

SOBREVIVENDO NO INFERNO – RACIONAIS MC’S:

OS DONOS DO SOM, OS DONOS DA IMAGEM.

Celso Martins Rosa*

Quando, há quase trinta anos, começou a aparecer um novo ritmo musical nas ruas da cidade de São Paulo, o Rap, previa-se que era mais uma manifestação juvenil em que a rebeldia imperava e que todo esse impacto na paisagem da cidade fosse passageira. Tal qual o movimento punk que brotou nas ruas, no final da década de 1970, a sociedade e o Estado observavam ali apenas um modo de se expor e, também, de divulgar coisas que causassem estranhamento social. Via-se naquela movimentação apenas uma maneira de transgredir e supostamente “agredir” a sociedade.

Ao contrário, no entanto, do que se imaginou, a música Rap abriu novas expectativas frente a uma série de questões de ordem social em que uma grande parcela de jovens excluídos, ou seja, os moradores das bordas, se fez e se faz presentes nesse movimento.

No oposto de criarem uma música de fácil assimilação das massas, na Cultura Rap a elaboração dos temas irá atender às expectativas dos jovens periféricos, desenvolvendo uma poética que vai narrar fatos impactantes que só quem pertence a esses locais irá se identificar com essas histórias. Isto será muito freqüente na primeira geração, enquanto proposta de identidade social.

A música é um dos veículos de comunicação mais integradores e contém um poder de congregar grupos que se identificam com os discursos e as sonoridades ali expostos. Independentemente do gênero, a música se manifesta pela reação que causa nas pessoas. Isso pode ocorrer de várias formas ou acontecer por variados modelos comportamentais.

Observa-se que uma das façanhas dos grupos de rap da primeira geração, foi furar o bloqueio do sistema com a sua integração com o público — esse público o qual a história é dele, pertence a ele e se faz a ele — através de uma música que conclama ao público refletir. Mesmo assim, é uma música que também mexe com o corpo e nesse sentido ela pode resultar

* Graduado em Jornalismo, mestre e doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Professor universitário dos cursos de Publicidade e Propaganda e de Produção de Multimídia do Centro Universitário SENAC/SP.

numa música para a cabeça e para o corpo, pois é um projeto que produz a conscientização por meio da celebração. Isso foi mais presente na primeira geração que abria um caminho de expressões dos “manos” — aos seus pares.

E é por essa perspectiva que o rap, de modo geral, se fortaleceu e cavou o seu próprio espaço através de um arquétipo musical e visual únicos, pois as narrativas propõem sempre a visibilidade do espaço. É um som que aponta para uma dimensão cultural e histórica do lugar; a periferia.

A música rap, desde o seu início até hoje, se faz da grande maioria de grupos inseridos numa produção independente, ou seja, legitima-se pela colaboração de pequenos estúdios fonográficos, onde toda a sua distribuição é mantida por meio de pequenas apresentações, em conjunto com outros grupos, em que a sua expressão se inicia de um restrito raio de ação da veiculação das suas informações e que ganhando as ruas, principalmente por meio de camelôs, ecoa por todos os “becos” do país.

Uma considerável parcela desses grupos realiza o seu trabalho fora do star system. E é isso que fortalece essa expressão da Cultura Rap. Ou seja, construído à margem do sistema midiático é um movimento que, aberto pela primeira geração, sempre imprimiu um estilo, uma rima singular e uma história bem elaborada e mergulhada na vivência dos problemas das bordas sociais das grandes cidades, mostrando o oposto de realizar uma música apenas para dançar.

É nessa temática que se observa a importância do Racionais MC's, pois suas letras, de tão impactantes, provocam um certo mal estar, ou seja, causam à sociedade um desconforto, fazendo com que toda a sociedade venha a pensar em determinados temas obscuros que permeiam as grandes metrópoles, e isso começou na década de 1980.

Pode-se pensar que a musicalidade do grupo, enquanto ícone da Cultura Rap brasileira, deve ser assimilada por vários estágios, entre eles o mais visível vem a ser o radicalismo propositado e associado a uma tomada transgressora contra as leis de uso e bons costumes sociais em que se possa produzir um trabalho artístico.

Talvez por essa lógica, eles construíram uma imagem de um outro “herói”, de um outro “pop star”, não de um anti-herói, para os habitantes das bordas. Eles propuseram um mercado paralelo furando o bloqueio dos grandes conglomerados do setor fonográfico.

Se isso já se prenunciava nos primeiros trabalhos musicais da Cultura Rap, verifica-se nessa primeira formação de rappers algo já visto no punk brasileiro, mas que agora o foco de atenção não é a zoeira sonora de rifles de guitarra alimentadas por estrondosas batidas produzidas pela bateria, ou seja, o som acima da voz. Vê-se que a atenção recai na construção de rimas, na métrica, na colocação das palavras, na narrativa de longas histórias quase que “profetizadas” e contundentes, que agregará uma grande legião de fãs, podendo assim chegar a uma revolução.

E é esse trabalho de atitude consciente que possibilita entender o quanto essa primeira geração de rappers brasileiros colocaram à disposição do ouvinte um ponto-de-vista ainda não explorado sobre a favela e a sua população.

Por esse caminho, as paisagens sonoras que configuram os espaços preenchidos pelo rap se fazem de um conjunto “rizomorfo” de movimentação que se concentra nesses espaços extremos da cidade. E é mergulhando nesses lugares que se percebe que o rap brasileiro se desenvolve de uma espécie de “bricolagem” de ritmos que advêm da música nordestina, da pop music norte-americana, do samba e dos pontos de candomblé, de onde eles criaram uma poderosa mistura da dimensão de sons de “ambientes interpenetráveis”¹; coloco aqui o termo utilizado pelo pesquisador norte-americano Erik Davis, quando ele sugere que a transmigração cultural africana tomada na América equivale à idéia de fusão musical de espaços complexos de ritmos, gerando assim ambientes interpenetráveis e, também, é esse mesmo termo que se faz presente nas idéias do antropólogo inglês Paul Gilroy no seu livro *O Atlântico Negro*.

A essas questões vê-se que o transporte de uma sonoridade africana, da transmigração cultural e dos deslocamentos de identidades, podem definir um conceito de diáspora negra².

¹ Erik Davis, em *Raízes e Fios — Ciberespaço Polirrítmico e Black Eletronic*. p.100.

² O conceito de diáspora negra está em torno de, como Paul Giroy coloca: nação, povo, raça e etnia e que, principalmente, pelo tráfico e a escravidão processou-se um novo paradigma cultural no Novo Mundo.

Essa diáspora aderida do continente africano enquanto fator externo, revela as translocalizações internas, em outros espaços.

A construção da sonoridade do Rap se faz também dessa reflexão e assim nos mostra o quanto é um palimpsesto. Há nele contidas as bases de ritmos populares da tradição da cultura negra como o batuque, o jongo, o lundu, o samba, o cateretê, o maracatu e congada (toda a musicalidade relacionada a dança), o menestrel e o repente nordestino, além dos ritmos vindos de fora como: o blues, o jazz recaindo mais ao soul, rhythm blues, a black music enquanto extração do modelo norte-americano.

É dessas fusões que a sonoridade do rap brasileiro se adapta e é de sobreposições rítmicas que, sampleadas de dois sons originais (nas apresentações o DJ manipula de um a dois pick ups, utilizando variados discos), se converte no resultado que será a base ou o plano de sustentação rítmica do discurso proferido pelos MC's.

É essa a importância que se deve observar no trabalho de um DJ, ou seja, perceber a sua dinâmica em rearranjar o tecido sonoro de fundo, que é uma espécie de colagem de fragmentos musicais. Com isso ele está, também, sinalizado a presença de gostos musicais do passado.

Nesse sentido, averigua-se nos trabalhos do Racionais MC's sutis índices de metais de Tim Maia, graves batidas de Jorge Benjor e outros, em que essas camadas sonoras sobrepostas, juntamente com os scratches (ruídos propositados) inseridos resultaram em fraseados sonoros repetitivos, que, na sua constante repetição, tornam-se diferentes.

Contudo, essa idéia de que a repetição vai reverter em diferença é porque ela se realiza como se o tempo de exposição das notas musicais, foca a atenção no discurso dos rappers. E, seguindo o discurso, esse ritmo freqüenciado e repetitivo conduz o ouvinte a uma espécie de hipnose, pois esse ritmo vai se transformar em outro tempo de exposição, o som. Isso porque toda a feitura sonora vai depender do apuro técnico centralizado nesse DJ que coordena toda a parafernália eletrônica, como era no passado, e hoje tecnológica.

Nota-se que é uma sonoridade construída de conexões e multiplicidades de fluxos musicais feitas por meio de apropriações que nos remetem a uma revolucionária proposta que se insere num conceito. Contudo, na musicalidade do rap esse som pronto é refeito,

desconstruído, desdobrado em pequenos fragmentos em notas e daí reutilizados. Essa construção de texturas sonoras, assim como essa técnica de discotecagem, vem dos mestres jamaicanos que criaram o dub³.

A rigor, é desse modelo de construção sonora que os rappers desenvolvem os seus ritmos, e é dessa ação que os DJ's, principalmente da primeira geração de rappers no Brasil, se utilizaram e nela houve muita criatividade pela falta de recursos técnicos. Esses DJ's da primeira geração utilizavam fitas cassetes pré-gravadas para posteriormente usarem o recurso de disco-mobiles.

Há uma relação com aquilo produzido no rap norte-americano, há uma relação com as variadas sonoridades surgidas no Brasil, há fusões; mas, é um gênero musical que se cria de uma adaptação, se tornando assim genuíno. É do processo de adaptação dessas múltiplas sonoridades retrabalhadas e inseridas num outro contexto que se presentifica o núcleo (códigos) mais fortes da criação. É dessa adaptação que se pode compreender o singular dessa manifestação e essa análise, também, vai ao encontro da construção do discurso, da narrativa e conseqüente voz.

Nas composições dos grupos de rap, e isso foi muito mais representado na primeira geração, os temas trabalhados se realizam das disparidades e, às vezes, essas conduziam a uma leitura contraditória, pois a construção das frases apontava, e ainda aponta, para uma espécie de “metralhadora giratória” da qual voam estilhaços por todos os lados. E são nesses significativos “cacos” que se concentram as idéias, que se fazem das suas experiências nos espaços das bordas, onde temas como Deus, morte e injustiça, invariavelmente costumam esses discursos.

E é desses temas, muito concentrados nos trabalhos do Racionais, que verifica-se que esse Deus é aquele que contém a força da natureza e a justiça e doutrina do homem, essa morte se presentifica na perda dos amigos (num confronto policial ou pelo tráfico de entorpecentes) e a injustiça, explicitada como o maior foco de atenção nas canções, se faz da diferença social.

³ A palavra *dub* veio do “*dupling*” (dobrar, duplicar) – um costume muito comum na Jamaica de reconfigurar ou de “criar uma versão” rítmica de uma determinada faixa, transformando-a em inúmeras outras faixas. Essa definição é dada pelo pesquisador e crítico norte-americano Erik Davis, em *Raízes e Fios: Ciberespaço Polirrítmico e Black Eletronic*, p.105.

Toda essa construção textual, observada principalmente na obra deles, nos remete a impactantes imagens, as quais cada vez mais estão envoltas em um discurso sutilmente composto por teor bíblico; ou seja, são músicas em que a performance vocal alude a cultos, numa parecença às orações ou ladainhas. Esse elemento é observado nas canções “Genesis (intro)” e “Capítulo 4, Versículo 3”.

O Racionais MC’s percorre muito esse caminho. Na escolha das palavras há algo que se mantém como permanente na sua proposta que se realiza da experiência do local, ou seja, a favela e mais precisamente o bairro de Capão Redondo. É desse local que a poética do grupo se atualiza. Não são histórias alheias, são as suas próprias vivências encenadas com um tom de conversa direta, algumas vezes na primeira pessoa do singular — eu, e se o diálogo for em grupo — nós.

Observa-se que é nesse curso da história, uma história em que é contada do local, uma visão de dentro para dentro, que o Racionais, coloca ou mostra a que veio. Veio para serem as “vozes dos manos”, veio para falar com os seus “manos”, ou seja, começa a se fazer de porta voz de toda uma população periférica, e essa pode ser da zona Sul, aonde está o Capão Redondo, Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, ou mesmo Ceilândia, em Brasília. Afinal, como eles mesmos dizem: “Periferia é periferia em qualquer lugar”. E são essa(s) periferia(s) que se faz(em) à imagem de exclusão nas grandes cidades.

No entanto, essa poética do grupo não se faz apenas dos elementos que comportam a periferia, ou seja, não se realiza de um olhar fechado a uma complexa problemática interna; mas, por um trânsito também referente à cidade, aos fluxos de organização da cidade, à sua constituição em redes de informação.

Essas reflexões acima contribuem para compreender o trabalho mais expressivo do Racionais: *Sobrevivendo no Inferno*, 1997. É uma obra emblemática revelando, por sua construção poética, uma “ópera” extremamente popular urbana. É um trabalho em que as narrativas remetem à imagens compostos por um seqüência de histórias e de costumes dos espaços da cidade.

O passeio a que essa obra nos conduz — e sabe-se que ela conduz, primeiramente, à população a que se destinam mensagens, não abrindo uma possibilidade de interação com a cidade e sim a um fechamento acordado com a periferia — começa por uma questão de rito

religioso. Por uma narrativa ritualizada, em que o santo de proteção dessa viagem é São Jorge.

Desse modo o grupo dará a sua versão da música “Jorge da Capadócia”, de Jorge Ben, que se faz de uma oração dada a esse guerreiro, numa espécie de “ritual de benzedura”, ou seja, de fechamento do corpo, para assim tornar prósperos os resultados dessa saga pela cidade. Essa intenção será simbolizada pela imagem do santo — soldado romano — o qual, na sua caminhada era protegido dos “males” do mundo pela sua armadura. São Jorge, no sincretismo brasileiro, estaria para Oxóssi⁵, na Bahia, — o rei das matas, senhor dos animais e plantas. Suas armas são o arco e flecha e o metal, o latão. Já, para demais lugares no Brasil sua referência seria o orixá Ogum – o deus da guerra e dos caminhos, onde seu instrumento vem a ser Obé, a espada de ferro, sua cor azul escuro e a sua saudação Ogunyié. É esse o cumprimento utilizado por Jorge Ben e o Racionais, como forma de pedir licença e proteção ao orixá.

As invocações simbólicas que atuam nessa canção de Jorge Ben, deslocadas para o contexto do Racionais, fazem referências aos orixás e também às imagens bíblicas, dando-nos a chance de experimentar pela lógica do grupo as oposições, que a um ouvinte alheio parece haver um antagonismo de idéias, mas que a quem a mensagem se destina reforça essa complementação de crenças distintas, muito afeitas na periferia.

Nesse sentido, o universo simbólico dessas imagens consiste de um juízo de valor fortalecido pela fé e luta em uma história que os elevam a mitos sagrados, onde o mundo fala diretamente aos homens por forças do sobrenatural. Trata-se de um conceito referente a uma narrativa que passou a existir enquanto realidade cotidiana. Essa experiência se faz de um conjunto de valores expressados pela mitologia.

“Jorge da Capadócia”, em que o compositor e cantor brasileiro Caetano Veloso expressa como uma canção de domínio público, remete-nos a idéia de que mais que música é

⁵ Oxóssi, também é conhecido como Odewawá, que significa o caçador do céu, o caçador de um flecha só. Oxóssi é a energia responsável pela fartura e prosperidade, e da total abundância. É patrono das artes e das coisas belas, pois é o deus da contemplação. Oxóssi é a energia da astúcia, da ligeireza e sabedoria, pois para manter o sustento da família ele caça com esses três elementos. É o caçador solitário da Lua cheia. Silencioso, Oxóssi é o responsável em caçar a energia do Axé (poder da fartura, prosperidade, progresso, energia positiva). Essa referência está no livro *Oráculo dos Deuses Africanos*, de Henry Domingues Filho, Madras Editora.

uma prece. Uma oração em que, abrindo *Sobrevivendo no Inferno*, do Racionais, correlaciona nessa versão as figuras de linguagem como hipérboles e metáforas, trazendo em cena algumas realidades das bordas: “Armas de fogo, meu corpo não alcançaram”, “Facas e espadas se quebrem”, “Cordas e correntes se arrebentem”.

Percebe-se que escolhendo essa canção, como faixa de abertura de uma obra, o grupo está trazendo referências de um passado, uma história imagética que se faz do escravo africano e da crença do candomblé com o catolicismo. Na realidade sabe-se que essa mistura religiosa se realiza da mistura de referências culturais brasileiras.

É necessário colocar que não é o Racionais que conduziu essa música no álbum *Sobrevivendo no Inferno*, mas um outro cantor que pertence à comunidade — o que presentifica um trabalho coletivo. Os problemas que já se concentram nessa canção se fazem de seus próprios problemas, como se o título desse trabalho já estivesse ali pronunciado. O inferno ao qual apontam se realiza da expressão simbólica em que a palavra remete à reprovação divina e privação definitiva da comunhão com Deus, ou com um “deus” que sempre está presente nas músicas do grupo. Já a palavra “sobrevivendo” faz uma ligação direta com o espaço onde se encontra a desordem e a confusão, um significado que pode ser entendido como conflito, o conflito com o outro que é o seu parceiro, o conflito com aquele que invade o seu espaço, o conflito de olhar travado fora do espaço, o conflito instituído no espaço de exclusão carcerária, onde os manos não são manos, mas números. Há o conflito de idéias sociais.

Entretanto, *Sobrevivendo no Inferno* explora o fator raça — a negritude — sob variados aspectos, e, por mais que se aponte que mesmo estando nas bordas o que se observa é a mistura de culturas, o grupo está discutindo esse “disfarçado” muro que os mantém unidos, mas que os separa de uma integração social. Esse tema está presente nas canções “Tô ouvindo alguém me chamar”, “Rapaz comum” e “Que mentira vou acreditar”.

Ao descrever um “mano” da periferia em transição a “um outro mundo”, em trecho da canção “capítulo 4, Versículo 3”, eles observam tudo aquilo que poderia corromper a sua imagem/identidade pelas pseudo possibilidades do mundo do consumo que está fora da periferia (mulheres, roupas, drogas, baladas). Ou seja, eles vêem o consumo semelhante a um efeito causado por um mal e esse mal se concretiza no individualismo da sociedade urbana

que proporcionou uma ascensão e queda do “mano”, ou ex-mano, que, ao retornar ao seu local de origem é excluído, transformando-se em um pária. Vê-se que nessa música a função referencial é dominante em comparação a uma distinção de grupos.

Entretanto, todo esse trabalho de descrição/citação, que cerca a obra do Racionais MC's, não se faz de uma astúcia, pois, ao utilizar essa forma de narrativa, a articulação das redes temáticas mobilizam um processo de criação contínuo. Isso é, essa história poderia ter variados significados finais, múltiplas relações. Ou seja, as informações coletadas e conectadas constroem outras histórias narradas em que os párias podem ter uma inserção nesse núcleo social ou serão mortos pela ação do tráfico ou mesmo a policial.

Contudo, é nesse universo de situações em que o papel da Cultura Rap está presente, principalmente nesse confronto entre fronteiras sociais. O importante nesse visceral trabalho do grupo é observar a relação do artista com o ato de fazer, dos vários “pedaços” que buscam em outros locais iguais ao seu, um contato social que faz com que a sua criação seja um processo sempre contínuo.

Sem dúvida, essa cosmovisão em que hoje o mundo ainda se divide em incluídos/excluídos de uma proposta social mais integradora, os elementos éticos abordados prefiguram algo de crítico ou negativo no seu projeto poético. Trata-se, nessa colocação, de analisar que, na comunicação do Racionais, existe uma espiral ascendente de exclusão. Há a exclusão realizada no espaço, há a exclusão daqueles que invadem o espaço e há a exclusão que se planifica de dentro para fora desse mesmo espaço. E vai ser nesses limites (no espaço de intermediação) de tensão que eles irão colocar o grupo, pois as imagens e os sons que eles fabricam potencializam mais essas histórias.

O Racionais MC's imprime, em grande parte dos seus discursos que é sobre a cidade, o recurso de linguagem onomatopaica representadas como referência de estrutura sígnica, ou seja, as palavras cujo significante ligam-se à percepção de sons acústicos carregados de significados e ressonâncias poéticas: “[...] tem mano que te aponta uma pistola e fala sério. Explode a tua cara por um toca-fita velho. Plic! Plon! Plon! Plon! E acabou” ou “[...] tic-tac, ainda é 9h40, o relógio na cadeia anda em câmera lenta[...]”. São, respectivamente, trechos de: “Capítulo 4, Versículo 3” e “Diário de um detento”.

Em ambas as músicas esses versos ressoam como relevantes efeitos sonoros que indicam ou travam a relação do homem com o objeto e o espaço, no primeiro caso, e o homem com o tempo/espaço, no segundo caso. É travado, em ambos os casos, um instigante jogo sonoro composto pela repetição dessas palavras, pois, enquanto no primeiro exemplo o tempo é encurtado (há uma velocidade nesse som), no outro exemplo o som esparrama o tempo.

Trata-se de uma visão metaforizada da distinção marcada nesses espaços. A rua que envolve o indivíduo nos seus fluxos e movimentação dada por um tempo completamente diferente daquele registrado num espaço condicionado por um outro tempo, o tempo da espera. São paisagens que compõem esses cenários revisitados e redimensionados nessas representações musicais por meio de temas e formas. Esses cenários, na mão e na visão do Racionais, são alterados e recriados, provocando no outro uma nova consciência da realidade.

E é nessa poesia, onde todos os elementos são dispostos (da escolha das palavras às sonorizações apropriadas dos códigos da cultura popular e de massa), que o grupo também aproxima a sua arte no resgate de clichês — isso é observado em algumas introduções musicais em que o grupo utiliza o som de partida de futebol retirada da tevê (em que se percebe, por meio da narração, que trata-se de um jogo do Santos Futebol Clube, time do grupo) —, transformando-o em viva expressão de arte e de uma nova forma de ver o mundo. Outra relação presente é o frágil depoimento de um suposto garoto de rua em que a fábula do Mágico de Oz organiza uma lúdica idéia que se contrapõe ao universo do abandono infantil.

O mundo proposto pelo Racionais é repleto de uma sonoridade narrativa e poética de terror e compaixão, de emoções fortes, próprias das tragédias e prontas a suscitar a catarse. Nesse sentido é uma obra que, também, dialoga com o trip-hop britânico.

Todo o trabalho do Racionais, que é a grande referência da Cultura Rap no Brasil, se faz de uma construção poética em que a função emotiva sempre está ali presentificada. Isto é, como formadores de opinião das bordas, suas canções, por mais radicais em várias questões, soam como memória, confissões e expressões enviadas com muita atenção ao seus receptores. E, nesses discursos, as funções das linguagens se misturam, criando novos códigos, em informações que veiculam significações diversificadas.

BIBLIOGRAFIA

- Bivar, A. O que é Punk. São Paulo, editora Brasiliense, 5.^a edição, 2001.
- Bosi, A. Cultura Brasileira: temas e situações. São Paulo, editora Ática, 4.^a edição, 1999.
- Brandão, C. A Cultura na Rua. Campinas, Papirus, 1986.
- Carmo, P. S. Culturas da Rebeldia: a Juventude em Questão. São Paulo, editora SENAC São Paulo, 2001.
- Deleuze, G. & F. Guattari. “Introdução: Rizoma”. In: Mil Platôs — Capitalismo e Esquizofrenia. Trad. de Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro, vol. 1, editora 34, 1.^a Reimpressão, 1996.
- Diógenes, G. Cartografia da Cultura e da Violência: Gangues, Galeras e o Movimento Hip Hop. São Paulo, Anablume, 1998.
- Ferrez. Capão Pecado. São Paulo, Labortexto Editorial, 2000.
- Gilroy, P. O Atlântico Negro. Trad. de Cid Knipel Moreira. São Paulo, editora 34, 1.^a edição, 2001.
- Jocenir. Diário de um Detento: o Livro. São Paulo, Labortexto editorial ltda, 2001.
- Light, A. The Vibe History of Hip Hop. New York, Three Rivers Press, 1999.
- Silva, T. T.(org.). Identidade e Diferença: a Perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, Vozes, 2000.
- Sposati, A. Cidade em Pedacos. São Paulo, editora Brasiliense, 1.^a edição, 2001.
- Tomás, L. (org.). De Sons e Signos: Música, Mídia e Contemporaneidade. São Paulo, Educ, 1998. Trindade, S. Coletânea de poemas pernambucanos. Rio de Janeiro, editora Minerva, 1951.
- Periódicos:
- Davis, E. “Raízes e Fios – Ciberespaço Polirrítmico e o Black Eletronic” In: Item Revista de Arte, Afro-Américas, n.º 5. Rio de Janeiro, Espaço Agora/Capacete, fev., 2002.

Garcia, W. “Ouvindo Racionais MC’s”. In: Teresa Revista de Literatura Brasileira/Área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, n.º 4/5. São Paulo, editora 34, 2003.

Kalili, S. et. al. “Movimento Hip Hop – a Periferia Mostra seu Magnífico Rosto Novo”. Revista Caros Amigos Especial, n.º 3. São Paulo, Editora Casa Amarela, set., 1998.

Rosa, C. M. “Corpo Contemporâneo – Novas Fomas de Descobertas”. In: Revista do Centro Mario Schenberg de Documentação em Pesquisa em Artes/Escola de Comunicação e Artes da USP, volume II. São Paulo, ECA/USP, 1999.

Sites:

www.geocities.com/HotSprings/Villa/3170/Kehl.htm

www.eca.usp.br/tfc