

ARTE E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL: A CONSTITUIÇÃO DA CONSCIÊNCIA NO MOVIMENTO HIP-HOP

Felipe Augusto Costa felipeaugustoc031@gmail.com

Gabriela de Conto Bett gabrielabett@prof.unipar.br

Milene Zuconelli Silva milenezuconelli@gmail.com

Tiago Mateus da Silva Leal tiagomsleal@gmail.com

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo compreender como o sujeito que constrói o movimento Hip-Hop, desenvolve suas funções psicológicas superiores e constitui sua consciência por meio da mediação dessa atividade. A partir da perspectiva da Psicologia Histórico-Cultural e fundamentada no método materialista histórico-dialético, o estudo busca analisar a dialética entre os princípios e valores da cultura Hip-Hop e as condições objetivas de desigualdade social, além do caráter de resistência e transformação do movimento por meio de suas potências formativas, construção de coletivos e a ruptura com a ideologia da classe dominante através da promoção do acesso à cultura e a educação em um movimento de conscientização, pelo qual o sujeito por meio de um novo aparato cultural pode tomar controle e entender-se como sujeito de possibilidades e agente transformador da realidade.

Palavras-chave: Hip-Hop; Psicologia histórico-cultural; Arte; Cultura; Desenvolvimento.

ABSTRACT

This research aims to understand how the subject who builds the Hip-Hop movement develops higher psychological functions and constitutes consciousness through the mediation of this activity. Grounded in the perspective of Cultural-Historical Psychology and based on the historical-dialectical materialist method, the study seeks to analyze the dialectical relationship between the principles and values of Hip-Hop culture and the objective conditions of social inequality. Furthermore, it investigates the movement's character of resistance and transformation, considering its formative potential, the construction of

collectives, and the rupture with the ideology of the ruling class through the promotion of access to culture and education. In this process of consciousness-raising, the subject, by appropriating a new cultural apparatus, may recognize themselves as a subject of possibilities and an agent capable of transforming reality.

Keywords: Hip-Hop; Cultural-Historical Psychology; Art; Culture; Development.

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo comprender cómo el sujeto que construye el movimiento Hip-Hop desarrolla sus funciones psicológicas superiores y constituye su conciencia por medio de la mediación de esta actividad. Fundamentado en la perspectiva de la Psicología Histórico-Cultural y en el método materialista histórico-dialéctico, el estudio busca analizar la relación dialéctica entre los principios y valores de la cultura Hip-Hop y las condiciones objetivas de desigualdad social. Además, investiga el carácter de resistencia y transformación presente en el movimiento, considerando sus potencialidades formativas, la construcción de colectivos y la ruptura con la ideología de la clase dominante mediante la promoción del acceso a la cultura y a la educación. En este proceso de concientización, el sujeto, al apropiarse de un nuevo aparato cultural, puede reconocerse como sujeto de posibilidades y agente transformador de la realidad.

Palabras clave: Hip-Hop; Psicología Histórico-Cultural; Arte; Cultura; Desarrollo.

1.Introdução

O movimento Hip-Hop constitui-se historicamente como uma expressão cultural produzida em contextos de desigualdade social, racialização e marginalização urbana, articulando práticas artísticas, coletivas e políticas que atravessam diferentes formas de existência da juventude periférica. Para além de manifestação estética, o Hip-Hop organiza modos de sociabilidade, pertencimento e elaboração simbólica da realidade, permitindo que sujeitos historicamente excluídos construam formas de expressão, resistência e reconhecimento social.

Nesse contexto, compreender o Hip-Hop apenas como manifestação cultural ou entretenimento reduz sua complexidade histórica e social. Torna-se necessário investigar de

que maneira suas práticas artísticas e coletivas podem atuar como mediadoras da constituição da consciência e do desenvolvimento das funções psicológicas superiores dos sujeitos que participam do movimento.

A relevância deste estudo se dá pela necessidade de ampliar as discussões sobre arte, cultura e desenvolvimento humano a partir da Psicologia Histórico-Cultural, especialmente em relação às produções culturais periféricas, frequentemente analisadas apenas sob perspectivas sociológicas, educacionais ou identitárias, sem aprofundamento acerca de seus impactos na constituição psíquica dos sujeitos.

Dessa forma, o presente artigo tem como objetivo investigar como o movimento Hip-Hop pode atuar como atividade mediadora da consciência, promovendo processos de significação, coletivização e reorganização subjetiva por meio de suas práticas culturais. Parte-se da hipótese de que, ao oferecer novos instrumentos simbólicos e formas coletivas de elaboração da realidade, o Hip-Hop possibilita processos de ressignificação da experiência social e ampliação da consciência acerca das próprias condições concretas de existência.

Fundamentado na Psicologia Histórico-Cultural e no método materialista histórico-dialético, o estudo busca compreender o fenômeno para além de sua aparência imediata, analisando o Hip-Hop em sua relação com as condições objetivas de produção da vida social, bem como suas potencialidades de mediação simbólica, resistência e transformação subjetiva.

Nesse sentido, a problemática central do artigo consiste em compreender como a atividade artística e coletiva presente no Hip-Hop atua concretamente na mediação da consciência dos sujeitos, especialmente por meio da linguagem, da arte, da coletividade e da produção de novos sentidos acerca da realidade social.

Considerando o exposto, o objetivo do presente artigo é demonstrar que o movimento Hip-Hop, por meio de suas práticas artísticas e coletivas, constitui-se como uma atividade mediadora capaz de promover o desenvolvimento das funções psicológicas superiores e de atuar na constituição da consciência. Parte-se da hipótese de que, ao oferecer novos instrumentos simbólicos, o Hip-Hop pode desencadear um processo de tomada de consciência no qual o sujeito pode superar a alienação e ressignificar sua realidade, reconhecendo-se como agente de transformação.

2.Desenvolvimento

As décadas de 1960 e 1970 foram de grande efervescência política, com grandes ondas de imigração, ao mesmo tempo em que ocorria a reformulação geográfica de grandes centros urbanos nos Estados Unidos da América (EUA). Esse contexto promoveu a segregação e isolamento social, econômico e geográfico, principalmente de negros e imigrantes, que lutavam para sobreviver a condições como ilegalidade, desemprego e disputa por moradia, tornando o convívio motivo de rivalidade e competição, mas esta proximidade também favoreceu trocas artísticas (Silva, 2011).

Esse período foi marcado por movimentos históricos da luta pela reivindicação de direitos civis que apontavam questões estruturais de uma sociedade racista e capitalista, como é o caso dos Panteras Negras, do movimento *Black Power* e dos discursos de Martin Luther King e Malcom X (Oliveira, 2010).

É nesse contexto de violência e disputa territorial que surge o movimento cultural Hip-Hop no Bronx, em Nova Iorque, entre os anos 1960 e 1970. Fruto do encontro das culturas de imigrantes e negros, o Hip-Hop nasce de festas que buscavam romper com a violência e apaziguar os confrontos entre gangues (Oliveira, 2010), transformando os conflitos violentos e destrutivos em disputas de desafios simbólicos e artísticos (Postali, 2011).

A tradução literal Hip (quadril) Hop (mexer) indica, também, o elemento central do movimento: o corpo. Enxergado até então através do estigma higienista, esses corpos negros, latinos e pobres reivindicam seu direito à vida e a viver e ocupar a cidade (Oliveira, 2010).

O movimento Hip-Hop se estrutura a partir dos 5 elementos que compõem um sistema cultural que mobiliza sentidos estéticos, éticos e políticos, articulando o coletivo em torno de uma consciência crítica e criadora (Sousa, 2024). O RAP (Ritmo e Poesia) é a expressão musical do movimento e é construído pelo *DJ*, que cria o ritmo, e o *MC*, que encaixa o ritmo da sua poesia nas batidas do som, e os dançarinos de *Street Dance*, *Popping*, *Locking* e *Break* (também chamados de *B.Boy - break boy*, e *B.Girl - break girl*) exploram seus limites a partir dos corpos em movimento. Os grafiteiros aplicam seus conhecimentos através da tinta em diferentes superfícies. O Conhecimento, quinto elemento, é o que concilia e articula todos os demais, chamado por Oliveira de ‘Consciência Cidadã’ (Oliveira, 2010).

Inspirado na atividade política de líderes afro-americanos como Malcolm X, Martin Luther King e, em especial, os trabalhos comunitários dos Panteras Negras junto à bairros marginalizados dos anos 60, em 1973, a *Universal Zulu Nation* é fundada com a intenção de

mudar o comportamento de integrantes de gangues de rua. Orientada a partir do lema “Paz, Amor, União e Diversão”, que posteriormente se tornou máxima do próprio movimento Hip-Hop, essa organização não-governamental, com sede em uma escola secundária do Bronx, reuniu dançarinos, grafiteiros, *MCs* e *DJs* para oferecer à comunidade atividades de dança, música, artes plásticas e palestras educativas sobre matemática, ciências e prevenção de doenças e outras temáticas (Leal, 2007). Juntos, esses elementos compõem um sistema cultural que mobiliza sentidos estéticos, éticos e políticos, articulando o coletivo em torno de uma consciência crítica e criadora (Sousa, 2024).

No entanto, o movimento também é confrontado pela sua antítese. Dentre as diversas tentativas de cooptação do Hip-Hop pelo capitalismo, pode-se particularizar a tentativa de esvaziamento de sentido da dança *Break*. Os ideais dominantes da cultura contemporânea esvaziam a movimentação do corpo, promovendo uma atividade física alienada, cujo único sentido é a promoção da saúde a partir de um discurso mercadológico esvaziado (Alves e Dias, 2004).

Apesar dessas tentativas, a dança *Break* não é apenas uma técnica. Ela só é possível na medida em que o artista *breaker* reproduz e cria movimentos a partir da sua própria subjetividade histórica, marcada pelas relações estruturais que constituem esse corpo (Alves e Dias, 2004). A dança, ao ser mediada pelos agentes do Hip-Hop, faz a disputa dos sentidos da arte. A beleza e a saúde ainda estão presentes, pois constituem a realidade objetiva, mas por meio do Hip-Hop é possível tensionar a disputa do sentido estético para a constituição de uma consciência não alienada. Ao dar vida ao *break*, a cada movimento articulado com o RAP, o artista toma para si a história de resistência de trabalhadores negros e latinos explorados pelo capitalismo (Alves e Dias, 2004).

No início dos anos 80 as festas ao ar livre no Bronx/Nova Iorque se tornaram movimentadas e o movimento Hip-Hop atingiu um patamar de popularidade nunca antes visto. O som feito pelos *DJs* era gravado em fitas e distribuído em outras cidades dos Estados Unidos, subvertendo e enfrentando o racismo e classismo da mídia estadunidense, que resistia a exibir e/ou creditar artistas negros (Leal, 2007).

Apesar de ter sido criado nas condições concretas de vida de trabalhadores negros e imigrantes latinos nos EUA, o movimento Hip-Hop adquiriu linguagem própria de acordo com as particularidades de diferentes sociedades (Leal, 2007). O Hip-Hop chega ao Brasil no início da década de 1980, através de poucas revistas e discos comercializados na cidade de

São Paulo. Com a popularidade da discotecagem no Brasil na década de 80, *DJs* brasileiros começaram a incorporar técnicas autênticas do Hip-Hop, como os *scratches* (Postali, 2011).

Ao mesmo tempo, clipes de músicas do black soul popularizaram o *break dance*. As comunidades brasileiras do *black soul* e da música negra, começaram a reproduzir a dança dos clipes nas discotecas. Em 1983, apesar dos conflitos com a polícia, dançarinos passaram a se encontrar nas ruas paulistanas para praticar a nova dança com movimentos famosos, como *moonwalk*. A estação de transporte público São Bento e a Praça Franklin Roosevelt, no centro de São Paulo, tornaram-se escolas de Hip-Hop que, posteriormente, revelaram grandes *rappers*, grafiteiros e dançarinos. Com o surgimento dos primeiros programas de RAP em rádios e concursos de dança em programas de auditório de televisão, o Hip-Hop se difundiu na sociedade brasileira (Leal, 2007).

Ainda que a prática de alguns elementos do Hip-Hop, em especial o ritmo e a dança, tenha se disseminado, o entendimento do conteúdo das letras e a compreensão do movimento eram limitados pela diferença dos idiomas. Por esse motivo, foi lançado apenas em 1988 o primeiro RAP brasileiro com conteúdo crítico-social, denunciando a violência policial em São Paulo, que marca o início da utilização do Hip-Hop como denúncia no Brasil. Por fim, a autora relata que Afrika Bambaataa, um dos idealizadores do Hip-Hop, revelou que diferentemente dos EUA, o Hip-Hop brasileiro trabalha a reeducação dos jovens habitantes dos territórios marginalizados, prática que, inclusive, reaproxima-se da origem reivindicativa e libertária do movimento (Postali, 2011).

Sousa (2024) destaca o Hip-Hop como promotor de conscientização e desenvolvimento humano, ao evidenciar que o movimento articula múltiplas linguagens artísticas (corporal, sonora e visual) utilizadas como ferramentas educativas para criar um espaço que favorece o diálogo, a expressão e a construção de novos sentidos sobre o mundo. A partir do movimento Hip-Hop, as crianças e jovens podem ressignificar suas experiências, reconhecendo-se como sujeitos criadores e pertencentes a uma coletividade.

Para a autora Sousa (2024), o Hip-Hop foi e continua sendo um aliado essencial no enfrentamento das opressões estruturais da sociedade de classes. Trata-se de uma prática promotora da conscientização, pois aborda temas como raça, gênero e pobreza por meio de linguagens artísticas visuais, orais, escritas e corporais que aproximam os sujeitos de sua própria realidade cultural. Ainda, segundo a autora, o Hip-Hop cria espaços de valorização das identidades periféricas e promove o desenvolvimento humano mediado pela arte e

coletividade.

Sousa (2024) ressalta que é por meio do Hip-Hop que surgem representantes das realidades da juventude periférica brasileira, uma vez que o movimento apresenta a experimentação como uma alternativa aos jovens, oferecendo a possibilidade de desenvolvimento das potencialidades humanas através da coletivização e criação de recursos visuais, sonoros e corporais.

Assim, o movimento configura-se como uma forma de resistência simbólica e política frente à exclusão social, permitindo que os jovens reelaborem sentidos sobre si e sobre o mundo a partir de suas vivências concretas. Ou seja, os mediadores culturais, ao construir uma ponte entre o indivíduo e o movimento social, por meio dos cinco elementos artísticos constitutivos do Hip-Hop, são responsáveis pela circulação dos conhecimentos e saberes socialmente produzidos.

Essa compreensão do Hip-Hop como uma prática cultural, que é simultaneamente estética e política, também é central na investigação de Silva (2016) sobre o movimento Hip-Hop na periferia de São Paulo. Ao retomar o legado teórico dos Estudos Culturais, o autor ressalta que as culturas juvenis não podem ser reduzidas a mero consumo passivo dos produtos da indústria cultural, ao contrário, constituem-se em um campo de disputa simbólica no qual os jovens reelaboram ativamente os signos para expressar suas próprias condições de existência. Silva (2016) observa que, no contexto brasileiro, durante muito tempo as pesquisas sobre juventude dissociaram o universo cultural das tensões políticas, mas a emergência do Hip-Hop evidenciou que “a arte produzida pelos rappers, *breakers* e grafiteiros exprimia uma modalidade de consciência e intervenção sobre um conjunto de problemas peculiares à realidade da periferia” (Silva, 2016, p. 56).

Essa “modalidade de consciência” à qual o autor se refere opera em sintonia com o que a PHC define como internalização e objetivação. As produções artísticas do Hip-Hop não são meros reflexos da realidade, elas são instrumentos que, se mediados, transformam a percepção do real.

Alves e Dias (2004) analisaram a dança *Break* e demonstraram como o corpo, no contexto do Hip-Hop, se torna um espaço de significação e resistência. Os autores identificam no movimento corporal um campo de criação e de subjetivação, onde a atividade de dança pode traduzir conflitos sociais, sentimentos e modos de existência constituídos a partir da realidade objetiva nas periferias urbanas. A dança, no Hip-Hop, não se restringe à

dimensão técnica, pois é articulada à uma linguagem simbólica do movimento social que permite ao sujeito reelaborar a relação entre corpo, espaço e identidade. No ato do “racha” ou “batalha”, disputa de dança entre duas ou mais pessoas, o sujeito experimenta o desafio, o risco e a superação, elementos que objetificam, através da arte, a luta cotidiana pela afirmação de si frente à opressão e à invisibilidade social (Alves e Dias, 2004).

Dias e Pereira (2014) ampliam essa compreensão ao investigar oficinas de Hip-Hop oferecidas a crianças e adolescentes em uma ONG (Organização Não Governamental). As autoras identificaram que esses espaços permitem o exercício da imaginação, da criação e da liberdade, atuando como contextos promotores do desenvolvimento. Dessa maneira, o papel central do educador é atuar como mediador das aprendizagens e dos afetos, contribuindo para que os opinantes se reconheçam enquanto sujeitos criadores e participantes de um coletivo. O processo de criação da arte, ao mediado através dos sentidos do sujeito, contribui para o amadurecimento do pensamento crítico e emancipador de crianças e adolescentes (Dias e Pereira, 2014).

Dias e Ferracin (2022) mostram que o *graffiti*, articulado pelo Hip-Hop, é historicamente utilizado por populações marginalizadas como instrumento de denúncia e resistência. Ao ser incorporado ao Hip-Hop, o *graffiti* passa a integrar uma estratégia de autovalorização e recusa consciente de estigmas, promovendo a reflexão sobre a realidade objetivando a promoção da conscientização coletiva (Prosser, 2009 citado por Dias e Ferracin, 2022).

Reis e Figueiredo (2025) reforçam essa perspectiva ao destacar que o Hip-Hop e o *graffiti*, enquanto manifestações culturais enraizadas em comunidades marginalizadas, representam meios de autoexpressão e conexão com a identidade cultural, atuando como catalisadores para a autorreflexão e a construção de resiliência emocional. Segundo os autores, o Hip-Hop, com sua narrativa, e o *graffiti*, com sua força visual, permitem externalizar emoções e transformar experiências de opressão em narrativas de resistência e empoderamento, especialmente em contextos de vulnerabilidade social. Além disso, ao serem praticados em contextos grupais, fortalecem o senso de comunidade e pertencimento, promovendo redes de apoio e diminuindo o isolamento, o que contribui diretamente para a conscientização coletiva e para a transformação pessoal e social (Reis e Figueiredo, 2025).

Dessa forma, o Hip-Hop e o *graffiti* conectam os indivíduos com suas comunidades e culturas, promovendo um desenvolvimento emocional saudável e fortalecendo os laços

sociais, elementos fundamentais para a constituição de uma consciência crítica.

A partir de Leontiev (2004), a cultura é compreendida como o acúmulo simbólico de determinada sociedade que contém seu modo de produzir, viver e se relacionar. É à medida que o sujeito internaliza essa cultura, por meio da apropriação de produtos culturais tais como instrumentos, linguagem e arte, que se constitui como sujeito histórico, reelaborando sua própria experiência e tornando-se humano.

Facci (2014), reforça essa compreensão ao destacar que a cultura é constituinte do psiquismo humano e que o desenvolvimento das funções psicológicas superiores se dá na apropriação dos significados sociais historicamente produzidos. Através dos signos, como a tinta no *graffiti* ou os gestos no *break*, o agente cultural do Hip-Hop ensina os significantes, como letreiro *bombing* e movimento *bouncing*, respectivamente, mediando simbolicamente o acúmulo histórico de significados do movimento. Este processo educativo deve criar condições para que o sujeito não apenas reproduza o que lhe é transmitido, mas condições para que ele se aproprie criticamente da cultura, reelaborando-a em sua experiência e consciência (Facci, 2014). Nessa perspectiva, a escola, ambientes de práticas culturais e grupos de trocas coletivas tornam-se espaços de mediação fundamentais para a formação humana e o desenvolvimento das funções psicológicas superiores.

A consciência é socialmente constituída pois se estrutura por meio do trabalho, concretizando-se pela linguagem. Se forma ao passo que o sujeito se apropria da linguagem, possibilitando-o vincular suas apropriações da realidade com os significados socialmente elaborados. Tanto as determinações da consciência são sociais, quanto seu conteúdo. É necessário entendê-la por intermédio de seu desenvolvimento particularizado pelo modo de produção da vida material. Por conta disso, pode se transformar qualitativamente a depender das especificidades das relações sociais de produção (Aita e Tuleski, 2017).

O uso de ferramentas e signos permite que o desenvolvimento passe ao estágio cultural. Sua atividade não é mais imediata, mas mediada por esses produtos culturais. Esse desenvolvimento passa a ter outra qualidade quando ocorre a internalização, que é quando o sujeito apropria-se o suficiente desses auxiliares externos ao ponto de utilizar apenas suas funções psicológicas superiores (Aita e Tuleski, 2017).

A partir da mediação cultural de instrumentos e signos, as funções psicológicas superiores formam sistemas psicológicos funcionais integrados que modificam a forma e estrutura das funções psíquicas. Segundo Aita e Tuleski (2017, p. 108), "As funções

psicológicas superiores se organizam em sistemas funcionais, a partir de nexos interfuncionais complexos, formando a consciência."

Torna-se essencial a compreensão do conceito de atividade mediada, visto que é função caracterizadora dos signos e instrumentos. No que se refere aos instrumentos, estes agem na transmutação do mundo concreto em busca de suprir as necessidades do homem, tem como função guiar a ação humana em relação ao objeto alvo. O instrumento organiza-se como caminho para a transformação dos objetos, ou seja, para o controle da natureza. Os signos organizam-se internamente, agindo essencialmente na autoconduta, ou seja, na alteração do comportamento do próprio sujeito. No entanto, faz-se necessário ressaltar que a atividade cognitiva não limita-se ao uso de instrumentos e signos (Vygotsky, 2007).

Ainda segundo Vygotsky (2007), pode-se entender a ligação entre estes conceitos por intermédio do movimento de controle da natureza e do comportamento, dado que ao alterar a própria realidade, o homem se modifica e transforma sua própria natureza. Compreende-se, então, que a utilização dos instrumentos possibilita surgimento de novas FPS, sendo que essas podem ser assimiladas como a união entre o instrumento e o signo na atividade psicológica.

A internalização das FPS passa, então, por uma série de mudanças. As operações que ora atuam de forma interpsicológica, outrora se organizam intrapsicologicamente, ou seja, todas as FPS aparecem duas vezes no decorrer do desenvolvimento infantil. Primeiro a caráter social, de forma interpessoal, e na sequência no campo individual, intrapessoal. Enfatiza-se que este processo é vagaroso, resultado de diversos eventos ao longo do desenvolvimento, e é fruto das interações concretas entre os sujeitos (Vygotsky, 2007).

Desta forma Vygotsky (2002) aponta que, a princípio, a palavra surge como estrutura-palavra-objeto, e apenas posteriormente, na operação com as palavras, reestrutura a sua funcionalidade como signo. Sendo assim, a internalização dos aspectos culturais utiliza-se dos signos para a reconstrução das atividades psicológicas sócio-historicamente construídas, e é a partir destas que organiza-se o movimento de tornar-se humano (Vygotsky 2007).

Neste movimento ocorre a ruptura entre discurso exterior e discurso interior, e é a partir desta mudança que as estruturas do discurso tornam-se as estruturas básicas de seu pensamento. Portanto, o desenvolvimento do pensamento está intrinsecamente ligado à

linguagem e o desenvolvimento não é entendido como biológico, mas como sócio-histórico, submetido às leis histórico-culturais (Vygotsky, 2002).

Ainda neste sentido, compreendemos que é a partir do surgimento de necessidades, mas também das oportunidades oferecidas ao sujeito, que se desenvolve o pensamento conceitual. Porém, sem o movimento de defrontar-se com novos objetivos, não há promoção do desenvolvimento global da criança, o qual está diretamente relacionado com a forma de agir frente à existência (Vygotsky, 2002).

Vygotski (2001) expõe que a arte se apresenta, em primeiro momento, associada ao trabalho como instrumento na luta pela existência. Ao organizar o ritmo, estimulando o grupo e coordenando o coletivo, promove a reflexão sobre a própria atividade a ser executada e permitindo a externalização dos sentimentos, sejam estes de satisfação ou descontentamento em relação à atividade.

Desta forma, a arte está em constante relação com a realidade objetiva de vida, pois é fruto das relações sociais de determinada época. Ela não é a cópia da realidade do sujeito, mas a produção elevada do trabalho humano que, pela ação intencional e criativa, objetifica a complexidade de características humanas apropriadas por si, mediante trabalho e atividade ao longo de sua história (Barroco e Superti, 2014).

Isso posto, para não compreender erroneamente a função da arte de forma leviana e superficial, deve-se compreendê-la em seus níveis mais elevados, onde já se encontra objetivada como ferramenta de organização dos sentidos, apreensão da realidade dos sujeitos, e ainda de vazão, como ferramenta de manifestar sentimentos (Vygotski, 2001).

No que diz respeito ao caráter social da arte, podemos entender que esta é objetivada por meio do sentimento social. Este sentimento é cristalizado na realidade, ou seja, separa-se do sujeito e se torna um instrumento da sociedade. Na intervenção, no contato mediado, a arte pode ser apropriada, de modo que o sentimento social é internalizado sem que perca sua essência social (Vygotski, 2001).

A arte é o social em nós, e, se o seu efeito se processa em um indivíduo isolado, isto não significa, de maneira nenhuma, que as suas raízes e essência sejam individuais. É muito ingênuo interpretar o social apenas como coletivo, como existência de uma multiplicidade de pessoas. O social existe até onde há apenas um homem e as suas emoções pessoais (Vygotski, 2001, p. 315).

Por conseguinte, à medida que possibilita a mediação do indivíduo com o gênero humano, se torna um produto cultural visto que “a arte não altera apenas o humor imediato dos indivíduos, mas objetiva sentimentos e outras potencialidades humanas” (Barroco e Superti, 2014, p. 23). No entanto, este processo não ocorre de forma passiva. Para a apropriação da obra, faz-se necessário mediá-la teoricamente com base em sua história e signos estéticos, permitindo então instrumentalizar-se da “arte como ferramenta para promover desenvolvimento de diferentes funções psicológicas e da própria personalidade” (Barroco e Superti, 2014, p. 23). Neste sentido, apropriar-se deste objeto cultural, é apropriar-se das características psicológicas complexas que o constituem. Desta forma, a mediação da natureza social da arte é capaz de promover uma reorganização psíquica ao mediar a relação do indivíduo particular com o gênero humano.

Tendo o exposto em consideração, pode-se entender que a arte atua como força motriz da transformação do sujeito por meio da aprendizagem do sentimento social. É instrumento que movimenta a luta pela existência, pois no ato de objetificar as condições concretas do viver comunica-se sentimentos de prazer, assim como de insatisfação e inconformidade com a realidade. Ao mediar a arte, media-se a realidade objetiva através do sentimento social, podendo aproximar e impulsionar as lutas, os movimentos sociais e a reflexão dos sujeitos quanto à própria realidade. Nesse sentido, a arte não apenas reflete a realidade ou dá vazão a sentimentos imediatos, mas projeta uma nova realidade possível e mobiliza o sujeito para transformá-la. Amparados por Vygotsky, sobre a organização do comportamento humano orientado para o futuro, a arte é “... uma exigência que talvez nunca venha a concretizar-se, mas que nos leva a aspirar acima da nossa vida o que está por trás dela.” (Vygotski, 2001, p. 320).

Compreender a arte como uma forma de mediação exige reconhecê-la como um instrumento social que opera sobre os sentimentos, organizando-os e transformando-os. Nesse sentido, Vygotski (2001, p. 315) a define como uma técnica social do sentimento, uma ferramenta da sociedade capaz de incorporar ao ciclo da vida social os aspectos mais íntimos e pessoais do nosso ser.

Conforme Zanolla (2012), afastando-se da lógica biologicista e determinista, a consciência retrata, por meio das representações sociais sógnicas, as formas palpáveis de transmutação da realidade. Para a autora, a tomada de consciência do sujeito se desenvolve com base na consciência sobre a realidade conhecida através de sua atividade, assim como de

suas circunstâncias sociais, históricas e culturais, atribuindo-lhes seu sentido social. Para Pino (2000), citado por Zanolla (2012), uma dupla mediação se apresenta no decorrer da atividade humana. Enquanto através da mediação técnica o homem altera a forma da natureza, a qual ele também constitui, por meio da mediação semiótica esta nova forma é significada.

De acordo com Leal (2016), é a partir da dialética entre os processos de objetivação e apropriação que se constrói o pertencimento à historicidade humana, ou seja, surgem novas necessidades e capacidades, ampliando o escopo de ação do sujeito e seu desenvolvimento, sendo que este devir é limitado pelas condições materiais de existência dos sujeitos. A partir do envolver-se na cultura Hip-Hop os sujeitos tomam para si as organizações da história da pluralidade, do recorte marginalizado da população e interiorizam as motivações e sentidos que organizam os movimentos de revolta para com a realidade que os circunda, como citado anteriormente por Vygotsky (2001), a arte surge como instrumento de luta pela existência, modo de coletivizar os sujeitos e como forma de externalizar as objeções com os modos de existir.

A grafiteira Só Calcinha¹, em entrevista para Leal (2007, p. 353), aponta que os diversos artistas da cultura Hip-Hop têm o potencial de exigir mudanças, e aponta o seu caráter de coletividade “...O Hip-Hop tem essa coisa legal de criar massas, de juntá-las e defender idéias! Eu acho bem legal isso!”.

Neste sentido, Leal (2016) apresenta a consciência como o processo de conhecer o mundo e conhecer a si mesmo, desta forma torna-se possível explicar, planejar e controlar a própria forma de existir. Este fenômeno pode ser entendido como tomada de consciência ao relacionar os conhecimentos adquiridos com os fenômenos da realidade concreta. Nesse contexto é possível compreender o que a rapper AJULLIACOSTA diz em sua música “Nasci Pra Ser”, onde elabora parte do seu modo de viver, se conscientizando como sujeito ativo em seu próprio processo formativo, capaz de discernir o que é válido ou não em sua vida. Em determinado momento, canta:

“Danço com um todo, não existe mais tempo pra sobra
Foco no meu eu, no meu plano, a minha grande obra
Eu sou artista, eu sou arte, eu sou tudo
Sou resultado de algo, participante do mundo
Por isso não me iludo, não me isolo, participo” (AJULLIACOSTA, 2026, 00:30)

¹ “Só Calcinha” é o nome artístico/pseudônimo utilizado pela grafiteira.

Desta forma, o próprio psiquismo se reorganiza ao revisitar sua relação com a história e leis gerais da sociedade através de um novo repertório cultural, movimento que rompe com as ideias e opiniões apropriadas em primeiro momento da classe dominante, afinal é esta que detém o meio de produção e distribuição das ideias (Leal, 2016). Big Richard² em uma entrevista a Leal (2007, p. 349-350) afirma ao que se refere ao artista “...A música dele, o trabalho que ele faz e que ele manda pro povo, e ecoa as idéias dele por aí já são uma ferramenta em prol do social...”.

Quanto a função formativa da consciência crítica e questionadora exercida pelo Hip-Hop, Mara em entrevista para Leal (2007), aborda o machismo dentro do movimento Hip-Hop, compreendendo que o movimento por si não é machista, mas a arte, como já dissertado, é produção que parte da realidade concreta e, desta maneira, produz e reproduz partindo das determinações históricas da sociedade. Mara aponta que para compreender esta reprodução, deve-se retomar a história da mulher: “É uma reprodução da sociedade em que a gente vive. Se olharmos para a nossa história, os grandes nomes que vamos enxergar são de homens...” (Leal, 2007, p. 302), ainda neste movimento questionador deve-se buscar qual o papel contemporâneo da mulher e quais suas possibilidades.

Desta forma Mara aponta que a partir da apropriação do conhecimento historicamente situado e do movimento exploratório para manutenção do sistema capitalista, o sujeito se entende como agente da transformação, “...é o proveito que o capitalismo tem de exploração dupla da mão-de-obra da mulher, e quem vai reproduzir isso é o oprimido. E só rompendo com isso é que a gente vai dar os primeiros passos pra transformar.” (Leal, 2007, p. 304).

O ato psíquico da consciência não é imutável e se apresenta mais ou menos desenvolvido em diferentes momentos ao longo de seu desenvolvimento. As propriedades da consciência são expressões das relações entre pares e com o mundo, e estas relações são determinadas a partir das condições concretas de produção da vida. Por conta disso, a sociedade capitalista produz um tipo particular de consciência, visto que a sociedade de classes se torna possível pelos processos de alienação (Aita e Tuleski, 2017).

Essas relações humanas, historicamente determinadas, que permitem a ontogênese da consciência, são as mesmas que tornam possível o desenvolvimento das funções psíquicas superiores. As condições filogenéticas, biológicas, são necessárias para o desenvolvimento

² “Big Richard” é o nome artístico/pseudônimo utilizado pelo rapper, escritor, apresentador e ator.

das funções psicológicas superiores, mas seu desenvolvimento tem origem sociogênica (Aita e Tuleski, 2017).

A partir das considerações feitas no texto, pode-se entender que o movimento artístico do Hip-Hop utiliza seus elementos (*Rap*, *DJing*, *Breakdance*, *Graffiti* e o Conhecimento) como instrumentos utilizados por mediadores culturais na busca pela criação de coletivos que possam não apenas preservar suas conquistas, mas reivindicar novos espaços. Como apresentado pela artista Só Calcinha, é a partir deste movimento que se criam grupos para defender suas idéias, para exigir transformações. Isto está em consonância com os pressupostos da arte para Vygotsky (2001), na medida em que ela organiza o ritmo do grupo e expressa as mazelas presentes no contexto sócio-histórico vivenciado, mas é também fenômeno criativo, partindo da origem do movimento Hip-Hop que mantém a lógica reivindicativa e libertadora.

Ainda nesta ótica, o caráter primário no surgimento da arte apresentado por Vygotsky (2001), a luta pela existência, é expressado ao longo da história do Hip-Hop. A luta deste movimento se inicia com a reivindicação pela existência dos corpos negros, latinos e pobres e a transformação de suas realidades através da arte com o objetivo do direito a vida, em suma, a possibilidade de existir.

Desta forma o termo resistência configura-se como figura psicológica que simboliza a luta contra a construção alienada da consciência apresentada por Leal (2016) e pelo direito de existir, explicado anteriormente, que caracteriza o surgimento da arte para Vygotsky (2001). O movimento Hip-Hop apresenta-se como ferramenta que concretiza na realidade objetiva o enfrentamento dialético entre as ideologias dos povos marginalizados e o resistir frente a ideologia da classe dominante.

Uma vez que, em uma sociedade capitalista dividida em classes, constituída predominantemente por meio de relações de dominação, a atividade do trabalho, que seria central no desenvolvimento, torna-se apenas ferramenta para a subsistência, constituindo-se a partir desta uma consciência alienada (Leal, 2016).

Só Calcinha em entrevista para Leal (2007, p. 270) relata que “...Aí o grafite causou um impacto em mim: ‘putz! É aí que eu quero me inserir!’ Eu queria me identificar com alguma coisa, e eu me identifiquei com a cultura Hip-Hop.”, como aponta Leal (2016), a fala da grafiteira reforça a organização do sentido pessoal na movimentação da atividade produtiva humana, rompendo com os moldes produtivistas do capitalismo.

Ainda quanto à atribuição de sentido e função de resistência e transformação do movimento Hip-Hop, em entrevista para Leal (2007, p. 336) Mara afirma que “Pra falar de Hip-Hop e da política, é importante voltar lá no início e enxergar como o Hip-Hop nasce enquanto manifestação dos excluídos, dos pretos e dos latinos.” e, referente ao potencial político do movimento, aponta que “... no meu ponto-de-vista, seria uma perda muito grande se a gente abrisse mão de intervir nisso e simplesmente ficasse assistindo como se a gente não tivesse nenhum papel transformador...” (Leal, 2007, p. 336-337). Ou seja, assim como a grafiteira Só Calcinha, Mara aponta para a organização de um fazer Hip-Hop com vistas à reivindicação das formas de existir, indicando que as insatisfações devem ser expressas além do entender-se como agente transformador da realidade.

Ao atribuir sentido, ou seja, relação entre motivos e fins para atividade, conscientiza-se de sua forma de existir, e é na unidade sentido e significado, ou seja, atribuição das vivências de sua particularidade a algum fenômeno, e, a construção social e coletiva a partir da linguagem, que podem-se romper em parte com a mercantilização da existência e com o esvaziamento da atividade humana (Leal, 2016).

Desta forma, compreende-se que o movimento Hip-Hop se constrói na urbanidade, e desta forma mobiliza seus participantes na medida que proporciona o acesso à educação e cultura, o movimento concretiza-se por meio das batalhas de rima, do *graffiti*, das apresentações de *break*, e não se limita a espaços fechados, mas também ocupa espaços de circulação das cidades, ou seja, em meio aos processos de existir dos sujeitos, o que também caracteriza a retomada dos ambientes urbanos.

O Hip-Hop movimenta através de seus elementos a história dos povos marginalizados, dos corpos pretos, latinos e pobres, não como sujeitos passivos no processo, mas como autores de suas realidades. Ao se aprofundar nos instrumentos artísticos do Hip-Hop, o sujeito se apropria dos sentidos e significados históricos e culturais do movimento. Nesse sentido, o Hip-Hop como movimento artístico e político expressa as realidades vividas por seus criadores objetivada nas urbanidades, promove a identificação e a coletivização, o sentimento de pertencimento, e possibilita por intermédio de um processo de internalização e posterior externalização a reivindicação da vida. Produz significado pessoal e social e nesse processo movimentando a realidade na busca por transformação.

Considerações Finais

Conclui-se, desta forma, que o Hip-Hop articula simultaneamente linguagem verbal (rap), visual (*graffiti*), corporal (*break*), musical (*DJ*) e organização coletiva (conhecimento), constituindo uma prática cultural que produz identificação direta com as condições concretas da juventude periférica e favorece processos de conscientização social.

É um movimento que se organiza como ferramenta para validação dos corpos pretos, latinos e pobres, mas também carrega potencial de transformação dos modos de existência de pessoas marginalizadas. No percurso criador dos artistas que se organizam através do movimento Hip-Hop ocorre a apropriação dos significados e sentidos produzidos historicamente pelo movimento, e posteriormente objetivação por meio de uma leitura crítica da realidade na concretude.

Desta forma, os participantes do movimento Hip-Hop organizam-se como agentes transformadores, reivindicando em sua luta pelo direito de existir o direito à educação, cultura, atribuindo sentidos pessoais e movimentando-se para uma consciência que rompe com a alienação da atividade do trabalho organizada pelo sistema de classes.

Nesse sentido organizam-se em coletivos para luta e estruturação do sentimento de pertencimento frente a uma realidade que expressa suas mazelas e violências direcionadas aos corpos marginalizados periféricos.

Compreende-se que este estudo não abrange a totalidade dos sentidos pessoais dos participantes do movimento Hip-Hop visto que não entra em contato direto com este recorte da população devido a falta do tempo hábil para tal, sugerimos portanto o estudo dos significados pessoais atribuídos ao movimento Hip-Hop, entendendo a importância da unidade sentido-significado na construção crítica dos agentes transformadores.

REFERÊNCIAS

- Aita, Elis Bertozzi & Tuleski, Silvana Calvo. (2017). O desenvolvimento da consciência e das funções psicológicas superiores sob a luz da Psicologia Histórico-Cultural. *Perspectivas em Diálogo: Revista de educação e sociedade*, 4(7), 97-111.
- AJULLIACOSTA. (2026). Nasci pra ser - A COLORS SHOW [Música]. COLORSxSTUDIOS. https://music.youtube.com/browse/MPREb_mWjWAv2mNUg
- Alves, Flávio Soares & Dias, Romualdo (2004). A dança Break: corpos e sentidos em movimento no Hip-Hop. *Revista Motriz*, 10(1), 1–7.
- Barroco, Sonia Mari Shima & Superti, Tatiane (2014). Vigotski e o estudo da psicologia da arte: contribuições para o desenvolvimento humano. *Psicologia & Sociedade*, 26(1), 22–31. <https://doi.org/10.1590/S0102-71822014000100004>
- Dias, Carolina Nascimento & Pereira, Eliane Regina (2014). Hip hop na ONG: os sentidos produzidos por crianças e adolescentes em oficinas de danças. *Horizonte Científica*, 10(1). <https://seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/33183>
- Facci, Marilda Gonçalves Dias (2004). A periodização do desenvolvimento psicológico individual na perspectiva de Leontiev, Elkonin e Vigotski. *Cadernos CEDES*, 24(62), 64–81. <https://doi.org/10.1590/S0101-32622004000100005>
- Leal, Sérgio José de Machado (2007). *Acorda hip-hop!: Despertando um movimento em transformação*. Aeroplano.
- Leal, Záira Fátima de Rezende Gonzalez (2016). *Adolescência, educação escolar e constituição da consciência*. Editora da Universidade Estadual de Maringá.
- Leontiev, Alexis. *O homem e a cultura* (2004). O desenvolvimento do psiquismo (pp. 277–302). Centauro.
- Oliveira, Denilson Araújo de (2010). Hip Hop e territorialidades urbanas: Uma construção social de sujeitos das periferias. *Cadernos Penesb*, (11), 71–112. https://www.academia.edu/download/56808734/HIP_HOP_E_TERRITORIALIDADES_URBANAS_-_UMA_CONSTRUCAO_SOCIAL_DE_SUJEITOS_DAS_PERIFERIAS.pdf
- Postali, Thífani (2011). O hip-hop estadunidense e a tradução cultural brasileira. *Revista Cultura Crítica*, (14), 7–15.
- Reis, Danilo Rebouças dos, & Figueiredo, Karina Aparecida (2025). O hip-hop e o grafite como ferramentas terapêuticas: contribuições para a saúde mental e atenção psicossocial. *Revista Contemporânea*, 5(5), 01–36. <https://doi.org/10.56083/RCV5N5-051>
- Silva, José Carlos Gomes (2016). Juventude, cultura e política: Repensando os estudos culturais, revisitando o hip-hop. *Projeto História*, (56), 39–68.
- Silva, Lúcia Helena Ramos da. Os sentidos de apropriação da cidade por jovens

grafiteiros/as. 2011. 126 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

Sousa, Thais Silva Araújo de. (2024). Construções teórico-metodológicas a partir do hip-hop: Cultura, desenvolvimento humano e educação [Produto educacional, Universidade Estadual do Rio Grande do Sul]. Repositório Institucional UERGS.

Vigotski, Lev Semionovitch (2007). A formação social da mente: O desenvolvimento dos processos psicológicos superiores (2ª ed.). Martins Fontes.

Vygotski, Lev Semionovitch (2001). A psicologia da arte (2. ed.). Martins Fontes.

Vygotsky, Lev Semionovitch (2002). Pensamento e linguagem (N. J. Garcia, Ed.). Ridendo Castigat Mores.

Zanolla, S. R. da S.. (2012). O conceito de mediação em Vigotski e Adorno. *Psicologia & Sociedade*, 24(1), 5–14. <https://doi.org/10.1590/S0102-71822012000100002>

INSTRUÇÕES PARA OS AUTORES

Normas gerais para submissões

Todo periódico científico define seu foco, missão e linha editorial. Assim, antes de continuar a leitura sobre regras e orientações técnicas para submissão de textos em nosso periódico, por favor, leia com atenção as informações a seguir.

1. Foco e Escopo

Se você considera que sua proposta responde aos critérios exigidos (ver Foco e escopo em “SOBRE O PERIÓDICO”, siga em frente, ciente de que nosso processo editorial só tem início se o encaminhamento do manuscrito obedecer rigorosamente às orientações estabelecidas neste documento. Caso contrário, será arquivado e rejeitado por não adequação às normas.

Considerando que a verificação da adequação das normas é tarefa dos/as autores/as, nos casos de manuscrito rejeitado, a comissão editorial se reserva o direito de não identificar, nesta etapa da avaliação, o item (ou itens) que o texto esteja em desacordo, em relação às regras da revista.

2. Submissão on-line

Os textos deverão ser submetidos via sistema SciELO Submission, pelo site:
www.scielo.br/psoc

Para tanto, é necessário confirmar (ou realizar) seu cadastro em:
<http://submission.scielo.br/index.php/psoc/login>

3. Número máximo de submissões e publicações anuais

Submissões: máximo 2 por ano, seja como autor/a ou como coautor/a. Além disso, não será permitida a submissão de outro manuscrito, enquanto o primeiro estiver em avaliação, a não ser que seja em condição autoral diferente (coautoria).

Publicações: máximo 1 por ano (como autor/a), com possibilidade de mais 1 (desde que na condição de coautor/a).

4. Periodicidade de publicação

Psicologia & Sociedade adota a modalidade de publicação continuada. Assim, desde 2017, publicamos apenas um volume por ano, que é incrementado com novos artigos à medida em que vão sendo avaliados, aprovados e editados no referido ano.

5. Idioma

São aceitas submissões de textos em português, espanhol ou inglês, porém a comunicação entre editores/as e autores/as será preferencialmente em português.

6. Originalidade

Os textos submetidos devem ser originais e inéditos, portanto não tendo sido publicados em qualquer formato ou submetidos em quaisquer outros periódicos.

7. Normas gerais para redação

A revista *Psicologia & Sociedade* adota, em linhas gerais, as normas de publicação da APA: “Publication Manual of the American Psychological Association (7ª edição, 2019)”, com exceção de algumas adaptações devidamente informadas nesta página.

8. Tipo de arquivo

Os documentos para submissão deverão estar em formato doc ou docx.

9. Modalidades de texto

Nossa revista acolhe as seguintes modalidades de texto:

Artigos, que podem ser de três tipos:

Relatos de pesquisa: relatos de pesquisas originais, baseadas em investigações sistemáticas e completas, nos quais sejam apresentados não apenas um marco teórico e a descrição minuciosa de procedimentos (de coleta e de análise) e dos resultados, mas também análises densas que dialoguem com os conceitos e a literatura apresentada, produzindo contribuições e levando ao questionamento de abordagens existentes, bem como sugerindo temas e/ou abordagens para futuras pesquisas. Atenção especial deve ser dada aos cuidados éticos em pesquisa com seres humanos, os quais devem ser explicitamente apresentados.

Revisões críticas de literatura: análise crítica e oportuna de um corpo abrangente de investigação relativa a assuntos de interesse para o desenvolvimento da Psicologia Social. Não se trata de uma simples revisão da literatura, mas de um estudo sistemático e completo que tem a produção bibliográfica como objeto de estudo. Aos moldes de um “estado da arte”, esse texto deve apresentar marco teórico, descrição minuciosa de procedimentos e análises densas.

Estudos teóricos: textos, em formato de ensaio, que apresentem contribuições substanciais e efetivamente inovadoras para o desenvolvimento de conceitos ou abordagens teóricas. Deve apresentar não apenas contrastes entre ideias e argumentos de outros textos, mas uma contribuição original, a partir da apresentação de uma tese/proposição e argumentos.

Entrevistas: entrevistas realizadas pelos/as autores/as com pesquisadores/as, autoridades reconhecidas no campo acadêmico e outras personalidades que contribuam para o debate da psicologia social. As entrevistas devem conter o nome do/as entrevistados/as e entrevistadores/as e uma breve apresentação (máximo 340 palavras). Deve compor a submissão, como documento suplementar, uma versão digitalizada de autorização formal dos/as entrevistados/as, na qual expressem, sua anuência com a publicação do material.

Relatos de experiência: Textos que relatem e discutam experiência profissional ou de formação na psicologia social e que apresentem efetiva contribuição acadêmica, científica, social e/ou para a prática profissional, sobre seus fazeres e sua ética. Deve ser apresentado um marco conceitual, a descrição de procedimentos e estratégias, bem como análises densas que evidenciem contribuições substanciais para o campo da psicologia social.

Resenhas de livros: revisão crítica de obras nacionais (publicadas até 2 anos antes da submissão da resenha) ou estrangeiras (publicadas até 5 anos antes da submissão da resenha), na qual são apresentadas características da obra, usos potenciais e contribuições para o campo da Psicologia Social. No caso das resenhas, devem conter no máximo 2 autores/as.

Psicologia & Sociedade aceita a publicação de Artigos de preprints (ver definição na Política editorial), depositados em servidores confiáveis antes ou em paralelo à submissão.

Quando for o caso, na submissão do artigo, deve ser preenchido o Formulário sobre Conformidade com a Ciência Aberta.

10. Dimensão dos manuscritos por modalidade

Os textos (incluindo Resumo, Resumen, Abstract, Figuras, Tabelas, Anexos e Referências, além do corpo do texto) devem ter as seguintes dimensões:

Artigos e entrevistas: 27.000 a 45.000 caracteres (com espaço) e no máximo 5 ilustrações (figuras, tabelas ou outras).

Relatos de experiência: 18.000 a 27.000 caracteres (com espaço) e no máximo 5 ilustrações (figuras, tabelas ou outras).

Resenhas de livros: 6.000 a 18.000 caracteres (com espaço), e sem ilustrações.

11. Carta de autoria

Deve compor a submissão uma Carta de autoria, em formato PDF ou JPEG, devidamente assinada por todos/as os/as autores/as. O arquivo deve ser transferido no segundo passo da submissão (2. Transferência do manuscrito/Arquivos da submissão) logo após o upload do texto principal). A não inclusão desta carta, no ato da submissão do texto na Plataforma SciELO, resultará na imediata rejeição e arquivamento da proposta. Nesta carta deve estar declarado:

12. Metadados

Os metadados são informações relativas ao manuscrito, solicitadas no momento da submissão, e que devem ser preenchidas em campos específicos da plataforma Submission:

Prefixo (por exemplo: Uma, A, Um, Uns, O etc.);

Título;

Subtítulo (se houver);

Resumo;

Título, resumo e palavras-chaves devem obrigatoriamente ser preenchidas também nos idiomas inglês e espanhol quando o idioma do texto é diferente destes.

Contribuição - autores/as e coautores/as (inclui nome, e-mail de contato, Instituição de vínculo, Identificação de ORCID e Resumo da Biografia). Para mais informações sobre ORCID acesse: <https://orcid.org/>

Agências de fomento (incluir tipo de fomento e número de processo e/ou Edital)

Nome das pessoas autoras/contribuidores: quando sobrenome composto, criar identificação clara [caixa alta, negrito e/ou hífen])

Essas informações devem ser preenchidas de forma correta e completa, sob risco de recusa da submissão.

13. Não identificação da autoria

Caso o/a autor/a não faça a opção pela abertura da identidade (ver Política editorial), é fundamental que o material não contenha qualquer forma de identificação da autoria, o que inclui referências identificadas a trabalhos anteriores do/a autor/a do manuscrito e seus vínculos institucionais (quando estes apontarem para a autoria do manuscrito), bem como informações contidas nos campos das propriedades do documento. Assim, deve-se realizar as seguintes medidas em relação ao texto e às propriedades do arquivo:

Nas páginas iniciais e notas: omita seu nome e o da instituição na página de título, assim como em cabeçalhos, rodapés e Notas.

Informações institucionais ou descrições metodológicas que possam identificar a autoria também devem ser suprimidas, usando-se, por exemplo, as expressões “Universidade XXX”; “na Escola XXX”.

Múltiplas citações de si mesmo no corpo do texto, caso identifiquem a autoria, devem vir com a palavra “Autor/a (ano de publicação)”. Nas Referências, devem aparecer no início da lista - e não na sequência alfabética - com a seguinte informação: “Autor/a (ano de publicação) - incluir referência após a avaliação por pares”.

Agradecimentos: não devem ser feitas referências, no corpo do texto ou em Notas, a colegas ou afiliações institucionais que também possam facilitar a identificação do/a autor/a. No caso de aceite do manuscrito para publicação, essas informações poderão ser inseridas na etapa de revisão.

Edital de financiamento, número de protocolo junto ao comitê de ética e documentos congêneres: não devem ser incluídos no texto, apenas na Carta de autoria e campo de metadados, pois viabilizam o reconhecimento do/a autor/a.

Propriedades do arquivo podem identificar a autoria, por isso precisam ser retiradas. Os caminhos podem variar, dependendo da sua versão de Word ou outro editor de texto. No word, menu "Arquivo", o nome do autor deve ser removido em "Propriedades do documento". Na ferramenta de “Ajuda” do seu editor de texto, procure por “Propriedades” ou “Inspecionar documento” e siga as instruções para remover informações pessoais do documento.

14. Elementos do manuscrito

Os elementos do manuscrito devem ser apresentados na seguinte ordem:

a) Apresentação do manuscrito: Uma Apresentação deve ser incluída na primeira página, que antecede o manuscrito, sem identificação de autoria, na qual deve constar um breve texto

(máximo 3.500 caracteres, que não serão contabilizados para o total do artigo) em que são respondidas três perguntas:

Qual a relação do texto submetido com o campo de estudos da psicologia social?

O que esse texto apresenta de original e específico em relação a outras produções sobre o mesmo tema?

Por que a revista *Psicologia & sociedade* foi escolhida para essa submissão?

b) Título original (máximo de 14 palavras) e títulos compatíveis em espanhol e inglês.

c) Resumos (devem ser claros, facilmente legíveis e fornecerem um excelente resumo abrangente do artigo em até 150 palavras em português, espanhol e inglês) formatados em parágrafos únicos, e antecidos pelo título “Resumo”. Em caso de submissão de resenha de livro e entrevista, o resumo não é necessário.

d) Palavras-chave: (5 palavras), dispostas logo abaixo de cada resumo, iniciadas por letra maiúscula e separadas por ponto e vírgula (;), ponto final. Pelo menos 3 dessas palavras devem ser derivadas da base de Descritores em Ciências da Saúde (DeCS)

e) Corpo do texto: As seções do corpo do texto devem ser contínuas, NÃO devem começar cada uma em uma nova página.

15. Formatação dos manuscritos

Como a dimensão do texto é calculada a partir do número de caracteres, não é preciso se preocupar com configuração das margens da página ou espaçamento entre linhas, porém, alguns aspectos devem ser observados com atenção:

Fonte: O texto deve ser formatado em fonte Times New Roman, tamanho 12.

Numeração: As páginas devem ser numeradas (canto superior direito) desde a primeira (onde consta a Apresentação do Manuscrito) para facilitar a identificação de eventuais modificações solicitadas pelos/as pareceristas.

Títulos das sessões: Devem aparecer em negrito e somente a primeira letra maiúscula. Devem ser identificados com numeração simples (1, 2, 3...) e não devem ser acompanhados de ponto final.

Subtítulos: Os subtítulos devem estar alinhados à esquerda, em negrito, com a primeira letra maiúscula. Devem ser identificados com numeração hierárquica por nível (1.1; 1.1.1...) e também não devem ser acompanhados de ponto final.

Outras subdivisões: Recomendam-se no máximo três níveis de intertítulos, porém, caso haja necessidade, utilizar números e letras (1.1.1.a).

Corpo do texto: Todo o texto deve estar alinhado à esquerda.

Parágrafos: Na primeira linha de todos os parágrafos, deve haver um recuo (Tab = 1,25cm).

Hiperlink: Todos os endereços "URL" (links para a internet) no texto deverão estar ativos e levar diretamente ao documento citado (ex.: www.scielo.br/psoc).

Sublinhados, itálicos e negritos: evite sublinhar. Use itálico para palavras ou expressões que constituam "estrangeirismos", como *self*, *locus* etc. e negrito para palavras que deseje grifar.

Abreviações em Latim: utilize abreviações de Latim apenas em textos entre parênteses; em texto sem parênteses, use a tradução em português destes termos: cf. = compare; i.e. = isto é; e.g. = por exemplo; viz. = ou seja; etc. = e assim por diante; vs. = versus/contra

Notas: devem ser evitadas sempre que possível. No entanto, se não houver outra possibilidade, devem ser formatadas como Notas de fim (e não notas de rodapé), indicadas por algarismos arábicos e configuradas de forma que os respectivos conteúdos sejam apresentados imediatamente após o texto e antes das Referências.

16. Flexão de gênero

Reconhecendo a relevância dos estudos feministas e da produção de conhecimento sobre gênero e sexualidade, nossa revista aceita qualquer forma de flexão de gênero (tais como o/a, o(a), @, x etc.), menos a adoção do genérico masculino.

17. Citações

As citações de obras devem ser feitas no corpo do texto a partir da identificação de autores/as e/ou instituições, seguidos/as no ano da publicação.

Ano de citação: No caso de obras traduzidas ou de obras consideradas clássicas, deve-se citar da seguinte forma: autor/a (ano da edição original/ano da publicação consultada).

Nomes e sobrenomes: Quando forem citados/as no texto (não entre parênteses), pelo menos na primeira vez, os/as autores/as devem ser nomeados/as com seu primeiro nome, seguido do sobrenome.

Citação direta: além do ano de publicação, deve ser informada, a página em que o trecho pode ser encontrado na obra consultada. A citação direta deve ser exatamente igual à publicação original, mesmo se houver erros na versão citada. Nestes casos, deve-se acrescenta [sic], logo após o erro.

- Em uma citação direta, a omissão de trechos de uma fonte original deve ser indicada por três pontos sem parênteses. Ex: “a sociologia da vida cotidiana enfatizou as articulações entre as dimensões micro e macrosociais, deslocando seu foco ... para as situações de interação” (Pais, 2003, p. 75).

- A inserção de termos ou trechos, tal como comentários ou observações do/a autor/a, deve ser feita entre colchetes.

- A ênfase numa ou mais palavras, dentro do trecho citado, deve ser feita com fonte em negrito, seguida de [grifo nosso].

- Citações com menos de 40 palavras devem ser incorporadas no parágrafo do texto, entre aspas.

- Citações com mais de 40 palavras devem aparecer sem aspas em um parágrafo no formato de bloco, recuado 1,25cm da margem esquerda.

- Citações com mais de 500 palavras, reprodução de uma ou mais ilustrações (figuras, tabelas ou outras) devem ter permissão escrita do detentor dos direitos autorais do trabalho original para a reprodução. A permissão obtida deve ser endereçada ao autor do trabalho e acompanhar a submissão como documento suplementar. Direitos obtidos secundariamente não serão repassados em nenhuma circunstância.

Artigo com 2 autores/as: deve-se indicar os nomes dos/as 2 autores/as sempre que o artigo for citado.

Artigo com 3 a 5 autores/as: indique todos/as os/as autores/as na primeira citação; da segunda em diante utilize sobrenome do primeiro autor seguido de "et al."

Artigo com seis ou mais autores/as: cite o nome e sobrenome do/a primeiro/a autor/a, seguido de "et al.". Porém, na seção de Referências, todos os nomes dos autores deverão ser indicados. (A partir da segunda citação, basta o sobrenome do/a primeiro/a autor/a seguido de et al.).

Citação secundária: Trata-se da citação de um artigo discutido em outra publicação consultada, sem que o original tenha sido utilizado. Por exemplo: "Piaget (1932, citado por Flavell, 1996) ...". Na seção de referências, citar apenas a obra consultada (no caso, Flavell, 1996). NÃO use os termos apud, op. cit, id., ibidem, e outros. Eles não fazem parte das normas da APA.

18. Verificação de diretrizes para submissão

A submissão de textos em qualquer categoria só será possível mediante a confirmação do autor, através do sistema SciELO Submission, de que TODAS as condições estabelecidas estão atendidas.

O descumprimento de QUALQUER UM dos itens é suficiente para a recusa inicial, durante a primeira etapa de avaliação, motivo pelo qual recomendamos aos autores e autoras que façam minuciosa revisão de seus textos antes da submissão. Enfatizamos que manuscritos recusados duas vezes por inadequação a esses itens não serão novamente recebidos.

19. Direitos autorais

A submissão dos textos implica a cessão imediata e sem ônus dos direitos de publicação na revista *Psicologia & Sociedade*, que terá a exclusividade de publicá-los em primeira mão. O/a autor/a continuará, não obstante, a deter os direitos autorais para publicações posteriores. No caso de republicação dos artigos em outros veículos, deve ser feita a menção à primeira publicação em *Psicologia & Sociedade*.

Psicologia & Sociedade é publicada sob o modelo de acesso aberto sendo, portanto, livre para leitura, compartilhamento e adaptação desde que observados os termos da licença Creative Commons CC-BY 4.0.

20. Autores/as são potenciais pareceristas

Alertamos que o processo de avaliação por pares depende da colaboração de pareceristas que estejam disponíveis para apreciar manuscritos submetidos. Assim, ao submeter artigo à revista, os/as autores/as e coautores/as, com titulação de doutorado (concluída ou em curso), são automaticamente cadastrados/as em nosso banco de pareceristas, atualizando e ampliando nossas bases.

Ativos digitais

Todas as Tabelas, Figuras (gráficos, quadros etc.) e Anexos devem estar dispostos após as referências bibliográficas e indicados ao longo do texto, no local sugerido (p. ex. "Inserir Figura 1");

Durante o processo de submissão, Imagens devem ser transferidas como arquivos suplementares: um arquivo por elemento, em alta qualidade (resolução mínima de 300 dpi) e formato JPG ou PNG, sendo também indicados, ao longo do texto, o local sugerido para sua inserção.

Esses elementos devem ser numerados, possuir título e legendas, informando sempre a fonte dos dados ou especificando que se tratam de produções do/a próprio/a autor/a.

Não devem ser utilizadas expressões como "a tabela acima" ou "a figura abaixo", pois no processo de diagramação a localização das mesmas pode ser alterada.

As palavras “Figura”, “Tabela” e “Anexo” devem ser escritas sempre com a primeira letra em maiúscula e acompanhadas dos respectivos números (Figuras e Tabelas) ou letras (Anexos).

Quadros e gráficos também são considerados “figuras”.

Citações e Referências

Todas (e apenas) as obras citadas no texto devem ser listadas na seção de Referências.

Trabalhos não publicados: não devem constar nas Referências e, sim, em “Notas”. Isso inclui trabalhos apresentados em congresso que não foram publicados

Ordem: Os textos devem ser listados em ordem alfabética, pelo sobrenome dos/as autores/as.

Em casos de referência a múltiplos estudos do mesmo autor/a, deve ser utilizada a ordem cronológica, ou seja, do estudo mais antigo ao mais recente. Nomes de autores NÃO devem ser substituídos por travessões ou traços.

Nomes e sobrenomes: Na lista de referências bibliográficas, devem aparecer sempre os primeiros nomes dos/as autores/as e não apenas as iniciais.

Autoria: Nas publicações de textos, a autoria é evidente. Nos demais casos, devem ser informados:

- Filme = Diretor/a
- Série de TV = Produtor/a Executivo/a
- Episódio de Série de TV = Escritor/a e diretor/a do episódio
- Podcast = Anfitrião/a ou Produtor/a Executivo/a
- Episódio de Podcast = Anfitrião/ã do episódio
- Webinar = Coordenador/a da sessão de webinar
- Vídeo Streaming Online: pessoa ou grupo que fez o upload do vídeo
- Fotografia: fotógrafo/a

Exemplos de referências mais frequentes (as que não estiverem explicitadas devem seguir o padrão APA):

Artigo de revista científica digital

Spink, Mary Jane Paris (2019). Imagens que produzem conhecimentos: objetividade, interpretação ou dispositivos de construção de realidades? *Psicologia & Sociedade*, 31. <https://doi.org/10.1590/1807-0310/2019v31199200>

Artigo de revista científica digital sem doi

Medrado, Benedito & Lyra, Jorge (2008). Por uma matriz feminista de gênero para os estudos sobre homens e masculinidades. *Revista Estudos Feministas*, 16(3), 809-840. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/download/S0104-026X2008000300005/9130>

Artigo de revista científica paginada por fascículo

Hüning, Simone & Guareschi, Neuza (2005). O que estamos construindo: especialidades ou especialismos? *Psicologia & Sociedade*, 17(1), 89-92.

Artigo de revista científica no prelo

Indicar, no lugar da data, que o artigo está no prelo. Incluir o nome do periódico (em itálico) após o título do artigo. Não referir data e números do volume, fascículo ou páginas. No texto, da mesma forma, citar o artigo indicando que está no prelo.

Livros

Berger, Peter & Luckmann, Thomas (1966/2004). *A construção social da realidade*. Vozes.

Capítulo de livro

Jodelet, Denise (1999). A alteridade como produto e processo psicossocial. In Ângela Arruda (Org.), *Representando a alteridade* (pp. 47-67). Vozes.

Trabalho apresentado em congresso com resumo publicado em anais

Todorov, João Cláudio, Souza, Deisy, & Bori, Carolina (1992). Escolha e decisão: a teoria da maximização momentânea [Resumo]. In Sociedade Brasileira de Psicologia (Org.), *Resumos de comunicações científicas, XXII Reunião Anual de Psicologia* (p. 66). Ribeirão Preto: SBP.

Teses ou dissertações

Cordeiro, Rosineide (2004). *Além das secas e das chuvas: os usos da nomeação mulher trabalhadora rural no Sertão de Pernambuco* [Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo].

Obras traduzidas ou para as quais exista uma edição anterior à utilizada: Tanto o ano da edição original como o da edição utilizada devem ser especificados da seguinte forma: (ano da edição original /ano da obra utilizada).

Freud, Sigmund (1930/2011). *O mal estar na civilização* (P. C. de Souza, Trad.). Penguin; Companhia das Letras.

Legislação: Lei, Decreto, Resolução, Portaria e outros

Resolução n. 09, de 15 de abril de 2014. (2014). Ratifica e reconhece as ocupações e as áreas de ocupações profissionais de ensino médio e fundamental do Sistema Único de Assistência Social – SUAS, em consonância com a Norma Operacional Básica de Recursos Humanos do SUAS – NOB-RH/SUAS. CNAS.

Autoria institucional

American Psychological Association (1994). *Publication manual* (4ª ed.). Author.

Artigo de jornal

Schwartz, John (1993, September 30). Obesity affects economic, social status. *The Washington Post*, pp. A1, A4. (apresentar as páginas com “p.” ou “pp.”, se houver mais de uma, e separar as páginas descontínuas com vírgulas).

Artigo de jornal eletrônico

Brody, Jane E. (2007, December 11). Mental reserves keep brain agile. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2007/12/11/health/11iht-11brod.8685746.html> (nos textos em português usar “2007, 11 de dezembro”).

Artigo de jornal sem autoria: Nos casos em que o artigo de jornal não traga a indicação da autoria, substitua o nome do autor pelo título da matéria.

Filme

Meirelles, Fernando (2002). *Cidade de Deus*. Filme [1h30min]. Globo Filmes.

Vídeo on-line

Promundo, Instituto PAPAI, ECOS, & Salud y Género (2017, 23 de julho). *Minha vida de João* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=43iadljzLLI>.

Seriado de televisão

Simon, David, Colesberry, Robert, & Kostroff Noble, Nina (Produtores executivos). (2002-2008). *The wire* [TV series]. Blown Deadline Productions; HBO.

Episódio de Seriado de televisão

Barris, Kenya (Escritora & Diretora). (2017, January 11). *Lemons* (Temporada 3, Episódio 12) [TV series episode]. In Kenya Barris, Jonathan Groff, Anthony Anderson, Brian Dobbins, Laurence Fishburne, & Helen Sugland (Produtores executivos), *Black-ish*. Wilmore Films; Artists First; Cinema Gypsy Productions; ABC Studios.

Podcast

Facchini, Regina (Host). (2018 - presente). *Larvas incendiadas*. [Audio Podcast] <https://larvasincendiadas.com/>

Episódio de Podcast

Facchini, Regina (Host). (2020, 18 de março). *Cristiano Rodrigues - Afro-latinos em movimento* (No. 35) [Episódio de podcast]. In *Larvas incendiadas*. <https://www.megafono.host/podcast/larvas-incendiadas/35-cristiano-rodrigues-afro-latinos-e-m-movimento-larvas-incendiadas>

Palestra on-line / TED

Ribeiro, Djamila (2017, jan.). *Precisamos romper com os silêncios* [Video] Conferência de TED. <https://youtu.be/6JEdZQUmdbc>

Editorial

Medrado, Benedito, Hüning, Simone Maria, Bernardes, Anita Guazelli, Fonseca, Jorge Luiz Cardoso Lyra, Souza, Laura Vilela, Iñíguez-Rueda, Lupicinio, Lima, Maria Lucia Chaves, & Cordeiro, Mariana Prioli (2020). *Novos/velhos tempos: desafios técnicos e políticos para uma nova gestão* [Editorial]. *Psicologia & Sociedade*, 32(1). <http://dx.doi.org/10.1590/1807-0310/2020v32234879>

Comunicação pessoal: Pode ser carta, mensagem eletrônica, conversa telefônica ou pessoal. Cite apenas no texto, dando as iniciais e o sobrenome do emissor e a data. Não inclua nas referências