



[Atribuição BB CY 4.0](#)

TRAP NO BRASIL:

Formação e Representações Sociais

Jorge Adrihan do Nascimento de Moraes¹

Resumo

O presente estudo possui o objetivo de analisar o surgimento do trap, enquanto gênero musical de manifestação de atores sociais na busca de garantias de direitos, observando sua formação e suas representações sociais na contemporaneidade. Logo, a partir de uma pesquisa bibliográfica, de início, trata-se de realizar uma contextualização histórica desde o hip-hop e rap até culminar na constituição do trap. Após, são discutidos os contextos de surgimento e a sua chegada ao Brasil, finalizando com suas representações sociais. A partir da investigação, suscitou-se que o anseio pela efetivação de direitos e suas garantias são elementos constituintes das produções da periferia. Fomentou-se, portanto, que é necessário romper com as elitizações e fragmentações impostas para que todos os indivíduos sejam vistos e reconhecidos como iguais no estabelecimento de direitos.

Palavras-chave

Trap; Representações sociais; Garantias de direitos.

Recebido em: 10/08/2022
Aprovado em: 04/12/2022

¹ Doutor e Mestre em Ciências da Educação pela Universidad Columbia del Paraguay. Mestrando em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Especialista em Direitos Humanos, Responsabilidade Social e Cidadania Global. Licenciado em Letras (Português/Espanhol) e Pedagogia. Bacharel em Teologia. Atualmente, é Diretor Executivo do Instituto de Desenvolvimento Humano e Profissional (IDEHP – RJ) e docente na Educação Básica e Superior. E-mail: jorgeadrihan@hotmail.com

TRAP IN BRAZIL:

Training and Social Representations

Abstract

The present study proposes to analyze the emergence of trap, as a musical genre of manifestation of social actors in the search for guarantees of rights, observing its formation and its social representations in contemporary times. Therefore, from a bibliographical research, at the beginning, it is about carrying out a historical contextualization from hip-hop and rap to culminating in the constitution of trap. Afterwards, the contexts of its emergence and its arrival in Brazil are discussed, ending with its social representations. From the investigation, it was raised that the yearning for the realization of rights and their guarantees are constituent elements of the productions of the periphery. It was encouraged, therefore, that it is necessary to break with the elitism and fragmentation imposed so that all individuals are seen and recognized as equal in the establishment of rights.

Keywords

Trap; Social representations; Rights guarantees.

Introdução

Os indivíduos estão conectados através de diferentes formas discursivas, essas que os constitui como sujeitos, como partes 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’”. Diante disso, compreende-se que as diferentes enunciações discursivas são mecanismos de construção de identidades e produção cultural. Sendo assim, 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 de luta pela garantia de seus direitos, 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. Logo, em suas diferentes concepções, como música e textos de diferentes gêneros, a literatura comporta a possibilidade de recriação e reformulação da realidade. É a busca pela reivindicação, apropriação e tomada de espaços por indivíduos antes marginalizados pela sociedade.

Diante disso, compreende-se, nessa abordagem, que a realidade move as produções, as quais formam e conscientizam os sujeitos, já que “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). Logo, cada grupo social, por se comportar de maneiras diferenciadas e diversas umas das outras, também terá distintos mecanismos e gêneros literários para manifestação de suas emoções e sentimentos, sendo imprescindível um olhar para as produções dos sujeitos, para compreensão das realidades enfrentadas.

A partir disso, com as evoluções tecnológicas, com os diferentes contextos vividos e os novos âmagos do mundo contemporâneo dos jovens, emerge o trap, com representações do universo dos sujeitos de regiões periféricas, expressando a múltiplas violências e realidades sociais vividas na atualidade, nesse contexto.

É importante ressaltar que, no estudo, ao atrelar o trap a uma manifestação periférica, não se restringe a um espaço geográfico, mas também um lugar social, de exclusão e segregação. É presenciar e vivenciar diariamente o controle que tentam realizar sobre os corpos pretos e sua cultura. Portanto, o termo periferias não se configura enquanto uma limitação do espaço em que o trap pode ocupar e/ou alcançar, mas sim como a origem de produção de atores sociais que experienciam as realidades de uma sociedade capitalista e excludente. É demonstrar através da música, dos gestos e das ações os lugares que eles têm ocupado, mesmo após uma história de desumanização.

Nessa perspectiva, baseada em uma pesquisa bibliográfica, de cunho qualitativo, a investigação se propõe a analisar o trap no Brasil, assim como os sujeitos que estão envolvidos em sua produção, a partir de um olhar para seu surgimento, formação e representações sociais na contemporaneidade.

Para tal, no primeiro tópico, são discutidos os contextos históricos e sociais, desde o hip-hop até o surgimento do trap, abordando as questões de marginalizações, pertencimento e construção de identidades envolvidas. Logo após, no segundo tópico, discorre-se sobre a chegada do trap no Brasil, para que se possa compreender de que forma ele ganhou espaço nas mídias brasileiras e quais as afirmações e reivindicações sociais as letras realizam. Por fim, no último tópico, são discutidas as representações sociais que o envolvem e a busca da periferia pela garantia de direitos.

Do Hip-Hop ao Trap

Para se compreender o trap é preciso realizar uma retomada histórica dos gêneros hip-hop e rap, já que esses antecederam sua formação, os que propiciaram o surgimento desse gênero musical. De acordo com Souza (2011), o hip-hop 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. Assim como o rap e o trap, ele “tematiza as desigualdades sociais, racismo, discriminações e violências de toda sorte”. (SOUZA, 2011, p.16)

Aparecendo por volta dos anos 70, em Nova York, 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.

Todavia, 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 nesse período de lutas sociais e econômicas que o hip-hop se consolidou, alinhando diferentes práticas artísticas, como a dança, a música e o grafite:

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, em contextos marginalizados socialmente, muitos grupos surgiram e expandiram as suas representações por meio da música, a qual unia vertentes africanas e latinas. Essa hibridez formou o hip-hop, que vem marcado por identificações e apropriações de realidades. Diferentemente do rap e do trap, ele mescla diversas práticas artísticas, pois possui não só uma musicalidade em que o ritmo e as batidas dão o sentido de tomada de espaços, mas também o corpo participa, com as coreografias, e o grafite como forma de expressar a ancestralidade pelas construções não só de lugares periféricos, mas também dos centros urbanos. São modos de socialização, tomada e construção de espaços.

Com a expansão desse gênero musical, essa vertente foi chegando a outros lugares, sempre se adequando às realidades, já que ele representa e manifesta os ideais de luta dos sujeitos. Sendo assim, em cada região, esse estilo musical terá uma representação, que para analisá-lo, é preciso observar o contexto dos indivíduos. Desigualdades sociais, marginalização, resistência são marcas dessa linha musical e que denotam o quanto as práticas artísticas contribuem na visão político-social das pessoas, para que essas reconheçam e possam perceber o mundo ao redor.

Os produtores dessa 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). Nesse sentido, compreende-se que a música gera um sentimento de pertencimento, apropriação e identificação dos locais em que vivem, conseguindo refletir criticamente sobre seus espaços e as desigualdades sociais enfrentadas,

“assim, o fato de esses escritores trazerem à tona esse 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).

Os estratos sociais vivenciados por esses atores antes apareciam nas mídias e nas produções artísticas pela ótica dos que detém o capital e que gerenciam o mercado. Nesse sentido, o hip-hop mostrou-se como uma forma de evidenciar aos elitismos a produção da periferia. De acordo com Oliveira (2015), com os avanços tecnológicos, em um 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 Abromavay (1999), é um grupo de jovens geralmente associado a atos de delinquência e transgressão pela elite, o número de adeptos dessa musicalidade aumentou consideravelmente, pois vivem marginalizados e encontraram na música uma forma de expressar as desigualdades sociais que enfrentavam.

Portanto, tem-se como característica a denúncia de problemas sociais. Os shows e eventos, por não possuírem apoio financeiro, eram realizados nas ruas e/ou em locais de organização dos próprios envolvidos, sendo muitas vezes em casa. “Tratava-se de um espaço múltiplo, que congregava diferentes setores das juventudes urbanas” (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:

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, o hip-hop e o rap foram ganhando projeção. O hip-hop enquanto anterior ao surgimento do rap, caracteriza-se por um conjunto de produção cultural, com música, dança, grafite. As batidas e sonoridades levam à manifestação do corpo na dança, com a expressão e sensação de tomada de espaços. O rap já não se focaliza na dança e no corpo, como o hip-hop, mas se constitui como uma junção de ritmo e poesia. Logo, o rap é produzido a partir das rimas, com a focalização em uma poesia que denuncia as realidades sociais e as desigualdades existentes na periferia. Nesse sentido, compreende-se que ambos possuem características reivindicatórias, as quais são manifestadas de diferentes formas.

Com isso, todo o universo periférico foi alcançando várias partes do mundo e o sentimento de pertencimento desses grupos sociais 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 e do hip-hop. “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). A periferia, então, ganha espaço e alcança lugares antes não ocupados.

Trap no Brasil

No início do século XXI, com a cultura da ostentação, a partir do funk no Rio de Janeiro, tanto o rap quanto o hip-hop passaram a ganhar uma reformulação. As letras passaram a propiciar a expressão de casas, carros, joias, objetos luxuosos. Com as novas tecnologias, os videoclipes foram ganhando espaço em canais de plataformas de vídeos, contribuindo para uma difusão das músicas que começaram a ganhar uma nova forma, através da expressão desse universo de ostentação. De acordo com Vieira (2015) os meios massivos, como a internet e o cinema, atualmente são os mais utilizados pelos artistas periféricos.

Nessa conjuntura, que favorece ainda mais a divulgação das manifestações artísticas desses atores sociais, essa prática de ostentar objetos luxuosos, começa a aparecer nas produções musicais.

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).

O número de acessos a videoclipes começou a aumentar, trazendo um novo cenário ao público, o universo da ostentação, muito propiciado pelo funk no Rio de Janeiro. Essa influência no hip-hop e no rap não ocorreu somente nesse ponto, mas também na musicalidade, pois o som ganhou uma nova roupagem, com batidas mais fortes, uso de sintetizadores multidimensionais, clipes com a expressão de contextos sociais atrelados a objetos de luxo. Tudo isso contribuiu para o surgimento do trap. Logo, pode-se perceber o universo de ostentação que esse gênero carrega em suas canções, a partir de trecho da canção “10 K”, de Raffa Moreira (2020), artista proeminente neste cenário musical brasileiro:

*Celo, você é foda
 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)

Percebe-se através da letra 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 tem voz e agora se apropriando de espaços que são seus por direito pode mostrar sua arte e sua cultura. A arte, então, se manifesta como forma de garantia de direitos de indivíduos antes marginalizados, mas que agora com suas expressões, a partir da conscientização, demarcam o seu lugar no mundo.

Em documentário publicado pelo Spotify (2019), Raffa Moreira afirma que as realidades das periferias brasileiras também 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 citada no documentário: “Os neguim 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 frente a um sistema capitalista que os oprime diariamente.

A ostentação vem para mostrar o que antes não era possível, que os direitos eram privados e os espaços demarcados, mas agora, através da música, consegue-se ocupar o lugar de sujeito no mundo. Neste sentido, Canclini (2008) afirma que “uma política é democrática tanto por construir espaços para o reconhecimento e o desenvolvimento coletivos quanto por suscitar as condições reflexivas, críticas, sensíveis para que seja pensando o que põe obstáculos a esse reconhecimento”.

As mulheres também se empoderam dentro do cenário do trap, como a cantora Ebony (2019), na canção “Cash Cash”, em que expressa também o cenário de ostentação que envolve o gênero, a tomada e apropriação de espaços.

*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 rap
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 á 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 demarcação de espaços são evidentes 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 elucidadas, mostrando que antes aquilo que era forma de discriminação da elite, como as tranças e a cor de sua pele, pode se fazer presente nos mesmos lugares da elite econômica, a partir do dinheiro que ganha com o trap. A cantora, segundo Souza (2011), mostra a música como um modo de resistência que denuncia e descortina as lutas e as desigualdades que se ocultavam, a partir das ordens estabelecidas por quem detém o capital.

O trap vem, portanto, para demarcar e indicar os novos cenários e esferas sociais que a periferia pode alcançar. Através da música, são representados contextos, povos, 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)

Diante disso, compreende-se que o fato de o trap possuir uma batida mais forte que o rap e o funk, com sons mais rápidos, com o uso de sintetizadores multidimensionais, com diversos sons eletrônicos, que trazem a sensação do som ecoar por todos os lados, está estritamente relacionado à sua origem e ao povo,

aos sujeitos que o desenvolveram. No Brasil, ele assume uma forma mais melódica, mescla batidas, com graves robustos e timbres mais harmoniosos.

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, em algumas produções, não se perceber o que é trap, o que é funk, o que é rap. Alguns artistas, inclusive, apontam que assim como o rap e o funk está para o trap, o trap está para o rap e o funk.

Sendo assim, a melodia representa o grupo social que o produziu e também o público-alvo que consumirá a música. Essas questões ficam ainda mais elucidadas quando observamos o contexto originário do trap. “Na cultura negra, a arte, a musicalidade e a corporeidade representam formas de criar e manter a sociabilidade, algo fundamental para a sustentação cotidiana”. (SOUZA, 2011, p. 75). Os gêneros, então, adequam-se e se reproduzem, de acordo com a expressão das realidades em que os sujeitos estão inseridos, como uma forma de resistência e de luta por seus direitos.

Representações Sociais

O trap enquanto um originário do hip-hop, rap e funk advém das regiões marginalizadas, periféricas. São nos subúrbios, na periferia, que ele é construído e desenvolvido pelos indivíduos que fazem parte desse contexto social, de violência, drogas e marginalização. Segundo Vieira (2015, p. 99) “através de uma sociedade partida em classes e lugares, o rapper exige o respeito àqueles e àquelas pertencentes a este território. O direito deve ser de todos e todas independente de sua classe social”, para que a periferia seja vista e reconhecida:

Si analizamos aspectos puramente musicales, podemos observar que el siglo XIX es uno de los siglos decisivos no solo para el surgimiento de ciertos movimientos estético-políticos, como el indigenismo, el europeísmo y el criollismo, sino que, además, para el impacto que esos movimientos habrían de tener en la conformación de los diferentes grupos sociales de América Latina. (ARELLANO, 2019, p.42)

A partir dos novos conceitos sociais e uma nova visão de se realizar a arte, Arellano (2019) apresenta que esse cenário de quebra de padrões, estabelecido a

partir do século XIX, promoveu o engajamento de novos gêneros e novas produções musicais, que se distanciavam das normas estéticas e se assemelhavam com os grupos em que pertencia, como fator de identidade. Esse impacto reformulou os conceitos literários e musicais na América Latina segundo o presente teórico.

Para se compreender as representações sociais desse gênero, é de grande relevância observar o contexto de produção do trap, que de acordo com Noisey (2015), surge em Atlanta, onde era o fim de muitas ferrovias norte-americanas, que ligavam muitas partes dos Estados Unidos, e possuía um dos maiores aeroportos do mundo. Tudo isso favoreceu 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 comércio de drogas, 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 (2019), significa “armadilha”, uma representação do que era vivido por esses atores sociais.

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).

Percebe-se que o surgimento do trap está atrelado ao tráfico de drogas, pois o dinheiro advindo desse universo é que patrocinou a expansão das músicas. Segundo Noisey (2015), essa era uma forma de lavagem de dinheiro. Pois, com as

festas e a difusão desse gênero, o dinheiro poderia ser justificado por conta do universo da música e não das drogas. Logo, percebe-se o contexto social que envolve o trap e que as suas produções buscam expressar as realidades vivenciadas pelos sujeitos que vivem em regiões periféricas. Ainda que no Brasil tenha assumido uma essência melódica, ele surgiu nos Estados Unidos com uma batida mais violenta, representando o significado da nomenclatura dada ao gênero. Muitos vocábulos são próprios desse grupo, em que os indivíduos postam videoclipes nas redes sociais, promovem shows para o público jovem, posicionando-se politicamente:

Numerosos músicos, artistas y teóricos de las ciencias sociales se han referido a la capacidad de la música y las artes en general, para articular ideas que puedan ir más allá de una dimensión puramente técnica. Es por esto que la política ha sido parte integral de diversos discursos estético-musicales que, con mayor o menor éxito, han intentado dar vida a conceptos que, en apariencia, parecieran ser ajenos a la música y a la actividad artística en general. (ARELLANO, 2019, p.43)

De acordo com teóricos das ciências sociais, como Arellano (2019), a música está estreitamente relacionada a posições políticas, já que vai além de questões técnicas, mas sociais e reivindicatórias. Nesse sentido, percebe-se no trap, assim como no hip-hop e rap, uma função política, no sentido de reivindicar direitos, contra um sistema capitalista opressor. É promover uma luta social para terem suas composições reconhecidas dentro do campo musical, no reconhecimento de suas identidades, ou seja, seus contextos e o lugar que ocupam no mundo. É, portanto, “um espaço de produção cultural e política em que uma série de práticas de uso social da linguagem são mobilizadas em função de suas necessidades”. (SOUZA, 2011, p.16). Os sujeitos apropriam-se de suas realidades, posicionando-se criticamente e se manifestando através da música:

as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado [...] é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2006, p. 7)

Portanto, o trap aparece como uma nova forma, dentro do campo musical, de constituições de identidades, de indivíduos que reconhecem suas realidades e possuem conhecimento da posição social que pertencem e possuem direito. A

partir disso, há uma desestabilização do mundo social na pós-modernidade, pois tudo o que antes era fixo, através de padrões impostos, já não pode mais ser visto dessa maneira. Logo, deve haver a compreensão das produções com o olhar para as realidades e para os sujeitos que produzem:

Por lo tanto, es importante no perder de vista el hecho de que cada uno de los diferentes estratos sociales que componen una sociedad responden a códigos culturales y simbólicos específicos, que desde un punto de vista histórico son parte integral de su desarrollo como grupo social. (ARELLANO, 2019, p.44)

Segundo Arellano (2019), ao se observar uma música é preciso considerar a representação dos estratos sociais em que foi desenvolvida. Logo, para compreendê-la, é preciso analisar as produções a partir desses grupos sociais, só assim será possível identificar os códigos culturais e simbólicos. Pois, a música cumpre um papel estritamente social e humanizado, no sentido de ser a expressão e o diálogo dos sujeitos para com o mundo.

Sendo assim, o trap é uma das manifestações musicais que traz uma ressignificação dos sujeitos, pois desconstrói toda a estética estabelecida pelos cânones literários e questiona a estrutura social e musical. Isso promove a reflexão de consideração de arte literária como toda e qualquer manifestação dos indivíduos, produtoras de sentido e de expressão de sentimentos e emoções de suas realidades. O que antes era marginalizado e ofuscado pela elite, em que por muito tempo a periferia tinha suas vozes caladas, hoje esses atores sociais podem se manifestar. “Os atuais escritores provêm de lugares considerados marginalizados pelas conjunturas sociais, políticas e econômicas e prezam pela representação do real” (VIEIRA, 2015, p. 85), como uma forma de demonstrar o que vivem diariamente, suas histórias, suas dificuldades em uma sociedade elitista que presencia a cada dia esses atores sociais tomando espaço, os quais “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 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). A sociedade demanda novos olhares, novas abordagens, já que cotidianamente consumimos uma pluralidade da arte e diversos fenômenos musicais e literários:

As culturas já não se agrupam 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)

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 literário e pela elite que detém o poder. Pois, “as tecnologias de reprodução permitem a cada um montar em sua casa um repertório de discos e fitas que combinam o culto com o popular, incluindo aqueles que já fazem isso nas estruturas das obras” (CANCLINI, 2008, p. 293). Nessa vertente, o trap enquanto produção da periferia demarca esse novo perfil de sociedade, cada vez mais diverso e imerso em um contexto que mescla diversas conjunturas e rompe os paradigmas estéticos estabelecidos anteriormente. A periferia assume seus espaços e busca, através da arte, a garantia de seus direitos, antes reprimidos.

Considerações finais

A partir do presente estudo, compreende-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.

Portanto, a investigação discutiu um olhar mais atento para o que os sujeitos na contemporaneidade estão expressando e manifestando em seus contextos, para que se possa ter um olhar desprovido de padrões e elitizações. Assim, os anseios e as reivindicações de direitos serão considerados. No contexto do trap, percebeu-se a realidade de marginalização em sua formação,

em que os sujeitos que o produzem buscam manifestar as suas realidades e reafirmar seus direitos e espaços reprimidos pela sociedade.

Compreendeu-se, com o estudo, que o olhar para as produções da periferia é parte fundamental na promoção e garantia de direitos. Considerar que todos os seres humanos são iguais é romper com as fragmentações impostas, destituindo-se de toda uma padronização estabelecida e enxergando os anseios dos sujeitos.

Referências

ABROMAVAY, M. et al. **Gangues, galeras chegados e rappers; juventude, violência e cidadania nas cidades da periferia de Brasília**. Rio de Janeiro: Garamond, 1999.

ALEVATO, H. **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.

CAMBRIDGE. **Dictionaries Online**. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/portugues-ingles/referencia>. Acesso em 09 ago. 2022.

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

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. São Paulo: contexto, 2018.

EBONY. **Cash Cash**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/ebony/cash-cash/>. Acesso em 11 ag. 2020.

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

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

KALUŽA, J. **Reality of Trap: Trap Music and its Emancipatory Potential**. IAFOR Journal of Media, Communication & Film, 5(2), 2018.

MOREIRA, R.**10 K**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/raffa-moreira/10k/>. Acesso em 05 ag. 2022.

_____. In: Spotify Brasil. **O trap nacional mostra a que veio**. YouTube, ago 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=on2BCNuyFm8> Acesso em 10 jul. 2020.

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 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.

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_GTo2-SCHERRER.pdf. Acesso em 24 ago. 2020.

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=on2BCNuyFm8> Acesso em 10 ago. 2022.

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