

Relações de gênero no rap brasileiro:

feminilidades e masculinidades na educação informal da juventude das periferias

Sandra Mara Pereira dos Santos

Como citar: SANTOS, Sandra Mara Pereira dos. Relações de gênero no rap brasileiro: feminilidades e masculinidades na educação informal da juventude das periferias. *In:* BRABO, Tânia Suely Antonelli Marcelino (org.). **Mulheres, gênero e sexualidades na sociedade:** diversos olhares sobre a cultura da desigualdade - volume 2. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2020. p.121-144.

DOI: <https://doi.org/10.36311/2020.978-65-86546-86-6.p121-144>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin derivados 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de Marília



**CULTURA
ACADÊMICA**
Editora



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin derivados 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

RELAÇÕES DE GÊNERO NO RAP BRASILEIRO: FEMINILIDADES E MASCULINIDADES NA EDUCAÇÃO INFORMAL DA JUVENTUDE DAS PERIFERIAS

Sandra Mara Pereira dos Santos

INTRODUÇÃO

Carrego no semblante o tempo inteiro
A face de uma **mãe que cria o filho** que é guerreiro
Que cresce enxergando que é difícil
Dando valor ao pão posto na mesa com serviço
Com muito sacrifício, empreitando os conflitos
Meu **rap alimenta minha alma**, eu acredito
Por isso, não desisto, no dia-a-dia insisto
Teimosa, relutante, olhar sereno, gosto disso

Sou Cris, **sou mulher**, vem ver qual é que é
[...]Com **meu povo (pobre), com meu povo (preto)**
O mundo é machista, revelo o valor da alma
É que te salva pela calma dos homens que estão na palma
Humanos que são bons, que na vala esconde a bala
As mães de Maio choram, no morro a fala cala
Digo: **Machismo não, digo: Sim pra igualdade**¹

Tendo em vista que o *rap*² é um gênero musical juvenil, cultural e político, desenvolvido e praticado principalmente pelos (as) moradores (as) das periferias brasileiras e, portanto, de classe baixa, se faz necessária uma breve apresentação sobre sua formação. Os(as) praticantes do *rap* e estudiosos (as) desse gênero musical (ANDRADE, 1996; GUASCO, 2001; VIANNA, 1988), reconhecem que foi por volta de 1970 que jovens caribenhos e afro-estadunidenses iniciaram nos Estados Unidos a formação de um movimento cultural, que veio a ser denominado *Hip-Hop* (hip: quadril; hop: quebrar). Esse movimento engloba basicamente três práticas artísticas: a música (*rap*), a dança (*break*) e o grafite (arte visual). Além dessas três formas de arte, entre os(as) praticantes do *Hip-Hop* discute-se a possibilidade de que o trabalho do(a) DJ³ e o objetivo dos(as) *hip-hoppers*⁴ em propagar conhecimentos aos(as) jovens principalmente da classe baixa sejam, respectivamente, a quarta e a quinta prática artística e/ou política desse movimento. Pelo fato do *rap* ser música, e tal formato o faz circular de modo específico entre a juventude das periferias do Brasil em relação as demais artes que caracterizam o *Hip-Hop*, tratarei neste artigo apenas desta modalidade musical.

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ltxh-QJ3IB0>. Acesso 20 nov. 2019. A citação são dois trechos da letra que faz parte da música intitulada “Guerreira” da rapper Cris SNJ. Uma mulher negra que é uma das referências educacional não formal e artística do *rap* brasileiro. Nestes trechos destaquei em negrito alguns termos que representam a perspectiva social de uma mãe de classe baixa e de uma mulher negra que critica o machismo.

² Rap: iniciais de rhythm and poetry (ritmo e poesia).

³ DJ: iniciais de disk-jockey (discotecário). Este é o profissional que coloca e/ou “arranha” (samplea) os discos nos sintetizadores (bateria eletrônica) e nas pick-ups para as pessoas cantarem e/ou dançar.

⁴ São os (as) participantes assíduos (as) do *Hip-Hop* e as pessoas que praticam uma ou mais arte desse movimento cultural.

Para diversos(as) sujeitos(as) do *Hip-Hop* e para pesquisadores(as) os conhecimentos deste movimento cultural é uma forma de educação transmitida pela oralidade, que tem sua matriz nas tradições orais africanas, isso porque são saberes que participam da formação de valores, modos de pensar e atuar de jovens nas periferias e demais espaços da sociedade. Uma forma de educação que no título deste artigo denominei de “educação informal”. Escolhi o termo “educação informal” pelo fato das ideias educacionais do *Hip-Hop* não serem construídas exclusivamente e/ou principalmente nas instituições educacionais como, por exemplo, escolas, universidades, institutos e outras similares. A construção e valorização de algumas ideias presentes nas letras dos *raps*, além de narrarem e expressar enfrentamentos sociais da comunidade periférica, muitas vezes questionam relações sociais que promovem a reprodução de uma sociedade desigual, como por exemplo, o racismo, a divisão de classe social e mais recentemente (porque era raro nos primeiros *raps*) o machismo, bem como as normas de gênero oriundas de uma sociedade cisheteropatriarcal.

As ideias, valores, críticas e saberes produzidos que compõem um rol educacional são denominados aqui de informais, mas em muitas falas dos *rappers* e das *rappers* aparecem como “os saberes da rua”. Os “saberes informais ou da rua” são aqueles que frequentemente são construídos e propagados a partir de vivências e experiências que os(as) compositores(as) dos *raps* tiveram em suas casas, ruas dos bairros e dos centros das cidades, no ambiente do trabalho, que não raramente são trabalhos precarizados e de menor valor social, nos espaços de lazer, nas casas das patroas (lugar de trabalho de muitas mulheres negras), nos relacionamentos afetivos/sexuais abusivos do cotidiano etc. A autora negra e estadunidense Patrícia Hill Collins (2019) revela em seu livro, que as experiências do cotidiano também devem participar na formação da teoria crítica e dos ativismos das mulheres negras, e não exclusivamente as teorias construídas nas academias. Tal conciliação entre mais de uma perspectiva de produção de conhecimento tem para a autora, o potencial de revelar e fortalecer a consciência e a prática política de grupos subalternos.

O tema central do presente artigo é fruto de uma trajetória que tem um ponto importante a partir do mestrado, atravessa o doutorado em ciências sociais (2011-2015) e permanece até a data presente. A discussão desenvolvida neste texto também é baseada em pesquisa de campo, com

alguns dados, fontes, inquietações e perspectivas selecionadas entre o período de 1999 a 2015. Essas pesquisas científicas desde a graduação compreenderam os seguintes métodos: análises das letras dos *raps* de cantores e cantoras⁵ de diversos locais do Brasil, observação participante em shows e demais eventos de *rap* na cidade de Marília⁶, entrevistas semiestruturadas com conversas informais desenvolvidas com cantores e com o público desses artistas na cidade de Marília.

Diferentemente da graduação e do mestrado, onde a pesquisa foi centrada na cidade de Marília, no doutorado, além de atuar em Marília, entrevistei e dialoguei informalmente com cantores e cantoras de outras cidades do Estado de São Paulo. Dessa forma, no doutorado desenvolvi entrevista semiestruturada com diálogos informais com uma cantora de São Carlos, uma de Santos e uma de São Paulo; e, ainda, com um cantor de Piracicaba, um de São Paulo e sete de Marília. Também em Marília desenvolvi conversas informais com 10 ouvintes desse gênero musical. Porém, até meados de 2014 durante a pesquisa de campo nesse município não soube da existência de nenhuma cantora de *rap* para o desenvolvimento de um contato a fim de solicitar sua contribuição para a pesquisa.

Já no ano de 2017 realizei observação participante em um evento de *rap* na cidade de Marília e em um na cidade de São Paulo, os dois eventos contaram com apresentações de cantoras desse gênero musical. Além dessa observação feita em São Paulo, realizei conversa informal com duas cantoras que se apresentaram nessa ocasião, o diálogo foi acerca da atuação e do papel do gênero feminino nas produções e representações de feminilidades presentes nas canções que elas elaboram para seus álbuns.

Ainda durante as observações participantes nos shows e demais eventos⁷ de *rap*, me chamou a atenção o fato de o número de moças ser menor não apenas no quadro geral do *rap* (palco e plateia), mas principalmente nos palcos, lugar central para comunicação de valores educacionais para

⁵ O mais comum no *rap* brasileiro é a pessoa que compõe uma canção ser a mesma que a canta. Intérpretes existem no *rap*, mas são raríssimos. Por isso, neste texto o MC, rapper, cantor e compositor são termos usados como sinônimos, bem como a MC, cantora e compositora.

⁶ Localizada na região centro-oeste do Estado de São Paulo e que, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística possui 220 mil habitantes.

⁷ No cenário do *rap* os eventos dessa modalidade musical podem ter apenas o formato de um show e/ou ser mesclado com o formato de saraus, de campeonatos de rimas, com o de bailes, entre outras formas de apresentações de canções e de ideias.

a juventude das periferias. Notei que em um grupo de *rap* que estava no palco havia cinco jovens e apenas uma moça. Na época em que desenvolvi essa pesquisa, questionei se essa diferença era somente quantitativa, mas, após análises realizadas por mais de cinco anos, essa diferença revelou-se também como uma expressão da discriminação, ora sutil e camuflada e ora explícita, do gênero feminino.

Desta forma, significados atribuídos ao gênero feminino muitas vezes são apropriados por alguns sujeitos para deslegitimar *as rappers* e algumas das suas experiências, vivências, e perspectiva política na produção de saberes periféricos. Essas são formas de violência e marginalização que muitas cantoras problematizam, enfrentam e resistem, a exemplo das cantoras Preta Rara⁸, Sara Donato⁹, das cantoras do grupo Odisseia das Flores¹⁰ entre outras, com as quais tive a oportunidade de dialogar presencialmente, virtualmente e ainda acompanhar nas redes sociais do *Facebook* e no *Youtube* algumas das suas canções e publicações sobre tal temática.

ASPECTOS DA CENA DO HIP-HOP E RELAÇÕES DE GÊNERO

Para uma reflexão acerca de quais são os gêneros das pessoas que possuem “voz” para educar informalmente e conscientizar a juventude da classe baixa acerca de problemas sociais, é necessário lançar um olhar em direção aos espaços onde cantores e cantoras alcançam esse público. Na cena do *rap*, um desses espaços são os palcos presentes nos shows e eventos nos quais esse gênero musical se faz presente.

Comecei a frequentar os bailes/shows¹¹ de *Hip-Hop* em meados de 1999. Nesse período, devido à minha falta de conhecimento do cenário desse movimento, quase sempre ficava em um canto do espaço apenas observando as manifestações artísticas desenvolvidas nesses bailes/shows,

⁸ Disponível em: <https://www.facebook.com/pretararaoficial/>. Acesso em: 16 ago. 2017.

⁹ Disponível em: <https://www.facebook.com/sara.donato.92>. Acesso em: 16 ago. 2017.

¹⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/odiseiadasflores.perfil2>. Acesso em: 16 ago. 2017.

¹¹ O termo baile/show é para explicitar o fato de os jovens e as moças das periferias de Marília se reunirem em diferentes tipos de espaços como, por exemplo, um salão, no Espaço Cultural Municipal, em um centro comunitário, em um ginásio esportivo entre outros similares. Nesses espaços, os DJs frequentemente projetavam músicas para esses jovens e moças só dançarem, e somente partir de aproximadamente umas duas horas, iniciavam as apresentações dos *raps*, dessa maneira, esse evento passava a ser um momento para dançar, como em bailes, mas também para discursar sobre temas sociais e cantar.

visto que me sentia deslocada e uma estranha no local¹². Como já mencionei, o *rap* está mais presente nas periferias do que nos setores de classe média e/ou alta e, por isso, deveria ser familiar para mim que, afinal, sou moradora de um bairro da periferia de Marília. Porém, destaco que os (as) moradores das (as) periferias não constituem um grupo homogêneo, dessa forma, nem todos (as) estão familiarizados com esse gênero musical. No entanto, hoje compreendo que quando tive a oportunidade de conhecer o *rap*, as narrativas deste gênero musical rapidamente foram entendidas por mim como “verdades sociais da periferia”, e isso pelo fato da questão de raça e de classe presentes nos *raps* estarem muito próximos do meu cotidiano.

Além dos motivos citados no parágrafo anterior, atualmente vejo que, no início da minha trajetória como pesquisadora, o fato de eu ficar em um canto durante os bailes/shows também era porque possuía uma concepção na qual a pesquisadora deveria apenas observar, e não participar dos eventos que pesquisava, uma visão que foi sendo desconstruída na medida em que aprofundi ao longo dos anos minhas leituras e reflexões sobre o método de pesquisa de observação participante e da importância do lugar social da pesquisadora nos trabalhos acadêmicos das mulheres periféricas brasileiras.

No início das pesquisas de campo, ficava parada em um canto do espaço da festa, todavia, ao contrário de mim, a maioria dos (das) jovens circulava por todos os espaços, principalmente antes de começar o baile/show. Os rapazes e as moças conversavam uns com os outros, tiravam fotos, bebiam, dançavam, namoravam e assim por diante. Os (as) frequentadores (as) dos bailes/shows normalmente eram adolescentes e jovens na faixa etária entre 15 e 20 anos. Notei que os (as) jovens eram na sua maioria da cor-raça negra e moradores (as) das periferias de Marília. A maioria desses (as) jovens chegavam no espaço dessas festas de ônibus ou a pé, o que nos informa o poder aquisitivo deste grupo.

Após estabelecer contato com alguns dos rapazes e algumas das moças por meio de conversas informais antes do momento de apogeu desses bailes, e ir às suas casas para as entrevistas e continuação das conversas iniciadas no evento, notei que além da casa do (da) jovem que me recebia para essa interlocução, as demais residências tinham em média

¹² Aos poucos esta minha postura foi mudando e atualmente me sinto mais à vontade e, por isso, eu interajo mais com as pessoas nos eventos de *rap*, e às vezes quando não atrapalha minha pesquisa de campo, eu canto junto com a plateia e as cantoras de *rap*.

cinco cômodos e raramente estavam com a estrutura material concluída, e em algumas faltavam muro, reboque e pintura. As famílias desses (as) jovens eram compostas por aproximadamente cinco pessoas e suas rendas familiares variavam de zero a três salários mínimos. Diante desse cenário de infraestrutura urbana, o processo analítico de estranhamento para o caminho da desnaturalização das relações sociais tornou-se, mesmo durante o doutorado, distante e árduo, afinal, suas categorias como classe social, cor-raça, entre outras, eram e ainda me são familiares.

Ao observar as moças que estavam presentes nesses eventos se sobressai o fato de elas arrumarem o cabelo com tranças e os modelarem em cachos para ressaltar o visual de orgulho “*black*”. Uma certa quantidade dessas jovens vestia calças largas como os rapazes, mas muitas usavam uma blusinha consideravelmente justa e curta, uma peça de roupa eleita socialmente mais como um dos símbolos de feminilidade do que as blusas largas. Elas completavam o visual com tênis, às vezes com botas e sandálias. As moças ainda colocavam toucas, bonés e correntes grossas no pescoço como os rapazes.

Nessas festas/bailes de *rap*, os moços basicamente usavam calças, jaquetas e blusas bem largas. Eles completavam seu visual com bonés e lenços na cabeça. E não apenas cores neutras eram utilizadas, mas quase todos esses rapazes propositadamente exageravam nas tonalidades coloridas. O uso de roupas coloridas, esportivas e juvenis revela não apenas a faixa etária desses sujeitos, mas também que as artes do *Hip-Hop* significam canais populares e democráticos de informação, crítica social e atuação política, e ainda diversão e festividade em um único espaço e temporalidade. Raramente ocorrem nesses momentos dos bailes/shows uma concepção e uma prática de lazer e de festa que sejam inconciliáveis com reflexões socioeconômicas e antirracistas. Além disso, a junção de lazer e debates sociais em um único momento e lugar revela o potencial epistemológico de recriação e reinvenção da tradição da música negra na diáspora africana da qual o *Hip-Hop* é filho, aspecto este mencionado por Paul Giroly (2001) em seu livro “Atlântico Negro”.

Certa vez em um baile/show de *rap*, uma pessoa que estava fazendo uma visita nesse evento comentou comigo, com certo espanto e decepção, que os (as) jovens se produziam demais para uma festa de *rap*. A surpresa dessa pessoa ocorreu por ela estar habituada a frequentar um espaço onde

é comum a ideia de que para questionar os padrões da sociedade não se deve ter preocupação com a estética. Além disto, para essa pessoa as moças e os rapazes são de baixa renda e, por isso, deveriam usar roupas ainda mais simples para assumir sua real situação econômica. E essa seria a única forma de eles utilizarem a estética das roupas para contestar e criticar a desigualdade social para os seus “iguais” e para “os de fora” das periferias.

A visão desse sujeito que defendia uma estética e um vestuário ainda mais simples por parte dos (das) jovens, não leva em consideração que estas moças e rapazes utilizam um visual baseado no padrão do *Hip-Hop* norte-americano, ou seja, com diversos acessórios e roupas coloridas, para questionar o “modelo formal” da elite nacional. Soma a isso o fato de que tais moças e rapazes possuem poucos espaços de lazer e de sociabilidade. Assim, uma festa de *rap* é uma oportunidade para os “manos” e “minas”¹³ renovarem sua produção estética juvenil negra, iniciarem relações afetivas/amorosas, demonstrarem por meio do canto, da sonoridade e da performance, o que muitos desses(as) jovens chamam de talento que vem das ruas e das quebradas, e ainda articularem suas visões de mundo, conquistarem uma atividade profissional e também fortalecer seus elementos identitários, que são constantemente fragmentados pela sociedade de classe, racista e machista. Nesse sentido, ao focar na questão entre estética e raça negra no Hip-Hop, Silva (1998) esclarece que:

A identidade se processa de forma diferente do discurso político engajado porque se inscreve no plano da estética em que um conjunto de elementos aparentemente desconexos passam a significar uma nova forma de existir. Em meio ao lazer, à festa, à rede de amizades típicas da juventude, observa-se no plano do sensível, práticas relativas à reconstrução da negritude. (SILVA, 1998, p. 127).

A autora negra brasileira Lélia Gongales (1982, p.23-34), também aponta a importância das artes negras na luta contra o racismo no Brasil, ao dizer que as manifestações e agrupamentos culturais da população negra brasileira atuaram na organização política do movimento negro.

¹³ Os termos “manos” (irmão) e “minas” (irmã) são frequentemente utilizados no cenário do *Hip-Hop*. Ambos possuem um sentido de irmandade entre os (as) jovens da mesma classe social, da cor-raça negra e que compartilham valores e gostos culturais similares.

Nos bailes/shows, quando os cantores entram no palco o espaço físico da festa já está quase cheio. Neste momento, a maioria do público começa a se concentrar em frente ao palco. Em quase todas as festas que presenciei, os cantores elaboravam um pequeno discurso para o público. Os MCs falavam, entre outras coisas, contra a violência urbana, contra o racismo, como votar nas eleições, e mais recentemente (a partir de 2017) quando eram as cantoras as protagonistas no palco, elas falavam contra as faces do machismo dentro e fora das periferias, entre outros temas. Na foto abaixo, os *rappers* já aparecem cantando logo após terem realizado seus discursos para a conscientização de seus pares da periferia:

Imagem 1 – Pensando relações de gênero no *rap*



Fonte: Acervo pessoal. Foto elaborada no ano 2000, na escola Estadual Amélia Lopes, localizada na periferia da zona norte de Marília.

Além de ser uma representação de uma atividade de *rap*, selecionei explicitar essa imagem pelo fato de ela contribuir para a reflexão acerca da questão de gênero no *rap*, visto que a imagem revela quase nenhuma presença de pessoas do gênero feminino. Esta atividade cultural do *rap* foi realizada em uma escola, espaço onde há a presença de alunas em todas as salas de aula, mas como podemos ver na imagem, não há nenhuma aluna próxima do microfone, da mesa escolar disponibilizada para o DJ realizar a discotecagem, e de todo esse lugar central onde a educação informal era propagada, ou seja, nessa atividade pessoas do gênero feminino não

eram as coadjuvantes (como normalmente acontecia nas atividades de *rap* e nos bailes/show) e nem as protagonistas, elas simplesmente não estavam presentes e ninguém se pronunciou sobre essa ausência. Voltarei a esse assunto nas próximas páginas com a exposição de uma outra imagem, realizada quinze anos após esta imagem 1.

Seja no início ou no meio do baile/show e das demais atividades de *rap*, quase todas as pessoas presentes param para prestar atenção naquilo que é falado no palco. E assim que a música recomeça, o público volta a acompanhar os *raps* cantando e/ou dançando. Os bailes/*shows* costumavam durar por volta de três a quatro horas, as atividades mais simples, duravam menos horas. Mas, mesmo quando acabavam, algumas vezes, os organizadores deixavam alguma música tocando e poucos (as) jovens ainda continuavam dançando, mas, paulatinamente, a maioria desses (as) adolescentes se retirava do local, a fim de voltar para suas residências.

Eu sempre achava a hora de regressar para casa a mais cansativa, um fardo que hoje entendo como mais do âmbito social do que do físico. Assim como eu, os rapazes e as moças tinham que esperar cerca de duas horas pelos ônibus para regressarem aos seus lares e, no período de inverno, o frio tornava essa espera ainda mais difícil. Outros (as) participantes voltavam caminhando, e quando mencionei tais formas de retorno para um dos jovens, ele mesmo me disse que tinham tão poucas oportunidades de lazer como aquela que as dificuldades para voltar não os impediria de ir aos bailes/shows. Pensando nos perigos que poderia enfrentar como mulher ao andar sozinha pelas ruas durante a madrugada, uma estratégia que adotei foi solicitar a um casal de namorados ou grupo de amigos(as) para que me deixasse retornar com eles: nunca tive uma resposta negativa, e uma vez até me deixaram pousar na casa de uma das moças que já conhecia muito bem, e que morava próximo de onde tinha ocorrido a festa.

Porém, não é para expressar heroísmo individual diante de tantas adversidades que revelo neste texto a quantidade de horas e as condições climáticas desagradáveis que esses sujeitos enfrentavam para retornar aos seus lares, mas sim para problematizar desigualdades sociais ocultas. Em outras palavras, essa revelação mostra que vivemos em uma sociedade com grupos hegemônicos, que coloca em prática a lógica de que a juventude periférica não possui o direito a lazer. A falta de transporte coletivo para os deslocamentos desses (as) jovens explicita o modo como os representantes

do poder concebem seu acesso ao espaço público: eles podem sim se deslocar pela cidade, mas apenas para se prepararem para o mundo do trabalho, e não para viverem outras formas de experiências humanas. Um setor com poder político e econômico que situa os filhos dos (as) trabalhadores (as) da classe baixa como não dignos de terem oportunidades para usufruir das festividades da mesma forma que os (as) filhos (as) da elite brasileira.

No show do grupo “Odisseia das Flores” que presenciei no ano de 2017 no parque do Ibirapuera, na cidade de São Paulo, foram as cantoras (duas mulheres negras e uma branca) que solicitaram para as pessoas que transitavam pelo local para se aproximar do palco, um pedido que foi aos poucos atendido. Além desse aspecto novo em relação aos que presenciei nos bailes/shows em Marília, as cantoras não manifestaram discurso apenas falado e sem musicalidade, as críticas sociais apareceram também no formato de “palavras de ordem”. Tais aspectos observados nos bailes/shows revelam que os eventos de *rap* possuem variações e diferenciações nas apresentações artísticas dos grupos, dos cantores e das cantoras, mas a crítica social direcionada para o aprendizado da juventude periférica é o elemento em comum em todos os formatos de apresentações artísticas, o objetivo para com a educação informal da juventude negra periférica, não pode ser negligenciada no *rap* brasileiro.

Durante minha pesquisa de campo realizada no mestrado, desenvolveu-se uma inquietação analítica, que ao lado dos temas sobre periferias, relações étnico-raciais e desigualdade social, recebeu minha atenção. Esse incômodo foi a respeito das diferenças e desigualdades entre mulheres e homens no *rap*. Lembro-me que quando assistia aos bailes/shows e eventos de *rap* comecei a perceber que as pessoas que estavam nos palcos como protagonistas eram as do gênero masculino, e dessa constatação elaborei a seguinte questão: por que no *rap* brasileiro são os homens que ocupam o papel de cantores principais e as mulheres possuem o papel de coadjuvantes ou como destaquei na imagem 1, algumas vezes nem estão presentes? Atualmente aprendi com o movimento LGBTQI+ a questionar também acerca da ausência ou de uma presença depreciativa das pessoas com orientações sexuais não heterossexual e identidades de gênero não cisgênero.

A partir do final do mestrado, comecei a ler sobre relações de gênero, feminismos e a condição das mulheres no Brasil e no mundo. E

muito devido a essas leituras uma das frases que me chamou atenção e foi dita por um dos meus interlocutores em Marília, quando lhe perguntei a respeito da menor presença das mulheres, a frase foi a seguinte: “A mulher que faz *rap* florido não consegue público neste estilo musical”.

Esclareço que “*rap* florido” não é uma vertente ou linhagem do *rap* brasileiro, pois só ouvi tal termo deste interlocutor, “*rap* florido” seria no contexto da fala dele as canções que narram qualquer forma de relacionamento afetivo/sexual e/ou acontecimentos que muitas pessoas consideram como “triviais” ocorridos em festa e demais espaços, um sentido que já foi discutido de modo mais aprofundado em textos anteriores. Ao analisar essa frase no contexto do diálogo com o interlocutor, trago que a razão das mulheres não terem legitimidade no *rap* nacional seria pelo fato de elas cantarem o que os homens não querem ouvir no *rap*. E os temas considerados “triviais” nas letras das mulheres seriam aqueles construídos a partir da perspectiva do cotidiano delas, que sempre é atravessado por questões de gênero.

Essa frase oculta também uma justificativa para situar as pessoas do gênero feminino do *rap* em segundo plano, visto que tal frase deixa transparecer que as mulheres são as responsáveis pela menor presença e legitimidade delas no *rap*. Ainda, notei nesse discurso uma recorrente associação entre o feminino e “formas específicas” de expressar emoção. E, por isso, também iniciei leituras sobre concepções de emoções e as maneiras pelas quais estão ligadas às representações de feminilidades e masculinidades. Enfatizei a expressão “formas específicas” pelo fato de nesse período ter analisado que a expressão das emoções no *rap* não é proibida, porém, as que recebem reconhecimento como aquelas necessárias para a elaboração de críticas que propiciam a emancipação da consciência dos (as) jovens são as que envolvem raiva, revolta etc. e não as diversas formas de afetividades do gênero feminino e masculino. Sendo as primeiras formas de emoção atreladas aos significados de masculinidade, e a segunda, de feminilidade.

A menor presença de moças na posição de cantoras configura um modo camuflado de marginalização do gênero feminino, pelo fato de que, se por um lado não há referência explícita à proibição da participação feminina no *rap*, por outro lado cantoras relatam em algumas de suas músicas e entrevistas concedidas para veículos de comunicação, que ouvem

peças do gênero masculino menosprezando suas canções e apresentações. Um exemplo deste menosprezo machista desses sujeitos me foi apresentado por uma das cantoras com as quais conversei no ano de 2015 na cidade de São Paulo, ela me disse que após descer do palco durante uma atividade de *rap* um rapaz lhe falou o seguinte: “lugar de mulher é na cozinha”.

A imagem 1, apresentada anteriormente, auxilia na compreensão dessas relações de gênero no *rap* brasileiro. Como mencionado, a escassez de moças em relação à quantidade de rapazes no evento que aparece nessa imagem é gritante. O que mudou desta época para os eventos que fui frequentando ao longo desses anos foi o aumento de moças se apresentando como cantoras, porém, atualmente quando comparado com o número de rapazes esse número ainda é significativamente menor. E além da questão numérica, as jovens que estão atuando como cantoras revelam conflitos e discriminações sobre elas, por serem do gênero feminino e estarem ocupando tal espaço. Diversos sujeitos formados e educados em uma sociedade patriarcal entendem que o protagonismo do microfone não é um lugar para as cantoras, bem como a atuação delas na construção de um conhecimento não formal, que para os (as) participantes do *rap* são saberes válidos e imprescindíveis na educação dos (as) jovens das periferias.

Pelo fato de na foto anterior os protagonistas serem todos do gênero masculino, apresento que os sujeitos que possuem “voz” para descrever, representar e problematizar aspectos das desigualdades e demais opressões sociais são os que deixam transparecer e podem revelar suas masculinidades. Uma atuação de gênero gritantemente naturalizada no *rap*, principalmente nessa época na qual a imagem foi produzida, e que devido às lutas das mulheres em diversos espaços sociais e os feminismos, paulatinamente, passou a ser tensionada principalmente pelas mulheres brancas, negras e as demais que são racializadas no Brasil e no mundo.

A questão de representações femininas no *rap* passou a ser investigada durante o doutorado e continuou após o término desse período de minha formação. Aproximadamente dezesseis anos após a primeira foto, continuei a frequentar os espaços do *rap*, o que propiciou a possibilidade de encontrar um evento de *rap* que suponho não ter existido no *rap* no ano 2000, a seguir há uma imagem de um momento do evento:

Imagem 2 - Rap feminino



Fonte: <https://www.facebook.com/FrenteNacionalMulheresNoHipHop/photos/>. Acesso em: 2016. Antes de disponibilizar a imagem nesse endereço, sua autoria (Fridas Fotos e Vídeos) foi adicionada pela fotógrafa no canto inferior esquerdo da foto.

O evento que a imagem 2 retrata foi organizado pelas artistas e voltado, principalmente, para demais pessoas do gênero feminino. Isso passou a acontecer após as cantoras perceberem a necessidade e importância política de espaços diferenciados dos que já existiam e organizados pelas próprias mulheres, com a finalidade de terem suas especificidades de gênero expressas, contempladas e repensadas nesse cenário artístico. Diferentemente da imagem 1, a imagem 2 traz as jovens como protagonistas, percebam que quem está com o microfone é uma moça da periferia e negra.

A imagem 2 é representativa de aspectos de mudanças nas relações de gênero no *rap* e na sociedade, um desses pontos é aquele que se refere à presença de moças que conquistaram o direito de cantar letras com representações das experiências do gênero feminino das classes mais baixas e não apenas do gênero masculino. Porém, práticas e concepções das relações patriarcais ainda permanecem atuantes no *rap*, o que conduz e/ou orienta as cantoras a criarem espaços para expressar sua arte com enfoque nas vivências e enfrentamentos sociais das jovens negras e brancas.

Dessa maneira, se o *rap* é para educar os (as) jovens das periferias do Brasil, as cantoras e alguns cantores estão conscientemente seguindo

essa premissa que está desde o início da formação do *rap* no Brasil, para denunciar as discriminações e, simultaneamente, educar os (as) jovens no âmbito das relações de gênero, visando, assim, contribuir para a criação de práticas de respeitabilidade para com as diversas formas das pessoas viverem as identidades de gênero.

FEMINILIDADES E PODER EDUCATIVO

Frequentemente temos no *rap* uma alusão ao tradicional discurso popularizado e binário, no qual as mulheres estariam naturalmente inclinadas à emoção, enquanto os homens ao sexo e à razão. Esta concepção gera estranhamento social quando as mulheres demonstram interesse, por exemplo, só pelo erótico, e pelo desejo sexual eventual ou fora de relacionamentos que se pretendem duradouros, e os homens interesse apenas pelo âmbito emocional/afetivo, e isso ocorre pelo fato de estarem desafiando a considerada ordem natural dos gêneros e das emoções.

Desta forma, as cantoras que ousam dissertar acerca de sentimentos afetivos/sexuais podem ser mais facilmente deslegitimadas intelectualmente (normalmente no início de suas carreiras), principalmente no aspecto eleito neste meio artístico como sendo o principal objetivo do *rap*: educar e instruir os jovens. Neste meio musical, quando as cantoras expressam determinadas emoções como lágrimas, afeto/ sexual e outras similares, elas podem ser confrontadas por uma ideia de inferiorização feminina, que deslegitima as ações intelectuais de cantoras. Visto que tais expressões emocionais de seu cotidiano no *rap* com experiências atravessadas por gênero, podem ser vistas por alguns sujeitos como pessoas sem racionalidade e sem experiências políticas para educar os (as) jovens das periferias do Brasil.

A resposta de algumas cantoras aos seus opressores problematiza o discurso biologizante implícito na fala de diversos sujeitos acerca da ligação determinista e unilateral entre relações amorosas/afetivas e feminilidades. Enquanto que, segundo Moutinho (2004), em boa parte da literatura brasileira do final do século XIX e início do XX, as personagens que demonstram desejos afetivos/sexuais são representadas como dominadas pela histeria e demais manifestações corporais que controlam seus corpos e raciocínios. Analiso que na leitura machista do patriarcado é socialmente

aceitável o homem heterossexual viver o desejo sexual, um dos motivos de tal liberdade é o fato dessas pessoas do gênero masculino serem entendidas como as únicas que conseguem dar provas sociais de seu controle racional em demais instâncias da vida, o que a mulher não conseguira fazer sem a tutela de uma pessoa do gênero masculino.

Desperta a atenção uma prática descrita por uma das contribuidoras desta pesquisa, a cantora Preta Rara. Durante uma de nossas conversas informais na casa dela na cidade de Santos, ela relatou um costume recorrente no *rap*, em que alguns cantores objetivam atrair pessoas do gênero feminino para aumentar sua plateia durante suas apresentações artísticas, e para tal finalidade passam a produzir e cantar letras sobre afetividade/sexual ou como é mais conhecido no senso comum “letras que expressam e narram amor” e não somente de protesto político, ou seja, de críticas às relações do sistema capitalista que ocorrem no espaço público e do trabalho.

Esse depoimento da Preta Rara e a ligação entre o gênero feminino e amor no *rap* vão ao encontro de um episódio que presenciei durante a apresentação de um MC no teatro municipal de Marília, quando, após seu relato acerca do sistema carcerário brasileiro e dos problemas sociais existentes nas periferias, já no final da sua apresentação afirmou o seguinte: “agora vamos falar de mulher”, declamando em seguida uma poesia de amor (afetividade/sexual). Notei que a plateia era formada por muitas pessoas do gênero feminino e entre elas professoras do ensino médio das escolas públicas e estudantes universitárias, mas ninguém se manifestou acerca desta conexão direta e unilateral entre amor/sexual e feminilidade, nem mesmo eu, visto que não é uma tarefa fácil problematizar esse tema em certos espaços e dinâmicas sociais.

A relação entre essa forma de emoção e feminilidade está em evidência, todavia, os motivos desta conexão determinista entre feminilidades e essa forma de afetividade/sexual são cercados de silêncio. Mas nas teorias críticas dos feminismos aprendemos que as pessoas do gênero feminino expressam com maior frequência as emoções entendidas como do âmbito afetivo/sexual, pelo fato de estarem socialmente autorizadas para manifestarem esse tipo de emoção em espaços coletivos, como observou Alison Jaggar (1997):

Embora a emocionalidade das mulheres seja um estereótipo cultural familiar, seu fundamento é bastante frágil. As mulheres parecem mais emotivas do que os homens porque, juntamente com alguns grupos de pessoas de cor, lhes é permitido e até exigido expressar emoção mais abertamente. Na cultura ocidental contemporânea as mulheres emocionalmente inexpressivas são suspeitas de não serem mulheres de verdade, enquanto os homens que expressam livremente suas emoções são suspeitos de serem homossexuais, ou, de alguma outra forma, desviantes do ideal masculino. Os homens ocidentais modernos, em contraste com os heróis de Shakespeare, por exemplo, devem mostrar uma fachada de calma, falta de excitação, até de tédio, expressar emoção só raramente e assim mesmo por acontecimentos relativos triviais, como eventos esportivos, onde as emoções expressas são reconhecidas e podem ser dramatizadas e, dessa forma, não são levadas inteiramente a sério. Assim, as mulheres formam, em nossa sociedade, o principal grupo ao qual é permitido ou mesmo solicitado sentir emoção [...]. (JAGGAR, 1997, p. 171).

A partir de estudos das letras de *rap*, compreendo que neste estilo brasileiro existem discursos de artistas que transmitem a noção de uma desvalorização do poder pedagógico de certas formas de afetividade. E como, para os produtores e compositoras, a afetividade é um dos significados de um gênero com atributos femininos, estas pessoas também são orientadas, ora de modo explícito, ora implícito, a permanecerem em segundo plano como criadoras de valores éticos para as moças e rapazes das periferias. O aspecto da inferiorização da produção dos conhecimentos do gênero feminino tem sido percebido por cantoras, como podemos perceber a seguir no depoimento da MC Issa em seu *Facebook*:

[...] E é importante! É indispensável a presença feminina dentro do RAP! Pois como um movimento que tem atrelado à sua essência a luta por justiça, igualdade e liberdade, é essencial que essa luta reflita nos próprios espaços aonde o movimento habita! [...].¹⁴

¹⁴ Disponível em: <http://issa.blogspot.com.br/2014/12/por-que-precisamos-de-mais-mulheres-no.html>. Acesso em: 17 ago. 2017.

Issa nos permite indicar uma ambiguidade no *rap*, que engloba o fato de que neste gênero musical, frequentemente um(a) artista afirma se apresentar para seu público com um rol de visões críticas, no entanto, Issa enxerga que esta reivindicação, operacionalizada no âmbito das discriminações sociais, pouca vezes envolve as relações de gênero e as “vozes” das artistas.

Quando Issa percebe as desigualdades nas relações de gênero, coloca na pauta do *rap* não apenas um olhar questionador para o exterior do movimento *Hip-Hop*, mas também para o seu interior. Ela solicita, então, que mudanças ocorram nas concepções de feminilidades e masculinidades de cantores e cantoras. Neste sentido, essa cantora, entre outras, traz para o *rap* brasileiro um aspecto inovador, objetivando uma discussão coletiva das tensões em torno da questão de gênero, que até aproximadamente duas décadas atrás era quase inexistente neste meio musical.

A assertiva anterior da cantora Issa ainda contribui para a reflexão no âmbito da presença secundária no *rap* sobre como se dão as dinâmicas de gênero na sociedade, nesse caminho certos cantores perdem uma oportunidade de questionar o modelo hegemônico de masculinidade que com suas performances e normas que também sustentam a desigualdade social e as relações de poder. Dessa forma, voltar-se para as relações de gênero, ao lado de classe e raça, pode ser uma forma de construir um discurso contra hegemônico com os próprios significados de feminilidades desvalorizados por esses sujeitos.

A discussão acerca das relações de gênero onde há associações de feminilidades e masculinidades com modos hierarquizados de produção, construção, representação e transformação das realidades é realizada por Jane Flax (1991). Além desta questão a autora trata dos binarismos em torno das noções de razão e emoção, objetividade e subjetividade, gênero masculino e feminino e o modo como estão ligados às representações e conhecimentos da realidade em uma visão de mundo baseada nesses princípios da sociedade moderna.

Segundo Jane Flax (1991, p. 225), as feminilidades têm poder de formação dos sujeitos para uma transformação social, uma vez que alguns de seus significados contribuem para as incertezas de fundamentos, métodos, representações e interpretações das experiências humanas, que ainda estão predominantemente nas mãos das pessoas do gênero masculino

e heterossexuais. Para ela, a teoria feminista pós-moderna questiona as crenças construídas no iluminismo, tais como: um “eu” estável e coerente, a razão (transcendental e atemporal), a ciência e a razão como o único paradigma para todo o conhecimento da realidade social. Ela acrescenta que existem problemáticas de gênero por trás da racionalidade, que está, por sua vez, ligada às relações sociais e, por isso, não é neutra e imparcial. Assim, algumas feministas começaram a suspeitar que as afirmações iluministas e transcendentais contemplam somente a experiência de homens brancos ocidentais e não oferecem uma possibilidade de emancipação e de representação para o gênero feminino.

Jane Flax (1991, p. 228) narra mais de uma vertente feminista. Essas linhas de pensamento apresentariam conflitos nos contextos e nas práticas sociais, e não verdades universais, a-históricas, e com caminhos definidos para o conhecimento e modos de vida; é nesse sentido que se deve pensar em gênero, afirma a autora. Ainda, segundo ela, a ideia de razão do iluminismo pretende representar o verdadeiro, o neutro e a linguagem por meio da qual o real é manifestado pela concepção da pura racionalidade.

Esta discussão do modo de produzir conhecimento nas sociedades modernas e presente entre diversas feministas nos auxilia na compreensão de alguns dos motivos pelos quais existe, no *rap*, o discurso de que é principalmente por meio da racionalização das ideias e sentimentos que as músicas devem ser cantadas, a fim de representar a realidade das periferias e educar os (as) jovens que residem nesses espaços.

Sendo assim, se nas referências de “civilização” provenientes do iluminismo as mulheres são desprovidas de poder de ação válida nas arenas de disputas políticas, simplesmente pelo fato de serem vistas como portadoras de determinadas emoções, as mesmas são pensadas como pessoas naturalmente emocionais e amorosas no *rap*; pois certos discursos deste estilo musical estão em consonâncias com os demais e algumas de suas ideias não estão desligadas das outras representações do mundo. Assim, acerca destas visões em nossa sociedade Jane Flax (1991) afirma que:

Eu acredito, pelo contrário, que não há força ou realidade ‘fora’ de nossas relações sociais e atividades (por exemplo, história, razão, progresso, ciência, alguma essência transcendental) que nos livrará de parcialidade e diferenças. Nossas vidas e alianças dizem respeito àquelas que buscam mais profundamente descentralizar o mundo

– embora devamos nos reservar o direito de suspeitar igualmente de seus motivos e visões. As teorias feministas, como outras formas de pós-modernismo, devia nos estimular a tolerar e interpretar a ambivalência, a ambiguidade e a multiplicidade, bem como a expor as origens de nossas necessidades de impor ordem e estrutura, não importa quão arbitrárias e opressivas essas necessidades possam ser (FLAX, 1991, p. 249-250).

A autora ainda afirma que a instabilidade projetada pelo feminino na realidade, ou seja, no cenário social, manifesta-se no “perigo” para o contexto sociohistórico ocidental, caracterizado pela perspectiva da razão iluminista “objetiva” e eurocêntrica para quem o mundo é formado pela fixidez e não pela fluidez. Essa forma de perspectiva de mundo entre razão e emoção também é destacada por Alison Jaggar (1997):

Embora a tendência da epistemologia ocidental tenha sido a de privilegiar a razão ao invés da emoção, ela nem sempre excluiu completamente esta última da esfera da razão. Em Fedro, Platão retratou emoções como raiva ou a curiosidade, como ímpetos irracionais (cavalos) que precisam sempre ser controlados pela razão (o cocheiro). Nesse modelo, as emoções não eram vistas como necessitando ser totalmente reprimidas, mas como algo que precisava ser dirigido pela razão [...]. (JAGGAR, 1997, p. 157).

No *rap*, a ideia de uma forma de racionalidade se torna um discurso de resistência quando esta noção é acionada pelos (as) artistas para questionarem a maneira como os representantes do poder inferiorizam pessoas carentes materialmente. Os *rappers* e as cantoras manifestam um discurso questionador que confronta o *status quo*. Eles falam de um lugar social, e este espaço é o do subalterno. O discurso crítico deste sujeito é aquele de luta e resistência, assim, ele é distinto do poder hegemônico em muitos sentidos, ainda que possa se aproximar desse em outros, como vimos no aspecto do amor, emoção e feminilidades.

A tensão na visão que permeia a questão da racionalidade e emoção está no fato de se conceber a existência de poder de mudança social mais ao *rap* de protesto do que aos *raps* que tratam de afetividade/sexual. Um modo de conceber e atuar na realidade presente nas relações da

nossa sociedade moderna. Sendo assim, muitas referências de amor estão atreladas à concepção moderna de individualismo ou de escolhas amorosas totalmente livres das relações sociais, que uma sociedade burguesa propagou nas dinâmicas sociais (VIVEIROS DE CASTRO; BENZAQUEM DE ARAUJO, 1977). Contudo, essas noções de emoção (acompanhas de uma crítica à concepção burguesa do amor) podem ser um modelo para o questionamento de certos fundamentos atuais como, por exemplo, a pura racionalização e a especialização do conhecimento. É neste sentido que o âmbito da feminilidade ganha poder e deixa de ser subjugado e desprovido de potencialidades para ações sociais transformadoras.

Para Catherine Lutz (1990), entender os discursos sociais é compreender como a categoria emoção está organizada, e como ela se associa à mulher, o que conduz a discussão para o campo do gênero. A emoção tornaria a mulher livre da pura racionalidade e, por isso, um “perigo social”. Tal risco reside no fato de ela representar o poder de desestabilização da crença nas relações baseadas na onipresença do controle racional.

Ao refletir em torno das análises da antropóloga estadunidense Catherine Lutz a autora brasileira Maria Claudia Coelho (2006) declara que na tradição cultural euro-americana a emoção foi criada como uma expressão espontânea, natural e irracional, e associada às características do que compõem as referências de feminilidade. Assim, a partir dessa tradição a emoção enquanto atributo do feminino é concebida como uma fraqueza negativa em um contexto no qual é comparada com o controle racional, mas, em outras situações, exatamente por ser concebida como espontânea e incontrolável, a emoção pode ser uma força poderosa, na medida em que essa irracionalidade ameaça o poder racional e masculino que a subjuga.

É importante esclarecer que o poder patriarcal só vê com bons olhos essa irracionalidade e emotividade das mulheres, se tais características estiverem sob o domínio dos homens, separadas da racionalidade e confinadas em guetos sociais, como por exemplo, nos hospitais psiquiátricos e no ambiente doméstico. No mundo dos negócios, da política, da ciência e outros espaços entendidos como lugar onde a vida pública acontece, as pessoas do gênero feminino não devem estar presentes e se tais sujeitas atuarem nesses lugares não devem expressar suas emotividades.

Desta maneira, considero que, diferentemente do discurso que prevalece no *rap*, a afetividade/sexual e demais significados de feminilidades possuem poder de mudanças sociais e políticas, embora raramente recebam esse reconhecimento e sejam utilizadas para essa finalidade. Tal fato conduz especialmente as cantoras a frequentemente exigirem dentro do cenário do *rap* que suas produções de saberes e experiências de vida participem do projeto educativo não formal das pessoas das periferias brasileiras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na contemporaneidade houve um aumento no número de cantoras no gênero artístico do *rap* e passou a existir uma maior variação na temática das letras, o que conseguimos visualizar nos trechos da rapper Cris SNJ, que foi apresentado na Introdução deste texto. Trechos que nos traz a questão da maternidade na periferia, da identidade racial de uma mulher negra, e do machismo. Essas problemáticas raramente estavam presentes nas canções dos homens na década de 1980, e tendo em vista que no *rap* as letras são construídas a partir do cotidiano dos(as) próprios(as) compositores(as), tais problemáticas também raramente estão atuantes nas letras dos cantores a partir do ano 2000.

Os conteúdos de algumas canções já problematizam as diferenças e as relações de poder entre os gêneros. Por essa razão, já é possível encontrar letras que abordem problemas cotidianos enfrentados pelas cantoras na esfera pública ou fora do lar e também no espaço doméstico. Apesar dessa conquista do gênero feminino as concepções sexistas que violentam esse gênero e demais pessoas que expressam significados de feminilidades, ainda se encontram presentes no cotidiano das cantoras, pressionando-as ou conduzindo-as a utilizarem sua arte a fim de não permitir que os abusos sobre pessoas do gênero feminino se reproduzam de modo natural.

Os trabalhos artísticos de muitas cantoras de *rap* e de cantores exigem implicitamente reconhecimento por parte de seu público de um poder educativo e informativo. As cantoras direcionam uma crítica para o determinismo biológico presente em discursos e práticas no que diz respeito a relação entre gênero feminino e formas de emoções, visto que, na discussão presente neste artigo, esse determinismo encobriria o poder

educacional e o potencial transformador dos significados e perspectivas políticas do feminino.

A fim de reivindicarem legitimidade para essa forma de poder educacional, é possível encontrar cantoras que se autodeclaram feministas. Isso ocorre porque o objetivo da proposta de muitas feministas é conhecer e representar as realidades sociais a fim de questionar os atuais e construir novos caminhos epistemológicos. Pessoas do gênero feminino no *rap* almejam usufruir do direito à participação na “provocação”, questionamentos e/ou construções de valores e visão de mundo para aqueles (as) que entendem não ter oportunidade à educação formal e formação humana libertadora. Nesse processo, educar com alguns dos significados de feminilidades pode contribuir para ampliação de possibilidade de igualdade entre os gêneros, bem como de construção de caminhos para rupturas com padrões hegemônicos e opressores.

Por fim, o *rap* pode reproduzir e/ou transformar relações e concepções sociais, visto que possui ambiguidades que estão atuando em contextos próprios e, ao mesmo tempo, dialogando com discursos e referências de diversos setores sociais. No contexto apresentado neste texto, as mulheres negras e brancas do *rap* brasileiro também são educadoras e passaram a reivindicar e assumir a responsabilidade pela educação não formal das jovens das periferias, ou seja, da classe baixa.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Elaine Nunes de. *Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo, São Paulo*. 1996. 330 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 1996.
- COELHO, Maria Claudia. *Emoção, gênero e violência: experiências e relatos de vitimização*. 2006. Disponível em: <http://www.br.monografias.com>. Acesso em: 01 mar. 2009.
- COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.
- FLAX, Jane. Pós-modernidade e relações de gênero na teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pós-modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 217-250.

- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução: Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: Ed.: 34, [1993] 2001.
- GONZALES, Lélia; Hasenbalg, Carlos. *Lugar de Negro*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.
- GUASCO, Pedro Paulo M. *Num país chamado Periferia: identidade e representações da realidade entre os rappers de São Paulo*. 2001. 165 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2001.
- JAGGAR, Alison M. Amor e Conhecimento: a emoção na epistemologia feminista. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (org.). *Gênero, corpo, conhecimento*. Rio de Janeiro, RJ: Record: Rosa dos Tempos, 1997. p. 157-185.
- LUTZ, Catherine A. Engendered emotion: gender, power, and the rhetoric of emotional control in American discourse. In: LUTZ, Catherine A.; LILA, Abu-Lughod. (org.). *Language and the politics of emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. p.69-91.
- MOUTINHO, Laura. *Razão, "cor" e desejo: uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais "inter-raciais" no Brasil e na África do Sul*. São Paulo: Unesp, 2004.
- SILVA, José Carlos Gomes. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. 1998. 285 f. Dissertação (Doutorado em ciências sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.
- VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; BENZAQUEM DE ARAUJO, Ricardo. Romeu e Julieta. In: VELHO, Gilberto. *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 130-169.