



Jorge Adrihan do Nascimento de Moraes

Trap no Brasil: Reexistências da Arte Periférica

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Rio de Janeiro
abril de 2023



JORGE ADRIHAN DO NASCIMENTO DE MORAES

Trap no Brasil: Reexistências da Arte Periférica

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio.

Profa. Aza Njeri

Departamento de Letras – PUC-RIO.

Profa. Cíntia Sanmartin Fernandes

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, 03 de abril de 2023

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, do autor e do orientador.

Jorge Adrihan do Nascimento de Moraes

Graduou-se em Letras (Português/Espanhol) na Fundação Educacional Unificada Campograndense, Teologia no Centro de Ensino Superior de Maringá e Pedagogia na Universidade Estácio de Sá. Especialista em Docência no Ensino Superior pelo Centro de Ensino Superior de Maringá e também em Língua Portuguesa pelas Faculdades Integradas Campograndenses. Mestre e Doutor em Ciências da Educação pela Universidad Columbia – PY. Atualmente, é diretor executivo do Instituto de Desenvolvimento Humano e Profissional, orientador de pesquisas de mestrado e doutorado do Programa Mercosul de Pós-graduação em Ciências da Educação (Universidad Columbia/Instituto Interamericano) e docente na educação básica.

Ficha Catalográfica

Moraes, Jorge Adrihan do Nascimento de.

Trap no Brasil: Reexistências da Arte Periférica / Jorge Adrihan do Nascimento de Moraes; orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz. – Rio de Janeiro – PUC, Departamento de Letras, 2023.

78f.

1. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2023.

Inclui bibliografia

1. Letras – Dissertações. 2. Trap 3. Reexistências 4. Arte Periférica 5. Contemporaneidade. I. Diniz, Júlio Cesar Valladão. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras.

CDD: 800

*“o que permitimos que a marca do
nosso sofrimento se torne está em
nossas próprias mãos”.*
(bell hooks)

Dedicatória

A minha irmã Andreza (*in memoriam*), uma das minhas maiores motivadoras e que, hoje, continua a me engajar, só que de outro plano.

Agradecimentos

O processo de escrita e de pesquisa nunca é fácil, mas consiste em um trabalho árduo, com disciplina e sensibilidade no trajeto. Em meio a esse percurso, ainda precisei lidar com a passagem para o plano espiritual de minha irmã Andreza e de minha sobrinha que estava em seu ventre. Foi um processo de me levantar e caminhar ao encontro daquilo que ela gostaria que eu fizesse. Sei que estaria aqui vibrando junto comigo essa conquista, assim como estive em todas as outras da minha vida. Logo, quero agradecer a Deus, pois me mobilizou e me deu forças para continuar. Gratidão a Jesus que me acompanha e cuida de mim nos mínimos detalhes. Todos os dias me sustenta e me mantém de pé firme em meus objetivos.

A minha família, que sempre me dá forças para prosseguir e me auxilia em todas as barreiras que surgem em meu caminho. Minha mãe, Eleiza, que com seus cafezinhos nos dias e noites de escritas, demonstrava o carinho e cuidado que me engajavam a persistir na pesquisa. A meu pai, Aroldo, que está sempre pronto a me auxiliar no que for preciso, sempre disposto. Chegar a um mestrado na PUC – Rio era uma realidade distante, enquanto morador da zona oeste do Rio de Janeiro, formado pela escola pública, preto e filho de pais que sequer terminaram o ensino fundamental, mas que me mobilizavam sempre a ultrapassar as delimitações do sistema.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Júlio Diniz, que com seu olhar humano e sempre acolhedor, tornou esse processo tranquilo, mesmo em meio às dificuldades que enfrentei no percurso. Gratidão pela sua humanidade. O ambiente acadêmico necessita de mais pesquisadores assim, que tenham o olhar além de um sistema de produção.

A minha amiga Estéfany Ingridy Cruz, que me entusiasmou a enviar o projeto para o processo seletivo de ingresso no programa e sempre me motiva a continuar.

Aos meus amigos e a todo corpo docente do programa em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC- Rio.

Gratidão!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Moraes, Jorge Adrihan do Nascimento de. **Trap no Brasil: Reexistências da Arte Periférica**. Rio de Janeiro, 2023. 78p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente investigação objetivou analisar a consolidação e configurações do Trap no Brasil, no sentido das reexistências da arte periférica na contemporaneidade. Para tal, a dissertação buscou, a princípio, abordar em que consiste arte periférica, tomando como ponto de partida o gênero em análise. Frente a isso, abordou a arte periférica não enquanto uma limitação do espaço em que ela pode ocupar e/ou alcançar, mas sim da produção de atores sociais que experienciam as realidades de uma sociedade capitalista e excludente. Logo após, tratou o Trap, desde o Hip Hop e o Rap, sob a perspectiva memorialística, como fator de identidade, em que as produções vão das palavras, das escritas ficcionais à performance. O estudo bibliográfico inicial culminou em uma pesquisa de campo, de cunho qualitativo, com a realização de entrevistas, por meio de questionário aberto, com produtores e trappers. Através de uma análise discursiva, compreendeu-se a hibridizem do Trap com outros gêneros, como Hip Hop, Rap e Funk, porém apresentando uma outra enunciação do povo preto, em outros espaços, denunciando os racismos, por meio de cenários e objetos elitizados. Sendo assim, por mais que se hibridizem em alguns aspectos, em outros se distanciam, não só pelas narrativas das canções, mas também com o Trap possuindo uma batida mais forte, com sons mais rápidos, com o uso de sintetizadores multidimensionais, a partir de diversos sons eletrônicos, que trazem a sensação do som ecoar por todos os lados. Percebeu-se, portanto, que o Trap vem para demonstrar os novos cenários e esferas sociais que a periferia alcança na contemporaneidade.

Palavras-chave:

Trap. Reexistência; Arte Periférica; Contemporaneidade.

Abstract

Moraes, Jorge Adrihan do Nascimento de. **Trap in Brazil: Reexistences of Peripheral Art**. Rio de Janeiro, 2023. 78p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The present investigation aimed to analyze the consolidation and configurations of Trap in Brazil, in order in the sense of re-existence of peripheral art in contemporary times. To this end, the dissertation sought, at first, to address what peripheral art consists of, taking the genre under analysis as a starting point. Faced with this, peripheral art was approached not as a limitation of the space it can occupy and/or reach, but rather as the production of social actors who experience the realities of a capitalist and excluding society. Soon after, he treated Trap, from Hip Hop and Rap, from a memorialistic perspective, as an identity factor, in which productions range from words, from fictional writings to performance. The initial bibliographical study culminated in a field research, of a qualitative nature, with interviews, through an open questionnaire, with producers and trappers. Through a discursive analysis, the hybridity of Trap with other genres, such as Hip Hop, Rap and Funk, was understood, but presenting another enunciation of black people, in other spaces, denouncing racism, through elitist scenarios and objects. Therefore, although they are hybridized in some respects, in others they distance themselves, not only due to the narratives of the songs, but also with Trap having a stronger beat, with faster sounds, with the use of multidimensional synthesizers, from several electronic sounds, which bring the feeling of sound echoing everywhere. It was noticed, therefore, that Trap comes to demonstrate the new scenarios and social spheres that the periphery reaches in contemporary times.

Keywords:

Trap, Reexistence, Peripheral Art, Contemporaneity.

Lista de Figuras

Figura 1 – Roda cultural em Niterói.....	35
Figuras 2 e 3 – A cultura Trap: estilo e estética.....	38
Figura 4 – Início do vídeo da música “pra frente”, de Jovem Ch e Caio Luccas..	45
Figura 5 – Jovem Ch no vídeo da música “pra frente”.....	46
Figura 6 – A performance do artista de Trap.....	48
Figura 7 – Trap no Rio de Janeiro.....	53

Sumário

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	12
2. ARTE PERIFÉRICA?.....	14
Periferia e Arte Periférica.....	21
3. DO HIP HOP AO TRAP – A QUESTÃO DA MEMÓRIA NAS ESCRITAS.....	30
4. DA PALAVRA À PERFORMANCE: ESCRITAS FICCIONAIS EM TRAP.....	43
5. RESULTADOS E DISCUSSÕES: REEXISTÊNCIAS EM MUSICALIDADES.....	55
5.1. Metodologia.....	55
5.2. Artistas e produtores entrevistados.....	57
5.3. A arte periférica e sua constituição na contemporaneidade...59	
5.4. A chegada do Trap no Brasil e seus gêneros propulsores: rap, hip hop e funk.....	62
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	67
REFERÊNCIAS.....	69
ANEXOS.....	73
ANEXO A: ROTEIRO DE ENTREVISTA.....	73
ANEXO B: FORMULÁRIO DE PERGUNTAS AOS ENTREVISTADOS.....	75



*Eu sou
A voz da resistência preta
Eu sou
Quem vai emprestar minha bandeira
Eu sou
E ninguém isso vai mudar
Tudo começou dar certo quando eu aprendi me amar
(Eu sou – Washington Duarte)*

¹ Imagem do portal Elle. Disponível em: [Trap, estilo e estética - ELLE Brasil](#). Acesso em 26 nov. 2022.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A arte periférica se reconfigura ao longo do tempo, de forma a resistir e reexistir diante da padronização estabelecida por séculos. Durante muito tempo, de acordo com Vieira (2015), a arte foi rodeada de elitismos, em que somente era considerado como cultura, como arte, aquilo que a classe alta da sociedade, a burguesia produzia. Nas últimas décadas, com o advento da globalização e das plataformas digitais, as periferias difundem suas produções e alcançam diversos cenários, em específico, os contextos musicais.

Diante disso, a presente investigação objetivou analisar a consolidação e configurações do Trap no Brasil, no sentido das reexistências da arte periférica na contemporaneidade. Logo, o estudo emerge da seguinte problemática: de que forma o Trap vem se consolidando no Brasil, no sentido de apresentar reconfigurações da arte periférica em sua reexistência? Cabe, portanto, um olhar mais atento para o que os sujeitos estão expressando e manifestando em suas realidades, a partir da arte, enquanto promotora de identidade, reivindicação e mecanismo de busca pela garantia de direitos, com a presença em outros estratos sociais. Nesse sentido, a palavra reexistência aparece na pesquisa como expressão dos movimentos das periferias em manter suas existências, através da arte.

Nessa conjuntura, a investigação é relevante, pois de acordo com documentário lançado pelo Spotify (2019) e pelo jornal O Globo Cultura (2020), o Trap no Brasil começa a ganhar visibilidade e maior destaque a partir de 2017 em Guarulhos/SP. Logo, é um gênero recente e pouco conhecido na atualidade, em cenários elitizados, como a academia. Porém, nas comunidades das grandes metrópoles e dentro do público jovem, a sua presença se faz notória.

Logo, enquanto sujeito morador de uma comunidade do Rio de Janeiro, imerso nos cenários dessa produção e vivenciando diariamente as questões sociais e de subalternidades promovidas pelo sistema capitalista, coloco-me também como pesquisador, na investigação dessa manifestação artística na contemporaneidade e suas ressignificações para a arte periférica.

Para tal, a dissertação buscou, inicialmente, abordar em que consiste arte periférica, tomando como ponto de partida o gênero em análise. Frente a esse arcabouço teórico, abordou a arte periférica não enquanto uma limitação do

espaço em que ela pode ocupar e/ou alcançar, mas sim da produção de atores sociais que experienciam as realidades de uma sociedade capitalista e excludente.

Logo após, tratou o Trap, desde o Hip Hop e o Rap, sob a perspectiva memorialística, como fator de identidade, em que as produções vão das palavras, das escritas ficcionais à performance. Essa questão da ficção nas produções desse gênero musical é abordada na investigação, de modo a compreender as enunciações e as posições em que se colocam os artistas em suas músicas e clipes. Para tal, utilizou-se das produções difundidas em canais do Youtube e outras plataformas de *Streaming*.

Toda essa discussão e fundamentação teórica do estudo bibliográfico inicial culminou em uma pesquisa de campo, de cunho qualitativo, com a realização de entrevistas, por meio de questionário aberto, com os produtores e trappers: Ebony, Jovem Ch, Jovem Dex, Scarp e Pablo Violante. Isso favoreceu uma discussão a partir dos próprios sujeitos que produzem esse gênero musical. Logo, na investigação, são consideradas as realidades, nos contextos sociais e raciais da produção de Trap no Brasil.

2. ARTE PERIFÉRICA?

O questionamento presente no título deste capítulo suscita uma questão um tanto complexa e de diferentes campos de entendimento sobre a conceituação de arte periférica. Complexa, pois será possível hoje intitular periférico um gênero que se encontra em diversos meios comunicativos e nos diversos cenários comerciais da música? O que é periferia e ser periférico? Até que ponto o Trap pode ser discutido enquanto dentro das concepções de arte periférica? O que é arte periférica? Essas são provocações que fazem emergir as discussões deste capítulo.

A princípio, é relevante pontuar que o conceito de arte sempre esteve, ao longo da história, relacionado à moral, à educação em seu formalismo e a uma padronização estética, de acordo com cada período em que ocorreu. Um exemplo disso é a definição de arte presente no dicionário Abbagnano de filosofia (2000), o qual conceitua arte como "conjunto de regras". Evidencia, portanto, uma concepção padronizada e moralística, já que regras estipuladas por quem? Há, então, o que é arte e o que não é? Logo, quem se manifesta fora dessas "regras" não tem sua expressão sendo considerada como fazer artístico.

Todas essas questões remontam aos estudos sobre arte ao longo da história. Na era grega clássica, por exemplo, era tida como a essência de uma virtude e atrelada à civilidade, a uma questão comportamental, com o seguimento de padrões estéticos na composição dos textos literários. Em consonância a isso, a Idade Média perpetua e solidifica a presença da arte enquanto moralidade. Vista, portanto, como uma das formas de expandir o pensamento teocêntrico e como fator de subalternização de povos e corpos dissidentes. Isso se demonstra a partir da presença dos jesuítas nas terras conquistadas pelos europeus, em que muitos textos teatrais e poéticos eram produzidos, como forma de catequização.

Nessa perspectiva dos jesuítas e da era da colonização, houve uma tentativa de apagamento da cultura africana, assim como suas manifestações artísticas e religiosas, ao mesmo tempo em que causou uma hibridização com os colonizadores.

Gilroy (2020, p. 23) aponta, nesse sentido, que:

sugiro que a diáspora se tornou menos um argumento a respeito da identidade, da hibridez e da globalização; das culturas viajantes e do mecanismo disciplinar do Estado do que uma muda disputa sobre os

códigos que irão regular a maneira pela qual a história das culturas negras no século XX será escrita.

Sendo assim, a produção artística do povo negro e do colonizador foi afetada diretamente pela diáspora, já que não se pode considerar um fazer artístico “puro”, sem interferências de outras culturas. O próprio processo de colonização causou uma hibridez de identidades, culturas e manifestações artísticas. “concepções superintegradas de cultura que apresentam as diferenças étnicas como uma ruptura absoluta nas histórias e experiências do povo ‘negro’ e do povo ‘branco’”. (GILROY, 2020, p. 35).

Ainda nessa discussão, não se pode discutir arte sem atrelar à cultura, já que a primeira é um meio de fazer, produzir manifestações culturais. Dentro desta concepção, Eneida Leal Cunha (2009) elucida que a primeira noção de cultura se deu no Iluminismo do século XVIII, “quando a noção de cultura praticamente equivale à de civilização e de civilidade” (CUNHA, 2009, p. 4). Sendo assim, era considerado como cultural o que era propagado pelos europeus, pelos brancos. Quem não fazia parte desta “civilidade” era bárbaro e devia ser colonizado.

As premissas iluministas sobre cultura, valor cultural e estética continuam a ser testadas por aqueles que não as aceitam como padrões morais, universais. De certo modo, esses conflitos são o resultado de um período histórico distinto no qual foi produzido um novo racismo, etnicamente absoluto e culturalista. (GILROY, 2020, p. 48)

Esses modos de atuação baseados na superioridade cultural, estética e artística, fruto do iluminismo, reverbera, atualmente, nos racismos, ao classificar as produções. Um exemplo disso, é o pensamento de que o Trap e outras manifestações que não seguem as normas da Língua Portuguesa na sua escrita e se utilizam de palavras consideradas de “baixo calão” são inferiores se comparadas a MPB, Bossa Nova, música “clássica” etc.

Outra dimensão do entendimento sobre cultura, que perdura ainda hoje, é colocada pela Eneida Leal Cunha (2009) como “as pessoas cultivadas ou cultas”, que surge no século XIX. Nesta perspectiva, torna-se cultural aquilo que está enquadrado nas estipulações estéticas e sacrais das artes, em uma visão eurocêntrica, dentro do pensamento que percorreu no Iluminismo. Compreende-se, portanto, que os brancos sempre determinaram o que é ou não cultura,

culminando em uma exclusão e marginalização das práticas artísticas do povo preto. É esta disputa e busca por legitimação de espaços que ocorrem na atualidade.

O projeto de estudos culturais é um candidato mais ou menos atraente à institucionalização dependendo da roupagem étnica na qual ele é apresentado. A pergunta a respeito de quem são as culturas que estão sendo estudadas, portanto, é uma pergunta importante, tal como é a questão sobre de onde virão os instrumentos que possibilitarão esse estudo. (GILROY, 2020, p. 39)

Portanto, quando se discute cultura, é necessário refletir sobre o processo de colonização, o qual não foi somente uma estrutura de controle sobre os corpos do povo preto, mas também uma estruturação de pensamento, de arte, de conhecimento. Um sistema que institucionaliza e oferece os instrumentos que levam à concepção de arte, de cultura, somente o que é produzido pelos brancos. É estruturado, sistematizado, intencionalmente.

Desta forma, o colonizador subalternizou os povos africanos nos sequestros realizados, na colonização. Uma das formas de desumanizarem, ao longo do tempo, a partir da colonialidade do poder, foi tentar apagar, no percurso da história, toda cultura e ancestralidade africana. Neste sentido, Aníbal Quijano (2005), ao tratar da teoria da colonialidade, discute que o eurocentrismo estipulou um padrão de poder, ser e saber.

A partir disso, tal teórico aborda que o colonialismo é um sistema de dominação do trabalho e das riquezas, frente à perspectiva de raça. O poder a partir da desumanização e exploração dos corpos, em uma base racista, como afirma Stuart Hall (2015). Este padrão de poder social, alinhado à ideia de raça, que repercute ainda hoje, é o que se denomina enquanto colonialidade.

O poder a partir do ser estipula um padrão de corpo que possui espaço. É o homem branco, hétero, europeu, seguidor da moral e dos costumes cristãos. Corpos que não se encaixam neste modelo são diariamente desumanizados por um sistema que carrega em si a colonialidade. Assim como o ser, o saber é padronizado. O conhecimento veiculado, as vozes presentes, as manifestações artísticas que circundam e possuem apoio financeiro para alavancar em diferentes cenários, seguem sendo de maioria da branquitude.

Nessa perspectiva, compreende-se que, na contemporaneidade, frente às práticas artísticas, os indivíduos estão entrelaçados através de diferentes formas discursivas, essas que os constitui como sujeitos, como indivíduos de uma sociedade. De acordo com Alevato (2015, p.225) “o elo do homem com o mundo onde vive é a identificação com sua cultura e seus ‘porquês’”. Logo, a arte leva as pessoas a um processo de conscientização e luta, resistindo e reexistindo.

A resistência, enquanto uma reação diante de uma opressão sofrida, suscita a discussão em relação às dominações existentes sobre as manifestações artísticas de corpos, que ficam à margem de um padrão eurocêntrico, a partir da colonialidade do ser, como discutido anteriormente. Neste sentido, toda a luta e disputa por espaços antes deslegitimados levam os corpos negros a reexistirem perante um sistema que almeja o apagamento de sua cultura.

A reexistência torna-se, portanto, o ato de se buscar outras formas de se manifestar, de se posicionar de tempos em tempos, a fim de manter viva a existência. É buscar outros referenciais e possibilidades não pautadas pelo discurso dominante, ao mesmo tempo em que não se pode escapar da hibridização.

Os diálogos intensos e muitas vezes amargos que acionam o movimento das artes negras oferecem um pequeno lembrete de que há um momento democrático, comunitário, sacralizado que simboliza e antecipa (mas não garante) relações sociais novas, de não dominação. As fronteiras entre o eu e o outro são borradas, e formas especiais de prazer são criadas em decorrência dos encontros e das conversas que são estabelecidos entre um eu racial fraturado, incompleto e inacabado e os outros. (GILROY, 2020, p. 168)

Diante disso, a cada dia novos contextos e novas realidades são retratadas, através da arte, como promotora da expressão de emoções, sentimentos e identificação das pessoas com suas realidades. Logo, o indivíduo percebe e toma consciência de seu contexto e encontra na arte uma forma de manifestação, exteriorização, no sentido de que “não tem uma existência isolada, um “em-si”, mas se constitui e se conserva a partir do simbolismo de sua materialidade para determinado grupo social” (ALEVATO, 2015, p.226).

Seguindo esse pressuposto, Cosson (2018) aborda a literatura como forma de expressão e exteriorização de realidades, em que as palavras

materializam os contextos de diversos grupos sociais e dos períodos enfrentados pelos seres humanos em distintas historicidades. Portanto, em suas diferentes concepções, como música e textos de diversos gêneros, a literatura comporta a possibilidade de recriação e reformulação da realidade.

Sendo a arte expressões de contextos, assim como salientado anteriormente, é recorrente o surgimento de novos gêneros literários, de forma híbrida, assim como salienta Canclini (2008). Ou seja, não se pode na atualidade considerar como literatura somente textos escritos, mas considerar a literatura como arquipélago², em que não há um ponto de partida, mas se constitui e se manifesta de diversas formas.

Nesta questão, não se pode desconsiderar as relações e influências do capital nas artes, já que “os que detêm o capital e os que aspiram a possuí-lo promovem batalhas que são essenciais para entender os significados do que é produzido”. (CANCLINI, 2008, p. 36). Esses conseguem determinar o que é ou não literário. Fruto disso é a concepção de literatura que ao longo de muito tempo foi propagada e se fez presente dentro do cânone literário, o qual é regulamentado por quem detém o capital. Ainda hoje encontramos resistências quanto às diversas manifestações artísticas, como por exemplo, a dificuldade de encontrarmos em um livro didático de literatura a presença do Rap ou do Hip Hop.

Diante disso, cabe um olhar mais atento para o que os sujeitos estão expressando e manifestando em seus contextos, para que se possa ter um olhar desprovido de padrões e elitizações da arte. A realidade dos desconsiderados pela elite é o que move suas produções, logo “atentar para as formas culturais exige compreender os diferentes caminhos para entrever os processos de letramentos empreendidos por diferentes grupos sociais e culturais”. (SOUZA, 2011, p.41). São diferentes manifestações artísticas, entrecruzamentos e trajetórias que se constituem enquanto fazer literário e ocupam espaços antes restringidos.

Nessa vertente, compreende-se que em todos os setores sociais há produção literária, ainda que essa não seja considerada pela elite artística-literária, especialmente na formação de sua subjetividade “por meio do

² Fala do Prof. Dr. Júlio Diniz, durante a ministração da disciplina “os limites do literário”, em 2021.1.

desenvolvimento estético e da capacidade crítica, garantindo a reflexão sobre seus próprios valores e crenças, como também os da sociedade a que pertence”. (OLIVEIRA, 2010, p. 41). Diante disso, a mesma autora apresenta a Literatura em sua contribuição social, como expressão de realidades e da capacidade crítica dos indivíduos. Logo, cada sociedade por se comportar de maneiras diferenciadas e diversas umas das outras, também terão distintos mecanismos e gêneros literários para manifestação de suas emoções, sentimentos e historicidades.

As sociedades contemporâneas não produzem manifestações artísticas da mesma forma que a modernidade, por conseguinte, não possui a mesma maneira de produção dos gêneros literários, isso porque possui novos anseios e novas perspectivas, que se adequam aos avanços científicos, sociais e tecnológicos da atualidade. Todo uso da palavra envolve ação humana em relação a alguém, em um contexto interacional específico no qual ocorre a busca pela apropriação, a batalha pelas palavras e seus sentidos, a disputa por identidades sociais.

É, nesse espaço, onde também se configuram as relações dialógicas de reexistências inscritas em um processo que envolve negociação, reinvenção e subversão de relações assimétricas de poder. “Por mais simples que seja um enunciado, ele sempre se dirige a alguém e carrega um posicionamento, uma ação frente à realidade em que se vive”. (SOUZA, 2011, p.55).

Essa ação humana em relação à palavra leva a diversas produções literárias, que surgem como uma identificação de culturas e realidades. O que antes era retratado por quem não vivia as marginalizações, hoje o povo preto, que por muito tempo teve suas vozes caladas, pode se manifestar.

Os atuais escritores provêm de lugares considerados marginalizados pelas conjunturas sociais, políticas e econômicas e prezam pela representação do real”, como uma forma de demonstrar o que vivem diariamente, suas histórias, suas dificuldades em uma sociedade elitista que vê a cada dia esses atores sociais tomando espaço, estes que “em sua maioria são moradores de favelas, subúrbios, presídios e também pertencentes a etnias e gêneros discriminados pela sociedade. (VIEIRA, 2015, p. 85).

Essas concepções trazem à tona, na contemporaneidade, uma junção do culto com o popular, em que Canclini (2008), teórico de culturas híbridas,

acredita que essa mescla pode sintetizar-se na cultura massiva e pede um novo olhar para a estética literária e os conceitos que se tem sobre o que são práticas artísticas ou seu consumo, já que estamos rodeados de uma “hibridização da cultura, acarretando uma cultura heterogênea em uma sociedade de consumo”. (VIEIRA, 2015, p.22). Logo, a sociedade demanda novos olhares, novas abordagens, já que cotidianamente consumimos uma pluralidade artística. Um exemplo disso é que essa hibridização faz com que a branquitude se utilize de uma musicalidade que provém do povo preto, assim como esse último também já se utilizou de gêneros provenientes de brancos.

As culturas já não se constituem em grupos fixos e estáveis e, portanto, desaparece a possibilidade de ser culto conhecendo o repertório das “grandes obras”, ou ser popular porque se domina o sentido dos objetos e mensagens produzidos por uma comunidade mais ou menos fechada (uma etnia, um bairro, uma classe). “Agora essas coleções renovam sua composição e sua hierarquia com as modas, entrecruzam-se o tempo todo e, ainda por cima, cada usuário pode fazer sua própria coleção”. (CANCLINI, 2008, p.293).

Logo, essa hibridização da cultura, característica das transformações ocorridas em sociedade e do mundo contemporâneo, demanda um olhar apurado e distante de qualquer padronização, não considerando somente como cultura aquilo que é reconhecido pelo cânone musical da branquitude, já que as hibridizações promovem uma interseção entre as diferentes produções musicais. Assim, “as tecnologias de reprodução permitem a cada um montar em sua casa um repertório [...] combinam o culto com o popular, incluindo aqueles que já fazem isso nas estruturas das obras” (CANCLINI, 2008, p. 293).

A contemporaneidade apresenta, portanto, campos expandidos de práticas artísticas, as quais se adequam a esse novo perfil de sociedade, cada vez mais diverso e imerso em um contexto que mescla diversas conjunturas e rompe os paradigmas estéticos e literários estabelecidos anteriormente.

Periferia e Arte Periférica

Como exposto anteriormente, dentro dessa questão de uso da realidade como promotora de práticas artísticas, não se pode considerar como arte somente o que sempre esteve regulamentado, padronizado, dentro de uma

estética imposta. As periferias produzem práticas artísticas a todo instante e se manifestam como forma de demonstrar as realidades que vivenciam. “Essas produções colocam em evidencia diversos atores sociais pertencentes a minorias sociológicas, como mulheres, homossexuais e negros”. (NASCIMENTO, 2006, p.12).

Nessa vertente, compreende-se que ser da periferia significa presenciar diariamente irmãs e irmãos sendo mortos por um estado genocida. É enfrentar a discriminação social e racial, não ter acesso a bens públicos de qualidade, viver a realidade do desemprego, das drogas e da violência.

A partir da arte se colocam como cidadãos, que possuem direito à cidade e a todos os seus bens. Esses manifestam os seus lugares sociais em uma sociedade marcada por uma história de fragmentação e marginalização de seres humanos. Historicamente, nas artes e na literatura, a questão da marginalização e da marginalidade é uma composição e um estigma por parte dos artistas e escritores. “Devido a circunstâncias, ideologias e questionamentos acerca do fazer artístico e de movimentos sociais, os artistas e escritores, em vários pontos históricos da arte tiveram que conviver com a marginalização”. (VIEIRA, 2015, p.47).

Sendo assim, o conhecimento e ensinamento sobre as novas manifestações artísticas precisam romper os paradigmas conservadores do passado e não reproduzir somente os padrões literários anteriores. Logo, a literatura periférica emerge enquanto identificações dos sujeitos com seus contextos e uma forma de resistência em relação às múltiplas violências e desigualdades sociais. “Longe de serem homogêneas, pois modeladas e construídas culturalmente, são marcadas pela heterogeneidade e estão relacionadas aos papéis e aos lugares sociais que ocupamos, ou somos impelidos a ocupar”. (SOUZA, 2011, p.34)

Essa produção se distancia dos padrões impostos pela teoria artístico-literária e produz suas próprias regras e manifestações. Denominada como periférica, já possuiu também a identificação como marginal. Marginais assim definidas, no passado, por serem produções que afrontam e rompem padronizações e paradigmas estéticos vigentes.

[...] O sentido de “marginal”, do ponto de vista estético-cultural, tem

uma aplicação específica na história da literatura brasileira, referindo-se ao movimento da década de 70 do século XX, contrário às formas comerciais de produção e circulação da literatura, conforme o circuito estabelecido pelas grandes editoras. (OLIVEIRA, 2011, p.1)

As práticas artísticas, por muito tempo, tornaram-se restritas de difusão, sendo propagados textos e musicalidades de autores que eram considerados pela academia literária e pelo mercado. Ou seja, somente as produções que seguiam os padrões socialmente estabelecidos eram veiculadas, ou quando o sofrimento e racismo serviam ao entretenimento da branquitude. Um exemplo disso é a obra “*Quarto de despejo*”, de Carolina Maria de Jesus, autora que não só escreveu sobre as realidades da favela, mas que também possui romances e outras obras desenvolvidas por ela. No entanto, somente “*Quarto de despejo*” possuiu alcance e consideração pela elite editorial.

Considero relevante nessas discussões de arte periférica, reiterar a questão histórica que envolve o que se denomina enquanto literatura periférica, já que como anteriormente pautado, analisamos a literatura como um arquipélago. Nessa concepção, Oliveira (2011) e Hollanda (2004) traçam uma abordagem histórica do que se denomina como literatura periférica. De início, foram artistas da classe média que se manifestaram contra o sistema de produção e passaram a disseminar suas literaturas que não haviam sido aceitas pela academia literária.

Nessa vertente, Vieira (2015, p.16) afirma que “a partir do movimento das vanguardas e da concretização da Semana de Arte moderna, pode-se dizer que há uma ruptura com uma arte elitizada, na qual desponta um novo modo de fazer arte”, essa que demonstra a quebra de padrões e começa a dar lugar a indivíduos que almejam a arte fora de estéticas prontas, de um único modo de se realizar o fazer artístico em que se vê “a utilização de elementos populares e da modernidade como o folclore, a inserção da linguagem coloquial, ideias nacionalistas, a mídia como forma de divulgação através de revistas e jornais”. (VIEIRA, 2015, p.16).

Toda essa visão propagada por esses movimentos literários torna a arte mais acessível para pessoas que não fazem parte de um grupo social elitizado, intelectualizado. Começa-se, a partir dessas ações, uma nova forma de enxergar o mundo artístico, mais próxima de comunidades periféricas, dos fazeres e

haveres populares.

A partir dos anos de 1950 que começa a florescer um espaço antes nunca dado aos “marginalizados”, através de artistas, intelectuais de esquerda que se propuseram a fazer uma arte conscientizadora e política. Porém, esses movimentos tiveram duração legalizada apenas até 1964, quando se iniciou a ditadura militar. Logo, literatura conceituada naquele momento como marginal, sendo produzida por indivíduos da classe média e alta. A favela não tinha espaço.

A partir dos movimentos e rompimentos causados pelas gerações anteriores de escritores, a literatura começa a alcançar outros espaços, através de escritas carregadas de críticas. Após a ditadura militar, a literatura denominada como marginal era aquela em que os intelectuais produziam de uma forma reivindicatória, elucidando nas escritas as desigualdades e realidades enfrentadas pelo povo nas periferias. Eram as classes média e alta escrevendo sobre a favela, sobre os pobres.

Sendo assim, “a associação do termo marginal à literatura produziu diferentes empregos e significados, dando origem a uma rubrica ampla e de entendimento quase sempre problemático” (NASCIMENTO, 2006, p.1), já que eram caracterizadas como marginais obras que burlavam o processo editorial, não se enquadrando à estética literária do momento histórico, opostas ao cânone, ou que “são de autoria de escritores originários de grupos sociais marginalizados; ou ainda, que tematizam o que é peculiar aos sujeitos e espaços tidos como ‘marginais’”. (NASCIMENTO, 2006, p.1).

A marginalização apontada como um processo social em que cidadãos e cidadãs são considerados inferiores diante de toda uma sociedade, por conta de condições sociais e econômicas. Logo, “como conceito geral, tem-se que o adjetivo ‘marginal’ é derivado do substantivo ‘margem’, ou seja, beira, orla. Sendo assim, no âmbito social, torna-se ‘marginal’ aquele que não está no centro” (VIEIRA, 2015, p.25).

Todo o crescimento em vista do capital vivido a partir da década de 1950 e logo após o sistema de repressão e opressão causado pela ditadura militar no Brasil, o termo marginal vulgarizou-se, como reitera o teórico Sérgio Gonzaga, que o termo marginal teve uma acepção vulgar no universo linguístico brasileiro, após a década de 50, quando “os planos desenvolvimentistas geraram uma

consciência eufórica do progresso. Acreditava-se na transformação rápida de um país subdesenvolvido numa nação de alto nível capitalista”. (GONZAGA in FERREIRA, 1981, p.147).

Todo esse universo e utopia em relação à nação trouxeram novamente um olhar elitista e centrado no capital, fazendo que a arte fosse novamente vista com padronizações, essas que se tornaram mais impostas e excludentes durante o regime militar no Brasil. Pois, antes de 1964 diversos grupos intelectuais surgiram “como o MCP (movimento de Cultura Popular), no Recife e o CPC (Centro de Cultura Popular), no Rio de Janeiro, este com ligação à UNE (União Nacional dos Estudantes)” (VIEIRA, 2015, p.27).

Esses artistas que possuíam uma vertente crítica em suas artes foram, então, durante a ditadura militar, considerados como marginais, em um sentido pejorativo do termo, que traz uma concepção de criminalidade. Logo, nós que somos da periferia, em sua maioria, preferimos utilizar periférica, pois o conceito de marginal ganha a conotação de assassino, delinquente, pessoas passíveis de julgamentos e castigos, retiradas de um convívio social.

Nessa conjuntura discriminatória e excludente, coube aos intelectuais da época três posições, segundo Hollanda (2004), o conformismo, o inconformismo e a atitude revolucionária. Surge, portanto, uma arte revolucionária e de resistência frente às opressões ditatoriais. Nesse contexto social e histórico discriminatório vivenciado pelo Brasil, em que prezava por padrões estéticos e morais, aqueles que não estavam dentro das padronizações eram reprimidos, tendo sua voz calada.

Os militares “tendo em vista a moral, os bons costumes e a imagem que o país deveria passar para o exterior, escondiam e abafavam os seus marginalizados”, ou seja, aquelas e aqueles que não se enquadravam nas regras excludentes impostas, sendo com “intuito de censura que a vigilância feita pelos militares servia nos anos 50 e até o final da ditadura militar” (VIEIRA, 2015, p. 28). Nesta conjuntura de ditadura militar, só era reconhecido como fazer artístico aquilo que assegurava a identidade nacional, como acontecia em países de maior tradição literária.

Em consequência, houve certa limitação do que se concebia como literatura ou como literatura “a ser valorizada, pois a obra para ser adequada precisava, dentro do padrão descritivo-realista, atender à possibilidade de ser

lida como uma alegoria da pátria”. (COSSON, 2020, p.42). Nessa realidade, da literatura reconhecida como tal, somente as que serviam aos interesses ditatoriais do Estado. A música, portanto, emerge como forma de protesto aos modelos estabelecidos, que as letras traziam em si o cotidiano com fortes críticas sociais. Podem-se incluir nesse grupo o samba, que derivado dos subúrbios, dos cortiços, marcado por suas expressões da exploração do negro e do pobre, o Rock como protesto, a MPB, música popular brasileira, e a Bossa Nova.

Compreende-se, então, que o fazer artístico “marginal” tornou-se motivo de orgulho para os artistas desse período, já que iam contra um sistema dominador estabelecido. “É através do fetiche e dessa glorificação do ser marginal que muitos artistas se valeram como identidade, pois, assim como os marginais ficam à margem, estes artistas se consideravam à margem do sistema de produções artísticas”. (VIEIRA, 2015, p.34)

Toda essa produção torna-se mais intensa nos períodos de 1970 e 1980, com muitas tendências juntas e mescladas, pois os artistas tentam resgatar as memórias culturais individuais e coletivas, por meio da literatura, em que esse sujeito desconsiderado pelo estrato de poder da época, pode a partir da “interpretação crítica [...] a sua participação transformativa no próprio interior da sociedade que o exclui, o que representa a sua concreta integração” (MARTINS, 2003, p.17).

Nesta vertente histórica do fazer literário, o paradigma social surge a partir dos anos de 1970, como uma contraposição ao modelo anterior de padrão colocado, com um olhar sociológico. A arte, portanto, funciona como o sentimento de pertencimento a uma sociedade que é excludente. Após a ditadura militar e os anos 90, que entram no cenário da literatura periférica escritores que não faziam parte da classe intelectualizada da sociedade. Até aquele momento essa literatura era veiculada por universitários e intelectuais. Sendo assim, entram em cena pessoas da periferia que através de suas manifestações apreendem e manifestam as suas realidades.

Segundo Canclini (1980, p. 45) “a capacidade de fazer com que juntamente com o gozo de recriar, os espectadores ampliem o conhecimento de sua realidade, desenvolvem sua identidade como classe e como povo”, que possui os mesmos direitos dos demais indivíduos da sociedade, essa que não deve ser fragmentada, nem elitizada, mas deve promover a todas e todos as

mesmas oportunidades. Tem-se na literatura “a consciência das possibilidades de sua própria cultura e a transformem por eles próprios”. (CANCLINI, 1980, p. 45).

Portanto, no cenário contemporâneo do fazer artístico se tem em cena uma nova geração que desconstrói os modelos e vem para marcar e manifestar as problemáticas sociais em que boa parte da produção dos escritores da periferia e dos rappers se caracteriza por um esforço de interpretar os mecanismos de marginalização social e de permitir que nas periferias e favelas grupos se multipliquem para produzir a definição da própria imagem. (NASCIMENTO, 2006).

Essa imagem vem marcada de identidades e apropriação de espaços sociais antes não permitidos. A periferia que antes era vista como lugar de marginais, no sentido de delinquentes, hoje é cenário de artistas e atores sociais que promovem a conscientização crítica de sua geração.

Na atualidade, as práticas artísticas periféricas abarcam todas as produções que são desenvolvidas por sujeitos que encaram as desigualdades raciais e sociais, de gênero, de violências e marginalizações. Do ponto de vista espacial, periférico “diz respeito à linha que define o limite de uma superfície, demarcando, portanto, a forma e a configuração de um espaço ou objeto”. (OLIVEIRA, 2011, p.2).

Neste sentido, apreende-se que ser da periferia não se limita somente a um espaço geográfico demarcado, mas também um lugar social, de exclusão e segregação. É presenciar e vivenciar diariamente o controle que tentam realizar sobre os nossos corpos, sobre a nossa cultura. Portanto, a arte periférica não se configura enquanto uma limitação do espaço em que ela pode ocupar e/ou alcançar, mas sim da produção de atores sociais que experienciam as realidades sociais, econômicas e culturais. É demonstrar através da música, dos gestos e das ações os lugares que temos ocupado, mesmo após uma história de desumanização.

Na tese “A formação dos sujeitos periféricos: Cultura e Política na periferia de São Paulo”, de Tiajarú D'Andrea (2014), o autor discute que a palavra “periferia” passa a ser problematizada a partir dos Racionais MC's, na década de 1990. Até então as periferias eram vistas como lugares de produção de jovens “delinquentes”, “infratores”. Frente a esse grupo musical e a esse período, são

suscitadas as discussões enquanto as marginalizações vivenciadas, as realidades manifestadas e denunciadas através das músicas. O sujeito periférico, como cita a tese supracitada, enquanto morador, experienciando tal condição, passa a não mais ter esse termo como pejorativo, mas a utilizá-lo como pertencimento a uma coletividade. Isso se reflete hoje, já como reafirmação que possuímos ao dizer que somos da periferia. É sentimento de pertencimento, ancestralidade, reconhecimento e valorização de onde fomos formados.

Portanto, no que concerne à periferia, é possível entendê-la sob um viés geográfico, político e social. Geográfico na perspectiva territorial, de áreas que são marginalizadas socialmente, que possuem a falta de acesso a bens de direito de cidadãos, como transporte, emprego, saúde. São regiões que são destinados poucos recursos e até mesmo nenhum para manutenção da vida humana. Diante disso, alinha-se à questão social, pois periferia enquanto um espaço de pessoas que sofrem as opressões diárias de um sistema racista e genocida, que deseja a morte de pessoas pretas. Por isso, não há o interesse de investimento nessas áreas.

Quando trato de periferia como uma questão política, reitero a discussão para sentimento de pertencimento e reconhecimento de suas raízes. Tomemos como elucidação o Trap. É um gênero que se iniciou com grande difusão nas favelas, nas periferias do Brasil, mas que hoje alcança outros espaços. O mesmo Trap que toca nas casas e festas das comunidades, por exemplo, também toca nos apartamentos de luxo das áreas nobres das cidades.

Logo, entende-se que não trato de trap enquanto arte periférica como uma limitação do espaço em que ele pode ocupar e/ou alcançar. É demonstrar através da música, dos gestos e das ações os lugares que temos ocupado, mesmo após uma história de desumanização. É uma questão de pertencimento, de enaltecimento das produções que vieram da periferia.

Sendo assim, um produtor ou um artista de Trap pode não mais viver em uma região periférica, ou seja, periferia enquanto espaço geográfico, mas ainda assim não deixa de estar suscetível ao racismo presente na sociedade brasileira. O fato de termos cada vez mais artistas e escritores da periferia nos espaços do mercado hegemônico não significa que o racismo tenha cessado, pelo contrário. Por isso, vejo a importância de se utilizar do termo periférico em uma perspectiva política e social.

É, portanto, um gênero que, por mais que esteja presente no mercado hegemônico, advém de sujeitos das periferias, no sentido de utilizarem a música como uma forma de manifestação contra um sistema que fragmenta a sociedade e não inclui. Uma forma de ultrapassar os limites e as barreiras sociais, pois todos seriam marginais desde que tivessem consciência de que algo lhes é vedado. A tomada de espaços, a posição de luta e resistência faz que nos identifiquemos como sujeitos e saíamos de uma realidade marginalizada, mostrando à sociedade o potencial da periferia.

As temáticas abordadas na arte periférica, em geral, são a vida na periferia, as violências enfrentadas pelo racismo e as discriminações em suas diferentes formas, a falta de acessibilidade aos direitos enquanto cidadãos e cidadãos, a carência de trabalho, de infra-estrutura urbana, sempre calcados numa ideia comum sobre o espaço social da periferia.

Assim também, há uma descrição dos cenários e das personagens, como as casas na favela, o esgoto a céu aberto, a falta de transporte público de qualidade, presenciar irmãos e irmãs negras sendo humilhados e mortos pela polícia e sociedade, as dependências de drogas, com pais alcoólatras e jovens sem oportunidades educacionais e de trabalho etc.

Nesses contextos sociais, a arte sempre emergiu como uma libertação, em que o sujeito tomando consciência de suas realidades, posiciona-se criticamente frente às problemáticas. A periferia torna-se vista e com isso considerada como parte da sociedade, está em todos os lugares, seja nos museus sacralizados, seja nas universidades proibidas para pobres; a 'cultura urbana' torna-se uma forma cultural emergente e o seu gosto está atrelado não só ao espaço periférico.

Sendo assim, quando se trata de reexistências da arte periférica, utilizo o termo arte como uma escolha política, de usar um termo que sempre foi ligado à elite, para uma prática artística que teve seu início na periferia. Isso também demonstra o que será discutido nesta dissertação sobre o Trap, já que ele caminha em uma trajetória diferente do que se tinha como produção periférica, por isso reexistências, ou seja, novas formas de se colocar.

Portanto, periférica não no sentido de delimitar, mas em uma concepção político-social, de pertencimento e de enaltecimento de um gênero que teve e tem sua origem em regiões e por sujeitos periféricos, mas que alcançam a

presença, sucesso e difusão no mercado da música.

3. DO HIP HOP AO TRAP – A QUESTÃO DA MEMÓRIA NAS ESCRITAS

Ao se tratar de Trap, enquanto uma manifestação artística oriunda da negritude, é necessário remeter a gêneros que o antecederam, como o Hip Hop e o Rap, já que na contemporaneidade hibridizam com a musicalidade em

análise no estudo. Ademais, é relevante discutir a questão da memória nas produções dessas práticas artísticas. Logo, tem-se como objetivo deste capítulo, tratar do Trap, desde o Hip Hop e o Rap, sob a perspectiva memorialística.

De acordo com Arfuch (2018), a memória se constitui como fator de identidade, de construção de espaços, de continuidade da vida. Além disso, ela não pode ser dissociada das questões históricas. Logo, para a autora, não há memória sem história, sem subjetividades, sem sujeitos. É a construção constante do eu, em que o outro participa deste processo, em uma relação dialógica, formadora e apropriadora de espaços. Nesta perspectiva, a memória dos sujeitos lhes dá subsídios para manutenção de suas subjetividades, de suas jornadas, de sua ancestralidade. Sem memória, não há vida.

Desta forma, o colonizador subalternizou os povos africanos nos sequestros realizados, na colonização. Uma das formas de desumanizarem, ao longo do tempo, a partir da colonialidade do poder, foi tentar apagar no percurso da história toda cultura e ancestralidade africanas. Nossa luta e resistência na contemporaneidade visa resgatar as memórias de nossos ancestrais, nossa cultura, nossa raiz, nossa origem. A partir disso, mantemos viva a nossa história e a continuidade de nossa vida, em uma sociedade que constantemente desumaniza o outro. Nesta conjuntura, a arte nos serve como força motriz de apropriação de espaços, antes negados, de levar para o centro a margem.

Nestes novos cenários de escritas, em que a cada dia diferentes gêneros artísticos emergem, sendo divulgados e produzidos por diferentes canais midiáticos, através dos corpos, dos gestos, da ação, da representação, a literatura ocupa seus espaços e desvenda máscaras identitárias. As subjetividades enquanto os lugares que um sujeito pode ocupar.

Diante disso, o presente capítulo objetiva discutir as memórias da periferia presentes no Trap, gênero musical em ascensão no Brasil. Para tal, serão percorridas suas origens, a partir do Hip Hop e Rap, até culminar na configuração do gênero em análise, já que essas manifestações antecedentes contribuíram para o surgimento do Trap.

O Hip Hop, de acordo com Souza (2011) pode ser traduzido literalmente como balançar [*to hip*] o quadril [*hop*], o qual é marcado por posicionamentos reflexivos e críticos frente às desigualdades sociais e raciais. Logo, esse gênero,

que subsidiou o surgimento do Trap, “tematiza as desigualdades sociais, racismo, discriminações e violências de toda sorte”. (SOUZA, 2011, p.16)

Aparecendo por volta dos nos 70, em Nova Yorque, o Hip-Hop representava todo o contexto social em que viviam os negros dos Estados Unidos, a partir de uma segregação. Logo, a música feita na rua era uma forma de manifestação e reivindicação por seus espaços na sociedade norte-americana. Mas, mesmo com toda a luta do povo negro por seus direitos civis, eles continuaram marginalizados e não sendo reconhecidos. “A marca da sociedade estava na determinação de lugares distintos para negros e brancos, sedimentando ideias inferiorizantes, que naturalizavam as desigualdades socioeconômicas”. (SOUZA, 2011, p.62). Foi justamente neste período de lutas sociais e econômicas que o Hip Hop ganhou os seus contornos.

Cantores de hip hop tornam-se visíveis, tem-se o início da Literatura/marginal periférica, ONGS são criadas em prol da arte como cinema, dança, teatro e música, surgem novos nomes no ativismo cultural [...] com atuação nas periferias, no entanto, todos os atores sociais nasceram e moram neste lugar. (VIEIRA, 2015, p.79)

Na periferia, muitos grupos foram surgindo e cada vez mais expandindo as suas artes e suas representações através da música, que através da diversidade, com vertentes africanas, latinas, formaram o Hip Hop, esse movimento cultural que vem marcado por identificações e apropriações de realidades. O corpo se fazendo muito presente, através do balançar do quadril, das batidas, dos diferentes passos nas danças que poderiam ser feitos. Nesta perspectiva, a arte como forma de socialização, tomada e construção de espaços. O corpo como resistência.

É importante enfatizar que os três elementos do hip hop – pedagogia, afirmação e brincadeira – contribuem para uma constelação cultural-popular em que nem a bússula política do esquerdismo cansado nem os lustrosos instrumentos de navegação do pós-modernismo negro prematuro ofereceram até agora muita coisa de útil em relação à estética. (GILROY, 2020, p. 179).

Com essa tomada de espaços e contribuições estéticas, políticas e culturais, esse gênero alcançou diversas partes do mundo e, ainda hoje, mesmo que em outro tempo cronológico, a produção carrega memórias das vivências no

cotidiano da negritude. Portanto, o Hip Hop foi um movimento artístico não só relevante para seu período, enquanto resistência do povo negro, mas também como propulsor do olhar para a periferia, como promotora de arte.

Não é mais o branco que escreve e fala sobre a nossa história, mas nós mesmos que produzimos e nos manifestamos sobre nossas realidades, sobre nosso eu no mundo. “Este emprego é importante e inevitável porque os racismos operam de forma insidiosa e consistente para negar historicidade e integridade cultural aos frutos artísticos e culturais da vida negra”. (GILROY, 2020. p. 354)

Segundo Halbwachs (1990) cada indivíduo é membro de vários grupos, logo está imerso em diversos pensamentos sociais, mergulhando constantemente em vários tempos coletivos, tendo a memória como fator de produção artística e a linguagem enquanto sua construção. “É desde já um elemento de diferenciação individual de modo que num mesmo período, numa região do espaço, não é entre as mesmas correntes coletivas que se dividem as consciências dos homens”. (HALBWACHS, 1990, p. 128).

Sendo assim, o Hip Hop ao chegar ao Brasil traz em si essa coletividade das memórias da periferia. Pois, apesar de ser outro país de produção, é expresso nas músicas o coletivo periférico experimentado pelo negro, ainda mais além, as memórias carregadas pela ancestralidade, por uma história de marginalização pelo colonizador.

Este movimento cultural se alastrou pelo mundo todo, mesclando suas características com peculiaridades locais onde fez morada, sugerindo um modo alternativo de ver o mundo, principalmente, para jovens acometidos pelos mais diversos tipos de desigualdades sociais da contemporaneidade. (TEJERA, 2013, p. 13).

Com a expansão deste gênero, esta vertente foi chegando a outros lugares, sempre se adequando às realidades, porém mantendo um resgate da ancestralidade, já que ele representa e manifesta os ideais de luta do povo negro. Sendo assim, em cada região, este estilo musical tem uma representação, pois as letras versam sobre as vivências periféricas do negro em sua localidade.

Desigualdades sociais, marginalização e resistência são marcas desta linha musical. “Assim, não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial. [...] não seria possível recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca”. (HALBWACHS, 1990,

p. 143) É, portanto, o presente da periferia sendo representado, dentro de um espaço cronológico e social, recuperando toda uma história.

Os produtores desta arte enxergam a “periferia como um lugar ao ‘centro’, no qual, estes como atores sociais da periferia apoiam-se diante do afeto a este território como uma espécie de guias deste mesmo local” (VIEIRA, 2015, p. 97). É a afetividade ao lugar que nos formou e que nos engaja enquanto sujeitos. Falamos, produzimos, nos escrevemos no mundo a partir de nossa origem, de nosso território, de nosso povo.

É, portanto, evidenciar que os espaços não considerados são produtores de fazeres artísticos. A periferia que foi colocada como um lugar de marginais, é lugar de arte, de artistas. Nesse sentido, a história é “reimaginada no presente e também transmitida intermitentemente em pulsos eloquentes oriundos do passado”. (GILROY, 2020, p. 160)

É a memória afetiva presente nas manifestações artísticas. Toda esta questão corrobora com o que Arfuch (2018) afirma em relação à memória e ao sentir, no sentido de que o afeto me desloca e me tira do lugar, me desestabiliza e me leva a outro espaço cognitivo. É um deslocar sensorial.

Neste sentido, compreende-se que a música se torna para nós negros o sentimento de pertencimento, de apropriação de espaços, de identificação e reflexão crítica sobre as desigualdades sociais que enfrentamos, “assim, o fato de esses escritores trazerem à tona este lugar, que até então, era somente representado pelo olhar ‘de fora’, faz com que haja a preocupação de relatar a ‘verdade’ como uma espécie de depoimento ficcional”. (VIEIRA, 2015, p.97).

Logo, a construção e a tomada de espaços que antes foram deslegitimados, que a partir da memória são recompostas nossas histórias, as quais anteriormente apareciam nas mídias e nas produções literárias pela ótica dos que detêm o capital e que gerenciam a propagação da arte. O Hip Hop foi, portanto, um dos gêneros que propiciou a tomada de espaços, desestabilizando os elitismos e dando voz à produção da periferia. “Diremos que não há, com efeito, grupo, nem gênero de atividade coletiva, que não tenha qualquer relação com um lugar, isto é, com uma parte do espaço”. (HALBWACHS, 1990, p. 143). De onde viemos, nossa origem, nossa história, nossa memória formam o nosso coletivo.

De acordo com Oliveira (2015), com os avanços tecnológicos, num

momento de crise social e política, os jovens começaram a se apropriar de elementos da indústria cultural, de objetos desconsiderados e vistos como obsoletos. Sendo assim, eles começaram a desenvolver um sentimento de pertencimento e de identificação, a partir da diferenciação dos modelos estabelecidos socialmente e da apropriação de elementos próprios de sua cultura.

Como espaço de sociabilidade, é na própria rua que começa a surgir iniciativas comunitárias voltadas para o fomento de ações mais solidárias num universo em que a exposição a violências e a rivalidades era a tônica principal. Essas iniciativas foram compreendidas como estratégias de sobrevivência empreendidas para que toda uma jovem geração não fosse exterminada pela violência física e simbólica representada pela falta de perspectiva daquele quadro social. (SOUZA, 2011, p. 63-64)

Diante de um cenário político e social, com o surgimento de guetos, que segundo Abramovay (1999), é um grupo de jovens geralmente associado a atos de delinquência e transgressão pela elite, o número de adeptos desse estilo musical aumentou consideravelmente, pois viviam marginalizados e encontraram na música uma forma de expressar as desigualdades sociais que enfrentavam.

Portanto, a denúncia de problemas sociais é a marca desse gênero, que não possuía apoio financeiro, pois os shows e eventos eram realizados nas ruas e/ou em locais de organização dos próprios envolvidos no gênero, sendo muitas vezes em casa. “Tratava-se de um espaço múltiplo, que congregava diferentes setores da juventude urbana” (OLIVEIRA, 2015, p. 42).

Todo esse contexto continuou até meados dos anos 80, quando surge o Rap, sendo evidenciado nas rádios e dando uma maior projeção para os grupos, através das rimas, sempre com as críticas sociais. O Hip Hop enquanto um movimento cultural, de manifestação artística, através do corpo nas danças, do grafite e que subsidia o emergir do Rap, o qual une música e poesia.

Figura 1 – Roda Cultural em Niterói



Fonte: Jornal O Globo, 2021³.

A partir disso, compreende-se que o Hip Hop caracteriza-se por seus movimentos, pelo apropriar de espaços, através da dança, do grafite, do ritmo que nos entusiasma a levar os nossos corpos a outros lugares. O Rap aparece como um gênero musical que traz a poesia presente, com a movimentação das batalhas de rimas, dos encontros para os fazeres poéticos, os quais mantêm em suas composições as realidades da periferia.

Alcançando várias partes do mundo em consequência dos suportes físicos (discos, fitas e imagens), o rap foi se tornando, aos poucos, mais inteligível como prática emergente e com dimensão social relativamente diferente da que havia assumido em momentos anteriores (OLIVEIRA, 2015, p. 360).

Com toda essa difusão, esses gêneros foram ganhando projeção, a partir das rimas e composições que denunciavam as realidades sociais e as desigualdades existentes na periferia. Logo, todo o universo periférico foi alcançando várias partes do mundo e o sentimento de pertencimento de nosso grupo social se fortalecendo. Pois, a partir daquele momento todas as realidades dos subúrbios, de áreas desconsideradas pelo Estado, passaram a ser conhecidas, refletidas e difundidas, através do Rap. “Nos bairros, formaram-se grupos com o objetivo de inovar para poder imprimir suas marcas nos ambientes. O som, a dança, as rimas, as mensagens, o visual eram elementos fundamentais para aparecer e se destacar na cena”. (SOUZA, 2011, p. 65)

³ O Globo, Jornal. **Roda Cultural em Niterói**. Disponível em: [Teatro Popular de Niterói tem roda cultural de hip-hop - Jornal O Globo](#). Acesso em 18 ago. 2022.

Todos os modos de fazer acontecer esses gêneros também ocorreram aqui no Brasil, com as mesmas denúncias e formas de manifestação. O Hip Hop e logo depois o Rap começaram a estampar outros cenários, com os avanços tecnológicos e culturais, carregando em suas produções uma memória coletiva, aquela que suscita acontecimentos que tiveram lugar na vida de nosso grupo e que nos lembramos, contando nosso ponto de vista, nossa voz tendo espaço, assim como afirma Halbwachs (1990).

Logo, “através dessa nova representação, com o olhar de dentro da periferia, tem como válvula a questão da identidade e afirmação da cultura e de um local, tendo como ponto de vista social, a periferia”, que até aquele ponto era desconsiderada e não reconhecida como produtora de arte e manifestações representativas, pois “sempre foi designada como um lugar de produção de assassinos, assaltantes, malandros, mas jamais fora vista como um local de produção cultural, sendo sempre discriminada pelas instituições sociais” (VIEIRA, 2015, p. 95).

Com essa tomada de espaços, o povo negro passa a não mais refletir seus corpos e seus espaços em um contorno de sofrimento. A partir da cultura de ostentação, emergida através do Funk, o Hip Hop e o Rap vão ganhando outras formas e composições, expressando a vida do negro em lugares elitizados, com objetos de luxo, carros, mansões e joias.

A partir deste contexto, começa a emergir o Trap, que de acordo com a série de documentários Noisey (2016), surgiu em Atlanta, onde era o fim de muitas ferrovias norte americanas e, atualmente, possui muitas rodovias, ligando muitas partes dos Estados Unidos, tendo um dos maiores aeroportos do mundo. Tudo isso favorece a rotatividade e o comércio ilegal de drogas, que têm um fluxo muito grande naquela região.

A rua foi cada vez mais ocupada pelos jovens, que a ressignificaram como “o lugar” de passar a vida, jogar basquete, namorar, ouvir músicas, dançar, cantar e aprender. A rua também trazia a necessidade de criação de lideranças, o que implicava ser também lugar de disputas, envolvimento, em diferentes escalas, com furtos e tráfico de drogas, o que gerava consequências danosas, até mesmo a morte de integrantes de grupos. (SOUZA, 2011, p.63)

A vida nas ruas resultou no surgimento de muitas gangues, grupos rivais disputando o tráfico, culminando em um alto índice de violência e consumo de

drogas. A partir do desenvolvimento do tráfico no local, muitas festas e shows começaram a ser patrocinados por esse dinheiro que trafegava na localidade, de modo a expandir ainda mais o consumo e rotatividade das drogas.

As festas eram realizadas nos subúrbios e chamavam-se Trap, que traduzido literalmente, segundo o Dicionário de Cambridge, significa “armadilha”, uma representação do que era vivido pelo povo negro daquele lugar.

O termo Trap é apropriado, porque é difícil de escapar de um estilo de vida onde as pessoas são aprisionadas. Os estúdios onde o som do Trap aparece pela primeira vez, eram geralmente um produto secundário do excesso de dinheiro de atividades ilegais, como: boates locais, clubes de strip-tease e esquinas onde o Trap era a música mais consumida. (KALUŽA, 2018, p. 25).

Como afirmado, o surgimento do Trap está atrelado ao tráfico de drogas, pois o dinheiro advindo desse universo é que patrocinou a expansão desse estilo musical. Segundo a série de documentários Noisey (2016), essa era uma forma de lavagem de dinheiro, pois, com as festas e a difusão deste gênero, o dinheiro poderia ser justificado por conta do universo da música e não das drogas.

Assim como Halbwachs (1990, p.54) salienta, os produtores de Trap daquela região se reportam a pontos de referência, sendo um funcionamento da memória individual. Logo, não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio. (HALBWACHS, 1990, p.54). É uma narrativa de suas memórias, de suas vivências.

Logo, percebe-se a problemática social que o povo negro de Atlanta vivenciava e expressaram a partir do Trap, em que as produções seguem as realidades experimentadas em seus corpos, já que o corpo também carrega suas memórias. Ainda que no Brasil tenha assumido uma essência mais melódica, esse gênero surge nos Estados Unidos com uma batida mais violenta, representando o significado da nomenclatura dada ao gênero, e palavras que refletem o universo desconsiderado pelo Estado. Muitos vocábulos são próprios deste gênero, em que os indivíduos postam videoclipes nas redes sociais, promovem shows para o público jovem, impactando e posicionando-se politicamente, demonstrando não mais um lugar de subalternização, mas suas ascensões na sociedade.

Figuras 2 e 3 – A cultura Trap: estilo e estética



Fonte: Elle Brasil, 2020⁴.

Neste sentido, o Trap se diferencia do Hip Hop e do Rap não só pela melodia, com uma batida mais forte, com sons mais rápidos, com o uso de sintetizadores multidimensionais, diversos sons eletrônicos, que trazem a sensação do som ecoar por todos os lados, mas também pelas narrativas de suas canções, as quais expressam a ostentação. Hip Hop enquanto um movimento cultural dançante, que subsidiou o surgimento do Rap, com música e poesia, enquanto o Trap não possui em sua essência as rimas, a poesia, mas o negro em outros cenários, na apropriação de espaços, através da cultura da ostentação.

É o som que faz pensar no objeto, porque reconhecemos o objeto através do som; mas o objeto em si mesmo (quer dizer, o modelo ao qual nos reportamos) raramente evocaria sozinho o som. Quando ouvimos um ruído de corrente, ou ainda uma freada, cavalos a galope, um estalar de chicote, pensamos nos prisioneiros, numa corrida de carros. (HALBWACHS, 1990, p. 161)

Logo, a memória também presente na melodia, já que as batidas mais fortes do Trap, seus graves robustos e a impressão do som ecoar por todos os lados, como se fechassem um território, demarcam as memórias das realidades periféricas, de aprisionamentos vivenciados anteriormente pelo sistema opressor

⁴ Elle Brasil. **A cultura trap: estilo e estética**. Disponível em: [O quê é cultura Trap: música, estilo e estética - Elle Brasil](#). Acesso em 18 ago. 2022

capitalista. “A maioria dos homens, quando ouvem sons que não são palavras, podem dificilmente compará-los a modelos puramente auditivos, porque estes lhes faltam”. (HALBWACHS, 1990, p. 161).

Essa questão fica evidente na música “pra frente”, do Jovem CH e Caio Luccas, artistas de Trap da zona oeste do Rio de Janeiro. Eles expressam que:

*Baba quando vê a minha tropa pela pista
De ponta a ponta só tá tocando o som da firma
Se é o melhor que tem
Essa é a postura de cria
 (“pra frente”, Jovem CH e Caio Luccas, 2022).*

Ao expressar que o outro baba quando vê a tropa pela pista, o artista expõe uma desestabilização do que a branquitude já havia demarcado. Ou seja, a música dele é a melhor, é a que mais toca em todos os lugares, desde regiões periféricas até espaços da elite. A tropa nessa questão elucida o significado de grupo, da coletividade, que não se deixa vencer, mas mantém sua postura de quem ocupa lugares.

Ao mesmo tempo que demarca o quanto se avança, não abandona a memória do lugar social em que foi formado, expresso pela palavra “cria”. Aquele que veio de um espaço social e geográfico considerado como somente produtor de violências, mas que ultrapassou a visão limitadora do capital e demonstra que é cria de coletividade, de luta, de construção de identidades, de cultura e artes. Ser cria da favela é motivo de orgulho e exaltação, pois expressa que essa realidade não foi capaz de impedir o ecoar das vozes.

Nesta perspectiva, o Trap se apresenta enquanto uma forma de dar voz a nossa ascensão e romper com o paradigma da branquitude de olhar para o negro em um lugar sofredor. Queremos ostentar os espaços sendo tomados, depois de uma história de marginalização. Logo,

Examninar o lugar da música no mundo do Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual aa música constitui um elemento central e mesmo fundamental. (GILROY, 2020, p. 161)

Esse lugar da música produzida e seus mecanismos de expressão de tomada de espaços, gerou o que se denominou como “cultura de ostentação”, muito presente nas composições. De acordo com Souza (2011, p. 65) “tudo isso está relacionado ao início desses estilos musicais marcados pela marginalização do negro, que com a expansão de suas músicas, passa a alcançar novos setores sociais, logo “a chamada tecnologia eletrônica avançada encontra os chamados ritmos primitivos”.

Essa foi uma forma de mostrar que antes o negro não conseguia sair de sua realidade à margem da sociedade, mas com a música passou a lograr objetos e lugares luxuosos. “A exibição de carros de luxo, objetos em ouro, roupas e outros pode ser considerada uma metáfora da ascensão social e de um prestígio que extrapola os limites do subúrbio” (SCHERRER, 2015, p. 2). Essa conjuntura pode ser percebida em uma das músicas do Trapper Rafa Moreira.

*Relógio de prata, carro automático
Eu já sei quem caiu na minha armadilha
Pro meu inimigo, eu trouxe duas Glockes
Sigo independente, eu resolvo minha vida
Eu olho pra frente, porque no passado eu não era tão grande
Eu faço o melhor, porque eu aprendi que valemos diamantes.
(Raffa Moreira, 2020)*

Além da expressão de objetos que expressam o poder aquisitivo que ele possui e a independência que conquistou, o trapper cita que olha para frente, porque no passado não era tão grande. Isso denota uma memória de lugar periférico vivenciado pelo artista. É quando a memória individual se penetra com a memória coletiva, assim como afirma Halbwachs (1990), já que realiza uma referência a um passado, sem a chegada a esses espaços de aquisição de capital.

Diante disso, são contextos periféricos experimentados por um coletivo que faz parte e lhe marcou enquanto memória individual. Assim, não se pode confundir nem mesmo ofuscar o individual, pois “a memória coletiva, por outro, envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas” (HALBWACHS, 1990, p.53), por conta das subjetividades e das experiências e vivências dos sujeitos.

Isso se evidencia, ainda na música supracitada, no seguinte trecho:

*E quem diria
Fazendo o cash mudar de vida pela família, pelos meus crias...
Subestimaram, foi combustível para subir.
Hoje nada me para...
Correndo atrás pra sempre
A gente vive essa vida de chefe
Cicatrizes não somem, mas sei que uma hora saem.
("pra frente", Jovem CH e Caio Luccas, 2022).*

A vida de chefe, colocada como uma expressão da ascensão social do artista, da tomada de espaços, também é vinculada às memórias de marginalizações vividas, não só por ele, mas pelo coletivo, o qual é seu entusiasta na busca por transformação. É uma memória não só interior, no sentido de ser para sua família e individualidade, mas também exterior, pois os crias também são seu motivo para continuar a crescer. Nessa questão, relembra que as cicatrizes de um percurso e o subestimar de uma história de domínio da branquitude não foi suficiente para impedir nosso povo preto de alcançar lugares e também chegar ao domínio de grandes produções artísticas, como hoje é o movimento do Trap no Brasil.

Halbwachs (1990) diferencia duas memórias, um de interior e outra de exterior, sendo denominadas como pessoal e social, respectivamente. Também denominadas individuais e coletivas. Neste sentido, emergem as memórias autobiográficas, sendo pessoais, e as memórias sociais, sendo histórica. O autor ainda coloca que uma depende da outra, com a primeira se debruçando na segunda, já que a história de nossa vida também tem relação com a história no geral. A partir disso, ele apresenta que a memória de nossa vida nos mostra um quadro bem mais contínuo e denso, enquanto que a memória social representa o passado senão sob uma forma resumida e esquemática.

No Trap, encontramos a memória da periferia enquanto lugar testemunhal de onde agora o negro se encontra e de sua ascensão, tomada de espaços. Esse gênero aparece como um rompimento daquilo que já estava estabelecido musicalmente nas escritas do Hip Hop e Rap, e como constituições de novas

identidades, de negros que se apropriam dos espaços e expressam sua ascensão e os lugares que podem alcançar em sociedade.

A identidade negra não é meramente uma categoria social e política a ser utilizada ou abandonada de acordo com a medida na qual a retórica que a apoia e legitima é persuasiva ou institucionalmente poderosa. Seja o que for que os construcionistas radicais possam dizer, ela é vivida como um sentido experiencial coerente (embora nem sempre estável) do eu [self]. Embora muitas vezes seja sentida como natural e espontânea, ela permanece o resultado da atividade prática: linguagem, gestos, significações corporais, desejos. (GILROY, 2020, p.209)

A partir disso, há uma desestabilização do mundo social na contemporaneidade, pois tudo o que antes era fixo, através de padrões impostos, já não pode mais ser visto dessa maneira. Diante disso, o Trap, como identidade e manifestação cultural deve ser compreendido a partir destas novas reformulações artísticas do povo negro, que apesar de trazer uma memória das realidades da periferia, expressa um outro lugar e enunciação de seus discursos. É a arte periférica reexistindo.

4. DA PALAVRA À PERFORMANCE: ESCRITAS FICCIONAIS EM TRAP

Os indivíduos estão entrelaçados através de diferentes formas discursivas, que os constitui enquanto sujeitos, como partes de uma sociedade. No que concerne ao fazer artístico-literário, é inegável que as leituras e escritas de mundo, realizadas ao longo da vida de uma pessoa, contribuem na formação de sua personalidade, no desenvolvimento estético de novas formas literárias, assim como na própria criticidade dos indivíduos.

Logo, assegura a reflexão sobre seus próprios valores e crenças, como também os da sociedade a que pertence (OLIVEIRA, 2015). Nesta perspectiva, cada sociedade, cada grupo social, por se comportar de maneiras diferenciadas e diversas, também terão distintos mecanismos e gêneros literários para

manifestação de suas subjetividades.

Todo uso da palavra envolve ação humana em relação a alguém, em um contexto interacional específico no qual ocorre a busca pela apropriação, a batalha pelas palavras e seus sentidos, a disputa por identidades sociais. E onde também se configuram as relações dialógicas de reexistências inscritas em um processo que envolve negociação, reinvenção e subversão de relações assimétricas de poder. Por mais simples que seja um enunciado, ele sempre se dirige a alguém e carrega um posicionamento, uma ação frente à realidade em que se vive. (SOUZA, 2011, p.55)

Essa ação humana em relação à palavra leva a diversas produções literárias, que surgem como uma identificação de culturas, de realidades, não possuindo uma demarcação espacial, no sentido de poder alcançar muitos lugares, mas ao mesmo tempo, a sua construção partiu de um contexto social. Escritas que refletem um mundo e entram em contato com outros mundos.

Nessa conjuntura do uso da palavra, como suscita a pesquisadora Ana Lúcia Silva Souza (2011), da Universidade Federal da Bahia, um campo de confrontos entra em cena quando a periferia produz manifestações artísticas que se tornam hegemônicas. Isso no sentido de alcançar o topo do cenário musical, como ocorre com o Trap atualmente no Brasil. É uma disputa se fazer presente no mercado e ainda assim manter a identidade social, sem se deixar levar pela dominação de quem financia as grandes produções.

Logo, torna-se uma relação dialógica que ganha ainda mais engajamento, a partir das novas tecnologias, com as plataformas de produção e divulgação artístico-musicais. Artistas da periferia encontram nas redes sociais e em canais como Youtube e Spotify meios de difusão de suas composições e produções. Muitas vezes, com nenhum financiamento, gravam os vídeos em suas próprias comunidades, editam e publicam.

Neste cenário, o Trap, enquanto gênero musical advindo do Hip Hop e Rap, evidencia-se alcançando diferentes espaços na sociedade contemporânea. Com a internet, nas plataformas digitais, esta vertente musical não se restringe a um lugar de alcance, mas é difundido, produzido e consumido por distintos jovens. Através de um coletivo, da ajuda da comunidade, artistas novos do Trap conseguem difundir suas músicas.

Se anteriormente, pautado em Vieira (2015), as artes produzidas nas periferias encontravam diversos impedimentos para que pudessem ter suas

vozes ecoadas, atualmente, com as produções digitais, com a divulgação e a hibridização cultural que a internet suscita, as pessoas são enlaçadas pelas suas escritas no mundo, em que não há a delimitação de um espaço, mas novos cenários de construções artístico-literários.

Desta forma, o Trap tem tido seu largo alcance no mundo contemporâneo, e apesar de advir de contextos marginalizados, como o seu início em Atlanta, Estados Unidos, não podemos afirmar que esse gênero musical hoje é da periferia, já que suas músicas são produzidas e seus artistas emergidos de diferentes estratos sociais.

Seguindo esta perspectiva, o presente capítulo objetiva discutir as escritas ficcionais em Trap, a partir de suas produções na atualidade. Portanto, tomou-se como ponto de partida a palavra “escritas” no plural, pois é considerado não somente o texto musical em si, mas todo o contexto de produção, perpassando pelo visual do Trapper, da melodia e dos cenários nos videoclipes. Considera-se que tudo isto contribui para as suas escritas ficcionais na sociedade contemporânea.

De acordo com Saer (2009), ficção não pode ser definida como uma mentira nem mesmo como uma verdade em relação às realidades. Como o próprio teórico afirma, “a verdade não é necessariamente o contrário da ficção”. (SAER, 2009, p.14). Logo, ele coloca em pauta o caráter duplo do ato ficcional, o empírico e o imaginário, em que uma produção coloca em evidência as complexidades das situações retratadas “ao dar o salto em direção ao inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento”. (SAER, 2009, p. 14). É possível essa constatação na produção do vídeo da música “*pra frente*”, do Jovem CH e Caio Luccas. O Clipe inicia com a imagem da comunidade⁵:

Figura 4 – Início do vídeo da música “*pra frente*”, de Jovem CH e Caio Luccas

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pM9ThdTj2Y4> . Acesso em 27 dez. 2022.



Fonte: Youtube, 2022.

Na produção, logo em seu início, o lugar social periférico é evidenciado. A comunidade é para nós como sentimento de pertencimento, de origem, de família. Por isso, ao longo da canção, os cantores colocam que a mudança de vida, o alcançar de espaços antes negados não são simplesmente por uma exaltação de si, mas pela força de um coletivo.

Nesse sentido, grande parte do clipe se passa na favela, com o intercalar de momentos que demonstram a ostentação dos artistas e os espaços que alcançaram.

Figura 5 – Jovem CH no vídeo da música “*pra frente*”



Fonte: Spotify, 2020.

São as diversas formas de tratamento da realidade, que Saer (2009), coloca como uma das características do ato ficcional. Estas infinitas possibilidades e ao mesmo tempo complexidades ficam evidentes nas produções de Trap, devido ao fato de sua origem no Hip Hop e no Rap, que com suas denúncias e manifestações sociais, começaram a estampar outros cenários, com os avanços tecnológicos e culturais.

Ainda nesse sentido, o Trap oferece diversas formas de tratamento da realidade, pois se constitui enquanto uma hibridez desses outros gêneros musiciais supracitados. Enquanto o Hip Hop e o Rap têm como marca a denúncia, o Trap tem como característica o enunciar da voz preta em lugares e com objetos antes elitizados, mas que ao mesmo tempo não perde em suas escritas as questões sociais.

Logo, “através dessa nova representação, com o olhar de dentro da periferia, tem como válvula a questão da identidade e afirmação da cultura e de um local, tendo como ponto de vista social, a periferia” (VIEIRA, 2015, p. 95), que até aquele ponto, de início do Hip Hop e do Rap, era desconsiderada e não reconhecida como produtora de arte e manifestações representativas, pois “esta que sempre foi designada como um lugar de produção de assassinos, assaltantes, malandros, mas jamais fora vista como um local de produção cultural, sendo sempre discriminada pelas instituições sociais” (VIEIRA, 2015, p. 95).

Compreende-se que as identidades desses lugares e dessas pessoas vão ganhando força e evidência dentro da sociedade, não se restringindo ao espaço

delimitado como no passado, pois na atualidade, o Trap está sendo produzido e consumido tanto em lugares periféricos quanto em espaços elitizados. São, portanto, outros espaços de enunciação, diferentes do início do Rap e do Hip Hop, quando apresentavam um lugar de subalternização.

Os meios massivos, como a internet, atualmente são os mais utilizados pelos artistas de Trap. Nesta conjuntura, favorece ainda mais a divulgação das manifestações artísticas.

A internet nos coloca diante do paradoxo da linguagem: por um lado, a profusão de palavras de ordem da ordem, que podem ser vistas nas caixas de comentário dos grandes portais, por outro, o acesso fácil e rápido a textos e informações “menores” que não têm espaço nos grandes veículos da mídia e do sistema literário estabelecido, o espírito colaborativo; por um lado, a tentativa de controle e censura por meio dos direitos autorais, por outro, a luta pelo direito de acesso, baseado no princípio de que o pensamento não tem dono. (NODARI, 2014, p. 77-78).

No contexto digital contemporâneo, o Trapper, assim como artistas de outros segmentos, consegue difundir suas músicas, fazendo com que elas cheguem a diversos espaços. Essas concepções trazem à tona, na contemporaneidade, uma junção do culto com o popular, em que Canclini (2008), acredita que essa mescla pode sintetizar-se na cultura massiva e pede um novo olhar para a estética de produção e os conceitos que se tem sobre o consumo artístico, já que estamos rodeados de uma “hibridização da cultura, acarretando uma cultura heterogênea em uma sociedade de consumo”. (VIEIRA, 2015, p.22). Sendo assim, o Trap está presente em distintos espaços, tanto periféricos quanto privilegiados, alcançados, através da internet.

Em relação a essa cultura de ostentação, de acordo com Souza (2011, p. 65) “Tudo isso está relacionado ao início desses estilos musicais marcados pela marginalização do negro, que com a expansão de suas músicas, passa a alcançar novos setores sociais”, logo a chamada tecnologia eletrônica avançada encontra os chamados ritmos primitivos.

Essa foi uma forma de mostrar que antes o negro não conseguia sair de sua realidade à margem da sociedade, mas com a música passou a lograr objetos e lugares luxuosos. “A exibição de carros de luxo, objetos em ouro, roupas e outros pode ser considerada uma metáfora da ascensão social e de um prestígio que extrapola os limites do subúrbio” (SCHERRER, 2015, p. 2). Tudo

isto pode ser evidenciado no visual e na performance do trapper.

Figura 6 - A performance do Artista de Trap



Fonte: Portal Genius, 2021⁶.

A imagem acima, de Raffa Moreira, artista proeminente no cenário do Trap, evidencia o quanto o visual está presente nas produções. A escrita, enquanto as letras das músicas, refletem-se no próprio estilo do trapper, que ostenta o seu cordão e pulseiras de prata, assim como os dentes. Também são utilizadas roupas de marcas famosas, e sua expressão nos palcos é sempre ostentando a vida rodeada de dinheiro e mulheres. Toda esta representação corrobora nos sentidos das produções.

Sendo assim, os shows são marcados pelas presenças performáticas, com a exibição de joias e dinheiro. Pode-se perceber o universo de ostentação que esse gênero carrega em suas canções, a partir de trecho da canção “10 K”, deste mesmo artista.

Celo, você é foda

⁶ Disponível em: [Raffa Moreira Lyrics, Songs, and Albums | Genius](https://www.genius.com/raffa-moreira). Acesso em 23 de novembro de 2022.

*Dez mil sozinho num mês
Continuo independente
Eu vim de baixo, talvez
Não tinha tido minha vez
Se tivesse ouvido aqueles
Que não queriam meu bem
Eles não querem seu bem
Ouro e prata no meu dente
O futuro de presente
Gelo de coco e uma bitch
Todos meus manos quase ricos
Show toda semana, cash
Eu 'to viciado em dinheiro
Acostumado com as fotos
Não me preocupo com os falsos
Subo nas coisas porque eu posso
Faço dinheiro porque eu posso
Alguns se chamando de trapstar
Usando dinheiro dos seus pais
Eu sei que é foda de criticar
Bro, eu não preciso de empresário
Ey, Raffa
Celo, você é foda*

(Moreira, 2020)

Percebem-se, através da canção, as realidades expressas e toda a questão em torno do dinheiro. Isso se evidencia pelo autor ao manifestar que vem de esferas sociais em que não tinham voz e agora, apropriando-se de espaços que são seus por direito, pode mostrar sua arte e sua cultura. Neste sentido, o Trapper produz uma arte ficcional de sua realidade, no sentido de possuir uma intenção de ostentar, que ao mesmo tempo, demonstra os conflitos de subjetividade. Isso, pois se é preciso se posicionar, ostentar, é porque ainda existem enfrentamentos sociais e econômicos.

Portanto, é o campo de batalhas, que discutido anteriormente, vem à tona, “por causa deste aspecto principalíssimo do relato fictício, e por causa também de suas intenções, de sua resolução prática, da posição singular de seu autor entre os imperativos de um saber objetivo e as turbulências da subjetividade”.

(SAER, 2009, p. 16).

O artista reafirma os seus espaços, o que se tornou e no que pode se tornar, através da música. E, assim, influenciado pela cultura da ostentação, iniciada com o Funk, ele realiza uma desestabilização do mundo social na contemporaneidade, com suas escritas, com os espaços de produções artísticas. Artistas negros de Trap, no entanto, reiteram suas bases e o gênero enquanto identidade e manifestação cultural.

Em documentário publicado pelo Spotify (2019), Raffa Moreira afirma que as realidades das periferias brasileiras são retratadas no Trap aqui no Brasil, assim como ocorre com o Trap Norte Americano. Ele diz: “A realidade é a mesma, mano. Por isso que eu falo, o bagulho não é um gênero musical, mas um estilo de vida...” (MOREIRA, 2019). E, toda essa questão ao redor do dinheiro, como uma forma de reafirmar os espaços, é citado no documentário: “Os neguin da favela com dente de ouro, ninguém que vê, tá ligado? Essa é a visão do Trap” (SPOTIFY, 2019).

Portanto, os sujeitos manifestam a sua linguagem, a qual chega a outras esferas da sociedade e permite uma ascensão social por intermédio da música. Com ela, os indivíduos se identificam, colocam-se perante a sociedade e se posicionam. O Trapper, ao afirmar que a realidade é a mesma, ratifica a questão do gênero musical advir de espaços periféricos e, na contemporaneidade, assumir outros lugares sociais, em suas produções e consumo.

A ostentação vem para mostrar o que antes não era possível, que os direitos eram privados e os espaços demarcados, mas agora com a arte, consegue-se ocupar o lugar de sujeito no mundo. A trapper Ebony (2019), na canção “Cash Cash”, também expressa o cenário de ostentação que envolve o gênero e a tomada e apropriação de espaço.

*Todas as minas jogando elas só querem cash
Os mano me olhando secando por favor não me teste
Amasso no funk, no charme e agora até no trap
Tenho uma quedinha por niggas que fazem trap
Dinheiro alto, alto igual meu salto
[...]
E eu chapada pra caralho ouvindo o CD do Baco
Você pode até ter ouro mas eu sou o aço*

*Tudo o que eu quero eu vou lá e faço
Tudo o que eu quero eu vou lá e faço
Tudo o que eu quero eu vou lá e faço*

[...]

*Ey, vou te levar pra França
Bitch, não encosta nas tranças
Nigga, me segue na dança*

[...]

*Eles disseram que queriam uma mina igual a mim
Preta, rica e patricinha? Eles disseram: Sim
Eles disseram que meu rosto combina com din'
Amasso no funk, no charme e agora até no trap (nigga)
Tenho uma quedinha por niggas que fazem rap*

(EBONY, 2019)

A apropriação e tomada de espaços é evidente na canção, quando a cantora manifesta que já se expressava em outros ritmos musicais, como o funk, e agora com o trap ganha ainda mais notoriedade. Percebe-se que suas características e direitos como pessoa são elucidados, mostrando que antes aquilo que era forma de discriminação, como as tranças e a cor de sua pele, ela agora pode assumir os mesmos lugares que as discriminavam, a partir do dinheiro que ganha com o trap. A cantora, segundo Souza (2011), mostra esse gênero musical como um modo de resistência que denuncia e descortina as lutas e as desigualdades que se ocultavam.

O Trap vem, portanto, para demonstrar os novos cenários e esferas sociais que a periferia alcança na contemporaneidade. Através da música, são representados contextos, pessoas, culturas e identidades.

El estudio académico de la música popular ha sido limitado por el supuesto de que los sonidos deben, de alguna manera, reflejar o representar a un pueblo y sus personas. El problema analítico, sin embargo, ha sido rastrear las conexiones, desde la obra, la partitura o la canción, hasta los grupos sociales que la producen y consumen. Lo que está en cuestión es la homología, una especie de relación estructural entre las formas material y musical. (FRITH, 2006, p. 108).

Essas escritas, através dos sons, demarcam os espaços de consumo. O som enquanto escrita produz os sentidos deste fazer artístico. A sensação de

ecoar por todos os lados permanece aqui no Brasil, mas de forma harmoniosa. A sua escuta leva ao envolvimento da canção e à percepção de seu alcance por todos os lados, em todos os estratos. Estes novos cenários da escrita de Trap envolvem diferentes indivíduos que se conectam e se enlaçam, com as construções musicais.

De acordo com Souza (2011, p. 75) “na cultura negra, a arte, a musicalidade e a corporeidade representam formas de criar e manter a sociabilidade, algo fundamental para a sustentação cotidiana”. A cultura negra como a base desta manifestação artística traz o corpo muito presente nas expressões, sendo assim as escritas ficcionais em Trap se demarcam desde as produções eletrônicas das músicas, com os efeitos nas vozes e o uso dos sintetizadores, os sons, até a performance, a roupa e os objetos utilizados pelo Trapper, o qual em seus shows, como abordado, leva a representação do universo da ostentação.

Mas a ficção não solicita ser acreditada enquanto verdade e sim enquanto ficção. Esse desejo não é um capricho de artista, mas a condição primeira de sua existência, porque só sendo aceita enquanto tal, se compreenderá que a ficção não é a exposição romanceada de tal ou qual ideologia, mas um tratamento específico do mundo, inseparável do que trata. (SAER, 2009, p.14).

Em consonância com Saer (2009), compreende-se que o Trap em suas escritas inscreve o Trapper em seu tratamento de mundo, o qual ele mesmo está imerso. Nodari (2014) também corrobora nesta questão, ao discutir a Literatura como antropologia especulativa, conceito este apresentado por Saer (2009), ao abordar a ficção. Sendo assim, a escrita e a leitura se inserem dentro de uma perspectiva a partir de experiências, em que “não se reduz à leitura de textos escritos, isto é, à leitura em sentido estrito, mas constitui uma experiência de contato com o mundo e suas diferentes intensidades, uma prática ético-política”. (NODARI, 2014, p. 78).

A partir destas questões, salientando a questão especulativa e ficcional, suscita-se a indagação de até que ponto essas produções de ostentação do Trap evidenciam a realidade de suas vivências, ou será que estas manifestações representam um universo imaginário, ficcional de um lugar a se chegar?

Figura 7 – Trap no Rio de Janeiro



Fonte: YouTube, 2022⁷.

A imagem acima, retirada de um videoclipe, dos artistas MC poze e MC maneirinho, ambos do Rio de Janeiro, expressam uma nova concepção do Trap, diferentemente da manifestação desse gênero em São Paulo. Há uma realidade distópica na produção, pois enquanto os Mcs ostentam objetos luxuosos, os cenários vividos são da favela, da periferia. Apesar das escritas propiciarem uma ascensão social, o cenário, o lugar de produção não reflete isso. É um ato ficcional das manifestações.

Além disso, por conta da proeminência do funk na cidade do Rio de Janeiro, o Trap tem ganhado uma configuração diferente de São Paulo. Enquanto os paulistas mantêm a sonoridade do Trap já mencionada anteriormente no estudo, os cariocas hibridizam sua produção, ao ponto de não se perceber o que é Trap, o que é Funk, o que é Rap. Alguns artistas, inclusive, apontam que assim como o Funk está para o Trap, o Trap está para o Funk.

Nessa perspectiva, percebe-se uma criação de contextos a partir do Trap, uma nova forma da negritude enunciar, de se dizer e de se inscrever no mundo, não ecoando as marginalizações, mas expressando uma visão de mundo a se construir. Isso não significa que o racismo tenha sido combatido, que os negros não sofram diariamente as tentativas de controle sobre os seus corpos, mas que é preciso reafirmar que o espaço em que vivo é uma potência de produção e não

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dRK7c3Je9ts> . Acesso em 18 ago.

se configura enquanto uma limitação no alcance das manifestações artísticas.

A partir disso, elucidam-se as produções de Trap, no sentido de que o Trapper produz um olhar ficcional para seu mundo e com sua difusão pela internet, entra em contato com outros mundos, em um entrecruzamento de escritas. “Vivemos na internet – pois sempre vivemos no contato com mundos virtuais, ficcionais –, implica também que o que chamamos de mundo é apenas um caleidoscópio de perspectivas, sobreposição e entrecruzamento de mundos, uma teia ou hipertexto”. (NODARI, 2014, p. 82). Nestes entrecruzamentos, nestas manifestações artísticas, nós nos (re) fazemos enquanto sujeitos, frente a olhares ficcionais para os mundos, em que o Trap se apresenta como um novo espaço de enunciação da arte periférica.

5. RESULTADOS E DISCUSSÕES: REEXISTÊNCIAS EM MUSICALIDADES

5.1. Metodologia

O presente capítulo consiste nos resultados e discussões da entrevista, a partir de questionário aberto, realizada com produtores e artistas de Trap. Logo, este estudo foi desenvolvido sob a visão de mundo que enfoca a pesquisa qualitativa. Segundo Gil (2022), esse tipo de pesquisa tem o ambiente natural como sua fonte de dados e o pesquisador como seu principal instrumento. Os dados coletados são predominantemente descritivos e a preocupação com o processo é maior do que com o produto. Analisa-se o significado que os participantes dão ao Trap e o que envolve esse gênero musical enquanto fazer artístico. Esses são focos de atenção especial pelo pesquisador. Sendo assim, a análise dos dados seguiu um processo abrangente e significativo.

Nesse sentido, a pesquisa qualitativa corresponde ao meu contato enquanto pesquisador com o ambiente e a situação que foi estudada, mediante trabalho de campo. Com a investigação iniciando ao longo da crise de saúde coletiva, a pandemia de Covid-19, os registros de festas de trap e os vídeos postados na internet foram o maior meio de contato com a disseminação das obras musicais destes artistas, em que foi possível verificar as organizações das festas, os cenários utilizados, os sons, os gestos e a performance. Portanto, enquanto uma investigação de abordagem qualitativa, a preocupação foi, especialmente, com o aprofundamento da compreensão de um grupo social, de sua organização e de sua trajetória, não se preocupando com dados numéricos, com a quantificação do coletivo pesquisado.

A percepção discutida é fundamentada em uma abordagem que busca, mais que uma descrição conceitual, o entendimento de como se configuram as leituras que os artistas estabelecem, a partir da vivência do lugar social, do Trap e de sua história de vida. Sendo assim, busca-se compreender não só a estrutura do Trap, mas os sujeitos que o produzem, a partir da entrevista realizada.

Portanto, toda a discussão teórica anterior culminou na pesquisa de campo, a nível exploratório, realizada com produtores e artistas de Trap. Este tipo de investigação foi escolhido, pois se observou e se aprofundou na realidade de conhecimento das questões sociais que envolvem o gênero em análise.

A pesquisa de campo é aquela utilizada como objetivo de conseguir

informações e/ou conhecimentos acerca de um problema, para qual se procura uma resposta, ou de uma hipótese, que se queira comprovar, ou, ainda, descobrir novos fenômenos ou as relações entre eles. (MARCONI; LAKATOS, 2021, p.186)

Diante disso, compreende-se que demandou, inicialmente, uma revisão da literatura sobre o objeto em questão, logo após a seleção da amostragem e dos instrumentos utilizados para a fase da coleta dos dados e suas análises. Sendo assim, a partir do objetivo central de analisar as configurações do Trap no Brasil, foi escolhida a entrevista com produtores e artistas como instrumento. A coleta foi através de plataforma digital, com o envio pelo Google Formulários aos artistas para que pudessem responder às perguntas. Constam nos anexos da investigação o formulário encaminhado.

Esse método de envio do *link* para respostas dos artistas favoreceu uma maior autonomia do entrevistado que poderia responder com tranquilidade, no momento mais adequado. Assim também um maior alcance, pois foi possível entrevistar artistas de diferentes lugares do Brasil.

Diante disso, a investigação, quanto aos objetivos, classifica-se em exploratória, visto que o Trap é um gênero musical em ascensão no Brasil e ainda é pouco conhecido e explorado no meio acadêmico. Segundo Gil (2022), é classificada dessa maneira, pois foi realizada a coleta e análise dos dados, com a discussão neste capítulo a partir do relacionar com o arcabouço teórico, proporcionando uma visão geral da questão abordada. Ainda, nessa perspectiva, o autor acrescenta que “seu planejamento é, portanto, bastante flexível, de modo que possibilite a consideração dos mais variados aspectos relativos ao fato estudado” (GIL, 2022, p. 43).

Logo, foi possível, ao longo da investigação, traçar outros caminhos, a partir da exploração do objeto em questão e as necessidades que foram surgindo no trajeto investigativo. Uma evidência disso é que o questionário aberto permite ao entrevistado expressar o que considerar pertinente sobre o Trap. As entrevistas, então, foram transcritas e compõem o corpo da pesquisa, esgotando a totalidade da comunicação, sem omissão de informações. Para análise dos dados, foram seguidos os seguintes passos: “ordenação, classificação e análise” (MINAYO, 2014, p.27). Na ordenação, foi realizado o mapeamento dos dados obtidos junto aos artistas de Trap, enquanto que a classificação aconteceu a partir de um questionamento que foi feito com base na fundamentação teórica

das obras utilizadas na pesquisa.

Na análise, pretendeu-se estabelecer articulações entre os referenciais teóricos e os dados coletados, respondendo às questões propostas nos objetivos da pesquisa. O caminho traçado, portanto, procurou estabelecer relações entre o concreto e o abstrato, o geral e o particular.

Sendo assim, após a abordagem sobre os artistas e produtores de Trap entrevistados, os tópicos de análise foram organizados seguindo os objetivos específicos. De modo a estabelecer os critérios éticos, os participantes tiveram o prévio conhecimento dos objetivos da pesquisa e do que foi realizado, permitindo, assim, ao entrevistado se dispor a participar ou não. Salienta-se que todos permitiram o uso de seu nome artístico no corpo da pesquisa, por isso não foi utilizada a confidencialidade.

5.2. Artistas e produtores entrevistados

A partir da metodologia escolhida para o estudo, os entrevistados foram os artistas Ebony, Scarp, Jovem Dex e Jovem Ch, que além de cantores também participam das produções de seus vídeos. A cantora Ebony, carioca, nascida em Queimados, Baixada Fluminense, lançou-se no universo do Trap em 2018, a partir dos vídeos produzidos por ela mesma, com seu celular. Já ganhou prêmios de artista revelação e configura como a única mulher do Trap a estar nos cenários de sucesso desse gênero. Em pouco tempo, ela alcançou milhões de visualizações no YouTube e a cada dia se consolida ainda mais no universo do Trap. Scarp também carioca, um artista já consolidado no Trap, assim como Jovem Dex, nordestino. Ambos alcançam também milhões de visualizações no YouTube, a partir das músicas e clipes lançados. Jovem Ch é um artista da zona oeste do Rio de Janeiro, que tem crescido no Trap, a partir também de suas produções.

Nessa conjuntura, é importante salientar que os artistas oriundos da periferia encontram nas plataformas digitais um meio de promoverem seu trabalho e difundirem sua arte. A internet promoveu uma desestabilização no monopólio das produções artísticas predominantes décadas atrás.

Quando se pensa na indústria da música, costuma-se pensar apenas na indústria fonográfica, mas o negócio da música é muito mais amplo. Não me refiro aos gêneros e subgêneros musicais (que emergem aos

borbotões quase todos os dias na *web* e no mercado tradicional), mas aos vários modelos de produção e difusão que vêm emergindo em diferentes localidades, mas seguem ignorados pela grande indústria e pela maioria do público. (YÚDICE, 2011, p. 19)

Os artistas de Trap encontram hoje nos streams do Spotify e Youtube um meio de expressarem as suas vivências, através da música. Muitas vezes com poucos recursos, escrevem, produzem e difundem suas músicas e clipes. A cantora Ebony é um exemplo disso, a qual começou seu trabalho com somente um celular e também Jovem Ch, que têm crescido na zona oeste do Rio de Janeiro, com suas produções. “A música sempre foi uma experiência social, que sempre esteve presente na vida humana (como trabalho, ritual, vinculação social e assim por diante). As novas tecnologias reforçam esses aspectos”. (YÚDICE, 2011, p. 42)

Além desses artistas de Trap, foi realizada uma entrevista com Pablo Violante, que é diretor da Make Collection, produtora que atua nas produções de artistas do Trap, Rap e Funk. Esse participante da pesquisa realiza a produção executiva e artística das músicas e clipes dos artistas desse universo. Com localização na Pedra de Guaratiba, zona oeste do Rio de Janeiro, a produtora difunde as músicas de muitos artistas em início no universo do Trap, como o caso do Jovem Ch. Essa nova forma de difusão, contribui para que a indústria musical se encontre em um processo de transição em seus diferentes níveis, como afirma Gallego (2011).

A prescrição musical que historicamente sempre esteve presente em poucas mãos, está seguindo seu processo de transformação, eliminando o poder de algumas mídias tradicionais, ao fazê-la mudar de mãos. Essas novas formas de comunicação estão produzindo uma mudança importante nos consumos da mídia, concedendo aos usuários novas capacidades de acesso e difusão. (GALLEGO, 2011, p. 59)

Logo, ao ultrapassar as barreiras sociais, culturais e econômicas, os artistas de Trap alcançam diferentes espaços e fazem suas vozes ecoar e desestabilizar as estruturas da indústria musical. Isso faz com que produtoras já renomadas no cenário musical desejem produzir as músicas desses artistas. “A música negra está se transformando na música por excelência da cultura popular. Por essa razão, as companhias estão redefinindo suas prioridades e

tentando entrar na jogada”. (NEGUS, 2011, p. 70).

5.3. A arte periférica e sua constituição na contemporaneidade

A fim de discutir em que consiste arte periférica na atualidade e de que forma ela tem se constituído, foram realizadas três perguntas. A primeira questionou se o Trap é da Periferia e como o artista vê essa questão da periferia, enquanto lugar social, e do Trap. Nessa questão, todos os participantes afirmam que o Trap é da periferia, por retratar a vida nas comunidades e as realidades enfrentadas pelos sujeitos que ali vivem. Palo Violante expressa que:

Com certeza. O trap é um braço do gênero principal, o rap. Por se tratar de um braço do rap, um gênero de origem periférica, urbana, negra, o trap automaticamente é um semelhante. E também por sua origem, ligada ao tráfico e toda vivência da periferia. (Pablo Violante, 2023)

Logo, por mais que o Trap esteja presente em diversos espaços, desde os elitizados até os marginalizados socialmente, sua configuração é vista dessa forma, não pelo seu poder de alcance, mas, sim, por sua origem e por quem o produz. As respostas, então, foram ao encontro da discussão realizada no primeiro capítulo da dissertação. Uma pauta interessante é que a cantora Ebony apresenta outra visão para o início do Trap no Brasil. Ela coloca que:

Na minha visão, no Brasil o trap chega na periferia depois de passar pela grande metrópole, com as pessoas que tem mais acesso à cultura gringa fazendo a intercessão. (EBONY, 2023)

Por mais que o Trap tenha iniciado nas periferias dos Estados Unidos, a cantora analisa que sua chegada ao Brasil se inicia pela grande metrópole, no sentido de um centro cultural. Ou seja, para ela, o Trap começa do centro para as margens e não das margens para o centro como na visão dos outros participantes. Isso evidencia que “por meio das músicas novas e nada tradicionais [...] os jovens procuram estabelecer novas formas de identidade”

(YÚDICE, 1997, p.27), essa que é híbrida a partir de conflitos entre margem e centro, desvinculadas de padronizações musicais. Nesse sentido, “a música é sobre a desarticulação da identidade nacional e do cidadão local” (YÚDICE, 1997, p.27), o qual por meio de seu fazer artístico se coloca socialmente enquanto sujeito.

Portanto, a música representa para nós povo preto não só uma forma de luta e de resistência, mas também como instrumento de alcance de espaços e de ascensão social. Jovem Dex, na segunda pergunta da investigação, que foi o que trap significava para os artistas e se é possível dizer que ele apresenta uma nova forma da arte periférica, afirma que: “*Trap respresenta tudo pra mim, mudou a minha vida e da minha família*” (JOVEM DEX, 2023). Esse espaço da música na vida dos jovens da periferia representa uma forma de alcançar os lugares antes negados, de conquistar e chegar a uma realidade socioeconômica distinta de sua realidade. A partir disso, compreende-se que gêneros musicais como o Trap, Rap, Funk e Hip Hop:

ocupam uma posição marginal e ao mesmo tempo central na cultura brasileira. Os segmentos populares associados a esse tipo de manifestação cultural, embora frequentemente excluídos e estigmatizados, estão também em sintonia com a lógica do capitalismo transnacional. É como se nessa articulação entre exclusão e integração lhe fosse demarcado um território a partir do qual adquirem visibilidade e representatividade. São expressões culturais razoavelmente bem-sucedidas e incorporadas na agenda do mercado, que permitem tanto a construção de uma visão crítica e/ou plural do país quanto a sua mediação e administração pelas estruturas que gerenciam os ritmos do espetáculo e do consumo. (HERSCHMANN, 1997, p. 66)

Essas expressões da periferia permitem ultrapassar os limites culturais, geográficos e sociais impostos. Logo, a fim de manter viva a sua existência, precisamos nos colocar constantemente e encontrar novas formas e mecanismos de transcendência dos limites prescritos. Nessa perspectiva Jovem Ch afirma que:

Pra mim significa a diversidade e a praticidade, pois o Trap consegue se relacionar com todos os âmbitos musicais e ainda sim, manter uma essência que vem do movimento HIP-HOP. E eu acredito que o Trap seja uma nova forma

de arte periférica porém comentando os mesmo assuntos das outras artes, porque no final a periferia sempre quer e passa a mesma visão entretanto com diversas perspectivas, para influenciar os mais novos a seguirem outros caminhos e irem atrás de seus sonhos. (JOVEM CH, 2023)

Portanto, de acordo com a segunda pergunta da entrevista, a partir das respostas dos artistas, compreendeu-se que o trap pode ser considerado uma reexistência da arte periférica, ao mesmo tempo que expressa a hibridiz musical contemporânea. É a periferia mantendo viva a sua existência e buscando na música instrumentos de luta e manutenção da vida. Pablo Violante afirma que nessa construção “O trap é o maior veículo de expressão periférica do mundo na atualidade”. (PABLO VIOLANTE, 2023)

A partir disso, a terceira pergunta buscou compreender os cenários escolhidos para os videoclipes e qual a performance que o artista deveria ter. Todos os participantes afirmaram que os cenários refletem a periferia e suas vivências. O cantor Scarp expressou que o Trap trabalha muito com modelos e elitizações, na expressão de joias e cordões de ouro. Isso como em um ato ficcional como discutido anteriormente na dissertação. Já a cantora Ebony apresentou que há uma distinção entre as produções masculinas e femininas no universo do trap:

Percebo grande repetição audiovisual da visão masculina de ascensão que geralmente envolve mulheres, álcool e dinheiro. Para as mulheres, isso tem sido ressignificado. Não acho que nenhum artista “tenha” que ter alguma postura específica. (EBONY, 2023)

As mulheres no universo do Trap são para os homens também uma das formas de ascensão e ostentação. Essa forma de se realizar esse estilo musical, na visão da cantora, já está repetitivo e, com a chegada de cada vez mais mulheres cantando e produzindo Trap, a ressignificação também ocorrerá de

forma mais massiva e evidente. São os movimentos populares, como os feminismos, chegando ao mundo do Rap, Hip Hop, Funk e Trap que sempre foram vistos com protagonização masculina.

Com isso, compreende-se que “a juventude é o ator, por excelência, da cultura de massa: ela protagoniza os espetáculos urbanos, ‘esteticiza’ as imagens e difunde a versatilidade e liberdade dos movimentos”. (DIÓGENES, 1997, p. 114)

5.4. A chegada do Trap no Brasil e seus gêneros propulsores: rap, hip hop e funk

A partir do segundo objetivo específico da investigação, a quarta pergunta realizada aos participantes foi se é possível hoje diferenciar o Trap do Rap, Hip Hop e Funk e como tem se concretizado esse movimento musical. Todos os participantes alegaram que cada vez menos se diferencia esses estilos musicais um do outro, devido a expressarem as realidades da periferia. No entanto, afirmaram que a musicalidade, o som, é diferente um do outro. A cantora Ebony coloca que:

Cada vez menos. A diferença se marca majoritariamente pelos beats, já que as vivências são majoritariamente as mesmas. O boombap é hoje em dia a parte que continua com o intuito de conscientizar socialmente enquanto as outras vertentes se apegam mais a pontos de vistas pessoais na minha opinião. (EBONY, 2023)

Os *beats* que a cantora se refere são as batidas já mencionadas no presente estudo, como por exemplo, o uso dos sintetizadores multidimensionais, os sons eletrônicos. Já o *boombap* é um estilo de batida clássica do Rap mundial, que não se perde no Trap, por conta de sua chegada conscientizadora, como coloca a artista. Nesse sentido, todos consideraram que o Trap é um subgênero do Rap e do Hip hop. Sendo assim, muitos artistas que produzem Rap também produzem Trap, assim como o Funk. Não há uma delimitação do gênero, mas são os diversos usos dessa hibridez que refletem em um campo musical coletivo.

“Agora estas formas de ação social participam de uma maneira mais ampla da disputa pela construção de sentidos coletivos e pela conformação ou preservação de campos identitários”. (ARCE, 1997, p. 160)

Frente a isso, a quinta discussão da entrevista foi em relação aos brancos produzirem Trap, já que ele vem de gêneros musicais do povo preto e discute diversas questões das realidades da periferia. Todos os participantes afirmaram não haver problemas em a branquitude produzir Trap, desde que respeitem os limites da apropriação. Pablo Violante expressa que os brancos podem estar nesse universo, desde que respeitem os que foram os precursores desse gênero. A cantora Ebony destaca a questão do monopólio de produção artística. *“Acho que majoritariamente produtores precisam de tempo e equipamentos de qualidade, o que obviamente ainda cerceia a branquitude e seu privilégio, ainda assim, não vejo o fator raça como um equivalente a talento e isso vale para todas”.* (EBONY, 2023)

Nessa perspectiva, ela considera que muitas vezes é necessário se render à indústria em vista de um espaço e alcance ainda maior, já que a branquitude detém esse privilégio de capital e social. No entanto, com as novas tecnologias, os artistas não precisam mais se submeter à regras de produção, pois podem eles mesmos gravar e difundir nas redes midiáticas. Logo, compreende-se que:

reconfigura o papel de cada um dos agentes envolvidos nesse mercado. [...]O pressuposto é que as gravadoras deixaram de ser os agentes articuladores da indústria fonográfica, passando a ser prestadoras de serviços para os artistas, auxiliando os músicos a ampliarem seus mercados. (MARCHI, 2011, p. 145-147)

Seguindo as discussões sobre as pautas levantadas pelo Trap, a sexta pergunta se relacionou a como os racismos são abordados nas produções. Todos expressaram que a exaltação do povo preto e a sua presença no cenário de sucesso musical, já é uma forma de resistência e luta. Pablo Violante citou que:

De diversas formas, seja através das letras, videoclipes e até mesmo através das roupas e jóias. Uma citação

interessante é a questão dos “grillz”, acessório bem comum entre os trappers fora do país, que nada mais é do um molde que reveste os dentes de ouro /prata, com diamantes (ou não). O “grillz” tem uma simbologia ligada ao fato de que, durante a escravidão, os escravos eram avaliados pelos dentes, ou seja, hoje você ter um dente de ouro com diamantes é uma ressignificação histórica. (Pablo Violante, 2023)

Essa ressignificação histórica está constantemente presente na performance do artista de Trap, com o corpo representando a tomada de espaços e objetos elitizados. Logo, a própria presença do povo preto na hegemonia musical contemporânea representa um movimento de luta e de reexistência. “Nesse sentido, pensar sobre os aspectos gerais dos processos comunicacionais e sociais da música no mundo contemporâneo é extremamente salutar, mas reconhecer que produções individuais irão materializar tensões”. (JUNIOR; GONÇALVES; PIRES, 2011, p. 362)

Esses conflitos estão ainda mais presentes no Trap. Isso pôde ser percebido, quando os artistas responderam à sétima pergunta, sobre o que comunica esse gênero musical. Todos afirmaram que o Trap apresenta uma nova forma de enunciação do povo preto, não mais em um lugar de opressão, mas alcançando os espaços antes negados. Ebony destaca que esse gênero musical luta contra os racismos “*Quando o ponto deixa de ser relatar opressão e passa a ser relatar nossas próprias vontades independente da mesma*”. (EBONY, 2023).

É o ecoar das vozes pretas perturbando o imaginário da branquitude. Enquanto se tem uma “sociedade injusta que empurra cada vez mais uma grande massa humana para viver em condições miseráveis em morros e favelas, com políticas essencialmente concentradas de renda” (VIANNA, 2011, p. 20), o Trap mostra que nós pretos não viveremos nos espaços e condições demarcadas para nós, mas resistimos e reexistimos através dos nossos corpos, da nossa arte, das nossas musicalidades.

A partir dessa perspectiva, a oitava pergunta se relacionou ao público que

consome esse gênero e a nona interrogativa se há alguma diferença do Trap no Rio de Janeiro e o produzido em São Paulo, já que em Guarulhos contém também um dos precursores do Trap nacional, Raffa Moreira. Nessa última, os participantes responderam que a diferença está no contexto e nas realidades, mas as produções das sonoridades, seguem basicamente as mesmas estruturas. Com o Rio de Janeiro vivenciando fortemente os contextos das favelas e proeminente no Funk, isso acaba influenciando as produções de Trap. Ebony afirma que *“o Trap de São Paulo sofre uma influência maior do rap e do trap internacional enquanto o Trap Carioca é mais relacionado com o funk carioca e o trap americano”*. (EBONY, 2023).

No que concerne ao público, todos responderam que as juventudes, em sua pluralidade, são as que mais consomem. No entanto, com a ascensão do gênero no Brasil, Ebony cita que:

Hoje em dia percebo mais pluralidade mas enquanto requisitos como dinheiro, outfit e custos altos em eventos estavam sendo o foco principal do público, era mais branco. (EBONY, 2023)

Nesse sentido, compreende-se o quanto o Trap, assim como os gêneros que o subsidiou, consegue se fazer presente em diversos cenários musicais e públicos, promovendo a hibridização abordada anteriormente. “Este é um dos resultados mais visíveis da dinâmica cultural contemporânea: o fenômeno da fragmentação/pluralização que tem atingido não só o Brasil mas, de modo geral, a grande maioria dos países”. (HERSCHMANN, 1997, p. 58)

Essa pluralização e hibridização cada vez mais se farão presentes na contemporaneidade, sendo o Trap um gênero que muito evidencia essa questão e se apresenta enquanto reexistência do povo preto. Isso se percebe em toda estética utilizada pelo artista de Trap, com suas roupas, objetos e performance. É demonstrar que o mesmo sistema capitalista utilizado para opressões é usado hoje como arma no combate aos racismos e para manifestação de nossas vozes.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do presente estudo, compreendeu-se que para se evidenciar as manifestações artísticas e culturais de um determinado período histórico, é preciso observar os grupos sociais e suas realidades, não somente a partir do que é veiculado, oficialmente, por quem detém o capital de produção. Portanto, a investigação discutiu um olhar mais atento para o que os sujeitos da periferia na contemporaneidade estão expressando e manifestando em seus contextos, para que fosse possível ter um olhar desprovido de padrões e elitizações.

No que concerne ao primeiro objetivo específico da investigação, compreendeu-se que arte periférica não é um termo utilizado para delimitar o alcance das produções artísticas da periferia, mas sim como o fazer artístico que é produzido por quem vivencia diariamente as opressões e marginalizações do sistema capitalista. Ainda nessa questão, apreendeu-se que, com o advento da globalização e das plataformas digitais, a arte periférica consegue chegar a diferentes espaços e se comunicar com públicos distintos. Isso causa uma hibridez da cultura e pluralização de público que consome as produções.

A partir disso, compreendeu que o Trap se iniciou em Atlanta nos Estados Unidos, região periférica, com cenário de violências e tráfico de drogas. Logo, as batidas desse gênero musical refletem sua origem, com batidas fortes, com sons eletrônicos e uso de sintetizadores multidimensionais, que trazem a sensação do som ecoar por todos os lados. Ao chegar ao Brasil, encontrou também na periferia um espaço de produção, não se limitando a ela, mas hoje estando presente no mapa da música no Brasil. Todas essas discussões vinculadas à análise das entrevistas realizadas com produtores e artistas de Trap contribuíram para uma maior observação e configuração do Trap atualmente no Brasil.

Frente a isso, percebeu-se que esse gênero apresenta outra enunciação do povo preto, não mais em posição de marginalização e de opressão, mas ostentando os espaços e objetos que antes lhes foram negados. A hibridização com o Rap e o Funk ocorre somente em uma perspectiva de sonoridade, pois as letras, as produções dos clipes e a performance do artista indicam a chegada do povo preto em lugares antes deslegitimados para seus corpos.

O Trap vem, então, para ocupar espaços e expandir as vozes do povo preto, não mais nos lugares demarcados pela branquitude, pois não se manifesta a partir da marginalização, mas com o alcance e a ocupação de um lugar que também é nosso. É o povo preto reexistindo e mantendo viva a existência de sua cultura por meio da arte, em uma hibridização constante.

Além disso, a investigação abre caminhos para novas pesquisas, pois destacou a presença da cantora Ebony no Trap. Isso instiga estudos que visem discutir a ascensão das mulheres nesse cenário musical que desde o Hip Hop, Rap e Funk sempre foi predominantemente masculino. Há diferenças nas produções de homens e mulheres nesses gêneros que suscitam investigações posteriores.

Nessa conjuntura, ao perceber a partir das respostas dos entrevistados, uma pluralização e hibridização do Trap com os outros gêneros que o subsidiaram, como o Rap e o Funk, também sugere estudos posteriores em relação à manutenção do povo preto na hegemonia musical, em outro lugar de enunciação, em uma cultura híbrida, com influências de distintos ritmos. Logo, o Trap pode indicar uma nova musicalidade a se erguer na contemporaneidade, em que não seja possível diferenciar um gênero do outro, mas simplesmente ter o hibridizar como ponto de partida para produção musical.

Sendo assim, a presente dissertação se apresentou como campo de discussão da arte periférica na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. **La vida narrada: memoria, subjetividad y política**. Villa María: Euvim, 2018.

ALEVATO, Hilda. Escola Básica e suas revoluções necessárias: desafios à formação docente. In: **A formação de professores e seus desafios frente às mudanças sociais, políticas e tecnológicas**. PARENTE; VALE; MATTOS (Orgs). Porto Alegre: Penso, 2015.

CANCLINI, N.G. **A Socialização da arte: teoria e prática na América Latina**. Trad. Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP: 2008.

CH, Jovem; Luccas, Caio. **Pra frente**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pM9ThdTj2Y4>. Acesso em 26 nov. 2022.

COSSON, Rildo. **Letramento literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

CUNHA, Eneida Leal. **A emergência da cultura e da crítica cultural**. Cadernos de Estudos Culturais, v.1, p. 73-82, 2009.

_____. **Paradigmas do ensino de literatura**. São Paulo: contexto, 2020.

D´ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos: Cultura e Política na periferia de São Paulo**. 2014. 295 f. Tese de doutorado do Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

EBONY. **Cash Cash**. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/ebony/cash-cash/>. Acesso em 11 ag. 2022.

ELLE. **Trap, estilo e estética**. Disponível em: [Trap, estilo e estética - ELLE Brasil](#). Acesso em 16 nov. 2022.

FERREIRA, J.F. **Crítica literária em nossos dias e Literatura Marginal**. Porto Alegre: UFRGS, 1981.

FERREIRA, Jair. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

FRITH, Simon. "Music and Identity", **Questions of Cultural Identity**. Stuart Hall and Paul du Gay ed. London: SAGE Publishers, 2006.

GALLEGO, Juan Ignacio. **Novas formas de prescrição musical**. In: Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI. Barueri: estação das letras e cores editora, 2011.

GENIUS. **Raffa Moreira**. Disponível em: <https://genius.com/artists/Raffa-moreira>. Acesso em 27 de junho de 2021.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 7 ed. São Paulo: Atlas, 2022.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. 2 ed. São Paulo, Editora 34, 2020.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, S. **Raça, o significado flutuante**. Tradução de Liv Sovic. Revista Z Cultural, 2015.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERSCHMANN, Micael. (org). **Abalando os anos 90: funk e hip-hop**:

globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **Na trilha do Brasil contemporâneo.** In: Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI.** Barueri: estação das letras e cores editora, 2011.

HOLLANDA, H.B. (org). **Pós modernismo e política.** Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

JUNIOR, Jeder Janotti; GONÇALVES, Suzana Maria Dias; PIRES, Víctor de Almeida Nobre. **Wado, um ilustre desconhecido nos novos tempos da indústria musical.** In: Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI. Barueri: estação das letras e cores editora, 2011.

MARCHI, Leonardo de. **Discutindo o papel da produção independente brasileira no mercado fonográfico em rede.** In: Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI. Barueri: estação das letras e cores editora, 2011.

MARTINS, José de Souza. O falso problema da exclusão e o problema social da inclusão marginal. In: **Exclusão social e a nova desigualdade.** São Paulo: Paulus, 2003.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica.** 9 ed. São Paulo: Atlas, 2021.

MINAYO, Maria Cecília de S. **O desafio do conhecimento.** 14 ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

MOREIRA, Raffa. **10 K.** Disponível em: <https://www.letras.mus.br/raffa-moreira/10k/>. Acesso em 11 ag. 2022.

_____. In: **O trap nacional mostra a que veio.** Spotify Brasil, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0n2BCNuyFm8> Acesso em 13 ag. 2020.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **“Literatura marginal”: os escritores da periferia entram em cena.** Dissertação de mestrado em Antropologia Social. Universidade de São Paulo, São Paulo: 2006.

NEGUS, Keith. **O Business do rap: entre a rua e os escritórios dos executivos das gravadoras.** In: Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI. Barueri: estação das letras e cores editora, 2011.

NODARI, Alexandre. **A literatura como antropologia especulativa**. Revista da Anpoll nº 38, p. 75-85, Florianópolis, Jan./Jun. 2015.

NOISEY. Noisey Atlanta: **Welcome to the Trap. 2015**. Dirigido por Andy Capper. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=21RCdtJvv6g&has_verified=1 . Acesso em: 25 maio 2020.

OLIVEIRA, Lucca. **A ascensão do trap no Brasil**. In: O Globo Cultura. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/ascensao-do-trap-no-brasil-ilustrada-em-documentario-com-raffa-moreira-matue-sidoka-assista-23862244>. Acesso em 14 mar. 2022.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta. **Literatura marginal: questionamentos à teoria literária**. In: **Revista** Ipotesi da UFJF, Juiz de Fora, v.15, n.2 - Especial, p. 31-39, jul./dez. 2015.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: Consejo latino-americano de ciências sociais, 2005.

SAER, Juan José. **O conceito de ficção**. Tradução de Joca Wolff. Sopro, 15, p.1-4, 2009.

SARTRE, J.P. **O que é literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

SCHERRER, Rodrigo. **Funk ostentação: consumo e identidade dos jovens da periferia**. In: Anais do Congresso Internacional Comunicação e Consumo, COMUNICON, 2015. Disponível em: http://anais-comunicon2015.espm.br/GTs/GT2/22_GT02-SCHERRER.pdf. Acesso em 24 ago. 2021.

SOUZA, Ana Lúcia Silva Souza. **Letramentos de Reexistência: poesia, grafite, música, dança: HIP HOP**. São Paulo: parábola editorial, 2011.

SPOTIFY BRASIL. **O trap nacional mostra a que veio**. YouTube, ago 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0n2BCNuyFm8> Acesso em 13 ago. 2021.

TEJERA, Daniel Bidia Olmedo. **RAP: o duelo de rimas no cotidiano do jovem**. 2013. 107 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação Física, Instituto de Biociências, Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2013.

VIEIRA, Aline Deyques. **O clarim dos marginalizados: temas sobre a literatura marginal/periférica**. Curitiba: Appris, 2015.

YUDICE, George. **A funkificação do Rio**. In: Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ANEXOS

ANEXO A: ROTEIRO DE ENTREVISTA

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



ENTREVISTA – QUESTIONÁRIO ABERTO

JORGE ADRIHAN DO NASCIMENTO DE MORAES

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: TRAP NO BRASIL: REEXISTÊNCIAS DA ARTE

PERIFÉRICA

OBJETIVO GERAL: Analisar a consolidação e configurações do Trap no Brasil, no sentido da reexistência da arte periférica na contemporaneidade.

Objetivos Específicos	Perguntas
<ul style="list-style-type: none">• Identificar em que consiste arte periférica na atualidade e de que forma ela tem se constituído.	<ol style="list-style-type: none">1. O Trap é da Periferia? Como você vê essa questão da periferia, enquanto lugar social, e do Trap?2. O que o Trap significa para você? Ainda nessa questão, é possível dizer que ele apresenta uma nova forma da arte periférica? Por quê?3. A difusão das produções de Trap acontecem com muito engajamento através das mídias sociais. Quais cenários para os videoclipes são escolhidos? E como deve ser a performance do artista no vídeo?
<ul style="list-style-type: none">• Discutir a origem do Trap, enquanto gênero musical, e sua chegada ao Brasil, a partir de um olhar para os atores sociais e as realidades envolvidas em sua produção, considerando o Hip Hop e Rap, como gêneros propulsores do Trap.	<ol style="list-style-type: none">4. É possível hoje diferenciar o Trap do Rap, Hip Hop e Funk? Como tem se concretizado esse movimento musical?5. Já assisti algumas entrevistas de artistas de Trap dizendo que ele é do povo preto. Como você vê essa questão de brancos produzirem Trap?6. De que forma o Trap coloca em pauta as questões relativas aos racismos?

<ul style="list-style-type: none">• Analisar as configurações do Trap no Brasil e tudo que o envolve enquanto arte, por meio de entrevistas realizadas diretamente com os produtores desta manifestação artística.	<p>7. Ao observar as músicas e os videoclipes, tenho percebido que o Trap apresenta o povo preto de outra forma, não mais em uma posição marginalizada, mas alcançando outros espaços. É isso mesmo? De que forma as composições das músicas e produções dos clipes contribuem para isso?</p> <p>8. Qual o público que consome Trap e está presente nos shows?</p> <p>9. O Trap hoje está presente em todo o Brasil. No entanto, percebe-se sua forte presença em São Paulo e Rio de Janeiro. Você vê diferença nas produções do Trap em São Paulo e no Rio de Janeiro? Quais?</p>
--	--

ANEXO B: FORMULÁRIO DE PERGUNTAS AOS ENTREVISTADOS

Entrevista - Trap no Brasil

Olá, sou Jorge Adrihan, pesquisador do programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC - Rio. Estou realizando uma pesquisa que objetiva analisar a consolidação e configurações do Trap no Brasil, no sentido da reexistência da arte periférica na contemporaneidade.

Logo, você está sendo convidado (a) como voluntário (a) a participar deste estudo. Você não terá nenhum custo, nem receberá qualquer retorno financeiro. A qualquer momento, poderá ser esclarecido (a) em qualquer aspecto que desejar e estará livre para participar ou recusar-se.

Os resultados estarão a sua disposição quando finalizada a investigação.

Saliento, ainda, que ao concordar participar da pesquisa, permite que o identifique na dissertação, colocando suas respostas de forma integral no texto e seu nome aqui explicitados.

 jorgeadrihanprof@gmail.com (não compartilhado) [Alternar conta](#)



*Obrigatório

Você foi informado(a) dos objetivos do presente estudo de maneira clara e detalhada. Pode esclarecer suas dúvidas, solicitar novas informações e modificar a decisão de participar se assim desejar. Logo, concorda em participar desse estudo? *

Sim

Não



Nome Artístico *

Sua resposta

De que forma você está vinculado ao Trap? Você canta ou escreve, produz clipes * ou shows, participa da produção musical? Escreva sobre sua vida no universo do Trap.

Sua resposta

1. O Trap é da Periferia? Como você vê essa questão da periferia, enquanto lugar social, e do Trap?

Sua resposta

2. O que o Trap significa para você? Ainda nessa questão, é possível dizer que ele apresenta uma nova forma da arte periférica? Por quê?

Sua resposta

3. A difusão das produções de Trap acontecem com muito engajamento através das mídias sociais. Quais cenários para os videoclipes são escolhidos? E como deve ser a performance do artista no vídeo?

Sua resposta



4. É possível hoje diferenciar o Trap do Rap, Hip Hop e Funk? Como tem se concretizado esse movimento musical?

Sua resposta

5. Já assisti algumas entrevistas de artistas de Trap dizendo que ele é do povo preto. Como você vê essa questão de brancos produzirem Trap?

Sua resposta

6. De que forma o Trap coloca em pauta as questões relativas aos racismos?

Sua resposta

7. Ao observar as músicas e os videoclipes, tenho percebido que o Trap apresenta o povo preto de outra forma, não mais em uma posição marginalizada, mas alcançando outros espaços. É isso mesmo? De que forma as composições das músicas e produções dos clipes contribuem para isso?

Sua resposta

8. Qual o público que consome Trap e está presente nos shows?

Sua resposta

9. O Trap hoje está presente em todo o Brasil. No entanto, percebe-se sua forte presença em São Paulo e Rio de Janeiro. Você vê diferença nas produções do Trap em São Paulo e no Rio de Janeiro? Quais?

Sua resposta



11/02/23, 17:33

Entrevista - Trap no Brasil

10 - Há algo que não foi abordado anteriormente sobre o Trap e você gostaria de falar? Este espaço é livre para o que desejar expressar.

Sua resposta

Enviar

Limpar formulário

Nunca envie senhas pelo Formulários Google.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google. [Denunciar abuso](#) - [Termos de Serviço](#) - [Política de Privacidade](#)

Google Formulários

PUC-Rio - Certificação Digital N° 2112368/CA



https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSf4QH9i2OrMLHrmlCFrcMGPclqyNm4UIRjs_IPRrKo9eMkg/viewform?pli=1

4/5