
TRAP BRASILEIRO: música de rua na perspectiva dos Estudos Culturais¹

Roberto GONZAGA²
Gisela G. S. CASTRO³

RESUMO

Desdobramento de estudo etnográfico que analisou como a cena *trap* é vivenciada, consumida e interpretada nas periferias urbanas brasileiras, este artigo procura demonstrar tensões oriundas da crescente comercialização da cultura *trap* no Brasil. Recorremos a registros de diário de campo, coletados durante as visitas a um estúdio de música de rua nas quebradas de Pirituba, para fundamentar nossa análise sobre a cultura *trap* local, e então discutir como sentidos ligados à pobreza e à marginalidade seriam colocados em disputa, articulando aspectos identitários, políticos e econômicos. Para isso, nos apoiamos na visão da Estudos Culturais como referencial teórico, com ênfase nas contribuições de teóricos como Williams (2011), Hall (1992, 2003), Canclini (1988) e Cevalco (2014), que interpretam o consumo de música como uma prática cultural intrincada. Na metodologia, combinamos observação participante, *flanerie* e o método da cena. Identificamos que, apesar dos estigmas associados, o *trap* articula uma forma de resistência que contesta as estruturas de poder e as perspectivas dominantes sobre como ser integrado aos fluxos de consumo, comunicação e cidadania na sociedade atual.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura; Estudos Culturais; Consumo Musical; Periferia, *Trap*.

1. Da cultura às culturas: uma perspectiva dos Estudos Culturais

Para abordar, neste artigo, a cena *trap* nas periferias urbanas do Brasil, em especial em São Paulo, é essencial ir além das análises musicais, mergulhando profundamente nas dinâmicas culturais que formam e são formadas por este gênero. Isso posto, começamos explicitando o nosso entendimento de cultura.

Como Williams (2011, p. 89) afirma: “a cultura é de todos [...] Toda sociedade tem sua própria forma, seus próprios propósitos, seus próprios significados.”. A visão plural de cultura proposta pelo autor difere de uma concepção na qual a cultura é associada a uma ideia de erudição e aos cânones artísticos. Essa última perspectiva

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, com bolsa institucional. Bacharel em Ciências Sociais e do Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM) com bolsa institucional, São Paulo, Brasil. Pesquisador de Iniciação Científica com Bolsa ESPM/CNPq. Pesquisador científico integrante do grupo de pesquisa Conex.lab de pesquisa em subjetividade, sociabilidade, comunicação e consumo
E-mail: rgonzaga16@hotmail.com

³ Doutora em Comunicação e Cultura (UFRJ), com pós-doutorado em Sociologia (Goldsmiths, University of London). Docente Titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM, São Paulo. Coordenadora do grupo de pesquisa Conex.lab e do Comitê ESPM de Direitos Humanos; e-mail: castro.gisela@gmail.com

prevaleceu até meados do século XX, quando essa concepção passou a ser questionada e reformulada pelas próprias vanguardas artísticas e a partir das ciências sociais, que começaram a reconhecer a cultura como um fenômeno mais abrangente, que abarca todas as práticas sociais, inclusive aquelas ligadas ao cotidiano, à cultura popular e à cultura de massa - e não apenas as expressões artísticas consideradas pelas elites econômicas como a “alta cultura”.

Shusterman (1998) corrobora com essa visão, oferecendo um quadro teórico robusto para abordar e valorizar as culturas populares e/ou de massa. Sua abordagem contrasta com a visão tradicional da crítica de arte que relega os produtos culturais populares um *status* inferior (tanto aqueles produzidos pelas classes populares ou para elas), desconsiderando seu valor estético e social. Embora a cultura popular desperte interesse considerável na academia, seu estudo seria frequentemente atravessado por uma visão um tanto desdenhosa por parte de muitos intelectuais, resultando em um tratamento superficial e enviesado na crítica filosófica. O autor defende que a arte deve ser pensada democraticamente como parte de uma reforma social mais ampla, ressaltando que a legitimação teórica da arte popular pode ajudar a transformar atitudes sociais e, por sua vez, alterar a realidade social. A análise estética seria, portanto, um instrumento vital para a compreensão e legitimação da arte popular, permitindo que seja reconhecida e valorizada como uma forma legítima de expressão cultural e artística.

A seu turno, a antropologia cultural expandiu o entendimento de cultura para incluir modos de vida e sistemas simbólicos que orientam as interações humanas em diferentes sociedades. Esta abordagem sublinha a importância de compreender a cultura de modo amplo e plural, no qual toda prática humana é significativa.

Contudo, foi a escola de estudos culturais britânicos que transformou o estudo da cultura. Para os pensadores dessa escola, como Hall (1992; 2003) e Williams (2011), não existe uma “Cultura”, mas “culturas”. Além disso, as culturas não são construídas placidamente: elas são as arenas onde indivíduos e grupos lutam por significados. O terreno cultural é onde as identidades culturais são construídas e negociadas. Este enfoque introduz uma perspectiva crítica à suposta capacidade dos meios de comunicação de manipularem as audiências, demonstrando que a experiência cotidiana e outros elementos culturais se articulam com os significados oferecidos a consumo simbólico e material pelas indústrias culturais, em dinâmicas de poder e resistência.

Os estudos culturais surgiram no período pós-Segunda Guerra Mundial em Londres, um momento marcado pela efervescência de diversos movimentos juvenis conhecidos como contraculturas, que propunham estilos de vida alternativos aos padrões tradicionais desejáveis, como os movimentos *hippie*, *punk* e *beatnik*. Paralelamente a isso, o aumento significativo na influência dos meios de comunicação de massa fomentou uma série de investigações sobre seu impacto e métodos de influência. Esse cenário de revisão cultural contribuiu significativamente para a fundação dos estudos culturais como um campo intelectual relevante, conforme descrito por Cevalco (2014). Este contexto histórico e intelectual é essencial para compreender a emergência de gêneros musicais como o *trap*, que surgem nas periferias urbanas em resposta e interação com tais dinâmicas culturais e midiáticas.

Um dos principais expoentes dos estudos culturais, Williams (2011), ao longo de décadas, redefiniu sua posição marxista para abordar a cultura dentro de um quadro teórico-metodológico que ele denomina de “materialismo cultural”. Esta abordagem reconhece que exerce uma influência material, não somente “metafísica” ou “social” nas sociedades:

Demorei trinta anos para sair da posição de marxista vigente e chegar, através de um processo muito complexo, à posição que tenho agora, que defino como ‘materialismo cultural’. A ênfase da transição, sobre a produção (e não apenas a reprodução) de significados e valores por formações sociais específicas, sobre a centralidade da linguagem e da comunicação como forças sociais formadoras e sobre a interação complexa tanto das instituições e das formas quanto das relações sociais e das convenções formais, pode ser definida, se quisermos, como ‘culturalismo’, e até mesmo a velha dicotomia tosca (e positiva) entre idealismo/materialismo pode ser aplicada, se ajudar em algo. O que eu queria ter conseguido formular, mas necessariamente por esta via, é uma teoria da cultura como um processo produtivo (material e social) e das práticas específicas, as ‘artes’, como usos sociais de meios materiais de produção (da linguagem como consciência prática às tecnologias específicas da escrita e de formas da escrita, passando pelos sistemas eletrônicos e mecânicos da comunicação). (WILLIAMS, 2011, p.43)

Como vemos, o autor não rejeita a perspectiva marxista clássica de que a infraestrutura determina a superestrutura, mas propõe uma relação mais dinâmica e recíproca entre essas duas esferas, sugerindo um ciclo contínuo de influência mútua, no qual a cultura não apenas refletiria, mas também contribuiria ativamente para a configuração e transformação da realidade social, em um processo que é tanto reprodutivo quanto produtivo.

Por infraestrutura (ou apenas, estrutura) nos referimos às relações sociais estabelecidas em uma sociedade que condicionam todas as demais, como formas de governo, as relações de produção e a educação. O conjunto dessas relações constitui a estrutura econômica da sociedade, a base concreta sobre a qual se eleva uma superestrutura simbólica, composta pelas leis, pelas normas políticas, pelas ideologias, pelas culturas.

Enquanto no pensamento marxista a cultura seria reflexo das condições infraestruturas, para Williams (2011), as culturas não só expressam a realidade; elas também a constroem. Em sua visão, a linguagem, em participar, é vista como um elemento capaz de formar e transformar as percepções e estruturas das sociedades, bem como os tipos de relações sociais e convenções que surgem das condições estruturais. O papel do materialismo cultural, proposto pelo teórico nos permite examinar como as expressões artísticas e outras práticas culturais são interligadas com as condições de produção e como elas materializam valores e significados de uma sociedade:

Quero começar com um problema teórico fundamental, que é, a meu ver, central para os estudos de cultura ainda que nem sempre seja lembrado nesta disciplina. E esse problema, para usar os termos contemporâneos ao invés dos termos mais informais com que ele foi originalmente definido, é que não se pode entender um projeto artístico ou intelectual sem entender também a sua formação. O diferencial dos estudos da cultura é precisamente que tratam de ambas ao invés de se especializar em um ou em outro. Os estudos de cultura não lidam com uma formação que poderia ser relacionado a uma formação entendida como seu contexto ou pano de fundo. O projeto e a formação nesse sentido são maneiras diferentes de materialização - maneiras diferentes, então, de descrição - do que é de fato uma disposição comum de energia e de direção. Esta foi, penso, a invenção teórica crucial: a recusa de se dar prioridade ou para o projeto ou para a formação, ou, usando termos mais antigos, a arte ou a sociedade. (WILLIAMS, 2011, p.151).

O argumento acima salienta a importância de uma abordagem integrada nos estudos culturais, que recusa priorizar isoladamente o projeto artístico (a arte) ou o seu contexto formativo (a sociedade). O autor também critica algumas abordagens que desviam do materialismo cultural para adotar posições idealistas, nas quais percebe-se uma tentativa de desvincular a cultura de suas raízes sociais e históricas. Este pensamento é ilustrado pelo referido autor em um exemplo clássico: ao analisar existência de um ponto de ônibus, enfatiza que este não apenas serve a uma função prática/concreta; ele também concretiza significados e valores que regem a sociedade. Dito de outro modo, os

pontos de ônibus de uma cidade podem dizer muito sobre os valores, as divisões sociais, a acessibilidade e a mobilidade urbana daquela comunidade.

A máxima de Adorno (2002), “forma é conteúdo sócio-histórico decantado”, ressoa aqui ao verificarmos que a forma artística não é apenas um veículo para um conteúdo, mas uma entidade que está, ela mesma, saturada de significados sociais e históricos, e intrinsecamente influenciada por eles. Assim, a análise de qualquer expressão cultural, seja ela artística ou social, exige uma compreensão holística que considera forma e conteúdo como aspectos interdependentes entre si e dos dilemas do contexto de produção.

A contribuição dos estudos culturais reside na capacidade de integrar a análise e a crítica das estruturas sociais e do poder com o estudo das práticas culturais. Além disso, essa visão da cultura enfatiza a importância do contexto histórico e local para a análise cultural. Implica em reconhecer como contextos específicos influenciam a produção, circulação e recepção das práticas culturais e como estas, por sua vez, podem influenciar as estruturas sociais e de poder.

Afirmar que dois indivíduos pertencem à mesma cultura equivale a dizer que eles interpretam o mundo de maneira semelhante e podem expressar seus pensamentos e sentimentos de forma que um compreenda o outro. Assim, a cultura depende de que seus participantes interpretem o que acontece ao seu redor e 'deem sentido' às coisas de forma semelhante. Este foco em 'significados compartilhados' pode algumas vezes fazer a cultura soar demasiado unitária e cognitiva. Porém, em toda cultura, há sempre uma grande diversidade de significados a respeito de qualquer tema e mais de uma maneira de representá-lo ou interpretá-lo. (HALL, 1992, p.20)

Dessa abordagem ressalta a importância do compartilhamento e da negociação de significados, reconhecendo a diversidade e a multiplicidade de interpretações e representações dentro das culturas. Além disso, reconhece que as culturas estão intrinsecamente ligadas às vivências cotidianas e comunitárias, a sentimentos e questões de pertencimento. As manifestações culturais refletem e refratam as convenções sociais, assim como seus os anseios, as lutas, e conquistas. Os campos da cultura funcionam como um palco em que o pessoal e o coletivo se encontram e onde os significados são permanentemente fabricados, remixados, consumidos ou rejeitados, sempre em disputa.

Mesmo décadas depois do surgimento dos estudos culturais, nos parece ainda importante questionar a ideia de que a cultura seja dada de cima para baixo ou

“decorativa”. Como Castro (2014, p. 122) argumenta: “se não concordamos aqui com delimitações maniqueístas entre “erudito” e “popular” é porque estas se baseiam em uma noção idealizada da cultura que hoje não mais parece fazer sentido”.

Essa perspectiva plural é crucial para entender as culturas no contemporâneo. Partindo dessa concepção, a cena *trap* no Brasil é entendida como uma manifestação cultural que ressoa as vivências e aspirações dos jovens das periferias urbanas. Com letras e melodias que expressam que realidades das ruas das periferias, a cultura *trap* atuaria tanto como expressão artística como forma de intervenção social.

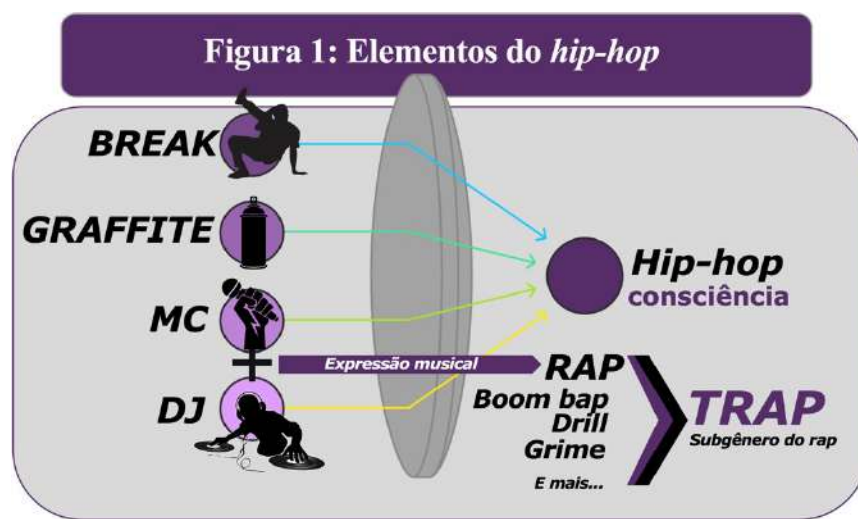
De modo parecido, ao abraçar a complexidade das experiências vividas nas periferias brasileiras, o *trap* destaca-se como uma plataforma para articulação de uma resposta coletiva às adversidades e um espaço onde os jovens podem negociar significados, identidades e aspirações. Partindo da perspectiva de Hall (1992; 2003), podemos dizer que a cultura *trap* refletiria uma luta por representação e uma política de redefinição da imagem que nos leva à necessidade de examinar estratégias de representação em contextos marginalizados, onde a música se torna um poderoso veículo para a expressão e identidade.

A partir dessas perspectivas teórico-metodológicas aqui desenvolvidas, presumimos que a cultura do *trap*, em suas dimensões materiais e simbólicas, desafiaria (ao menos parcial ou potencialmente) hierarquias estabelecidas e promoveria uma cultura de resistência e negociação, refletindo uma pluralidade de vozes e experiências dissonantes de algumas narrativas dominantes.

2. Origens e desdobramentos: do *hip-hop* ao *rap* e do *rap* ao *trap*

Antes de nos aprofundarmos no *trap*, é essencial entender que o ritmo deriva do *rap* que, por sua vez, é um dos elementos do *hip-hop* - uma cultura musical rica e diversificada. Conforme descrito por Souza (2011, p.15), o *hip-hop* é um "movimento social juvenil urbano enraizado no segmento populacional de baixo poder aquisitivo, a maioria negra e jovem", que teria se originado nos Estados Unidos e rapidamente se espalhado para outras regiões do mundo. Com suas letras críticas e reflexivas, o *rap* tornou-se a voz de muitos jovens marginalizados, abordando as desigualdades sociais e raciais.

Poético⁴ e político, o *rap* se consolidou como o principal gênero musical (e gerou mais de 80 subgêneros de uma mesma árvore cultural) que representa a cultura *hip-hop*, narrando as realidades e aspirações das comunidades afro-americanas. Originário da cultura africana e potencializado na década de 1970 em Atlanta, este gênero encontrou terreno fértil e ressonância nas ruas e becos do Brasil. Ao poucos, surgiu o subgênero *trap*. (Figura1). Englobando diversas formas de expressão artística – música, dança, moda etc. -, o *trap* introduz sonoridades e referências distintas do *rap*, que parecem agradar a um público mais amplo, mas sem perder a essência crítica:



Fonte: *framework* Criado pelo autor (2024).

Carregado de batidas diretas, melódicas e letras que abordam temas como drogas, crime, sexo e dinheiro, o *trap* surgiu no Brasil como uma cultura de submundo⁵, mas rapidamente ganhou espaço no mercado musical, acumulando milhões de *plays* na popular plataforma de *streaming*, Spotify⁶, revelando artistas que se tornariam ícones deste gênero musical, mais enfrentariam desafios nesse mesmo mercado. (Gonzaga e Castro, 2023a, 2023b e 2023c)

⁴ Porque esse gênero musical é quase recitado, a melodia é pano de fundo para as letras que, geralmente, têm cunho social de resistência, com uma retórica lírica.

⁵ Me refiro a uma cultura que se desvia de padrões convencionais e reconhecidos pela sociedade. Também chamado de *underground*, representa culturas que não aderem às tendências dominantes, aparecendo menos na mídia.

⁶ Plataforma digital de *streaming* de áudio mais popular da atualidade.

O termo *trap*⁷ originalmente se referia a locais associados ao tráfico de drogas e à vida de gangues. Enquanto nos EUA o gênero estava enraizado nas experiências dos afro-americanos, no Brasil, foi adaptado e moldado pelas realidades das favelas e comunidades periféricas. Com o tempo, a terminologia foi popularmente apropriada, representando as vivências e resistências de comunidades marginalizadas de uma forma mais ampla.

O *trap* torna-se, portanto, uma forma de reivindicar espaço e se conectar com outros de realidades semelhantes. A partir de seu engajamento em plataformas de *streaming*, redes sociais *online* e eventos como batalhas de rimas, os jovens que cantam ou ouvem o *trap* ampliam o alcance e a influência desse gênero musical, participando ativamente em sua consolidação. Tal movimento nos leva a cogitar uma sintonia profunda entre a expressão artística do *trap* e as experiências e aspirações de jovens das periferias urbanas brasileiras. Essa tese é vividamente capturada pelo grupo de *rap* Racionais MC's, formado por Mano Brown, Edy Rock, Ice blue e K1 Jay, na letra a seguir:

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais / Já sofreram
violência policial/ A cada 4 pessoas mortas pela polícia, 3 são negras/
Nas universidades brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros/ A cada
4 horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo/ Aqui quem
fala é Primo Preto, mais um sobrevivente. (Racionais MC'S, *Capítulo 4, Versículo 3*, 1998⁸)

Repleta de comentários sociais e políticos, a letra da canção *Capítulo 4, Versículo 3* é um testemunho do poder da música como uma ferramenta de expressão e resistência⁹. Apesar disso, canções oriundas da periferia, como essa, frequentemente enfrentam estigmatização, decorrente sobretudo, da associação a classes e contextos sociais marginalizados.

⁷A palavra "*trap*" em inglês traduz-se como "armadilha". No entanto, na gíria norte-americana, refere-se a um local associado à alta periculosidade, violência e tráfico de drogas. Esses lugares são frequentemente percebidos como ambientes onde as pessoas se sentem aprisionadas em uma realidade inóspita e imutável. Com o tempo, "*trap*" foi adotado para designar um subgênero musical do rap, caracterizado por batidas eletrônicas distintas e letras que refletem as vivências e resistências dessas comunidades marginalizadas.

⁸ Racionais MC's . *Capítulo 4, Versículo 3*. Composição: Edy Rock, Ice Blue, Mano Brown. In: *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. Faixa [3]. Duração: 8:06. Canção completa disponível para reprodução na playlist oficial do projeto "A voz do trap" em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6Wt61AZLG0bN2KasopE2sj?si=7d2358d26b6247cc> – 16 set. 2023.

⁹ Aqui, tratamos de resistência no sentido da capacidade da música de desafiar e contestar as narrativas dominantes e as injustiças sociais, servindo como uma voz para aqueles que são frequentemente silenciados ou marginalizados. Por meio de suas letras, os Racionais MC's e outros artistas semelhantes usam a música como um veículo de conscientização, denunciando as desigualdades e a violência sistêmica, e reivindicando seu espaço e identidade em uma sociedade que frequentemente os oprime.

Em sua crítica ao relativismo cultural, Bourdieu (1996; 2011) examina a complexa interação entre gosto e classe social e postula que as preferências culturais e não são simples expressões de escolhas individuais. Ao contrário: as preferências culturais seriam moldadas e influenciadas pelas condições socioeconômicas e orientadas à aquisição de “capital cultural”¹⁰.

Como qualquer tipo de capital, o capital cultural - conjunto de gostos, competências e apetências culturais dos indivíduos - confere poderes a quem os detém, aumentando as probabilidades de ganhos (financeiros, sociais, simbólicos etc.) em diversos campos. Como outras formas de capital, o capital cultural subentende uma relação de dominação, de apropriação/desapropriação. Assim, gostos, competências e saberes são valorizados de forma desigual, sendo as formas culturais dominantes as mais valorizadas. Para ascender ao estatuto de capital cultural, gostos, preferências, capacidades, saberes e estilos carecem de serem legitimado em uma espécie de “bolsa de valores cultural”. Dimensão crucial na configuração do espaço social, o capital cultural influencia consideravelmente um amplo leque de práticas e representações sociais. Assim, a apreciação ou aversão a um gênero musical específico não seria apenas uma manifestação de preferência individual, mas refletiria tensões e lutas simbólicas inerentes às estruturas sociais em que estamos inseridos (Bourdieu, 2011).

Como outros gêneros musicais da periferia, o *trap* brasileiro não constitui apenas uma manifestação artística, mas também um reflexo das dinâmicas sociais e culturais. Assim, o estudo do *trap* brasileiro no contexto das ciências sociais e se torna oportuno para verificar como este gênero se relacionaria com questões de gosto, posição social, mobilidade social, identidade, mercado e uso de espaços urbanos é o que veremos na análise a seguir.

3. Para pensar o consumo de *trap*.

Os estudos de Baccega (2011) desafiam as concepções tradicionais que tomam consumo como sinônimo de compra. Em suas reflexões, o consumo é reconhecido como

¹⁰ Sobre a formação do gosto, convidamos o leitor a ler o artigo: SILVA, Roberto Gonzaga da ; CASTRO, Gisela G. S . Da formação do gosto aos algoritmos curadores: o consumo musical na era do streaming. 5º Encontro de GTs de Graduação, 9º Congresso Internacional Comunicação e Consumo – Comunicon, Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2023. Disponível em: <https://proceedings.science/comunicon-2023/trabalhos/da-formacao-do-gosto-aos-algoritmos-curadores-o-consumo-musical-na-era-do-stream?lang=pt-br> Acesso em: 09 mar. 2024.

uma prática cultural que se estende muito além da mera aquisição de produtos ou serviços, para constituir um processo de construção simbólica de identidade e medição das relações sociais.

Tomemos como exemplo o consumo de música *trap*. Tal consumo pode passar por transação direta de troca de dinheiro por um produto ou serviço, como a compra de mídias ou faixas musicais, ingressos para *shows* ou subscrições pagas em plataformas de *streaming*. Contudo, o consumo do *trap* pode ir muito além dessas ações. Ao aceitarmos o *trap* como uma expressão musical válida ou o rotularmos pejorativamente como "barulho de preto e favelado", estamos "consumindo" o *trap* como com símbolo de certos valores sociais, visões de mundo e modos de ser e viver bem distintos.

Esse exemplo reflete a natureza multifacetada do consumo como fenômeno social, que envolve, em primeiro lugar, um consumo valores, imagens, comportamentos e ideia. Analisar o consumo pode render conhecimentos preciosos como os valores de uma sociedade, algo que vai muito além de conhecer o produto mais vendido. É nesse sentido que Canclini (1998; 2010) profere a célebre frase: "consumo serve para pensar".

O consumo vai além da satisfação das necessidades materiais; ele também atende a necessidades simbólicas, moldando a maneira como nos vemos e somos vistos pelos outros. Assim, o consumo é um elemento que tanto pode ser utilizado para reforçar quanto desafiar as normas sociais e culturais existentes.

Ao reconhecer o consumo como parte premente das culturas contemporâneas, podemos observar como ele se imbrica com outros elementos culturais e refletir criticamente sobre a nossa própria participação nos processos de consumo. Isso implica em reconhecer que as escolhas de consumo que fazemos, ou a que somos convocados pelo contexto de produção, têm implicações que vão além do nível individual e do material.

4. A *flanerie* no estúdio de música de rua nas *quebradas* de Pirituba São Paulo

A etnografia realizada desvelou um panorama complexo onde música e resistência interseccionam, revelando as dinâmicas culturais que moldam as *quebradas*. Este estudo busca compreender como as expressões de *trap* refletem e contestam as estruturas de poder e desigualdade, de modo a enfatizar a cultura como um campo de negociação de poder e identidade. Localizado na periferia de São Paulo, o Estúdio da Quebrada (Figura

2) é um *locus* de produção musical onde gêneros como o *trap* e o funk são não apenas formas de arte, mas também de contestação social e afirmação cultural.

Figura 2 - Estúdio da *quebrada* - exterior



Fonte: Diário de Campo – Acervo Fotográfico do Autor (07/novembro/2023)¹¹

Em meio a um ambiente marcado por condições estruturais desafiadoras — uma construção simples nas traseiras de uma estação de trem, rodeada por um ambiente degradado —, o estúdio serve como um ponto de encontro para artistas emergentes. O caminho até a porta principal do estúdio era um corredor com paredes sem reboco, roubas surradas penduradas no varal, ervas daninhas em meio ao piso de concreto corroído pelas chuvas. Ao abrir a porta, porém, a realidade interna se transformava: dentro do estúdio, eram os equipamentos tecnológicos que marcavam o espaço (Figura 03).

Figura 03 - Estúdio da *Quebrada* - interior



Fonte: Diário de Campo – Acervo Fotográfico do Autor (07/novembro/2023)¹²

¹¹ Imagem captada pelo autor durante pesquisa de campo.

¹² Imagem captada pelo autor durante pesquisa de campo.

Apesar das limitações físicas e acústicas do local, o interior do estúdio é meticulosamente montado para facilitar a produção, a resiliência e a dedicação dos artistas que ali trabalham. Tal cenário oferece uma narrativa visual particularmente interessante para a análise que almejo construir, sublinhando as dinâmicas culturais e sociais que perpassam a produção artística na periferia. Um convite para desvelar a complexidade de um espaço que, embora enraizado na marginalidade, pulsa com a vitalidade da inovação e da expressão criativa.

Lá é possível encontrar *trappers* como NHZ, sigla para Negro Hostilizado, nome escolhido por ele para refletir a realidade enfrentada pelas pessoas pretas nas estruturas sociais do país. Sua jornada artística teve início nas batalhas de rimas, onde sua habilidade em tecer versos densos e diretos o destacou como um defensor do *trap old school*¹³. NHZ (Figura 4) não é apenas um artista; ele é um produto e um produtor da cultura das ruas, cujo pseudônimo e obra musical são respostas à violência que ele e tantos outros enfrentam diariamente.

Figura 4 - Sessão de fotos com o *trapper* NHZ



Fonte: Diário de Campo – Acervo Fotográfico do Autor (07/novembro/2023)¹⁴

¹³ *Trap old school* refere-se a uma fase inicial e clássica do gênero musical *trap*, originário principalmente do sul dos Estados Unidos, em especial de Atlanta, durante o início dos anos 2000. Este estilo se caracteriza por batidas marcantes, uso intensivo de sintetizadores e conteúdo lírico que frequentemente aborda a vida nas ruas e a realidade desafiadora das favelas urbanas. O *trap old school* é reconhecido por suas narrativas cruas e diretas, refletindo as experiências e lutas diárias em ambientes urbanos desfavorecidos. Esta vertente do *trap* estabeleceu as bases para o gênero e influenciou gerações subsequentes de artistas, que continuaram a evoluir o estilo com novos sons e temáticas.

¹⁴ Imagem captada pelo autor durante pesquisa de campo.

Influenciado por grupos pioneiros no discurso social, como os Racionais MC's, e por *trappers* internacionais, como Young Thug, NHZ constrói sua arte na intersecção entre tradição e inovação. Suas letras são carregadas de narrativas de descontentamento, tornando-se manifestos que articulam adversidade e esperança. O exemplo de NHZ ilustra o que pensadores como Guattari e Rolnik (2005); Souza (2011); Shustermann (1998) e Da Matta (1997) identificam como o potencial transformador inerente às minorias: sua música e sua presença são polos de resistência e, crucialmente, representam a possibilidade de mudanças significativas que podem, eventualmente, reverberar por toda a sociedade.

Assim se materializa as culturas das ruas: englobando uma diversidade de aspectos associados à mudança social, apreciação estética e expressão política. Essa cultura, originada nas ruas das margens das cidades, parte do princípio de que, a despeito dos desafios enfrentados (como coação física, exclusão, insegurança, deficiências infraestruturas, desigualdade econômica e preconceito), os habitantes dessas áreas deveriam ter igual direito e acesso à cultura.

A dupla "rua - periferia", mais que uma delimitação espacial, evoca aqui um campo de possibilidades de ação dos sujeitos e grupos que circulam por esses espaços e os utilizam como um palco onde a arte é articulada com fins estéticos e éticos. A periferia transcende o limite geográfico dos bairros pobres e os limites simbólicos de carência, para se delinear como um lugar de produção e consumo de uma cultura de resistência.

5. Para concluir

Dentro da perspectiva dos estudos culturais, compreendemos a interação entre a base econômica e a superestrutura, reconhecendo que a cultura está enraizada na superestrutura e, ao mesmo tempo, é influenciada pela base.

A base econômica refere-se às relações de produção e às condições materiais de existência que formam o substrato sobre o qual se ergue a superestrutura. A superestrutura inclui todas as formações que não são diretamente econômicas, como justiça, cultura, educação, ideias e ideologias. Nesse contexto, não se pode compreender as manifestações culturais sem considerar a base econômica que as sustenta. A base exerce pressões e estabelece limites sobre a superestrutura, influenciando as formas culturais que emergem em um dado contexto histórico.

Esta relação dialética é crucial para compreender como as práticas culturais das periferias brasileiras não se limitam a refletir as realidades das comunidades ou a mera reprodução de culturas hegemônicas. Pelo contrário, elas estão constantemente negociando e redefinindo os significados e influências que circulam em seu contexto. As culturas subalternas, longe de serem passivas ou meramente reativas às imposições de um poder dominante, estão ativamente envolvidas em um processo de transformação e adaptação, mesmo sob as condições de opressão de um poder colonial. (HALL; 2003)

Assim, é crucial reconhecer que o fluxo de influências não é unidirecional. Práticas culturais, ideológicas e institucionais impactam e podem transformar a base econômica, assim como o contrário. A cultura não apenas reproduz as condições existentes, como produz significados e valores sociais. Este processo contínuo de reprodução e produção é central para a análise cultural.

A cultura *trap*, especialmente como manifesta em locais periféricos como visto no estúdio de Pirituba, exemplifica a inseparabilidade das práticas culturais das dinâmicas econômicas, políticas e ideológicas. Esta música não é um mero subproduto artístico desvinculado da realidade social; pelo contrário, ela é uma prática material que reflete e responde diretamente às condições de vida de seus criadores e ouvintes. Neste contexto, o *trap* se torna uma ferramenta de resistência e uma forma de expressão para aqueles que a sociedade frequentemente relega à margem.

A centralidade da linguagem na cultura *trap* é um aspecto crucial. A linguagem não é apenas uma ferramenta de comunicação, mas uma forma de ação que estrutura e é estruturada nas relações sociais. Repletas de narrativas sobre a vida nas periferias, as letras das músicas de *trap* são formas de articulação e contestação que revelam tensões e contradições da sociedade capitalista, sob a perspectiva dos oprimidos.

No campo empírico verificamos que a cultura *trap* não é uma identidade monolítica ou homogênea. Através do estudo etnográfico realizado no estúdio em Pirituba, torna-se evidente que o *trap* é um campo de batalha cultural onde se contestam as hegemonias e se articulam as identidades subalternas. As letras de artistas como NHZ, que usam o nome “Negro Hostilizado”, não são apenas lirismo; são declarações políticas que desafiam as narrativas dominantes e propõem alternativas às representações estereotipadas impostas pelos centros de poder cultural e econômico. Esta forma de arte revela a complexidade das lutas enfrentadas por essas comunidades, fazendo do *trap* não apenas um meio de expressão, mas um ato de reivindicação política e social.

Ademais, o *trap* desafia as normativas comerciais que muitas vezes buscam homogeneizar a produção cultural para facilitar o consumo massificado. Ao invés de sucumbir às pressões do mercado, que favorecem estratégias de marketing que diluem a autenticidade cultural, o *trap* em Pirituba mantém sua integridade e relevância, insistindo na socialização dos processos de produção cultural. Este posicionamento crítico está em linha com a perspectiva de Williams (2011), que argumenta que as práticas culturais são, fundamentalmente, atividades materiais que devem ser compreendidas dentro de suas condições produtivas específicas e de seu potencial para provocar mudanças sociais.

Portanto, ao promover o estudo e a valorização da cultura *trap*, reconhecemos não apenas sua relevância artística, mas também seu papel fundamental como extensão do movimento *hip-hop* na crítica social e na transformação sociocultural. Este reconhecimento ressalta que o *trap*, não é apenas uma expressão musical, mas uma prática material que resiste e contesta as dinâmicas de exclusão social. Ao fazer isso, reafirmamos o compromisso dos Estudos Culturais com a promoção de mudanças sociais reais, utilizando a cultura popular como uma ponte essencial que interliga de forma profunda e transformadora a cultura e a vida social.

Referências

ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. Seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida; Tradução de Júlia Elizabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BACCEGA, Maria Ap. **Inter-relações comunicação e consumo na trama cultural**: o papel do sujeito ativo. In: CARRASCOZA, João A. e ROCHA, Rose de M. (orgs.). *Consumo midiático e culturas da convergência*. São Paulo: Miró, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **A distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2011.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

CASTRO, Gisela G. S. **Música serve para pensar**: comunicação em rede, consumo e escuta musical. São Paulo: ESPM, 2014. E-book. Disponível em <http://www.vincevader.net/livro/ebook.pdf>. Acesso: 30/05/24.

CEVASCO, Maria Eliza. **As dez lições sobre os estudos culturais**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

DA MATTA, Roberto. **A casa e a rua.** Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GONZAGA, Roberto; CASTRO, Gisela G. S. Limites da democratização da distribuição da música digital: a dualidade do mercado para artistas independentes na era do streaming. 46º Intercom, Belo Horizonte, PUC-Minas, **Anais**, 2023a.

GONZAGA, Roberto; CASTRO, Gisela G. S. Da formação do gosto aos algoritmos curadores: o consumo na era do *streaming*. Comunicon, São Paulo, **Anais 5**, 2023b.

GONZAGA, Roberto; CASTRO, Gisela G. S. Do poder-saber ao poder-escutar: uma reflexão sobre as *playlists* editoriais no *streaming* de música digital. São Paulo, 12º Seminário de Iniciação Científica (SEMIC ESPM), **Anais**, 2023c.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Sueli. **Micropolítica:** cartografias do desejo. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

_____. Cultural studies and its theoretical legacies. In MORLEY, David e CHEN, Kuan-Hsing (orgs.), **Stuart Hall - Critical Dialogues in Cultural Studies**, London/New York: Routledge, 1992, p. 262-275

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência.** Poesia, grafite, música, dança: hip-hop. São Paulo, Parábola, 2011.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte:** o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Ed. 34, 1998.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo.** São Paulo: Editora Unesp, 2011.