
Afinal, o que é o Trap? Uma análise do Trap como subgênero do Rap¹

Tamiris de Assis COUTINHO²

Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro

Resumo

O trabalho propõe a categorização do trap como subgênero do rap a partir da reflexão da sua relação com o movimento Hip Hop e a indústria musical. Para facilitar a categorização do mesmo, expõe alguns marcadores-chaves relacionados aos aspectos territoriais, líricos, sonoros e performáticos. Para tal, fundamenta-se nos estudos do Hip Hop (ROSE, 1994; FERREIRA, 2022; A.R. Shaw, 2021; REESE, 2022; OLIVEIRA, 2012; SANTOS, 2022) nos debates acerca dos gêneros musicais (JANNOTI JR, 2006; TROTTA, 2008; SÁ, 2013; JANOTTI, JR e SÁ, 2019) e na perspectiva de performance (AMARAL, SOARES, POLIVANOV; 2018).

Palavras-chave: trap; rap; hip hop; gênero musical; subgênero musical

Introdução

Quando iniciei as pesquisas prévias sobre o trap no Brasil, um dos primeiros questionamentos que me deparei foi: “Afinal, o que é o trap?”. A relação entre ele e o funk, sobretudo no Rio de Janeiro, acabou por confundir alguns consumidores. Eu mesma já recebi as seguintes indagações de pessoas próximas: “Tamiris, esse MC é de trap ou de funk?” ou “Tamiris, essa música é trap ou é funk?”. Partindo desses “incômodos”, acredito ser pertinente debater a caracterização do trap dentro da indústria musical. Dessa forma, o trabalho em questão, que faz parte da pesquisa em andamento (mestrado), aborda o entendimento do trap como um subgênero do rap a partir da sua relação com o movimento Hip Hop. Visto isso, busca averiguar alguns quesitos pertinentes quanto aos aspectos territoriais, líricos, sonoros e performáticos que contribuem para determinar as características marcantes do trap.

O intuito é compactuar com os debates acerca dos estudos que conectam música e comunicação a fim de contribuir com as reflexões e discussões acadêmicas quanto às manifestações do trap visto que ainda há poucos trabalhos para discutir seus componentes.

¹ Trabalho apresentado no GP de Música e Entretenimento, evento do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação realizado de 4 a 8 de setembro de 2023.

² Mestranda do Curso de Comunicação da UFF - Niterói, Rio de Janeiro, email: tamiriscoutinho@id.uff.br

Para o embasamento teórico, o artigo fundamenta-se nos estudos do Hip Hop (ROSE, 1994; FERREIRA, 2022; A.R. Shaw, 2021; REESE, 2022; OLIVEIRA, 2012; SANTOS, 2022), nos debates acerca dos gêneros musicais (JANNOTI JR, 2006; TROTTA, 2008; SÁ, 2013; JANOTTI, JR e SÁ, 2019) e na perspectiva de performance (AMARAL, SOARES, POLIVANOV; 2018).

O Trap e o Movimento Hip Hop

No livro “Trap é Hip Hop? As Metamorfoses do Rap”, Jeffe Ferreira trás três alternativas para responder à pergunta que dá título ao livro: “Não, trap não é Hip Hop; Talvez, depende de quem o faz; Sim, trap é Hip Hop” (FERREIRA, 2022, p. 18). O autor escolhe o “sim” e, corroborando com o mesmo, parto da mesma perspectiva. Conforme Jeff, o Trap:

Foi gerado no útero do Hip Hop, cortou o cordão umbilical e amadureceu de uma forma independente. A diferença é que o trap está no guarda-chuva do rap, que por sua vez está dentro do Hip Hop. Muitos que desconhecem a história e estilo dizem bobagens como: “prefiro o rap ao trap”, mas veja bem, o trap nada mais é do que uma forma de se fazer rap. O trap é um subgênero do rap, e se o rap é a junção dos elementos DJ + MC, é impossível que o trap não seja parte da cultura Hip Hop (FERREIRA, 2022, p. 19).

O Hip Hop se desenvolveu no Bronx, Nova Iorque, durante a década de 1970, como consequência da cultura de rua que era fomentada, principalmente, pelas festas realizadas em locais públicos e apartamentos do bairro. Como um movimento, estabeleceu-se a partir das observações de Afrika Bambaataa³ quanto às mobilizações artísticas da juventude, sobretudo negra e latina, nas ruas do bairro. Partindo dessa observação, Bambaataa condensou toda a efervescência artística que vinha acontecendo, conceituando os cinco elementos do Hip Hop: o *break*, com os b-boys e b-girls (dança); o grafite, com os grafiteiros (artes visuais); os MCs e DJs com o rap (música) e a produção do conhecimento de si (representando a filosofia do movimento). Nessa dinâmica, todo o movimento Hip Hop passou a repercutir na indústria cultural

³Afrika Bambaataa foi o criador da primeira organização comunitária do Hip Hop, a *Zulu Nation*, fundada em 1975, que tinha como objetivo principal frear as manifestações violentas que ocorriam na região e transformar em irmandade a potência dos jovens pertencentes às gangues nova-iorquinas. Junto de Kool Herc e Grandmaster Flash, forma a “Triade do Hip Hop”, considerados os três principais precursores do movimento.

estadunidense e ganhou visibilidade em outros locais no mundo. Nesse cenário, o elemento do rap (rhythm and poetry - ritmo e poesia) passou a ser uma das expressões mais influentes. A partir de 1980, começa a ganhar destaque na indústria musical e nos anos 1990 se estabelece como um gênero musical de grande relevância.

Conforme Jannoti Jr., “os gêneros seriam, portanto, modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção, entre os modelos e os usos que os receptores fazem desses modelos por intermédio das estratégias de leitura dos produtos midiáticos” (JANOTTI Jr, 2006, p. 39). Com a ascensão da internet, as novas tecnologias e as mudanças na indústria da música, a noção de gênero musical está ainda mais passível de negociações e conflitos. No entanto, mesmo com o cenário digital e suas transformações, como às reconfigurações provocadas pelos sistemas de recomendações musicais aos usuários de plataformas de música por streaming (JANOTTI, JR e SÁ, 2019), a noção de gênero musical segue como um marcador importante para pensar a relação da comunicação com os atributos sonoros e não sonoros que permeiam as categorias musicais. Dessa forma:

Assim, antes de serem categorizações musicais homogeneizantes, os gêneros musicais permitem que músicos e audiências estabeleçam balizas para as disputas de gosto, ao mesmo tempo que permitem a construção de assinaturas específicas que se tornam as marcas distintivas do artista. Este processo ocorre a partir de ampla rede de articulações que envolve sonoridades, produtos audiovisuais, processos de recomendação, agrupamento de produções, afirmações de gosto, letras, biografias, críticas culturais, entrevistas etc (JANOTTI, J e SÁ, 2019, p. 131).

Segundo Trotta, “a definição de um gênero musical é um processo altamente complexo, resultado de associações diversas feitas pelos indivíduos e assimiladas (ou não) pela sociedade como um todo” (TROTТА, 2008, p. 2). Mesmo com essa complexidade, é possível, para facilitar a compreensão dessa definição, identificar convenções sócio-sonoras por meio de quesitos técnicos-formais, sociais e ideológicos, como também semióticos, jurídicos, comportamentais e econômicos (TROTТА, 2008). O estabelecimento de hierarquias acerca desses quesitos não é decisório, todavia, os aspectos técnicos-formais relacionados à sonoridade tendem a ser utilizados como parâmetro relevante (TROTТА, 2008). Nesse sentido, “dentre os vários eventos que compõem a parte propriamente sonora da música, é possível destacar dois elementos

(musicais) que respondem de forma razoavelmente satisfatória pela classificação inicial dos gêneros musicais: o ritmo e a sonoridade” (TROTТА, 2008, p. 3). Visto isso, “a forma como uma música ‘soa’ depende ainda do jeito de tocar (e cantar) e de misturar os timbres, que caracteriza o perfil sonoro da música do gênero musical ao qual ela potencialmente se encaixa” (TROTТА, 2008, p. 9). Desse modo, por ser “uma forma de narrativa rimada acompanhada por música altamente rítmica e com base eletrônica” (ROSE, 2021, p. 12), o rap possui características que o marcam como um gênero musical, com foco na figurativização, “em que há uma valorização na entonação linguística da canção, valorizando os aspectos da fala presentes nas peças musicais” (JANOTTI Jr., 2006, p. 37).

Com a ampliação do rap na indústria musical, outras localidades, para além do Bronx, passaram a se destacar e os MC’s dos diversos locais passaram a provocar uma diversidade sonora, lírica e performática que geraram subgêneros. Nesse sentido, durante a década de 90, dois grandes subgêneros do rap dominaram as produções musicais nos Estados Unidos: as realizadas na região leste, especialmente Nova Iorque, representando o que se pode considerar como o subgênero originário e clássico do rap, o boombap; e o gangsta funk (gangsta rap), representando a região oeste, especialmente Los Angeles. Conforme destaca Janotti Jr:

Pode-se pensar que a música popular massiva é um campo dividido em diversos subcampos, atrelados a gêneros e subgêneros que reproduzem, em menor escala, o modelo de distribuição e a possibilidade de auferir valores e capitais simbólicos ligados às práticas (de produção, rotulação, circulação e consumo) da música. Essas práticas conferem autoridade, prestígio, distinção, destaque e reconhecimento aos atores do campo musical (JANOTTI, JR, 2007, p. 5).

Mesmo com a supremacia do boombap e do gangsta rap no mainstream, outras regiões dos Estados Unidos seguiram fazendo seus raps, imprimindo suas narrativas e sonoridades na *black music*. Dentro dessa lógica, durante o final dos anos 1990, início dos anos 2000, destacou-se a região sul, com os subgêneros do Bass Music (Miami), do Crunk (Atlanta) e, mais recentemente, do Trap (também proveniente de Atlanta). Partindo dessa perspectiva, um dos fatores principais para a categorização de subgêneros no rap é a região de origem. Conforme destaca Daniela Santos, “a questão

do território, do lugar de origem dos rappers é essencial tanto ao sentimento de pertença desses agentes quanto chave para a mobilização e organização social dos grupos inseridos no mundo do hip-hop” (SANTOS, 2022; p.2). Dessa maneira, os rappers passam a narrar de forma envolvente, atrativa e elaborada, através de recursos abstratos e metafóricos, as realidades e experiências vividas e presenciadas em suas comunidades, transformando-as em insumo para suas práticas artísticas. Com o trap, portanto, o fator inicial e marcante para a sua diferenciação dentro do rap foi sua relação direta com o contexto social e econômico de Atlanta.

Aspectos categorizadores do trap: território, sonoridade, lírica e performance

Em estudo que explicita o trap estadunidense, A.R. Shaw destaca que, “A história da música trap começa com a história de Atlanta” (A.R Shaw, 2020, p.13 - tradução nossa). A declaração corrobora com o entendimento da territorialidade como fator significativo para as dinâmicas de produção, circulação e consumo musicais. Na perspectiva do autor, o contexto territorial de Atlanta é tão relevante que ele nomeou o título do primeiro capítulo do seu livro de “Bem vindo a Traplanta” (tradução nossa).

Atlanta localiza-se no estado da Geórgia, sudeste dos Estados Unidos e é uma cidade com fluxo constante de transportes e pessoas. Devido a quantidade de rodovias e também pelo fato de ter um dos principais portos e aeroportos do país, Atlanta é um local propício ao deslocamento de mercadorias lícitas e ilícitas, como armas e drogas. A união do contexto geográfico às questões sociais e econômicas de Atlanta, como a ausência de investimentos em políticas públicas, fez com que a cidade acabasse se tornando um território repleto de *traps*.

A palavra *trap* traduzida literalmente para o português significa “armadilha”. Todavia, a partir de 1990, passou a ser utilizada como gíria para designar o que no Brasil chamamos comumente de “boca de fumo”, ou seja, pontos de venda e uso de entorpecentes (*trap houses*) comandados por traficantes locais (*trappers*).

O termo Trap surgiu como uma referência a locais de drogas em Atlanta no início dos anos 1990 e descreveu perfeitamente os ambientes urbanos onde milhares de cidadãos ficaram presos pela pobreza e falta de oportunidades. Aproximadamente um quarto do milhão de habitantes de Atlanta viviam na pobreza no início da década de 1990, e

mais da metade desses cidadãos eram negros (A.R Shaw, 2020, p. 31 - tradução nossa).

Por mais que os discursos sobre as *traps houses* de Atlanta e o uso da palavra *trap* já estivessem presentes em músicas como *Thought Process* (1995) e *SpottieOttieDopaliscious* (1998), até os primeiros anos da década de 2000, ainda não havia a designação de um subgênero, era apenas a “música criada sobre aquela área” (REESE, Eric, 2022, p. 7). Essa perspectiva começa a mudar a partir de 2001 com o lançamento de *Dope Boyz [In the Trap]*, do álbum *I’m Serious*, do rapper T.I, e se estabelece com os lançamentos dos álbuns *Trap Musik* (2003), também de T.I., e *Trap House* (2005), de Gucci Mane. Esses lançamentos posicionaram o trap efetivamente como uma música “nova” dentro do movimento Hip Hop e da indústria cultural de maneira mais ampla. Nesse sentido, passou a ser entendido como um subgênero do rap ao trazer como marcador principal as narrativas sobre as *traps houses* e os *trappers* de Atlanta. A partir dos anos 2000, então, o trap inicia sua trajetória dentro do rap, evoluindo, se modificando e ganhando cada vez mais destaque na indústria musical. Dessa forma, sai do *underground* e se transforma “da música tocada nas *trap houses*” em um dos subgêneros mais conhecidos e influentes do rap internacional.

O Trap se tornou uma das formas mais populares da música americana desde que se tornou popular na década de 2010, dominando consistentemente a Billboard Hot 100 ao longo da década, com artistas como Drake, Future, Cardi B, Migos, Lil Uzi Vert, Post Malone, XXXTentacion, Young Thug e Travis Scott (entre muitos outros), todos alcançando o primeiro lugar na parada com canções com produção inspirada no Trap (REESE, 2022, p. 4, tradução nossa).

Com a ampliação do trap, já não é suficiente utilizar apenas o aspecto territorial para determiná-lo como um subgênero. Logo, outros aspectos passaram a se sobressair. Por isso, para debater o trap de maneira embasada, não cabe apenas averiguar o aspecto territorial, é preciso abordar outras frentes como as relacionadas à sonoridade, ao conteúdo lírico e à performance das músicas e seus representantes. Afinal, entender como essas outras frentes se desenvolvem, conversam entre si e se unem é importante para destacar os pontos de diferenciação.

Em relação a sonoridade, entre final dos anos 1990 e início dos anos 2000, já era possível encontrar em outros subgêneros, como o Bounce, Bass Music e o Crunk

(FERREIRA, 2022), elementos sonoros que futuramente seriam determinantes da música trap. O Bounce surge em Nova Orleans e seu estilo traz batidas mais aceleradas e agressivas, baseado na “batida Triggerman⁴”, com sons provenientes da Roland 808 (TR 808), como os hi hat triplos, que, atualmente, são determinantes na sonoridade do trap. A TR 808 é um equipamento primordial para a democratização das produções musicais do Hip Hop. É uma bateria eletrônica criada pela empresa japonesa Roland Corporation que reproduz sons de percussão, com sonoridades mais pesadas e diversas opções de timbres. Inicialmente, a TR 808 não agradou muito aos produtores musicais, principalmente mais consolidados na indústria musical, sobretudo pelo viés de “falsidade” dos timbres. Nesse sentido, o aparelho perdeu força no mercado da música e passou a ser menosprezado. A aversão a bateria eletrônica, no entanto, ampliou a possibilidade de produção musical para artistas independentes que seguiram diversificando suas criações:

Dessa forma, com os preços baixando nas lojas e muitas vezes encontrando um desses equipamentos que fora descartado, os jovens ingressos no Hip Hop se apossaram das máquinas, usaram sua artificialidade como característica para o som que faziam, misturando com letras sobre o meio ambiente envolto ao crime, tráfico, violência e sexo, nascendo aí o trap (FERREIRA, 2022, p. 58).

Já o Bass Music, mais conhecido como Miami Bass, vem de Miami (Flórida). Ganhou visibilidade no final dos anos 1980 e foi abraçado pelos produtores e rappers de Atlanta. O subgênero teve tanta reverberação no cenário musical internacional, que, no Rio de Janeiro, é tido como uma grande influência para o desenvolvimento do funk carioca. Com o bass music, o rap sulista ganhou maior visibilidade dentro do movimento Hip Hop. Foi a partir do subgênero, principalmente devido ao teor obscuro das letras, que o termo *explicit* passou a ser utilizado para categorizar músicas que contem linguagem considerada inapropriadas, como palavrões, narrativas de sexo, violência ou uso de entorpecentes. As produções do *bass music* focam no ritmo agitado e tem como principal objetivo dançar. A sonoridade tem como destaque as batidas continuadas provenientes de beats da TR 808 e manipulações diversificadas de batidas e vinhetas. Por mais que o objetivo central do *bass music* fosse justamente o de

⁴ THE SHOWBOYS - Drag Rap (Trigger Man) (Instrumental). 5 set. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2vsaXT34suM&t=3s>. Acesso em: 8 ago. 2023.

extravasar, dançar e curtir, sobretudo em festas nos clubes de strip, a sonoridade vinda de Miami serviu de inspiração para que os artistas de Atlanta também produzissem seus sons, ainda que não tivessem como temática principal festas e danças.

O Crunk foi criado pelo produtor musical e rapper de Atlanta, Lil Jon, que ganhou visibilidade no início dos anos 2000. Alguns críticos musicais e produtores tendem a creditar o trap como uma evolução do Crunk.⁵ Essa ligação se dá, sobretudo, quanto às características sonoras do subgênero que, “utiliza-se da caixa de ritmos Roland TR 808, sintetizador, teclado, rapping, sampler e auto tune. Também grafado Krunk, mistura a repetição de cantos repetitivos e de batidas de bateria eletrônica, com tambores e ritmos conhecidos dos bailes” (FERREIRA, 2022, p 67).

Evidente que artistas de outros gêneros e subgêneros estavam se movimentando em Atlanta, no movimento Hip Hop e em outras cenas musicais estadunidenses. Todas essas mobilizações destacam a força e potência da música ao gerar e engajar conexões e provocar interferências direta e indiretas que transformam e fortalecem os estilos musicais. E foi justamente nesse processo que envolveu referências e influências de outros sons que as características sonoras do trap se estabeleceram. Os elementos da Roland 808, com timbres eletrônicos, sintetizadores e batidas potentes proporcionam ora beats mais graves, ora beats mais agudos e distorcidos. As melodias podem ser suaves ou mais agressivas. O ritmo é marcado com o uso de poucos instrumentos, sendo primordial a composição de caixas e chimbais com tempos duplos ou triplos (REESE, 2022).

Geralmente utiliza-se timbres da bateria eletrônica Roland TR-808, assim como diversos timbres de sintetizadores com uma característica sombria, soturna. Outra característica predominante é a utilização constante de timbres subgraves no bumbo da bateria e nas linhas de baixo. O tipo de programação de bateria também se diferencia acentuadamente dos beats boom bap. Utiliza-se uma marcação de chimal desdobrado, baseada em semicolcheias e tercinas, com uma frequente variação, através da inserção de notas mais rápidas (fusas e semifusas) ao longo da marcação das semicolcheias, resultando em sensação de chocalho, ou “tssss” (TEIXEIRA, 2018, p.142).

Outro componente característico da sonoridade do trap é o auto-tune, que foi desenvolvido em 1997 por Andy Hildebrand na empresa Antares Audio Technologies.

⁵ TRAP x boom bap, onde está o verdadeiro rap?. Bocada Forte, 21 jan. 2017. Disponível em: <https://www.bocadaforte.com.br/materias/entrevistas/trap-x-boom-bap-onde-esta-o-verdadeiro-rap>. Acesso em: 2 ago. 2023.

O auto-tune é um programa capaz de corrigir e ajustar a afinação da voz que é utilizado por artistas de diversos gêneros musicais. Por mais que não seja um componente específico do rap,⁶ foi no gênero musical que o recurso passou a ser amplamente utilizado. E um dos responsáveis pela popularização da técnica foi T-Pain, considerado o precursor do uso do programa em produções do rap, inclusive, tendo o recurso como marca registrada do seu trabalho artístico. No trap, a prática se tornou um marcador estético ao ser utilizado em um grau ainda mais evidente, deixando a voz em um tom quase robótico. O uso da técnica é acompanhado de diversos debates. De um lado, artistas, músicos e críticos utilizam e defendem a ferramenta sob a perspectiva de que ela transformou os métodos de produção musical e, conseqüentemente, a indústria da música, visto que o programa ajuda na correção de imperfeições presentes no processo de gravação, como afinação de voz e instrumentos. Por outro lado, alguns críticos subestimam a prática ao considerar que através dela as pessoas, que não dominam a técnica do canto e não tem uma voz “bonita”, tornam-se habilitadas a cantar profissionalmente. T-Pain, inclusive, sofreu diversas críticas por usar a ferramenta em suas canções, ainda que ele fosse devidamente creditado como um “bom cantor”. Independentemente do viés de julgamento de valor acerca da prática, não se pode negar que ela se consolidou no trap sendo uma característica marcante para a sonoridade do subgênero. Outro aspecto característico do trap quanto à sonoridade é a utilização das rimas tercinas:

O esquema de rima tercina se destaca porque o rapper pode rimar três notas em um período de tempo que normalmente exigiria duas notas. Os rappers iniciam o esquema de rima tercina imitando a batida com a primeira nota, movendo-se rapidamente para a segunda nota e retornando na batida na terceira nota. Como a maioria das batidas do Trap são produzidas com rolagens suaves e tambores 808 pesados, o esquema de rimas muitas vezes transforma a voz em um instrumento adicional que coincide perfeitamente com os padrões de bateria usados. Pode soar como se mais palavras estivessem sendo oferecidas em menos tempo (A.R. Shaw, 2021, p. 144 - tradução nossa).

Em relação ao conteúdo lírico, as primeiras produções estavam diretamente relacionadas à vivência e dia a dia dos *trappers* nas *trap houses*.

⁶ A prática é utilizada por artistas dos variados gêneros e subgêneros musicais. Um exemplo é a artista do pop Cheer, umas das primeiras cantoras a dar notoriedade ao recurso, ao utilizá-lo em *Believe*, faixa lançada em 1998.

Desse modo, pensamos o rap como um discurso lírico, crítico e subversivo. Um texto que prioriza o retrato das vivências de seus próprios produtores e de suas comunidades. A estrutura dessas composições, em grande parte, segue as características encontradas na poesia tradicional, ou seja, é um texto escrito exclusivamente em verso, com certa preocupação com a rima, mas não aquela dos parnasianos (OLIVEIRA, 2012, p.19)

Desse modo, os rappers falam abertamente sobre o mercado de drogas em Atlanta, demarcando e identificando os pontos de vendas e uso. As relações afetivas dos criminosos também eram abordadas, como família e amores.

Era hora de mostrar que mesmo que você estivesse participando de atividades criminosas, haviam outras coisas envolvidas ali: você não está só traficando drogas, mas também tem que lidar com seus pais, namorada, um filho que veio cedo demais e ser malvisto pela sociedade, sendo que você é muito mais do que aquilo ali. Um amigo seu pode ter morrido há pouco tempo, e ele nem vivia nas ruas daquele jeito! *Trap Muzik* meio que cristalizava essa experiência negra em forma de música.⁷

Nesse sentido, as músicas tinham um fator de crítica sócio-política em relação às guerras contra as drogas que mais focavam no genocídio e encarceramento de pessoas negras do que na prevenção, conscientização e desenvolvimento de uma política de uso de entorpecentes. Nesse sentido, através do trap, os rappers aliam suas subjetividades a mensagem que querem passar ao mundo. O intuito é conversar com o público a fim de tocá-lo através dos conteúdos em forma de ritmo e poesia. Dessa maneira, a lírica no trap tem como objetivo unir mensagem e emoção às técnicas e habilidades rítmicas dos MCs.

Outro recurso lírico do trap, é o uso dos *adlibs* que são palavras curtas ou sons silábicos feitos com os vocais, de forma improvisada, a fim de reforçar a melodia do beat e fortalecer uma entonação característica para a música. Os *adlibs* podem ser as últimas palavras de um verso ou sons reproduzidos oralmente.

Com o passar dos anos, o conteúdo lírico continuou se relacionando com as temáticas do mundo do crime e o uso de drogas, abarcando outras perspectivas. Além de relatar o dia a dia nas *trap houses* e a rotina dos *trappers*, as músicas também

⁷ T.I. fala sobre os 15 anos de 'Trap Muzik', disco que fundou o trap. VICE, 21 ago. 2018. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/9kmm3y/ti-fala-sobre-os-15-anos-de-trap-muzik-um-dos-discos-fundadores-do-trap>. Acesso em: 1 ago. 2023.

começaram a falar sobre ascensão financeira e social, o sucesso e a mudança de uma vida precária para uma vida de luxo, com o consumo de utensílios de marca, como roupas, jóias, carros e bebidas. Temáticas relacionadas a sexo, diversão e uso recreativo de entorpecentes passaram a ser recorrentes. Nesse sentido, o conteúdo lírico passa a emanar o lamento, os medos, as tribulações, as lutas e as evasões; mas também a fé, esperança, confiança e saídas encontradas pelos jovens negros em sociedades que perpetuam as heranças escravocratas.

Justamente por trazer a perspectiva dos jovens, sobretudo residentes das periferias, o quesito performático do trap corrobora com o estilo de vida dos mesmos. O termo performance é utilizado neste estudo para:

entender dinâmicas de construção de identidades e sociabilidades, que podem ser individuais ou coletivas, da ordem do cotidiano ou de eventos pontuais e “raros”, sagradas ou profanas, efêmeras ou duradouras, envolvendo sujeitos “comuns” ou célebres mediadas ou não por Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs) (AMARAL, SOARES, POLIVANOV; 2018, p.65).

Com a ampliação da cena do trap e a variedade de músicas, os rappers precisavam se destacar e mobilizar aspectos característicos e diferenciais dentro da cena. Nesse sentido, o aspecto performático dos mesmos é fator fundamental.

Em 2012, a cena do rap de Atlanta produziu uma série de hits maravilhosos que poderiam chamar a atenção dos ouvintes no verão e se tornar obscuras no outono do mesmo ano. Os novos rappers precisavam de mais do que a música do verão para se desafiarem como possíveis herdeiros dos pioneiros da música Trap como T.I., Jeezy e Gucci Mane. Para competir com as estrelas do rap estabelecidas de Atlanta, novos artistas precisavam de uma história (A.R. Shaw, 2021, p. 186 - tradução nossa).

A história que os novos artistas precisavam, conforme destaca A.R. Shaw, está relacionada ao fortalecimento da trajetória e identidade dos rappers dentro da música trap. Nesse sentido, é possível enfatizar o estilo de vida dos rappers, como a forma de falar e se portar, e o visual dos mesmos, como o jeito de usar as roupas, os acessórios e os cabelos. As características dos rappers passam, portanto, a serem associadas às características dos subgêneros musicais dos quais eles fazem parte.

A ligação entre moda, estilo de vida e visual sempre esteve presente no Hip Hop, e os rappers, de certo modo, sempre ditaram tendências inspirando os jovens do

movimento ou não. Desde 1980 e durante toda a década de 1990, o estilo rapper, com poucas exceções, remetia ao uso de roupas largas e sóbrias, com camisas longas, de times de basquete e bonés. O uso de correntes de ouro e tênis, sempre limpos e de marca, também constituíam esse visual. No entanto, esse visual predominante dos rappers da cena começou a mudar e um artista em especial foi importante para essa transformação, Lil Wayne. Para além da sua habilidade musical, seu jeito de vestir e de se comportar influenciaram uma boa parte dos rappers que vieram depois, como Future e o antigo trio Migos, nativos de Atlanta e representantes influentes do trap atual. No visual, o uso de muitas tatuagens, incluindo no rosto, além do cabelo com dreads, roupas justas, coloridas e extravagantes. No comportamental, o uso da *purple drunk* (bebida de lean)⁸ que Wayne consumia tranquilamente em locais públicos. O rapper também foi o primeiro a usar o “lil” (semelhante a gíria “menor” usada em português) antes do nome artístico. O uso do prefixo faz parte do nome de diversos rappers das novas gerações do trap, como Lil Peep e Lil Nas X.

Devido ao seu poder de disseminação, o trap está cada vez mais ocupando espaço e visibilidade dentro da indústria da música, por isso vem ganhando ramificações e desembocando em outros estilos dentro e fora dos Estados Unidos, como o drill (Chicago - EUA), o grime (Londres - Inglaterra), e o trap funk (Rio de Janeiro - Brasil). Dessa forma, seus aspectos e principais características seguem em movimentação, se diversificando. Por isso carece de estudo que sigam analisando sua construção.

Conclusão

A partir da proposta apresentada, o trabalho buscou abordar o trap a partir do seu entendimento como um subgênero do rap ao relacioná-lo com o movimento Hip Hop. Visto isso, averiguou alguns marcadores pertinentes quanto aos aspectos territoriais, líricos, sonoros e performáticos.

Os questionamentos “o que é o trap?” ou “essa música é trap ou é funk?” que me fizeram durante o processo inicial da pesquisa, antes me causavam apenas inquietações.

⁸ O lean (também chamado de purple drunk - bebida roxa) é uma mistura à base de refrigerante de limão com codeína e prometazina. A bebida é utilizada como droga recreativa.

Hoje, no processo mais avançado, já recebo essas dúvidas sabendo que através dos aspectos territoriais, líricos, sonoros e performáticos aqui apresentados, tenho base e apoio para responder. Dessa forma, o intuito do trabalho foi evidenciar algumas características que podem ser determinantes para a categorização do subgênero. Determinantes, não no sentido de limitá-las, mas no sentido de compreendê-las a fim de facilitar o posicionamento do trap dentro da indústria musical.

Devido ao subgênero do trap ser relativamente novo sob a perspectiva da sua visibilidade perante o mercado musical global, seus aspectos e principais características seguem em movimentação e podem se diversificar. Visto isso, o trabalho não tem como objetivo finalizar os debates quanto aos marcadores técnicos-formais do subgênero do trap. O intuito é provocar discussões que possam corroborar com os estudos que conectam música e comunicação a fim de contribuir com outras pesquisas que vêm analisando as manifestações do trap no Brasil, sobretudo quanto suas mobilizações locais, como a pesquisa que venho desenvolvendo para averiguar especificamente os marcadores do subgênero no Rio de Janeiro.

Referências bibliográficas

AMARAL, A.; SOARES, T.; POLIVANOV, B. **Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas**. Intercom, Rev. Bras. Ciênc. Comun. 41 (1).Jan-Apr 2018. <https://doi.org/10.1590/1809-5844201813>

FERREIRA, Jeff. **Trap É Hip Hop? As Metamorfoses do Rap**. UICLAP, 2022.

HERSCHMANN, M. **Indústria da música em transição**. São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2010.

JANOTTI JR, J. **Música Popular Massiva e Gêneros Musicais: produção e consumo da canção na mídia**. Comunicação, Mídia e Consumo (São Paulo), v. 3, p. 31-48, 2006.

JANOTTI JR, J. **À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva**. Revista Eco-Pós. Rio de Janeiro. UFRJ. Vol. 6, n.2, 2003, p 31-46

JANOTTI JR, J. **Música Popular Massiva e Comunicação: um universo particular**. Intercom: 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/r1144-1.pdf>. Acesso em: 2 jul. 2023.

JANOTTI JR, J.; PEREIRA DE SÁ, S. **Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital**. GALÁXIA (SÃO PAULO. ONLINE), v. 41, p. 128-139, 2019.

Junior, J. (2008). **Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia**. Comunicação Mídia E Consumo, 3(7), 31–47. <https://doi.org/10.18568/emc.v3i7.69>

Nascimento de Moraes, J. A. . (2022). **TRAP NO BRASIL : Formação e Representações Sociais**. SCIAS. Direitos Humanos E Educação, 5(2), 197–213. Disponível em: <<https://revista.uemg.br/index.php/sciasdireitoshumanoseduacao/article/view/6892>>. Acesso em: 29 mar. 2023

NUNES, Caik Fernando de Souza. **Consumo, logo sou visto: relação entre marcas inseridas nas músicas de rap\trap e a periferia**. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Centro de Ciência Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2022. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/48664>>. Acesso em: 20 mar. 2023.

OLIVEIRA, Italo Antonio Gonçalves e SENA, Cláudio Henrique Nunes. **Do Rap ao Trap: Uma análise do subgênero no cenário brasileiro**. Fortaleza: Intercom, 2019. Disponível em: <<https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-1942-1.pdf>>. Acesso em: 25 mar 2023.

REESE, Eric. **The History of Trap (The History of Hip Hop Book 6)**. Eric Reese, 2022.

ROSE, Tricia. **Barulho de Preto: Rap e Cultura Negra nos Estados Unidos Contemporâneos**. Edição Português. Perspectiva, 2021.

SHAW, A.R. **Trap History: Atlanta Culture and the Global Impact of Trap Music**. Bluefield Media, LLC, 2021.

TROTTA, Felipe. **Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise**. Ícone, v. 10, n. 2, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/230128>. Acesso em: 11 jul. 2023.

Teixeira, Michel Antônio Brasil. **Geração Boom Bap: sampling e produção musical de rap em Belo Horizonte**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes – Belo Horizonte, 2018.

OLIVEIRA, Cleber José de. POÉTICAS CONTEMPÔRANEAS: LIRISMO, COLETIVIDADE E RESISTÊNCIA NA POESIA DO RAP. **Revista Água Viva**, v. 4, ed. 1, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/aguaviva/article/view/22166/22426>. Acesso em: 11 de jul. 2023.