seus valores fixos e homogêneos para tornar-se suporte de deslizamentos no tempo, de deslocamentos nos intervalos, de transformações *sonàrt* comparáveis às da *opàrt*. (ibidem, p. 184)

O *scratch*, portanto, recombina os sons sulcados no disco – o espaço e o tempo da música – engendrando outros encontros possíveis entre a agulha e a superfície do vinil, subvertendo sua progressão original através do ‘erro’, do ‘risco’, muitas vezes colocando um contra-peso excessivo no braço do toca-disco ou segurando com força a agulha, para que ela não salte durante a performance. É essa a segunda transgressão do DJ: ele realiza uma manipulação não recomendada no toca-disco, utilizando-se do revés da tecnologia, contrariando a operação recomendada pelo fabricante do aparelho. Releitura tátil não-linear e multidirecional de um território supostamente consolidado, que se torna novamente aberto à ilimitação sonora. O disco, nas mãos do DJ, está maleável uma vez mais, como encontrava-se segundos antes de ser prensado e se solidificar. Dupla profanação do DJ, que ‘estraga’ o disco e o aparelho de reprodução, ao manuseá-los da maneira ‘incorreta’. Quantos colecionadores de vinis raros ou pais de família zelosos de seu material fonográfico, ao ver uma criança avançar as mãos não autorizadas sobre o disco que girava na vitrola, não exclamaram: Cuidado! Não! Que heresia!

### Ancestralidade sampleada

Chegamos ao momento de investigar a performance de *Supaman*, que será, primeiramente, descrita e desconstruída a partir dos elementos audiovisuais que

8 Do inglês “to scratch”: arranhar, riscar, desenhar com rabiscos. O termo foi adotado na música para designar o movimento de vai-e-vem feito pelo DJ no disco de vinil, emitindo um ruído ‘arranhado’ característico, a partir da fricção entre a agulha e o disco.

a compõem, para que possamos, posteriormente, tentar religá-la às máquinas e multidões que a atravessam e a tornam possível. Tomaremos o cuidado para que, nessa operação de decomposição, não acabemos por empobrecer a performance de sua expressividade original, desconectando-a daquilo que ela tem de mais forte: suas múltiplas vozes.

Silêncio. Vemos, em plano próximo, um rádio luminoso com entrada para pendrive e dois grandes alto-falantes. Um personagem trajando roupas coloridas entra em quadro e aciona um botão do rádio, que começa a emitir uma batida chiada, marcando o andamento da música. O enquadramento se abre e vemos o artista de corpo inteiro, suas vestes em azul e branco com adornos circulares e penduricalhos - um traje que lembra as fantasias do *Marcatu Rural*, de Pernambuco, reluz contra o fundo escuro do estúdio. Vemos que ele usa um cocar, por onde descem fios de miçanga com penas brancas penduradas na ponta. O artista começa a tocar um tamborim em formato octogonal, batendo no couro do instrumento com uma pequena flauta de madeira. Sobre a pele esticada do tambor vemos o desenho colorido de uma ave de rapina, figura que nos lembra os temas da arte Asteca. Após algumas batidas, *Supaman* cessa de tocar o tamborim, no entanto, o instrumento continua a soar sozinho, repetindo as batidas que vimos o artista executar há pouco, como se os sons tivessem entrado num estado de reverberação autônomo e sem fim. Esse efeito é alcançado através do uso de um *sampler*<sup>9</sup>: dispositivo que possui uma memória de armazenamento e, quando acoplado a um instrumento musical ou a um microfone, é capaz de gravar um ou mais fragmentos sonoros e reproduzi-los infinitamente.

Após ajustar o sampler, *Supaman* deixa de lado o tamborim e pega a flauta de madeira com que batucava, posicionando-a em frente ao microfone. Vemos que ele está usando pinturas corporais, em tinta branca, no canto dos olhos. O músico sente com o corpo a batida que ele mesmo gerou - e que continua agora a soar independente de sua vontade -; marca o ritmo com movimentos de cabeça e pescoço, até que encontra o momento oportuno para soprar seu instrumento. A melodia aguda, de poucas notas, nos remete diretamente às flautas de pan, tocadas

pelos povos andinos. Após executar uma frase musical completa, *Supaman* para de soprar e, uma vez mais, o som que ele produzia há segundos atrás continua seu fluxo ininterrupto, prolongando-se ao infinito. Ouvimos a frase da flauta, superposta às batidas no tamborim, enquanto vemos o artista dançar ao som de sua composição, que parece caminhar com pernas próprias.

Primeira nota sobre a questão da temporalidade nessa performance: os sons que vemos o artista executar no presente rapidamente pulam de camada temporal, passando a fazer parte de um passado recente, que continua, no entanto, a soar e a se compor com outras sonoridades emergentes, modificando-as e sendo por elas modificado, a cada nova conjugação. É um estado de reverberação infinita, no qual os sons executados 'ao-vivo' passam a ser *playback*, num movimento dinâmico de hibridismo musical. Passado e presente interpenetram-se, correm juntos como um rio.

A música segue e *Supaman* aproveita a autonomia dos sons, que fluem como que por eles mesmos, para dançar. Ele parece marchar, passa as mãos abertas sobre os olhos, como se cortasse a luz do sol para enxergar longe. Dança com movimentos robóticos e quebrados. O próprio corpo, compondo-se com as máquinas que o cercam, torna-se ele mesmo maquinaria dançante, encena ou entra em devir com a tecnologia que o atravessa. Uma vez mais, *Supaman* se posiciona diante do microfone. Agora é seu sistema vocal - boca, língua, garganta, dentes, bochecha, saliva, respiração - que produz os sons, aliados a estalos de dedos. São ruídos guturais que, além de darem a batida da música - recurso que no hip hop é conhecido como *beat-box*<sup>10</sup> - suscitam em nós a sonoridade das águas correntes, goteiras e cachoeiras, chocalhos de cascavél, sementes dos maracás em movimento, rajadas de ar e areia. Russolo, em seu manifesto de 1913, *L'arte dei Rumori* - Manifesto Futurista, já mostrava que era preciso romper "com este círculo restrito de sons puros e que se conquiste a variedade infinita dos 'sons-ruídos'" (1996, p.52).

Para que nos convençamos pois da variedade surpreendente de ruídos, basta pensarmos no estrondo do trovão, nos sibilos do vento, nas quedas de uma cachoeira, no gorgolhar de um riacho, nas roçaduras das folhas, [...]; em todos os ruídos que fazem as feras e os animais domésticos e em todos aqueles que pode fazer a boca do homem sem falar ou cantar. (RUSSOLO, 1992, p.53)

9 Do inglês "sample": amostra. Na música contemporânea "samplear" consiste em extrair um fragmento ou uma amostra sonora de determinada música gravada, podendo este fragmento ser uma frase, um compasso, uma batida ou apenas uma textura, para construir, a partir dele, uma nova música, na qual a música matriz pode estar ou não reconhecível. Essa técnica, que surgiu com o hip hop e que funciona como uma espécie de colagem musical a partir de trechos distintos, expandiu-se para diversos estilos e práticas sonoras, sendo utilizada também no cinema e na arte contemporânea.

10 Técnica que consiste em utilizar a boca colada ao microfone para produzir batidas, semelhantes a uma bateria, utilizando-se os recursos e as potencialidades do aparelho vocal. Tendo surgido no hip-hop, a técnica migrou para diversos estilos musicais.

*Supaman* interrompe o beat-box para tomar fôlego, mas o mecanismo de reverberação continua: os sons, mesmo depois de serem executados, continuam se propagando pelo ambiente. *Supaman* aproxima-se novamente do microfone e canta, em tom baixo, a mesma frase musical da flauta. Sua maneira de vocalizar, explorando as sonoridades da garganta e não apenas as da boca, indo do falsete aos sons mais graves, nos remete inegavelmente a um canto ritual indígena. Poderíamos dizer que *Supaman*, nome artístico de Christian Parrish, é um nativo americano, nascido na reserva Crow Nation, no estado de Montana (EUA), pertencente a uma etnia conhecida como *Apsáalooke* que, no idioma Siouan, pode ser traduzido como “filhos do pássaro do grande bico”, povo que, como seus vizinhos *Cheyenne* e *Sioux*, foram sistematicamente massacrados na marcha para o oeste e alojados em reservas que não correspondem ao seu território original de caça e rituais sagrados. No entanto, nossa intenção não é a de tentar buscar provas que atestem a autenticidade da origem étnica do artista, mesmo porque, pensamos que o corpo, gestos e vozes de *Supaman* falam por si.

Enquanto canta, sentimos o primeiro salto qualitativo sofrido pelo som *sampleado*: a voz de *Supaman* se multiplica, não apenas pela adição de um outro elemento, mas pela alteração eletrônica no timbre da voz, ficando mais grave e mudando, portanto, de natureza. Ele continua cantando em cima da voz *sampleada*, que está sendo reproduzida em outro tom, dando-nos assim a impressão de estarmos ouvindo não uma, mas várias vozes em coro. *Supaman* se pluraliza, cantando junto com a multidão intensiva que o percorre, e que ele acaba de tornar audível. *Supaman* começa a ser vários, como num jogo de espelhos tendendo ao infinito, até que não possamos mais distinguir entre a origem e o reflexo. Esse recurso multiplicador do sampler já foi usado por diversos artistas e seria, em muitos casos, apenas um efeito de virtuosismo tecnológico e talento individual, no entanto, existe aqui outra coisa em jogo: as vozes ancestrais, silenciadas em genocídios, abortadas das danças circulares; o coletivo desfeito, o ritual interrompido. Essas vozes ouvimos através de *Supaman*: são multidões – guerreiros, crianças, cachoeira, serpente - que ele evoca ou faz surgir, convidando para cantar junto.

*Supaman* se afasta do microfone e caminha até o toca-disco, sobre o qual paira um vinil brilhante, ainda imóvel. *Supaman* posiciona a agulha sobre o disco e procura o trecho do vinil que usará para realizar o *scratch*. Enquanto isso, vemos as luzes piscantes do rádio. A edição do vídeo está respeitando a temporalidade real de execução da música, evitando as elipses, uma vez que o

DJ precisa de um tempo para encontrar o trecho desejado do disco e regular os volumes, antes de proceder com o *scratch*. Talvez, a edição pudesse ter nos mostrado as mãos do artista testando o disco, manipulando a agulha antes de emitir qualquer som, ao invés de desviar nossa atenção para as luzes do rádio. As mãos de *Supaman* começam o movimento de vai-e-vem no vinil, disparando sons agudos de gritos distorcidos que se encaixam na batida da música. Subitamente a música sofre uma nova alteração, dessa vez pela subtração de sons. Ao invés do acréscimo de novos elementos, a composição torna-se mais rarefeita, perde instrumentos ou ganha silêncio, sobrando apenas as batidas do tamborim e a flauta, compondo uma base mais limpa, que *Supaman* irá preencher com o *scratch*. Abre-se espaço para as vozes do vinil e suas possíveis distorções, engendradas pelo toque do DJ.

O disco, conectado não somente à agulha e à vitrola, mas também à mão de *Supaman*, gira numa anti-órbita não linear, disparando mais uma vez o som dos gritos agudos, que mudam continuamente de timbre e natureza. Até que o *scratch* torna-se mais violento, de maneira que as vozes deixam de ser reconhecíveis, convertendo-se em valores puramente rítmicos, nos quais sentimos verdadeiramente o ‘risco’, o arranhar do disco, o ruído. Nesse momento voltam os sons do beat-box, acrescentando-se à flauta e ao tamborim. Após algumas idas e vindas no disco, produzindo sons que oscilam entre gritos e arranhões, *Supaman* finalmente suspende a mão, deixando que o vinil flua por si, na órbita vinda de fábrica, reproduzido ‘corretamente’ pelo aparelho. Finalmente ouvimos a gravação original: são cantos rituais indígenas, em múltiplas vozes. *Supaman* faz uma reverência com as mãos, em sinal de respeito a seus ancestrais, abstando-se de emitir novos sons, permitindo assim que escutemos, pela primeira vez, uma sonoridade que não foi produzida por ele. Abre-se uma linha de fuga ao som de fora, à música que não depende mais da individualidade do artista, mas que soa através e apesar dele. Tendo feito contato com o artista nas redes sociais, tomei a liberdade de perguntar-lhe qual seria esse disco, que ele usava em sua performance. A isso, *Supaman* respondeu “Na verdade é um disco antigo, que meu avô me deu quando eu era criança. São canções ‘Corvo’ de dança circular e guerra”.

*Supaman* balança o corpo, agora com movimentos mais contidos, até que finalmente desliga o toca-disco e se dirige, uma vez mais, ao microfone. Começa a reza, a canção, o canto falado, o RAP. O nome da música é Prayer loop song, traduzível como canção da reza em loop, na qual *Supaman* manda boas vibrações para as mãos solteiras, para aqueles que estão a ponto de desistir neste

instante; pede sabedoria, potência e proteção; reza para as mudanças e para as coisas que continuam como estão. Não me aprofundarei aqui na letra da canção, uma vez que, para esse trabalho, interessam mais os ruídos do que as palavras, o som ao invés do discurso, a onomatopéia no lugar da sintaxe. Basta dizer que a letra reitera a multidão presente nos sons da performance, pedindo proteção não apenas para as pessoas que compartilham da mesma origem ou ancestralidade do artista, mas estendendo essa oração a quantos estiverem “escutando essa canção, bem agora”; a seus aliados e seus inimigos.

Pois, através de *Supaman*, ouvimos também a voz do inimigo, que ele incorporou numa espécie de antropofagia cultural – os signos do colonizador, todas as marcas da indústria cultural estão ali: o figurino industrializado, as luzes, o idioma, os aparelhos tecnológicos através dos quais a música flui; até mesmo um distintivo que *Supaman* traz pendurado no peito, onde lemos “Departamento Americano de Propaganda”, vestido como um colar de dentes de um animal selvagem, que um caçador ostenta como troféu. O inimigo canta e é cantado; devorado, ele fala e se faz presente. Talvez não se trate aqui de uma vitória, muito menos de uma harmonização entre colonizador e colonizado, mas antes de um combate em zona de contradição, onde *Supaman* é o guerreiro, que dispõe, entre tantas outras, também das armas do colonizador.

Agora o artista está livre para dançar. As tiras de seu traje prolongam as linhas de movimento do seu corpo; ele gira, pula, dobra e testa os limites do joelho, como num frevo; balança seus bastões adornados de penas, bate os pés com força no chão. O *hip-hop* já nasceu múltiplo – grafite, dança, figurino, literatura e música - e essa multiplicidade acabou encontrando e se conectando às multidões de *Supaman*, potencializando-as. Nessa caso específico, a conjugação que se dá entre *Supaman* e o *hip-hop*, entre ancestralidade e tecnologia, corpo e música, chegamos à ideia que Espinosa tem de bom encontro, ocorrendo quando “um corpo compõe diretamente a sua relação com o nosso, e, com toda ou com uma parte de sua potência, aumenta a nossa” (DELEUZE, 2002, p.28). Um corpo podendo ser muita coisa: um corpo sonoro, um *corpus* lingüístico, uma planta, um vento, um animal...

A gênese do *hip hop* só foi possível a partir da apropriação do canto falado, praticado ritualisticamente por diversas tribos africanas, combinados com o remix e o sampler de outros estilos musicais já estabelecidos, como o *funk*, o *soul*, etc. Desde seu nascimento, portanto, o *hip hop* está indissociado da tecnologia, da indústria cultural e da apropriação/desconstrução da ancestralidade, dos ídolos e dos estilos musicais antecedentes, num processo

de hibridação que passa simultaneamente pela irreverência e pela admiração. A transgressão está presente nas letras do hip hop, mas também é inerente ao seu modo de produção musical, às técnicas de gravação e execução empregadas. Com *Supaman*, não é diferente. Ele sampleia, remixa e subverte sua própria ancestralidade, conjugando-a com a tecnologia vigente, embaçando a nitidez da linha divisória entre tradição e inovação, tecnologia e natureza, desapossamento e superação.

Evitaremos relacionar a performance de *Supaman*, bem como qualquer outro traço aqui investigado, a um suposto ideal fictício de perfeição ou pureza, uma ordem superior que nos permitisse comparar o presente a um passado devastado e inatingível, em nome do qual diríamos que hoje lhe ‘falta’ algo à perfeição desse ideal. Só falamos do passado na medida em que ele é reapropriado e colocado em jogo pelo próprio artista. A utilização de termos como ‘falta’ ou ‘perda’ nos obrigaria a adotar um modelo transcendente de comparação, impedindo que o próprio corpo do artista falasse por si. Nesse aspecto, concordamos com Deleuze, para quem

nenhuma natureza falta ao que constitui outra natureza ou ao que pertence a outra natureza. Desse modo, um atributo não carece da natureza de outro atributo, sendo tão perfeito quanto pode sê-lo em função do que constitui a sua essência; e mesmo um modo existente, comparado a si mesmo enquanto passa a uma menor perfeição (por exemplo, tornar-se cego, ou então tornar-se rancoroso e triste) é sempre tão perfeito quanto pode sê-lo em função das afecções que pertencem atualmente à sua essência. A comparação consigo mesmo não é menos fundada que a comparação com outra coisa. (2002, p.97)

Os sons que o vimos disparar num passado recente persistem como um rio, agregando outras águas, ruídos, batidas, mudando de natureza a cada encontro, em variação contínua. Um som novo se agrega à correnteza musical e muda a percepção do passado, se amálgama aos outros sons para formar uma matilha, que recicla continuamente nossa audição. *Supaman* sampleia a própria ancestralidade, convocando uma pluralidade de vozes e sonoridades para este ritual. Temos a sensação mesma de estarmos ouvindo uma coletividade, que canta e se movimenta em bando pelo espaço-tempo.

O ritual faz a ponte entre o mundo dos vivos e dos mortos, dos humanos e dos deuses. O *sampler* permite atingir duas temporalidades distintas: os sons do passado recente conjugando-se a um tempo ainda mais distante - reminiscências da aldeia inteira que canta, nunca completamente perdida, mas transmigrada e tornada

audível nessa música de um “homem só”. Há tensão entre indivíduo e coletivo, sujeito e grupo, vivos e mortos. Tensão entre o mito do artista como gênio individual ou do self-made man (tão valorizado pela estratégia capitalista) e as multidões que escapam à fixação de um sujeito. *Supaman*, sozinho, já é muitos. Ele evoca ou faz surgir a força do outro – o próprio bando, o inimigo – para se pluralizar. Utilizando-se dos dispositivos tecnológicos contemporâneos, ele sonoriza uma espécie de manifesto: enquanto existir um, existirão vários! Mais do que fazer tudo sozinho, ele se alia a forças do fora, que o ligam à manada nele mesmo, abrindo espaço para o surgimento de uma nova música. É a própria produção de uma possibilidade de vida que vemos e ouvimos se desenrolar através de *Supaman*, na qual, apesar do aniquilamento sistemático de um povo, de suas relações sociais e seus rituais, apesar da condição de isolamento e desapossamento, ainda é possível fazer bando e convocar corpos em roda.

*Supaman* está sempre à espreita, ele e sua música encontram-se continuamente em vias de se fazer: novos sons podem surgir a qualquer momento e problematizar o labirinto em constante construção que é sua música. Ele tem de estar preparado para dialogar com esses sons multiplicados, improvisando como um repentista, se reinventando a cada compasso. É uma performance de imanência, onde corpo, voz, pele, ritmo, têm de estar duplamente preparados para súbitas mudanças: produzem a mudança e interação com ela, transformando e sendo transformadas nesse processo. Apesar da tecnologia empregada, sem a qual essa performance não seria possível, diversos sons são produzidos da maneira mais crua que pode um corpo: boca construindo batidas e ritmo, estalos de dedos e língua. A própria dança incorpora movimentos robóticos, brincando com a tensão entre máquina e humanidade.

Como conclusão não definitiva, na busca por um diálogo entre povos americanos, retomarei aqui as palavras do poeta chileno Pablo Neruda, numa passagem de seu livro de memórias, *Confesso que vivi*.

que bom idioma o meu, que boa língua herdamos dos conquistadores torvos... Estes andavam a passos largos pelas tremendas cordilheiras, pelas Américas encrespadas, buscando batatas, butifarras, feijõezinhos, tabaco negro, ouro, milho, ovos fritos, com aquele apetite voraz que nunca mais se viu no mundo... Tragavam tudo: religiões, pirâmides, tribos, idolatrias iguais às que eles traziam em suas grandes bolsas... Por onde passavam a terra ficava arrasada... Mas caíam das botas dos bárbaros, das barbas, dos elmos, das ferraduras, como pedrinhas, as palavras, as palavras luminosas que permaneceram aqui

resplandecentes... o idioma. Saímos perdendo... Saímos ganhando... Levaram o ouro e nos deixaram o ouro... Levaram tudo e nos deixaram tudo... Deixaram-nos as palavras. (NERUDA, 1996, p.51)

## Bibliografia

DELEUZE, Gilles. Espinosa – **Filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

\_\_\_\_\_. “Controle e Devir”. In: **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **Spinoza e le problème de l’expression**. Paris: Minit, 1968. (Tradução não-publicada de Luis Orlandi)

DELEUZE, Gilles & GUATARI, Félix. **Mil Platôs**: Vols. 1 e 4. São Paulo: 34, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**.

\_\_\_\_\_. **Outros Espaços**. In: Ditos e Escritos III. São Paulo: Forense Universitária, 2013.

RAFAEL, Ulisses Neves. **Xangô rezado baixo**: um estudo da perseguição aos terreiros de Alaogás em 1912. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Ciência Sociais e Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004.

RUSSOLO, Luigi. **A arte dos ruídos**: Manifesto Futurista (1913). In: MENEZES, Flo. (org.). Música eletroacústica. São Paulo: Edusp, 1996, p. 51-55.

SCHAFER, R. Murray. **The Soundscape**. Vermont: Destiny Books, 1993.

NERUDA, Pablo. **Confesso que vivi**. São Paulo: Bertrand Brasil, 1996.

## SITES CONSULTADOS

<<http://www.youtube.com/watch?v=0jq7jJa34Y>>

<<http://www.sciencedaily.com/releases/2005/02/050223140605.htm>>

<<http://ultimainstancia.uol.com.br/conteudo/artigos/54140/a+paulista+precisa+dormir.shtml>>

<<http://www.npr.org/2011/10/11/141238763/supaman-rapping-on-the-reservation>>

<<http://www.max-neuhaus.info>>