

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Ciência da Informação
Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação

Marlene Vasconcelos Moraes de Oliveira

**“CONCEITO DE RUA”: a construção dos espaços de memória no hip hop
brasileiro**

Belo Horizonte
2024

Marlene Vasconcelos Moraes de Oliveira

“CONCEITO DE RUA”: A Construção dos Espaços de Memória no Hip Hop Brasileiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre (a) em Ciência da Informação.

Orientador: Rubens Alves da Silva

Belo Horizonte

2024

O48c	Oliveira, Marlene Vasconcelos Moraes de. “Conceito de rua” [recurso eletrônico] : a construção dos espaços de memória no hip hop brasileiro / Marlene Vasconcelos Moraes de Oliveira. - 2024. 1 recurso eletrônico (116 f.) : pdf. Orientador: Rubens Alves da Silva. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Ciência da Informação. Referências: f. 94-102. Glossário: f. 103-105. Apêndice: f. 106-113. Anexo: f. 114-116. Exigência do sistema: Adobe Acrobat Reader. 1. Ciência da informação – Teses. 2. Memória coletiva – Teses. 3. Identidade social – Teses. 4. Hip-hop (Cultura popular jovem) – Teses. 5. Cultura – Teses. I. Silva, Rubens Alves da. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Ciência da Informação. III. Título. CDU: 316.7:78
------	--

Ficha catalográfica: Elaine Diamantino Oliveira - CRB: 6/2742

Biblioteca Profª Etelvina Lima, Escola de Ciência da Informação da UFMG



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ECI - COLEGIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

MARLENE VASCONCELOS MORAES DE OLIVEIRA

Realizou-se, no dia 20 de setembro de 2024, às 14:00 horas, ECI, da Universidade Federal de Minas Gerais, a defesa de dissertação, intitulada "CONCEITO DE RUA": A CONSTRUÇÃO DOS ESPAÇOS DE MEMÓRIA NO HIP HOP BRASILEIRO, apresentada por MARLENE VASCONCELOS MORAES DE OLIVEIRA, número de registro 2020656943, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, à seguinte Comissão Examinadora: Prof(a). RUBENS ALVES DA SILVA - Orientador (UFMG), Prof(a). Andreza Gonçalves Barbosa (Secretaria de Educação de Contagem), Prof(a). Emanuelle Geórgia Amaral Ferreira (Faculdade IPEMIG).

A Comissão considerou a dissertação: O trabalho demonstra potencial qualitativo significativo, haja vista a relevância do tema na Ciência da Informação e a lacuna existente de pesquisas sobre o Hip Hop com escopo na Ciência da Informação. Contudo, após análise crítica dos aspectos teóricos e metodológicos discutidos pela banca a partir da leitura do trabalho e expressos nas considerações no ato da arguição, a banca examinadora avalia a necessidade de ajustes e aprimoramentos indispensáveis para confirmar a aprovação abaixo do trabalho.

(X) Aprovada

() Reprovada

Finalizados os trabalhos, lavrei a presente ata que, lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos membros da Comissão.

Belo Horizonte, 20 de setembro de 2024

Assinatura dos membros da banca examinadora:



Documento assinado eletronicamente por **Emanuelle Georgia Amaral Ferreira, Usuário Externo**, em 30/09/2024, às 10:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andreza Gonçalves Barbosa, Usuária Externa**, em 30/09/2024, às 23:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rubens Alves da Silva, Professor do Magistério Superior**, em 18/11/2024, às 17:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site



https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 3578337 e o código CRC **D1D8B21E**.

Referência: Processo nº 23072.254671/2024-26

SEI nº 3578337

*Dedicado aos pioneiros da 24 de Maio e
de São Bento; à Profa. Dra. Marianna
Zattar e a todos os integrantes da cena
que pegam a visão e conquistam seus
sonhos com as rimas.*

AGRADECIMENTOS

A Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) foi uma instituição em que admirei desde que pus meus pés lá: quando eu ainda era estudante de graduação e tive a oportunidade de conhecer o campus Pampulha no Encontro Regional de Estudantes de Biblioteconomia (EREBD SeCoSul) em 2018. A partir desse evento, minha admiração e meu encantamento por essa universidade aumentaram, principalmente através de seus estudantes.

O curso de pós-graduação apagou a nebulosidade da própria definição de Ciência da Informação, uma história tão longa e complexa, na qual gostaria de agradecer a todo o corpo docente, especialmente ao Carlos Alberto Ávila Araújo. Além disso, gostaria de agradecer à professora Ana Carolina Soares Costa Vimieiro, de Política e Entretenimento, pois sua aula mudou muito a minha maneira de pensar a forma de pesquisar; ao meu primeiro orientador Luiz Henrique Assis Garcia pela orientação ao longo de dois anos de pesquisa; e ao meu atual orientador Rubens Alves da Silva pela paciência, disciplina, compreensão e por ter me retirado da minha zona de conforto para buscar referências além dos limites da Ciência da Informação e explorar as áreas que o Hip-Hop ocupa.

Este trabalho só foi possível devido às sugestões enriquecedoras da banca examinadora, composta pelas Dras. Andreza Gonçalves Barbosa e Emanuelle Geórgia Amaral Ferreira na defesa final, e pela Dra. Dulce Helena Mazer na defesa de qualificação. Suas contribuições foram essenciais para o desenvolvimento dessa dissertação, tanto nos campos da Ciência da Informação, Memória, Identidade e Cultura, quanto no Movimento Hip Hop. Todas as observações ajudaram muito no meu crescimento como pesquisadora.

Enfatizo o agradecimento à Dra. Andreza, pois ela não só me auxiliou a ingressar na universidade, como leu o esboço do meu trabalho, fez sugestões e me apoiou emocionalmente até a defesa da dissertação. Sou eternamente grata por isso. Agradeço à Dra. Jéssica Patrícia Silva de Sá, que também leu o esboço, fez recomendações valiosas e contribuiu significativamente para o desenvolvimento do meu trabalho.

À minha querida revisora e amiga Amanda Cipriano Gomes, que aceitou o grande desafio de revisar as páginas da minha pesquisa com tanto cuidado e atenção em um curto período de tempo. Sua revisão foi essencial para passar a clareza que

eu gostaria.

Agradeço aos alunos da instituição que também criaram laços de amizade comigo e sempre me apoiaram muito em tentar ingressar na UFMG: Andreza Gonçalves e Camilas, Pimenta e Roque, amigas queridas que sempre estiveram presentes tanto na minha vida acadêmica quanto na pessoal.

Meu ingresso ao programa obteve não só o apoio acadêmico, como também teve todo o suporte familiar: meus pais Simone de Melo Vasconcelos Moraes de Oliveira e Paulo Moraes de Oliveira, e minha irmã Helena Vasconcelos Moraes de Oliveira, que sempre estiveram presentes para me apoiar, aplaudir e vangloriar minhas escolhas pessoais e acadêmicas.

Esse trabalho tomou forma graças ao trabalho do rapper MC Rashid, nome artístico de Michel Dias Costa, que demonstra a dura realidade de sua vida e das periferias em versos precisos a partir de seu conhecimento e vivência. Eu conheci a Cultura de Rua graças a ele.

À Gabi Nyarai, rapper que traz toda a sua força na caneta com lindos e cirúrgicos versos da realidade do mundo. Ela foi a única que se dispôs a responder algumas perguntas que fiz quando acessei seu trabalho.

Agradeço ao Thaíde, Jackson e Toni C. da Velha Escola, que me inspiraram tanto a pesquisar que descobri um registro lindo de documentários do surgimento. E ao Teko Hashimoto, grande amigo e contador de histórias, um narrador nato de experiências que viveu os tempos da São Bento.

Agradeço, também, à M. Maria da Conceição Dias, minha amiga e colega de profissão por ter apresentado o universo da Biblioteconomia e, conseqüentemente, da Ciência da Informação. Ela me mostrou tudo o que a primeira área pode proporcionar apenas por ter feito seu papel de mediadora e bibliotecária escolar quando eu ainda cursava o ensino médio.

Não poderia deixar de mencionar Beatriz Marques de Souza Rios, a Bia, que foi minha caloura tão querida e que me salvou em buscar todas as referências comigo para eu realizar a escrita técnica sobre Memória e Identidade. MUITÍSSIMO obrigada por tanto zelo!

Este texto está sendo lido graças a Luiz Guilherme da Silva Junior (LG) e a Dra. Danielle de Sousa Santos. Eles me deram o suporte necessário para lidar com os altos e baixos da vida acadêmica em um momento tão difícil para mim. Minha eterna gratidão aos dois. Nunca esquecerei das palavras da Dani na perspectiva de

pesquisadora e do LG de sempre valorizar minha pesquisa. A dissertação chegou à defesa final por causa deles, muito obrigada!

O texto, quando foi para a correção da banca, obteve uma ajuda inestimável para a versão final de Bryann Alves Pereira Barbosa. Obrigada por me apoiar e dedicar algumas horas do teu dia para ler meus novos parágrafos e sugerir apontamentos da melhor maneira possível.

*“Viajar o mundo tendo na mala a palavra
Se não encontrasse condição, então criá-las
Em cada estrofe, a cada vibração
Música é energia sinta esse som”*
Cicatrizes – Gabi Nyarai

RESUMO

Esta dissertação investigou a influência do Hip-Hop nacional desde sua origem até os dias atuais na construção e disseminação do conhecimento, da memória e da identidade da cultura, e como a Ciência da Informação contribui para esses processos. Os objetivos específicos consistem em mapear e analisar as principais obras e autores que abordam a relação entre o Hip-Hop nacional, a construção da memória e identidade e a Ciência da Informação; propor um modelo conceitual que articule os elementos do Hip-Hop nacional, a Ciência da Informação e os processos de construção da memória, identidade e cultura; analisar como o Hip-Hop nacional tem sido utilizado como ferramenta para a construção de uma memória coletiva e para a valorização da cultura popular brasileira, especialmente nas periferias urbanas; e examinar como a Ciência da Informação pode auxiliar na organização, preservação e divulgação da produção cultural do Hip-Hop Nacional. Com foco nas intervenções urbanas das décadas de 1970 e 1980, como na Rua 24 de Maio e no Largo do São Bento, a pesquisa busca compreender como esses eventos influenciam na cultura e na identidade do movimento a nível nacional. Os resultados evidenciam sua relevância histórica e cultural.

Palavras-chave: Hip-Hop Nacional; Ciência da Informação; Memória Coletiva; Identidade Social; Cultura.

ABSTRACT

This dissertation examines the influence of Brazilian Hip-Hop, from its origins to the present day, on the construction and dissemination of knowledge, memory, and cultural identity. It also explores the role of Information Science in these processes. The specific objectives include mapping and analyzing main works and authors that address the relationship between Brazilian Hip-Hop, memory and identity formation, and Information Science; proposing a conceptual model that interconnects Brazilian Hip-Hop, Information Science, and the processes of memory, identity, and cultural construction; investigating how Brazilian Hip-Hop serves as a tool for building collective memory and valuing Brazilian popular culture, particularly in urban peripheries; and assessing how Information Science can contribute to organizing, preserving, and disseminating the cultural production of Brazilian Hip-Hop. Focusing on urban interventions from the 1970s and 1980s, such as those on Rua 24 de Maio and Largo do São Bento, the research seeks to understand how these events shaped the movement's culture and identity on a national scale. The results highlight their historical and cultural relevance.

Keywords: Brazilian Hip-Hop; Information Science; Collective Memory; Social Identity; Culture.

LISTA DE ABREVIATURAS

<i>B.boys/b.girls</i>	<i>Breaking-boys/Breaking-girls</i> (dançarinos de “ <i>Breakdance</i> ”)
DJ	Disc Jôquei
IoT	<i>Internet Of Things</i> (Internet das Coisas)
MC	Mestre de Cerimônia
RAP	<i>Rhythm And Poetry</i> (Ritmo e Poesia)

SUMÁRIO

PRÓLOGO	17
1 INTRODUÇÃO.....	19
1.1 O CONCEITO DE RUA.....	22
2 METODOLOGIA.....	28
3 MEMÓRIA	34
3.1 GRÉCIA ANTIGA: MNEMÓSINE E AS PERSPECTIVAS FILOSÓFICAS.....	36
3.2 MEMÓRIA SOCIAL: PERSPECTIVAS DO INDIVÍDUO E DO COLETIVO.....	37
3.3 PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA: O LEMBRAR E O ESQUECER	40
3.4 MEMÓRIA E IDENTIDADE SOCIAL.....	42
4 CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO E SUAS RELAÇÕES COM A CULTURA	44
4.1 ANTECEDENTES E GÊNESE.....	45
4.2 CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE.....	50
5 HIP HOP, AS ORIGENS.....	55
5.1 HIP-HOP NO BRASIL	59
5.1.1 São Paulo, o Berço do Hip-Hop	63
5.1.1.1 Rua 24 de Maio, o Marco Zero do Hip-Hop	66
5.1.1.2 Estação São Bento	70
6 AS VOZES DO HIP HOP.....	75
6.1 IDENTIDADE OU IDENTIFICAÇÃO?	76
6.2 ESPAÇO FEMININO	77
7 A CULTURA DE RUA	81
7.1 POLÍTICA E ENTRETENIMENTO NO RAP NACIONAL.....	86

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
REFERÊNCIAS	94
GLOSSÁRIO	103
APÊNDICE A - CONVERSA DE WHATSAPP COM JACKSON, DA <i>CREW</i> STYLLO SELVAGEM.....	106
ANEXO A — TRIBUTO À J.R. BLAW, DOCTOR MC’S.....	114

PRÓLOGO

Peço a licença poética — assim como MC Rashid pediu em *Ideias Que Rimam Mais Que Palavras*¹ para o “não-respeito” à gramática em suas canções — não apenas para escrever em primeira pessoa, mas também para escrever sobre a motivação pessoal desse trabalho e de minha história, que possui uma ligação com a identidade social que analiso na pesquisa.

Como mulher negra, o Rap Nacional abriu a minha mente para os coletivos negros, para pesquisar mais sobre o assunto e a não me sentir mal por não ser uma moradora de favelas ou ambientes periféricos. Relato isso porque, por muitas vezes, estive em situações em que duvidei da minha cor e do meu lugar no mundo: não sou preta, nem branca, não sou pobre, nem rica. Afinal, o que eu sou?

Esse foi o motivo por eu ter me afastado de todas as discussões raciais, pesquisas e ainda viver calada em uma vida de classe média carregada de racismo. E isso me assombrou por muitos anos, sobretudo na adolescência, época que precisava alisar meus cachos para ser incluída nos ambientes em que os pretos não são majoritários.

A mesa virou quando passei no concurso da instituição federal Colégio Pedro II, local onde as discussões eram aprofundadas de forma política. Naquele ambiente, pude encontrar pessoas parecidas fisicamente comigo e que entravam na linha de frente da causa negra. Como consequência, conheci muito mais a cultura preta e adquiri um conhecimento profundo em relação ao que obtive na escola particular, um espaço limitado somente a “passar de ano” e a “decorebas”.

O Rap Nacional foi um dos elementos que conheci nessa época, foi quando consegui furar minha bolha social e compreendi que os ambientes que eu estava não me geravam nenhuma identificação. O discurso é claro: eles estão lutando não só pelo o que eles são, mas também por tudo o que querem alcançar. E eles querem uma situação muito melhor para as gerações seguintes. Foi isso o que meu avô fez pelo meu pai, e o que meu pai fez por mim e pelas minhas irmãs. É minha obrigação continuar o padrão, sem (jamais) esquecer a história da minha família.

O meu cabelo cacheou, minha mentalidade empreteceu e comecei a falar de cor nos ambientes em que eu era “a única negra”. Eu levava o conteúdo, como livros,

¹ *Ideias Que Rimam Mais Que Palavras - Vol.1* é o primeiro livro de Rashid, rapper paulistano, publicado em 2018. A obra reúne crônicas que refletem sobre suas músicas e momentos marcantes de sua carreira.

matérias, músicas, pesquisas de pessoas pretas para pessoas que não conheciam sobre o assunto. Afinal, toda referência se inspira em uma anterior. E, se não temos referências, então nós somos a própria referência.

A minha identidade, que está em constante construção, estava finalmente encontrando o caminho para aonde gostaria de seguir. Quando cheguei à universidade, foi fácil demais escolher o tema da minha dissertação, pois era uma questão que está presente no meu cotidiano, mas o difícil foi realizar o recorte entre tantos temas relevantes que o Rap Nacional traz: raça, cidadania, história oral, mulheres, indígenas, LGBTQIAPN+, tradições, entre tantos mais que a Cultura de Rua envolve. Mas eu sabia que a memória deveria estar presente com o Rap Nacional, assim como foi para mim: a cada som que eu escuto e percebo desconhecer algum termo, logo vou pesquisar e ler mais a literatura marginal para ouvir e compreender melhor os próximos que virão.

Por fim, esse trabalho é uma pequena contribuição preta em um espaço (ainda) majoritariamente branco, em que utilizo palavras de fácil compreensão para todos os públicos visando ao acesso à informação, que deve ser democratizada e disponibilizada, conforme aprendi com a Biblioteconomia, curso em que me formei e que levo o conhecimento que ganhei lá para minha vida.

1 INTRODUÇÃO

O Hip-Hop, como uma expressão cultural multifacetada e uma forma de manifestação artística, é um movimento social influente por abordar questões críticas relacionadas ao racismo, à violência, desigualdade e segregação social. Questões estas que são enraizadas na história e nas experiências das comunidades periféricas brasileiras, as quais são frequentemente marginalizadas e negligenciadas pelo restante da população. Essas comunidades, que possuem uma rica história de luta e resistência, apesar de enfrentarem adversidades significativas, encontraram uma maneira de expressar sua indignação e seu descontentamento com o tratamento desigual que recebem por meio da arte. O Hip-Hop, em particular, tem sido uma ferramenta eficaz para contestar as injustiças sociais e políticas, além de dar voz às pessoas que são, na maior parte das vezes, silenciadas.

Dessa forma, o Hip-Hop não se trata apenas de ser uma arte, mas também é sobre ser um modo de resistência sociopolítica. O Movimento permite que os indivíduos dessas comunidades desafiem o estado atual e levanten questões importantes sobre a desigualdade social e a injustiça racial. É por meio desse contexto que seus participantes são capazes de contar suas histórias, compartilhar suas experiências e lutar por mudanças significativas em suas comunidades e para estas se comunicarem com o mundo exterior sobre o que enfrentam dia após dia.

Desse modo, o Movimento desempenha um papel socioeducativo em relação às comunidades marginalizadas, o que viabiliza a conscientização das disparidades sociais e raciais por meio de oficinas, palestras e outras atividades que envolvem as rimas, a dança, o grafite e a música. Para exemplificar isso, há os centros socioeducativos, os quais propagam o conhecimento das artes e abordam o surgimento do Hip-Hop.

Desde 2017, os centros socioeducativos de Fortaleza, administrados pela Superintendência do Sistema Estadual de Atendimento Socioeducativo (Seas), estão ensinando os jovens que cumprem medidas socioeducativas a dançar passos de hip hop. A ideia surgiu após um dos coordenadores da Seas verificar uma apresentação de membros do grupo Sul Clan – coletivo de Hip Hop de Fortaleza.

O artista e poeta Eduardo Africano, foi a referência deste grupo na modalidade e na implantação da dança dentro dos centros socioeducativos, que foi muito bem recebida pelos jovens. Inicialmente as aulas começaram mostrando o que era essa arte, as músicas que são reproduzidas para dançar a modalidade, e exemplos de passos (Seas, 2019).

Outro exemplo muito importante são as Casas do Hip-Hop, espaços que

proporcionam aos cidadãos periféricos acesso à informação por meio das artes. Os registros dessas Casas se encontram predominantemente na literatura marginal, que oferece uma perspectiva autêntica da realidade vivenciada pelos próprios moradores.

De acordo com Toni C.² (2012), as Casas do Hip-Hop são exclusivas do Brasil e constituem espaços que promovem ações comunitárias voltadas prioritariamente para crianças, adolescentes e jovens por meio de atividades culturais, educativas, esportivas e recreativas. Esses locais organizam oficinas, rodas de conversa, palestras, debates e apresentações com o objetivo de “criar um espaço de pertencimento para o jovem de periferia, através da cultura hip hop desenvolver referências que fortaleçam a identidade e os vínculos afetivos através das atividades sócio educativas ofertadas” (Casa do Hip Hop de Piracicaba, 2024).

O rapper Rashid³, ao explicar alguns versos de sua canção, apresenta as Casas do Hip-Hop em seu livro:

Para os conhecedores da cultura Hip-Hop, a Casa do Hip-Hop de Diadema era um nome comum entre as conversas voltadas ao movimento. Oficinas sobre como rimar, como se tornar um DJ, um grafiteiro, um dançarino de Break e trocas de ideias para adquirir mais conhecimento da nossa área são apenas algumas das coisas que você encontrava por lá. Logo, o lugar se tornou uma referência no país inteiro e fonte de motivação para outras Casas do Hip-Hop que surgiram em território nacional” (Rashid, 2018, p. 21).

Esses espaços também fomentam coletivos, pois permitem a continuidade de seus trabalhos por meio de doações, o que promove a sustentabilidade e a perenidade das atividades culturais e educativas que oferecem. Curiosamente, as Casas do Hip-Hop não foram nem ao menos mencionadas nos trabalhos acadêmicos pesquisados para essa dissertação, apesar de promoverem impactos positivos na socioeducação.

Esse estudo é resultado de um desejo pessoal alimentado durante o curso da disciplina “Competência em Informação” na graduação em Biblioteconomia e Gestão da Unidades de Informação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro

² Toni C. é autor, diretor e criador do coletivo literário LiteraRUA; Diretor Coletivo Literário Urbano LiteraRUA, Secretário de Cultura da Orpas e “Diretor Nacional da Nação Hip-Hop Brasil. Conselheiro Nacional de Cultura do Ministério da Cultura no setorial de Livro, Leitura, Literatura e Bibliotecas, ganhador do prêmio Tuxauá 2010 como uma das pessoas mais influentes da cultura brasileira.” (PREFEITURA DE SÃO PAULO)

³ Rashid significa “de fé verdadeira ou justo” em árabe. É o nome artístico de Michel Dias Costa, nascido em São Paulo (SP). O rapper escolheu esse nome artístico após seus conhecidos dizerem que ele tinha aparência árabe e que seu antigo nome (Mosca) não tinha imponência para profissionalização da carreira. (TV BRASIL, 2017).

(UFRJ). A disciplina exigia um trabalho avaliativo de produção grupal. Então, em grupo, o tema escolhido foi o rap e o funk brasileiro. Durante a apresentação, a docente Marianna Zattar, que nos assistia e avaliava, destacou a empolgação e interesse da autora pelo tema, sugerindo transformá-lo em um trabalho acadêmico. Naquela época, ela se referia ao Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), mas a sugestão foi armazenada para ser estudada no mestrado. Após a instigante experiência anterior, optou-se por realizar uma pesquisa relacionada aos campos do Rap Nacional. O que a autora não saberia na época, contudo, era a complexidade e a multidisciplinaridade que a área poderia ter.

Após a leitura dos autores consagrados de memória e identidade — Maurice Halbwachs, Michael Pollak, Stuart Hall, Joël Candau, Pierre Nora, Mireya Salgado, Kathryn Woodward —, optou-se por abordar a influência do Hip-Hop Nacional na memória, identidade, cultura e no patrimônio, inserindo-a no contexto da Ciência da Informação. A transdisciplinaridade dos estudos auxilia a linha de pesquisa escolhida — Memória Social, Patrimônio e Produção do Conhecimento — a percorrer diversos caminhos, como o recorte que se destacou entre tudo o que já havia sido lido, relido e escrito: a manifestação da memória coletiva e a formação da cultura no Hip-Hop Nacional.

Diante do exposto, a questão-problema que norteia a pesquisa é: como o Hip-Hop Nacional influencia e é influenciado pela construção da memória, identidade e cultura e de que forma esses elementos podem ser documentados e explorados? Para respondê-la, foi necessário um estudo focado no movimento Hip-Hop enquanto fenômeno informacional, cujo objetivo geral foi investigar a influência do Hip-Hop nacional desde sua origem até os dias atuais na construção e disseminação do conhecimento, da memória e da identidade da cultura, além de observar como a Ciência da Informação contribui para esses processos e, mais especificamente: mapear e analisar as principais obras e autores que abordam a relação entre o Hip Hop nacional, a construção da memória e identidade, e a Ciência da Informação; propor um modelo conceitual que articule os elementos do Hip Hop nacional, a Ciência da Informação e os processos de construção da memória, identidade e cultura; analisar como o Hip Hop nacional tem sido utilizado como ferramenta para a construção de uma memória coletiva e para a valorização da cultura popular brasileira, especialmente nas periferias urbanas; examinar como a Ciência da Informação pode auxiliar na organização, preservação e divulgação da produção

cultural do Hip-Hop Nacional.

Este trabalho está estruturado em uma introdução e seis capítulos. A seção introdutória tem a finalidade de apresentar o objeto de pesquisa, o Hip-Hop, contextualizar a motivação e a justificativa da pesquisa, bem como seus objetivos e a questão-problema que busca responder.

No segundo capítulo, descreve-se a Metodologia de Pesquisa, que aborda questões relativas à abordagem da pesquisa, com foco em produções artísticas, revisão bibliográfica e registros documentais.

Em seguida, o capítulo intitulado Memória é dedicado à construção teórica dos conceitos de memória, visando uma análise aprofundada dos termos estudados, a qual é fundamentada nas contribuições de diversos autores citados anteriormente.

Ciência da Informação e Suas Relações com a Cultura é o título do quarto capítulo, o qual apresenta historicamente a Ciência da Informação e explora a interseção entre a área e a cultura com ênfase nos conceitos de informação, conhecimento, cultura e apropriação.

Com o título Hip-Hop, As Origens, o quinto capítulo contextualiza historicamente o Hip-Hop sob as perspectivas política e social, sendo subdividido em dois momentos: o primeiro aborda o surgimento do Hip-Hop nos Estados Unidos da América, enquanto o segundo, no Brasil, foca nos locais historicamente importantes para o Hip-Hop nacional, como a Rua 24 de Maio e a Estação São Bento, espaços localizados na capital do estado de São Paulo.

O sexto capítulo, intitulado As Vozes do Hip-Hop, aborda os conceitos de identidade entrelaçados às questões do Movimento, especialmente no que tange ao público feminino, uma das minorias participantes, e como isso traz novas perspectivas para o Hip-Hop.

Por fim, o sétimo capítulo, Cultura de Rua, traz para a pesquisa a conexão entre os conceitos de cultura popular, representação e resistência com o Movimento Hip-Hop.

1.1 O CONCEITO DE RUA

— Mano, 'cê quer saber memo qual que é o meu conceito?
 — Qual que é o seu conceito?
 — Meu conceito é de rua, tio!"

(Rashid⁴, *Conceito (de Rua)*⁵)

O título dessa dissertação é referência à canção *Conceito (de Rua)*, lançada em 2019 no álbum “Tão Real – Temp. 1”, do rapper MC Rashid. A escolha do título com a menção à criação musical desse artista em especial é porque a autora não tinha conhecimento aprofundado nem participava do Movimento Hip-Hop até ouvir uma música dele em uma plataforma digital (*streaming*) de áudio enquanto escutava uma lista de canções no modo aleatório para conhecer mais artistas brasileiros. A partir desse momento, a autora passou a procurar todas as canções do MC Rashid, as quais fomentaram pesquisas pessoais diante das explicações da luta antirracista contidas nessas músicas. Isso ocorreu porque o rapper utiliza referências estadunidenses em suas letras de filmes, livros e até gírias regionais utilizadas em São Paulo.

Ademais, o motivo da escolha do título é pela definição literal das palavras “conceito” e “rua” que, combinadas, definem o Movimento Hip-Hop como um todo. À procura da palavra “conceito” nos dicionários online, é perceptível como o termo tem muitas definições, mas as que mais se aproximam aos objetivos dessa pesquisa são: “Noção, concepção ou ideia sobre palavra [...] Capacidade intelectual e cognitiva do ser humano; pensamento” (Dicio, 2021) e “Compreensão que se tem de uma palavra; definição, noção” (Michaelis, 2021).

Quanto à palavra “rua”, também há muitas significações, mas estas são mais conectadas umas com as outras do que a palavra anterior. De acordo com o dicionário Michaelis (2021), rua é o “Caminho público em uma cidade, vila etc., ladeado por casas, prédios ou muros”; “Conjunto de casas e prédios que se situam nessa via”; “Qualquer lugar que não seja a residência ou o local de trabalho”; “Conjunto de indivíduos que pertencem à camada menos favorecida da sociedade [...]”; “Parte do município onde se concentram casas comerciais, bancos e outros estabelecimentos de prestação de serviços; comércio, comércinho” (Michaelis, 2021).

Ao analisar esses conceitos, observa-se muitas semelhanças com a história do Movimento Hip-Hop, o qual surgiu no final dos anos 1970 com a chegada do DJ

⁴ Ver nota 3.

⁵ Videoclipe oficial disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Qui_mVR1z9U. Acesso em: 25 jan. 2022.

Kool Herc nos Estados Unidos, membro do grupo jamaicano *Le Sound System*, que começa a tocar em eventos culturais norte-americanos realizados em ambientes não residenciais e periféricos da sociedade por meio da manifestação pelo Breaking Dance (dança), Rap (música) e Grafite.

Os artistas grafitam muros, túneis, paredes etc., reivindicando seus territórios e marcando sua identidade na propriedade pública. Por meio do grafite, esses jovens visitam e invadem simbolicamente áreas nobres e centrais da cidade. Os *B.boys* dançam nas ruas, fazendo que se tornem teatros para a juventude. Os *Dj's* iniciaram as festas nas ruas, transformando as vias públicas em centros de livre expressão. O Hip-Hop tem dado voz às contradições e tensões do espaço público urbano (Lourenço, 2010).

O Breaking Dance é um elemento fundamental do Hip-Hop, manifestando-se por meio dos movimentos expressivos e acrobáticos dos b-boys e b-girls. O Rap envolve a junção do Mestre de Cerimônia (MC) e do DJ para criar músicas que abordam questões sociais e pessoais. Enquanto o MC escreve as rimas, o DJ manipula discos para criar novos sons e ritmos, o que é uma parte essencial das festas e eventos de Hip-Hop. A arte do grafite é outro componente vital, pois representa a expressão visual do Movimento. Esses quatro elementos do Hip-Hop, como são comumente chamados, ou “atitude hip hop” — como Ferreira (2018) denomina — são: o b-boy/ b-girl, o MC, o DJ e os grafiteiros. Juntos, esses elementos são condutores informacionais das realidades vivenciadas por seus praticantes e, como consequência, podem gerar conhecimento aos seus admiradores e seguidores de modo a transcender o conceito de produção artística.

A inclusão do quinto elemento, o Conhecimento, é fundamental para contrapor a tendência à comercialização e à redução dos outros componentes a produtos de mercado, conforme Teperman (2015). O Conhecimento, no contexto do Hip-Hop, representa uma consciência crítica e uma compreensão profunda das questões sociais e culturais exploradas e expressas por meio desse movimento. Esse integrante se manifesta na transmissão de experiências de vida por meio de narrativas, as quais se assemelham ao conceito de conhecimento popular descrito por Araújo e Oliveira (2011, p. 30): “É uma forma espontânea de conhecer a realidade no trato direto com as coisas, no cotidiano”.

Assim, o quinto elemento não existe sem os demais, pois o Conhecimento é transmitido por meio da música, dança e das artes visuais do Hip-Hop. Os registros dessas expressões culturais são essenciais para a preservação e conservação do

Movimento para garantir que suas mensagens e seus significados sejam transmitidos às futuras gerações. Por meio de suas intervenções urbanas, o Hip-Hop também transforma a cidade ao expressar a indignação de seus integrantes contra as desigualdades sociais. Segundo Salgado (2004), a cidade serve como palco para uma multiplicidade de identidades em construção que transcendem fronteiras locais e nacionais, integrando-se a circuitos transnacionais de produção. Silva (2014) denomina esse fenômeno como hibridismo e destaca as intersecções entre nacionalidade, etnia e raça. Dessa forma, o Hip-Hop emerge como um dos principais cenários identitários da cidade.

Nesse contexto, a Ciência da Informação desempenha um papel fundamental como preservadora e organizadora do conhecimento acumulado ao longo do tempo por meio de documentos, registros e dados, com especial atenção ao tratamento dessas informações. A área da Ciência da Informação, enquadrada como um campo interdisciplinar dentro das Ciências Sociais Aplicadas (Andrade e Oliveira, 2011), tem, como escopo primordial, o estudo da informação. Nesse viés, a informação é concebida não apenas como um conjunto de dados, mas também como um fenômeno multifacetado que abarca dimensões sociais, culturais, tecnológicas e cognitivas.

A informação é um conhecimento inscrito (gravado) sob a forma escrita (impressa ou numérica), oral ou audiovisual. A informação comporta um elemento de sentido. É um significado transmitido a um ser consciente por meio de uma mensagem inscrita em um suporte espacial-temporal: impresso, sinal elétrico, onda sonora, etc. Essa inscrição é feita graças a um sistema de signos (a linguagem), signos estes que são elementos da linguagem que associa um significante a um significado (Oliveira, 2011, p. 18-19).

A área busca compreender os processos de criação, organização, armazenamento, recuperação, disseminação e uso da informação. Esse campo do conhecimento se entrelaça aos conceitos de memória, identidade social e cultura, o que forma uma rede intrincada de interdependências e significados. Portanto, ao abordá-los, é necessário considerar as complexidades inerentes à transdisciplinaridade com outras áreas, tais como Lógica, Filosofia, Sociologia, Física, Química, Tecnologia, Gestão e Conservação, o que torna a delimitação desafiadora. Conforme destacado por Andrade e Oliveira (2011, p. 43), “Em nível teórico, a Ciência da Informação apresenta dificuldades relativas à delimitação de seu objeto de estudo, a informação, bem como dificuldades em desenvolver teorias

em suas diversas subáreas”.

Desse modo, a forma como a informação é estruturada e armazenada influencia diretamente na narrativa da memória, pois aquela não é restrita à documentação impressa: a informação “[...] pode ser percebida em conversas entre cientistas e outros tipos de comunicação informal” (Oliveira, 2011, p. 19). Essa área, portanto, contribui para a construção de diferentes perspectivas históricas, o que garante a diversidade de vozes e a preservação de memórias minoritárias e marginalizadas.

Esse campo também desempenha um papel relevante na construção e no fortalecimento da identidade social ao fornecer acesso à informação sobre costumes, tradições, crenças e valores de diversos grupos sociais. Por meio da preservação e do compartilhamento do patrimônio cultural imaterial, indivíduos e comunidades conseguem se conectar com suas raízes e reforçar seu senso de pertencimento. Além disso, a Ciência da Informação contribui por documentar e preservar a diversidade da cultura humana em suas múltiplas formas, como a música, arte, literatura, as línguas, a culinária e medicina tradicional.

A partir desse contexto, observa-se uma lacuna significativa na produção acadêmica nessa esfera, com foco especial no que diz respeito às artes, principalmente aquelas oriundas de ambientes periféricos. Dessa maneira, a justificativa dessa pesquisa está na necessidade de explorar e documentar o impacto do Hip-Hop Nacional na memória, identidade, cultura e no patrimônio no âmbito da Ciência da Informação. Em um levantamento de materiais relacionados às palavras-chaves “Hip-Hop” e “Rap Nacional” como assunto sem restrição de marcos temporais de pesquisa nas bases de dados da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), do Repositório Institucional do IBICT (RIDI) e do Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), verificou-se a escassez de produções acadêmicas pertinentes no campo da Ciência da Informação.

Na BDTD (IBICT), foram identificados 197 trabalhos com a palavra-chave “Hip-Hop”, dos quais 161 eram dissertações de mestrado e 36 eram teses de doutorado. Entretanto, as produções acadêmicas estavam predominantemente vinculadas aos programas de pós-graduação em História, Sociologia e Ciências Sociais. O Programa de Pós-graduação mais próximo ao da área da Ciência da

Informação foi o de Ciências Sociais Aplicadas, que apresentou a dissertação “Representações sociais de integrantes do movimento hip-hop em Ponta Grossa: seus elementos e o lazer”, de autoria de Naja Kayanna Polichuk em 2011 (PPGCSA/UEPG). Quanto à palavra-chave “Rap Nacional”, apenas duas dissertações foram encontradas: “Criminalização da Cultura Negra: Empreendimentos de Criminalização do Rap Nacional Sob o Prisma da Criminologia Cultural”, de Zeni Xavier Siqueira dos Santos no ano de 2020 (PPGD/FURG); e “A Encruzilhada do Rap: Produção de Rap em São Paulo entre 1987 e 1998 e seus Projetos de Viabilidade Artística”, de Paula Costa Nunes de Carvalho em 2019 (PPGS/USP).

No RIDI, foram localizadas cinco dissertações com a palavra-chave “Hip-Hop” e uma diretamente relacionada ao tema, que é intitulada “Informação, cultura e cidadania no coração da periferia pelas batidas do hip hop”, de autoria de Rociclei da Silva em 2011 (PPGCI-IBICT/UFRJ). Essa foi a única dissertação encontrada na área da Ciência da Informação. Com a palavra-chave “Rap Nacional”, foram encontrados 123 resultados, porém, somente a dissertação citada anteriormente estava relacionada ao tema.

No Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, foram identificados 521 resultados para a palavra-chave “Hip-Hop”, incluindo 385 dissertações de mestrado e 83 teses de doutorado. Para o filtro no Departamento de Ciência da Informação, foi encontrado o resultado idêntico ao do RIDI: a dissertação escrita por Rociclei da Silva. Quanto à palavra-chave “Rap Nacional”, foram obtidos 1.247 resultados, mas nenhuma produção acadêmica na área de Ciência da Informação foi encontrada.

Esses resultados destacam a escassez de produções acadêmicas no campo da Ciência da Informação relacionadas ao Hip-Hop e ao Rap Nacional, o que sugere a existência de uma área de pesquisa que pode ser explorada para preencher essa lacuna.

2 METODOLOGIA

Inicialmente, a pesquisa se concentraria apenas na análise musical das letras de músicas selecionadas do Rap Nacional entre os anos de 2015 a 2020⁶ e que utilizam de nomes representativos denominados no estudo como “figuras emblemáticas”⁷. Isso seria feito com a utilização dos conceitos de “memória coletiva” e “individual” com autores consagrados de memória e identidade, como Joël Candau (2005; 2019), Maurice Halbwachs (2003), Michael Pollak (1989; 1992) e Stuart Hall (2004; 2014; 2016).

Entretanto, diante das disciplinas cursadas ao longo da pós-graduação, novos autores dessa temática foram apresentados, tais como Pierre Nora (1993), Mireya Salgado (2013), Kathryn Woodward (2014) e Tomaz Tadeu da Silva (2014). Além disso, foram discutidos novos conceitos relacionados à cultura, principalmente por meio dos estudos de Néstor Canclini (2019) e George Yúdice (2013). Após a leitura dos estudiosos supracitados, optou-se por ampliar a pesquisa para abordar a influência do Hip-Hop Nacional na memória, identidade, cultura e no patrimônio, inserindo-a no contexto da Ciência da Informação. A transdisciplinaridade dos estudos auxilia a linha de pesquisa escolhida — Memória Social, Patrimônio e Produção do Conhecimento — a percorrer diversos caminhos.

Ao estudar a contextualização do Rap Nacional inserido no movimento Hip-Hop, o qual considera o Rap como sua expressão musical, a pesquisa foi atraída pela história desse movimento no Brasil, que se tornou um tema que permeou todo o estudo. Porém, a maior dificuldade encontrada foi a de estabelecer um recorte eficiente: qual seria a abordagem mais adequada? Como proceder sem perder a coerência do argumento?

Após o contato com outros materiais audiovisuais e leituras em outros assuntos do mesmo campo, o interesse inicial mudou, pois a abordagem de analisar as músicas não se encaixava mais no escopo desse trabalho. Identificou-se, então, um recorte que se destacou de tudo o que já havia sido lido, relido e escrito: a manifestação da memória coletiva e a formação da cultura no Hip-Hop Nacional.

⁶ Período de início da popularização dos *streamings* de música no Brasil até o ano em que a dissertação foi iniciada.

⁷ Nomes de pessoas que se tornaram representações para as favelas, sejam estas historicamente reconhecidas, sejam moradoras de favelas que se tornaram conhecidas em casos divulgados pela mídia.

Nesse sentido, o estudo adota uma abordagem qualitativa, uma vez que visa investigar a influência do Hip-Hop Nacional e como este é influenciado pela construção da memória, identidade e cultura no contexto da Ciência da Informação. Os estudos qualitativos, de acordo com Godoy (1995), buscam compreender um fenômeno dentro do seu contexto natural, analisando-o de maneira integrada. O pesquisador realiza um trabalho de campo a fim de entender o fenômeno a partir da perspectiva das pessoas envolvidas neste, sempre examinando todos os pontos de vista relevantes. Para a compreensão desse fenômeno, é essencial haver coleta e análise de dados por ser uma pesquisa documental. Nesse contexto, é válido mencionar que o estudo de caso e a etnografia são tipos de pesquisas qualitativas.

Esta dissertação, portanto, adota a pesquisa documental como delineamento metodológico, pois se baseia na análise de materiais registrados no formato audiovisual (entrevistas, documentários e vídeos), livros, artigos e periódicos. A pesquisa documental é desenvolvida com base em material já elaborado, mas que pode ou não receber um tratamento analítico, segundo Gil (2002). Os materiais têm diversidade em suas fontes, como

[...] os materiais escritos (como, por exemplo, jornais, revistas, diários, obras literárias, científicas e técnicas, cartas, memorandos, relatórios), as estatísticas (que produzem um registro ordenado e regular de vários aspectos da vida de determinada sociedade) e os elementos iconográficos (como, por exemplo, sinais, grafismos, imagens, fotografias, filmes). Tais documentos são considerados “primários” quando produzidos por pessoas que vivenciaram diretamente o evento que está sendo estudado, ou “secundários”, quando coletados por pessoas que não estavam presentes por ocasião da sua ocorrência (Godoy, 1995, p. 21-22).

Além disso, a pesquisa realizou a análise de conteúdo como técnica investigativa, a qual interpreta e analisa os conteúdos de comunicação com a finalidade de interpretá-los. “A análise de conteúdo desenvolve-se em três fases: (a) pré-análise; (b) exploração do material; e (c) tratamento dos dados, inferência e interpretação (Bardin, 1977, p. 95).” (Gil, 2008, p. 152). Dessa forma, a pré-análise consiste no primeiro contato com os documentos a fim de organizá-los baseados na formulação da hipótese e prepará-los para análise. A exploração do material, a segunda fase, é a administração sistemática da organização da primeira fase, na qual o pesquisador codifica os dados baseados na escolha das unidades (recorte de pesquisa), enumeração e escolha de categorias para classificação desses dados. Por fim, o tratamento tem o objetivo de transformar os dados em informação (algo válido e significativo). À medida que as informações obtidas são confrontadas com

informações já existentes, pode-se chegar a amplas generalizações, o que torna a análise de conteúdo um dos mais importantes instrumentos para a análise das comunicações de massa. (Gil, 2008, p. 153)

Dessa maneira, a pesquisa realizou o levantamento de materiais documentais aliado à investigação pela análise de conteúdo. Nessa etapa, selecionou os documentos, explorou o material à luz do recorte da pesquisa e tratou os dados de forma mais ampla. A decisão de realizar um levantamento bibliográfico se justifica por dois motivos principais: em primeiro plano, o foco inicial era realizar uma análise baseada exclusivamente em materiais previamente registrados, como material audiovisual, livros, artigos e periódicos. Isso ocorreu devido à natureza da análise musical proposta, que abrangeu obras de pesquisadores das áreas de Letras, Ciência da Informação, Biblioteconomia, Antropologia, Sociologia e História, além de literatura marginal, que são livros publicados por participantes do Movimento em editoras independentes.

Em segundo lugar, o trabalho foi conduzido durante a pandemia da SARS-CoV-2 (COVID-19), período em que houve um prolongado adiamento das aulas presenciais logo após uma semana de seu início. É importante mencionar que há uma relutância por parte dos participantes de se envolverem em pesquisas acadêmicas, pois eles se sentem apenas como “objetos de estudo”. Essa hesitação é motivada pela percepção, no âmbito do Movimento Hip-Hop, de que o ambiente acadêmico, embora associado ao conhecimento, ainda é predominantemente marcado pelo classicismo. Essa dificuldade em estabelecer a participação dos membros do Movimento em pesquisas acadêmicas foi descrita por Souza (2011):

Em agosto de 2003, fiz contato com um grupo que acabou não participando do processo de geração de dados, que começou um ano depois. O que, à primeira vista, parecia uma aproximação tranquila, logo foi substituído por uma inquietação, por um incômodo. [...]

Alguns jovens do grupo, depois de me ouvirem com atenção, passaram a discorrer sobre suas frustrações com o universo acadêmico. Diziam que, por diversas vezes, haviam sido objeto de estudo e que pouco ou nada sabiam sobre o desenvolvimento e a finalização dos trabalhos, a não ser quando os viam publicados, algumas vezes sem mesmo ter um exemplar em mãos (Souza, 2011, p. 21).

Muitos integrantes do Movimento Hip-Hop resistem em participar de entrevistas conduzidas por acadêmicos e profissionais da mídia devido à falta de notificação ou reconhecimento após a conclusão da pesquisa, conforme relatado por Souza (2011). A pesquisadora ainda reforça que o fato de ser participante do

Movimento Hip-Hop e ser negra não invalida o caráter acadêmico da pesquisa. Diante dos fatos elencados, conclui-se que entrevistas não são a abordagem mais apropriada para esse trabalho, pois é inadequado que os entrevistados sejam tratados ou que se sintam meramente como objetos de estudo. Em vez disso, o foco recai sobre a produção artística dos participantes, o que inclui revisar notícias de jornais independentes para compará-las com jornais televisivos, documentários, videoclipes, livros e revistas lançados por editoras e produtoras independentes, bem como entrevistas concedidas pelos participantes para jornais e televisão.

Assim, para a coleta de informações de materiais acadêmicos, foram consultadas 3 bases de dados e a fase foi complementada por esses materiais audiovisuais e produções artísticas citadas. No Quadro 1, apresenta-se os procedimentos metodológicos relacionados aos objetivos a partir da contextualização e descrição após a escolha do recorte de pesquisa:

Quadro 1 - Objetivos e Procedimentos metodológicos

Objetivo	Procedimentos metodológicos
Investigar a influência do Hip-Hop Nacional na construção e disseminação do conhecimento, memória e identidade da cultura e como a Ciência da Informação contribui para esses processos.	— Revisão bibliográfica de pesquisadores nas áreas de História, Antropologia, Letras e Comunicação Social sobre o movimento Hip-Hop Nacional e contextualização política; — Levantamento de obras da literatura marginal, documentários e artigos jornalísticos relacionados à história do Hip-Hop Nacional (entre as décadas de 1970 a 1990).
Mapear e analisar as principais obras e autores que abordam a relação entre o Hip-Hop Nacional, a construção da memória e identidade e a Ciência da Informação.	— Levantamento de obras relacionadas aos conceitos de memória, identidade e Cultura e à história da Ciência da Informação (Carlos Alberto Ávila Araújo, Mariza Russo e Marlene de Oliveira);

	— Revisão bibliográfica de artigos relacionados aos conceitos de memória, identidade, cultura com o Hip-Hop Nacional ou Ciência da Informação.
Propor um modelo conceitual que articule os elementos do Hip-Hop Nacional, a Ciência da Informação e os processos de construção da memória, identidade e cultura.	— Desenvolvimento do modelo após o mapeamento bibliográfico; — Comparação teórica dos autores que conceituam os elementos do Hip-Hop, a Ciência da Informação, memória, identidade e cultura; — Análise dos conteúdos encontrados para interpretação; — Validação do modelo por demonstração da aplicabilidade por estudos de caso (reportagens e entrevistas).
Analisar como o Hip-Hop Nacional tem sido utilizado como ferramenta para a construção de uma memória coletiva e para a valorização da cultura popular brasileira, especialmente nas periferias urbanas.	— Levantamento de notícias de jornais independentes e televisivos relacionados a iniciativas culturais do Hip-Hop Nacional; — Levantamento de obras relacionadas à história do Hip-Hop Nacional com autores participantes.
Examinar como a Ciência da Informação pode auxiliar na organização, preservação e divulgação da produção cultural do Hip-Hop Nacional.	— Coleta de dados de materiais acadêmicos: artigos de periódicos e livros.

Fonte: Elaborado pela autora.

É importante ressaltar que, em algumas situações, foi necessário que a

autora interagisse brevemente com alguns membros do movimento Hip-Hop para obter alguma direção no trabalho, como no caso de Thaíde, no qual houve uma breve interação em que ele forneceu o contato de Jackson, ambos da segunda geração do Hip-Hop Nacional (Estação São Bento). Jackson descreveu, por meio de mensagens de WhatsApp (Apêndice A), como era o Movimento Hip-Hop naquela época. Esse diálogo foi motivado pela audição da música *Hip-Hop Puro*, de Thaíde, na qual ele menciona J.R. Blaw, um participante do Movimento durante a segunda geração que faleceu antes do término da história desta no Hip-Hop do Brasil.

Ao buscar registros acadêmicos sobre J. R. Blaw, constatou-se a falta de estudos a respeito dele. Em continuidade à pesquisa, foi encontrado o documentário intitulado *Nos Tempos da São Bento*, dirigido por Guilherme Botelho e produzido em 2019, o qual aborda a história da Galeria São Bento, um espaço cultural alternativo que foi importante para o desenvolvimento do Hip-Hop em São Paulo, assim como as músicas de Thaíde. Esses dados foram relevantes para destacar a seletividade da memória coletiva no Hip-Hop, pois há uma dependência da vitalidade da memória pelos participantes de cada década do Movimento, os quais são responsáveis por transmitir essa memória para os participantes mais jovens.

3 MEMÓRIA

*Trago marcas profundas na minha memória
Abolição aqui só aconteceu nos livro de história
Nessa conversa só existe dois lados:
O com o passado escravocrata e o outro com o passado escravizado
(Nego Max²² – Eu não Sou Racista²³)*

A memória, em linhas gerais, refere-se à capacidade de armazenamento, retenção e recuperação de informações, seja de maneira biológica, social ou tecnológica. Na memória biológica, Le Goff (1990) define como “[...] propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou o que ele representa como passadas” (Le Goff, 1990, p. 423). Aristóteles (1930²⁴) já afirmava que a memória se trata do passado e que pessoas com “boas memórias” retêm muitas recordações. Nota-se que o filósofo utiliza o conceito de uma memória mais individualizada:

Memória não é, portanto, nem Percepção nem Concepção, mas um estado ou afeição de uma destas, condicionada pelo lapso de tempo. Como já observado, não existe tal coisa como memória do presente enquanto presente, pois o presente é objeto apenas de percepção, e o futuro, de expectativa, mas o objeto da memória é o passado (Aristóteles, 1930, p. 1, tradução nossa).

Se a memória é um objeto do passado, esta é dependente do resgate, da percepção, da conservação do indivíduo para evocar as impressões do passado de forma oral, o que dependia do ato de rememorar e do próprio indivíduo de contar, pois “A memória é seletiva. Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado” (Pollak, 1992, p. 203). Em vista disso, há a necessidade do registro da memória biológica em recursos informacionais, sejam escritos à mão, sejam armazenados de forma eletrônica ou digitalmente, para a retenção de informações, o que é denominado como memória tecnológica.

Após estudos da memória social e coletiva, cujo principal pesquisador foi Halbwachs (2003), a memória é considerada um fenômeno atual, vivido no presente e uma representação do passado de acordo com Nora (1993), porque “a memória não

²² Nome artístico de Erickson Max Fortes Pereira, natural de Volta Redonda, Rio de Janeiro, e criado em Taubaté, São Paulo. Em 2010, criou o “Mentes Construtivas”, um grupo de rap em parceria com seu primo RBO, Star Choc e M16. (PORTAL RND, 2018).

²³ Videoclipe oficial disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v2DCHWp2XyA&ab>. Acesso em: 18 fev. 2021.

²⁴ Edição traduzida para a língua inglesa em 1930. Obra original em 350 a.C.

se acomoda a detalhes que confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções” (Nora, 1993, p. 9).

Neste contexto, a definição é transdisciplinar. Ao pensar instantaneamente nesse conceito, considera-se um resgate de percepções do indivíduo sobre sua vivência e rememoração desta. As outras perspectivas relacionadas ao tema são baseadas nessa primeira definição, a qual foi estudada pelas áreas biológicas (Biologia, Psicofisiologia, Psicologia, Psiquiatria, Neurofisiologia²⁵).

Candau (2005) afirma que a Biologia é indispensável para a explicação da memória e da consciência, bem como a Psicologia e a Filosofia partem de análises do uso cultural e social da memória, o qual é gerado pela transmissão de informações do indivíduo para seu grupo oralmente. Já Hedstrom (2016) denomina isso como memória grupal ou coletiva, que é pesquisada nas áreas humanísticas (Antropologia, Filosofia, História, Sociologia). Em uma terceira visão, mas que é baseada na primeira, as áreas exatas (Ciência da Computação, Engenharia, Matemática) estudam a memória algoritmicamente para a criação da memória computacional.

Desse modo, há diversas classificações da memória para a ampla compreensão do tema, nas quais diferentes autores as denominam conforme suas áreas de conhecimento, enquanto outros estudiosos se baseiam nessas classificações. Halbwachs (2003) traz a memória social, coletiva e individual. Pollak (1989) traz a memória nacional, também definida como memória institucional por Marques (2007 *apud* Rueda, Freitas e Valls, 2011). Ferreira e Amaral (2004) utilizam o conceito de memória eletrônica para definição da digitalização da memória. Souza e Alves (2024) definem a memória grega (memória mítica, transcendente e divina) e contemporânea (estudos posteriores da Antiga Grécia). Oliveira e Rodrigues (2011), em uma análise dos artigos científicos na área da Ciência da Informação, categorizaram a memória em memória humana, memória artificial e memória social.

Na perspectiva da Ciência da Informação, os estudos exploram a ligação entre informação e memória, em que esta é diretamente influenciada pela forma como a informação é estruturada, armazenada e registrada documentalmente. “A materialização da informação evidenciada nos documentos físicos é também a materialização da memória — a memória social, intelectual e científica da

²⁵ De acordo com os estudos de Le Goff (1990). Candau (2005) também afirma que a área da Biologia e Psicologia são indispensáveis para a explicação da memória.

humanidade” (Silva; Cavalcante, 2018, p. 99). Isso contribui para a construção da diversidade de perspectivas históricas e para a articulação das representações sociais dos sujeitos conforme Araújo (2018).

Nesse estudo, aplicar-se-ão os conceitos focados na memória coletiva, social, assim como individual, suas relações com a identidade — esta apresentada isoladamente em capítulo posterior —, porém com a reflexão apontada pelos termos de Souza e Alves (2024) para contextualização histórica e reflexão sobre a memória eletrônica.

3.1 GRÉCIA ANTIGA: MNEMÓSINE E AS PERSPECTIVAS FILOSÓFICAS

A memória, de acordo com o que os estudos apontam, tem suas primeiras aparições na Grécia Antiga com a deusa Mnemosine. “A *mnemosine*, nas sociedades tradicionais, era o fio condutor que se encarregava de transmitir, tendo por base a sua linguagem, as práticas, os hábitos, os costumes e os valores da própria cultura” (Souza; Alves, 2024, p. 5).

No período Homérico (1150 a.C. a 700 a.C.), os gregos acreditavam que “[...] a memória também era carregada de um certo misticismo e, por isso, tomada de um significado transcendente e divino” (Souza; Alves, 2024, p. 5). Os poetas e filósofos eram abençoados pelas nove Musas, filhas da deusa Mnemosine. Por meio de canções, eles contavam as narrativas mítico-poéticas com a finalidade de conservar as memórias do povo. As Musas os presenteavam com a inspiração necessária para criar, recitar e compor palavras em ritmos, pois elas trazem à luz da verdade (*alétheia*) e, ao mesmo tempo, impõem o esquecimento (*léthe*). Inspirado pelas Musas, o poeta se torna um mestre da verdade, resgatando o passado dos cantos das sereias, que simbolizam esquecimento, perdição, morte, e trazendo-o ao presente, de acordo com Smolka (2000).

Para manter a tradição, esta deve ser lembrada por todos. Para isso, todas as pessoas, independentemente de serem poetas, filósofos ou *mnemon*²⁶, precisavam praticar a memorização, que é a transmissão oral das histórias do povo. “A poesia do poeta homérico, versão – autorizada – da palavra pública, tem, por isso mesmo, um poder de sustentar, de controlar, de certa forma, a cultura, a tradição”

²⁶ “Funcionários que tinham a função de memorar e conservar o que era importante religiosamente e juridicamente (Le Goff, 1984), asseguravam a passagem das histórias para as futuras gerações.” (SILVA; ALVES, 2024, p. 4-5)

(Smolka, 2000, p. 169). A memorização da tradição poetizada depende da recitação constante e reiterada, pois, até o século V a.C., os gregos acreditavam que a prática da memória constante do passado é a acumulação do conhecimento.

No período Arcaico (800 a 500 a.C.), de acordo com Souza e Alves (2024), a origem do alfabeto grego e a consolidação da escrita marcaram uma transformação significativa na história da Grécia. Segundo Le Goff (1990), os *mnemon*, que memoravam e conservavam as histórias da população grega pela oralidade, passam a registrá-las em estelas²⁷, tornando-se guardiões da memória escrita, como arquivistas.

É importante mencionar que Platão vivenciou a transição da transmissão da memória oral para a escrita. No diálogo *Fedro*, Platão demonstra as limitações da escrita, que não consegue comunicar ao leitor a essencialidade do método e do conteúdo. Ele apresenta a retórica de Sócrates e Fedro, os quais debatem sobre a existência da reminiscência e sua diferença em relação à memória. Sócrates menciona a lenda de Thoth e Tamuz, oriunda da Mitologia Egípcia.

Thoth, o deus da escrita e do conhecimento, visita o monarca Tamuz para demonstrar a invenção da escrita. Thoth a apresenta como um remédio para a memória, referindo-se ao registro de tudo para evitar o esquecimento. Em contraponto, Tamuz argumenta que, ao escrever, o sujeito deixará de exercitar a memória, visto que confiará apenas no que foi escrito e se lembrará apenas com base nesses registros. Isso preocupa Tamuz, porque a sabedoria não será mais memorizada, mas sim uma aparência dessa sabedoria que será rememorada, ou seja, uma falsa sabedoria.

Assim, o indivíduo deixaria de memorizar o conhecimento e a sabedoria exercitada pela oralidade, pois “a escrita enfraqueceria a memória do homem e o levaria a uma falsa sabedoria, pois se tornaria refém dela para recordar as informações” (Souza; Alves, 2024, p. 7). Ao terceirizar o exercício de rememorar, o indivíduo tende a esquecer, já que, ao ter a consciência de que essa memória está registrada, ele se concentra apenas em acumular conhecimentos efêmeros.

3.2 MEMÓRIA SOCIAL: PERSPECTIVAS DO INDIVÍDUO E DO COLETIVO

Os primeiros estudos da memória e sua definição abordam a individualidade

²⁷ Coluna ou placas de mármore utilizada para escritas ou esculturas.

do conceito, pois este é a vivência, experiência e lembrança do indivíduo. Entretanto, são raros os casos em que este está completamente sozinho e, caso compartilhe a sua memória com outrem, esta se torna coletiva. A memória grega, conforme visto anteriormente, é composta pelo compartilhamento oral da memória individual para seu povo. “Essa memória era construída a partir da memória social dos indivíduos que, partilhando as suas memórias, teciam e asseguravam a repetição de comportamento de seus grupos” (Ricoeur; Vieira, 1988 *apud* Souza; Alves, 2024, p. 5).

Nesse contexto, a memória individual “[...] se baseia naquilo que é visto, feito, sentido e pensado pelo indivíduo em determinado momento do tempo” (Oliveira; Simões, 2009), é o que constrói a memória coletiva. Apesar disso, esta é influenciada pelo contexto social em que se insere: de acordo com Halbwachs (2003), ainda que as lembranças sejam apenas do indivíduo e outras pessoas não estivessem presentes, ele a compartilha para um grupo seletivo de pessoas, “[...] uma certa quantidade de pessoas que não se confundem” (Halbwachs, 2003, p. 30). Isto ocorre porque o grupo compartilha suas lembranças e confiam nas memórias uns dos outros para a rememoração dos fatos.

Candau (2019) denomina esse fenômeno como Metamemória, no qual há uma certa “desconfiança” do indivíduo perante sua própria memória e, assim, depende de outros membros de seu grupo para evocá-la. Outro tipo importante é a Memória de Alto Nível, que se trata de uma memória de recordação ou reconhecimento, “[...] evocação deliberada ou invocação involuntária de lembranças autobiográficas ou pertencentes a uma memória enciclopédica (saberes, crenças, sensações, sentimentos etc.)” (Candau, 2019, p. 23). Por outro lado, a Protomemória é a repetição rotineira e repetitiva inconsciente, uma memória-hábito. Dessa forma, conclui-se que a memória individual é o ponto de vista ou depoimento do sujeito sobre a memória coletiva, a qual foi compartilhado com o grupo social referente à lembrança. A construção dessa memória é a seleção dos dados comuns do grupo.

Assim, a memória coletiva consiste na “[...] ênfase sobre representações comuns de eventos e experiências passadas, alguns dos quais acontecidos muito antes do nascimento de qualquer indivíduo” (Hedstrom, 2016, p. 240). O termo, consolidado pelo sociólogo Halbwachs (2003), define-se pela reconstrução do passado por meio de um processo social vivido e experimentado por um grupo.

Segundo Pollak (1992), a memória é um fenômeno socialmente construído e herdado por uma memória coletiva e também pelas recordações de cada participante, o que inclui as inconstâncias entre as lembranças e o esquecimento.

Para manter a manutenibilidade da memória coletiva, de acordo com Le Goff (1990), há três tipos de celebrações: os monumentos, as datas comemorativas e o conceito de documento monumento. Estes são comumente encontrados no que Pollak chama de memória nacional, uma memória institucionalizada, mas também vistas em outros grupos sociais além dos oficiais. Isso porque a seleção das memórias nacionais não consegue representar toda a diversidade de uma nação. “Por conseguinte, escolher entre lembrar e esquecer também se torna um ato político e social” (Souza; Alves, 2024, p. 10).

As memórias, por serem contadas em conjunto e rememoradas por todos, não necessariamente refletem as situações reais. Candau (2019) afirma que a memória coletiva possui três armadilhas das Ciências Humanas e Sociais: confundir recordações memorizadas com as manifestadas; ter o falso consenso de um grupo, em que as partilhas da memória coletiva não são as representações exatas das situações ocorridas conforme pensamos no passado; e ter a ideia de que a escrita, fala e o pensamento politizados produzem a memória coletiva.

A primeira armadilha se refere a uma memória institucionalizada. É pela repetição do ato de rememorar os acontecimentos de uma determinada forma que estes se tornam verdade para o grupo, ainda que essa coletividade não tenha vivido tais acontecimentos. Os membros sentem que pertencem a essas situações. Pollak (1992) denomina esse fenômeno como “vividos por tabela”: “São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não” (Pollak, 1992, p. 200). Assim, embora não tenha provas de que os acontecimentos ocorreram, o grupo os terá como situações reais.

Desse modo, a segunda afirmação de Candau (2019) manifesta o falso consenso do grupo. Isso acontece porque, no momento em que o indivíduo evoca sua lembrança, outra pessoa pode confirmar ou realizar uma tentativa de “correção” a partir de sua própria memória. Haveria, então, uma união das recordações de ambos os indivíduos, o que construiria uma crença da precisão dessa lembrança. Halbwachs (2003) alega que o indivíduo se torna mais confiante quando recorda a memória em conjunto, o que Candau (2019) denomina em seus estudos como

metamemória, e justifica que essa confirmação pelo Outro é importante pelo fato de que a pessoa não se contentaria com a sua própria versão da lembrança.

3.3 PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA: O LEMBRAR E O ESQUECER

A preservação da memória é a principal preocupação para profissionais das áreas socioculturais, com os da Ciência da Informação, uma vez que o registro e conservação da memória são os principais pontos focais dos estudos. Conforme visto anteriormente, a memória é falível do ponto de vista biológico: um indivíduo pode lembrar, mas também pode esquecer parcial ou completamente a lembrança que possuía. “A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento” (NORA, 1993, p.9), tornando-a falível, conforme Pollak (1992). A problemática da seletividade ou da escolha de ideias, percepções ou acontecimentos em lembranças, de acordo com Gondar (2016), é o desdém dos demais, pois pode resultar no esquecimento.

Nas *Confissões* de Santo Agostinho (2008), nota-se alguns conceitos por Gondar, mas o autor vai além ao demonstrar sobre a consciência do lembrar: o verbo significa um ato consciente, mas, inconscientemente, há lembranças mais nítidas que outras. Isso revela a seletividade e imparcialidade da memória ao ordenar as lembranças. Nesse sentido, uma lembrança, por mais profunda e pouco aflorada que esteja na mente, quando ressignificada e dotada de sentido — seja por meio de objetos *mnemônicos* ou pela confirmação de outras pessoas para realçá-la — é reordenada na memória do indivíduo.

Outro ponto que Santo Agostinho (2008) traz é o conceito do esquecimento ser uma forma da memória:

[...] se eu me tivesse esquecido dessa coisa, sem dúvida não poderia reconhecer a que equivalia aquele som. Por conseguinte, quando me lembro da memória, é a própria memória que por si mesma a si mesma está presente; quando, porém, me lembro do esquecimento, não só a memória está presente mas também o esquecimento: a memória, com que me lembro; o esquecimento, de que me lembro. Mas que é o esquecimento senão a privação da memória? (Agostinho, 2008, p. 62-63).

Conclui-se que o esquecimento não é um antônimo de memória, apenas uma privação desta que pode ser resgatada ou silenciada. Candau (2019) afirma que é favorável que o esquecimento ocorra em alguns momentos “[...] para evitar que o

passado se tornasse um «abismo do presente» (Candau, 2019, p.112). Isso se refere ao esquecimento de acontecimentos traumáticos ou prejudiciais ao indivíduo. Como esse autor afirma que a memória define a identidade, então a consequência desse esquecimento é a perda de parte de si próprio. Ele ainda afirma que a memória coletiva trata mais dos esquecimentos do que das recordações, uma vez que, ao ser lembrada, esta possui menos características em comum com as lembranças individuais do que com o esquecimento compartilhado pelos membros de uma sociedade.

Em um ponto de vista coletivo, a questão da memória sociocultural da memória se torna mais complexa, pois a seleção do que “[...] será decidido o que será, coletivamente, lembrado e esquecido, valorizado e desprezado” (Araújo, C. A. Á., 2018, p. 69) é uma disputa de indivíduos ou grupos da memória coletiva para a construção do que Pollak (1992) denomina como memória nacional. “A memória organizadíssima, que é a memória nacional, constitui um objeto de disputa importante, e são comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo” (Pollak, 1992, p. 203).

Vale salientar que a memória nacional, ainda que mais organizada com memórias selecionadas por essas disputas — Pollak (1992) denomina como “o enquadramento da memória” —, é constantemente reorganizada e manutenível. As memórias que “perdem” a disputa da memória nacional, geralmente compostas por lembranças de grupos minoritários, são as que Pollak (1989) denomina de memórias subterrâneas e têm três aspectos fundamentais: a interpretação dos movimentos políticos são altamente influenciadores e também exigem alterações no campo da memória; a impossibilidade de controle completo das construções ou mudanças no campo da memória; memórias traumáticas e divergentes da memória oficial conseguem sobreviver no nível do “não-dito” por muitos anos, seja pelas lembranças serem proibidas, indizíveis ou vergonhosas, ou por falta de escuta, por medo e/ou vergonha.

Assim, a memória individual tem um esquecimento natural e seletivo baseado no que faz sentido para o indivíduo que a possui, uma vez que pode ser rememorada pelo grupo, esteja este presente ou não, sobre alguma ação. Para se tornar uma memória nacional, há uma disputa na qual as memórias de grupos minoritários são conduzidas ao esquecimento pela memória nacional. Esta, porém, está em constante manutenção para reorganização e adaptação conforme novas disputas memoriais e contextos surgem.

3.4 MEMÓRIA E IDENTIDADE SOCIAL

A memória e a identidade, de acordo com Candau (2019), têm uma relação de interdependência: a memória não pode existir sem a identidade, a identidade não existe sem a memória. Esta é construída e reconstruída por meio da rememoração dos indivíduos do grupo, o que gera o sentimento de pertencimento, fruto da identidade. As disputas em torno da memória se refletem nas construções identitárias, pois a memória coletiva molda a identidade de indivíduos e comunidades: “[...] a memória se constitui como mecanismo de identificação humana, é a marca da sua cultura, aproximando os seus semelhantes e distinguindo um grupo dos outros, afirmando sua identidade” (Oliveira; Simões, 2009, p. 19).

Pollak (1992) destaca que a memória “[...] é um fenômeno construído social e individualmente” (Pollak, 1992, p. 204) e constituinte fundamental do sentimento de identidade. As memórias compartilhadas, construídas em conjunto, moldam-na por meio das interações sociais, o que evidencia a natureza social dessa construção e reforça que a memória individual e a identidade sofrem influências do coletivo.

Dessa maneira, a memória modela o comportamento dos indivíduos: “Quando nossa memória se torna irremediavelmente falível, em caso de perturbações mnésicas severas associadas a doenças neurodegenerativas [...] é então acompanhada de uma perda de identidade pessoal” (Candau, 2019, p.143). A identidade à qual o autor se refere é conceituada pelas Ciências Sociais como identidade social.

Hall (2004) afirma que a identidade é o sentimento de “[...] pertencimento a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (Hall, 2004, p. 5), mas que estão em processo de fragmentação pelas mudanças estruturais em um contexto pós-moderno²⁸. A identidade, segundo o autor, não é nem única, nem estável, mas é modificada e “suturada” de sua estrutura após o indivíduo dialogar com novos mundos culturais. Esse fenômeno acontece “Quando se define uma identidade mediante um processo de abstração de traços (língua, tradições, condutas estereotipadas), [e] frequentemente se tende a desvincular essas práticas da história misturas em que se formaram.” (Canclini, 2019, p. 23).

²⁸ A pós-modernidade se refere a uma condição ou estado da sociedade caracterizado pela desconfiança das grandes narrativas e ideologias, pela fragmentação e pluralidade de perspectivas e pela predominância da cultura de consumo e da mídia. Esse conceito desafia as certezas e as verdades universais que eram características do período moderno, o que promove uma visão mais relativista e desconstruída das identidades culturais e sociais.

Para Silva (2014), as identidades são, com frequência, formadas em contraste umas com as outras, pois a construção de uma identidade para um grupo pode depender da demarcação de diferenciações em relação a outras identidades. Woodward (2014) propõe que o termo é relacional e marcado pela diferença, em que essa distinção é sustentada pela exclusão. Sem a diferença, a identidade perde o sentido.

As identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas *simbólicos* de representação quanto por meio de formas de exclusão *social*. A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade *depende* da diferença. Nas relações sociais, essas formas de diferença — a simbólica e a social — são estabelecidas, ao menos em parte, por meio de *sistemas classificatórios*. Um sistema classificatório aplica um princípio de diferença a uma população de uma forma tal que seja capaz de dividi-la (e a todas as suas características) em ao menos dois grupos opostos — nós/eles (por exemplo, servos e croatas); eu/outro (Woodward, 2014, p. 40).

Os sistemas classificatórios descritos por Woodward são construções ativas elaboradas pelo grupo social dominante, o qual detém maior poder em comparação aos demais. Essa classe de indivíduos poderosos, frequentemente caracterizada como uma minoria em termos numéricos, designa aquilo que difere de si como identidade. Silva (2014) complementa essa visão, afirmando que identidade e diferença são relações sociais intrinsecamente ligadas às dinâmicas de poder: uma identidade não se define como tal ao ser imposta por uma relação de poder. Como as classificações são realizadas a partir da perspectiva da identidade, isso estabelece uma hierarquia de privilégios.

A hierarquização proposta por Silva não separa a identidade de sua diferença apenas de maneira simplista, como “preto no branco”. As identidades são um ponto comum de um grupo, na qual a constituição parte de várias daquelas de maneira fragmentada e híbrida. O hibridismo das identidades está diretamente relacionado aos movimentos demográficos, conforme argumenta Silva (2014) ao tocar nos temas de desterritorialização de diásporas, deslocamento de nômades e/ou do cruzamento de fronteiras. As pessoas, ao deixarem os territórios considerados nacionais, geram o sentimento de “ser estrangeiro”, ou seja, “o Outro”. Dessa forma, as diásporas africanas, ainda que em contextos de desterritorialização forçada, promovem movimentos de hibridização, miscigenação e sincretismo em relação às identidades locais.

4 CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO E SUAS RELAÇÕES COM A CULTURA

*“Lírico, poético, de fácil entendimento
Se não for pelo acesso, nós tá é perdendo tempo”
(Gabi Nyarai²⁹, Psicopretas vol. 2³⁰)*

A Ciência da Informação é construída por um conjunto de perspectivas e teorias destinadas a compreender os fenômenos que examina: a informação. Os estudos da área são relativos ao ciclo informacional, que Targino (1995, p. 12) define como “[...] origem, coleta, organização, armazenamento, recuperação, interpretação, transferência, transformação e utilização da informação [...]” em campos do saber diversos — “[...] a imbricação entre documentos (ou registros de conhecimento), mediações (tecnológicas, institucionais) e saberes (culturas, memórias, conhecimentos coletivos)” (Araújo, 2018, p. 8). Targino (1995) afirma que as informações adquiridas e organizadas sistematicamente se tornam conhecimento, o que interliga com o que Oliveira (2011) definiu como objetivo do surgimento dessa nova ciência: “[...] reunir, organizar e tornar acessível o conhecimento cultural, científico e tecnológico produzido em todo o mundo” (Oliveira, 2011, p. 13).

A área se torna intrinsecamente interdisciplinar. Saracevic, citado por Oliveira (2011), sustenta que isso acontece devido à origem dos estudos da informação, que são provenientes de estudiosos de outras áreas do conhecimento, o que gerou uma multiplicidade de perspectivas. Além disso, Targino (1995) destaca que a Ciência da Informação não estuda a informação em um segmento específico, mas a informação da informação (metainformação), o que torna inevitável a interação com as demais áreas.

De acordo com Oliveira (2011), esse campo científico é recente — mais precisamente, surgiu na década de 1960, segundo Araújo (2018) — e, por esse motivo, ainda está em construção. Entretanto, o ciclo informacional no qual a Ciência da Informação se dispõe a estudar se transforma ao longo do tempo: a informação que antes era disponibilizada amplamente por livros, jornais, revistas e outros tipos de documentos físicos, no século XXI é disponibilizada eletronicamente em e-books,

²⁹ Nome artístico de Gabriela de Brito, rapper desde os 16 anos com participações em batalhas de rima e produções independentes. Nyarai tem origem africana e significa “humildade”. (BOCADA FORTE, 2015)

³⁰ Videoclipe oficial disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=55D5yCCwLxY&ab>. Acesso em: 18 fev. 2021.

artigos jornalísticos online e buscadores com uma extensa base de dados digitais. Com os avanços da tecnologia, o ciclo informacional sofre alterações cada vez mais rápidas para se adequar às novas realidades, o que torna constante a construção de novos caminhos para a Ciência da Informação.

Partindo desse contexto, torna-se essencial explorar o histórico da Ciência da Informação e os desafios que moldaram seu percurso. Compreender suas raízes permite avaliar a forma como se estabeleceu a sua integração com diversos campos do conhecimento — como a “Biblioteconomia, Ciência da Computação, Comunicação Social, Administração, Linguística, Psicologia, Lógica, Matemática, Filosofia/Epistemologia” (Oliveira, 2011, p. 20) — e fortalecer suas relações com a cultura, foco central desse capítulo. Ao revisitar o desenvolvimento histórico, identificam-se as transformações que impulsionaram a área e compreende-se como esta se adaptou às constantes inovações tecnológicas e sociais.

4.1 ANTECEDENTES E GÊNESE

A Ciência da Informação surgiu na década de 1960 influenciada pelas áreas de Documentação e Recuperação da Informação. Araújo (2018) enfatiza a importância da contextualização histórica anterior, pois acontecimentos pontuais nas áreas de Bibliografia, Documentação e Biblioteconomia foram essenciais para a fundamentação teórica e metodológica que permitiu o surgimento e desenvolvimento do campo.

Entre as décadas de 1920 e 1940, de acordo com Araújo (2018), cientistas das mais diversas áreas — com destaque a químicos, físicos e engenheiros — começaram a se dedicar à elaboração de índices e resumos, além da promoção em canais de comunicação para a disseminação dos conteúdos. “Eles se consideravam como cientistas da informação, já que eram cientistas que pesquisavam para cientistas.” (Oliveira, 2011, p. 14) para a facilitação e agilidade do trabalho de seus pares. Araújo (2018) afirma que, antes do surgimento do termo “cientista da informação”, eles eram chamados de *science services*³¹. Oliveira (2011) argumenta que o termo aparentemente tinha intenção de distingui-los dos cientistas de laboratório, pois seus interesses eram focados em organizar a informação científico-tecnológica.

No final dos anos 1940, ocorreram dois eventos importantes que contribuíram

³¹ A tradução desse termo, portanto, seria “serviços científicos”, o que reflete suas atividades na época.

para o surgimento da Ciência da Informação: o surgimento da Teoria Matemática da Informação e a problemática da Explosão da Informação³². O primeiro, também conhecido como Teoria Matemática da Comunicação, foi criado por Shannon e Weaver, engenheiros de telecomunicações. A teoria explica os princípios da comunicação e aborda os desafios na transmissão de mensagens entre a fonte de informação e o destinatário, por meio dos canais mecânicos de comunicação.

A fonte de informação, ou emissor, envia sua mensagem ao transmissor que, através de um sinal, é recebida pelo receptor de modo a entregar a mensagem ao destinatário. A transmissão de sinais entre o transmissor e o receptor, contudo, pode falhar devido a ruídos externos, que os autores denominam como fonte de ruído. Shannon e Weaver identificaram três dimensões ou níveis de problemas no processo teórico: técnico, semântico e pragmático. O primeiro nível se relaciona com a garantia de que o conjunto de símbolos seja corretamente transmitido do emissor ao receptor. O segundo se refere à atribuição de significado aos símbolos, abrangendo sentidos conotativos e denotativos. O terceiro nível está ligado à eficácia e ao sucesso na transferência da mensagem, aferindo o impacto e o entendimento pelo receptor. De acordo com Oliveira (2011), a teoria contribuiu significativamente ao evidenciar a necessidade de uma definição clara da essência da informação com a qual os profissionais da área estavam preocupados.

A Explosão da Informação, conhecido também como Explosão Informacional ou Explosão Bibliográfica, foi o termo denominado por Vannevar Bush, engenheiro e cientista do *Massachusetts Institute of Technology* (MIT), em seu artigo “*As We May Think*” em julho de 1945. O texto relata o aumento da velocidade da comunicação entre indivíduos, registros e ideias em que a ciência proporcionou e demonstrou desafios que perduram até o século seguinte.

Há uma montanha crescente de pesquisa. Mas há evidências crescentes de que estamos nos atolando hoje à medida que a especialização se expande. O pesquisador fica estonteado pelas descobertas e conclusões de milhares de outros trabalhadores — conclusões que ele não consegue encontrar tempo para compreender, muito menos para lembrar, à medida que surgem. No entanto, a especialização torna-se cada vez mais necessária para o progresso, e o esforço para fazer a ponte entre disciplinas é correspondentemente superficial (Bush, 1945, tradução nossa).

Bush (1945) traz, também nesse artigo, a solução de automatizar processos da

³² RUSSO (2010, p. 49) cita Bush para essa expressão, mas o termo encontrado na publicação original foi “*growing mountain of research*”, montanha crescente de pesquisa, em tradução livre.

recuperação da informação, na qual esboça a ideia de um dispositivo de armazenamento de todos os livros, registros e comunicações automatizados para consulta rápida e flexível, denominado Memex, abreviação de *Memory Extension* (Extensão de Memória, em tradução livre). Apesar do Memex não ter sido de fato criado, sua ideia foi uma grande contribuição para a discussão entre cientistas da época e a criação da disciplina científica Recuperação da Informação, proposta por Mooers, de acordo com Araújo (2018), e a invenção dos computadores posteriormente.

A partir da década de 1950, período subsequente à Segunda Guerra Mundial e durante a Guerra Fria, surge a Revolução Técnico-Científica, também conhecida como Revolução Técnico-Científica-Informacional e Terceira Revolução Industrial. Esse movimento intensificou o crescimento exponencial do conhecimento registrado, conforme alertado por Bush, especialmente nas ciências exatas e em áreas voltadas para a indústria, tais como Ciência da Computação, Robótica, Telecomunicações, Química, Biotecnologia e Engenharia. “Nos anos 50, uma massa crítica de cientistas, engenheiros e empreendedores começaram entusiasticamente a trabalhar o problema e a solução apontados por BUSH” (Saracevic, 1996, p. 44). De acordo com Saracevic (1996), cientistas e engenheiros, juntamente com governos e agências de financiamento, articularam iniciativas em escala mundial para controlar a explosão informacional. Isso ocorreu primeiro na ciência e tecnologia e, depois, em outros campos do conhecimento. “O interesse dos países mais desenvolvidos pelas atividades de ciência e tecnologia [...] ocasionou um aumento considerável na geração e nas buscas de conhecimentos” (Russo, 2010, p. 49).

Apesar do surgimento de teorias da informação e de instituições³³ relacionadas ao campo, os desafios referentes à reunião, organização e acessibilidade do conhecimento científico-tecnológico persistiam. A formalização da Ciência da Informação como área do conhecimento ocorreu em 1962 durante a conferência no *Georgia Institute of Technology*, na qual a área foi definida oficialmente.

Influenciada por novos conceitos e por instituições ligadas à Documentação e à criação de sistemas automatizados de Recuperação da Informação, a área adotou a Teoria Matemática da Informação de Shannon e Weaver como objeto de estudo. Entretanto, essa abordagem era reducionista, pois enfocava problemas técnicos de

³³ Como a criação Institute of Information Scientists (IIS), em 1958, no Reino Unido. (RUSSO, 2010, p. 51)

transmissão de mensagens e excluía a significância (conteúdo, qualidade) e o aspecto social da informação. Oliveira (2011) reforça que o fluxo de mensagens, ao se tratar de pessoas, é recebida omnidirecionalmente, o que torna necessária a seleção conforme o interesse do indivíduo.

Entre as décadas de 1980 e 1990, houve discussões sobre a natureza da Ciência da Informação. Com o alastramento do campo fora do Reino Unido, Estados Unidos e União Soviética — países estes em que a área se manifestou e se consolidou —, surgiram novos debates, discussões e teorias relacionadas ao campo de estudos, em que o modelo tecnicista de 1960 (relacionado ao tratamento da informação) foi questionado e criticado.

Na França, a ramificação da Ciência da Informação está relacionada à Comunicação, segundo Araújo (2018), na qual a informação é o conteúdo do processo comunicativo e apenas é concebida se for comunicada. Os estudiosos franceses propõem uma teoria geral da informação e da comunicação.

No Canadá, Araújo (2018) afirma que os estudos canadenses são aproveitamentos de pesquisas estadunidenses e franceses, ora opostas, ora complementares. Dentro dos estudos da informação, constituem-se quatro grandes temas:

[...] o tratamento dos documentos (descrição, classificação, indexação e condensação); busca de informação (recuperação da informação, comportamentos de busca de informação, fontes e serviços de informação, procedimentos de busca); práticas dos usuários (leitura, práticas culturais, compartilhamento e cooperação, exclusão digital) e gestão estratégica da informação (que evoluiu da antiga gestão de documentos, passando pela gestão da tecnologia de informação, chegando atualmente à gestão do conhecimento e gestão da memória organizacional) (Araújo, 2018, p. 31-32).

Outras três propostas foram levantadas de acordo com Araújo (2018): a interdisciplinaridade; a Ciência da Informação como uma ciência pós-moderna³⁴; e a Ciência da Informação como ciência humana e social. A interdisciplinaridade foi definida por Borko (1968) e Saracevic (1970) como uma característica “natural”, pois diversos estudiosos de outros campos do conhecimento atuaram em seu surgimento. Ademais, há outra linha de raciocínio na qual a área presta serviços de informação e, por isso, as práticas interdisciplinares da Ciência da Informação eram apenas conceitos e métodos de outros campos do conhecimento. “Entendimentos mais recentes, contudo, têm dado conta de que esse é o movimento interdisciplinar da

³⁴ Ver nota 12.

ciência da informação: fazer dialogar, *dentro dela*, as contribuições das diferentes áreas de conhecimento” (Araújo, 2018, p. 35). Dessa maneira, conceitos das mais diversas áreas são discutidos na Ciência da Informação sob a perspectiva informacional.

A segunda proposta é a pós-modernidade como uma característica do campo de estudo. Esse debate científico surge, de acordo com Araújo (2018), na segunda metade do século XX por meio da ampla mudança dos conceitos humanísticos³⁵. Contudo, outros estudiosos refutam a constatação por argumentarem que a modernidade não se concluiu. Essa discussão foi colocada na perspectiva da área por Wersig, em 1993. O autor afirma que a Ciência da Informação é uma ciência pós-moderna por solucionar diversos problemas causados pelas ciências modernas. Wersig até propõe que a especificidade da Ciência da Informação reside na maneira particular de estudar fenômenos diversos, utilizando conceitos e métodos que constroem uma rede conceitual interligada. Além disso, a Ciência da Informação não estuda um objeto empírico novo e específico, mas aplica um olhar informacional para compreender e analisar diferentes fenômenos da realidade.

Por fim, a caracterização da área é entendida como uma ciência humana e social, a qual atravessou o século XX. Como já mencionado, a Ciência da Informação surge em um contexto científico-tecnológico, entre guerras, além de utilizar a Teoria Matemática da Comunicação, o que colocou a área nas ciências exatas. Entretanto, faltavam as perspectivas humanas, ou seja, o usuário na “equação” dos estudos informacionais. De acordo com Capurro (2003 *apud* Araújo, 2018), Shera e Egan propõem a epistemologia social, o que representa os primeiros traços da ampliação do campo para além das ciências exatas.

Assim, a ciência da informação não nasceu como uma ciência tipicamente social, mas identificou-se ao longo dos anos com o escopo das ciências sociais à medida em que se orientou para uma postura em que os sujeitos passaram a ser vistos como o principal ator e objetivo dos chamados sistemas de informação, e que métodos e conceitos das ciências humanas e sociais foram aplicados para o seu estudo (Araújo, 2018, p. 37).

O motivo dessa mudança foram as transformações na Recuperação da Informação, sobretudo em seu uso. Desde 1960, segundo Oliveira (2011), os avanços da tecnologia transformaram as atividades de tratamento, armazenamento e recuperação da informação. Em contextos institucionais e empresariais, o uso da

³⁵ Conceitos relacionados à política, religião, ciência, ao comportamento e aos valores da humanidade.

tecnologia para essas atividades trouxe novos conceitos e teorias para a área. Entre os anos 1980 e 1990, o surgimento dos microcomputadores proporcionou não somente novas abordagens, mas novos suportes informacionais, como disquetes e CD-ROMs para armazenamento de dados.

Em 1990, a Internet chegou para o uso popular e, segundo Russo (2010), promoveu o acesso a informações armazenadas em bases de dados na web, nos Estados Unidos. A criação de buscadores online possibilitou a recuperação de informações de todos os tipos de registros documentais e de conhecimento mundial para os usuários em computadores pessoais. Isso possibilitou uma nova vertente a ser estudada no campo da Ciência da Informação.

4.2 CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE

A tecnologia trouxe um grande impacto entre o final do século XX e o início do XXI com o surgimento dos microcomputadores e da internet. Ao longo dos anos, outros dispositivos surgiram para o acesso cada vez mais facilitado: smartphones, tablets e dispositivos IoT³⁶, entre outros. Os usuários passaram a obter acesso à informação do mundo em tempo real sobre qualquer registro que desejassem.

Entretanto, uma diversidade de desafios chegou para esse quadro. Em primeiro plano, a Explosão Informacional definida por Bush em 1945 novamente retorna: agora, não há uma “montanha crescente de pesquisa”, mas “uma montanha crescente de informação”. Wurman (1991 *apud* Targino, 1995) afirma que não há explosão de informação, mas de dados, justificando que a informação conduz a compreensão. Nesse sentido, o que para um usuário é informação, para outro, é apenas um dado.

Em segundo lugar, parte da população mundial não tem acesso à informação: segundo a União Internacional de Telecomunicações (UIT), 37% das pessoas nunca usou a internet por não ter acesso ao recurso em 2021. Os motivos podem incluir o custo dos dispositivos com acesso à internet e o pagamento pelo serviço; a ausência de cabeamento de rede e, conseqüentemente, de wi-fi; entre outros, o que gera um problema econômico e informacional.

Por fim, a questão levantada por Araújo (2018): a visibilidade das informações. Como estas são disponibilizadas por páginas e aplicativos com grande poder

³⁶ IoT: abreviação de *Internet of Things* (Internet das Coisas).

econômico, a visibilidade e prioridade das informações é movida pelo comércio: os buscadores são patrocinados para exibir determinadas páginas como os primeiros resultados, o que gera a concentração de poder e exclusão de fontes de informação diversas e plurais. O autor também aponta limitações ao idioma por haver privilégios para uns, enquanto outros são silenciados e alerta para mais uma preocupação à Ciência da Informação: “[...] a informação se relaciona diretamente com a esfera pública contemporânea, como local a proporcionar condições de envolvimento e participação por meio do acesso à informação (VENTURA, 2002; FERRY et al, 1989)” (Araújo, 2018, p. 44). Nesse contexto, o autor conclui que não basta apenas o vasto acesso às informações, é preciso mais soluções para que toda a disseminação informacional seja benéfica para a humanidade.

Durante muito tempo, e ainda hoje, propagou-se a ideia de que os sistemas automatizados de recuperação da informação, e particularmente os motores de busca na internet, possibilitariam um mundo em que os conhecimentos estariam acessíveis a um “clique” e o desenvolvimento das tecnologias bastaria por si, seria capaz de conduzir a uma sociedade mais justa e igualitária (MATTELART, 2002; WOLTON, 2009). Não foi o que aconteceu, e hoje é preciso estudar e refletir sobre as diversas ações e práticas das pessoas na produção, na circulação, no acesso e na apropriação da informação (Araújo, 2018, p. 45).

Araújo (2018) aponta três desafios que a área enfrenta: o fenômeno da pós-verdade, fim do paradigma do balcão e a necessidade do gerenciamento do patrimônio cultural. A pós-verdade conceitualmente surgiu na década de 1990, época em que as percepções individuais eram levadas pela emoção e, as crenças pessoais, priorizadas em relação aos fatos objetivos. A questão abordada não é a existência de mentiras, mas a falta de verificação dos fatos apresentados, ainda que haja toda a disponibilidade da internet, devido ao apego emocional a crenças preconceituosas ou fundamentalistas.

O segundo desafio, o paradigma do balcão, refere-se a um modelo de atendimento à necessidade de informação em seus sistemas. Com a disponibilização da internet, esse paradigma chega ao fim, pois os usuários atendem à sua única necessidade de informação ao acessar a internet. Na Ciência da Computação, esse comportamento da busca e recuperação da informação é definido como *web 1.0*, visto que os usuários apenas realizam consultas em sites encontrados nos buscadores. Na virada do século, porém, o usuário passou a ser um participante da internet como autor, editor e organizador, situação definida como *web 2.0* em 2004 por O'Reilly.

Nesse contexto, os usuários passaram a ser produtores de conteúdo.

Por fim, a necessidade de gerenciamento de patrimônio cultural. Isso significa, em resumo, o apagamento do registro de uma determinada informação caso as atividades do site e/ou rede social não obtenham retorno financeiro ou de acesso. Pereira (2017 *apud* Araújo, 2018) alega que, na maioria das vezes, não houve atores institucionais para a preservação do que foi publicado e debatido nas atividades. É importante que ocorra a preservação desses debates para que haja a compreensão do pensamento de uma determinada época, situação próxima do que Hall (2016) denomina como cultura.

Novamente, a Ciência da Informação se prepara para o surgimento de novos conceitos e teorias, uma vez que os anteriores — discutidos no século XX — já não sustentam os desafios enfrentados. Araújo (2018) alerta a emergência da criação de um novo modelo pragmático, intersubjetivo e sociocultural para o estudo dos fenômenos informacionais apresentados. Nesse sentido, a informação se interliga aos conceitos de “[...] documento, saberes, ação, contexto, cultura, memória, coletivo, sociedade, histórico” (Araújo, 2018, p. 47), alguns destes já discutidos no capítulo anterior.

Cultura, em sua definição geral, abrange significados compartilhados e se relaciona com a identidade, emoção e o pertencimento dos membros do grupo, que não necessariamente têm um território definido. Segundo a Unesco, o termo é “[...] um conjunto de características distintas, espirituais, materiais, intelectuais e afetivas que caracterizam uma sociedade ou um grupo social. Abarca, além das artes e das letras, os modos de vida, os sistemas de valores, as tradições e as crenças” (Unesco, 1982; 1995; 1998 *apud* Brant, 2004, p.13). Hall (2016) contribui na discussão afirmando que o conceito é um dos mais complexos das ciências humanas. O autor define a expressão como “[...] o ‘modo de vida’ de um povo, de uma comunidade, de uma nação ou de um grupo social” (Hall, 2016, p.19).

A cultura, para White (2009), é realizada pela “simbologização”, que “[...] é a capacidade de originar, definir e atribuir significados, de forma livre e arbitrária, a coisas e acontecimentos no mundo externo, bem como de compreender esses significados” (White, 2009, p. 9). O autor afirmava que a cultura foi construída e criada em cima do “simbologizar”: civilizações passaram a ter culturas completas à sua maneira, criando discursos e crenças que influenciavam diretamente nos costumes, nas atitudes, ferramentas, nos utensílios, ornamentos e nas vestimentas. É importante

mentonar que a simbologização pode sofrer transições ao longo do tempo devido à mudança de comportamento desses indivíduos, o que afeta diretamente a cultura desse grupo.

Esse conceito, entretanto, é referente a uma cultura que não tem influência de outros grupos e/ou culturas externas. Isso desconsidera o processo da globalização, termo definido pelas áreas da Comunicação e da Sociologia como “Processo pelo qual a arte, a cultura, a música, o comportamento, o vestuário dos indivíduos de um país sofrem e assimilam as influências de outros, devido ao desenvolvimento dos meios de comunicação de massa [...]” (Michaelis, 2021). Assim, a cultura, produtora de identidade do grupo, ao ser influenciada ou miscigenada com outra, sofre o processo da globalização, que “[...] pluralizou os contatos entre os diversos povos e facilitou as migrações, problematizando assim o uso da cultura como um expediente nacional” (Yúdice, 2013, p. 28). Canclini (2015) apresenta o conceito de “culturas híbridas”, o qual desterritorializa a cultura em um contexto moderno, permitindo que esta sofra mistura com outras culturas, o que o autor chama de hibridação cultural.

A globalização ocorre, também, no momento em que um indivíduo se desloca do grupo e entra em contato com outro, o que ocasiona uma coexistência de culturas, termo denominado por Canclini (2015). Para ele, essa coexistência é observada principalmente na colonização em um determinado país: o colonizado já tem uma cultura, mas o colonizador impõe a sua. Isso resulta em um embate entre culturas, com uma elitização da segunda e degradação da primeira.

Hall (2016) afirma que, tradicionalmente, a cultura é definida como o melhor pensamento e discurso de uma determinada sociedade, a “alta cultura”. É o que chamamos de “cult”, pois o autor descreve como um “[...] somatório das grandes ideias [...] de uma época” (Hall, 2016, p. 19). Entretanto, o estudioso argumenta que há uma definição mais moderna para o termo, a qual compreende o entretenimento como manifestações artísticas em geral de uma maioria em uma determinada sociedade, o que é denominado “cultura popular ou de massa”.

Por fim, Hall (2016) apresenta a sua definição de cultura como “compartilhamento de significados” entre os indivíduos de um determinado grupo ou sociedade, na qual estes interpretam e dão significados aos acontecimentos, às coisas e pessoas de maneira semelhante. “Além disso, a cultura se relaciona a sentimentos, a emoções, a um senso de pertencimento, bem como conceitos e ideias” (Hall, 2016, p. 20). Desse modo, o conceito está intimamente ligado à

identidade, pois a caracterização de uma cultura envolve o senso de pertencimento dos indivíduos a um grupo.

Assim como a memória e a identidade — conceitos estudados no capítulo anterior —, a cultura é investigada por diversas áreas do conhecimento. De acordo com Miguez (2008), o termo transcende as áreas da Antropologia, Sociologia e Ciências Sociais e passa a ocupar os estudos dos campos da História, Geografia, Ciência Política, Demografia, Comunicação, Psicologia, Ciências Ambientais, Direito, Economia, Gestão, Engenharia, Ciência da Computação.

Além das áreas citadas por Miguez (2008), a Ciência da Informação, conforme visto acima, também estuda a cultura na perspectiva dos aspectos culturais e comportamentais que influenciam a maneira como a informação é utilizada e transformada em conhecimento dentro de um grupo e vice-versa. Essas influências moldam a maneira como a informação é interpretada, assimilada e transmitida, além de sua criação, organização e preservação. Isso impacta diretamente o processo de aprendizagem e a formação do conhecimento. Nesse contexto, a área da Ciência da Informação busca compreender os conceitos de cultura e suas relações com a informação para a organização desta.

5 HIP HOP, AS ORIGENS

“Nem se pensava em vídeo clipe
A levada do rap era bem mais simples
Havia pouco grafite nos muros Porém, o
Hip-Hop era bem mais puro”
(THAÍDE³⁷, *Hip-Hop Puro*³⁸)

O Hip-Hop surgiu no *South Bronx* (Sul do Bronx em tradução livre), Nova Iorque, Estados Unidos da América em 1973. Essa região, antes com uma população de classe média branca entre os anos 1940 e 1950, sofreu uma queda de investimentos imobiliários, teve um crescimento da violência e passou por um envelhecimento dos estoques residenciais, que são consequências do final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). De acordo com Moraes (2018), as expectativas de uma população classe média não se alinhavam mais com a área ocupada desde o século XIX, o que gerou o abandono desse local tanto em relação às pessoas físicas quanto jurídicas.

As autoridades governamentais agiram com base nas políticas públicas de hipotecas de casas no pós-guerra, na melhoria dos sistemas de transporte e na descentralização do Departamento de Defesa em Nova Iorque. Essas ações, somadas à recente ideia de *American Dream* (Sonho Americano em tradução livre), foram o fomento para que imigrantes negros, porto-riquenhos e hispânicos pudessem ocupar esses espaços.

O Sonho Americano, fruto da década de 1930, é o *ethos* estadunidense de que

Os Estados Unidos são inerentemente a terra da oportunidade, o país em que qualquer um pode galgar posições sociais [...]; o lugar em que o sucesso é um direito a ser reivindicado por qualquer cidadão que seja bem relacionado e benquisto (Reis, p. 129, 2001).

Desse modo, era vendida a ideia de que, com o esforço do trabalho, qualquer pessoa, estadunidense ou não, poderia alcançar o que deseja para a sua família. Essa utopia trouxe a falsa ideia de que, se pessoas de baixa renda tentassem a vida nos Estados Unidos, conseguiriam alcançar uma melhor condição de vida. Entretanto, era comum que essa população, sobretudo a que fosse imigrante, não

³⁷ Nome artístico de Altair Gonçalves, Thaíde é rapper, compositor, produtor, apresentador e ator brasileiro. Com mais de 30 anos de carreira, foi b.boy nos anos 1980, época do surgimento do Hip Hop no Brasil.

³⁸ Videoclipe oficial disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DI-hvyEoDa0>. Acesso em: 25 jan. 2022.

conseguisse entrar no mercado de trabalho e residir em boas áreas, o que foi um reforço do preconceito social, da xenofobia e do racismo.

Este último teve uma marca ainda maior após a segregação institucionalizada do Regime de Jim Crow nos anos 1950, no qual o Estado manteve a população não-branca (especialmente afro-estadunidenses) em subordinação a partir da segregação de espaços públicos — banheiros, assentos em transportes públicos, escolas, igrejas, entre outros — entre “brancos” e “não-brancos”. Em resposta a isso, nasceu o Movimento dos Direitos Civis no país para enaltecer a população negra nos campos da cultura, história e das raízes africanas. De acordo com Pereira (2019), ainda que tenha ocorrido a sanção dos *Civil Rights Act* (Ato dos Direitos Civis em tradução livre) em 1964, a prática da violência da comunidade branca racista não foi interceptada por esse próprio corpo social. Esse ato político originou o surgimento, a partir de 1965, do Movimento *Black Power*: “O movimento *Black Power* foi marcado por uma forte radicalização e contestação direta das estruturas segregacionistas, marcando um renascimento artístico, cultural, ideológico e político da cultura afro-americana” (Pereira, 2019, p. 43).

De acordo com Gonzalez (2004 *apud* Moraes, 2018), a porcentagem de imigrantes era de 11,1% em relação à população total nos anos 1950. Em 1970, esse número mais do que quadruplicou. Um dos motivos é o de que foi nessa década que o Sul do Bronx se tornou a área geograficamente urbana mais abandonada dos Estados Unidos devido à queda de investimentos imobiliários e ao crescimento da violência.

Contudo, nota-se, na pesquisa de Gonzalez (2004), que a população de baixa renda e imigrante chega nessa região com mais intensidade motivada pelo Sonho Americano e pela crise mundial dos anos 1970. Esse conflito, segundo Menezes (2010), tinha seus indicadores se manifestando desde 1968 com o fim do Sistema de Bretton Woods³⁹. Em 1971 ocorreu a alta do preço do petróleo e a desvalorização do dólar, o que gerou uma alta inflação no sistema capitalista.

Nesse contexto, o Sul do Bronx possuía uma área diversa pela convivência de povos negros, porto-riquenhos, latinos e hispânicos, além dos afro-americanos expostos à violência local. Para proteção de seus conterrâneos, os imigrantes

³⁹ Acordo de cooperação econômica do capitalismo assinado em 1944 como decisão das políticas monetárias e econômicas dos países no pós-guerra.

formavam gangues pelo confronto de ocupação de territórios e, com isso, a exposição da violência tencionava ainda mais.

As mais recentes divisões na cidade foram predominantemente étnicas e econômicas. Segundo Mollenkopf, “Nova York, que era uma cidade relativamente rica, branca e industrial, tornou-se economicamente dividida, multirracial e prestadores de serviços” (Rose, 1997, p. 198).

Apesar das tensões vividas entre os moradores da vizinhança, o esporte, lazer e a cultura eram realizados por essas próprias pessoas em festas e finais de semana devido ao baixo investimento de políticas públicas no Sul do Bronx. A música teve forte influência dos jamaicanos com os *sound systems*, que são equipamentos de sons utilizados em caminhões e carros grandes, os quais faziam o som do *funk*, *soul* e *reggae*⁴⁰.

É importante ressaltar que o Hip-Hop já nasce de uma coletividade multicultural, pois, com a chegada de múltiplos povos no Sul do Bronx, estes são marginalizados e inseridos na cultura estadunidense. Sobre isso, Gupta e Ferguson (2000, p. 33) definem: “O ‘multiculturalismo’ é, ao mesmo tempo, um débil reconhecimento do fato de que as culturas perderam suas amarras a lugares definidos, e uma tentativa de subsumir essa pluralidade de culturas na moldura de uma identidade nacional”. Nesse contexto, as manifestações artísticas carregam um forte teor da cultura dos povos em que foram compostos.

As festas de rua eram movimentadas por *disc jockeys* (autodenominados DJs) entre os anos de 1960 e 1970. Nessa época, os programas das rádios traziam os DJs para tocar músicas de bailes em danceterias e discotecas. Conhecido como um dos pioneiros do Movimento Hip-Hop, o DJ Kool Herc, membro do grupo jamaicano *Le Sound System*, realizava apresentações em *block parties* (festas de quarteirão em tradução livre). As pessoas se entretinham com um animador de festa que falava com o público através do microfone para que não parassem de dançar. Devido a isso, o termo “animador” seria conhecido como Mestre de Cerimônia (ou MC) posteriormente.

Mas essas festas não minimizaram a violência do Sul do Bronx, uma vez que, em muitas destas, havia brigas e tensões entre as gangues somente pelo fato de serem rivais. Isso chamou a atenção de um membro da *Black Spades*, o Kevin

⁴⁰ O *reggae* influenciou diretamente o Hip-Hop (MACEDO, 2011) com os *toasting*, tradição oral africana de contar longas histórias (TEPERMAN, 2015) em forma de poesia ritmada.

Donovan que, após seu retorno de uma viagem à África no início dos anos 1980, espalha o ideal de união entre gangues com o lema “paz, amor, união e diversão”. Donovan era conhecido pelo seu nome artístico DJ Afrika Bambaataa⁴¹, pois exercia esse trabalho em festas de bairro, assim como DJ Kool Herc. Herc inspirou Bambaataa a promover competições artísticas entre membros de gangues rivais em vez de brigarem entre si.

Assim, iniciaram-se, nessas festas de bairro, a montagem de equipes de dança, rima e arte para competir e divertir os participantes dessas reuniões. Foi a partir desse contexto que foram definidos os quatro elementos do Hip-Hop: Mestre de Cerimônia (MCs), *Disc Joquei* (DJs), Grafiteiros e *B-boys/B-girls*. De acordo com Teperman (2018), os quatro elementos, que deveriam seguir o lema de Bambaataa para participar, começaram a ser referidos após a estreia de filmes relacionados ao tema. Foi a essa manifestação cultural que se deu o nome de Hip-Hop, cuja tradução seria “balançar os quadris” devido ao local em que o Movimento surge e se manifesta.

As músicas eram dançantes e inspiradas em batidas da *black music* (música negra) da época — rock, *blues*, *disco* e *soul* —, e o conteúdo das letras dependia da ocasião: caso fossem para apresentação nas festas, as letras eram românticas ou para animar o público; caso fossem para competições de rimas, os improvisos das falas ofensivas contra os oponentes eram mais comuns.

A melodia diferenciada dos estilos da música negra — por ser feita eletronicamente — e a dança, que tinha movimentos inspirados na realidade local, chamaram a atenção da população fora dos limites do Bronx. O Hip-Hop, então, começa a ganhar destaque pela indústria fonográfica estadunidense juntamente com os demais estilos musicais da coletividade negra.

Como qualquer manifestação artística que vende e obtém sucesso nos Estados Unidos, o Rap (o gênero musical do Hip-Hop), *breaking dance* (a dança) e o grafite (artes visuais) começaram a ter a atenção da mídia para venda de produtos relacionadas ao movimento, como roupas semelhantes aos dos grupos de batalhas de rima e *breaking dance* e outros artigos relacionados ao tema, além da produção de filmes que começam a surgir, como *Beat Street* (conhecido pelos títulos A

⁴¹ Nome artístico de Kevin Donovan, que foi um DJ, rapper e produtor americano. Fundador da Zulu Nation, ele é amplamente reconhecido como um dos pioneiros do Hip-Hop e um dos pais do gênero. Bambaataa foi um dos primeiros a desenvolver o estilo de DJing breakbeat, que envolve a repetição rápida de amostras de bateria sincopadas.

Loucura do Ritmo e Na Onda do Break em sua versão brasileira). Cazé e Oliveira (2008) afirmam que isso é “fruto da sociedade-mercado que vivemos”, a qual distorce os valores do movimento que foi iniciado nas ruas pelo público marginalizado e oprimido para inserção de valores de uma sociedade consumista.

Teperman (2015) afirma que os participantes do Hip-Hop já temiam que o Movimento perdesse o significado cultural ao ser disseminado pelo mercado fonográfico e cinematográfico até antes do Movimento chamar atenção da mídia. Ainda que a disseminação da manifestação artística fosse importante para alertar as pessoas sobre os temas abordados, era perigoso reduzir as manifestações artísticas a produtos de mercado. Como contraponto, “Bambaataa passou a defender a existência de um ‘quinto elemento’ na cultura hip-hop: o conhecimento” (Teperman, 2015, p. 27).

O Rap se destacou por ter dois elementos do Hip-Hop e por ser o porta-voz, o que verbaliza o que o Hip-Hop está representando naquele momento. A letra, o discurso ritmado dos MCs e o som dos DJs feitos em formato de improviso caracterizavam o Rap em festas de bairros, que eram populares na época. Após o surgimento do quinto elemento, o Rap se tornou politizado e passou a incluir, em suas letras, falas sobre desigualdade social e movimento negro, mas não aboliu a vertente focada como produto de mercado. Surge, inclusive, um novo gênero, que não faz parte do Movimento, mas é considerado um contramovimento: o *Miami Bass*, um subgênero do Rap oriundo de Miami.

Nota-se, com esse panorama, que o Hip-Hop deixou de ser apenas um movimento social da população de Bronx e se tornou uma cultura desterritorializada, que Canclini (2015) definiu como “culturas híbridas” em um contexto moderno. Entretanto, quando chega ao Brasil, o Hip-Hop sofre uma “reterritorialização” e ganha uma nova forma por meio dos próprios brasileiros que viajavam para os Estados Unidos.

5.1 HIP-HOP NO BRASIL

O Movimento *Black Power* estadunidense, entre os anos de 1960 e 1970, influenciou diretamente o Brasil por meio das artes, sobretudo a música nas rádios e nos bailes *soul* realizados em clubes nas periferias. No Rio de Janeiro, esse movimento ficou conhecido como Black Rio: “A música transformou-se em uma forma de resistência e preservação da memória cultural negra” (Tella, 1999,

p. 61).

O contexto político brasileiro era diferente e, por isso, não houve movimentos sociais semelhantes aos dos Estados Unidos, já que, nos anos 1960 até metade dos anos 1980, o país passava pela Ditadura Militar (1964-1985). Essa época foi demarcada pela supressão dos direitos individuais do cidadão brasileiro e de qualquer ação considerada como reacionária ao governo por meio dos Atos Institucionais, pela restauração da ordem e defesa da democracia a comando dos militares. Vieira (2010) divide esse período em três grandes fases: a primeira (1964-1968) é caracterizada por festivais, canções de protesto e denúncias; a segunda (1968-1974) é após o decreto do Ato Institucional Nº 5 (AI-5)⁴²; e, a terceira (1974-1985), como a época de redemocratização a partir de lutas populares e manifestações.

Depois do marco da segunda fase, o decreto do AI-5 trouxe mais repressão às manifestações do povo, pois “A contestação pela música tinha como objetivo ‘conscientizar politicamente’ a sociedade em geral e protestar contra o autoritarismo do governo federal, como pode ser verificado no decorrer da História” (Vieira, 2010, p. 8).

Por outro lado, a população majoritariamente não tinha conhecimento do inglês, então a censura para produtos do exterior se tornou menor. Sem compreender e sem não saber a pronúncia correta do idioma, a população brasileira fazia uma espécie de paródia para cantar as canções e as apelidavam de “melôs”. *Melô do Trem*, por exemplo, é a canção *Express*, do grupo musical de *soul funk* B.T., que utilizava *samples* de trem da época, as quais combinavam com a batida musical. Esse comportamento se estendeu até os anos 1980, década em que as músicas ou eram traduzidas ou recebiam apelidos populares para serem identificadas.

Nesse contexto, temos uma população utilizando os espaços de lazer como locais de identidade e consciência, mas sem um entendimento profundo dos significados das letras musicais. Os Bailes Blacks se tornaram espaços “[...] de identidade e consciência, [o que] incomodou os militares a ponto de movimentarem o aparato repressivo do regime, que, por meio de seus agentes, acompanhava de

⁴² Decreto de recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas, das Câmaras de Vereadores, dos Parlamentares e Senadores. Suspensão dos direitos políticos e habeas corpus e proíbia quaisquer atividades ou manifestação de cunho político.

perto os bailes” (Daefiol, 2020, p. 2-3).

O racismo era velado e mascarado na sociedade em uma falsa concepção de harmonia entre condições e oportunidades aos brasileiros independentemente de cor, a qual era denominada democracia racial. Para instaurar esse modelo, foi assinado, por Rui Barbosa, um decreto que incinerava todos os registros históricos africanos e afro-brasileiros em formato físico após a Lei Áurea, a lei de abolição da escravidão no Brasil. Ao queimar esses documentos, as autoridades acreditavam que também estavam abolindo os fatos históricos da escravidão. Como resultado, hoje não há uma compreensão lógica sobre a experiência africana e de seus descendentes no país.

Ao queimar os documentos, os donos do poder entendiam que também estavam abolindo os fatos históricos da escravidão e, em consequência disso, não existe hoje uma compreensão lógica sobre a experiência africana e de seus descendentes no país. Esse evento marcou o primeiro intento de um sistema que, posteriormente, se estruturou na sociedade brasileira de justiça social e igualdade democrática. [...] Em teoria, no Brasil não importaria a cor da pele nem a descendência dos indivíduos, visto que todos eram resguardados sobre uma identidade nacional; na prática, a classe dominante branca sempre buscou construir uma democracia artificial controlando os meios educacionais, políticos e econômico-sociais. Sendo assim, o mito da democracia racial floresceu sem contestações até que os próprios negros passaram a compreender suas condições sociais e econômicas e manifestar seu protesto contra as estruturas de poder dominantes (Pereira, 2019, p. 48).

A queima de registros dessa parte da história é um meio de apagar os registros da memória institucional e de tornar o que aconteceu esquecível. Para Le Goff (1990), o silêncio e esquecimento de um determinado período são indícios de manipulação dessa memória. Nesse trecho de Pereira (2019), é evidente que a democracia racial foi eficaz no objetivo de controlar os meios de comunicação com o apagamento da memória institucional — Pollak (1992) denomina como memória nacional —, pois nasceu sem contestações da própria população. Além disso, criou-se um mito que perdura até hoje. Na memória institucional, a qual Pollak (1989) denomina como memória oficial construída pelo Estado, é notável o apagamento de grupos minoritários ou segregados da sociedade, o que é um reforço do pensamento de Le Goff (1990).

Ferraz e Campos (2018), por sua vez, afirmam que “[...] é impossível a reconstrução diária da memória e igualmente impossível a sua destruição completa”. Isso porque a memória social, ainda que em silêncio permanente, é carregada pelos indivíduos como uma memória coletiva, a qual disputa com a

memória oficial. Desse modo, apesar de haver uma queima de registros, a memória individual de cada participante permanece, assim como a memória coletiva oriunda da cultura externa. Nesse caso, a dos Estados Unidos permaneceu.

Esse acontecimento trouxe, como consequência, o negacionismo da existência do racismo estrutural presente no país e das ações que o reproduzem, os quais são tratados com normalidade ou não-importância, haja vista a escassez de registros históricos e ausência desse conhecimento por meios educacionais. Somente em 2003, por exemplo, houve a inclusão com obrigatoriedade da disciplina História e Cultura Afro-brasileira no currículo oficial da Rede de Ensino devido à lei 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Essa norma garante o conhecimento dos estudantes brasileiros sobre sua história contada a partir da perspectiva de memória nacional, o que assegura a sua construção diária por meio da educação.

A importância disso se deve ao fato de que a população, com noção da história e cultura afro-brasileira, fomenta o interesse pelo tema e, assim, ocorre a conscientização da história negra. Daefiol (2020) afirma que a cultura *soul* ecoa a política e cultura estadunidense no Brasil acerca da luta pelos direitos civis negros nos Estados Unidos: a juventude negra e periférica, com escassas oportunidades de ascensão social. Esse movimento deu origem a outros, como o Hip-Hop nas décadas seguintes, pois trouxe orgulho e auto estima aos negros brasileiros.

Nesse contexto, o movimento *Black* estadunidense entre os anos de 1960 e 1970 foi a mobilização que chegou no Brasil por meio das artes, sobretudo pela música nas rádios e pelos *disc jockeys* (DJs) em bailes *blacks*.

Como você falou antes, eu recebi o James Brown, mas isso era o que? Anos 70, então tinha aqueles grandes bailes blacks nos Palmeira, em vários lugar, que tinham cinco cidades muito fortes no Brasil, que era Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Brasília e Porto Alegre. Essas cinco cidades é que tinham os bailes blacks (Triunfo, 2016, 10 min 21 s).

Nelson Triunfo⁴³, dançarino de bailes e da rua no grupo Funk e Cia., em entrevista para o Danilo Gentili em 2016, cita os “bailes *blacks*”, pois a música estadunidense chegava ao público geral pelas rádios e pelos bailes. Em outra

⁴³ Nome artístico de Nelson Gonçalves Campos Filho, nascido na cidade de Triunfo-PE. Nelson é dançarino de soul e break, músico e ativista social. Em muitas entrevistas, ele conta que, no Rio de Janeiro, era conhecido como o Homem-Árvore, apelido dado pelo Tony Tornado, pelo cabelo black power.

entrevista, agora para a Folha de São Paulo (2021), Nelson ainda afirma que, antes dos bailes de salão (referindo-se aos bailes *blacks*) começarem, existiam festas menores e mais familiares, as quais ele denominou como “festinhas de quebrada”.

A mais conhecida das manifestações artísticas do Hip-Hop no Brasil foi o Rap, mas o *breaking dance* foi o que aterrissou primeiro em terras brasileiras. Segundo Ferreira (2018), o Hip-Hop chega por meio de sua dança nos bailes de casas noturnas de classes média e alta nas pistas de dança. O motivo é que havia uma precarização da informação, que dependia de pessoas que viajassem para os Estados Unidos “[...] e lá aprendiam passos da dança e os replicavam nos bailes de casas noturnas” (Ferreira, 2018). De acordo com o autor, esse tráfego de informações foi essencial para o desenvolvimento do Hip-Hop no Brasil.

Nesse contexto, é interessante analisar que os brasileiros que viajaram para os Estados Unidos, ao observarem os movimentos do *breaking dance*, trouxeram a lembrança do local original, mas também adicionaram uma interpretação brasileira. Assim, é explícito que há uma memória individual levada para outro território e, para isso, “[...] são necessários os acordos locais com o ambiente e aí acontecem as transformações” (Cazé; Oliveira, 2008, p. 8). Esses “acordos” são percebidos a partir das influências locais de cada estado que recebeu o Hip-Hop que, conforme a fala de Nelson Triunfo citada anteriormente, cinco capitais tiveram. Ferreira (2018) afirmou também que, em Pernambuco, havia bailes *blacks* como em outros estados, mas que o berço do Hip-Hop foi São Paulo.

5.1.1 São Paulo, o Berço do Hip-Hop

A cidade de São Paulo, localizada no estado homônimo, está na região Sudeste do Brasil. Com aproximadamente 11,5 milhões de habitantes de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2022), é conhecida por ser uma Região Metropolitana com um dos principais polos industriais do país. “Aí instalou-se uma enorme e complexa engrenagem produtiva que dita o ritmo da acumulação de capital no Brasil e constitui-se no seu elo de ligação com o internacional” (Komarick; Campanário, 1993).

A cidade tem muitas oportunidades de trabalho, o que chama a atenção de brasileiros de outros estados e de imigrantes. Vale salientar que, no início dos anos 1980, o país estava em uma época de redemocratização e reestruturação

econômica. A Ditadura Militar, como citada anteriormente, resultou em crescimento econômico pelos grandes investimentos em infraestrutura, indústrias e projetos de desenvolvimento, época conhecida como Milagre Econômico. Entretanto, para financiar esses projetos, o governo contraiu empréstimos. Devido a isso, houve um aumento do setor público e, conseqüentemente, da desigualdade social. Dessa forma, muitos brasileiros procuram oportunidades em regiões metropolitanas e grandes centros.

Muitos ativistas do movimento cultural *hip-hop*, ao evocar suas memórias, citam que, quando buscavam emprego e participavam desses momentos de sociabilidade, estavam, sem saber, em uma rota de aproximação com o *hip-hop*. As memórias dão conta da cidade como cenário de sobrevivência, em que a busca por inserção no mercado de trabalho, a necessidade de lazer, sociabilidade e circulação cultural fizeram com que a população negra tivesse o centro de São Paulo como referência (Souza, 2011, p. 68).

As pessoas migrantes, carregadas de memórias e identidades distintas oriundas de outros locais, trazem, além de sua força de trabalho, novas culturas. De acordo com o site oficial da cidade de São Paulo, desde o ano 1827 que esta tem marcas de culturas vindas de cerca de 70 países, além de outros estados brasileiros. Nos anos 1970 e 1980, destacam-se os costumes dos Movimentos Punk e Hip-Hop, ambos manifestados pela Galeria 24 de Maio e pela Estação de Metrô São Bento.

Piaia (2019), em um levantamento de acervo dos jornais Folha de S. Paulo e O Estado de S. Paulo com matérias jornalísticas referentes às práticas de grupos sociais no centro de São Paulo, afirma que os *punks* frequentavam os exatos territórios que os *b-boys* e *b-girls* nos anos de 1980, mas com locais de encontro distintos, já que, enquanto os dançarinos do Hip-Hop estavam próximos ao Mesbla¹⁰, os *punks* se encontravam na loja Punk Rock. O que dispersou os *punks* foi o crescimento do Movimento Hip-Hop e as constantes brigas de grupos rivais, já que não arrumavam conflitos ou brigas com outros grupos de culturas urbanas. Eles, inclusive, apreciavam a dança e o som do Hip-Hop, pois, segundo os participantes da época, a filosofia e ideologia *punk* eram correlatas ao Hip-Hop, além de haver o apreço pelo respeito mútuo.

Isso também ocorreu uns anos depois no Largo do São Bento. Eventos começaram a surgir no espaço dos *punks* e do Hip-Hop, o que segue com essa divisão dos espaços. Conforme o Hip-Hop foi se popularizando em São Bento, os *punks* se dispersaram mais uma vez devido ao intenso movimento.

Os espaços ocupados pelo Hip-Hop, como a Rua 24 de Maio e o Largo do

São Bento, são conhecidos como “Marco Zero do Hip-Hop Nacional” e “Berço do Hip-Hop” respectivamente. A Rua 24 de Maio recebeu uma placa feita de granito em 2017 por iniciativa de Nelson Triunfo, que buscou apoio da Secretaria de Cultura de São Paulo, com o objetivo de registrar parte da história do Hip-Hop na cidade. Em consequência disso, a inauguração da placa gerou um documentário de 15 minutos denominado *Marco Zero do Hip-hop*, que foi dirigido por Pedro Gomes. O diretor convidou não somente os participantes da roda da 24 de Maio, como também os da São Bento, além de pessoas participantes do movimento: “Queria pessoas mais novas falando sobre eles, então também tem Max B.O. e o Kamau reverenciando os pilares da cultura. [...]’, conta o diretor” (Alam, 2017).

Pedro Gomes reuniu todas essas pessoas, incluindo as que se beneficiaram da cultura após esses acontecimentos, pois são as que herdaram essa memória dos participantes dos acontecimentos mencionados. As transformações relacionadas ao Hip-Hop, tanto em âmbito local quanto internacional, destacam as figuras que protagonizaram os eventos mais significativos como “os pioneiros” ou “mais influentes”. Isso ocorre devido à construção de uma memória coletiva dentro desse grupo, conceito elucidado por Hedstrom (2016): trata-se da criação de um grupo que representa seu passado e compartilha origens, valores e experiências. Nesse sentido, o Hip-Hop tem uma memória coletiva extremamente forte e influente, além de inúmeras memórias individuais de seus membros, que têm experiências distintas, o que contribui para a personificação do Hip-Hop.

Com base nesse pressuposto, a memória coletiva do Hip-Hop é uma projeção do passado, a qual é construída a partir do senso comum sobre os fatos mais relevantes. A partir disso, conclui-se que há uma seletividade dos fatos devido à memória do Movimento ser construída por meio do consenso do grupo, isto é, as partilhas de memória dos membros validando a memória de outrem.

A confirmação pode ocorrer também com a busca pelos registros da época rememorada. Muitos dos participantes do Movimento Hip-Hop guardam reportagens de revistas e jornais da época que abordaram sobre os espaços de São Paulo destinados ao Hip-Hop, além de discos ou gravações realizadas, a fim de reconhecer que sua lembrança é verídica. Nota-se até uma necessidade de registrar as lembranças dos participantes do Movimento Hip-Hop entre os anos 1970 e 1990 a partir de documentários, livros e entrevistas gravadas para as futuras gerações.

5.1.1.1 Rua 24 de Maio, o Marco Zero do Hip-Hop

Don Billy, integrante do grupo de dança Funk Cia e MC, conta, no documentário *Nos Tempos da São Bento*, que o grupo se apresentava em frente ao Teatro Municipal em São Paulo:

Em 83, por intermédio de amigos nossos que iam buscar disco lá fora e tal... a gente ficou sabendo do break e toda aquela história do Hip-Hop, que hoje a gente sabe que é Hip-Hop, mas na verdade na época a gente não sabia nome de nada assim... a gente só sabia que era uma dança robotizada e que se dançava na rua. Então a gente resolveu levar essa dança pra rua. Então a gente resolveu levar essa dança pra rua e começamos a desenvolver do modo que a gente achava que era, na época. A primeira vez que a gente dançou break aqui na rua, em São Paulo, foi em frente ao Teatro Municipal. E depois a gente achou melhor migrar para 24, que já era um ponto histórico, de encontro de *blacks* e tal (Billy, 2015, 14 min 27 s).

A “24” a que Don Billy se refere é o nome da Rua 24 de Maio⁴⁴, localizada no Centro da capital de São Paulo, no cruzamento com a Rua Dom José de Barros, conhecida como “calçadão”. Essa rua é considerada o primeiro ponto de encontro dos *b.boys*, MCs e grafiteiros, pois, nessa época, o Hip-Hop era novidade e os brasileiros trocavam informações por meio de revistas, fitas, aprendizados repassados por pessoas que viajaram aos Estados Unidos, dentre outros registros que o grupo e os transeuntes que se interessavam pelo Movimento encontravam.

Nelson Triunfo, dançarino pernambucano apelidado pelos mais próximos como “Nelsão”, foi reconhecido como a liderança do grupo que tirou o *breaking dance* das casas noturnas e o levou para as ruas, junto com seu grupo de dança Funk Cia na cidade de São Paulo a partir de 1983. “Triunfo entendeu que o *breaking* nasceu nas ruas, e nas ruas deveria ficar, pois não se tratava apenas de uma dança, mas de uma manifestação cultural [...]” (Ferreira, 2018, p.30).

Essa localização, segundo Souza (2011), tinha grandes galerias com lojas de objetos importantes para a participação de festas na época, o que concentrava a divulgação e venda de convites para esses festejos. Era um local estratégico por ter novidades sobre o que ditava a moda de gírias, vestimentas, estilos e a como dançar. Quem se interessava pelas novidades e gostaria de ficar sempre atualizado, tinha o costume de passar na galeria antes de voltar para casa e se encontrar com seus parceiros e colegas para isso.

⁴⁴ Essa data no nome da rua se refere à Batalha de Tuiuti, em 24 de Maio de 1866, um confronto entre o Paraguai contra a Tríplice Aliança — Brasil, Argentina e Uruguai — durante a Guerra do Paraguai.

Apesar de o Hip-Hop não ser muito conhecido, o Movimento gerava interesse e identificação com os trabalhadores da área que, em sua maioria, tinham profissões como entregador, office-boy, engraxate, além de estudantes de cursos profissionalizantes interessados. Hall (2006) define essa identificação como identidade cultural, pois há um sentimento de pertencimento a culturas, sejam estas étnicas, raciais, linguísticas, as quais foram aprofundadas no capítulo anterior. Um exemplo é o relato de Rooneyoyo⁴⁵, que, ao ver os b-boys dançando, passou a se interessar por isso e, conseqüentemente, o sentimento de pertencimento surgiu: “Outubro, novembro e dezembro fazia datilografia. Teve uma época que eu descia e de repente eu vi os menino dançando e eu não sabia nem o que era na verdade né?” (Rooneyoyo, 2014, 3 min 32 s). Da mesma forma, Alam Beat compartilha sua experiência: “Eu tava lá fazendo curso de computação e ouvi aquela música eletrônica... E aí acabava de fazer a aula de computação, corria lá pra roda, ficava lá olhando os caras dançar na roda” (Alam Beat⁴⁶, 2014, 3 min 44 s). Com as informações adquiridas nas rodas, as pessoas que participavam começaram a compreender que havia mais do que a dança e que o Hip-Hop não era apenas isso, a música ou o grafite, mas todas as artes em conjunto.

Assim, o grupo recebia também os MCs e grafiteiros. Vale salientar que não foram encontrados registros de DJs nessa época da 24 de Maio, já que eles estavam em clubes e casas noturnas. Os motivos disso são os equipamentos, que deveriam ser montados e eram muito caros. Os *b.boys* traziam as *beatboxes*, que são caixas de som portáteis movidas a pilha e com fitas com algumas gravações para os dançarinos realizarem as apresentações.

Os artistas tinham limitações tanto comunicativas quanto financeiras e, por isso, muitos participavam das rodas nas ruas e “passavam o chapéu” para arrecadar dinheiro para a compra dessas pilhas e para a alimentação de quem estava se apresentando. Como os pioneiros não tinham conhecimento suficiente do que era o Hip-Hop, muitos deles atuavam como DJs, MCs e *b.boys* simultaneamente e em grupos, como o Funk Cia, Coisa e tal. No momento atual, os pioneiros que continuaram carreira — muitos seguiram solo — se tornaram MCs e DJs.

⁴⁵ Fundador do Sindicato Negro de São Paulo, a primeira posse de Rap brasileiro em 1992; atual Presidente Confederação Brasileira de Breaking DJ, MC e b.boy, foi participante da roda de break na 24 de Maio. Seu nome foi registrado na placa do Marco Zero da Cultura Hip-Hop nesse local.

⁴⁶ DJ do grupo de Hip-Hop Sampa Crew (formado em 1987).

Em 1983, foi o filme *Flashdance* (no Brasil, conhecido como *Flashdance: Em Ritmo de Embalo*) que fez os pioneiros se identificarem ou se encantarem pelos passos de *break* que os personagens faziam. No mesmo ano, produtores de televisão e da mídia se interessaram pela roda da 24 de Maio e começaram a fazer propostas, criar revistas em português sobre o tema e monetizar a diversão do grupo. Entre os fatos que mais destacaram, está a participação do Funk Cia na abertura da novela *Partido Alto* da Rede Globo, na qual eles dançavam juntamente a um grupo de samba com a canção *Enredo do Meu Samba*, de Jorge Aragão, na voz de Sandra de Sá. A Rede Globo registrou isso no site Memória Globo, que é focado em retrospectivas de novelas e programas que passaram na emissora. Essa foi a mais longa abertura de novela da emissora produzida por Hans Donner até aquele momento. Isso pôde divulgar, para outros estados, uma pequena porcentagem do que estava acontecendo em São Paulo e, assim, promover a disseminação da cultura em outros ambientes.

Os impactos provocados pelo grupo geraram descontentamento tanto entre os comerciantes quanto entre as autoridades da época. De acordo com Ferreira (2018), esses trabalhadores alegaram que as rodas de *breaking* atraíam a “maloqueiragem” e provocava medo aos clientes sobre serem assaltados. Os comerciantes, para afastar os dançarinos, despejavam desinfetante de Creolina nas ruas em frente aos seus estabelecimentos. Diante desse cenário, Nelson Triunfo decidiu dormir próximo ao local para flagrar os responsáveis e resolver de maneira pacífica. Ele negociou com os comerciantes a permanência do espaço, propondo que os dançarinos auxiliassem a atrair clientes para as lojas, mantivessem o local limpo após as apresentações e evitassem obstruir as entradas dos estabelecimentos, criando assim uma convivência harmoniosa entre comerciantes e participantes do movimento. Além disso, o grupo era sempre interrompido e abordado para passar pela revista da polícia. De acordo com Triunfo (2016), era crime por vadiagem não ter carteira assinada, mas a verdade é que, caso algum dos dançarinos procurasse por trabalho, não haveria oportunidades para ele. Segundo o integrante, o grupo se reunia e a roda se dispersava quando os artistas eram levados pelos carros de polícia, os quais são chamados de camburão. Todas as vezes que isso aconteceu, foi sem motivos. MC Jack e Alam Beat (2014) afirmam que Nelson Triunfo debatia com os policiais pacificamente, mas sem muito sucesso em convencê-los a parar com essa perseguição.

Triunfo (2014, 2016) conta, em mais de uma entrevista e com muito bom humor, sobre o delegado que já o conhecia de tantas as vezes que o dançarino já tinha sido levado: “Tinha um delegado lá na Bela Vista que aquele foi o que mais me viu, aquele delegado... Quando ele me via, ele falava ‘Você de novo, rapaz?’. Eu falava: ‘Poxa Doutor, não gosto de vir aqui, é que eles me trazem né?’” (Triunfo, 2016, 14 min 40 s).

Em 1984, houve o lançamento de um dos filmes mais influenciadores da cultura Hip-Hop no Brasil: *Beat Street*⁴⁷ (conhecido pelos títulos *A Loucura do Ritmo* e *Na Onda do Break* em sua versão brasileira). O filme traz os quatro elementos do Hip-Hop em seu enredo e ainda um pouco da realidade dos guetos estadunidenses. Entre os anos de 1984 e 1985, houve uma mudança na corporação policial, que se tornou mais violenta como resultado do fim da Ditadura Militar e do retorno da democracia. Isso fez o grupo repensar na mudança do local. De acordo com o site oficial do Pátio Metrô São Bento (2018), Nelson Triunfo precisou se afastar da dança, o que dispersou um pouco o grupo que liderava.

Nota-se que a Rua 24 de maio se transformou no símbolo do surgimento de uma cultura no Brasil. Tornou-se tão importante que ganhou uma placa com as 15 pessoas “mais influentes”, a qual originou o documentário *Marco Zero do Hip-Hop*, que trouxe esses indivíduos para relatar suas experiências com Hip-Hop. Essas vivências são lembranças de uma memória individual que, em conjunto com as demais, configuram-se como a memória coletiva.

Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos; é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum (Halbwachs, 1990, p. 34).

Nesse contexto, as mudanças referentes ao Hip-Hop (local ou internacional) elegem as figuras que realizaram os acontecimentos mais importantes como “os pioneiros” ou “mais influentes”. Isso se deve à construção de uma memória coletiva nesse grupo, um conceito explicado por Hedstrom (2016): esta é a criação de um grupo referente à representação de seu passado e compartilhamento de origens, valores e experiências. Partindo desse pressuposto, a memória coletiva do

⁴⁷ Filme da companhia MGM Studios realizado em 1984 e dirigido por Stan Lathan. Trailer do filme oficial disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7bYXW4x7RXk>. Acesso em: 21 jun. 2021.

Hip-Hop é uma projeção do passado, construída em senso comum, dos fatos mais relevantes.

Dessa maneira, os pioneiros, dançarinos da Rua 24 de Maio, relatam, em documentários e entrevistas, o que viviam de forma a compartilhar suas lembranças da época. Para Halbwachs (2003), essas recordações, ao serem comuns entre eles, reconstroem o passado por meio de um processo social vivido e experimentado por um grupo. Nesse sentido, o Hip-Hop carrega uma memória coletiva muito forte e influente, mas também inúmeras memórias individuais de seus membros que têm experiências diferentes. Isso constrói uma personificação do Hip-Hop, já que cada membro traz uma perspectiva única e pessoal, o que compõe a identidade do Hip-Hop. Essa personificação não é apenas uma representação da memória coletiva, mas também uma celebração das memórias individuais que, juntas, formam a história viva do Movimento.

5.1.1.2 Estação São Bento

João Break e seu irmão (*in memoriam*) Luizinho⁴⁸ descobriram a Estação de Metrô São Bento, um espaço com chão liso. Nos anos 1980, a estação se tornou um ponto de encontro icônico para os b-boys e a cultura hip-hop emergente em São Paulo. A área superior da estação permitia que as pessoas assistissem às performances dos dançarinos, que se reuniam aos sábados à tarde para batalhas de *breakdance*. Às quatorze horas dos sábados, sob os sons do sino da Mosteiro de São Bento, o lugar lembrava o filme *Beat Street*, uma referência comum dos participantes da época, tanto pela música, dança e pelas artes, quanto pelas cenas específicas do longa-metragem. Os participantes da 24 de Março passaram a frequentar a São Bento após o convite dos irmãos. Logo novos *b.boys*, *b.girls*, MCs e grafiteiros apareceram nesse espaço, estes últimos se autointitulando como segunda geração.

Eu sou a segunda geração: esse primeiro momento da cultura Hip-Hop, da cultura *original funk*, os dançarinos de rua mesmo, que saíam dos bailes, viam ocupar a 24 de Maio. A gente veio com toda essa bagagem cultural aqui pra São Bento (Spin⁴⁹, 2014, 8 min 37 s).

⁴⁸ Integrantes da Dynamic Bronx e irmãos, João Break e Luizinho (Luiz Carlos Martins) treinavam dentro de uma igreja em Bom Retiro – SP. Após os padres pedirem para que eles saíssem do local, os irmãos, junto com outra gangue do bairro (Brazilian Break), deslocaram-se para os espaços do metrô até encontrarem a São Bento, em 1985. Não foi encontrado outros registros além desses.

⁴⁹ Banks Back Spin (*in memoriam*) é nome artístico de Ericson Carlos Silva, que foi um *b.boy* do grupo Back Spin Crew, grupo participante da São Bento. Banks foi *slammer*, produtor cultural e

A São Bento é mais rememorada pelo Hip-Hop por ter sido o lugar onde surgiram os grupos denominados *crews* ou *gangles*: Back Spin Crew, Stylo Selvagem, Gangle de Rua, Eletric Boogies e, mais adiante, os Racionais MCs e Código 13. Esse espaço construiu uma memória coletiva dos participantes, uma vez que cada pessoa, assim que chegasse, deveria cumprimentar todos os participantes da roda, ainda que não os conhecesse.

A São Bento é onde tudo aconteceu: os DJs, MCs, grafiteiros, todo mundo ia lá pra se divertir. A gente ia se encontrar para trocar informações até para entender o que era a cultura Hip-Hop. Porque tem muita gente que acha que o rap é uma coisa, que o grafite é uma outra coisa, que o DJ é uma outra parada que não tem nada a ver... São vertentes que tem ali as suas diferenças, mas que fazem parte da mesma cultura. E a gente aprendeu isso depois de um tempo. O tempo foi passando e a gente foi amadurecendo (Thaíde, 2015, 7 min 35 s).

O ambiente desse espaço, apesar de ser uma espécie de “continuação” da 24 de Maio, era distinto, pois a liderança implícita do local não era mais o Nelson Triunfo e a Funk Cia. Em vez disso, a liderança foi assumida por diferentes *crews*, que eram coletivos de b-boys, b-girls, MCs e grafiteiros que se destacavam na cena. Esses *crews* começaram a liderar as atividades e a organizar as batalhas de dança, fortalecendo ainda mais a identidade do Hip-Hop na Estação São Bento.

As *crews* deveriam utilizar roupas iguais para que não fossem confundidas com “vagabundas” de acordo com Banks do grupo Back Spin, o qual foi inspirado no filme *Beat Street*. O que houve de mudança comportamental por um lado, do outro, manteve as trocas de informação sobre a cultura Hip-Hop por meio dos passos de *break*, fotos, reportagens, revistas ou até da vivência das viagens. É importante notar que, nessa época, não havia distinção de *breakers* para DJ, MC ou grafiteiros, pois todos se reuniam naquele espaço, assistiam às equipes batalharem e trocavam informações do Movimento. Entretanto, muitos deles começaram no break e hoje atuam em outros elementos do Hip-Hop.

De acordo com os grafiteiros Os Gêmeos (2010), a cultura Hip-Hop foi criada em bairros de São Paulo, nos quais se formavam as *crews*. Outros estados do Brasil, apesar de não terem um ponto de encontro semelhante ao paulista, montavam suas *crews* e realizavam pequenos eventos. Além disso, os rappers, grafiteiros, DJs e *breakers* procuravam visitar São Bento para procurar o Hip-Hop

educador social. Ele faleceu em um show que estava se apresentando, mas a família não revelou a causa da morte.

no país, local nomeado atualmente como “O Berço do Hip-Hop”. Pessoas de capitais e cidades menores visitavam São Bento para aprender mais sobre o Movimento ou para mostrar seus passos originais e únicos.

Quando a gente dançava aqui em Belo Horizonte, a gente não sabia se existia Hip-Hop em outro estado, né? A gente tinha suspeitas, mas a gente sempre ficava na dúvida. Aí... Graças a um amigo nosso, que foi a São Paulo em 87, iníciozinho de 87, e como ele conheceu um pessoal nas galerias da 24 de Maio, ele ficou sabendo que tinha um lugar onde o pessoal se encontrava que era a São Bento. E até então a gente não sabia o que era a São Bento: se era uma praça, se era um bairro, se era uma rua... Então a gente não tinha ideia do que era a São Bento. Aí nós fomos na Semana Santa de 1987, nos preparamos para ir para São Paulo conhecer a São Bento. Chegando em São Paulo, a gente ficou um dia praticamente assim andando com o decoreflex nas costas e a gente abria no Centro de São Paulo assim nos lugares que a gente achava que era legal de dançar e ficava dançando na esperança da gente encontrar algum Hip-Hop passar assim né? Alguém que fazia parte da cultura passar e nos informar onde era a São Bento (Dee⁵⁰, 2010, 36 min 55 s).

Esse relato do DJ Roger Dee foi contado por outros pioneiros da época, como Thaíde, que o encontrou dançando e mostrou ao DJ o local que estava a São Bento. Assim como ele, muitos se aventuraram indo para São Paulo para mostrar, observar e aprender novos passos e mais sobre o Hip-Hop com outras pessoas.

Um dos nomes mais memoráveis dessa época pelos integrantes foi J.R. Blaw⁵¹ (*in memoriam*), um dos primeiros rappers do Hip-Hop nacional. Curiosamente, há pouquíssimos registros de pesquisadores acadêmicos sobre o participante da *crew* Stylo Selvagem. “Teve muita gente que esteve do meu lado no começo das suas carreiras, [...] porque era importante estar perto de mim, por eu ser um dos primeiros da rima de improviso... talvez o segundo ou o terceiro porque antes de mim teve o Jr Blaw⁵², que morreu no Metrô, [...], que hoje em dia infelizmente a galera do rap não sabe nem quem é” (Max B.O., 2017).

Por outro lado, Blaw é memorado por todos os amigos e participantes da São Bento e, posteriormente, da Praça Roosevelt e da Av. Paulista⁵³, por meio de

⁵⁰ DJ Roger Dee ou Dentinho são os nomes artísticos do mineiro Roger Cândido Ferreira. Roger Dee é um dos pioneiros do grafite no Brasil, mas foi com o break que ele teve contato com a cultura Hip-Hop. Tornou-se DJ do grupo de rap Macunaíma X e parou de grafitar desde então. Atualmente, o mineiro atua como DJ em Nova Iorque.

⁵¹ Segundo Jackson (Apêndice A), o nome verdadeiro de J.R. Blaw era Júnior e seu nome artístico é uma homenagem ao rapper norte-americano Kurtis Blow.

⁵² No texto, o nome de JR Blaw se encontra dessa maneira.

⁵³ A autora dessa pesquisa decidiu não abordar esses locais no recorte da pesquisa para focar nos estudos da Rua 24 de Maio e Estação São Bento.

canções e relatos. De acordo com Jackson (Apêndice A), amigo pessoal de J.R. Blaw, que frequentava a mesma escola e bairro, além de ser membro remanescente da mesma *crew*:

Jr Blaw foi um pioneiro no hip hop nacional um dos primeiros rappers na São Bento foi a terceira via no quesito referência assim como foi o principal articulador do movimento criador do movimento na praça Roosevelt sempre estive ao seu lado fala com a pessoa certa Jr Blaw foi único antes do sabotage que conhecemos tbm já fazia contato com artistas de expressão naquela época foi o primeiro a fazer apresentações na Paulista na hora do almoço durante a semana conseguiu levar o hip hop na Paulista com consolidação na túnel durante 1 mês posso te passar com propriedade tudo pois estava lá ao lado [...] (Jackson, 2022).

Jackson também conta que há menções do amigo e membro de sua *crew* em revistas da época. Além disso, a canção *Tributo à J.R. Blaw* (Anexo A) foi a homenagem da *crew* Doctor MC's para o amigo em 1994. Ele descreve momentos também relatados por outros integrantes no documentário *Nos Tempos da São Bento*. Em 2018, Thaíde faz menção à J. R. Blaw na canção *Hip Hop Puro*. A letra faz um relato da época em que os integrantes se encontravam na Estação São Bento.

Pode até falar pra mim o primeiro foi esse ou aquele... pra mim ele foi o primeiro. Eu não vi ninguém fazer rap antes dele. [...] J.R. Blaw. Nunca vi ninguém falar ou fazer rap antes dele, principalmente de improviso. Se teve alguém, me desculpe a ignorância, mas eu não vi. Na rua? Eu não vi. Isso foi em 85, 86 (Marcelinho⁵⁴, 2010, 56 min 25 s).

Marcelinho Backspin foi apenas um dos vários participantes da Estação São Bento que contaram um relato no documentário sobre J.R. Blaw. Os trechos abordam a relação de Blaw com os participantes, seu estilo de se vestir, sua origem, o time para o qual torcia, suas conexões e outros detalhes. Apesar de J.R. Blaw não ter participado em vida do documentário e seu relato (memória individual) não ter sido compartilhado além da vivência com outros pioneiros na época, a rememoração feita pelos participantes da segunda geração (Estação São Bento) nessa produção audiovisual mantém a lembrança dele viva na memória coletiva.

Entretanto, essa lembrança depende dos demais para nunca ser esquecida. Os integrantes das *crews* rememoram que, no momento em que tinha confusão ou

⁵⁴ Marcelinho Backspin (apenas o nome artístico foi encontrado nessa pesquisa) é dançarino, coreógrafo e MC. Foi o responsável pela organização da Primeira Mostra de Hip-Hop Nacional na estação São Bento do Metrô de São Paulo, em 1991. A partir de 1993, trabalhou com oficinas culturais na cidade de Diadema, considerado o primeiro projeto de oficinas culturais com a linguagem Hip-Hop no Brasil (Dorneles, 2019).

brigas (chamado de “racha” pelos pioneiros) entre duas *crews* por causa de apenas um integrante, o grupo inteiro participava por meio dos movimentos do corpo e era o público que decidia qual *crew* era o melhor, qual que permaneceria. Em 1987, após muitas desavenças, as *crews* que mais tiveram rachas se uniram para gravar o disco *Hip-Hop Cultura de Rua*, um projeto que visava findar as brigas entre gangues. No disco, participaram: Thaíde, MC Jack, Código 13 e O Credo, lançado em 1988. Produzido por integrantes da banda de rock Ira!, esse foi o primeiro disco de Rap Nacional, o qual se tomou referência para as obras seguintes. Ferreira (2018) lançou, em 2018, um livro homônimo comemorando os 30 anos do disco, que se tornou uma das referências desse estudo.

6 AS VOZES DO HIP HOP

*“Na roda, eu vi uma garotinha de 8 anos em mim se espelhar
Eu vim lá de Campo Grande, por isso a minha alma é grande
Isso já é o bastante pra ela nunca se esquecer de eu me eternizar”
(Nabrisa⁵⁵, 1910⁵⁶)*

No dia 20 de novembro de 2019, Dia da Consciência Negra, a Comissão de Cultura organizou debates sobre o tema em colaboração com o Movimento Hip-Hop. Artistas desse movimento foram convidados a participar das audiências da Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados em duas ocasiões distintas. Durante uma das sessões, o rapper Russo APR (2019) declarou: “O hip hop é um movimento intrinsecamente ligado ao povo negro, sobretudo, àqueles oriundos da periferia”. Ao caracterizar o Hip-hop dessa forma, Russo APR reafirma a identidade do Movimento que, por meio dos quatro elementos, configura-se como uma corrente social de expressão e resistência, na qual os integrantes canalizam suas indignações em relação às injustiças sociais e, conseqüentemente, criam um senso de identidade social.

Silva (2014, p. 74) define, de maneira resumida, como “A identidade é simplesmente aquilo que se é”. E o Hip-Hop é constantemente definido pelos participantes como um movimento social, uma consciência social coletiva, uma contracultura. De acordo com o autor, as afirmações de identidade são suficientes para definir características, seja de um povo específico, seja de um indivíduo, e tais afirmações, de forma oculta, criam uma cadeia de negações de outras identidades. Quando o rapper Russo APR afirma que o Hip-Hop é um movimento intrinsecamente ligado ao povo negro, ele, de modo implícito, sugere que o Hip-Hop não está vinculado a povos de outras etnias (branca, asiática, árabe, entre outras). Ao acrescentar “ao povo de periferia”, Russo APR também cria uma outra cadeia de negações relacionadas a pessoas que não pertencem à periferia (não moram na periferia, não trabalham na periferia, não estudam na periferia).

Dessa maneira, o Hip-Hop tem a identidade de pertencimento à cultura, definição vista anteriormente por Hall (2004), negra e periférica em seu cerne.

⁵⁵ Nome artístico de Sabrina Tonett, nascida e criada na Zona Oeste do Rio de Janeiro. Foi participante de batalhas de rap do Rio e ex-integrante do Grupo G98.

⁵⁶ Videoclipe oficial disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xM9ofxGdlr8&ab>. Acesso em: 21 jun. 2021.

Durante as sessões da audiência, a rapper paulistana Preta Rara (2019) disse: “O hip hop me educou e me ajudou a ser o que eu sou. Através do hip hop que eu fui estudar história. Através do hip hop que eu aceitei meu cabelo, meu corpo, minha resistência [...]”. Ao afirmar que o Hip-Hop a ajuda a ser quem ela é, a rapper traz a sua construção da identidade, como indivíduo, ao se sentir pertencente à cultura — o “modo de vida” de um povo relacionado diretamente com a identidade — do Hip-Hop. As ações que tomou por pertencer a esse povo (como estudar História, aceitar o próprio corpo) foram vivências oriundas da memória coletiva do Hip-Hop, que tem um histórico de aceitação identitária relacionada à raça por meio das artes de pessoas negras dos Estados Unidos e do Brasil.

Por ter uma identidade não-predominante de poder, o Hip-Hop é visto como “o Outro”. Ao compararmos brevemente o Rap à Música Popular Brasileira (MPB), um gênero predominantemente associado a indivíduos brancos, o Rap se configura como uma identidade distinta, visto que a etnia branca tem predominância em relação a outras. Nota-se que, ao demarcar grupos étnicos relacionados à identidade, há a relação de poder e privilégio, na qual a etnia branca não é entendida como identitária, mas as outras, sim.

Hall (2004) também atenta para a instabilidade da identidade ao dialogar com novas culturas, o que modifica sua estrutura. O Hip-Hop tem, em sua gênese, esse diálogo justamente pela hibridização e miscigenação das identidades dos fundadores do Hip-Hop (jamaicanos e afro-americanos) à identidade local estadunidense. No Brasil, o Movimento também sofre com o acréscimo da identidade brasileira. Vale salientar que, pela instabilidade da identidade, a identidade do Hip-Hop modifica com o tempo: os efeitos da globalização, por meio da internet, trouxeram ao Hip-Hop aproximações identitárias da cultura no mundo (o Hip-Hop estadunidense, o Hip-Hop brasileiro, o Hip-Hop japonês, o Hip-Hop francês, etc.). Ao aproximar essas culturas em tempo real, as produções artísticas se tornam próximas umas das outras. A partir disso, criou-se um processo identitário desterritorializado.

6.1 IDENTIDADE OU IDENTIFICAÇÃO?

O conceito de “identificação”, segundo Hall (2014), é tão problemático quanto o de identidade, além de ser um dos mais complexos na teoria social e cultural, sendo, inclusive, o menos desenvolvido. O autor afirma que a identificação não

oferece garantias contra as dificuldades conceituais que cercam a identidade, mas exige compreensões tanto do repertório discursivo quanto do psicanalítico.

A identificação não define o sujeito como a identidade, já que é um reconhecimento de uma característica comum de um indivíduo, grupo ou objetivo (o que Hall denominou de “ideal”), o que constrói a solidariedade do grupo (Hall, 2014, p. 105-106). A identificação constitui a identidade, a qual só é definida porque há a identificação de algo (despertada pela semelhança), o que permite ao indivíduo ou grupo afirmar aquilo que é ou não é.

“Essa é a magia do Rap, as letras muitas vezes são tão pessoais que se encaixam perfeitamente na vida de outras pessoas que passam por situações parecidas. Daí surge a identificação” (Rashid, 2018, p. 55). Rashid utiliza a palavra “identificação” para indicar que, seja de maneira proposital ou não, as letras de Rap são ouvidas e/ou lidas pelos apreciadores do gênero musical, os quais notam características comuns entre seu dia a dia e as letras escritas pelos artistas, que majoritariamente vieram da mesma origem.

Ainda que o ouvinte não tenha uma vivência completamente semelhante à descrita na letra, ele tem a identificação, pois os indivíduos têm identidades fragmentadas, como discutido anteriormente, sendo possível se identificar com determinada situação ou causa, mas não com outra descrita naquela letra de música.

Assim como a identidade, a identificação opera por meio da diferença, pois a identificação se constitui do exterior (“o que não me identifico”) para definir as fronteiras simbólicas, o que Hall (2014) denomina como “efeitos de fronteiras”. Essa delimitação constitui a identificação em sua essência, pois há a coexistência do que o indivíduo ou grupo se identifica com o que não se identifica, ou seja, não há semelhanças sem diferenças.

É importante ressaltar que o Rap é apenas um dos elementos do Hip-Hop que tem identificação: o *breaking dance*, apesar de ter passos comuns no mundo todo, apresenta passos regionais, próprios do país ou região, e os *b.boys* e *b.girls* que se identificam com os passos mais comuns podem também se identificar apenas com alguns passos regionais (oriundos da sua região). Isso também se aplica aos diferentes estilos de arte do grafite e às batidas dos DJs.

6.2 ESPAÇO FEMININO

*“Eu já me vendi nas esquinas
Eu já me arranhei nas esgrimas
‘Cês mataram a menina
Agora vão ter que me ouvir”
(Thai Flow⁵⁷, 1910⁵⁸)*

O exame da participação e representação das mulheres no Movimento Hip-Hop nacional revela uma dinâmica complexa e multifacetada. Embora as mulheres tenham desempenhado um papel pioneiro no Brasil desde os anos 1980, observa-se um esquecimento histórico em relação à sua atuação, um apagamento que atualmente está sendo resgatado e ressignificado com o surgimento de MCs femininas na Nova Escola⁵⁹ a partir dos anos 2010. Conforme destaca Oliveira (2016), “[...] na cultura do rap, a mulher é frequentemente colocada em segundo plano em relação ao homem, como se seu lugar fosse apenas no refrão ou em uma frase, mas nunca em uma música inteira”. A marginalização das mulheres no Hip-Hop não tem uma explicação concreta, como ocorre com músicas de entretenimento, mas é evidente, pelas letras das décadas de 1970 a 1990, que há um rebaixamento da figura feminina, já que os versos desse período são majoritariamente curtos e restritos aos refrãos.

Historicamente nesse contexto, as mulheres têm sido invisibilizadas ou relegadas a papéis subalternos, ocupando posições como mãe, companheira, namorada, esposa ou irmã, as quais são submetidas a uma posição de subserviência em relação à figura masculina dominante. Essa dinâmica não apenas reflete as estruturas de poder e as normas sociais dentro da cultura Hip-Hop, como também uma resistência persistente por parte delas, que buscam redefinir e expandir seu papel nesse universo cultural e socialmente contestador.

De acordo com Woodward (2014), as identidades de etnia, gênero e sexualidade transcendem as barreiras de classe. O Hip-Hop, como já analisado, costuma ser definido como uma identidade associada a pessoas negras e periféricas. Ao introduzir o tema de gênero, o movimento Hip-Hop feminino emerge como uma questão central, uma vez que o poder social predominante é o masculino. A política de identidade, que põe “raça”, etnia e gênero como elementos centrais, revela a complexidade das divisões sociais. Esse sistema sugere que não é mais

⁵⁷ Nome artístico de Thaina Denicia, que foi nascida e criada na Zona Norte do Rio de Janeiro. É conhecida por ganhar a Batalha do Real em 2017, considerada a primeira batalha de rimas do país.

⁵⁸ Ver nota 42.

⁵⁹ Período a partir dos anos 2000 do Hip-Hop. Ver glossário.

suficiente argumentar que as identidades podem ser deduzidas exclusivamente da posição de classe, em especial se essa própria posição está em constante transformação, ou que as formas de representação dessas identidades têm pouco impacto sobre sua definição.

Silva (2014) argumenta que as identidades consideradas “o Outro” (não-homens, não-brancos, não-heterossexuais) têm dinâmicas diferentes, pois “[...] a força homogeneizadora da identidade normal é diretamente proporcional à sua invisibilidade” (Silva, 2014, p. 83). Nesse contexto, ao se pensar em Hip-Hop, a imagem evocada é a de corpos negros, masculinos e heteronormativos, diferentemente de corpos femininos, não-binários⁶⁰ e homossexuais, e essa diferença é uma parte ativa na formação dessa identidade.

No entanto, cria-se um paradoxo da identidade no momento em que o Movimento Hip-Hop, como espaço cultural e social de identidade negra e marginalizada, tem se mostrado como um campo fértil para a ressignificação da identidade feminina, pois promove um ambiente em que as mulheres podem se expressar e reivindicar visibilidade e respeito. As letras de Thai Flow, já mencionadas, exemplificam uma voz feminina assertiva e desafiadora, que ilustra a resistência e a reconfiguração da identidade feminina dentro desse movimento. Essas letras desafiam as narrativas históricas e culturais, o que evidencia uma busca por reconhecimento e por um espaço próprio diante das normativas de gênero predominantes.

No âmbito das Ciências Sociais, a análise da participação feminina no Hip-Hop é crucial para a compreensão das dinâmicas de poder e identidade que permeiam esse movimento. A identidade social do Hip-Hop tem sido amplamente moldada por uma perspectiva tradicional e masculina. Contudo, a ascensão de artistas femininas tem desafiado essas narrativas ao propor uma reinterpretação do papel das mulheres no movimento e, conseqüentemente, uma redefinição de sua identidade social. Sob uma perspectiva crítica, observa-se como o Hip-Hop funciona como uma manifestação dentro de um movimento social que aborda desigualdades, o que engloba outra camada de disparidade. O Movimento oferece um espaço em que as mulheres podem reescrever suas histórias e (re)afirmar suas

⁶⁰ Indivíduos que se identificam com um gênero diferente do exclusivamente feminino ou masculino. Essas pessoas podem se identificar com ambos os gêneros, com outros gêneros, ou com nenhum gênero.

identidades de maneira autônoma e empoderada.

É importante notar que os participantes masculinos do Movimento Hip-Hop compartilham causas semelhantes às das participantes femininas, como a luta contra a desigualdade social e a opressão racial. No entanto, as mulheres no Movimento incorporam de maneira distinta a questão de gênero em seus discursos e práticas. Além de enfrentarem, assim como os homens, as adversidades raciais e socioeconômicas, elas lidam com a faceta adicional da discriminação de gênero, o que configura uma identidade multifacetada e exclusiva para as participantes que se identificam como mulheres.

7 A CULTURA DE RUA

*“Não escolho público, canto para ricos e pobres
Já que a cultura pertence a todos
Disse ainda que o fato de o estado falhar
E controlar essas áreas não pode cercear o direito à cultura”
(MC Orochi⁶¹, Nova Colônia⁶²)*

O programa Cultura Viva, criado pelo ex-Ministro da Cultura Gilberto Gil em 2004, contempla iniciativas que visam reconhecer e apoiar atividades e processos culturais já desenvolvidos pela produção cultural urbana, periférica e popular, o que inclui as comunidades indígenas e quilombolas. O projeto busca promover a inclusão social, combater a discriminação e a intolerância, além de valorizar a diversidade cultural brasileira.

No entanto, essa iniciativa foi alvo de duras críticas por parte de Barbara Gancia, jornalista brasileira e colunista do Jornal Folha de São Paulo até 2016, em seu artigo “Cultura de Bacilos”, publicado na Folha de São Paulo três anos após sua implementação. As críticas surgiram após a visita de Gilberto Gil ao Texas e a reportagem de Larry Rohter no The New York Times, intitulada “Brazilian Government Invests in Culture of Hip-Hop” [Governo Brasileiro Investe na Cultura do Hip-Hop]. Gancia expressou indignação em relação à distribuição de recursos públicos para o Hip-Hop, rap e funk, evidenciando seu preconceito ao questionar se esses gêneros são, de fato, manifestações culturais e ao classificá-los como “lixo musical”.

Se essas formas de expressão merecem ser divulgadas com o uso de dinheiro público, por que não incluir na lista o axé, a música sertaneja ou, quem sabe, até cursos para ensinar a dança da garrafa? [...] Alô, ministro Gil! Não seria mais produtivo ministrar nas favelas um curso de um único livro de Machado de Assis ou Guimarães Rosa, do que dar força para a molecada virar uma paródia de Snoop Doggy Dogg?” (Gancia, 2007).

Esse trecho representa apenas uma pequena parte das afirmações preconceituosas de Gancia que, em 2007, refletiam uma opinião popular. É importante ressaltar que não é uma pretensão dessa pesquisa comparar o Hip-Hop, Rap ou o funk com os outros gêneros musicais mencionados, como o axé e o

⁶¹ Nome artístico de Flávio Cesar Costa de Castro, nascido na cidade de São Gonçalo, no Rio de Janeiro. É reconhecido por obter 21 vitórias consecutivas na batalha de rua perto de sua casa. Seu nome artístico é uma homenagem ao personagem Orochi do jogo de fliperama *The King Of Fighters*.

⁶² Videoclipe oficial disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OEUCO6Q-OpA&ab>. Acesso em: 10 ago. 2021.

sertanejo, pois estes estão inseridos em contextos históricos, políticos e sociais completamente diferentes. O foco desse trabalho não é, portanto, aprofundar-se nesses contextos, mas é o de questionar o comportamento de Gancia perante os acontecimentos, uma vez que o programa, cujo o objetivo é justamente o de combater a discriminação, tornou-se a alvo dela.

A autora do texto também apresenta uma possível solução para o que ela considera como um problema, já que, nesse sentido, ela acredita que a “cultura” é a resposta. O conceito de cultura para Gancia é o que Hall (2016) define como “alta cultura”, a qual seria o melhor pensamento e discurso de uma determinada sociedade. A cultura popular ou de massa não era considerada como cultura e estava em constante embate com a elitização da alta cultura e degradação da popular, uma situação semelhante com as disputas de poder identitário já discutido no capítulo anterior. Como consequência disso, surgiu uma onda de respostas dos integrantes do Movimento Hip-Hop à crítica de Gancia, como a da jornalista Jéssica Balbino:

[...] Hip-hop é uma cultura. Uma cultura marginal, porque ela é feita pelo povo, vivida pelo povo. É marginal porque está a margem da sociedade em todos os sentidos, porque é vítima do preconceito, explícito ou velado, porque é excluída e congrega os excluídos, dando-lhes oportunidades. Portanto, o hip hop é uma cultura marginal, nascida na periferia, como um grito ensurdecedor de protesto, que fere, machuca e atinge. Até então o hip-hop reflete o comportamento de uma classe social, uma grande parcela da população e por fim, de uma cultura com personalidade própria, singular (Balbino, 2010, p. 195).

A cultura Hip-Hop no Brasil sempre foi marginalizada e vista como “coisa de bandido”, muitas vezes considerada como uma “não-cultura” por ter surgido nas favelas brasileiras, ou seja, é um movimento que sempre sofreu com preconceito. Esse conceito perdurou por muitos anos como a única interpretação do termo, mas, em determinado momento, houve uma espécie de “ressignificação” mais atual que define a cultura como uma manifestação legítima e significativa da expressão artística e social, a qual é capaz de representar e valorizar as vivências e realidades das camadas sociais historicamente apagadas da memória coletiva.

Por outro lado, os integrantes do Hip-Hop comumente afirmam frases como “[o] Hip-Hop salvou minha vida”, o que indigna comunidades externas ao Movimento. Isso ocorre por dois motivos: o primeiro é por personificar um movimento social; o segundo, por optar pela palavra “salvar” para um grupo inteiro,

já que, majoritariamente, as pessoas do Movimento são negras e, principalmente, oriundas da periferia, que são espaços ocupados pela criminalidade e a violência. A tendência dos jovens a entrar no tráfico, por exemplo, é muito alta, já que também é preciso considerar que pode haver uma convivência desses indivíduos com pessoas do cotidiano (familiares, vizinhos, amigos) vinculadas ao tráfico de drogas, seja por usar, seja por vender. Isso é um facilitador para a entrada nesse mundo, então as possíveis soluções para esse jovem partiriam de políticas públicas relacionadas ao Ensino ou dos movimentos sociais, como o Hip-Hop. Seja pela arte, música, pintura ou seja pelo Movimento, a relação do Hip-Hop com a criminalidade ocorre apenas por este coexistir no espaço que a violência também ocupa, conforme Toni C. (2014) evidencia na fala do personagem Dexter:

[...] Será que não é a única arte que expressa o que é vivido e sentido por estas pessoas? Dentro da cadeia não entra violino nem piano de cauda. O Rap é o som! [...] A arte é uma coisa produzida por seres humanos. Não importa onde estejam, nem sua condição social. Onde há ser humano, existe arte. (C., 2014)

Afrika Bambaataa⁶³ afirmou isto em uma entrevista no ano de 2016: “O hip hop é uma extensão do *funk* e do *soul music*, e cada pessoa que mencionei me ajudou a moldá-lo. [...] Ao unir meu conhecimento à Zulu Nation⁶⁴, conseguimos legitimar o hip hop como cultura”. Apesar de Afrika Bambaataa afirmar que a consolidação da cultura acontece somente com o conhecimento do grupo Zulu Nation, o Hip-Hop, na verdade, teve legitimação como cultura a partir do momento em que se tornou um estilo de vida. Hall (2016), em um ponto de vista contemporâneo e mais próximo das Ciências Sociais, utiliza a palavra “cultura” como um equivalente à “[...] modo de vida’ de um povo, de uma comunidade, de uma nação ou de um grupo social” (Hall, 2016, p.19).

Hall define o termo como um “compartilhamento de significados” entre os indivíduos de um determinado grupo ou sociedade, em que estes interpretam e dão significados aos acontecimentos, às coisas e pessoas de maneira semelhante. “Além disso, a cultura se relaciona a sentimentos, as emoções, a um senso de pertencimento, bem como conceitos e ideias” (Hall, 2016, p. 20). Considerando essa definição, há um senso comum de que a identidade do grupo é

⁶³ Ver nota 16.

⁶⁴ Organização internacional de Hip-Hop fundada por Afrika Bambaataa com o objetivo de promover a união e expressão artística entre grupos. Ver glossário.

contextualizada em conceitos de pessoas negras, de pessoas que vivem em espaços marginalizados e de pessoas de classes sociais baixas, embora não necessariamente haja uma intersecção entre esses grupos identitários, ainda que estes possuam o senso de pertencimento.

Partindo dos conceitos de cultura que Hall (2016) demonstra, o Hip-Hop se caracteriza como a “cultura de massa”, uma vez que pertence a um grupo marginalizado pela sociedade, o qual é considerado como a maior parte da população; Além disso, o Hip-hop se enquadra no conceito de cultura contemporânea por ser uma manifestação cultural que demonstra o cotidiano dos moradores das favelas brasileiras. A definição que Hall (2016) aborda também remete ao Hip-Hop por existir o compartilhamento de sentimentos, sentido e pertencimento entre seus ouvintes e artistas.

Nesse contexto, o Hip-Hop evoluiu de um movimento cultural para uma cultura de massa, a qual é denominada como Cultura de Rua. Azevedo e Silva (1999) afirmam que esse conceito transcende a definição convencional de cultura nos contextos antropológicos, pois “Cultura de Rua” foi empregado para descrever não apenas um estilo de vida, conforme Hall descreveu, mas também uma escolha estética, política e social.

Esse conceito está em consonância com as ideias de Ferreira (2018), que narra a história do Hip-Hop: “Herc, Flash e Bambaataa reinavam em uma parte do Bronx, animando as festas de rua. Foi daí que surgiu o termo ‘Cultura de Rua’, que se tornou como um sobrenome para o Hip-Hop [...]”. A Cultura de Rua aqui é definida como uma expressão nascida no Bronx, pertencente à cultura norte-americana, mas com a mistura da cultura oriunda da Jamaica — por meio do DJ Kool Herc — com o *soul* e o Conhecimento adquirido por Afrika Bambaataa em sua viagem à África na década de 1970, segundo o site oficial da ZuluNation.

Dessa forma, observa-se um processo de globalização e hibridação cultural⁶⁵, quando indivíduos se deslocam para outro país — um processo de desterritorialização cultural — e trazem a cultura local para o país de destino, criando uma coexistência cultural. No contexto da Cultura de Rua, nota-se a presença da cultura local norte-americana do Bronx que se mescla às influências de povos de diversas origens e etnias, o que cria uma diversidade cultural que

⁶⁵ Conceitos vistos no Capítulo “Ciência da Informação e suas Relações com a Cultura”.

coexiste naquele espaço. Esse fenômeno também é aplicável ao contexto brasileiro, no qual a cultura, já submetida a um processo de hibridação, mescla-se à brasileira preexistente.

Yúdice (2013) discute a instrumentalização da cultura como um recurso estratégico em um mundo globalizado e promove a hibridação cultural ao facilitar o encontro e a integração de diversas culturas no mesmo espaço. Nesse contexto, é válido apontar que o pesquisador analisa o funk carioca, um estilo musical que a Zulu Nation considera como parte do Movimento Hip-Hop. Inicialmente, o funk carioca, ao contrário do seu gênero-irmão, o rap nacional, não foi apenas marginalizado por não ser considerado uma “alta cultura”, mas também foi associado à criminalidade. Ambos os estilos abordam temas como violência, vida cotidiana, sexualidade e festas a depender do subgênero. Yúdice (2013) demonstra que, além de o funk carioca ser uma versão reconfigurada do funk norte-americano pelas comunidades locais por criar uma performance nova e autêntica, esse estilo também foi inicialmente marginalizado e até afastado das casas noturnas para os ambientes periféricos e criminalizados. No entanto, devido à criação identitária desse gênero musical, que, em sua opinião, é simultaneamente local e global, o funk carioca foi utilizado como recurso para o desenvolvimento econômico e para a inclusão social, o que atrai e aquece o sistema de turismo do Brasil. Além disso, promove eventos culturais e atividades por meio do funk, o que contribui para a sua legitimação. Logo, é um processo semelhante ao que ocorre com o rap.

Yúdice observa que a cultura passou a ser utilizada para fins econômicos e sociais. O autor argumenta que o funk contribui para a economia brasileira ao gerar empregos no setor de entretenimento e promover a inclusão social ao dar visibilidade à população das áreas periféricas. Mas surge, então, o paradoxo da cultura marginal: embora seja interessante utilizá-la como ferramenta para a incorporação em políticas públicas ou projetos sociais em resposta à pressão das comunidades e artistas, essa cultura ainda é vista como violenta e vulgar por determinadas partes da população e do governo.

Essa análise é aplicável não apenas ao funk, mas também ao rap, ao grafite e ao *break dance*, embora em menor proporção. Vale destacar que o funk seguiu um movimento inverso em relação aos outros elementos do Hip-Hop, já que foi criado como um novo gênero musical brasileiro, ou seja, transcendeu as fronteiras nacionais. Já os outros elementos do Hip-Hop, originados nos Estados Unidos,

passaram por um processo de hibridação com a cultura local ao serem introduzidos em diferentes contextos culturais.

7.1 POLÍTICA E ENTRETENIMENTO NO RAP NACIONAL

*“Nois quer os hit, os kit, os feat
 Mas, primeiro, respeita a origem
 Não põe um carro na frente dos bois
 O que rap tem a ver com causa social?
 Aí é f**a, tem você que não entende de nenhum dos dois”
 (Rashid⁶⁶, Poetas no Topo 3.3 – Parte 1⁶⁷)*

O Rap se destacou por ser o porta-voz, o instrumento que verbaliza o que o Hip-Hop está representando naquele momento. Formado pela poesia no ritmo, é composto por métrica — contagem de sílabas do verso, que pode ser uma ou mais letras — e rima — repetição de sons semelhantes. Esta última é mais analisada pelos seus ouvintes, pois o estilo *freestyle* permite que haja competições entre os MCs para definir quem tem as melhores rimas. A letra, o discurso ritmado dos MCs e o som dos DJs realizados em formato de improviso caracterizavam o Rap em festas de bairros, que eram populares na época. Os discursos do Rap Nacional têm “[...] a função de estimular o rompimento com os padrões — embranquecimento, conformismo, cordialidade — que habitam o imaginário de nossa sociedade” (Tella, 1999, p. 61).

Entretanto, a partir da década de 1990, os rappers brasileiros começaram a gravar canções como os americanos faziam. Além dos *freestyles* e das músicas politizadas (que, atualmente, nomeiam-se como Rap Consciente), havia rappers que não tinham um conteúdo politizado ou que não eram engajados no Hip-Hop. “Oferecem tanto a possibilidade de construção de uma visão crítica e/ou plural do social quanto a sua mediação e administração pelas estruturas que gerenciam os ritmos do espetáculo e do consumo” (Herschmann, 1997, p. 8). Rashid explica os pensamentos dos MCs que produzem Rap Consciente e se indignam com os MCs que não partem desse conceito para criar suas canções:

Em alguns momentos dessa letra ressoam algumas críticas ao próprio Rap e a alguns MC's (MC = Mestre de Cerimônia; há quem também prefira chamar de rapper) que estavam começando a embarcar na onda dos norte-americanos e a falar o que considerávamos “besteira” na época, e também àqueles que não se dedicavam o suficiente à revolução

⁶⁶ Ver nota 3.

⁶⁷ Videoclipe oficial disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3YScGZy3wVs&ab>. Acesso em: 04 jan. 2021.

de suas rimas e pareciam totalmente despreocupados com essa questão. Na minha visão isso era uma total falta de respeito aos caras e às minas que vieram antes de nós. Pensava: “Se quisermos dar continuidade nisso que nossos professores e professoras criaram, temos que fazer direito!” (Rashid, 2018, p. 13-14).

A fala do rapper reforça essa divisão do Hip-Hop de mensurar o questionamento e as rimas dos MCs para outros MCs. Isso não é um aspecto negativo dessa cultura, é apenas um comportamento comum proveniente das rimas *freestyles*, que hoje são realizadas em batalhas de Rap em ruas e eventos, espaços onde os rappers podem falar o que quiserem de seus oponentes a partir das rimas. Nesse contexto, o vencedor é quem realiza a melhor rima improvisada. Dessa maneira, a cultura carrega essa característica de julgamento e posicionamento constantes, o que, em muitas ocasiões, torna-se polêmico e polariza o público.

Nota-se que o Rap, como qualquer outra música de origem negra, transporta a resistência e memória desse povo. Porém, ao se popularizar por meio dos canais comunicação ou se tornar “moda”, perde parte do sentido “politizante”, pois a música também tem o objetivo de atuar como lazer e entretenimento. Em vista disso, existem dois tipos de participantes no Movimento Hip-Hop: os que seguem os princípios de Afrika Bambaataa⁶⁸ e os que apenas visualizam o Hip-Hop como manifestação artística de lazer.

Essa problemática se intensifica se for tratada pelos meios de comunicação, pois o Rap não tinha espaço na televisão, como o grafite e o *breaking dance* (que aparece até em aberturas de novela da Rede Globo desde os anos 1980), e na rádio. O rapper Rashid também explica os motivos do Rap não captar a atenção (positiva) da mídia até os anos 2000:

Desde que comecei a me interessar pelo Rap, notava a diferença entre as letras dos MC's e as letras das músicas que ouvia nas rádios. Me perguntava: “Por que o Rap não toca no Rádio?” Não entendia como letras tão cheias de significados poderiam estar fora das programações das grandes estações. Com o tempo, fui entendendo o sentido do “POP” que eles usavam, que as músicas da rádio tinham no máximo 3 minutos, enquanto no Rap nós tínhamos canções de até 12 minutos e a maioria dos programadores realmente não estava nem aí pro nosso “papo revolucionário” (Rashid, 2018, p. 15).

Herschmann (1997) concorda com o rapper em relação à justificativa sobre a dificuldade do Rap em rádios comerciais pela extensa letra que carrega.

⁶⁸ Ver nota 16.

Segundo o autor, “[...] as músicas produzidas pelo hip-hop são de protesto, politicamente mais engajadas, carregam dramaticidade e agressividade” (Herschmann, 1997, p. 76), o que confirma o que Rashid nomeia de “papo revolucionário” em sua fala. De fato, as canções mais famosas e queridas pelo público-alvo do Rap Nacional tinham mais de 10 minutos de gravação — como a dos Racionais MC’s, *Negro Drama* — e apenas quem tinha os discos dos cantores as ouviam.

Quando um rapper afirma que “o que a gente faz é política, o que eu pratico no dia a dia é uma política” sua fala adquire forte significado se pensada no interior dos debates que intelectuais como Foucault estimularam. Produz-se um desmonte da concepção tradicional do termo — que, em geral, obedece a padrões jurídicos e institucionais — ao deslocar o foco de um centro do qual emana para as operações de seu exercício (Camargos, 2014, p.105).

A aproximação e o afastamento do público no Rap estão diretamente ligados à sua memória, à identidade e à cultura. O Rap tem uma estereotipação na mídia que, de acordo com pesquisas de Herschmann (1997), Bezerra e Reginato (2017), começou quando os jornalistas dos jornais mais vendidos no país começaram a associar a manifestação cultural a os arrastões ocasionados entre os anos 1992 e 1994 no Rio de Janeiro. Tanto o funk brasileiro quanto o Rap foram reduzidos a músicas de violência e apologia ao crime, o que dificultava ainda mais a divulgação positiva do trabalho.

Os anos 2000 quebraram certos paradigmas com o uso da internet em massa, pois essa disponibilização dos conteúdos do Rap Nacional trouxe uma nova geração de MCs e DJs, a qual é nomeada como “nova escola”. Havia muitos rappers de gerações passadas que conquistaram o espaço no cinema e na TV, mas não nas rádios, conforme gostariam. Por isso, começaram a aparecer as letras românticas e as participações de rappers no Pop para o Rap ser tocado nas rádios. Como consequência, essa geração é duramente criticada por “esquecer as origens” do Movimento.

Após o ano de 2010, nota-se um interesse maior do público em ouvir faixas mais longas e a se importar mais com os significados das letras. O motivo disso é, na verdade, consequência dos anos 2000, década que sofreu com a grande mudança em relação ao suporte informacional, uma vez que os usuários começam a interagir com a *web*. Isso marcou a década com a inclusão digital, mas

os discos já não vendiam mais como antes. A internet foi um grande acontecimento para a indústria musical.

A *web* não só fortaleceu o Rap Consciente, como fomentou o gênero a desenvolver gravadoras independentes, como Pineapple Storm Tv, 1Kilo, Narceja Produções. O público geral (não só ouvintes de Rap) também passou a acessar conteúdos politizantes a partir de projetos como o Poetas no Topo, que reúne rappers de todos os estados do Brasil para rimar versos de ira sobre a situação de pessoas com condições financeiras baixas.

As misturas de gêneros e a popularização do Rap também trouxeram novos públicos e rappers de outras etnias. Em função disso, novos questionamentos e representações surgiram. Nesse sentido, certas afirmações, como “o rap não tem cor”, construíram um posicionamento polêmico, já que o contexto do surgimento dessa manifestação artística parte da identidade negra. Mas essa alegação teve respostas de alguns MCs que até gravaram canções sobre o assunto, além de se posicionarem em suas mídias sociais. Nego Max, por exemplo, foi um dos MCs que gravou a canção *O Rap é Preto!* em parceria com a rapper Preta Ary e com produção de Dö em 2018. O clipe mostra diversas gravações com pessoas consideradas figuras importantes na *black music* e com a fala do MC:

A questão não é que branco não pode fazer Rap, não é esse o ponto, mas sim que, a gente não pode se esquecer da origem, da energia que pariu a nossa cultura. A partir do momento em que a gente concorda que o Rap não tem cor, primeiro que estamos desconsiderando e apagando toda a luta; toda a história de opressão, resistência e derramamento de sangue. Segundo, estamos sendo conivente pra que, daqui 30 a 40 anos, digam que o Rap é branco, parça. Igual aconteceu com o Rock, com o Blues⁶⁹... O inimigo vem, se infiltra, se faz de amigo e quando 'cê vê te transforma escravo do teu próprio talento, parça (Nego Max⁷⁰ – *O Rap é Preto!* ⁷¹, 2018, 2 min 44 s).

Essa afirmação, além de carregar a questão racial, também mostra a valorização da memória não só da história do Hip-Hop, como da cultura negra americana. Apesar de haver o multiculturalismo na pós-modernidade, há sempre a reconstrução da memória com uma busca incansável de suas origens, do passado e de seus antecessores. Em vista disso, há um aspecto muito positivo em relação

⁶⁹ O MC afirma que o Blues se tornou branco, mas não há referências disso quando se trata de pesquisa: os maiores cantores do gênero são negros, além de documentários e filmes reforçarem que o Blues nasceu do povo negro.

⁷⁰ Ver nota 8.

⁷¹ Videoclipe oficial disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XRIYLCsO_k4. Acesso em: 18 fev. 2021.

a não perder os objetivos que os fundadores do Hip-Hop trouxeram do Bronx nos anos 1970, mas não isso não silencia ou apaga outros subgrupos do Rap, que constrói outras identidades, um tipo de consumo e, conseqüentemente, discurso diferentes. Mas, afinal, o que são “as origens”? O que leva um MC a determinar o que é ou não da origem, quem faz ou não faz Rap, o que é ou não é Rap? Ao refletir a partir de um ponto de vista geral, o Rap “perdeu a essência” que os MCs pregam desde a monetização desse trabalho, ainda no contexto estadunidense em Bronx entre os anos 1970 e 1980. Como nada que envolva memória, cultura e identidade tem interpretação única — sobretudo algo que abrange esses três conceitos tão amarrados —, pode-se afirmar que os próprios jovens com nacionalidade estadunidenses que criaram o movimento aderiram a mudanças oriundas de outros locais, como fizeram com o *Funk* Carioca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo do Hip-Hop revela uma variedade de questões, cada uma com potencial para gerar diversas análises aprofundadas. Contudo, a necessidade de delimitar um escopo viável dentro do tempo disponível exigiu uma escolha específica. O Movimento Hip-Hop, hoje reconhecido como uma Cultura de Rua, é um fenômeno construído e mantido pela população, o que reflete a complexidade da memória coletiva. Essa memória é uma síntese das experiências e vivências individuais as quais, ainda que sejam relatadas por outra pessoa, podem provocar tanto identificação quanto discordância.

Nesse estudo, foi possível vislumbrar apenas uma parte das discussões suscitadas pelo Hip-Hop, haja vista a evidência de que este representa apenas a superfície de um iceberg de grandes proporções. A Cultura Hip-Hop está em constante evolução, modificando-se e introduzindo novos conceitos e ideologias que ampliam sua gama de definições. A riqueza de termos e nuances torna desafiadora a tarefa de organizar o texto de forma linear e coerente. Entretanto, acredita-se que esse estudo conseguiu abordar questões centrais das disputas de memória imersa na memória coletiva de um movimento social em meio a outra disputa: as ideologias individuais em contraste com o coletivo.

O Hip-Hop brasileiro, foco desse estudo, revela uma dinâmica de negociação interna que reflete sua natureza multicultural e desterritorializada. As ideologias dos povos que deram origem ao movimento, ainda que situados em outros territórios, influenciam a identidade dessas comunidades, que continuamente buscam suas raízes ou as origens da Cultura Hip-Hop para encontrar respostas. Em contrapartida, o Hip-Hop enfrenta desafios e armadilhas ao abordar sua própria cultura, pois a mensagem original de união e paz, pregada por Afrika Bambaataa e pela Zulu Nation, frequentemente se perde em meio aos conflitos sobre o que é ou não é Hip-Hop, quem pode ou não pode fazer ou ouvir rap e quem está autorizado a representar o Movimento.

Assim, emerge um paradoxo: os membros da comunidade Hip-Hop desejam encontrar suas origens, mas é comum que não acessem as informações que consideram fundamentais. Essas origens, no contexto norte-americano, estão no Bronx e entre os pioneiros do movimento; no contexto brasileiro, estão entre os participantes do Marco Zero do Hip-Hop e da Estação São Bento. Reconhece-se,

portanto, uma lacuna na busca de informações por parte do próprio público, apesar da ampla disponibilidade de material no formato eletrônico e online: youtubers, MCs, da literatura marginal e de estudos acadêmicos na internet e em produções independentes, problemática vista nos estudos da Ciência da Informação. Isso acontece não apenas com os participantes do Movimento, mas também com os usuários da internet em geral devido ao fenômeno da pós-verdade e ao fim do paradigma do balcão, dois dos três desafios da área na contemporaneidade. A disponibilidade dos materiais audiovisuais e/ou literários do Hip-Hop é alta, mas as percepções dos usuários são movidas por sentimentos e crenças enraizadas e não pela verificação dos fatos, pois acessam apenas o conteúdo que julgam necessário. Dessa forma, o público-alvo do rap da geração a partir dos anos 2000, por exemplo, não desperta interesse pelos conteúdos das décadas anteriores, chamados de Velha Escola, o que faz com que parte do Movimento se perca nessa busca das origens.

Apesar dos constantes debates sobre a identidade do Hip-Hop, é inegável que sua definição já transcendeu fronteiras. Engana-se quem acredita que o rap é apenas o discurso político do Hip-Hop, já que existem mais de 15 subgêneros reconhecidos mundialmente pela Zulu Nation, os quais nem sempre carregam essas características. O *breaking dance*, com suas manifestações locais, tem 4 elementos primários: *Toprock*, *Downrock*, *Power move*, *Freeze*. O grafite, por sua vez, também se diversificou em 5 subgêneros principais: *Stencil*, *Bomb*, *Wildstyle*, *Throw-Up* e *3D*. É inegável que o rap focado no entretenimento também faz parte da história do Hip-Hop, ainda que não seja um objeto de estudo frequente por pesquisadores da área. A autora desse trabalho, portanto, convida os colegas a desbravá-lo.

A resignificação do Hip-Hop, especialmente no caso do rap, frente a questões como machismo, xenofobia e racismo com outras etnias, resultou em novas pautas para o Hip-Hop nacional, uma ruptura identitária na Cultura de Rua. Essa mudança não nega as identidades que já existiam, mas adiciona novas faces identitárias ao Hip Hop. Isso se intensificou com a transição da divulgação dos trabalhos dos artistas para a *web* e, conseqüentemente, ampliou o alcance e a diversidade das discussões.

Portanto, percebe-se que o Hip-Hop se encontra em um conflito contínuo enquanto busca suas origens e tenta definir o que é o “verdadeiro” Hip-Hop ou ao tentar apagar uma parte de sua cultura em benefício de outra. É válido excluir certos

elementos para proteger e promover a inclusão de grupos marginalizados, como mulheres e outros ativistas, mas é problemático ao se tratar de tentar impor restrições à diversão de públicos que não se identificam diretamente com os MCs.

Outro aspecto crucial a ser analisado é a ressignificação da cultura Hip-Hop no contexto da globalização, investigando como esse processo impacta a identidade cultural local e as dinâmicas de poder dentro do Movimento. A globalização pluralizou os contatos entre diversos povos e facilitou migrações, o que complicou o uso da cultura como um recurso nacional. Essa instrumentalização da cultura não só facilita a hibridação cultural, como também promove o encontro e a integração de diferentes culturas no mesmo espaço, isto é, cria uma nova dinâmica que constantemente desafia e redefine os limites do que é considerado “autêntico” no Hip-Hop. Além disso, o hibridismo, tanto das culturas quanto das identidades sociais, revela uma constante disputa política e de espaços de poder: de um lado, a Cultura de Rua é marginalizada; de outro, é utilizada como recurso para atividades que favorecem o turismo, a economia e o entretenimento.

Esse estudo destaca que o Hip-Hop é um fenômeno complexo e multifacetado, que se reinventa continuamente em resposta aos desafios socioculturais contemporâneos. Sua capacidade de absorver e ressignificar elementos culturais diversos é tanto uma força quanto um desafio por refletir a tensão entre preservação de identidade e adaptação à globalização. O Hip-Hop, enquanto Cultura de Rua, continua a ocupar um espaço ambíguo, simultaneamente marginal e central, que desempenha um papel crucial na construção de novas narrativas identitárias e na promoção da inclusão social.

O aprofundamento futuro das pesquisas nessa área será fundamental para entender com maior profundidade as dinâmicas internas e externas que moldam esse movimento cultural e sua influência global. A continuidade das pesquisas focando em locais emblemáticos, como a Avenida Paulista e a Praça Roosevelt, é sugerida, dado seu papel crucial na história do Hip-Hop Nacional. Além disso, é importante fomentar novas pesquisas na perspectiva da Ciência da Informação, explorando como a informação e o conhecimento são geridos e disseminados dentro do Movimento. Por fim, é vital manter as pesquisas atualizadas ao considerar que o Hip-Hop Nacional é um fenômeno vivo e em constante evolução, continuando a impactar a sociedade.

REFERÊNCIAS

- ALAM, C. **São Paulo é o berço do Hip-Hop**. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/marco-zero-do-hip-hop>. Acesso em: 20 jul. 2023.
- ANDRADE, E. N. de. (Org.) **Rap e Educação: Rap é Educação**. São Paulo: Selo Negro, 1999.
- ANDRADE, L. É. de. A consolidação do patriarcado no Brasil: a origem das desigualdades entre homens e mulheres. **Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento**, ano 6, ed. 11, vol. 7, p. 25-39, nov. 2021. DOI: 10.32749/nucleodoconhecimento.com.br/psicologia/consolidacao-do-patriarcado Disponível em: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/psicologia/consolidacao-do-patriarcado>. Acesso em: 27 jul. 2023.
- ANDRADE, J. R. **Ocupa Belo Horizonte: cultura, cidadania e fluxos informacionais no Duelo de MCs**. 2013. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Ciência da Informação, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-9PYKAE>. Acesso em: 15 jun. 2020.
- ARAÚJO, C. A. Á. **O que é a Ciência da Informação**. Belo Horizonte: KMA, 2018.
- ARISTOTLE. **On Memory and Reminiscence**. Tradução de J. I. Beare. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ps000012.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- ARTES DE RUA. **Breakdance**. Disponível em: <https://www.rtp.pt/programa/tv/p25678/e8>. Acesso em: 23 jan. 2021.
- AVANT GRAFITTI. **Entrevista com RogerDee**. Disponível em: <https://www.facebook.com/avantgraff/photos/entrevista-com-roger-deeroger-c%C3%A2ndido-ferreira-o-dentinho-ou-dj-roger-dee-nasceu/1765206507035520/>. Acesso em 19 jan. 2022.
- AZEVEDO, A.; GUIMARÃES, J. **Max B.O. rapper fundamental para a formação do hip-hop brasileiro fala sobre novo álbum**. Disponível em: <https://entretenimento.r7.com/musica/max-bo-rapper-fundamental-para-a-formacao-do-hip-hop-brasileiro-fala-sobre-novo-album-06102019/>. Acesso em: 21 fev. 2022.
- BALBINO, J. **Traficando Conhecimento**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.
- BARBOSA, C. de F.; PIRES, E. O. Movimento Hip-Hop na Cultura Brasileira: Resistência, Politização e Decolonialidade. **Revista Debates Insubmissos**, Caruaru, PE. Brasil, Ano 5, v.5, nº 16, jan./abr. 2022. DOI: <https://doi.org/10.32359/debin2022.v4.n16.p72-96> Disponível em <https://periodicos.ufpe.br/revistas/debatesinsubmissos/article/view/252242>. Acesso em: 19 jul. 2022.
- BEZERRA, J.; REGINATO, L. **Funk: A batida eletrônica dos bailes cariocas que contagiou o Brasil**. São Paulo: Panda Books, 2017.

BOCADA FORTE. **Hip Hop Feminino entrevista Gabi Nyarai**. Disponível em: <https://www.bocadaforte.com.br/materias/entrevistas/hip-hop-feminino-entrevista-gabi-nyarai>. Acesso em 27 jul. 2021.

BOSI, E. **Memória e Sociedade**: Lembrança de Velhos. São Paulo: Companhia de Letras, 2012.

BRANT, L. **Mercado Cultural**: Panorama crítico e guia prático para gestão e captação de recursos. 4. ed. São Paulo: Escrituras, 2004.

BRASIL. **Ato Institucional Nº 5**, de 13 de Dezembro de 1968. São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 1968.

BRASIL. **Lei nº 11.340**, de 7 de agosto de 2006. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2006.

BUSH, V. As We May Think. **The Atlantic Monthly**, Boston, Massachusetts. United States of America, Jul./1945. Disponível em <https://web.mit.edu/STS.035/www/PDFs/think.pdf>. Acesso em: 19 out. 2024.

C., T. **“O Hip-Hop Está Morto!”**: A História do Hip-Hop no Brasil. São Paulo: LiteraRUA, 2012.

CAMARGOS, R. **Rap e Política**: Percepções da vida social brasileira. São Paulo: Boitempo, 2015.

CÂMARA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. **São Paulo Curiosa: A história da Rua 24 de Maio**. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.leg.br/blog/sao-paulo-curiosa-a-historia-da-rua-24-de-maio>. Acesso em 20 jul. 2023.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade.. Tradução: Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2019.

CANDAU, J. **Antropologia da Memória**. São Paulo: Contexto, 2019.

CANDAU, J. **Memória e Identidade**. Lisboa: Piaget, 2005.

CARVALHO, J. B. S. de. **A Constituição de Identidades, Representações e Violência de Gênero nas letras de RAP (São Paulo na década de 1990)**. 2006. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

CASA DO HIP HOP DE PIRACICABA. **Quem Somos**. Disponível em <https://www.casadohiphop.com.br/quem-somos>. Acesso em: 19 out. 2024.

COLLINS, P. H. **Pensamento Feminista Negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

CORREA, Sílvia Marcus de Souza. História, memória e comemorações: em torno

do genocídio e do passado colonial no sudoeste africano. **Rev. Bras. Hist.**, 2011, vol.31, n.61, pp.85-103.

CUCHE, D. **A Noção de Cultura nas Ciências Sociais**. São Paulo: EDUSC, 1999.

DAEFIOL, R. C. **Black Is Beautiful: O Ensino de História a Partir da Cultura Soul como Expressão de Resistência Durante a Ditadura Militar no Brasil (1970-1980)**. In: XIII Encontro Estadual de História: História e Mídias: Narrativas em Disputa. Disponível em: https://www.encontro2020.pe.anpuh.org/resources/anais/22/anpuh-pe-eeh2020/160_0611484_ARQUIVO_0f212f1154d3deb2a850d69b188b2239.pdf. Acesso em: 19 jul. 2022.

DEPARTAMENTO DE ESTADO DOS ESTADOS UNIDOS. **Um Esboço da História Americana**. [s.l.]: Global Publishing Solutions, 2012.

DICIO. Conceito: Significado de conceito. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/conceito/>. Acesso em: 23 jan. 2021.

DODEBEI, V. Memória e informação - interações no campo de pesquisa. In: MURGUIA, E. I. **Memória: Um lugar de diálogo para Arquivos, Bibliotecas e Museus**. São Carlos: Compacta Gráfica e Editora, 2010, p. 59-78.

DORNELAS, L. **Como a Back Spin Crew ajudou a construir a cultura hip-hop no Brasil**. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/back-spin-crew-historia>. Acesso em: 22 jul. 2020.

DORNELAS, L. **Quatro décadas de rap no Brasil: o surgimento da cultura hip-hop**. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/music/O-surgimento-da-cultura-hip-hop-no-Brasil>. Acesso em: 22 jul. 2020.

ECKERT, C. Memória Coletiva e Identidade Narrativa. In: FERREIRA, M. L. M.; MICHELSON, F. F. (Orgs.). **Memória, Patrimônio e Tradição**. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária - UFPel, 2010.

EVERAGE, J. **Técnicas de “flow” para rap**. Disponível em: https://www.ehow.com.br/tecnicas-flow-rap-info_41580/. Acesso em: 26 jul. 2021.

FENAJUD. **Um jovem negro é assassinado a cada 23 minutos no Brasil, denunciam entidades**. Disponível em: <https://fenajud.org.br/?p=8060>. Acesso em 30 jul. 2021.

FERREIRA, J. **30 Anos do Disco Hip-Hop Cultura de Rua: 1988 a 2018**. Jaguariúna: Clube de Autores, 2018.

FERREIRA, J; AMARAL, A. Memória eletrônica e desterritorialização. **Política & Sociedade**, v. 4, p.137-166, abr. 2004.

FERNANDES, A. C. F. **O rap e o letramento: a construção da identidade e a constituição das subjetividades dos jovens na periferia de São Paulo**. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Nelson Triunfo lembra trajetória do breaking no Brasil**

até as Olimpíadas. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=U9f5U2iUH4M>. Acesso em: 23 jan. 2021.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **17º Anuário Brasileiro de Segurança Pública.** São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2023. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2023/07/anuario-2023.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2023.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 4.ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GIL, A. C. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social.** 6.ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GODOY, A. S. Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v.35, n.3, p.20-29, mai/jun.1995.

GOMES, P. **[DOC] Marco Zero do Hip-Hop.** (15min37seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3uoZ7ztjSDI&t=633s>. Acesso em: 22 fev. 2021.

GÓMEZ, M. N. G. de. A Ciência da Informação no Cruzamento de Fronteiras. *In: Encontro Da Associação De Educação E Pesquisa Em Ciência Da Informação Da Ibero-América E Caribe (EDICIC)*, 10., Belo Horizonte, 2016. **Anais...** Belo Horizonte: ECI/UFMG, 2017, p. 35-61.

GONDAR, J. Cinco Proposições Sobre a Memória Social. **Morpheus: revista de estudos interdisciplinares em memória social**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 15, 2016.

GUPTA, A. & FERGUSON, J. Mais além da “cultura”: espaço, identidade e política da diferença. *In: ARANTES, A.A. (org). Espaço da diferença.* Campinas: Ed. Unicamp, 2000, pp. 31-49.

HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva.** São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HALL, S. O Papel da Representação. *In: Cultura e Representação.* Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016. p. 31-56.

HEDSTROM, M. Arquivos e memória coletiva: Mais que uma metáfora, menos que uma analogia. *In EASTWOOD, Terry; MACNEIL, Heather (Orgs.). Correntes atuais do pensamento arquivístico.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016. p. 237-259.

HERSCHMANN, M. **Abalando Os Anos 90 Funk e Hip-Hop:** globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HEDSTROM, M. Arquivos e memória coletiva: Mais que uma metáfora, menos que uma analogia. *In EASTWOOD, Terry; MACNEIL, Heather (Orgs.). Correntes atuais do pensamento arquivístico.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016. p. 237-259.

IBGE. **Cidades e Estados:** São Paulo. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/sp/sao-paulo.html>. Acesso em 20 jul. 2023.

ISA. **Conheça mais sobre Nego Max:** o rapper que traz em suas rimas sabedoria, espiritualidade e sensibilidade. Disponível em: <https://portalrnd.com.br/conheca-mais-sobre-nego-max-o-rapper-que-traz-em-suas-rimas-sabedoria-espiritualidade-e-sensibilidade/>. Acesso em: 06 fev. 2021.

KENY, D. **Afrika Bambaataa e a origem do hip-hop.** Disponível em: <https://revistaraca.com.br/afrika-bambaataa-e-a-origem-do-hip-hop/>. Acesso em: 17 set. 2020.

LASTFM. **Nabrisa.** Disponível em: <https://www.last.fm/pt/music/Nabrisa/+wiki#:~:text=Sabrina%20Tonett%2C%20a%20NaBrisa%2C%20integrante,aonde%20adquiriu%20alguns%20conhecimento%20musicais>. Acesso em 06 fev. 2021.

LE GOFF, J. **História e Memória.** Campinas: UNICAMP, 1990.

LIMA, R. S. O conceito de cultura em Raymond Williams e Edward P. Thompson: breve apresentação das idéias de materialismo cultural e experiência. **Revista Cantareira**, n. 8, 5 fev. 2019.

LOURENCO, M. L. Arte, cultura e política: o Movimento Hip Hop e a constituição dos narradores urbanos. **Psicologia para América Latina**, México, n. 19, 2010.

LUPIA, M. de O. Mosca: Memória e Identidade. **Revista Morpheus:** revista de estudos interdisciplinares em memória social, Rio de Janeiro, v. 9, n. 16, ago./dez. 2016.

MACEDO, I. A Linguagem Musical Rap: Expressão Local de Um Fenômeno Mundial. **Tempos Históricos**, 2011, v. 15, p. 261-288.

MAJB. **O que havia onde hoje está o Sesc 24 de Maio.** Disponível em: <https://oespacopublico.com.br/2019/10/03/o-que-havia-onde-hoje-esta-o-sesc-24-de-maio/>. Acesso em 20 jul. 2023.

MARQUES, G. S. **O Som que Vem das Ruas:** cultura hip-hop e música rap no Duelo de MC's.

MATSUNAGA, P. S. **Mulheres no hip hop:** identidades e representações. 2006. 209 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1602445>. Acesso em 18 abr. 2024.

MAX, E. **Nego Max - O Rap é PRETO! ft. Preta Ary (Prod. Dö).** (3min35seg). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XRIYLCsO_k4. Acesso em: 18 fev. 2021.

MENESES, U. T. B. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento) *In: Anais do Museu Paulista*. Nova série, n. 1, 1993, p. 207-222.

MENEZES, A. M. F. et al.. **20 Anos da SECEX e 200 Anos de Comércio Exterior.** 1a edição. Brasília: Ministério do Desenvolvimento Indústria e Comércio Exterior-

MDIC, 2010.

MIGUEZ, P. **Alguns aspectos do processo de constituição do campo de estudos em economia da cultura.** In: IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador, 2008.

MICHAELIS. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa.** Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em: 23 jan. 2021.

MORAES, R. C. de. **New York e o Bronx. A opulência vista pelo outro lado (I).** Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/index.php/ju/artigos/reginaldo-correa-de-moraes/new-york-e-o-bronx-opulencia-vista-pelo-outro-lado-i>. Acesso em 26 jun. 2022.

MORAES, R. C. de. **New York e o Bronx. Colapso social e políticas de resistência (II).** Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/index.php/ju/artigos/reginaldo-correa-de-moraes/new-york-e-o-bronx-opulencia-vista-pelo-outro-lado-i>. Acesso em 26 jun. 2022.

NAÇÕES UNIDAS. **Cerca de 2,9 bilhões de pessoas nunca usaram a internet por falta de acesso.** Disponível em: <https://news.un.org/pt/story/2021/12/1772182>. Acesso em: 02 fev. 2024.

NOS Tempos da São Bento; Direção: Guilherme Botelho. Produção de Posse SUATITUDE. Brasil, 2010. 1 vídeo. (90min.)

NORA, P. Entre Memória e História: A problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. **Proj. História.** São Paulo, n. 10, dez. 1993.

OLIVEIRA, E. B. de; RODRIGUES, G. M. O conceito de memória na Ciência da Informação: análise das teses e dissertações dos programas de pós-graduação no Brasil. **Liinc em Revista**, mar./2011, v.7, n.1, Rio de Janeiro, p. 311-328.

OLIVEIRA, M. de (Org.). **Ciência da Informação e Biblioteconomia: Novos Conteúdos e Espaços de Atuação.** 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

OLIVEIRA, R. L.; SIMÕES, M. de L. N. O Tempo é Chegado: A Memória Como Meio de Produzir e Preservar Identidades. **Revista Reflexões**, v. 1, n. 1, p. 5-20, 2009.

OROCHI. **Orochi “NOVA COLÔNIA” (prod. Dallass).** (4min09seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OEUCO6Q-OpA>. Acesso em: 18 fev. 2021.

PEREIRA, M. M. O Movimento Negro e as Revoluções de 1968: uma análise da relação e resignificação do negro e o histórico do movimento no Brasil. **Revista Movimentos Sociais e Dinâmicas Espaciais**, Recife, v. 8, n. 1, p. 34-57, 2019.

PIAIA, D. M. **Apontamentos para uma história das práticas juvenis em lugares públicos do centro paulistano.** In: 5º Seminário Discente – PPGS USP. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5030226/mod_resource/content/1/Danilo

Mendes Piaia - Apontamentos para uma história das práticas juvenis em lugares públicos do centro paulistano.pdf. Acesso em: 20 jul. 2022.

POLLAK, M. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278/1417>. Acesso em: 05 jul. 2020.

POLLAK, M. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. . Disponível em: <http://www.pggedf.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf>. Acesso em: 05 jul. 2020.

QUINTAS, G. Amas-de-leite e suas representações visuais: símbolos socioculturais e narrativos da vida privada do Nordeste patriarcal-escravocrata na imagem fotográfica. **RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v. 8, n. 22, p. 11 a 44, abr. 2009. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/rbse/QuintasArt.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2023.

RASHID. **Ideias Rimam Mais que Palavras**. São Paulo: Foco Na Missão, 2018.

REIS, E. L. de L. O que restou do sonho americano. **Cadernos de Tradução**. v. 1 n.7 (2001). Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5750/5384>. Acesso em 29 abr. 2023.

REIS, T. **Como o Acordo de Bretton Woods organizou a economia mundial no pós-guerra**. Disponível em: <https://www.suno.com.br/artigos/bretton-woods/>. Acesso em 13 ago. 2022.

REIST, S. **Baixada Nunca Se Rende**: Coletivo Cultural é Destaque em Novo Documentário da ONU. Disponível em: <https://rioonwatch.org.br/?p=25664>. Acesso em 27 jul. 2021.

RUEDA, V. M. da S; FREITAS, A. de; VALLS, V. M. Memória Institucional: uma revisão de literatura. **CRB-8 Digital**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 78-89, abr. 2011.

RUSSO, M. **Fundamentos de Biblioteconomia e Ciência da Informação**. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

SALGADO, M. Museos y patrimonio: fracturando la estabilidad y la clausura. **Íconos - Revista de Ciencias Sociales**, n. 20, p. 73-81, 2013.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões, Livros VII, X e XI**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008. Tradução de Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina Castro-Maia de Sousa Pimentel. (Coleção Textos Clássicos de Filosofia). Disponível em: https://lusosofia.ubi.pt/textos/agostinho_de_hipona_confessiones_livros_vii_x_xi.pdf. Acesso em: 20 ago. 2020.

SANTOS, J. de S. dos. **Rap, periferia e questões de gênero**: história e representações. 2016. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São

Paulo, 2016.

SARACEVIC, T. Ciência da informação: origem, evolução e relações. Perspectivas em Ciência da Informação, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 41-62, jan./jun. 1996

SEAS. **A importância do hip hop no contexto da socioeducação.** Disponível em: <https://www.seas.ce.gov.br/2019/08/30/a-importancia-do-hip-hop-no-contexto-da-socioeducacao/>. Acesso em: 05 nov. 2020.

SERBENA, C. A. Considerações sobre o inconsciente: mito, símbolo e arquétipo na psicologia analítica. **Revista Abordagem Gestalt**, Goiânia, v.16, n.1., jun 2010. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-68672010000100010. Acesso em: 27 jun. 2020.

SHIKIDA, A. M. S. **Informação, História e Memória: A Constituição Social da Informação em Relatos Orais.** 2005. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Ciência da Informação, Belo Horizonte, 2005. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECIC-8J3P7F/1/dissertacao_shikida.pdf. Acesso em: 15 jun. 2020.

SILVA, A. P. C.; CAVALCANTE, Lidia Eugenia; NUNES, Jefferson Veras. Informação e Memória: aproximações teóricas e conceituais. **Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação**, v. 23, n. 52, p. 95-106, mai./ago., 2018.

SILVA, R. **Informação, cultura e cidadania no coração da periferia pelas batidas do hip hop.** 2011. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <http://ridi.ibict.br/bitstream/123456789/749/1/rociclei2011.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2020.

SILVA, R.; ALBAGLI, S. Arte, Informação e Conhecimento na Cultura Hip-Hop. **Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação.** [s.l.]: ANCIB, v. 5 n. 1 (2012). Disponível em: <https://ancib.org/revistas/index.php/tpbci/article/view/267/267>. Acesso em: 22 abr. 2022.

SILVA, T.T. (org.) **Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais.** Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

SMOLKA, A. L. B. A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural. **Educação & Sociedade**, v. 21, p. 166-193, 2000.

SOUZA, A. L. S. **Letramentos de Reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip-hop.** São Paulo: Parábola, 2011.

SOUZA, P. O. De; ALVES, T. F. Mnemosine e Aprendizagem: Uma Breve Reflexão sobre a Memória a partir do Fedro de Platão e sua relação com a Contemporaneidade. **Revista Saberes**, 2024, v. 24, n. 01. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/saberes/article/view/35115/18532>. Acesso em: 25 set.

2024.

TARGINO, M. das G. A Interdisciplinaridade da Ciência da Informação como Área de Pesquisa. **Informação & Sociedade: Estudos**, João Pessoa, v. 5, n. 1, p. 12-17, jan./dez. 1995.

TEPERMAN, R. **Se Liga no Som: As Transformações do Rap no Brasil**. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

THAÍDE OFICIAL. **Thaíde – Hip-Hop Puro**. (4min26s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dl-hvyEoDa0>. Acesso em: 25 jan. 2022.

THE NOITE COM DANILO GENTILI. **The Noite (10/11/15) - Entrevista com Thaíde**. (22min19s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Fjze_88FGiU. Acesso em: 18 set. 2021.

THE NOITE COM DANILO GENTILI. **The Noite (22/08/16) - Entrevista com Nelson Triunfo**. (24min06s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=skK18pHd8MU&ab>. Acesso em: 18 set. 2021.

TV BRASIL. **Rashid explica o motivo de seu nome artístico de origem árabe**. Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/estacao-plural/2017/11/rashid-explica-o-motivo-de-seu-nome-artistico-de-origem-arabe>. Acesso em 27 jul. 2021.

VALENTIM, R. P. F. de; TRINDADE, Z. A. Sobre Memória, Representação e Identidade Social: alguns aspectos teóricos. **Polis e Psique**, v. 1, n. 2, 2011.

VIANNA JÚNIOR, H. P. **O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos**. 1987. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Rio de Janeiro, 1987.

VIEIRA, M. C. L. A Ditadura Militar E A Redemocratização Brasileira Analisada Através Da Música. **O Professor PDE e os Desafios da Escola Pública Paranaense**, Paraná. Brasil, v.1, 2010.

XAVIER, E. **Quem é Orochi: novo fenômeno do rap nacional**. Disponível em: <https://gq.globo.com/Cultura/Musica/noticia/2020/05/quem-e-orochi-novo-fenomeno-do-rap-nacional.html>. Acesso em: 17 set. 2020.

YÚDICE, G. **A Conveniência da Cultura: Usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

ZULUNATION. **About ZuluNation**. Disponível em: <http://www.zulunation.com/about-zulunation/>. Acesso em: 17 mar. 2021.

GLOSSÁRIO

Back to Back: percussão realizada pelo DJ com dois toca-discos para realizar a colagem e repetição de trechos de músicas, sejam da mesma ou diferentes.

Beat: tem o mesmo significado que sua tradução, ou seja, batida.

Beatbox: arte de reproduzir sons de batidas com voz, boca e nariz; caixa de som com toca discos dos anos 1980.

Beatmaker: construtor de instrumentais com elementos percussivos. No Hip-Hop, atua como produtor musical.

Boomboxes ou Boombox: aparelhos de som portáteis utilizados para danças na rua.

Cena: realidade ou contexto local. Utilizada também como “a cultura hip-hop”.

Cabeça: pessoa com a conscientização do assunto.

Cypher: sessão de improvisação de rima entre MCs.

Diáspora Negra: fenômeno da imigração ou deslocamento forçado dos africanos pela escravidão na Idade Moderna, século XIX. Também é encontrada como Diáspora Africana.

Feat: participação de artistas em colaboração no trabalho de outro.

Flow: fluxo em tradução livre, *flow* é a maneira que o MC canta seus versos com a batida que o DJ toca, incluindo a sonoridade, tom, ritmo e velocidade. Também pode ser chamado de “levada”. O flow é pessoal e alguns MCs utilizam técnicas de alta velocidade nas palavras, com agressividade, na cantoria na voz ou nas formas de rimar diferentes.

Freestyle: modalidade do Rap de improviso de rimas livre, muito utilizada em batalhas de rua.

Hit: sucesso ou acerto em tradução livre, *hit* é a música que se torna muito conhecida pelos ouvintes do gênero.

Menor: geralmente utilizado para chamar garoto, criança ou filho, dependendo da colocação na frase, mas também tem o significado de definir os garotos ou homens, denominando um grupo.

Mixtape: compilação de músicas, lançada em gravadoras independentes.

Nova Escola: período a partir dos anos 2000 do Hip-Hop. Caracterizada pela divulgação de conteúdo distinta da Velha Escola: multimidiática, muitas vezes produzida de maneira independente, e com disseminação dos trabalhos pelas redes sociais e plataformas de *streaming* (vídeos, músicas e filmes).

Old School (Velha Escola): períodos iniciais do Hip-hop (entre 1970 a 1990). No Brasil, é conhecido como primeira e segunda gerações, época da Rua 24 de Maio e São Bento respectivamente. Caracterizada por encontros presenciais, contratos com gravadoras para produção de músicas e álbuns (em suportes informacionais como fitas cassete, LPs e CDs), e disseminação dos trabalhos em reportagens em revistas ou em programas de televisão, rádios, filmes e distribuição ou venda de álbuns, geralmente para DJs tocarem em festas.

Pick-up: toca discos utilizado pelos DJs para fazer bases e beats das canções.

Sample: amostra de sons já produzidos inserido em canções. Os sons podem ser do cotidiano — no caso do rap, barulho de tiros, viaturas —, ou de trecho de canções já existentes. Como não há uma tradução para palavra, a ação de utilizar o sample para novas produções musicais se tornou a expressão “samplear”.

Sampler: instrumento que grava o *sample*, para “colar” sons nas músicas.

Scratch: ruído do risco da agulha no disco, feito ao mover um disco de vinil para frente e para trás. Também é utilizado para destacar trechos de determinada música.

Slam: competições de poesia autoral declamada ocorridas em saraus. Os participantes recitam as próprias poesias com apenas a performance da voz e expressões corporais (não é permitido utilização de figurinos, cenários ou instrumentos musicais). O vencedor é o poeta que receber a maior nota da média dos jurados.

Track: faixa de música.

Yo: grito de exaltação que surge nos raps improvisados das festas de quarteirão para animar o público. Atualmente, o grito é ouvido em batalhas de rap com esse intuito e algumas músicas são gravadas como uma pausa.

Zulu Nation: organização internacional de Hip-Hop formada por Afrika Bambaataa, um dos fundadores do Movimento Hip-Hop, no Bronx, Nova York. A Zulu Nation uniu diversas gangues de rua, como os Black Spades, Savage Nomads, Seven Immortals e Savage Skulls, com o objetivo de organizar a juventude desses grupos para formar algo novo e positivo. O que antes era uma organização local evoluiu e se expandiu internacionalmente, tornando-se um movimento global de Hip Hop e cultura, promovendo a união e a expressão artística.

APÊNDICE A - CONVERSA DE WHATSAPP COM JACKSON, DA CREW STYLLO SELVAGEM

Data: 20/02/2022

Marlene Moraes [16:16]: Olá Jackson, boa tarde! Tudo bem? Meu nome é Marlene, sou mestrande da UFMG em Ciência da Informação e minha pesquisa é sobre memória e identidade no Rap Nacional. Estou buscando a história do Hip Hop no Brasil para um dos meus capítulos da dissertação e não encontrei muitos materiais do rapper JR Blaw, citado e rememorado em tantas entrevistas em documentários da São Bento. Pedi uma ajuda para o Thaíde e ele passou o seu contato. Poderia me ajudar nesta jornada? Obrigada desde já! Bom final de domingo!

Jackson Stylo Selvagem [16:19]: Sim com certeza

Jackson Stylo Selvagem [16:20]: Muito prazer conte comigo

Data: 21/02/2022

Marlene Moraes [11:43]: Muito, muito obrigada por ter aceitado. Isso já, para mim, é uma grande ajuda. Só queria explicar um pouquinho do meu trabalho. Se você quiser, eu posso digitar isso sem problema nenhum. É porque fica mais fácil falar de áudio. Mas o meu trabalho é sobre o rap nacional hoje. Porém, eu precisava de uma contextualização, falando da história do hip hop tanto no Bronx quanto no Brasil. Eu me especializei mais, assim, eu fui um pouco mais específica nesse capítulo do hip hop no Brasil, porque o meu foco realmente é o rap nacional, eu queria valorizar nossa cultura, principalmente a cultura de rua. E aí eu fiquei procurando de verdade documentos, entrevistas já prontas, porque a minha pesquisa não advém de entrevistas que eu faço para publicar. Então eu fiquei procurando esses documentos, dessas entrevistas que tivessem em sites e tudo mais.

E aí eu encontrei muitas citações do J.R. Blaw. Muitas, muitas, muitas, muitas. E aí eu fiquei à procura de algum documento, alguma coisa, algum material dele que pudesse ser registrado, porque, infelizmente, como eu não posso, primeiro, por ele já ter falecido, infelizmente, eu não tenho como extrair essa informação diretamente dele. E também não tenho muito contato com os pioneiros, somente com o Thaíde pelo Twitter, ele tem me respondido, graças a Deus, e aí ele passou seu contato

para eu poder me especializar. Meu foco nessa parte da história do hip hop era trazer um pouco de pessoas que não são citadas normalmente. O diferencial do meu trabalho é esse, em relação aos trabalhos anteriores que eu vi de pesquisa. Não estou só pesquisando diretamente com as pessoas que viveram, mas também com os trabalhos acadêmicos que foram passados, e eu queria ter um diferencial deles, e um deles é, por exemplo, citar. Eu sempre cito Nelson Triunfo e Funk e Cia, dando um exemplo do que acontece com o meu trabalho. Eu citei o Nelson, sim, óbvio, mas eu também citei o Dom Billy. Ele deu um relato muito legal nos tempos da São Bento e eu coloquei. Isso que eu queria mostrar. E todos eles têm uma nota de rodapé explicando mais ou menos a trajetória para valorizar esse tipo de cultura.

Me desculpa o áudio grande, que eu fiz um áudio enorme. Mas é basicamente isso que eu gostaria de trazer para o J.R. Blaw na questão de como ele era e como ele encontrou a Praça Roosevelt. Pelo menos isso, porque parece que ele é o pioneiro do freestyle. Então, é uma coisa que eu queria trazer para o trabalho. No que você puder me ajudar, já está ótimo, porque é o que eu estou precisando no momento. E aí eu vou botar isso em palavras ali no documento, sem problema nenhum, para entregar, para finalizar, porque parece que está faltando essa ponta aí do J.R. Blaw, e eu queria valorizar essa memória dele. Obrigada, viu?

Jackson Stylo Selvagem [12:39]: Boa tarde se vc quer fazer a diferença sim vc está no caminho certo Jr Blaw foi um pioneiro no hip hop nacional um dos primeiros rappers na São Bento foi a terceira via no quesito referência assim como foi o principal articulador do movimento criador do movimento na praça Roosevelt sempre estive ao seu lado fala com a pessoa certa Jr Blaw foi único antes do sabotage que conhecemos tbm já fazia contato com artistas de expressão naquela época foi o primeiro a fazer apresentações na Paulista na hora do almoço durante a semana conseguiu levar o hip hop na Paulista com consolidação na túnel durante 1 mês posso te passar com propriedade tudo pois estava lá ao lado e sou remanescente no Stylo Selvagem ele realmente merece um lugar de destaque por tudo que fez 🙌👊

Jackson Stylo Selvagem [12:41]: Pode perguntar eu respondo e te ajudo aí em tudo

Jackson Stylo Selvagem [12:52]: Estudamos no mesmo colégio éramos do mesmo

bairro os mesmos amigos frequentava a casa dele e vice versa nossas mães se conheciam íamos à bailes juntos grande amigo aquele irmão que a gente escolhe sabe

Marlene Moraes [14:52]: Meu Deus que incrível! Tem muita história para contar aqui!

Marlene Moraes [14:53]: Vocês eram de qual zona de São Paulo?

Jackson Stylo Selvagem [14:55]: Oeste

Jackson Stylo Selvagem [14:55]: Pinheiros

Marlene Moraes [15:00]: Legal demais

Ele começou a frequentar o Hip Hop desde a 24 ou na São Bento?

Jackson Stylo Selvagem [15:01]: Só de passagem na 24 direto na São Bento

Marlene Moraes [15:06]: E ele foi com uma crew ou descobriu a São Bento?

Jackson Stylo Selvagem [15:07]: Não descobriu a são bent

Jackson Stylo Selvagem [15:10]: Depois ele montou os garotos do Bronks o qual eu não fiz parte e logo em seguida ele criou o Stylo Selvagem formação sempre ele uma backup vocal ou 2 e um DJ

Jackson Stylo Selvagem [15:13]: Mudou a formação várias vezes eu entrei numa dessas como amigo e vendo que ele se sobrecarregada com tudo eu entrei quando ele ficou novamente só o DJ não foi na apresentação numa casa numa badalada avenida de SP em Pinheiros

Marlene Moraes [15:14]: DJs iam a São Bento? É que não encontrei materiais que afirmação isso, só que levavam um beatbox ou boombox com as músicas

Marlene Moraes [15:15]: E o nome artístico dele tem alguma história? Haha

Jackson Stylo Selvagem [15:39]: Os quatro elementos

Jackson Stylo Selvagem [15:39]: Sendo reduto dos b boys

Jackson Stylo Selvagem [16:42]: Jr era Júnior Blaw de Curtis Blow um dos nossos ídolos aí Jr Blaw

Marlene Moraes [17:05]: Faz todo o sentido

Marlene Moraes [17:06]: Eles montavam os equipamentos lá mesmo?

Jackson Stylo Selvagem [17:21]: Que isso

Jackson Stylo Selvagem [17:22]: Lata de lixo para fazer as batidas para os rappers cantar

Jackson Stylo Selvagem [17:23]: Box rádio gravador nosso maior equipamento vários b Boys breakes tinha um

Jackson Stylo Selvagem [17:23]: Era sssim

Jackson Stylo Selvagem [17:24]: Só quando tinha evento especial que levava os toca discos e aparelhagem

Jackson Stylo Selvagem [17:49]: Ia b Boys de todas as regiões de SP e muitos de fora também

Marlene Moraes [17:50]: Ah entendi! Ficou meio nebuloso essa parte porque dizem dos quatro elementos, mas quando chega o DJ (que precisa dos equipamentos), percebo por fotos e algumas filmagens que não tinham aparelhagem além de caixas de som sabe? O Banks explicou que cada crew levava a sua

Marlene Moraes [17:50]: Isso! Acredito que até antes da Mostra né?

Jackson Stylo Selvagem [18:43]: Esse é o Box radio gravador que cada um levava o seu

Jackson Stylo Selvagem [18:45]: 4 elementos do hip hop break a dança grafite a expressão dj comanda o som Mc rapper mestre de cerimônias vocal

Jackson Stylo Selvagem [18:46]: Tenho foto com o Banks tbm aqui

Jackson Stylo Selvagem [18:49]: Estava lá cantei no dia

Jackson Stylo Selvagem [18:51]: 1992 primeira apresentação do Stylo Selvagem pós Jr Blaw

Jackson Stylo Selvagem [18:53]: 👍

Marlene Moraes [21:18]: Oi, desculpa a demora. É porque eu fui para a aula e acabei... eu não esqueci. [...] Eu também estou conversando com a Karina, ela falou que é amiga pessoal do Júnior, do JR Blaw, e eu percebi que foi uma coisa muito repentina. Ela me passou uma parte mais pessoal, não é o foco do foco do foco do trabalho, mas aquilo me emocionou bastante, sabe? E me envolveu bastante com a memória dele. Então é extremamente importante a gente falar dele. Eu me emocionei, literalmente, eu chorei. Achei bonito demais, do jeito que ela descreveu. E ela me falou também que ele gostava de skate, né?

Marlene Moraes [21:21]: Outra coisa também é sobre o DJ, né? Então, pelo que eu entendi, olha, tinha as caixinhas, a batida nas latas e os beatbox, que é aquele som com a boca, né? Que eles fazem com a batida. Isso também existia já, né? Porque eu me lembro que o MC Mike falou em uma entrevista, em algum momento da vida dele. Ele teve que mostrar para uma gravadora para fazer o disco dele. Remixou, dançou, aí tem uma briga aí de quem é o primeiro disco de rap nacional e tal, mas enfim. Eu coloquei assim, que existe essa desavença de qual é o primeiro disco, mas que a maioria diz que é o Hip Hop Cultura de Rua. Mas também tem essa afirmação de que o dele, que foi lançado um ano antes, é o primeiro. Aí eu queria te perguntar isso, se era comum também os DJs aprenderem a fazer o beatbox com a boca, também é interessante.

Jackson Stylo Selvagem [21:35]: Karina Paduan

Jackson Stylo Selvagem [21:42]: Tenho contato com ela até hj ela conheceu ele sim mais pessoal até a São Bento assim como nossos amigos de bairro lá de Pinheiros quanto ao Skste a ligação nossa era de irmãos com eles os fundadores do movimento deles a gente Sr cruzava em vários eventos o Blaw mesmo trabalhou numa loja de surf e depois numa loja de Skate onde aprendeu a fazer Shape já confeccionava camisetas e lixava pranchas de surf tbm multi ação kkk

Jackson Stylo Selvagem [21:44]: Tbm Beatriz Box fazia parte sim

Jackson Stylo Selvagem [21:49]: Não dj só nos toca discos atrás do Mc o único dj o melhor de todos no beat Box é ainda o melhor Smokey D Doctor s Mc s o único dj dos toca discos que tbm fazia beat Box o melhor nosso amigo conheceu muito bem o Blaw tanto que eles gravaram uma música em homenagem à ele a mais explicita homenagem vc já ouviu e já falou com eles o depoimento é importantíssimo

Jackson Stylo Selvagem [21:56]: JR BLAW era um compositor nato ele deu uma letra para o Rap sensation o medo feita em parceria com o Sampa Crew JC Sampa morava na Paulista e por várias vezes fui até sua residência com o Blaw outro nome importante para sua entrevista

Jackson Stylo Selvagem [21:58]: Tbm o Milton Sales grande parceiro um paizão p nós outro pioneiro guerreiro esse atuava nós bastidores com o Blaw

Jackson Stylo Selvagem [21:59]: E o Gilberto Do Região abissal o primeiro rap nacional à tocar na FM com a música litoral morava na bela Vista outro local que frequentavam muito

Jackson Stylo Selvagem [22:00]: Esses que citei tinham afinidade com ele eram nossos brother s mais próximos

Jackson Stylo Selvagem [22:01]: Tem propriedade p falar dele

Jackson Stylo Selvagem [22:03]: Tem muitos outros que ele ajudou muito mas esses principalmente os doutor s eram próximos

Marlene Moraes [22:03]: Único registro do Blaw que consegui foi esta música em tributo

Jackson Stylo Selvagem [22:08]: A criação da praça Roosevelt se deu pelo estouro do rap com nwa públic Enemy e rap nacional no reduto do break era muito novo então o Blaw teve a ideia e me levou lá que já íamos à noite numa casa underground chamada cais e teve a brilhante ideia já era um praça de skate tbm aí juntou o útil ao agradável né fundado o movimento da Roosevelt para levar os rappers p lá

Jackson Stylo Selvagem [22:08]: Isso

Jackson Stylo Selvagem [22:09]: Co irmãos

Jackson Stylo Selvagem [22:15]: Ele tbm tinha uma forte ligação com os brother s do reggae tinha um grupo chamado nomade que gravou a letra do Blaw quatro letras regravaada por Marina lima depois e Mauricio dos Mulheres negras grupo Di André Ambujamra filho do Antônio Ambujamra produziu alguns trabalhos do Blaw assim como Nazi e Thaide tinha Blaw e André

Jackson Stylo Selvagem [22:16]: Além do nomade tinha o Cler do Walking Lions nosso Bob Marley Brasileiro

Jackson Stylo Selvagem [22:16]: Outros importante para depoimentos

Jackson Stylo Selvagem [22:27]: Falando em Skate tem um rapper que era um menino na época anda de skate e faz um excelente rap g funk hj chama kurina tbm tem a falar sobre o Bllaw

Jackson Stylo Selvagem [22:29]: E esse que tem muita coisa p te passar pois já fez um livro em que cita o Blaw e logo virá novidades da minha parceria com ele Mc Rhu do credo a primeira coletânea hip hop cultura de rua

Marlene Moraes [22:39]: Então, é Jackson ou Jackson [Jaquison]? É porque a gente nunca sabe, por isso que eu tanto falo, porque o MC Jack, né? Ele é Jackson [Jaquison]. Mas, enfim. Então, o skate, eu vi que ele está muito ligado ao hip hop. Vi alguns eventos, tem um amigo meu, hoje em dia, infelizmente, ele é cadeirante. Mas ele falou que na época ele foi skatista e ele descobriu o hip hop através do skate. Eu achei legal essa ligação porque não tem nenhum registro em relação a isso. E eu queria te perguntar isso também. Que tipo, como é que era feito e tudo mais. Essa coisa, essa ligação. Porque, pelo que o Teko me contou, que é meu amigo, ele falou que o skate era uma minoria, que ele era proibido em São Paulo, pelo prefeito e tal, e que o hip hop também era um pouco assim, né? Eles eram presos e tal. Isso é complicado, sabe? Isso é bem complicado. Essas ligações, essas pontas soltas que estão faltando. Eu vou ler todos os textos que você colocou também, mas é mais ou menos isso. A ligação do skate com o hip hop, a outra coisa é... é tudo que o J.R. Blaw fez, assim, passar um bando de destaque, assim, que você acha que tem que ter, que contribuiu com a cultura hip porque eu vejo que ele é muito citado, sabe? E a outra coisa também que pode ser um pouco de abuso meu, mas é, por exemplo, essas desavenças que vocês tinham, isso é uma parada

que ninguém fala, entendeu? Por exemplo, como que começou essa separação dos elementos? Porque, pelo que eu vi, tem gente que é mais de um elemento, ou já foi mais de um elemento. Como o Pepe, ele foi DJ, né? Ele falou que participou do break, ele foi rapper, sabe? Era todo mundo junto ali, fazendo tudo. E de repente teve essa bifurcação do movimento, que os breakers ficaram lá na São Bento, pelo menos deu a entender isso, os breakers ficaram na São Bento e descobriram a Praça Roosevelt, que foi apresentada pelo J.R. Blaw. Então, esse momento é super importante para eu colocar no meu trabalho. Como é que aconteceu isso? Como é que foi esse desentendimento? Ou foi uma coisa igual como foram os punks? Foram afastando aos poucos os punks da São Bento porque não tinha mais espaço para eles, eles foram se afastando sem briga. Tem isso também nesse sentido. Mas eu vou ler tudo que você já escreveu, tá bom? Obrigada por tudo, você está me ajudando muito.

Jackson Stylo Selvagem [22:56]: Somos Jack kkk Jackson eu

Jackson Stylo Selvagem [22:57]: Isso era bem marginalizado mesmo

Jackson Stylo Selvagem [22:58]: Tudo que eu passei no começo é importante
Eu sou dj e Mc dancei tbm

Jackson Stylo Selvagem [23:02]: Os rappers foram p Roosevelt por esse motivo que passei por estarmos próximos ao skate lá por ser underground e para a evolução do movimento o trânsito entre os dois espaços era livre sempre a intenção nossa era pipocar depois outros espaços tbm

Jackson Stylo Selvagem [23:11]: Eu vivi isso fica mais fácil né relatos de quem realmente passou por lá

Jackson Stylo Selvagem [23:12]: No meu face tem fotos matérias de jornal e imagens do Blaw fica à vontade para pesquisar

Jackson Stylo Selvagem [23:13]: Jackson Grupo Stylo Selvagem

ANEXO A — TRIBUTO À J.R. BLAW, DOCTOR MC'S

Vou contar a história de um cara que conheci
O meu nome é Cláudio e eu sou um MC
Eu estava andando pelo centro da cidade
Em busca de emoções e também de novidades
Só que andar no centro eu já não mais aguento
Então decidi ir ao metrô São Bento
Chegando lá logo parei
Quando uma batida forte eu escutei
Vinha de um box colocado no chão
E em cima da batida eu mandei esse refrão

Nós somos Doctor, os Doctor Mc's
Cantamos na batida só pra ver você feliz

SMOKEY é o meu nome e eu também estava lá
Então escute, escute o que eu tenho pra falar
Tinha um cara que versava na batida
Sua letra então falava de uma tal Cláudia Regina
Era um tipo de uma história de amor
Misturada também com um pouco de terror
Real, real era o acontecimento
Que eu digo aqui neste momento
Hei Doctor eu presto atenção
Eu verso na batida e mando este refrão.

Nós somos Doctor, os Doctor Mc's
Cantamos na batida só pra ver você feliz.

Hei SMOKEY eu não estava lá
Mas conheci o cara de uns tempos para cá
Cantava na batida preservando a sua imagem
Seu estilo meu irmão alterava a paisagem
B de bom, L de liberdade
A de astuto e W a pura vaidade

JAY é meu nome e mando essa mensagem
Seu nome era Blaw o estilo selvagem.

Estilo, estilo selvagem
Versamos na batida e mandamos a mensagem.

Nós somos Doctor, os Doctor Mc's
Cantamos na batida só pra ver você feliz

No hip-hop ele era a maior expressão
Com rap na veia e muito amor no coração
Mais que um amigo ele era nosso irmão
O verdadeiro MC uma viagem de balão
Uma coisa meu amigo eu digo a vocês
Guarde bem esse nome para nunca se esquecer
De uma banda de estilo, de uma banda de coragem
De uma banda de rua estilo selvagem
Estilo, estilo selvagem.

Hei irmãos não fiquem tristes
Pois em nossos corações ele ainda existe
Hei Blaw onde você estiver
Estamos com você para o que der e vier

SMOKEY-D é o nosso DJ
MCA e eu sou DOG-JAY
Cantamos na batida mandando a mensagem
Ao nosso irmão Blaw do estilo selvagem

Estilo, estilo selvagem
Versamos na batida e mandamos a mensagem.

Nós somos Doctor, os Doctor Mc's
Cantamos na batida só pra ver você feliz.

Doctor Mc's
DOG-JAY, MCA e DJ SMOKEY-D

Dedicam esse rap à memória de JR Blaw

Hey irmão

Eu e todos que te conheciam desejamos que você descanse em paz