

DA PALAVRA À PERFORMANCE: MEMÓRIA E FICÇÃO NO TRAP

Jorge Adrihan do Nascimento de Moraes¹

Resumo

O artigo² objetiva analisar as configurações do Trap no Brasil sob o viés da construção da memória e da ficção nas produções desse gênero musical. Diante disso, a pesquisa emergiu da seguinte problemática: de que forma o Trap apresenta reconfigurações da arte periférica, a partir da construção memorialística e ficcional? Para tal, de início discute o que é ser da periferia e arte periférica, tomando como ponto de partida o gênero musical em análise. Logo após, aborda a memória nas produções de Trap enquanto fator de identidade, de tomada de espaços e de continuidade da vida. Por fim, analisa-se o ato ficcional presente em diferentes produções artísticas de Trap. Logo, constituiu-se em um estudo bibliográfico, de cunho qualitativo e exploratório quanto aos objetivos. A partir da investigação, compreendeu-se a formação do Trap no Brasil e sua apresentação de uma nova enunciação do povo preto, não mais em posição marginalizada e de opressão, mas ostentando os espaços e objetos que anteriormente lhes foram negados.

Palavras-chave: Trap; Memória; Ficção; Arte periférica.

FROM WORD TO PERFORMANCE: MEMORY AND FICTION IN TRAP

Abstract

The article aimed to analyze the configurations of Trap in Brazil under the bias of the construction of memory and fiction in the productions of this musical genre. In view of this, the research emerges from the following problem: how does Trap present reconfigurations of peripheral art, based on memorialistic and fictional construction? To do so, at first it discusses what it is to be from

¹ Doutor e Mestre em Educação pela Universidad Columbia - PY. Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC - Rio), com ênfase em Literatura, Cultura e Contemporaneidade. Especialista em Direitos Humanos, Língua Portuguesa e Docência do Ensino Superior. Graduado em Letras (Português/Espanhol), Pedagogia e Teologia. Diretor Executivo do Instituto de Desenvolvimento Humano e Profissional. Orientador de pesquisas de mestrado e doutorado no Programa Mercosul de Pós-graduação em Ciências da Educação. Docente na Educação Básica e no Ensino Superior. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4999-7003>. E-mail: jorgeadrihan@hotmail.com.

² Artigo fruto da Dissertação de Mestrado intitulada "Trap no Brasil: Reexistências da Arte Periférica" (2023), defendida e aprovada pelo Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, sob orientação do Prof. Dr. Júlio Cesar Valladão Diniz.

the periphery and peripheral art, taking as a starting point the musical genre under analysis. Soon after, it addresses memory in Trap productions as a factor of identity, of taking up spaces and of continuity of life. Finally, the fictional act present in different artistic productions of Trap is analyzed. Therefore, it constituted a bibliographic study, qualitative and exploratory in terms of objectives. From the investigation, it was understood the formation of Trap in Brazil and its presentation of a new enunciation of the black people, no longer in a marginalized and oppressive position, but boasting the spaces and objects that were previously denied to them.

Keywords: Trap; Memory; Fiction; Peripheral art.

DE LA PALABRA A LA PERFORMANCE: MEMORIA Y FICCIÓN EN TRAP

Resumen

El artículo tuvo como objetivo analizar las configuraciones del Trap en Brasil bajo el sesgo de la construcción de la memoria y la ficción en las producciones de este género musical. Ante ello, la investigación parte del siguiente problema: ¿cómo presenta el Trap reconfiguraciones del arte periférico, a partir de la construcción memorialística y ficcional? Para ello, en un primer momento discute qué es ser de la periferia y del arte periférico, tomando como punto de partida el género musical en análisis. Luego, aborda la memoria en producciones de Trap como factor de identidad, de toma de espacios y de continuidad de la vida. Finalmente, se analiza el acto ficcional presente en diferentes producciones artísticas de Trap. Por lo tanto, constituyó un estudio bibliográfico, cualitativo y exploratorio en cuanto a objetivos. A partir de la investigación, se entendió la formación del Trap en Brasil y su presentación de una nueva enunciación del pueblo negro, ya no en una posición marginada y opresiva, sino ostentando los espacios y objetos que antes les eran negados.

Palabras clave: Trap; Memoria; Ficción; Arte periférica.

INTRODUÇÃO

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 como os contextos musicais em discussão neste artigo.

Diante disso, o presente estudo objetivou analisar a consolidação e configurações do Trap no Brasil, a partir da construção da memória e da ficção nas escritas e na performance dos artistas. Logo, emerge da seguinte problemática: de que forma o Trap apresenta reconfigurações da arte periférica, a partir da construção memorialística e ficcional? 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.

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 investigação buscou, inicialmente, abordar em que consiste o sujeito periférico, 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, trata o Trap 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*.

Portanto, com arcabouço em Gil (2022), constitui-se enquanto uma pesquisa bibliográfica, de cunho qualitativo e quanto aos objetivos, exploratória. Analisa-se o significado dado às produções pelos artistas de Trap e o que envolve esse gênero musical enquanto fazer artístico. Esses são focos de atenção especial do pesquisador. Sendo assim, 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, ou seja, com a quantificação do coletivo pesquisado.

A percepção discutida é fundamentada em uma abordagem que busca mais que uma descrição conceitual, mas anseia 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 gênero, mas os sujeitos que o produzem.

PERIFERIA E ARTE PERIFÉRICA

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 irmãos 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

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.

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.

A MEMÓRIA NAS PRODUÇÕES DE TRAP

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.

Sendo assim, diante dos 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.

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 desse contexto, começa a emergir o Trap, que de acordo com a série de documentários Noisey (2015), 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

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 (2015), 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, 2020.

Nesse 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. O Hip Hop enquanto um movimento artístico-cultural, 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 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 em 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,

Examinar 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 a 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 outro lugar e enunciação de seus discursos. É a arte periférica reexistindo.

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.

Nesse 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, em uma perspectiva de limitação de lugar, já que suas músicas são produzidas e seus artistas emergidos de diferentes estratos sociais.

Seguindo essa perspectiva, discutem-se 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 videocliques. Considera-se que tudo isso 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 videoclipe da música “*pra frente*”, do Jovem CH e Caio Luccas. O Clipe inicia com a imagem da comunidade:

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



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 clipe 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 musicais 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).

A partir disso, 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. Nessa 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, 2015, 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, 2021.

A imagem acima, de Raffa Moreira, artista proeminente no cenário do Trap, evidencia o quanto o visual está presente nas produções. A escrita, no que concerne às letras das músicas, reflete-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”, desse mesmo artista.

*Celo, você é foda
Dez mil sozinho num mês
Continuo independente
Eu vim de baixo, talvez
Não tinha tido minha vez*

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
[...]
Tudo o que eu quero eu vou lá e faço
[...]
(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 (2015) 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, 2015, 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, 2022.

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 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, 2015, 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.

CONCLUSÕES

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.

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.

REFERÊNCIAS

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

CANCLINI, Néstor García. *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.

CANCLINI, Néstor García. *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.

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

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

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, João Francisco. *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.

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

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

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

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.

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

MOREIRA, Raffa. 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.

NODARI, Alexandre. *A literatura como antropologia especulativa*. Revista da Anpoll n° 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->

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, Jean Paul. *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.

Recebido em: 26/03/2023

Aprovado em: 10/05/2023

Publicado em: 19/05/2023