

Da periferia ao *streaming*: o *trap* como resistência cultural e seus desafios no Spotify

Roberto Gonzaga*

Gisela Grangeiro da Silva Castro**

RESUMO: Este *paper* explora a ascensão do *trap* no Brasil, um subgênero do rap que reflete a intersecção entre influências culturais globais e realidades locais. O objetivo é investigar como o *trap* negocia e é negociado com as complexidades culturais brasileiras, influenciando a identidade musical e as dinâmicas sociais das comunidades urbanas marginalizadas. Através da análise de três expoentes do gênero – Veigh, Matuê e Kayblack –, o estudo examina como o *trap* se insere no mercado musical contemporâneo, com destaque para o papel do Spotify na difusão e popularização do gênero. Utilizando métodos de observação participativa e *flanerie*, conforme Angrosino (2009) e Benjamin (1989), juntamente com análise documental e revisão bibliográfica sob a perspectiva dos estudos culturais, a pesquisa explora as dinâmicas de visibilidade e consumo do *trap* nas plataformas de *streaming*. A pesquisa sugere que, enquanto o *trap* serve como uma forma de expressão e resistência cultural, ele também revela tensões entre a arte periférica e as estruturas de poder, desafiando as lógicas de visibilidade e contribuindo para a redefinição das práticas culturais contemporâneas no Brasil.

Palabras clave: *Música digital, cultura urbana de periferia, trap, streaming de música, curadoria.*

ABSTRACT: This paper explores the rise of trap music in Brazil, a subgenre of rap that reflects the intersection between global cultural influences and local realities. The aim is to investigate how trap negotiates and is negotiated within the complex cultural landscape of Brazil, influencing musical identity and social dynamics within marginalized urban communities. Employing methods of participatory observation and *flanerie*, as discussed by Angrosino (2009) and Benjamin (1989), along with documentary analysis and bibliographic review from the perspective of cultural studies, the study includes the role of streaming platforms in the dissemination of trap in the current digital music economy. The research suggests that

while trap serves as a form of expression and cultural resistance, it also unveils tensions between peripheral art and power structures, challenging visibility logics and contributing to the redefinition of contemporary cultural practices in Brazil.

Keywords: *Digital music, urban peripheral culture, trap, music streaming, curation.*

1. Introdução e objetivo

Nos últimos anos, o *trap*, um subgênero do *rap*, emergiu como uma forma musical proeminente, capturando a atenção global por seu estilo distinto e suas letras carregadas de realismo social. Originário dos Estados Unidos e fortemente influenciado pela cultura africana do *hip-hop* e pelo *rap*, o *trap* evoluiu para além de suas raízes, adquirindo contornos próprios em diferentes culturas. No Brasil, este gênero ganhou uma dimensão peculiar, misturando-se com ritmos locais e tornando-se uma voz poderosa para as comunidades marginalizadas urbanas.

Inicialmente, a palavra *trap* designava espaços ligados ao comércio ilegal de drogas. Com o passar do tempo, esse estilo musical floresceu em várias cidades das Américas, particularmente naquelas com uma forte presença cultural africana, incluindo o Brasil. Nos Estados Unidos, o *trap* desenvolveu-se a partir das vivências em comunidades de gangues e áreas marginalizadas, enquanto no Brasil, ele foi reinterpretado dentro do contexto das favelas, incorporando elementos do funk, do sertanejo, e de outros gêneros musicais brasileiros.

Este *paper* visa investigar como o *trap*, enquanto fenômeno musical, se integra e se adapta à complexa teia cultural brasileira, e destacando o papel que este gênero desempenha na articulação de novas identidades culturais em contextos urbanos, e como ele se posiciona como um fenômeno de significativa influência cultural. Considera-se também o impacto do *trap* na indústria musical, incluindo o papel das plataformas de *streaming* na sua difusão e na formação de uma nova identidade musical brasileira, que dialoga com questões de marginalização, resistência e transformação social.

Esta pesquisa foi desenvolvida como parte de um trabalho de conclusão de curso em Ciências Sociais e Consumo, utilizando técnicas de observação participativa (Angrosino, 2009) e *flanerie* (Benjamin, 1989). O material coletado foi submetido a uma análise crítica seguindo o “método da cena” de Rancière (2021), que permite ao pesquisador reorganizar suas observações de campo para elaborar uma descrição que destaque conflitos e possibilidades de transformação social.

Além disso, foram realizadas pesquisas documentais em fontes jornalísticas e de mercado, bem como uma revisão bibliográfica focada na perspectiva dos estudos culturais. No eixo da cultura, apoiamos-nos principalmente na visão dos Estudos Culturais para compreender as culturas como arenas de luta por significado. Hall (1992; 2003) emerge como

figura central nesse debate, fornecendo abordagens cruciais sobre como as identidades culturais são formadas, negociadas e muitas vezes contestadas. O autor argumenta que a cultura não é um conjunto homogêneo e estático de práticas e significados, mas sim um processo dinâmico onde diferentes grupos lutam para estabelecer e manter suas visões e valores.

A resistência, neste trabalho, não é entendida apenas como uma reação ou oposição a forças dominantes, mas como um processo de afirmação de identidade e de construção de novas realidades sociais. Aqui, as reflexões de Souza (2011), Guattari e Rolnik (2005) e Da Matta (1997) sobre as dinâmicas culturais nas periferias urbanas são particularmente pertinentes, assim como os pensamentos de Gramsci (1978) sobre a hegemonia e a capacidade das classes subalternas para lutar contra as estruturas de poder estabelecidas.

2. Cultura de preto: *hip-hop* e *rap* na diáspora africana

O *hip-hop*, movimento cultural que transcendeu fronteiras e se firmou globalmente, tem raízes na diáspora africana, refletindo as experiências e lutas dos africanos. Entretanto, pistas importantes da história do *hip-hop* remontam às lutas de independência da Jamaica, na década de 1960.

Com a chegada dos anos 1950 e 1960, a cultura *underground* dos *rude boys*¹ emerge na Jamaica, personificando a resistência e insatisfação juvenil frente às condições de opressão e pobreza. O gênero musical *ska*², ícone dessa geração jamaicana, marcava com um som dançante e danças acrobáticas. Essa cultura musical, impregnada de rebeldia, transcendia a ilha caribenha e infiltrava-se no panorama musical global, pavimentando o caminho para gêneros subsequentes como o *rocksteady* e o *reggae*. Sem condições de emprego, muitas comunidades periféricas viam na música uma chance de ascensão:

Criação de canções que discorriam sobre o próprio cotidiano era uma das únicas opções para esses rapazes, que tinham geralmente uma vida de muito risco e, geralmente, bastante curta, no trânsito entre a miséria e a violência. Para um *rude*, a única maneira de se ver livre dos bairros de West Kingston era um *single* [disco com apenas uma ou duas músicas do artista] de sucesso ou um tiro da polícia. (LINDOLFO FILHO, 2004, p.132)

Isso ilustra questões de sobrevivência ligadas aos *rude boys* na Jamaica (Figura 1), evidenciando que a música era um dos poucos canais disponíveis para expressar e documentar a realidade de suas vidas arriscadas – e garantir o sustento. Esse caldo criativo, entre a miséria e a violência, ressoa com a essência do *hip-hop*, que canalizaria expressões de luta e resistência, destacando a música como ferramenta de mudança social. A figura a seguir

1. *Rude boy* é uma expressão originada na Jamaica da década de 1960 para descrever jovens envolvidos em atividades delituosas e criminosas, e que foi adotada em várias outras culturas desde então.

2. O *SKA*, é um ritmo que predominou entre 1961 e 1966, foi o primeiro gênero musical da Jamaica. Este ritmo foi fortemente influenciado pelo Jazz norte-americano dos anos 40 e 50, e absorveu elementos de estilos musicais caribenhos, como Rumba, Mento, Son e Calypso.

mostra os *rude boys* à espera de saudar o imperador da Etiópia, Haile Selassie, no aeroporto de Kingston em 1966, em uma atitude que contrariava o império britânico, valorizando as raízes culturais africanas:

Figura 1. Rude Boys na Jamaica



Fonte: Arquivos Michael Ochs/Getty Images³

No Bronx dos anos de 1970, o *hip-hop* emergiu como uma resposta cultural e social ao preconceito e marginalização contra a comunidade afroamericana. Influenciado pelas experiências da diáspora africana e pelas lutas sociais na Jamaica, o *hip-hop* se tornaria um veículo de expressão artística e resistência política nos EUA (Souza, 2011; Moraes, 2022).

Após prolongados períodos de resistência ao abuso racial sistêmico pelo Estado e pela sociedade, a comunidade negra estadunidense mobilizou-se com o objetivo de reivindicar direitos civis. Esses direitos fundamentais, historicamente negados aos afroamericanos desde a escravidão, tornaram-se o cerne das lutas por reconhecimento e justiça, refletindo-se na cultura e na música *hip-hop*.

Surgido em meio aos *ghettos*⁴ - como são conhecidas as comunidades periféricas nos EUA - o *hip-hop* contou com Clive Campbell - ou Kool Herc, como era conhecido - como figura seminal. Este DJ e produtor jamaicano, célebre por suas festas de quarteirão, é aclamado globalmente como “o patriarca do *hip-hop*”. Ele realizou o que seria reconhecido como a primeira festa de *hip-hop* do mundo. No número 1520 da Sedgwick Avenue, com

3. THE GUARDIAN, Rude Boys: Shanty Town to Savile Row, 24 mai. 2014. Disponível em: www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/24/rude-boys-jamaican-subculture-photography-exhibition - Acesso: 15 jul. 2023.

4. Os guetos são bairros de uma cidade onde vivem os membros de uma etnia ou grupo minoritário, devido a injunções, pressões ou circunstâncias econômicas ou sociais (HOUAISS, 2001, p. 1496).

sua coleção de vinis, criou *breaks* prolongados, misturando trechos de canções diferentes, proporcionando a base para que Coke La Rock se tornasse o primeiro *rapper* ao soltar frases rimadas sobre as batidas.

Reconhecido por sua expressão artística multifacetada, o *hip-hop* é fundamentado em quatro elementos-chave que formam sua estrutura: o “MCing” (o *rap*, propriamente dito), onde a poesia rítmica e a lírica são proeminentes; o “DJing”, que envolve a manipulação criativa de músicas e batidas; o “*breakdance*”, uma forma estilizada de dança de rua; e o “gráfito”, que consiste em uma arte visual rebelde e urbana. Um quinto elemento muitas vezes proposto é a “consciência”, um movimento cultural de produção e circulação de conhecimento, de consciência social e política que perpassa e une os quatro elementos artísticos aqui descritos, promovendo uma mensagem de reflexão e mudança social, e que sustenta o *hip-hop*, como mais do que uma forma de arte, mas como um movimento político, revolucionário.

No Bronx, mais de meio século após sua concepção, o *hip-hop* ainda enfrenta estigmas sociais persistentes. Dentro do espectro do *hip-hop*, o *rap* merece atenção especial por sua capacidade de articular questões sociais e políticas na poesia falada. O *rap*, originário das festas de rua do Bronx, onde MCs como Grandmaster Flash e Melle Mel narravam as realidades do gueto, transformou-se em uma forma de arte.

Esta expressão musical, enraizada nas experiências afroamericanas, tornou-se um veículo para a expressão de descontentamento social, aspirações e resistência. Em suas letras e melodias, o *rap* oferece um retrato do cotidiano das periferias urbanas, abordando questões como desigualdade racial, pobreza e violência. A ascensão do *rap* como gênero influente no *hip-hop* reflete a criatividade e resiliência de suas comunidades de origem, e a sua capacidade de se conectar com audiências globais, transcendendo barreiras culturais e linguísticas. Assim, o *rap* se estabelece não apenas como um elemento central do *hip-hop*, mas como um poderoso instrumento de conscientização e mudança social junto a um público mais amplo.

A Zulu Nation é considerada a organização mais emblemática do *hip-hop*, alcançando projeção internacional com aproximadamente 10 mil membros ao redor do mundo. Sob a liderança do DJ Afrika Bambaataa⁵; de origem jamaicana, a organização se distingue não apenas pela sua influência, mas também porque a criação do termo *hip-hop* foi creditada a Bambaataa, em 1968. A expressão, que combina “*hip*”, um convite para movimentar-se referente ao movimento do quadril, e com “*hop*” referente a balançar/saltar evoca características importantes do gênero musical como uma celebração da vida, promovendo a alegria, a paz e a criatividade através da dança. Bambaataa foi um artista pioneiro em novas abordagens musicais e desempenhou um papel crucial na educação e engajamento artístico e político na juventude afroamericana.

Na mesma época, grupos historicamente marginalizados, particularmente em Nova Iorque, mobilizaram-se para promover suas demandas sociais (Adão, 2006). Emergiram figuras afroamericanas proeminentes, tais como Martin Luther King Jr. e Malcolm X. Com

5. Conhecido artisticamente como Afrika Bambaataa, Kevin Donovan, nascido no Bronx, Nova York, em 10 de abril de 1960, é um renomado DJ dos EUA e líder da Zulu Nation, ostentando o título de um dos pioneiros do *hip-hop*.

distintas linhas ideológicas, ambos empreenderam esforços para propagar a noção de igualdade e justiça social, visando um cenário onde indivíduos brancos reconhecessem e respeitassem os direitos dos negros (Magro, 2002).

Conforme Wisnik (2009, p.21) destaca, a música possui “as próprias propriedades de espírito”, atuando como um “elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível”, e sendo uma “metáfora e metonímia do mundo físico” (Idem, p.29). Essa natureza transcendental e poderosa da música encontra ressonância no *hip-hop*, que se solidificou não apenas como uma expressão artística, mas também como um veículo de mudança política. O *hip-hop*, com sua capacidade de refletir e influenciar, se estabelece como um fenômeno cultural transnacional em ebulição.

A chegada da cultura *hip-hop* ao Brasil abre um novo capítulo, inserindo-se nas peculiaridades socioculturais brasileiras. Mais à frente, abordaremos a integração e hibridização do *rap* no Brasil, analisando como este gênero musical, em comunhão com o *funk* e outros ritmos populares no país, refletiria e responderia às dinâmicas de marginalização e resistência no contexto nacional, sem perder suas raízes de contestação social.

3. Dichavando o *trap*: do som de favelado à “embalagem *perifa*”

O movimento *rap* no Brasil sofreu influências significativas das correntes do *rap* estadunidense, incluindo o estilo de Nova Iorque e as fases iniciais do *rap gangster* de Los Angeles, principalmente durante o final da década de 1980. Grupos como Public Enemy e NWA se destacaram como ícones dessas tendências. A onda musical do *rap* foi introduzida no Brasil por volta da metade dos anos 1980.

“Na busca de pistas sobre a formação do *hip-hop*, nota-se que, para além da Jamaica e dos EUA, as rotas históricas, em especial as do *rap*, têm sido associadas a práticas culturais da África tradicional – recriadas na atualidade -, nas quais a linguagem oral assume papel central” (Souza, 2011, p.60-61). Este elo com as raízes africanas encontra paralelo no Brasil, onde o *rap* emerge na cultura *underground* dos anos de 1980 para ser adotado e adaptado pelas comunidades urbanas, especialmente nas periferias de grandes cidades, como São Paulo e Rio de Janeiro.

O *rap* estadunidense influenciou o surgimento do *funk* carioca no Brasil, originado do Miami *bass*, que é uma forma de *rap* feito na Flórida. A chegada do *rap* ao Brasil coincide com um período de intensas transformações sociais e culturais, marcado pelo fim da ditadura militar e o início de um novo e tumultuado capítulo democrático no país.

No Rio de Janeiro, conjuntos como 3 Preto, Ryo Radikal Reps (RRR), Filhos do Gueto, Inumanos, e músicos como Macarrão, MV Bill, Marechal ou Aori, moldaram suas obras e performances refletindo, em diversos graus, essa herança cultural.

A obra dos Racionais MC's, por exemplo, está vinculada à noção de uma conexão social que fortalece a identidade comunitária e denuncia a deterioração das condições de vida e o racismo sistêmico em áreas marginalizadas:

Alcançando várias partes do mundo em consequência dos suportes físicos (discos, fitas e imagens), o rap foi se tornando, aos poucos, mais inteligível como prática emergente e com dimensão social relativamente diferente da que havia assumido em momentos anteriores. (OLIVEIRA, 2015, p.360)

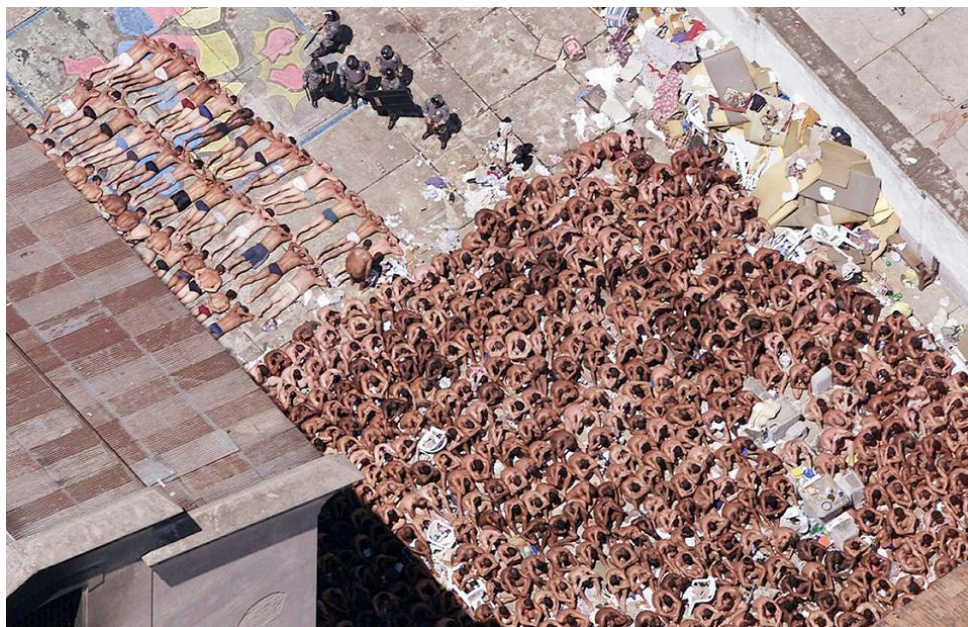
Como destaca o autor acima, a expansão global do *rap* e sua adaptação a contextos sociais variados absorveu influências externas e se mesclou com elementos locais, refletindo a heterogeneidade cultural brasileira. Como um movimento artístico-cultural, o *rap* ajuda os indivíduos a entenderem sua condição de sujeitos marginalizados, criando uma compreensão mais politizada de sua posição social nas periferias urbanas brasileiras.

A condição de excluído surge no discurso rapper como objeto de reflexão e denúncia; mais uma vez (...) os rappers falam como porta-vozes desse universo silenciado em que os dramas pessoais e coletivos desenvolvem-se de forma dramática. Chacinas, violência política, racismo, miséria e a desagregação social dos anos 1990 são temas recorrentes na poética rapper. São reflexos da desindustrialização da metrópole e da segregação urbana que dividiu a cidade em condomínios fortificados e bairros pobres. (SILVA, 1999, p.31)

Resgatamos um episódio trágico que se tornou símbolo de injustiça social, posteriormente interpretado e vocalizado por meio do *rap*: foi um dia em outubro de 1992, marcado pela tragédia se desenrolou dentro dos muros da Casa de Detenção de São Paulo, mais conhecida como o Massacre do Carandiru⁶. A resposta desproporcional de uma operação policial transformou-se em um banho de sangue em que 111 detentos foram brutalmente assassinados, marcando um dos episódios mais sombrios e sangrentos da história contemporânea brasileira (Figura 2). As balas e a brutalidade que tiraram vidas semearam revolta e desesperança em comunidades já marcadas pela exclusão e pela marginalização. Anos depois, o Complexo Penitenciário do Carandiru foi desativado e parcialmente demolido, mas a dor e a revolta permanecem.

6. Mais em: <https://revistagalileu.globo.com/sociedade/historia/noticia/2023/07/massacre-do-carandiru-o-que-foi-a-chacina-em-1992-no-presidio-de-sao-paulo.ghtml> Acesso: 24 fev. 2024

Figura 2. Imagem do Massacre do Carandiru



Fonte: Imagem do Google (outubro/2023)⁷

Neste cenário de sofrimento e injustiça, o *rap* brasileiro encontrou terreno fértil para expressar o luto coletivo e a indignação social. Uma das expressões mais pungentes dessa realidade é a música *Diário de um Detento*, de autoria dos Racionais MC's. Esta faixa é um relato visceral do massacre mencionado. Nessa obra, a brutalidade do sistema carcerário e a violência policial são expostas sem filtros. Com suas letras carregadas de revolta e urgência, os Racionais MC's transformaram o trauma e a opressão em uma forma de arte que desafia o *status quo*. O trabalho musical dos Racionais MC's é destacado por sua associação com a ideia de um laço social que reforça o sentimento de comunidade e protesta contra o racismo estrutural, banalização da violência e a precarização da vida.

O Massacre do Carandiru se tornou um símbolo da luta contra a brutalidade policial e a injustiça sistêmica, inspirando uma geração de artistas a usar a música como uma ferramenta de resistência e conscientização. O *rap* brasileiro, especialmente nos anos 1990, se posiciona como uma música capaz de elevar a potência, gerar senso de pertencimento, engajar comunidades e estimular a conscientização e a resistência. Com sua capacidade de articular as experiências vividas nas periferias, o gênero musical se estabeleceu como um espaço de expressão cultural, onde a dor se transformava em poesia, a raiva em ritmo e o luto em um grito por mudança. Assim, o *rap* no Brasil transcendeu sua função estética, tornando-se um vetor de lutas por dignidade, justiça e igualdade.

7. Google Images: Massacre do Carandiru - Acesso: 8 mar 2024.

O *rap* brasileiro pode ser visto como um exemplo de hibridização cultural, uma expressão cultural onde as influências globais e a realidade local se entrelaçam em um resultado único e enraizado nas vivências sociais do país. Para Canclini (1998), a hibridização cultural é um fenômeno intrínseco às culturas latino-americanas, onde modernidade e tradição coexistem e interagem de maneira complexa, em diferentes territorialidades (global e local) e temporalidades (modernidade e tradição) – algo que é evidente na história do *rap*. O autor destaca, ainda, que a compreensão da América Latina envolve observar as condições de entrelaçamento entre os campos ditos erudito e popular.

Nesse sentido, a obra de Paul Gilroy (1993) sobre o Atlântico Negro oferece uma contribuição fundamental ao problematizar a coexistência de modernidade e tradição nas formações culturais da diáspora africana. Gilroy argumenta que as culturas negras, como o *rap*, não podem ser compreendidas apenas em termos de origens nacionais ou locais, mas devem ser vistas como parte de uma rede transnacional de trocas culturais. Como ele afirma, ‘a cultura do Atlântico Negro não se encontra circunscrita às fronteiras étnicas ou nacionais, mas é marcada por fluxos e trocas que transcendem essas delimitações’ (Gilroy, 1993, p. 25). Essa abordagem complementa a visão de Canclini, ao destacar o papel das conexões transatlânticas na formação de culturas híbridas, como o *rap* e, por extensão, o *trap* brasileiro.

Nesse sentido, Gilroy (1993) ressalta que a diáspora africana criou um circuito comunicativo que extrapola as fronteiras do Estado-nação, permitindo que populações dispersas desenvolvam uma cultura que é, ao mesmo tempo, local e global. Nessa perspectiva é possível entender como o *rap* e o *trap* brasileiros, embora enraizados nas periferias urbanas do país, dialogam com influências globais e se inserem em uma rede cultural transnacional. O sociólogo ainda destaca que a música, em particular, desempenha um papel central nesse processo, servindo como “a espinha dorsal das culturas políticas dos escravos e da sua história cultural” (Gilroy, 1993, p. 129). Essa afirmação é particularmente relevante para o *rap* e o *trap*, que emergem como formas de expressão artística e política, capazes de articular as experiências de marginalização e resistência das comunidades negras.

É nesse contexto que o *trap* brasileiro emerge como um microcosmo cultural onde a herança africana, as influências estadunidenses e singularidades brasileiras se entrelaçam. O *trap*, enquanto subgênero do *rap*, compartilha com este último suas raízes na diáspora africana e sua função como expressão de resistência e denúncia social. Ambos os gêneros abordam temas como a vida nas periferias, o crime, as drogas e a luta por ascensão social, refletindo as realidades das comunidades marginalizadas. No entanto, o *trap* introduz elementos novos que o diferenciam do *rap* tradicional, como o uso de autotune, batidas mais atmosféricas e minimalistas, e uma estética fortemente influenciada pela cultura digital e pelo *mainstream*.

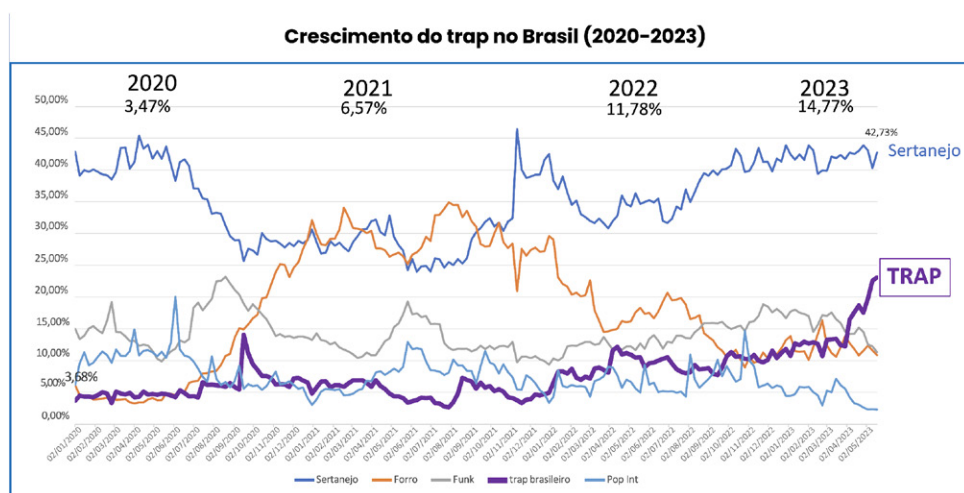
Enquanto o *rap* brasileiro, representado por grupos como os Racionais MC’s, consolidou-se nas décadas de 1980 e 1990 como uma voz política e social, com letras narrativas e engajadas que criticavam diretamente as estruturas de poder, o *trap* surge no século XXI como uma evolução desse movimento, adaptando-se às novas dinâmicas da indústria fonográfica e às transformações sociais das periferias urbanas. O *trap* mantém o caráter político e de resistência do *rap*, mas o faz de maneira distinta: suas letras, muitas vezes

mais introspectivas ou melancólicas, exploram não apenas a dor e a indignação, mas também o desejo de ascensão social, o consumo ostentatório e a ambiguidade entre o luto e a celebração. O subgênero “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”. (Gonzaga e Castro, 2024d)

O *trap* brasileiro, portanto, se estabelece como espaço de expressão cultural, oferecendo um espaço para elaboração identitária e servindo como veículo para histórias de luta, resistência e resiliência. Estas histórias são contadas com uma honestidade crua, refletindo a realidade de um Brasil frequentemente oculto nas narrativas midiáticas.

Contudo, este gênero musical, que surgiu nas *quebradas* das periferias, em becos de vendas de drogas, tem tido um crescimento formidável na indústria musical brasileira. Como indicam as estatísticas do Spotify, o *trap* transcende as comunidades de onde surgiu, para ser visto como uma tendência no mercado brasileiro (Figura 3). Desde o ano de 2020, observa-se uma trajetória de crescimento constante, demonstrando que o gênero vem consolidando sua presença no gosto dos ouvintes variados.

Figura 3. TOP 200 Spotify Charts



Fonte: Spotify Charts, adaptado pelo autor. (2023)⁸

8. SPOTIFY. *Spotify charts*. Disponível em: <https://www.spotifycharts.com/>. Acesso em: Acesso 16 março. 2024

Os dados ilustram que, embora o gênero tenha se mantido em uma faixa de estabilidade até 2021 (flutuando entre 4,5% e 7% em termos de representação no Top 200⁹) desse platô em diante, a ascensão se torna cada vez mais acentuada. Um marco significativo é alcançado quando o *trap* figura pela primeira vez com dez artistas no *ranking* das duzentas canções mais ouvidas, sinalizando um momento de virada que precede uma tendência de crescimento consistente. No ano de 2023, o *trap* atinge 14% de representação no referido *ranking*, evidenciando sua popularidade e importância econômica na indústria musical.

Embora o sertanejo ainda lidere o mercado musical nacional¹⁰, com uma participação substancial, demonstra uma tendência de estabilização ou declínio, enquanto o *trap* continua em um caminho de ascensão. O que os números sugerem é uma mudança na paisagem sonora brasileira, onde o *trap*, um gênero outrora periférico e de nicho, passaria a ocupar um lugar de prestígio e influência. É notável que artistas como Veigh, Matuê e Kayblack tenham conseguido captar a atenção e simpatia de ouvintes em variadas plataformas digitais, como veremos mais adiante, o que serve como um indicador da relevância para atrair ainda mais público.

A literatura acadêmica evidencia que o *trap*, particularmente no Brasil, não é apenas um estilo musical, mas uma manifestação cultural abrangente. Moraes (2022) destaca que a arte do *trap* frequentemente emerge das vivências pessoais dos artistas, como uma forma de testemunho que oferece uma articulação para a resistência cultural.

Além disso, o *trap* pode ser abordado como um campo de tensão entre a arte periférica e as estruturas de poder. O *trap* sentido, não opera como um mero reflexo das desigualdades sociais, mas como uma articulação ativa dessas tensões, conforme proposto por Hall (2003). Para o estudioso, a cultura não é um espelho passivo da realidade, mas um espaço de luta e negociação, onde significados são constantemente produzidos e contestados. O *trap*, portanto, funciona como um espaço de subversão, onde dinâmicas de marginalização, pertencimento e construção de identidades são articuladas de forma crítica, desafiando as estruturas de poder e redefinindo as narrativas sobre as periferias urbanas.

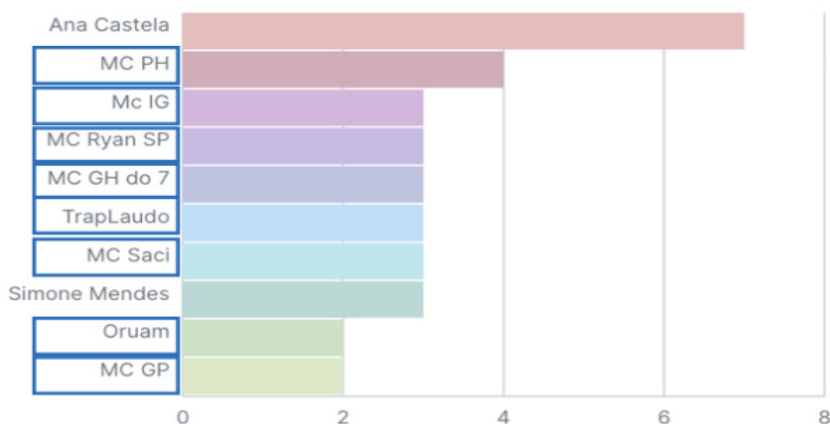
Vale considerar também que o *trap* e o funk são “irmãos de um mesmo quintal social”, uma vez que partem das *quebradas* urbanas. Assim sendo, não parece arriscado propor que o *trap* possa apresentar uma trajetória ascendente das periferias para a cena musical *mainstream*, da mesma forma como já ocorreu com funk. Observando o *funk*, temos um gênero inicialmente de nicho, mas que foi se popularizando até a projeção de alguns artistas na cena musical nacional, e, depois, internacional. Enquanto o boom do funk desacelerou, os artistas que alcançaram o estrelato foram, via de regra, se afastando das raízes periféricas e se aproximando de tendências *pop*. Contudo, independentemente dessas flutuações, o *funk* continuaria com espaço garantido nas *quebradas* de onde surgiu, onde essa manifestação cultural ressoa os valores, as identidades e as realidades sociais.

9. O Spotify Top 200, uma métrica essencial para medir a popularidade e o consumo de música na era digital, é uma lista que ranqueia as 200 faixas mais reproduzidas na referida plataforma. Serve como um barômetro para artistas, produtores e selos musicais, indicando quais músicas estão capturando a atenção e o tempo de escuta dos usuários. A presença e a classificação nesta lista são muitas vezes utilizadas como um indicativo de sucesso e relevância no mercado musical contemporâneo.

10. SPOTIFY. *Spotify charts*. Disponível em: <https://www.spotifycharts.com/>. Acesso em: 19 mar. 2024

Apesar do preconceito e resistência que alguns artistas do *trap* e do funk possam enfrentar, a figura 4 indica que alguns deles estão entre os 50 artistas mais ouvidos do Brasil.

Figura 4. Spotify Top 50 diário Brasil – Artistas



Fonte: Chartmetric, adaptado pelo autor. (16/março/2024)¹¹

4. Música popular, ritmo urbano ou música de rua?

Grosso modo, a música costuma ser classificada em dois domínios bem demarcados: erudito e popular. Embora a presente pesquisa não tenha a intenção de debater as origens ou a pertinência dessa segmentação, é dado que esse binômio é ainda muito presente em diversos âmbitos, como em lojas de discos, *playlists* etc.

Delineia-se o campo da música erudita como aquela associada a conjuntos sinfônicos, corais e de câmara, ancorada no uso da partitura e normalmente apreciada em ambientes formalizados como salas de concerto. Este tipo de música tem sido historicamente atrelado às camadas dominantes da sociedade. Em contraste, a música popular abrange uma gama eclética de estilos que seriam preferencialmente produzidos e consumidos pelas classes mais pobres.

No caso do Brasil, a pluralidade de ritmos populares refletem o rico panorama cultural brasileiro. Isso inclui não apenas o *funk*, o *hip-hop*, o *rap* e o *trap*, aqui comentados, como também o rock, axé, pagode, sertanejo e forró - que estão dentre os ritmos mais ouvidos na atualidade - e gêneros que fazem parte do legado histórico musical do país, tais como a

11. *Chartmetrics*, dados do Spotify Brasil, atualizados até 16/03/2024: <https://app.chartmetric.com/pt/artist/1564189-> Acesso: 16 mar. 2024

bossa nova, o samba canção, o choro, a música caipira, boleros e outros estilos que marcaram época.

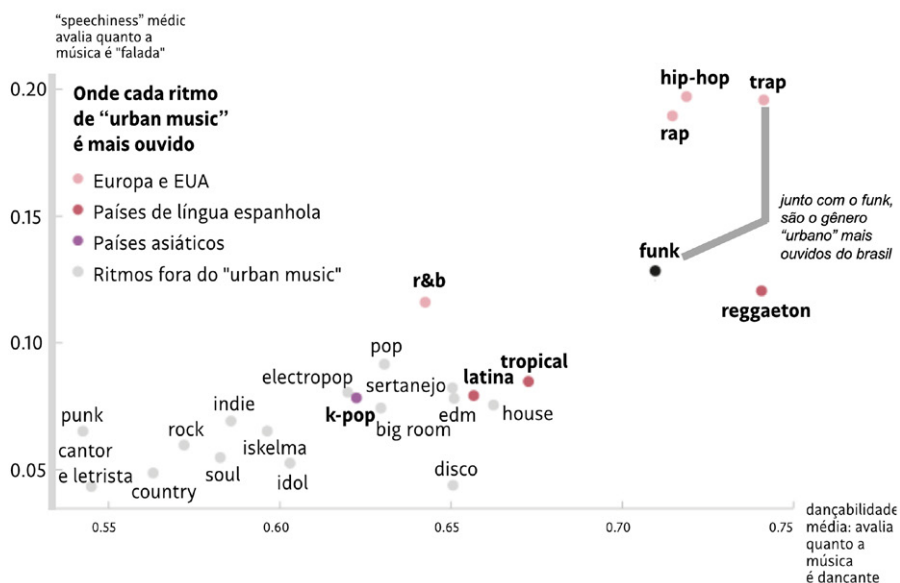
A partir dos anos de 1960, com o surgimento e a popularização dos festivais de música, o termo MPB (sigla para Música Popular Brasileira) se estabeleceu como sinônimo de um gênero musical abrangente, que englobava uma rica diversidade de expressões musicais populares. Enquanto diversos artistas e movimentos na MPB, ao longo de décadas, contribuíram para conferir aos títulos que se encaixavam na alcunha certo prestígio social, outros ritmos populares seguiram vistos como inferiores, não apenas em relação à chamada músicas erudita, como no conjunto das músicas populares.

Ao longo das últimas décadas, a indústria internacional passaria a classificar diversos ritmos populares, com ênfase em sonoridades oriundas do Sul Global, como “ritmos urbanos”. É curioso observar que essa denominação, “música urbana”, foi empregada para abarcar uma variedade de estilos musicais com raízes na cultura afro-americana, como *soul*, *funk*, *R&B* e *rap*, o *reggaeton* e a “música latina”. Estes estilos musicais tão amplos e distintos compartilhariam, em comum, o fato de serem produzidos e consumidos em regiões urbanas onde a influência cultural africana é considerável. Ademais, esses ritmos teriam em comum o fato de serem dançantes, propícios para a produção de shows e eventos, que, sabemos, representam parte considerável das receitas do mercado musical.

A expressão “música de rua” é outra classificação corriqueiramente utilizada pelo mercado e senso comum, mostrando certo preconceito ao cogitar que não se trataria de uma música de estúdio ou de concerto, mas apenas “de rua”.

Contudo, ao conquistarem visibilidade e prestígio, as expressões musicais periféricas, desafiam as hierarquias estabelecidas no panorama musical e cultural global e suscitam reconfigurações no que tange ao gosto e consumo musical. A figura 5, abaixo, representa uma comparação dos gêneros de “música urbana”, em termos de popularidade (o quanto amplamente apreciada é a música), em diferentes regiões do mundo:

Figura 5. Ritmos urbanos (classificação do Spotify)



Fonte: Jornal Folha de S.Paulo, adaptado pelo autor (novembro/2019)¹²

Vemos que o *trap* brasileiro, que é agrupado com o *funk*, *rap*, *hip-hop* e *reggaeton*, situa-se em um ponto de alta popularidade. Isso indica que o *trap* brasileiro ecoaria os interesses de públicos variados, atraindo uma gama crescente de ouvintes e, em paralelo, seria considerado pelo mercado como um gênero “vendável”, comercialmente interessante de ser promovido e distribuído, senão em todo o mundo, minimamente nos centros urbanos do globo onde a herança africana é considerável.

Sem dúvida, agentes da indústria musical – como as grandes gravadoras e assessores, e, especialmente, as *big tech* detentoras das plataformas de *streaming* - desfrutam de certo poder para favorecer ou desfavorecer a visibilidade de certos ritmos e artistas para certos públicos e em certas localidades. É o que exploraremos a seguir.

5. *Trap* e *streaming*: poder e resistência

Nessa pesquisa é importante trazer o entendimento de dinâmicas de poder e a luta por visibilidade na cena independente do *trap* brasileiro, utilizando as plataformas de *streaming* como ponto focal. Retomamos, estrategicamente, algumas descobertas de uma pesquisa

12. Folha de S.Paulo: www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/11/sul-global-cresce-no-mundo-pop-sob-o-termo-musicas-urbanas.shtml- Acesso: 16 mar. 2024

de iniciação científica empreendida anteriormente, evidenciando que o consumo global de música é influenciado hoje por empresas detentoras das plataformas de *streaming* de áudio, centrais no mercado musical. Nesse item, exploramos alguns dilemas de visibilidade que se colocam ao *trap* como fenômeno cultural em ascensão, ante a premência do *streaming*.

Os dados mais recentes veiculados pela Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI) mostram o *streaming* consolidando-se como principal propulsor econômico na indústria da música, ao lado de eventos e outras formas de escuta musical *offline*.

Se olharmos exclusivamente para o consumo de música gravada então a predominância do *streaming* é ostensiva, com quase 70% da música global sem ouvida via plataforma digitais. Nesse montante, chama a atenção que quase 20% das escutas (*streams*) seriam impulsionados, de alguma forma, por ferramentas que turbinam a visibilidade disponibilizadas pelas próprias plataformas.

Inserido neste contexto global, o mercado fonográfico brasileiro não apenas acompanha as tendências globais, mas contribuiria para as crescentes receitas de plataformas de *streaming*, rendendo R\$2,86 bilhões em receitas em 2023¹³ e o nono lugar entre os países economicamente mais importantes no mercado da música.

Nesse cenário, vale destacar o Spotify que, sozinho, concentra mais de um terço do mercado de distribuição musical¹⁴, seguido por outras *big tech*, como Amazon, Google e Apple. Disponibilizando imenso acervo musical a um preço relativamente baixo ou gratuitamente, a companhia, que detém os algoritmos que determinam os regimes de circulação e visibilidade dos conteúdos de áudio na plataforma, passa a deter também valiosos dados sobre as preferências musicais e comportamentos de consumo da sua expressiva e ascendente base de usuários.

Na investigação realizada no ano anterior, documentamos que a plataforma mencionada havia atingido um marco de 500 milhões de ouvintes mensais ativos até abril de 2023. No contexto atual, conforme delineado pelo relatório do Spotify destinado aos *stakeholders*, divulgado em 6 de fevereiro de 2024, e concernente aos dados acumulados até o final do segundo semestre de 2023, evidencia-se um incremento para 601 milhões de usuários ativos¹⁵. Esta transição representa um incremento de 20,2% no número de usuários em uma janela temporal de apenas oito meses, delineando um crescimento expressivo, indicativo de uma dinâmica de mercado favorável à referida plataforma.

Além da liderança de mercado, o prestígio do Spotify derivaria das promessas sedutoras de uma excelente experiência de escuta e descoberta musical para os ouvintes, maior visibilidade e alcance para todos os artistas e receitas mais justas e equilibradas para os envolvidos no processo produtivo da música (Gonzaga e Castro, 2023a, 2023b e 2023c).

13. IFPI – International Federation of the Phonographic Industry. Global Music Report 2024. Disponível em: <https://global-musicreport.ifpi.org/>. Acesso: 29 mar. 24

14. *Market share* (participação de mercado) divulgado pela Statista em: www.statista.com/statistics/653926/music-streaming-service-subscriber-share. Acesso: 02 fev 2024.

15. Spotify Q4 2023 update report. <https://static.poder360.com.br/2024/02/balanco-financeiro-spotify-4-trimestre-2023.pdf>. Acesso: 19 mar. 24.

Se argumenta que os serviços de *streaming* teriam “salvado” o mercado de música da pirataria e do domínio das grandes gravadoras, levando a uma descentralização da produção, distribuição e consumo musical. Do lado dos artistas, qualquer um poderia, agora, disponibilizar suas obras a um amplo público, de um modo mais simples e barato. Do lado dos consumidores, acena-se com o acesso a um infinito catálogo, sem necessidade comprar mídias ou arquivos, com a conveniência de ser expostos apenas a canções aderentes ao seu gosto musical, *mood* e *lifestyle*, com mecanismos de inteligência artificial apresentando constantemente novos títulos com base no histórico de escuta.

A pesquisa, contudo, nos permitiu perceber que, embora essas promessas possam se concretizar em alguma medida, na prática, a entrada das *big tech* na indústria musical contribuiria para concentrar ainda mais o mercado e aumentar a competitividade, trazendo novos desafios a artistas e ouvintes. A facilidade que os artistas agora têm para disponibilizar suas músicas nas plataformas de *streaming* convive com um paradoxo: por um lado, a “*spotifyização*” possibilitaria tentar uma carreira musical de modo mais simples e barato do que recorrendo a contratos com grandes gravadoras; por outro lado, as condições estruturais do mercado, somadas a condições extremas de competição pela atenção, criam desafios majorados, especialmente para artistas independentes, emergentes ou amadores. Muitos deles não possuem capacitação, habilidade, experiência e interesse em marketing digital, nem o poder financeiro necessário para colocar vultosas estratégias promocionais em movimento. Como resultado, acabam se deparando com uma realidade excludente, invertida ao que provavelmente esperavam encontrar.

Embora as plataformas de *streaming* e outras ferramentas digitais tenham proporcionado maior facilidade de acessar e disponibilizar obras musicais, esse acesso não garante igualdade de oportunidades. Barreiras de visibilidade, muitas vezes intransponíveis, reforçam a necessidade de se repensar e reestruturar a indústria musical na era da internet de forma a promover um sistema mais justo e igualitário, que permitindo que uma diversidade de talentos e vozes sejam ouvidos e valorizados.

Tendo em vista esse cenário, é mandatório ter a centralidade e mediação das plataformas em mente antes de analisar as cenas, falas e materiais observados em campo. Afinal, a constatação inevitável é de que a programação algorítmica constitui uma espécie de *caixa preta*, com alta opacidade para os artistas, que precisariam saber como impulsionar a performance de suas obras. Não à toa, constatou-se o surgimento de um lucrativo mercado de agregadoras e uma profusão de serviços e consultorias que prometem ajudar os artistas a usar o Spotify e plataformas similares de modo menos nebuloso. Sem dúvida, a necessidade dos artistas contarem com equipe especializada seria um limitador à proclamada democratização do cenário musical.

Todavia, a descoberta mais relevante daquele estudo recaiu menos sobre o funcionamento da curadoria automática. Conforme a pesquisa de campo revelou, a inclusão, destaque e recomendação de títulos não é operada apenas por algoritmos, mas também —é consideravelmente— a partir de intervenção humana. Contudo, as mensagens promocionais que envolvem as plataformas digitais não se referem à agência e intervenção humanas, mas exclusivamente às maravilhas da recomendação automatizada. Pontos cegos similares

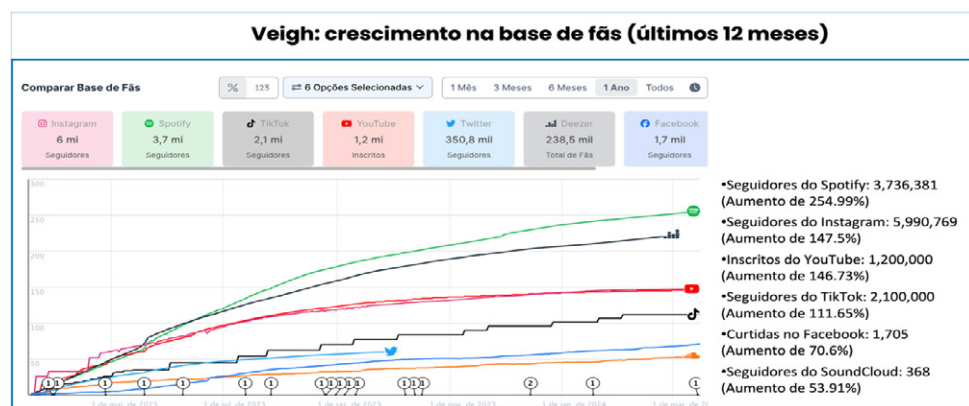
recaem sobre a contabilidade de reproduções e cálculos para pagamento de *royalties* pelas plataformas de *streaming*.

Em pesquisas anteriores, foi possível argumentar que a disseminação e a popularidade do *trap*, ou, em contrapartida, sua eventual invisibilidade, podem estar fortemente influenciadas pela forma como o gênero se apropria das plataformas de *streaming* e das redes sociais. Diferente de outros gêneros, o *trap* emerge como uma expressão cultural profundamente conectada às dinâmicas digitais, utilizando ferramentas como o autotune, a produção independente e a viralização nas redes para alcançar um público amplo e diversificado. Essa relação simbiótica entre o *trap* e as plataformas digitais pode ser entendida como um dos fatores que facilitam sua disseminação e redefinem as formas de consumo e engajamento musical, especialmente entre os jovens das periferias urbanas. (Gonzaga e Castro, 2023a, 2023b, 2023c e 2024d)

Para aprofundar esse ponto, analisaremos três dos principais *trappers* da indústria musical brasileira: Veigh, Matuê e Kayblack e seus números e alcances nas principais plataformas.

Thiago Veigh é um artista de origem humilde que tem mostrado uma trajetória meteórica desde seu surgimento em 2019 na cena *trap* brasileira. Cria das *quebradas* de Itapevi, cidade satélite de São Paulo, ele carrega em suas músicas a complexidade das vivências das periferias, harmonizando a memória pessoal com a narrativa coletiva. Nos últimos anos, o artista tem vivenciado um aumento espetacular de seguidores no Spotify. Dentre março de 2023 e março de 2024, o salto foi de 255% na base de ouvintes (Figura 6).

Figura 6. Base de fãs do trapper Veigh (mar/23 a mar/24)



Fonte: Chartmetric, adaptado pelo autor (março/2024)¹⁶

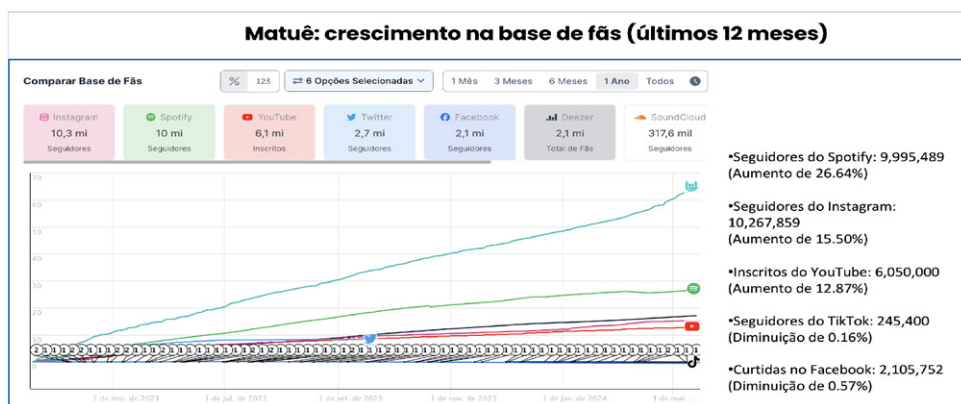
16. Chartmetrics do Spotify - Dados atualizados até 11/03/2024: <https://app.chartmetric.com/pt/artist/1564189> – Acesso: 16 mai. 24

Contudo, é interessante notar que o crescimento do artista no Spotify não veio isolado: sua comunidade no Instagram também ultrapassou os cinco milhões de seguidores, com um aumento de 147,5% de março de 2023 a março de 2024. O canal do artista no YouTube, com um total de 1.200.000 inscritos, apresentou crescimento de 146,73%, no mesmo período. Por fim, o aumento de 111,65% em seguidores no TikTok, totalizando mais de 2 milhões, enfatiza a capacidade do artista de produzir conteúdos que interessam não apenas à base de fãs das *quebradas*, mas que ressoam a cultura jovem contemporânea e com pautas midiáticas e promocionais. Além disso, a correlação entre a escalada de *streams* e seguidores evidencia uma dupla influência: se, por um lado, o aumento de ouvintes pode gerar mais tráfego de seguidores nas redes sociais, não é improvável que o contrário também seja verdadeiro. Não raro, um investimento cuidadoso em marketing digital colabora para catapultar artistas em plataformas de *streaming*.

Matheus Brasileiro Aguiar, conhecido como Matuê, é outro nome que rapidamente se tornou sinônimo da inovação no *trap* brasileiro, com uma história que atravessa fronteiras geográficas e culturais. Vindo de Fortaleza, a sua infância foi marcada por uma temporada em Oakland, Califórnia, durante a qual, aos tenros oito anos de idade, mergulhou em uma experiência que lhe conferiria fluência no inglês e exposição à vibrante cena do *hip-hop* estadunidense. Esses três anos nos EUA resultariam em uma perspectiva musical diversificada na qual o *trap* é misturado com uma polidez menos comum no cenário nacional.

A impressionante base de fãs de Matuê, que agora inclui 10 milhões de seguidores no Instagram e mais 10 milhões no Spotify, reflete não apenas sua popularidade, mas também o fato de suas canções ecoarem para um público amplo e diversificado (Figura 7).

Figura 7. Base de fãs do *trapper* Matuê (mar/23 a mar/24)



Fonte: Chartmetric, adaptado pelo autor. (março/2024)¹⁷

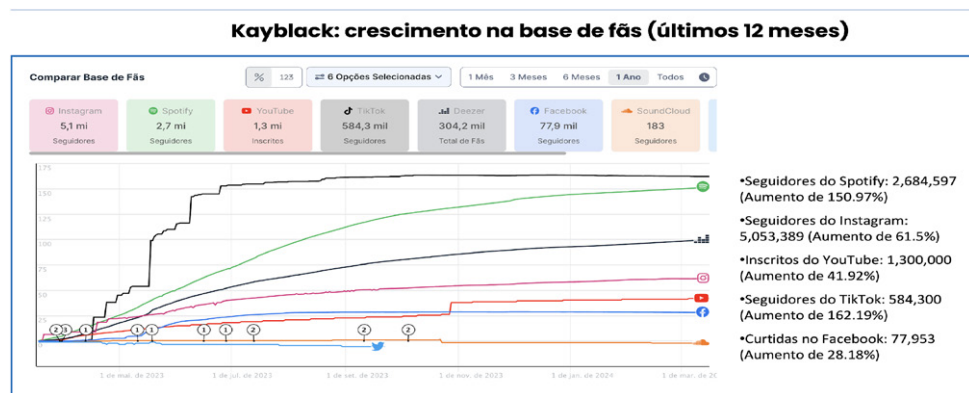
17. Chartmetrics do Spotify - Dados atualizados até 11/03/2024: <https://app.chartmetric.com/pt/artist/1564189-> Acesso: 16 mar. 24

No Spotify, Instagram e YouTube, o artista acima mencionado teve crescimentos entre 26 e 15%, contudo, os números do TikTok e do Facebook revelam uma ligeira diminuição, indicando que, talvez, canções com batidas e letras mais pesadas sejam mais atrativas.

Kayblack, cria das *quebradas* da cidade de Mogi das Cruzes, na região metropolitana de São Paulo, com apenas 23 anos, é irmão do também músico Mc Caverinha, e ambos foram reconhecidos pela Forbes Under 30 como promissores expoentes da música.

Depois de um período de reclusão, Kayblack retornou ao cenário musical com uma bagagem de experiências e parcerias que consolidam uma influência do funk. Como colaborador frequente do irmão, MC Caverinha, Kayblack co-criou *hits* que ressoam no panorama musical, como “Flash” e “Só Não Pisa No Meu Boot”. Suas faixas, incluindo “Jacaré Que Dorme”, “Bvlgari” em parceria com Kawe, e “Hit Periférico #1” junto a MC Hariel, MC Marks, MC Kitinho e Kawe, ultrapassam os 40 milhões de visualizações no YouTube. Esta expressiva visibilidade é complementada por um crescimento robusto nas plataformas digitais, conforme demonstram os números abaixo (Figura 8). Esses, por sua vez, refletem o apelo de Kayblack para além do nicho *trap* das *quebradas*.

Figura 8. Base de fãs do *trapper* Kayblack (mar/23 a mar/24)



Fonte: Chartmetric, adaptado pelo autor. (março/2024)¹⁸

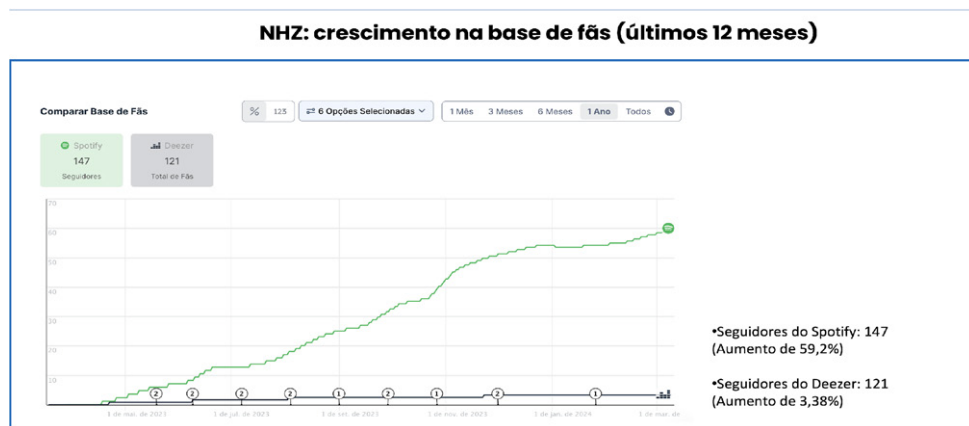
Olhando para os artistas que analisamos, percebe-se um padrão de sucesso nas plataformas digitais que pode não refletir a realidade da maioria dos artistas da música de rua. Enquanto esses exemplos de sucesso ilustram a possibilidade de um alcance sem precedentes por meio do *streaming*, também revelam a necessidade de se questionar as lógicas de recomendação e visibilidade nas plataformas, que seguem obscuras, embora a tentativa-e-erro demonstre uma sinergia fina entre esforços de marketing digital e o sucesso musical.

18. Chartmetrics do Spotify - Dados atualizados até 11/03/2024: <https://app.chartmetric.com/pt/artist/1564189> - Acesso: 16 mar. 24

Vale relembrar o caso de NHZ, um artista independente do *trap* com quem cruzamos durante nossa *trapgrafia* nas *quebradas* de Pirituba. Iniciando sua jornada artística com o coletivo Parish Boyz, NHZ se destacou em algumas apresentações em espaços modestos e festas locais. Atualmente, ele trilha uma carreira solo, alinhado com o selo independente Monkeys'Lab.

Em nosso filme documentário *Trapdoc*, produzido como parte dessa pesquisa, também revelou algumas dificuldades de ascender no mercado musical, apontando que, embora figuras como Veigh, Matuê e Kayblack tenham alcançado números expressivos em plataformas digitais, são exceções em um cenário marcado pela desigualdade. Como observado nas palavras de Dimvs, produtor musical, “em oito anos, sinceramente, as coisas estão começando a dar certo só agora”. E continua: “tem pessoas que têm vantagens nisso, que têm dinheiro, contatos, têm as gravadoras, selos gigantes, essas coisas”. Essas afirmações reiteram a realidade distinta que muitos *trappers* encaram diariamente, delineando um campo de batalha onde o talento precisa navegar por ondas de privilégios e conexões. Como comparação, o *chart* de visibilidade nas plataformas digitais de NHZ segue abaixo (Figura 9):

Figura 9. Base de fãs do *trapper* NHZ (mar/23 a mar/24)



Portanto, os indicadores de performance dos *trappers* Veigh, Matuê e Kayblack demonstram o impacto significativo das plataformas de streaming na visibilidade e sucesso de artistas emergentes e evidenciam disparidades, com artistas independentes enfrentando barreiras consideráveis para alcançar reconhecimento. A centralidade das big tech, e suas imensas plataformas de distribuição musical, acentua a necessidade de um olhar crítico

19. *Chartmetrics* do Spotify, dados atualizados até 11/03/2024: <https://app.chartmetric.com/pt/artist/1564189> - Acesso: 16 mar. 24

sobre as lógicas de recomendação e visibilidade que, apesar de prometerem democratização, frequentemente perpetuam desigualdades. Assim, é imperativo desenvolverem-se formas de garantir um mercado musical mais justo e inclusivo, onde a diversidade de talentos possa ser mais valorizada e ouvida.

6. Considerações finais

Unindo a análise histórica do gênero e a abordagem teórica, entendemos que cultura não é um reflexo passivo da realidade socioeconômica, mas um campo ativo de produção e reprodução de significados e valores sociais. Assim sendo, o *trap* não só como um veículo para a expressão de identidades marginalizadas, em somente um ritmo em ascensão na indústria musical: é também como um espaço onde as relações de poder operam, em disputas por significado, visibilidade e distribuição de recursos. Este ponto de vista foi essencial para delimitarmos o *trap* como uma forma de arte que emerge da realidade social das periferias, tentando expressá-la e modificá-la. Sugere-se que a arte e a cultura desempenham papéis cruciais na formação das estruturas sociais, não apenas como reflexos, mas como forças formativas que influenciam e são influenciadas pela dinâmica social e política.

No contexto do *trap*, observamos como este gênero musical se entrelaça com os mecanismos da indústria, revelando não apenas o potencial de resistência e afirmação identitária, mas também a capacidade de negociar espaços dentro das plataformas de mídia e mercado. O *trap*, ao operar nesses interstícios, se apresenta não apenas como uma manifestação artística, mas como um agente ativo de transformação cultural e social.

Para finalizar, é imperativo reconhecer que o *trap* vai além de suas batidas e letras; ele é um microcosmo das lutas e aspirações de uma juventude urbana, dialogando constantemente com a dinâmica das periferias e a cultura global. Enquanto navegamos pelas nuances de sua ascendência musical e cultural, vemos como o *trap* se consolida como uma voz potente que desafia normas e rearticula o cenário musical brasileiro.

Dentro da perspectiva dos Estudos Culturais, Hall (2003), que entende a cultura não como um reflexo passivo das condições materiais, mas como um campo de disputas hegemônicas, onde significados são constantemente negociados e contestados. Nesse sentido, a hegemonia não é uma dominação estática, mas um processo dinâmico em que grupos dominantes buscam impor seus valores e visões de mundo, enquanto grupos subalternos resistem e articulam suas próprias narrativas e identidades. Ao examinar o *trap*, não apenas reconhecemos seu valor estético e social, mas também compreendemos como ele opera como uma forma de resistência cultural, articulando as experiências e aspirações das comunidades periféricas em um contexto de desigualdades estruturais.

O *trap*, portanto, não reflete simplesmente as condições econômicas de seu ambiente, mas as articula de forma crítica, contestando as narrativas hegemônicas e redefinindo os significados associados às periferias urbanas. Essa abordagem nos permite entender que as práticas culturais periféricas, como o *trap*, não são meramente influenciadas pela cultura de massa, mas negociam ativamente com os significados e influências circulantes, produzindo novas formas de identidade e pertencimento. Assim, o *trap* se configura como

um espaço de luta simbólica, onde as vozes subalternas desafiam as estruturas de poder e afirmam sua presença no cenário cultural.

Assim, é crucial reconhecer que o fluxo de influências entre a cultura e a economia não é unidirecional. Práticas culturais, ideológicas e institucionais têm o poder de impactar e transformar a base econômica, e vice-versa. A cultura não apenas reflete as condições existentes, mas também cria significados e valores sociais. Este processo contínuo de reprodução e produção é fundamental para entender a dinâmica cultural. O *trap* serve como um exemplo significativo de como a cultura pode ser um campo de disputa ativo e influente, moldando e sendo moldado por contextos sociais e econômicos complexos.

Recibido el 28 de julio de 2024. Aceptado el 20 de marzo de 2025.

***Roberto Gonzaga** es Estudiante de Maestría en Estudios Culturales por la Universidad de São Paulo (EACH-USP). Licenciado en Ciencias Sociales y del Consumo de la Escuela Superior de Propaganda y Marketing (ESPM) con beca institucional, São Paulo, Brasil. Investigador científico en estudios de música y tecnología. Investigador miembro del grupo de investigación Sonic Street Technologies en Goldsmiths, University of London. Correo electrónico: rgonzaga16@hotmail.com Orcid: <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0009-0006-9105-9121>

****Gisela Grangeiro da Silva Castro** es Doctora en Comunicación y Cultura (UFRJ), posee un postdoctorado en Sociología (Goldsmiths, University of London). Es Profesora titular del PPGCOM ESPM, São Paulo, y desarrolla investigaciones sobre envejecimiento, longevidad, comunicación y consumo. Líder del Conex.lab. Correo electrónico: gcastro@espm.br Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0662-3770>

Referências

- Adão, S. R. (2006). *Movimento hip-hop: a visibilidade do adolescente negro no espaço escolar* (Dissertação de Mestrado).
- Angrosino, M. (2009). *Etnografia e observação participante* (Vol. 23). Artmed. <https://doi.org/10.26512/les.v23i2.43715>
- Benjamin, W. (1989). *O flâneur*. in: *Obras escolhidas III - Charles Baudelaire Um lírico no auge do capitalismo*. Brasiliense.
- Canclini, N. G. (1998). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Edusp.
- Canclini, N. G. (2010). *Consumidores e cidadãos*. UFRJ.
- da Matta, R. (1997). *A casa e a rua*. Rocco.
- Gonzaga, R., & Castro, G. G. S. (2024d). TRAP BRASILEIRO: música de rua na perspectiva dos Estudos Culturais *47^o Intercom PUC Minas, Belo Horizonte , Anais*. https://sistemas.intercom.org.br/pdf/link_aceite/nacional/17/1007202418231967045147a8817.pdf

- Gonzaga, R., & Castro, G. G. S. (2023c). Da formação do gosto aos algoritmos curadores: o consumo na era do streaming. *Da formação do gosto aos algoritmos curadores: o consumo na era do streaming*. *Comunicon, Anais* 5. <https://proceedings.science/comunicon-2023/trabalhos/da-formacao-do-gosto-aos-algoritmos-curadores-o-consumo-musical-na-era-do-stream?lang=pt-br>
- Gonzaga, R., & Castro, G. G. S. (2023b). Do poder-saber ao poder-escutar: uma reflexão sobre as playlists editoriais no streaming de música digital. *Do poder-saber ao poder-escutar: uma reflexão sobre as playlists editoriais no streaming de música digital*, 12⁰ </sup> *Seminário de Iniciação Científica (SEMIC ESPM)*.
- Gonzaga, R., & Castro, G. G. S. (2023a). Limites da democratização da distribuição da música digital: a dualidade do mercado para artistas independentes na era do streaming. *Limites da democratização da distribuição da música digital: a dualidade do mercado para artistas independentes na era do streaming*. 46⁰ </sup> *Intercom PUC Minas, Belo Horizonte*, *Anais*. https://sistemas.intercom.org.br/pdf/link_aceite/nacional/11/0816202309245164dcc01397cfe.pdf
- Gilroy, P. (2001). *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos.
- Gramsci, A. (1978). *Os intelectuais e a organização da cultura*. Civilização Brasileira.
- Guattari, F., & Rolnik, S. (2005). *Micropolítica*. Vozes.
- Hall, S. (1992). *Cultural studies and its theoretical legacies*. In MORLEY, David e CHEN, Kuan-Hsing (orgs.), *Stuart Hall - Critical Dialogues in Cultural Studies*. Routledge.
- Hall, S. (2003). A identidade cultural na pós-modernidade. *Stuart Hall - Critical Dialogues in Cultural Studies*, 262–275.
- Ifpi global music report 2024*. ([s.d.]). Ifpi.org. Recuperado 28 de julho de 2024, de <https://globalmusicreport.ifpi.org>
- Lindolfo Filho, J. (2004). Hip hopper: tribos urbanas, metrópoles e controle social. *Tribos urbanas: produção artística e identidade*, 132–150.
- Magro, V. M. (2002). Adolescentes como autores de si próprios: cotidiano, educação e Hip Hop. *Caderno CEDES*, 63–75.
- Rancière, J. (2018). *O descentendimento: política e filosofia*. Editora 34.
- Rancière, J. (2021). *O método da cena*. Quixote+DO.
- Silva, J. C. G. (1999). A arte e educação: a experiência do movimento hip-hop paulistano, in: ANDRADE, Elaine Nunes. *Rap e educação*.
- Souza, A. L. S. (2011). LETRAMENTOS DE REEXISTÊNCIA: POESIA, GRAFITE, MÚSICA, DANÇA: HIP-HOP. *Parábola*, 2011. <https://doi.org/10.17771/pucricao.escrita.20029>
- Williams, R. (2011). *Cultura e materialismo*. Editora Unesp.
- Wisnik, J. M. (2009). *O som e o sentido*. Companhia das Letras.

