

## Reflexões sobre os aspectos sócio-históricos da música trap: das cozinhas de Atlanta às periferias brasileiras

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: Música Popular e Interdisciplinaridade

Yara Teles Kociuba

Universidade Estadual de Campinas

y234703@dac.unicamp.br

**Resumo.** O debate em torno da trap music, ou simplesmente o trap, no círculo acadêmico acaba destoando das discussões que majoritariamente partem do viés da música de concerto de tradição europeia (SOUZA, 2020). Mesmo no meio da música popular, os estudos sobre os gêneros periféricos se mostram incipientes na Música, ocupando por vezes outras cadeiras, como a Antropologia, Sociologia ou a História, o que abarca principalmente seus aspectos sociais e históricos, mas que não pondera como estas questões reverberam em sua sonoridade. Portanto, este estudo intenta considerar os aspectos sonoros do gênero musical, observando como estes são reflexos de uma realidade própria ao tratar o gênero musical analisando sua capacidade de agência social (GELL, 2018) no desenvolvimento de vínculos ao conectar pessoas e comunidades, e de como esta relação aponta para questões profundas que logram uma conduta reigente e emancipatória (KALUŽA, 2018) à disparidade entre as classes sociais.

**Palavras-chave.** Trap, Gêneros periféricos, Música popular brasileira

### Reflections on the Socio-Historical Aspects of Trap Music: From the Trap Houses of Atlanta to Brazilian Peripherie

**Abstract.** The debate surrounding trap music, or simply trap, within the academic circle stands apart from discussions that predominantly stem from the perspective of European classical music tradition (SOUZA, 2020). Even within the realm of popular music, studies on peripheral genres remain recent in Music studies, sometimes finding a place in disciplines such as Anthropology, Sociology, or History. These studies primarily focus on the social and historical aspects, yet they often overlook how these issues resonate within its sound. Therefore, this study aims to consider the sonic aspects of the musical genre, examining how they reflect a distinct reality by analyzing the genre's capacity for social agency (GELL, 2018) in forming connections and bonds among people and communities. It also delves into how this relationship points towards profound issues that lead to a responsive and emancipatory behavior (KALUŽA, 2018) in response to class disparities.

**Keywords.** Trap, Peripherie genre, Brazilian popular music

## Introdução

O debate em torno da *trap music*, ou simplesmente o *trap*, no círculo acadêmico acaba destoando das discussões que majoritariamente partem do viés da música de concerto de

tradição europeia (SOUZA, 2020). Mesmo no meio da música popular, os estudos sobre os gêneros periféricos se mostram incipientes na Música, ocupando por vezes outras cadeiras, como a Antropologia, Sociologia ou a História, o que abarca principalmente seus aspectos sociais e históricos, mas que não pondera como estas questões reverberam em sua sonoridade. Portanto, este estudo intenta considerar os aspectos sonoros do gênero musical, observando como estes são reflexos de uma realidade própria, tanto para a comunidade que reconhece seu musicar como força motriz, como para fora dela, de forma emancipatória em resposta ao meio social excludente.

O trap é um subgênero dentro do rap e do hip hop que vem obtendo popularidade a nível mundial nos últimos anos. Surgido nos anos 2000 principalmente em Atlanta, nos Estados Unidos, a música traz elementos caracteristicamente marcantes, como fortes graves, o timbre da drum machine Roland TR-808 que confere camadas rítmicas e melódicas de base eletrônica, chimbau contínuo e o uso estilístico do *autotune*. Com o rápido alcance dos chamados *trap stars* à lista da Billboard Hot 100<sup>1</sup> a partir da segunda década deste século, nomes como Gucci Mane, Migos e, mais recentemente, Post Malone, Travis Scott e Lil Uzi Vert, chamaram a atenção em meio ao *mainstream*<sup>2</sup> da indústria fonográfica, que se vale deste êxito para a promoção dos artistas não só em seu nicho, mas em outras audiências como a pop music ao investir em *feats*<sup>3</sup> entre *trappers*<sup>4</sup> e artistas já consolidados pela indústria fonográfica, como em *Wake Up In The Sky*<sup>5</sup>, feat de Gucci Mane com Bruno Mars.

No Brasil, o trap se popularizou a partir de 2014 com *Fiat 1995*<sup>6</sup> de Raffa Moreira. E no cenário atual temos Matuê, Teto, Raffa Moreira, MC Poze do Rodo, MD Chefe e Sidoka como alguns nomes representantes do gênero musical na mídia. De acordo com informações fornecidas pelo canal da Spotify Brasil no YouTube, “[...] de 2016 pra cá, o consumo de Trap no Spotify cresceu em média 61% ao ano. Nesse último ano, só os plays da Recayd Mob<sup>7</sup> subiram quase 1000%. Todo mês, mais de 1 milhão de fãs ouve o som de artistas como Matuê,

1 A Billboard Hot 100 é um ranking que lista as 100 músicas mais ouvidas nos Estados Unidos, publicada semanalmente pela revista Billboard. As classificações são baseadas em vendas (físicas e digitais), *streaming* e reprodução nas rádios estadunidenses.

2 Mainstream é um conceito que expressa uma expressão artística que se torna tendência nos meios midiáticos.

3 O termo *feat*, ou *ft.*, é uma abreviação do termo “featuring” (apresentando). É utilizado quando um artista, ou grupo, faz o convite para a participação de um convidado especial naquela canção.

4 Outra forma usual de se referir aos músicos de trap.

5 MARS, B.; BLACK, K.; MANE, G.. *Wake Up In The Sky*. Guwop, Atlantic: 2018. (3:24)

6 MOREIRA, R.; KLYN. *Fiat 1995*. Mixtape: 2015. (2:16)

7 Recayd Mob é um coletivo de trap paulista surgido na segunda metade da década de 2010.

Raffa Moreira, Ebony, FBC e Sidoka” (MÚSICA PELO BRASIL, 2019). Os artistas de trap também reforçam sua presença nos festivais de música por todo o país. No Lollapalooza de 2022<sup>8</sup>, com um público de mais de 300 mil pessoas, estavam presentes os artistas Matuê, e Djonga e a dupla Nath Fischer e Andressinha, do Hyperanhas.

O discurso do Trap é um de seus diferenciais dentre os gêneros musicais periféricos. O trapper Raffa Moreira, em entrevista ao documentário *Música pelo Brasil* (2019), reflete como a música dialoga com a origem da maioria desses músicos: “[...] não tô batendo no peito, não tô fazendo apologia nem nada, isso é só trilha sonora sobre, mano, o que acontece no tráfico de drogas, tá ligado?”, ao que Lord Prince complementa: “Nóis que vem de quebrada, vem do fundão mesmo, é isso que nós vive, é isso que nós tá próximo, entendeu? Então pra não tá dentro disso nós procura expressar isso na música”. (MÚSICA PELO BRASIL, 2019)

O ideário em torno do Trap transcende sua musicalidade, retratando a realidade vivenciada por muitos destes jovens e, além de trazer à tona estas questões, torna-se representante de um estilo de vida entre artistas e sua audiência ao utilizar a “ostentação” e o “hedonismo” em sua expressividade (KALUŽA, 2018). Desta forma, e pensando sob a categoria analítica de Alfred Gell (2018), intenta-se neste artigo tratar o gênero musical analisando sua capacidade de agência social no desenvolvimento de vínculos ao conectar pessoas e comunidades, e de como esta relação aponta para questões profundas que logram uma conduta reagente à disparidade das classes sociais.

## A origem do Trap - As cozinhas de Atlanta

O trap surge em meio à chamada *Dirty South* (MILLER apud KALUŽA, 2018, p. 24) dos Estados Unidos, uma região que compreende as cidades de Miami, Houston, Memphis e Atlanta. O termo é comumente utilizado entre os ouvintes de rap estadunidense, onde Miller discorre:

[...] dirty (sujo) e dirtiness (sujeira) tem... conotações de impureza, desordem, corrupção, injustiça e sexualidade” e o Sul tem, no contexto americano, conotações de “pobreza, ignorância, ruralidade e violência (MILLER apud KALUŽA, 2018, p. 24 – tradução nossa).

<sup>8</sup> <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/lollapalooza/2022/noticia/2022/03/28/lolla-2022-teve-publico-total-de-302-mil-pessoas-nos-tres-dias-veja-o-que-deu-certo-e-o-que-deu-errado.ghtml>. Acesso em 27 nov 2022

A vertente musical delinea-se mais especificamente nos subúrbios de Atlanta em meados dos anos 2000, em meio as chamadas *trap houses* – casas onde as drogas ilícitas são preparadas e distribuídas. Atlanta é uma cidade emblemática, que sofreu tardiamente o processo de gentrificação – manobra em que há valorização dos imóveis comerciais para forçar o desenvolvimento financeiro daquela região: “geralmente acompanhada da deslocação dos residentes com menor poder econômico para outro local e da entrada de residentes com maior poder econômico”<sup>9</sup>. Esse atraso no processo ocasionou a inviabilidade comercial de determinadas regiões em Atlanta, posto que em alguns bairros os moradores não foram desapropriados de suas casas por estas já estarem pagas. Vinicius Cabral Ribeiro em entrevista ao podcast *Silêncio no Estúdio* (2018) reflete sobre como este processo, aliado pouco planejamento urbano, contribuiu para refrear seu desenvolvimento econômico, associando sua argumentação ao documentário *Noisey Atlanta*<sup>10</sup> (2015):

Atlanta é uma cidade urbanisticamente mal desenhada, né, assim, ela é um entroncamento de rodovias nos Estados Unidos, toda cidade, até no Brasil, é assim, que é entroncamento de várias rodovias acaba sendo um porto de tráfico [...]. Antigamente eram todas as ferrovias do Leste dos Estados Unidos pro Oeste passaram por Atlanta, e em algum momento a galera tipo parou de ter as ferrovias, montaram ali no meio daquele negócio o maior aeroporto dos Estados Unidos [...] a rota de tráfico lá tudo passa ali [...] e urbanisticamente por ser uma cidade de entroncamento e rodovias, ela é muito cheia dessa coisa de rua sem saída, essa coisa do “its a trap”. (SILÊNCIO NO ESTÚDIO, 2018)

A trap music resulta em meio ao “cozinhar” das drogas nas trap houses, ao som da experimentação sonora nas DAWs (digital audio workstation) junto a drum machine Roland TR-808, num ambiente de consumo e tráfico de drogas, violência urbana e disputa territorial entre gangues. A distribuição das mixtapes era feita em casas noturnas, boates e esquinas, onde o público servia de parâmetro para atestar o potencial daquela música. (KALUŽA, 2018, p.25)

O que caracteriza sonoramente o trap estadunidense é, de forma substancial, a utilização de timbres subgraves no bumbo da bateria; o chimal contínuo ou em tercinas; a

<sup>9</sup> "gentrificação", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/gentrifica%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em 25 nov. 2022

<sup>10</sup> O documentário retrata a cena do rap periférico em Atlanta, desde o surgimento à cena musical atual, apreendendo também o estilo de vida, cultura local e influências sonoras/rítmicas. Para mais informações: <<https://video.vice.com/sv/show/noisey-atlanta>>. Acesso em: 25 de nov. 2022

utilização da drum machine Roland TR-808 “[...] com uma característica sombria, soturna [...]” (TEIXEIRA, 2018, p.182); e a velocidade em torno de 70 bpm. O rapper Juicy J esclarece como acontece em essência musicalidade trap “[...] poderia ser no reggae, poderia estar em uma gravação de pop, poderia estar em uma gravação de country, se tem uma caixa desta forma, e um bumbo, é um trap.” (BRYANT, 2017, tradução nossa). O trap americano por vezes faz uso de recurso do *autotune* – processador de áudio que “afina” vozes e instrumentos como função principal, mas que no trap é utilizado como marca estilística. O canto, também chamado de *flow*, é elaborado ritmadamente em tercinas, onde a última frase é complementada com *ad-libs* (interjeições de confirmação como *yeah, oh*):

Figura 1 – Imagem ilustrativa de como se dá o canto em tercinas no trap



Fonte: Canal Vox – <https://youtu.be/3la8bsi4P-c?t=10>

O Canal Vox (2017), demonstrou graficamente como os versos se caracterizam por tercinas ao demarcá-las com pequenos quadrados amarelos como no exemplo acima no refrão de *Bad and Boujee*<sup>11</sup>, do grupo Migos. O canal produziu o documentário “How the triplet flow took over rap”, onde explora várias canções que utilizam este recurso musical, que se popularizou com os músicos do Migos, sendo conhecido como *Migos’s flow*. No entanto, é importante notar, embora este padrão seja frequentemente associado ao trio, o documentário sugere que este padrão vem da influência do rap desde a década de 1980, como em *Bring The*

11 MARSHALL, Q.; CEPHUS, K.; MENDELL, R.; WOODS, S.; WAYNE, L.. *Bad and Boujee*. California, Mally Mall's White House: 2016. (5:34)

*Noise*<sup>12</sup>, do Public Enemy. Além disso, a presença do ritmo em tercinas é também uma das bases advindas dos países africanos, enraizada no hip hop há décadas passadas. Essa influência delinea as características timbrísticas que estão presentes no trap contemporâneo.

Os primeiros nomes no início do Trap incluem Young Jeezy, Gucci Mane e T.I. (que lançou o termo em 2003 com o álbum *Trap Muzik*). De acordo com Adaso (2019), foi com Young Jeezy que o trap saiu de Atlanta: “Com sua estreia, Jeezy mostrou que o trap tinha potencial para expandir. Apesar de seu conteúdo lírico corajoso, suas canções foram amplamente tocadas nas principais estações de rádio da Third Coast e além.” (ADASO, 2019, tradução nossa). No trap, os produtores são peças importantes para a composição das músicas da mesma forma que os trap stars, e produtores como Mike Will Made It, Zeytone, e Lex Luger fizeram e fazem história no trap americano: “[...] são tão importantes quanto, assim, porque essa galera é que está realmente estudando, manipulando as expansões musicais que o gênero permite e mandando pra galera cantar em cima.” (SILÊNCIO NO ESTÚDIO, 2018).

A ascensão do gênero nas paradas da Billboard se deu por volta de 2010, com artistas como Future, Lil Uzi Verti, XXXTentacion, Migos, Cardi B (sendo umas das representações femininas no mainstream), Young Thug, Travis Scott e Post Malone. A canção *Rockstar*<sup>13</sup>, um feat de Post Malone com 21 Savage, obteve a marca de 1 bilhão de visualizações no YouTube. Além disso, atingiu a posição número um na Billboard em outubro de 2017<sup>14</sup>.

Os nomes dos trappers se assemelham aos artistas de rap e hip hop, pois muitos artistas migraram de vertente ao longo de suas carreiras. E, mesmo os artistas que são estreates no gênero, adotam nomenclaturas semelhantes aos rappers. O uso de *MC*<sup>15</sup> por exemplo, é utilizado de forma mais comum no Brasil e significa literalmente “mestre de cerimônia”, referenciando, atualmente, quem canta, escreve e por vezes produz o material utilizado em suas músicas (MC Cabelinho, MC Poze do Rodo). No entanto, o que se percebe comumente no cenário trap estadunidense é a utilização do diminutivo *Lil’* (pequeno) antes do nome artístico. Uma das possíveis teorias sobre este significado conversa diretamente com as raízes negras norte americanas<sup>16</sup>. Este termo foi popularizado entre gangues nos anos 1950 e 1960:

12 RIDENHOUR, C.; SHOCKLEE, H.; SADLER, E.; BROWN, J.; CLINTON, G.. *Bring the Noise*. Nova York, Def Jam: 1987. (3:45)

13 MALONE, P.; 21 Savage; BELL, L.; AWOSHILEY, O.. *Rockstar*. Nova York, Republic: 2017. (3:38)

14 <https://www.billboard.com/charts/hot-100/2017-10-28/>

15 “O termo surgiu nos Estados Unidos nos anos 1970 e significava o artista que cantava sob o trabalho do DJ.” (tradução nossa). <https://www.daveyd.com/historyemceegmcaz.html>. Acesso em: 07 dez. 2022.

16 <https://www.coolaccidents.com/news/history-of-lil-rappers>. Acesso em 07 dez 2022

Antigamente era usado por pessoas que ascendiam sob o comando de alguém. Se eles fossem o seu OG (gângster original), se eles o trouxessem para as ruas, você seria como a segunda versão deles. (HANDKE, 2020, tradução nossa)

O termo Lil' migrou para o Hip Hop nos anos 1970 com o grupo Funky 4 + 1, onde um de seus membros era conhecido como Lil' Rodney Cee. Entretanto, somente se popularizou a partir do rapper Lil' Troy na segunda metade da década de 1980. Atualmente, muitos trappers têm ressignificado este diminutivo, o tornando popular.

Da mesma forma que os músicos de rap e o hip hop, os trappers utilizam-se de suas músicas para refletir sobre a realidade social de onde vieram, e que os inspira. Sobre isto, o trapper T.I. retrata:

O que é tão especial e importante sobre artistas como nós é que viemos do nada. Esses ambientes de que falamos são simplesmente atroz... E o que tivemos que enfrentar é indescritível. Então, para pegarmos algo que é tão horrível... Pegamos a epidemia de crack basicamente, e a guerra contra as drogas, e um sistema que foi criado para falharmos, e fizemos algo positivo e que nós poderíamos realmente usar a nosso favor, em vez de ser vítima dela. Essas experiências, esses relatos, esses detalhes da nossa infância, nós aplicamos e usamos na nossa música. Seja introspectivo ou comemorativo, ele semeia e alimenta a música que lançamos.” (NYLON, 2017, tradução nossa)

Este é um relato por vezes encontrado nas entrevistas de trappers não só dos Estados Unidos, mas no Brasil. De que para lidar com a realidade do tráfico, ou da violência, a música transforma em metáfora a vida periférica cotidiana. Seja como retrato, seja como redenção, este discurso se estende às ruas, à comunidade, ao público e também a outros músicos comuns ao mesmo contexto, em uma arte que envolve e conecta as diferentes interações sociais. O trap como agência social (GELL, 2018) desempenha um papel ativo na formação de relações culturais e na criação de significado.

Da mesma maneira que os músicos exprimem sua realidade de forma explícita, há uma outra forma de expressão – e esta é a mais comum e característica do trap – que ostenta uma vida luxuosa, consumista, associando este estilo de vida a um lado hedonista igualmente evidenciado, como expresso na canção *Money Longer*<sup>17</sup>, de Lil' Uzi Vert: “I got money now

17 WOODS, S.; CANNON, D.; HENRY, J.. *Money Longer*. Nova York, Atlantic: 2015. (3:18)

you know it, yeah (yeah)/Diamonds on my teeth, yeah (yeah)”. No entanto, há de se observar que o trap representa os ideais de um grupo social periférico, indo além do gênero musical e se tornando uma inspiração para sua audiência. Neste sentido, muito há de se refletir sobre como esta representatividade é apresentada, considerando o discurso representativo do trap como reflexo das demandas capitalistas. Acerca deste tópico, Kaluža pondera: “Eu tento defender o ponto de vista de que esta identificação tem potenciais políticos emancipatórios, mesmo que pareça – com sua promoção do materialismo e sucesso individual – como uma ideologia da classe dominante de hoje.” (KALUŽA, 2018, p. 27, tradução nossa).

### **A música trap no Brasil - Uma evolução do rap?**

Existe uma disputa amigável sobre como o trap surgiu no Brasil. Nairo Rezende reivindica que os primeiros contatos com o gênero se deram por meio da festa *Red Room*, evento este dedicado inteiramente ao trap, produzido em 2014. No entanto, há um consenso de que o trap estreou no país com Raffa Moreira por meio da música *Fiat 1995*: “A grande explosão do trap aconteceu, sem dúvidas, com a popularização do fenômeno Raffa Moreira, a partir das citações de outros MC’s consagrados da cena, valorizando o trabalho do Raffa.” (Portal RND, 2017). O artista segue como referência dentro do gênero musical até os dias atuais, onde se tornou um dos grandes nomes do trap no Brasil.

A sonoridade brasileira, de forma geral, é diferenciada do trap americano, onde a utilização estilística do autotune é mais empregado aqui. O uso de tercinas no flow, característico do trap estadunidense, é pouco utilizado no Brasil, onde os recursos principais se dão pelo cantar em linhas melódicas e pelo fluxo poético, o flow, como um canto falado próximo ao rap, que acaba se tornando um ponto característico para cada músico. Sidoka é um exemplo de que seus ad-libs o tornam diferenciado no trap, bem como outros elementos referenciados no documentário *Música pelo Brasil* (2019): “Sidoka é uma nova voz no trap nacional e já conseguiu deixar a sua própria marca no gênero, com sua voz estridente e flows bem característicos” (Música pelo Brasil, 2019). O trap em geral, e não apenas o estadunidense, apresenta três subgêneros: o drill, com bastante grave, e temática voltada ao mundo do crime; o plug, que é uma terminologia utilizada no Brasil para designar um estilo de trap mais pop e melodioso; e o trap soul, que é o mais encontrado aqui no Brasil, mais inspirado no R&B e com mais desenvolvimento de canto por cima das batidas. (Portal RND, 2017)

A inspiração para as letras é comum para ambos os países aqui retratados. Entretanto, a origem é, de certa maneira, diferente. A realidade periférica brasileira é originada principalmente a partir da abolição da escravatura em 1888, aliada a contratação de mão de obra dos imigrantes que chegavam ao país, em detrimento aos escravos libertos. Enquanto na primeira metade do século XX os Estados Unidos enfrentavam a questão da segregação racial, aqui se desenvolvia um projeto nacional-popular, de formação da identidade nacional:

Todavia, enquanto a cultura africana norte-americana, da invenção do fonógrafo ao apogeu do soul, desenvolve-se sob o signo do “separados, mas iguais”, a história da música popular brasileira, desde os anos trinta, gravita em torno de tropos de mediação e integração: “flor amorosa de três raças tristes”. (Palombini, 2009, p. 40)

As influências no estilo do trap brasileiro advêm não só do rap ou do hip hop. A audiência atual também escuta outros gêneros periféricos, como o boom bap (uma variação do rap cadenciada melodicamente, se aproximando do trap) e funk nacional. Muitos trappers também começaram suas carreiras nestes estilos, e isto se reflete na sonoridade do gênero. O coletivo Recayd Mob teve sua ascensão no mainstream musical por meio da música *Plaqtudum*<sup>18</sup>, onde seu refrão, de mesmo nome, faz referência as batidas do funk: “O que a gente fez foi abrasileirar a parada. Levamos a linguagem do funk para o trap” conta Dfideliz ao El País (2020). A revista eletrônica Vice (2018) faz a mesma associação em sua reportagem *Seria o trap a ponte entre o rap e o funk?* onde intentou situar o gênero, que estava em rápida ascensão, no mainstream brasileiro naquele momento.

Para traçar esta possibilidade, é importante compreender que a origem do funk e do rap possuem elementos comuns – a black music, o freestyle, o funk norte americano e a inovação tecnológica – mas que, em certo momento, seguiram caminhos estilisticamente distintos. MC Papo trabalha matizando os dois gêneros desde os anos 2000 e retrata que aos poucos as duas cenas musicais foram se encontrando em Belo Horizonte, uma das capitais onde o trap tem grande expressividade: “A gente curtia funk pra curtir nossas festas, pra dançar, pra socializar, mas dentro de casa a gente escutava um Racionais, um SNJ, um 509E, um Realidade Cruel, um Consciência X Atual e por aí vai”. (CAVALCANTI, 2018)

<sup>18</sup> MOB, Recayd. *Plaqtudum*. São Paulo, OneRPM: 2018. (2:55)

Mesmo que o trap nascido em Atlanta aborde questões que se assemelham ao trap nacional, a origem histórica e sociológica, bem como as inferências de outros estilos musicais se diferenciam. O que, indubitavelmente, não denota diferenciação na temática dos fonogramas, que se expressa amplamente sobre a criminalidade, drogas, liberdade sexual e ostentação material. O músico MD Chefe vai explicitar esta questão em Tiffany: “Bolsa Vitor Hugo ou Louis V?/Me diz o que cê quer vestir/Que eu faço dinheiro pra investir”. Esta é uma questão central no entendimento de onde se localiza o trap na atualidade:

As épocas mudam e, com elas, muda também o que o público procura na música. Talvez ainda exista muito espaço pro trap conquistar, mas já dá pra sacar que o rap nacional está se reinventando nas mãos de uma nova geração. Uma juventude que é focada em hedonismo, cresceu com a internet e está muito mais ligada a avanços estéticos do que grandes e literais declarações sociais ou políticas, o que, talvez, já seja uma declaração social e política por si só.” (MÚSICA PELO BRASIL, 2019)

### **Considerações finais - O trap como potencial emancipatório**

O ponto central do trap expõe inquietudes próprias da pós-modernidade, que traz em si o dinamismo social e tecnológico, principalmente dos anos 1990 em diante. A maior possibilidade de transmissão e posse de conhecimentos diversos proporcionados pela globalização e tecnologia possibilitou a transição por vários cenários de consumo, o que propicia a o deslocamento da identidade e incita “a volatilidade, a instabilidade, o efêmero” (Harvey apud Yampolschi, 2006, p. 449).

Considerar o tempo histórico ao qual o trap, e a sociedade em si, perpassa é primordial para se ter um melhor entendimento sobre o gênero, e em como ele suplanta sua musicalidade, sendo reconhecido como um estilo de vida para os artistas e sua audiência. Dfideliz, do coletivo Recayd Mob, expõe de forma clara esta questão, que é recorrente no imaginário coletivo do trap:

Tem gente que ainda acha que fazer trap é ficar resmungando em cima de uma batida diferente, mas a parada tem mais a ver com estética, as gírias, a forma de se vestir e de se expor na Internet [...] o que para muitos é ostentação, pra gente é a parada da

autoestima, do favelado almejar ter algo. Levamos a vaidade pro universo do rap, a estética do ser bonito, que, para as pessoas da periferia, continua sendo uma coisa marginalizada.” (PIRES, 2020)

Para Gell (2018), uma expressão artística não é um objeto estático. Ela adquire ideais que seu autor primariamente atribui e é ressignificado pelo olhar do espectador. Como agência social, está no seio das relações sociais em que se insere e, aplicando aqui ao trap, o gênero musical como agência social transcende sua musicalidade, se tornando um estilo de vida e projetando estes discursos como ecos em toda rede envolvida nesta conjuntura.

Kaluža (2018) indaga como a representação da trap music sobre a riqueza é uma visão que expressa o estilo de vida do rico na perspectiva do pobre. Destarte, a ostentação é uma forma de reação ante a esta realidade excludente:

O Rap era para as pessoas que estavam na base da hierarquia social... Então, quando alguns poucos foram capazes de sair dessa situação ascendendo para o ranque dos ricos... Não era o bastante apenas ter... Tinha de ser mostrado para todo o mundo ver” (ROBERTS *apud* KALUŽA, 2018, p. 25, tradução nossa).

O conceito de capitalismo tardio em Fisher possui afirmações onde “nós somos afins em oportunidades, não importa os privilégios ao qual cada indivíduo esteja inserido, e somos, desta maneira, igualmente capazes de realizar aquilo que desejamos.” (Fischer *apud* Kaluža, 2018). Esta realidade díspar favorece o pensamento da classe dominante, e acaba gerando o efeito onde as minorias não encontram espaço para responder a estas questões e buscam formas de afirmação por meios que falem diretamente com eles, como na música. Assim, muito do que o discurso no trap discorre é sobre o sucesso individual, riqueza através da música, ostentação. Kaluža (2018) credita os ideais da música não ao enaltecimento dos princípios capitalistas, mais aos ideais de quem está em um estado de estar aprisionado (*entrapped*) de sua condição e tenta ascender, em uma realidade ao qual os ideais da classe dominante não sobrepuja as minorias, mas que os espaços sejam conquistados por equidade.

## Referências

ADASO, H.. *The History and Origin of Trap Music*. Portal LiveAbout, 2019. Disponível em: <https://www.liveabout.com/history-of-trap-music-2857302>. Acesso em: 25 nov. 2022.

BRYANT, T.. *Has Trap Music Lost Its Roots?*. Portal Nylon, 2017. Disponível em: <https://www.nylon.com/articles/trap-music-history-future>. Acesso em: 25 nov. 2022.

CAVALCANTI, A.. *Seria o trap a ponte entre o rap e o funk?*. Portal Vice, 2018. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/43qm3g/trap-rap-funk>. Acesso em: 08 dez. 2022.

GEHLEN, B.. *Trap o guia definitivo parte 2*. Portal RND, 2017. Disponível em: <https://portalrnd.com.br/trap-o-guia-definitivo-parte-2/>. Acesso em: 25 nov. 2022.

GELL, A.. *Arte e Agência*. São Paulo: UBU, 2018. 398 p.

HANDKE, T.. *A Brief History Of Rappers Using The Name "Lil"*. Portal Cool Accidents, 2020. Disponível em: <https://www.coolaccidents.com/news/history-of-lil-rappers>. Acesso em 10 dez, 2022.

KALUŽA, J.. Reality of Trap: Trap Music and its Emancipatory Potential. *IAFOR Journal of Media, Communication & Film*, Osaka, Japão, v. 5. Issue 1. p. 23-42, 2018. Disponível em: <https://iafor.org/journal/iafor-journal-of-media-communication-and-film/volume-5-issue-1/article-2/>. Acesso em: 25 nov. 2022.

MÚSICA PELO BRASIL: *Parte 3: O Trap nacional mostra a que veio*. Spotify Brasil, 2019. Podcast. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0n2BCNuyFm8>. Acesso em: 27 nov. 2022.

VOX. *How the triplet flow took over rap*. Youtube, 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3la8bsi4P-c>. Acesso em 04 nov. 2022.

PALOMBINI, C.. Soul Brasileiro e Funk Carioca. *Opus*, Goiânia, v. 15, nº. 1, p. 37-61, 2009. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/261/241>. Acesso em: 27 nov. 2022.

SILÊNCIO NO ESTÚDIO: #12 – *O que é Trap Music?* Silêncio no Estúdio, 2018. Podcast. Disponível em [https://open.spotify.com/episode/1Frwvp9F349EWl48YtpVuj?si=CspHs45\\_QIeArMEoZZVDvQ](https://open.spotify.com/episode/1Frwvp9F349EWl48YtpVuj?si=CspHs45_QIeArMEoZZVDvQ). Acesso em: 24 nov. 2022.

SOUZA, T.. O verdadeiro baile do mal: conflitos da existência do Funk nas universidades de música. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), XXX, 2020, Campina Grande. Disponível em: <https://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/view/93>. Acesso em 04 nov. 2022.

PIRES, B.. *Recayd Mob vem na batida do trap sem moralismos*. Portal El País, 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-09-05/recayd-mob-vem-na-batida-do-trap-sem-moralismos.html>. Acesso em: 09 dez. 2022.

TEIXEIRA, M.. *Geração Boom Bap: Sampling e Produção Musical de Rap em Belo Horizonte*. Belo Horizonte, UEMG, 2022. 242 p. Disponível em: <https://editora.uemg.br/component/k2/item/227-geracao-boom-bap>. Acesso em: 08 jul. 2023.

YAMPOLSCHI, R.. Intertextualidade e estetismo na música pós-moderna. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), XVI, 2006, Brasília, 2006. Brasília. Disponível em: [https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2006/CDROM/COM/04\\_Com\\_Musicologia/sesoes\\_COM\\_musicologia.htm](https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/04_Com_Musicologia/sesoes_COM_musicologia.htm). Acesso em: 09 dez. 2022.