

O local de interpretação de *samples* dentro da Indústria Fonográfica¹

Heloísa Dias FAHL²

José Eduardo Ribeiro de PAIVA³

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP

Resumo

A notável semelhança de sonoridade entre diferentes canções muitas vezes não é mera coincidência. É na verdade o resultado da frequente reutilização de *samples*, *riffs* e letras de outras composições já existentes que ocorre na Indústria Fonográfica. Isso proporciona uma vasta discussão não apenas relacionada ao processo criativo da música, mas também se relaciona com a ideia de direito autoral e plágio. O presente artigo busca discutir a questão do processo de citações dentro da Indústria Fonográfica atual e tendo os estudos de Nicolas Bourriaud sobre pós-produção como principal texto guiando a discussão, procura observar em que momento a questão do uso do *sample* e da releitura pode se tornar polêmica: no fator determinante de originalidade das obras e em seu processo criativo ou na criação de significações e valores financeiros e morais das mesmas?

Palavras-chave: Indústria fonográfica; Sample; Releitura; Processo criativo.

As discussões referentes ao uso de *samples* são extensas e podem rapidamente tomar proporções que superam as barreiras da Indústria Fonográfica, atingindo espaços de maior vulnerabilidade, que são as discussões de valores morais. Alguns optam por um debate focado na questão do processo criativo, outros no local de significação do produto e outros ainda na propriedade autoral, sendo que todas elas acabam de alguma forma dialogando e se direcionando para polêmicas semelhantes que demandam então a observação também de quem discute este fato. Os teóricos e acadêmicos, por exemplo, muitas vezes prezam por essa liberdade de apropriação no desenvolvimento criativo, enquanto empresários deste “mercado da arte” podem ser mais receosos, principalmente quanto à possibilidade dessa apropriação ser entendida e atuar como plágio.

Iniciando a discussão de forma mais genérica, o dicionário Cambridge define *sample* como:

¹ Trabalho apresentado no IJ 05 – Rádio, TV e Internet, do XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 17 a 19 de junho de 2016.

² Recém-graduada do Curso de Comunicação Social (Midialogia) do Instituto de Artes - UNICAMP, email: dfheloisa@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social (Midialogia) do Instituto de Artes - UNICAMP, email: paiva@unicamp.br

- 1 - *Sample*: uma pequena porção de algo que mostra o que o resto é ou como deveria ser;⁴
- 2 - *Sample (music)*: uma pequena porção de uma canção que foi regravada e utilizada para produzir uma nova obra musical.⁵ (CAMBRIDGE, 2015)

Como vemos na primeira definição, a questão do *sample* não é utilizada apenas no âmbito musical. Apesar de ter a tradução mais simples de “amostra”, podemos pensá-la também em outros espaços sociais, principalmente artísticos. Exemplo disso é a estratégia do *Ready-made*, proposta por Marcel Duchamp há aproximados 100 anos. Sua proposta era questionar o papel do artista como o criador original e único de materiais inéditos feitos a partir do zero. Segundo ele, o objeto poderia ser elevado à definição de obra de arte pela simples escolha do artista (MoMA, 2015). Qualquer *sample*, ou melhor, amostra do cotidiano poderia, segundo Duchamp, ser obra de arte, bastava que o artista escolhesse que assim fosse. Esse pensamento é peça fundamental para se iniciar a discussão do local da obra de arte e a partir disso, de sua significação.

Direcionando a observação de definições para o campo da Indústria Fonográfica, Hosken (2011) afirma que:

Samples são a forma primária de imitar instrumentos acústicos em softwares e hardwares e músicas produzidas dessa maneira são encontradas em todas as formas de mídia popular, desde a música pop até músicas para a televisão e o cinema⁶. (HOSKEN, 2011, p. 233)

Pensar no *sample* como a imitação de instrumentos acústicos através de softwares e hardwares faz com que tentar estabelecer um momento exato na História para o nascimento do uso destes na música seja algo complicado e que provavelmente não atingiria datas pontuais. Isso porque se pode inclusive estabelecer uma conexão com aquilo que Walter Benjamin chama de “Reprodutibilidade Técnica” na década de 30 e cinquenta anos mais tarde, com o que o teórico Peter Woolen diria:

⁴ Originamente: a small amount of something that shows you what the rest is or should be like.

⁵ Originalmente: a small part of a song that has been recorded and used to make a new piece of music.

⁶ Originalmente: Samples are the primary way of imitating acoustic instruments in software or hardware and music produced this way is found in all forms of popular media from pop music to music for TV and films.

Assim como a “Era da Reprodução” de Benjamin é substituída pela nossa “Era da Reprodução Digital”, as tendências que ele definia são ainda mais extensas. Reprodução, pastiche e citação, ao invés de serem formas de parasitismo textual, se tornam elementos constitutivos de textualidade. (WOOLEN, 1986, p. 169)

Podemos notar que Peter aqui tira qualquer peso negativo da reapropriação nessa nova era da reprodução digital. Não é o caso de consumir o trabalho e a criação do outro no sentido de lhe tirar a validade, mas colocá-lo em um novo ambiente e lhe atribuir novo significado que conseqüentemente irá lhe conferir novo valor. Segundo Benjamin afirma em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” de 1936, a obra de arte já é por si só reprodutível, entretanto os novos meios e tecnologias levam esse fato a um nível mais complexo e, portanto, a uma discussão mais extensa com conseqüentes opiniões diversas. Uma obra de Mozart, por exemplo, poderia ser reproduzida por outro músico contemporâneo a ele desde que esse possuísse habilidade física, motora e interpretativa para tal. Atualmente, porém, a reprodução técnica da obra de arte não é mais associada a existência física e temporal do artista para a existência perceptível da obra (BENJAMIN, 2011). O “aqui, agora” pode existir em diversos “aqui, agora”. A gravação traz a essência de captar o momento exato e sua originalidade, mas a partir do momento que ele se torna reprodutível essa originalidade passa a existir em tempos e momentos diversos. O interessante de extrairmos dessa discussão é, portanto que os debates sobre *samples* na verdade não colocam em voga um fato inédito que é a reprodução de elementos já pré-existentes. Esse debate é apenas parte de uma grande discussão colocada agora em um espaço específico da Indústria Cultural, a Indústria Fonográfica.

É importante esclarecer que a ideia do *sample* está literalmente conectada ao uso do fragmento sonoro original. A releitura de uma canção por acordes e melodias, por exemplo, não é considerada *sample* e por isso corre mais o risco de ser considerado um plágio por não necessariamente fazer referência totalmente clara ao objeto reutilizado e mesmo assim valer-se de seus elementos.

Nicolas Bourriaud discute, em 2004, a questão da pós-produção e a sua relevância nos dias atuais, interpretando-a como um momento artístico tão importante como a própria produção em si, se não mais. Segundo Bourriaud, os anos 80 são um momento fundamental para aquilo que chama do consumismo das formas e para a consolidação dos DJs e programadores como seres de grande relevância na criação de produtos musicais atualmente. A discussão chega a um ponto onde na realidade o remixador muitas vezes tem

mais importância que o próprio instrumentista em si (BOURRIAUD, 2009). O exemplo do álbum mais vendido em 2014 segundo a revista Forbes, “1989” de Taylor Swift, deixa isso claro (McINTYRE, 2015). Listados como responsáveis pela mixagem do álbum estão John Hanes e Serban Ghenea, os quais receberam cinco nomeações para a 58ª edição do Grammy, a maior premiação de música popular no mundo (THE GRAMMYS, 2015). Hanes é detentor de três Grammys enquanto Genhem possui sete prêmios⁷. O último apresenta em sua biografia ter mixado mais de 100 materiais entre singles e álbuns que atingiram grande reconhecimento, diversos deles inclusive chegando à primeira posição em categorias diversas da revista Billboard (ADVANCED ALTERNATIVE MEDIA INC, 2016). Isso torna clara a relevância destes profissionais dentro da Indústria Fonográfica. A partir do momento no qual estão incluídos nas listas de concorrentes e vencedores de premiações musicais e aparecem creditados com destaque em canções que atingem grande sucesso, torna-se inegável o fato de que o remixador é tão importante para a música quanto o musicista em si.

Quando Bourriaud fala em consumismo das formas, é perceptível que o conceito de citação na realidade não engloba a toda complexidade e dinamicidade do tema em questão. Um indivíduo pode consumir a forma e lhe conferir uma nova, mas não é o elemento palpável da forma que merece atenção. Ou seja, o destaque não é o fato de apenas utilizá-lo em um novo lugar, e sim lhe apropriar novo significado. É a partir daí que ele trabalha com a ideia de uso situacionista da arte, de observá-la em uma situação específica e não como o todo ou como um objeto que ocorre em um único momento, um único local e com um único significado (BOURRIAUD, 2009). Um exemplo disso é a versão brasileira da canção “Just give me a reason” (2013), originalmente interpretada por Nate Ruess e P!nk e regravada em português por Gustavo Lima no mesmo ano. A questão a se pensar aqui não é o fato da melodia de “Diz pra mim” ser igual à de “Just Give me a reason”, e sim onde e em qual situação elas estão sendo consumidas, além de quem as consome e como esse consumidor as interpreta. São países diferentes, línguas diferentes, valores sociais, morais e culturais diferentes. Uma comparação crua e direta das duas canções não englobaria a complexidade das possíveis análises de interpretações de significados que a existência dessas obras têm.

Bourriaud ao discutir a arte situacionista fala também em devolver paixão à vida cotidiana ao espectador, quebrar o conceito e a sensação de distanciamento entre o emissor de informações e o mero receptor passivo. Apesar de não tocar especificamente na questão

⁷ Dados verificados através de pesquisas na ferramenta de buscas na base de dados do GRAMMYS (GRAMMY Search Database), consultada em 31 mai. 2016. Link para consultas: <https://www.grammy.com/nominees/search>

da disponibilidade e do fácil acesso aos materiais da indústria fonográfica que a maioria da população tem por meio dos aparelhos digitais e da Internet, bem como o acesso a programas de edição de áudio, podemos estabelecer um paralelo com esse fato. Aquele produto que o indivíduo poderia apenas consumir passivamente agora pode também se tornar seu elemento de trabalho. Em um simples e gratuito programa de edição de áudio como o Audacity, por exemplo, pode alterar qualquer som a partir do seu desejo criativo e criar algo que chama de “minha produção”, um espaço onde ele pode conferir sentido a um material que antigamente chegava até ele como um objeto fechado em si. Como Bourriaud diz, a reapropriação se dá devido à materialização de uma falta, ou seja, o ser cria aquilo que o distanciava do material que anteriormente apenas consumia. Ele se insere nesse material e por isso, a falta que sentia da sua existência ali deixa de ser um empecilho para o consumo do mesmo (BOURRIAUD, 2009).

A arte situacionista, porém, não engloba toda a discussão da pós-produção. Enquanto os situacionistas se propunham a investir contra o capital cultural e criar novos valores, a pós-produção pode muitas vezes ser também observada como operação neutra. A questão aqui se dá não no intento de atribuir um novo significado ao material, e sim observá-lo como material bruto a partir do qual algo possa ser originalmente criado. Apesar de ser simplório, podemos pensar a criação do CD como um fato de enorme relevância dentro da discussão de significação do produto. Se ali existirem 10 canções e o ouvinte optar por ouvi-las de forma decrescente a partir do número 10, estará criando aí uma nova interpretação e significado para essa experiência, diferente da pessoa que escutou primeiro todas as músicas ímpares e depois as pares, por exemplo. Foi dentro desse propósito que se consolidaram os DJs da década de 70, no encadeamento e reutilização do produto de acordo com a resposta do público, da situação em que estavam. E isso não significa que contestem o significado inicial do produto, mas que enxerguem naquilo uma possibilidade de criação neutra e original a partir do momento em que se executa a obra (BOURRIAUD, 2009).

O que pode causar algum tipo de repulsa ao uso dos *samples* em novas canções é a possível acusação de plágio e/ou uso inapropriado do material, e não a negação deste como música em si. Parafraseando John Milton, poeta inglês do século XVII, John Oswald cita em seu texto “Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative”, de 1985 que “a pirataria ou o plágio de um trabalho ocorrem quando este não é melhorado por aquele que o emprestou”. Já Stravinsky diz que o crime não está em “roubar” o material, e sim em meramente imitá-lo (OSWALD, 1985). Ou seja, ambos assumem a apropriação

como elemento intrínseco ao processo criativo e que o ponto ápice de discussão se concentra então no uso inteligente desse elemento, e não meramente na reutilização em si.

Simon Reynolds em seu texto “Retromania” deixa muito claro que nos dias atuais é impossível não estar exposto a outras referências da cultura popular, assim como diz o trabalho de Bourriaud. O fácil acesso a acervos sonoros (como a *Amazon* e o *YouTube*, por exemplo) somado às informações circulando em velocidade caótica na nossa sociedade mediatizada fazem com que todo e qualquer ser tenha contato, mesmo que não diretamente, com referências da cultura popular (REYNOLDS, 2011). Assim, assumir que qualquer obra contemporânea é totalmente original é um grande risco.

O termo “fair use” é utilizado nos Estados Unidos em casos em que a apropriação sem permissão pode ser considerada legal quando a canção é utilizada para fins pedagógicos, críticos ou ilustrativos, assim como para paródias. Essa definição engloba casos onde a apropriação não interfira na viabilidade econômica da obra inicial. Além dos direitos econômicos, outra questão existente nos direitos autorais é o direito moral, que seria a proteção de um significado específico do som particular a um artista em especial. O ponto principal da discussão se dá na suposição de que a singularidade desta obra poderia ser prejudicada por gravações não autorizadas. Também reside o “receio” de que a qualidade dessas gravações não autorizadas poderia confundir o público sobre habilidades do artista “original” (OSWALD, 1985).

Nestes dois casos acima vemos que a preocupação se dá em relação à perda de valor do produto original, não à existência de valor no produto “secundário”. Isso faz muito sentido ao pensarmos na questão ressaltada por Nicolas Bourriaud da cultura ocidental se focar na ideia de autoria única e não ser tão aberta à concepção de criação “conjunta”. Sendo a Sociedade Ocidental predominantemente capitalista, a discussão de plágio e autoria então esbarra mais no reconhecimento financeiro do que no descrédito criativo.

O que talvez ainda crie entraves a uma discussão mais aberta quanto ao uso de *samples* é a tentativa de uma observação da obra de arte sob os antigos pilares da alta cultura, onde existe o resguardo por uma obra única, pela preservação de sua aura e pela possibilidade de tratá-la como singular.

Uma prova de que a discussão não exatamente se desdobra sobre a validade da canção originária de alguma reapropriação é que muitas das canções que se utilizam de

melodias e *riffs* já conhecidos atingem altas posições nas paradas musicais e muitas vezes obtêm considerável repercussão midiática. Alguns exemplos são⁸:

- Original: Chi-lites – Are you my woman (Tell me so) (1970)
- Uso mais recente: Beyoncé & Jay-Z – Crazy in Love (2003)
1ª posição na Billboard Hot 100 (2003)
- Original: Gloria Gaynor - I will survive (1978)
- Uso mais recente: The Pussycat Dolls - Hush Hush; Hush Hush (2008)
73ª posição na Billboard Hot 100 (2009)
- Original: ABBA - Gimme! Gimme! Gimme! (A man after midnight) (1979)
- Uso mais recente: Madonna - Hung Up (2005)
7ª posição na Billboard Hot 100 (2005)
- Original: Donna Summer - Love to love you baby (1975)
- Uso mais recente: Beyoncé - Naughty Girl (2003)
3ª posição na Billboard Hot 100 (2004)

Todos os exemplos apresentados atingiram posições notáveis em paradas musicais de grande reconhecimento, principalmente da revista Billboard, o que indica que não há contestação ou descaso com aquilo que se apropria de outros materiais. Ele continua sendo consumido e aceito como uma peça musical. O apêndice I (“Levantamento de material que exemplifique o uso de *samples* e releituras”) traz alguns exemplos de casos bem sucedidos na Indústria Fonográfica onde trechos com tamanhos variados de canções diversas foram reapropriados em novas canções e obtiveram boa aceitação do público.

É interessante observarmos também o comentário que Andrew Goodwin já fazia em 1988 que essa tendência da citação dentro da música pop na era da reprodução digital tem um apelo que na realidade não é nostálgico. É uma característica da pós-modernidade, onde o futuro é o passado. As imagens e sons do futuro não conotam progresso, e sim um olhar ao passado. Para ele, o *sampler* é o instrumento mais pós-moderno já inventado, pois é por

⁸ Todos os dados referentes ao ano de lançamento, autoria e desempenho nas paradas musicais de cada canção foram retirados do acervo de dados do site AllMusic (<http://www.allmusic.com/>) e eram válidos até a data de 12 jul. 2015

natureza atrelado a estéticas passadas (GOODWIN, 1988). Dessa forma, a apropriação desses sons pode ser considerada também uma opção estética que vem atribuir novos valores ao que é passado, não necessariamente referenciando o que aquilo realmente significou em seu momento. O exemplo citado pelo autor é do grupo Led Zeppelin. Muitos daqueles que os ouvem, fazem covers da banda e a utilizam como referência talvez nem estivessem vivos em seu momento auge. Logo, essa apropriação não é nostálgica, e sim pós-moderna. Assim como usar uma camiseta com o nome da banda: é “cool”, é um apelo estético presente agora, mas a pessoa não necessariamente sabe do que se trata a simbologia ou até mesmo a banda.

Bourriaud (2009) define a arte como produto, instrumento e suporte, um elemento rotativo devido ao uso das formas. Em um mundo saturado de objetos e de ferramentas de edição de áudio facilmente acessíveis, se torna óbvio que esses objetos serão reapropriados e reutilizados. Dentro da sociedade capitalista Ocidental onde o lucro é um dos elementos de maior desejo, parece coerente que a Indústria Fonográfica passe a enxergar o valor naquilo criado a partir de reapropriação e na possível criação de novo valor para o que foi reutilizado. A canção “Are you my woman” de Chi-Lites em 1970, por exemplo, teria chances mínimas de atingir grande sucesso musical nas paradas 40 anos depois de seu lançamento. O seu gênero não é mais tão bem sucedido como era antes e o seu público consumidor envelheceu, quem escuta rádio hoje em dia e compra álbuns provavelmente é outra geração. Mais vale então receber o pagamento do uso do direito autoral da música para que ela seja reutilizada por uma cantora contemporânea, no caso Beyoncé, que mais provavelmente conseguirá atingir sucesso nas paradas musicais, do que colocar a canção da banda Chi-Lites em uma cela isolada contestando sua unicidade como obra criativa e negando sua reapropriação. Para os autores de “Are you my woman”, vale muito mais em plenos anos 2000 receber parte do lucro da canção “Crazy in Love”, da Beyoncé, por ser nela creditado, do que contestar a autoria de sua criação, a qual provavelmente seria tratada como irrelevante perante a Indústria Midiática atual, já que se passaram mais de 30 anos do auge destes autores. Mesmo que essa fosse reconhecida, não seria lembrada pelo fato de eles não estarem mais em voga no mundo midiático e muito menos lhes traria qualquer lucro financeiro. Podemos observar então que a questão da validade do objeto novo não é o problema, e sim o risco que isso infere no valor do produto anterior.

Considerações Finais

Os pensamentos lidos e a observação de alguns casos de uso de *samples* na Indústria Fonográfica atual levaram a conclusão que seria em vão querer polemizar o ato criativo quando pensamos em reapropriações de canções. Já é antigo o fato de uma obra de arte poder ser reproduzida além de sua existência original, como já discutia Walter Benjamin em 1936, que ressalta a fragilidade da ideia de aura da obra artística. A interpretação impecável de uma partitura de Mozart, por exemplo, não deixa de ser uma apropriação. Logo não é nesse fator que a discussão merece destaque, e sim no fato de ela estar em outro ambiente, outro tempo e com outro significado. Este novo momento confere novo valor à obra original e é nesse momento que a discussão sobre a legitimidade da reapropriação tem seu auge.

Essa é uma discussão que não remete apenas à Indústria Fonográfica e sim a todos os elementos da nossa sociedade mediatizada de hoje, onde informações circulam de maneira frenética. Não é só um som que pode ser reapropriado, mas também uma imagem, um dado, um pensamento, etc. Na realidade, a polêmica recai na possível desvalorização do objeto original e é aí que os debates sobre plágio se exaltam. Eles não vêm questionar exatamente o potencial criativo de quem “plagiou” ou criou a partir de algo pré-existente, mas sim evitar que o valor de sua obra “original” seja reduzido devido a esse objeto novo. Assim como outros elementos da sociedade Ocidental capitalista, o princípio de autoria preza para que o indivíduo continue recebendo os “frutos” de seu produto e não se enquadra exatamente como a validação do processo criativo de cada ser.

Referências bibliográficas

ADVANCED ALTERNATIVE MEDIA INC. **Serban Ghenea Discography**, 2016. Disponível em: <http://www.aaminc.com/images/ugc/uploads/misc/Serban_Ghenea_Discography.pdf>. Acesso em 31 mai. 2016

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Primeira versão – Instituto Sidarta, 2011. Disponível em: <<http://embucomarte.files.wordpress.com/2011/06/a-obra-de-arte-na-era-de-sua-reprodutibilidade-tecnica-walter-benjamin1.pdf>>. Acesso em 24 nov. 2013.

BOURRIAUD, N. O uso das formas. In: _____ **Pós-Produção: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins, 2009. p.35 – 78.

CAMBRIDGE. **Dictionary Online**: Sample. Disponível em: <<http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/sample>>. Acesso em 29 nov. 2015

HOSKEN, D. Sampling Methods. In: _____ **An introduction to music technology**. New York: Routledge, 2011. p. 233 – 243.

GOODWIN, A. Sample and Hold: Pop Music in the Age of Reproduction. In: FRITH, S; GOODWIN, A. **On Record: Rock, Pop and Written Word**. P. 258 – 273.

McINTYRE, H. The Top 10 Best-Selling Albums of 2014 were...Media & Entertainment, **Revista Forbes Online**, 08 jan. 2015. Disponível em: <<http://www.forbes.com/sites/hughmcintyre/2015/01/08/the-top-10-best-selling-albums-of-2014-are/#349d50c85092>>. Acesso em 11 maio 2016.

MOMA. **Marcel Duchamp and the readymade**. Disponível em: <https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade>. Acesso em 29 nov. 2015

OSWALD, J. **Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative**. In: Wired Society Electro-Acoustic Conference, 1985, Toronto. Disponível em: <<http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html>>. Acesso em 29 nov. 2015

REYNOLDS, S. **Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past**. 1. Ed. Nova York: Faber & Faber; 2011. 496p.

SONGFACTS. **Songs that use samples**, 2015. Disponível em: <http://www.songfacts.com/category-songs_that_use_samples.php>. Acesso em 12 set. 2015

THE GRAMMYS. **Kendrick Lamar, Taylor Swift, The Weeknd Top 58th GRAMMY Nominations**, 2015. Disponível em: <<https://www.grammy.com/news/kendrick-lamar-taylor-swift-the-weeknd-top-58th-grammy-nominations>>. Acesso em 30 mai. 2016.

WOOLEN, P. **Ways of Thinking about Music Video (and Postmodernism)**. Critical Quaterly 28, 1986. P. 169

Apêndice I. Levantamento de material que exemplifique o uso de *samples* e releituras⁹

Uso original	Artista	Ano	Uso Sample	Artista	Ano
(Girl) I love you	The Temprees	1972	Teenage Love Affair	Alicia Keys	2007
All Night Long (All Night)	Lionel Richie	1973	I like it	Enrique Iglesias	2010
Are You My Woman (Tell Me So)	Chi-lites	1970	Crazy in Love	Beyoncé	2003
Baby got back	Sir Mix-a-Lot	1992	Anaconda	Nicki Minaj	2014
Ben E King	Stand by Me	1961	Beautiful Girls	Sean Kingston	2007
Better Off Alone	Alice DeeJay	1999	Play Hard	David Guetta	2012
Blue (Da Ba Dee)	Eiffel 65	1999	Sugar	Florida	2009
Boney M	Ma' Baker	1977	Poker Face	Lady Gaga	2010
Breakfast in America	Supertramp	1979	Cupid's Chokehold	Gym Class Heroes	2005
Cola Bottle Baby	Edwin Birdsong	1979	Harder Better Faster Stronger	Daft Punk	2001
Edge of Seventeen	Stevie Nicks	1971	Bootylicious	Destiny's Child	2001
Gimme! Gimme! Gimme!	ABBA	1979	Hung Up	Madonna	2005
Harder Better Faster Stronger	Daft Punk	2001	Stronger	Kanye West	2007
Hermetico	Israeli band Balkan Beat Box	2007	Talk Dirty	Jason Derulo	2013
Hide and Seek	Imogen Heap	2005	Whatcha Say	Jason Derulo	2009
Hippy Skippy Moon Strut	Mighty Show Stoppers	1968	Ain't no other man	Christina Aguilera	2006
I will survive	Gloria Gaynor	1978	Hush hush	The Pussycat Dolls	2008
I'm with you	Avril Lavigne	2002	Cheers (Drink to that)	Rihanna	2010
If you don't know me by now	Harold Melvin & the Blue Notes	1971	Never Ever	Ciara	2009

⁹ Dados retirados do site "Who sampled" (<http://www.whosampled.com/>), válidos até 29 de novembro de 2015 e da listagem "Songs that use samples" (SONGFACTS, 2015).

If you don't know me by now	Harold Melvin & the Blue Notes	1971	If you don't know me by now	Simply Red	1988
King Floyd	Baby Let Me Kiss You	1971	Boombastic	Shaggy	1995
Let me prove my love to you	The Main Ingredient	1975	You don't know my name	Alicia Keys	2004
Let the music play	Shannon	1983	S.O.S.	Jordin Sparks	2009
Long Red	Mountain	1969	Born to die	Lana Del Rey	2011
Love on a Two Way Street	The moments	1968	Empire State of Mind	Jay-Z feat. Alicia Keys	2009
Love to love you baby	Donna Summer	1975	Naughty Girl	Beyonce	2003
Love, Need And Want You	Patti LaBelle	1983	Dilemma	Nelly feat. Kelly Rowland	2002
Miserlou	Dick Dale	1963	Pump It	The Black Eyed Peas	2005
Mr. Lonely	Bobby Vinton	1964	Lonely	Akon	2004
Nutcracker Suite	Tchaikovsky	1892	All over the world	Pet Shop Boys	2009
Personal Jesus	Depeche Mode	1989	Reach Out	Hilary Duff	2008
Pon de Floor	Major Lazer	2009	Run the world (Girls)	Beyoncé	2011
Ponderosa Twins Plus One	Bound	1971	Bound 2	Kanye West	2013
Puppet On A String	Sandie Shaw	1967	Alfie	Lily Allen	2007
Push the Feeling On	Nightcrawlers	1995	Hotel Room Service	Pitbull	2009
Redemption	Bill Conti	1979	Whatever you like	T.I.	2008
Soul Makossa	Manu Dibango	1972	Don't Stop the Music	Rihanna	2007
Soul Makossa	Manu Dibango	1972	Wanna be startin' something	Michael Jackson	1982
Straight to Hell	The Clash	1982	Paper Planes	M.I.A.	2007
Sublime	Santeria	1996	Billionaire	Travis McCoy	2010
Sunglasses at night	Corey Hart	1984	See you again	Miley Cyrus	2007
Take on Me	A-ha	1984	Feel this Moment	Pitbull e Aguilera	2013

The Girl Can't Help It	Little Richard	1976	Clumsy	Fergie	2006
The Good, The Bad and The Ugly	Ennio Morricone	1966	505	The Killers	2007
Tom's dinner	Suzanne Vega	1987	Centuries	Fall Out Boy	2014
Toy Soldiers	Martika	1989	Like Toy Soldiers	Eminem	2004
Under Pressure	Queen and David Bowie	1980	Ice Ice Baby	Vanilla Ice	1990
You Spin Me Round (Like a Record)	Dead Or Alive	1985	Right Round	Florida	2009