



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

JEFERSON NASCIMENTO LIMA

Disputas sobre a favela na trajetória de MV Bill

Salvador
2016

JEFERSON NASCIMENTO LIMA

Disputas sobre a favela na trajetória de MV Bill

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social.

Orientadora: Prof^a. Dr. Itania Maria Mota Gomes

Salvador
2016

AGRADECIMENTOS

A toda minha família, especialmente minha mãe, Jussara, minha heroína, que fez do impossível o possível para que eu pudesse seguir em frente nos momentos mais difíceis, ao meu pai, Valdeir, que me ensinou a ser íntegro, ao meu irmão, Filipe, pela parceria e compreensão, a minha vó Roquelina, pela inspiração e amor. Sem vocês eu não estaria aqui.

A Tainara, minha parceira de todas as horas, pela paciência, dedicação e carinho.

A Itania Maria Mota Gomes, por me apresentar novas possibilidades de analisar o mundo através dos estudos culturais e pela orientação.

A todos os colegas de curso que me ajudaram de alguma forma nessa caminhada.

“Vem, vem aqui combater a consequência de política de ausência que resulta em violência”.

(Mv Bill, “Causa e Efeito”, in “Causa e Efeito”, 2010)

“Favela ainda é senzala, Jão Bomba relógio prestes a estourar. ”

(Emicida e Nave, “Boa Esperança”, in “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa”, 2015)

LIMA, Jeferson Nascimento. **Disputas sobre a favela na trajetória de MV Bill**. 2016. 87 folhas. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

RESUMO

A pesquisa pretende analisar as práticas discursivas e as representações produzidas e compartilhadas sobre a favela a partir da obra do rapper MV Bill. Para isso, partimos do enfoque de representação em Stuart Hall (1997), entendendo os sistemas de comunicação que produzem significados e formas de interpretação, neste caso - a imagem da favela. Tal problematização instiga a observar não apenas as práticas discursivas, mas os efeitos de poder que estão inscritos no discurso, além das diversas formas de representação da favela. Na medida do possível, buscamos aqui entender as relações de poder que se dão nos discursos produzidos pelo rapper, para compreender como elas constroem uma outra imagem possível da favela. Para tanto, utilizamos como referencial o conceito de poder e práticas discursivas de Foucault.

Palavras-chave: Práticas discursivas, Poder, Favela, Representação, MV Bill

LIMA, Jeferson Nascimento. **Disputes About slum in MV Bill Trajectory**. 2016. 87 page. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

ABSTRACT

The research aims to analyze the discursive practices and produced and shared representations about the slums from the MV Bill rapper 's work. For this, we start from the representation focus on Stuart Hall (1997), understanding the communication systems that produce meanings and forms of interpretation in this case - the image of the favela. Such questioning instigates observe not only the discursive practices, but the effects of power which are written in the speech, in addition to various forms of representation of the favela. To the extent possible, we try here to understand the power relations that occur in the speeches made by the rapper, to understand how they build another possible image slum. Therefore, we use as reference the concept of power and discursive practices of Foucault.

Key-words: Discursive practices, Power, Favela, Representation, MV Bill

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 O CORTIÇO – A SEMENTE DA FAVELA.....	18
1.1 O MORRO – O espaço dos resistentes	22
1.2 A FAVELA – O espaço construído para os outros	26
2 O ENUNCIADO E O SUJEITO: FORMAÇÃO E A PRÁTICA DISCURSIVA	28
2.1 Poder e as disciplinas	31
2.2 Os efeitos da Representação.....	33
3 ASPECTOS DAS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DAS OBRAS DE MV BILL....	37
3.1 Pequeno Histórico do rap nos EUA.....	37
3.2 Os ritmos da favela - Do samba ao rap.....	39
3.2.1 O samba	39
3.2.2 O Rap	42
4 TRAJETÓRIA DE MV BILL NO RAP BRASILEIRO – ANÁLISE DAS OBRAS ..	46
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
6 REFERÊNCIAS.....	82

INTRODUÇÃO

A trajetória de análise das obras de MV Bill como objeto de estudo não começou apenas na Faculdade de Comunicação da Ufba. Como um bom ouvinte de rap, as reflexões sobre as letras das músicas já eram pertinentes em minha adolescência. Chamava-me atenção o modo de MV Bill falar sobre a favela, numa perspectiva de “dar voz” aos habitantes daquele lugar.

Ao entrar no curso de Produção em Comunicação e Cultura, pude ter acesso a um vasto conteúdo teórico que me ajudou a fazer conexões com o meu repertório cultural, inclusive, a aproximação com Michael Foucault, através das obras *Microfísica do poder* e *Arqueologia do Saber*, na disciplina de Ética, ministrada pelo professor Dr. Edson Fernando Dalmonte, que me instigou a tentar compreender como se dá a formação discursiva, suas práticas e seus efeitos. Paralelo a esse processo de descoberta, a leitura do texto *The work of representation*, de Stuart Hall e outros textos de autores dos Estudos Culturais na disciplina Cultura Contemporânea, ministrada pela professora Dr^a Itania Gomes, reforçaram o meu interesse em buscar entender as práticas discursivas e seus efeitos nas obras de MV Bill, desta vez, considerando uma abordagem da representação através da linguagem, num esforço de compreender como o rapper disputa a favela através de suas obras.

Este trabalho analisa as disputas na construção da imagem da Favela no Brasil, a partir das obras do rapper MV Bill. Para tal feito, buscamos o auxílio dos Estudos Culturais e das Ciências Sociais para apresentarmos uma breve contextualização histórica atenta às principais mudanças que ocorreram entre o final do século XIX e início do XX, que deram origem à imagem de representação da favela.

Utilizamos como referenciais teórico-metodológicos os conceitos de representação em Stuart Hall e de práticas discursivas e seus efeitos em Foucault, para realizar uma análise da obra do rapper, numa tentativa de identificar as possíveis representações a partir de suas práticas discursivas.

Pretendemos entender como o rapper disputa e reconstrói deferentes significados à imagem já construída da favela, através da análise das obras *Tiro Inicial* (1993), *CDD Mandando Fechado* (1998), *Traficando informação* (1999), *Soldado do Morro* (2000), *Declaração de Guerra* (2002), *Cabeça de Porco* (2005), *Falcão - Meninos do tráfico* (2006), *Falcão - Mulheres e o tráfico* (2007), *Despacho Urbano* (2009), *Causa e efeito* (2010), *Coletânea Retrato* (2012), *Monstrão* (2013), *Vitória Para Quem Acordou Agora e Vida Longa Para Quem Nunca Dormiu* (2014), e *Contemporâneo* (2015), além de entrevistas a jornais, sites e programas de televisão.

Para compreendermos como a imagem acerca da favela, ou aglomerados subnormais¹ foram se construindo ao longo do tempo (como qualquer área empobrecida de uma cidade), reconhecemos os estigmas e preconceitos que se consolidaram através das ações e discursos do Estado, além das mudanças sociais e urbanas.

A noção de formação discursiva se faz necessária para compreender a complexidade das obras do rapper MV Bill na disputa da representação da favela. Foucault nos traz, através da ideia de práticas discursivas, formação discursiva, poder, enunciado e sujeito, subsídios teóricos-analíticos que nos permitem compreender a favela como um local de disputas discursivas correlacionadas às construções culturais. Ele nos apresenta os discursos como acontecimentos históricos, numa articulação entre pensamento, fala e ação.

A partir da ideia de representação através da linguagem em Stuart Hall, abordamos o processo de construção do significado, seus efeitos e consequências, procurando compreender como o conhecimento produzido pelos discursos regulam as condutas e, como o processo de formação de identidades influencia a interpretação em determinada época. Para isso, nos importa compreender o jogo por detrás das representações e seus efeitos, além da compreensão das práticas discursivas que estão presentes nesse espaço de disputas.

¹ Denominação adotada oficialmente pelo IBGE a partir do Censo de 2010 para definir as áreas do país com ocupação irregular com, no mínimo, 51 unidades habitacionais consideradas carentes, com falta de serviços públicos e de urbanização

Como se dá o processo de disputas sobre a favela nas obras do rapper? O que ele diz? O que ele não diz? Como ele diz? Onde ele diz? Para quem ele diz e por que ele diz? São algumas perguntas norteadoras que o presente trabalho tenta responder.

Iniciamos nossa investigação com um capítulo histórico – *O cortiço, a semente da favela* -, onde relatamos o início das primeiras construções de habitações populares na cidade do Rio de Janeiro, passando pelas estalagens, casas-de-alugar-cômodo, os cortiços, as avenidas e as favelas. Destacamos a modernização do trabalho, com a substituição do trabalho escravo pelo trabalho assalariado, e a formação de mercados de bens, especialmente a moradia, como um dos fatores mais relevantes que provocaram grandes transformações estruturais na ordem social e urbana do século XIX.

No capítulo *O enunciado e o sujeito: formação e prática discursiva*, marcamos nosso posicionamento teórico, a partir dos conceitos de formação discursiva, práticas discursivas, sujeito, disciplinas, poder e enunciados, através do pensamento de Michael Foucault. Buscamos também, caracterizar o funcionamento do enunciado e do discurso, abarcando suas práticas, formações e seus efeitos através da linguagem, para tanto, resgatamos em Stuart Hall, a ideia dos efeitos de representação na formulação da imagem do objeto, que são imprescindíveis a esta pesquisa.

No capítulo *Aspectos das condições das obras de MV Bill*, fazemos uma breve contextualização histórica do rap, desde seu surgimento, na década de 1960 nos EUA, passando por seu início no Brasil, na década de 1980. Abordamos também como o samba, um ritmo musical “da favela”, se tornou o símbolo da cultura nacional a partir da década de 1930 e como o rap se consolidou como uma manifestação de contestação, a partir da sua ligação com o movimento black power norte-americano.

O que nos motiva nesta pesquisa é analisar como as obras de MV Bill se insere nesse espaço de disputa da favela. Deste modo, é possível observar,

apoiados nesta análise, várias reconfigurações de significados que definem a favela como um espaço socialmente estigmatizado.

A necessidade de uma análise sobre essas disputas de representações da favela se faz necessária no campo da comunicação, pois é através dos instrumentos comunicacionais, que produzimos, reproduzimos e reforçamos o sentido dado às coisas e ao mundo.

Nesse contexto, através desta pesquisa, buscamos analisar e entender como MV Bill disputa as representações em torno da favela. Para isso, apresentamos as considerações finais do trabalho a partir de uma reflexão baseada no referencial teórico utilizado e nas evidências empíricas no capítulo *A trajetória de MV Bill no rap brasileiro – análise das obras*, que perpassa a biografia do cantor e o destaca como um “criador de signos”, cuja suas práticas discursivas se inserem em espaços importantes de lutas ideológicas e de conseqüentes transformações das relações de poder, num cenário mediado pelas tecnologias da comunicação. Levamos em consideração, como parte do processo de análise, as condições culturais, sociais, políticas e econômicas que permitiram a produção do discurso do rapper ao longo de sua trajetória.

1 O CORTIÇO – A SEMENTE DA FAVELA

Iniciamos a nossa trajetória no século XIX, onde datam a formação das primeiras habitações populares coletivas de moradias: as estalagens, as casas-de-alugar-cômodo e os cortiços. Nosso recorte é a cidade do Rio de Janeiro, a capital federal do Brasil na primeira república, onde se iniciavam os primeiros processos de urbanização no país.

Um dos fatores mais relevantes que provocaram grandes transformações estruturais na ordem social e urbana foi a modernização do trabalho, com a substituição do trabalho escravo pelo trabalho assalariado, e a formação de mercados e mercantilização de bens, inclusive a moradia e o trabalho.

O crescimento demográfico foi intenso: a população aumentou de 235 000 habitantes em 1870 para 522 000 em 1890. Foram criados modernos serviços públicos: sistemas de transporte coletivo (bondes puxados a burro e estradas de ferro), de esgoto, de abastecimento de água, telégrafo, iluminação a gás, telefone, energia elétrica, etc. (VAZ, 1994, p.582).

Nesse contexto, a economia urbana resumia-se na aglomeração de atividades no núcleo da cidade, os trabalhadores buscavam a área central, onde se concentravam moradia, trabalho e toda a produção. Segundo Vaz (1994), o consumo e a produção da cidade se apoiavam sobre a força de trabalho escravo, mas à medida que a modernização implantava as transformações nas cidades com a instalação de carris de ferro sobre trilhos, água e esgoto em tubos e canos de ferro, os escravos foram dispensados como objetos junto com carroças, baldes e barris. Muitos desses escravos, carregadores, carroceiros e aguadeiros foram postos à margem da economia urbana, excluídos pela modernização.

Nesta época a estrutura urbana se resumia na aglomeração de atividades e populações de núcleo; só lentamente os transportes coletivos viabilizaram a expansão e o espaço começaria a se espacializar, definindo áreas centrais (comerciais), residenciais e industriais. (VAZ, 1994).

“Em resposta à crise habitacional que se agravava, foi no centro que se multiplicaram as moradias possíveis para esta população: as *habitações coletivas*” (VAZ, 1994, p. 582). Para dar conta da aglomeração de pessoas na cidade, eram

necessárias habitações baratas e acessíveis para o grande número de pessoas que ali se concentravam.

Inicialmente os tipos de moradias mais comuns eram as estalagens – que eram grupos de minúsculas casas térreas enfileiradas - os quartos ou casinhas -, de dimensões, compartimentos reduzidos ao extremo, que surgiram por volta de 1850. As casas-de-alugar-cômodos, ou casas de cômodos, eram casas subdivididas internamente que se multiplicaram no período republicano. Estas eram as formas de moradia mais acessíveis dentro do espaço urbano restrito. (VAZ, 1994, p.583).

O número considerável de pessoas sem moradia contribuiu para que várias casas fossem reestruturadas e subdivididas em cômodos para atenderem a demanda do contingente de pessoas. As reestruturações desses cômodos passaram a serem denominados de cortiços, pela semelhança com o tipo de habitação que já havia na Europa naquela época. Banheiro, tanque, pátio ou corredor eram cômodos compartilhados e de uso coletivo.

Na virada do século XIX, os cortiços estavam presentes por toda a cidade do Rio de Janeiro, abrigando considerável parcela da população. Segundo Vaz (1994), nessa época alguns proprietários arrendaram seus imóveis (casas, quintais, terrenos) para a construção ou subdivisão de pequenos quartos para alugar. Pode-se dizer que esses arrendatários contribuíram significativamente para a multiplicação desse contingente populacional, cujas grandes quantidades eram ex-escravos, trabalhadores e imigrantes. “À medida que aumentava a aglomeração, reduziam-se as condições de higiene no interior da habitação. As condições e a salubridade se agravavam: periódicas epidemias de cólera, varíola e febre amarela atingiam a cidade. (VAZ, 1994, p.583).

Segundo Vaz (1994), o crescimento populacional nos cortiços do Rio de Janeiro, despertou a atenção da elite (formada por médicos, engenheiros e profissionais da imprensa). Os médicos engrossavam o discurso higienista para que os gestores municipais tomassem alguma medida para controlar as epidemias, que gradativamente se espalhavam pela cidade. “As habitações coletivas passaram a ser consideradas como a causa da insalubridade, e por este motivo estavam sendo condenados a desaparecer, substituídas por habitações higiênicas”. (VAZ,1994, p.583).

É importante destacar que o discurso médico-higienista contribuiu para a construção de uma imagem negativa acerca dos cortiços – que também começa a ser respaldada por alguns profissionais da engenharia e pelos órgãos administrativos da cidade. Essa imagem foi se consolidando durante o tempo, sendo diretamente atrelada à pobreza, à imoralidade, ao perigo e à insalubridade.

Segundo Vaz (1994), através de medidas e ações dos órgãos municipais, houve um verdadeiro combate para extinguir as moradias populares, consideradas insalubres. Inicialmente, “restringiram progressivamente a presença das habitações coletivas no núcleo, ampliando a zona de proibições de cortiços” (VAZ, 1994, p.585).

Paralelamente a essas medidas, além da derrubada dos cortiços, os órgãos municipais passaram a incentivar um novo tipo de habitação, as chamadas “vilas de casas higiênicas”. Porém, segundo Vaz (1994), as novas “moradias higiênicas” tinham o custo elevado e incompatível para a classe trabalhadora e, para torná-las baratas e acessíveis aos destinatários, o governo concedeu facilidades e isenções para desapropriações de vários prédios e terrenos, além da redução de taxas da alfândega para importação de materiais de construção e isenção de impostos durante vários anos, com o objetivo de ampliar o projeto habitacional.

Apesar da forte campanha de construções de novas moradias higiênicas, a organização do espaço ainda era configurada em cubículos com instalações sanitárias e de serviço coletivo. Segundo Vaz (1994), o discurso higienista foi utilizado pelos empresários do setor imobiliário para amplificar o projeto de novas “construções higiênicas” e condenar os cortiços, com apoio de engenheiros e médicos-sanitaristas. Os arrendatários de terrenos e casas desenvolveram nesse período um novo setor da construção imobiliária.

Vaz (1994) afirma que:

As novas posturas municipais incentivaram a proliferação dos tipos intermediários entre as habitações coletivas e as vilas higiênicas; referimo-nos às avenidas, que podem ser consideradas como estalagens higienizadas. Muitas surgiram da modernização de antigos cortiços que eram reformados ou tiveram suas instalações sanitárias ampliadas ou melhoradas. As novas habitações coletivas — as avenidas — se difundiram

nas novas áreas de expansão. Mas a higiene e o moderno tinham seu preço: os moradores de cortiços não podiam pagar os novos e altos aluguéis, inclusive o das casas subsidiadas. Excluía-se dos benefícios da modernização os seus destinatários específicos. Iniciava-se o processo de melhoramento das moradias com substituição dos seus moradores. (VAZ, 1994, p.585)

Devemos destacar a ação do Estado em proibir a construção de moradias populares no centro como uma medida segregacionista que contribuiu para o surgimento de outros tipos de construções precárias, desta vez, nas periferias, longe do centro da cidade.

Os cortiços eram fechados e multados pelos serviços de higiene, que impunham a seus proprietários a obrigação de realizar melhoramentos de caráter sanitário para reabrir o estabelecimento. No entanto, eram proibidos de realizar estas obras pelo órgão municipal de licenciamento de construções. A legislação tornou-se um dos instrumentos mais eficazes na eliminação dos cortiços, pois proibia a abertura de novos e restringia a permanência dos existentes. Apesar de algumas exceções, as habitações coletivas que resistiram à ação da legislação não sobreviveram ao ataque de duas novas forças: a renovação urbana e a valorização imobiliária. (VAZ, 1994, p.585).

Entre 1902 e 1906, o então prefeito do Rio de Janeiro, Pereira Passos, intensificou o processo de reestruturação imobiliária e sanitária na cidade, através de inúmeras ações de demolição dos cortiços, que ficaram conhecidas popularmente como “bota abaixo”.

O “Cabeça de Porco”, maior e mais famoso conjunto de cortiços do Rio de Janeiro, também foi devastado pelo discurso sanitarista e “modernizador”. A extinção dessas habitações no centro da cidade provocou a expulsão da população pobre, que não tinha condições de pagar os alugueis das “casas higiênicas”, para as áreas periféricas e para os morros por detrás da estalagem.

Por coincidência, uma das proprietárias do “Cabeça de Porco” possuía lotes naquelas encostas, podendo, assim, manter alguns de seus inquilinos (Vaz,1986; Chalhoub,1996, p.17 *apud* Valladares, 2000).

1.1 O MORRO – O ESPAÇO DOS RESISTENTES

Segundo Vaz (1994), a origem da favela se deu a partir da extinção do “Cabeça-de-porco”, com a ocupação dos morros por detrás das estalagens, contanto, “é preciso buscar conexões entre os fenômenos no tempo e no espaço.” (Idem, p.590), “A favela só se tornou fenômeno reconhecido oficialmente na década de 1940; sua história até este momento, inclusive suas origens e sua expansão inicial, é ainda uma lacuna na historiografia do Rio de Janeiro. (Idem, p.590).

“A versão mais difundida sobre o início da favela remete à guerra de Canudos. ” (VAZ,1994, p.591). Segundo Valladares (2000), pouco antes da migração dos inquilinos do “Cabeça de Porco” para os morros, os soldados que regressavam da Guerra de Canudos², movidos pela promessa de pagamento dos soldos devidos e de uma residência, se estabeleciam em casebres precários construídos na base do morro, o qual passou a ser conhecido como o morro da Providência, em referência à providência tomada pelos soldados.

À medida que os cortiços eram extintos, a população migrava para o morro da Providência, ampliando de forma acelerada o seu contingente populacional. Segundo Valladares (2000), os moradores, em sua maioria trabalhadores pobres, que antes habitavam os cortiços, agora se instalavam em construções de condições precárias, feitas com pedaços de madeira reaproveitados dos cortiços e barracos demolidos pela ação do “bota abaixo”.

“As atenções começam a se voltar para esse novo espaço geográfico e social que vai despontando, gradativamente, como o mais recente território da pobreza”. (VALLADARES, 2000, p.7).

No início da década de 20 do século XX, o morro da providência passou a ser denominado de morro da Favella. Segundo SAGMACS (1960, 1ª parte, p.3 apud Valladares, 2000, p.7).

² Foi o confronto entre o Exército Brasileiro e os integrantes de um movimento popular de jagunços, camponeses e sertanejos liderado por Antônio Conselheiro, que durou de 1896 a 1897, na comunidade de Canudos, no interior do estado da Bahia.

A palavra 'favela' parece ter sido trazida para o Rio de Janeiro após a Guerra de Canudos. Favela é planta do sertão e não escapou à erudição botânica de Euclides da Cunha, que a deu como leguminosa. Graciliano Ramos cita-a em *Infância*, assinala suas folhas causticantes na vegetação nordestina. Teria dado o nome a uma serra da Bahia, no Município de Monte Santo. Na topografia de Canudos havia um monte com esse nome, ao sul do povoado. O morro da Favella, de onde a denominação parece ter se estendido a outros aglomerados humanos no Rio de Janeiro, foi habitado por vivandeiras vindas para o Rio com as tropas que haviam lutado contra os fanáticos de Canudos. Aí construíram os barracos da primeira favela do Rio, para aí trouxeram o Cristo da devoção de Antônio Conselheiro que, desde 1901, foi instalado na miúda capela do morro e tem sido até hoje guardado por suas devotas. (1960, 1ª parte, p.3 apud Valladares, 2000, p.7).

Segundo Valladares (2000), são duas as explicações para essa mudança de nome.

Primeiro, a existência neste morro da mesma vegetação que cobria o morro da Favella do Município de Monte Santo, na Bahia; segundo, o papel representado nessa guerra pelo morro da Favella de Monte Santo, cuja feroz resistência retardou o avanço final do exército da República sobre o arraial de Canudos. Se, no primeiro caso, a explicação está baseada numa similitude *tout court*, no segundo, a denominação morro da Favella vem revestida de um forte conteúdo simbólico que remete à resistência, à luta dos oprimidos contra um oponente forte e dominador. (VALLADARES, 2000, p.9).

As construções precárias no morro passaram a configurar um novo espaço geográfico e social semelhante ao cortiço, sendo conhecido como o mais recente território da pobreza. Além de ser vista como um espaço precário, desordenado, perigoso, pobre e insalubre, o morro da favela também foi condenado pelo discurso médico-higienista, o mesmo que havia sido utilizado para extinguir os cortiços. Segundo pesquisa realizada por Abreu (1994, apud VALLADARES, 2000, p.7), “na segunda década do século XX é que a imprensa passa a utilizar a palavra favela de forma substantiva e não mais em referência exclusiva ao morro da Favella” Nesse momento a elite atribuiu à favella todos os males da cidade, responsabilizando-a pelo aumento da violência e da pobreza. Em 1900 o *Jornal do Brasil* denunciava estar o morro “infestado de vagabundos e criminosos que são o sobressalto das famílias”. (Valladares, 2000, p.8).

O crescimento populacional da Favela tornou-se um problema para a elite da década de 20. Segundo Valladares (2000), havia um debate acerca do que fazer

com a favela, através do discurso preocupado com a estética da cidade e a reorganização urbana, além do discurso médico-higienista. “Aos escritos dos jornalistas junta-se a voz de médicos e engenheiros preocupados com o futuro da cidade e de sua população”. (VALLADARES, p.12). O local onde habitavam negros, pobres e trabalhadores - antes o cortiço, agora a favela - era visto como um local anti-higiênico, que necessitava da intervenção das autoridades.

Valadares (2000) destaca a intervenção do Estado, pressionado pela elite e pelos discursos higienistas, a criar mecanismos de controle de expansão da favela. A criação do Código de Obras de 1937, o primeiro documento que reconhecia oficialmente a existência da favela, proibia a criação dessas novas construções, na perspectiva de administrar e controlar seu crescimento. Valadares (2000) aponta que a inclusão da favela no rol das habitações anti-higiênicas deixava cada vez mais evidente a preocupação das autoridades em controlar a multiplicação das classes mais pobres, respaldada do saber médico, em um prolongamento do diagnóstico feito ao cortiço e à pobreza, apoiando-se igualmente na engenharia reformista. Foi certamente partilhando desses princípios que a medicina e a engenharia problematizaram a favela em meados do século XX.

Os médicos higienistas, com seus estudos sobre os agentes causadores das epidemias, em suas suposições sobre a contaminação do meio urbano pelos miasmas, viam à cidade do Rio de Janeiro como um “corpo urbano” que apresentava deficiências e necessitava de certas intervenções. Seguiu-se, naturalmente, a leitura da favela como doença, moléstia contagiosa, uma patologia social que precisava ser combatida. As habitações — células do corpo urbano — deveriam ser saudáveis, sujeitando-se rigorosamente às regras da higiene, recebendo o ar e a luz indispensáveis à sua salubridade, do mesmo modo que as células do corpo humano tiram oxigênio pelo contato dos vasos do sistema arterial. (Agache, 1930 *apud* VALLADARES, 2000, p.14).

O poder público ora empreendia o discurso de remodelação urbana, ora intensificava o discurso de higienização da cidade, tudo para acabar com as construções insalubres e a sua ampliação. A campanha contra a favela, que também tinha a proposta de remodelação estética, foi programada e conduzida com empenho, de forma segregacionista e excludente, através da proposta de substituição das favelas por conjuntos de prédios. Segundo Valladares (2000), os discursos para tal implementação eram baseados nos parâmetros higienistas e

estéticos, aliado ao conceito moderno de urbanismo, com a higiene por base e o embelezamento como fim.

Vale a pena destacar aqui o movimento de *periferização* da favela e da segregação espacial, comandada pelo Estado, por meio de ações de programas de remoção das favelas do centro, pautados pelo discurso da renovação urbana.

O Estado, ainda, é responsável pelo planejamento urbano, ou seja, a maneira como o espaço é organizado. Esse planejamento, na maioria das vezes, não é devidamente adequado a toda sociedade. Ele concentra as atividades, tanto comerciais como sociais, em determinado local, colocando a elite a sua volta e afastando os que possuem menores rendas. Assim, o Estado acaba por expressar a influência das classes dominantes, que desejam um espaço particular para sua reprodução social, daí a inviabilidade de um planejamento democrático e igualitário (MARICATO, 2002)

Pode-se evidenciar claramente nessas ações a forte presença da segregação espacial e social. Segundo De Oliveira Silva (2007), o processo de urbanização foi pautado na criação de espaços diferenciados de acordo com as classes sociais. Os imóveis mais valorizados, têm à disposição serviços básicos, “como asfalto, saneamento básico e transporte, e uma localização estratégica que facilita o acesso ao trabalho, comércio e lazer” (DE OLIVEIRA SILVA, 2007, p.4).

Segundo De Oliveira Silva (2007), a segregação social se dá à medida que “alguns grupos têm para conseguir serviços de melhor qualidade, como escolas, médicos, emprego, cultura e lazer”. (DE OLIVEIRA SILVA, 2007, p.4)

A segregação no Brasil está relacionada às condições econômicas. Desde o período colonial é pregado o bem-estar dos ricos em detrimento dos pobres. A distância espacial era um meio de distinguir os moradores da Casa Grande e da Senzala. Porém, apesar de já existir há muito tempo, é no capitalismo que ganha mais força (Araújo, 2004, apud DE OLIVEIRA SILVA, p.4).

Nesse sentido, pode-se concluir que a segregação espacial também tem relação direta com os fatores econômicos e sociais, que se constituíram como “modelo” de operacionalização do espaço, durante o decorrer da década de 30.

1.2 A FAVELA – O ESPAÇO CONSTRUÍDO PARA OS OUTROS

Durante o processo de modernização do século XX, a moradia apresentou uma série de transformações, impulsionadas pela ação do mercado imobiliário e do Estado. Este processo, no entanto, se fez acompanhar de forte exclusão social, afastando a população pobre dos benefícios desta modernização. Segundo Rosa (2009), a imagem da favela foi sendo construída pelos discursos segregacionistas, carregados de preconceitos. Nesse sentido, “acentuaram-se aquelas interpretações das favelas e periferias a partir do que elas não têm. Ausência de leis, ausência do Estado, ausência de direitos” (ROSA, 2009, p.6).

As favelas e periferias são compreendidas sempre em oposição àquilo que lhes seria negado (e àqueles que os negariam, ou ainda, a quem eles negariam, dependendo do referencial adotado): repõem-se nas dicotomizações cidade/periferia, asfalto/favela, as “oposições clássicas” - ou “falsas oposições” - que permeiam o pensamento social sobre os pobres, a pobreza urbana ou a cultura popular. (ROSA, 2009, p.6-7).

A dispersão da população pobre da cidade para as periferias, impulsionou a ocupação de espaços vazios, ainda inabitados que, conseqüentemente eram mais condizentes com sua situação econômica. Fatores como, “a expulsão direta dos núcleos por ação de programas de remoção de favelas e renovação urbana, a expulsão indireta em decorrência da legislação e taxaçoão urbanas e, ainda, a especulação imobiliária”. (VALLADARES,1983, p.48 apud ROSA,2009, p.7), contribuíram para o crescimento de moradias em áreas periféricas.

Segundo Rosa (2009), os espaços afastados da área central “seriam loteados e/ou ocupados de forma ‘ilegal’”, (ROSA, 2009, p.7), caracterizando uma nova configuração baseada na “ausência de infraestrutura e regularização - ou seja, sua “informalidade” - que permitiu o barateamento e o conseqüente acesso dessas parcelas da população a esses solos urbanos afastados da área central”. (ROSA,2009, p.7).

As cidades passariam a ser compostas de uma versão *formal, legislada conhecida e exposta*, e de outra *informal, ilegal invisível*. A produção e a apropriação do espaço nesta “cidade informal” - a periferia - estaria pautada, principalmente pelo binômio loteamentos clandestinos- autoconstrução, através dos quais, com a conivência do Estado, a própria população arcaria com todos os custos de sua inserção e permanência no espaço urbano, devendo “construir *sua própria cidade* através de múltiplos conflitos e à margem da legislação em vigor, ou seja, *na ilegalidade*”. (ROSA,2009, p.8).

Ao mesmo tempo em que se inicia um processo de ampliação dos espaços de moradias, a associação entre ilegalidade e pobreza tornou-se bastante rigorosa. Rosa nos diz que, através dessa perspectiva, os locais menos favorecidos de infraestrutura - as favelas e as periferias -, foram caracterizadas a partir do que elas *não tinham*. A ausência do Estado e de outros serviços marcaram esses espaços, como área “ilegal”, sem legislação ou desprovidos de uma “cidade”. Em contraponto à essa noção de periferia e favela, nos próximos capítulos, MV Bill tenta desconstruir a noção desse espaço uniforme, ocupado pelos pobres e desprovido de cidadania, serviços urbanos e legislação.

2 - O ENUNCIADO E O SUJEITO: FORMAÇÃO E A PRÁTICA DISCURSIVA

É importante salientar que este não é um estudo aprofundado da sociologia de Foucault e Hall, nem possui tal pretensão. Muitos autores já realizaram esta tarefa. Pretendemos aqui apenas resgatar ideias desses autores, para que possamos desenvolver de um modo geral, uma melhor orientação metodológica para a abordagem do fenômeno em questão. Consideramos importante avultar os elementos históricos para desenvolver uma análise e compreender a constituição da formação discursiva na obra do rapper Mv Bill. Neste capítulo, buscaremos caracterizar o funcionamento do enunciado e do discurso, abarcando suas práticas, formações e seus efeitos, partindo da hipótese de que ações e textos compõem uma prática discursiva ideologicamente organizada. Para tanto, tomaremos como base teórica a ideia de práticas discursivas e poder em Foucault; Em Hall utilizaremos a ideia dos efeitos de representação na formulação da imagem do objeto, neste caso - a favela.

Nosso ponto de partida é através da linguagem, que, para Foucault, torna-se um importante elemento estruturador da relação do homem com o real. Para ele, a linguagem funciona como um modo de representar o pensamento e atribuir sentidos. Palavras e coisas também são importantes, na medida que “palavras e coisas têm uma relação extremamente complexa, justamente porque são históricas, são construções, interpretações; jamais fogem a relações de poder; palavras e coisas produzem sujeitos, subjetividades, modos de subjetivação” (FISCHER, 2003, p 372)

Para Foucault (1986), a linguagem não trata apenas de interpretar o mundo real, mas de uma revelação de “discursos que nascem igualmente sob um fundo de discursos, discursos *em relação*, a partir de cuja análise podemos desenhar figuras próprias de uma certa época e não objetos eternos que vão tomando novas formas “através dos tempos””. (FISCHER, 2003, p.384)

“A partir do pensamento moderno, o estruturalismo passa a historicizar a ilusão contida na ideia de que o homem é o sujeito de sua própria história, o autor se desloca das epistemes³ para as práticas discursivas”. (DE AZEVEDO, 2003, p.5).

Foucault (1986) defende a ideia de que todo discurso tem conexão e sentido com interpretações e acontecimentos históricos, sendo assim, não se pode falar sobre determinados assuntos em determinadas épocas sem um contexto histórico.

Não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época, é preciso considerar as condições históricas para o aparecimento de um objeto discursivo que o garantem “dizer alguma coisa” e se relacionar com outros objetos; o discurso, enquanto um conjunto de enunciados que se apoiam em uma mesma formação discursiva, não possui apenas um sentido ou uma verdade, ele possui, acima de tudo, uma história. Esse aparecimento dos longos períodos da história de hoje não é um retorno às filosofias da história, as grandes eras do mundo, sendo interpretada por uma elaboração metodologicamente organizada. (DE AZEVEDO, 2003, p.6)

Precisamos despir as interpretações e explicações do sentido oculto das coisas para entendermos o discurso. Segundo Foucault (1986), é preciso ficar no nível da existência das palavras, das coisas ditas, para que o próprio discurso se mostre na sua complexidade. Para Fischer (1996), é necessário que se recuse a ideia dos discursos como apenas um conjunto de signos e significantes que se referem a determinados conteúdos quase sempre ocultos, escondidos nos e pelos textos.

Compreendemos que ao debruçarmos sobre a análise dos discursos construídos através da história, teremos que dar conta, de uma história, a qual está relacionada a práticas sociais e institucionais muito específicas. “O discurso não tem apenas um sentido ou uma verdade, mas uma história” (FOUCAULT, 1986, apud FISCHER, 2003).

Para Foucault (1986), os enunciados põem o próprio discurso em funcionamento, seja através da linguagem ou através de outras práticas não-

³ O termo grego episteme, que significa ciência, por oposição a doxa (opinião) e a techné (arte, habilidade), foi reintroduzido na linguagem filosófica por Michel Foucault com um sentido novo, para designar o “espaço” historicamente situado onde se reparte o conjunto de enunciados que se referem a territórios empíricos constituindo o objeto de um conhecimento positivo (não científico). Fazer a

discursivas, as quais provocam rupturas, ressignificações e produção de sentido. A linguagem em ação é também a “materialidade” de práticas discursivas, a partir das quais as pessoas produzem sentidos e se posicionam em relações sociais. Pode-se dizer que as práticas estão em ação nos discursos a partir dessas relações históricas.

Os enunciados não são as palavras, frases ou proposições, mas formações que apenas se destacam de seus *corpus* quando os sujeitos da frase, os objetos da preposição, os significados das palavras *mudam de natureza*, tomando lugar no “diz-se”, distribuindo-se, dispersando-se na espessura da linguagem” (DELEUZE, 1991, p.29 apud FISCHER, 1996, p.108).

O enunciado é um acontecimento carregado de especificidades e complexidades que ultrapassam a linguagem e cruza diversas estruturas

Não há enunciado que não esteja apoiado em um conjunto de signos, mas o que importa é o fato de essa função caracterizar-se por quatro elementos básicos: um referente (ou seja, um princípio de diferenciação), um sujeito (no sentido de posição a ser ocupada), um campo associado (isto é, coexistir com outros enunciados) e uma materialidade específica por tratar de coisas efetivamente ditas, escritas, gravadas em algum tipo de material, passíveis de repetição ou reprodução, ativadas através de técnicas, práticas e relações sociais (FOUCAULT, 1986 p. 133 apud FISHER, 2001, p. 201,202).

Para que se constitua uma prática discursiva, é necessária uma certa organização dos enunciados. Sendo assim, é importante compreender que “as formações discursivas devem ser vistas sempre dentro de um espaço discursivo ou de um campo discursivo, pois elas estão sempre em relação como determinados campos de saber”. (FISCHER, 2001, p.203).

Vale avultar que a ação de expressar ideias ou frases não se caracteriza como uma prática discursiva de imediato. Para Foucault (1997), a prática discursiva tem regras específicas, que são estabelecidas numa relação que envolve fala e ação dentro de um determinado discurso, numa relação do discurso com a linguagem, o social, o político e geográfico.

Os textos oficiais sobre determinados assuntos são uma produção histórica e política que, “na medida em que as palavras são também construções; na medida em que a linguagem também é constitutiva de práticas” Para Foucault (1986 apud Fischer, 2001, p.32), ou seja, não há estruturas permanentes fixas e o discurso como prática social sempre se produziria em razão de relações de poder.

Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse *mais* que os torna irreduzíveis à língua e ao ato da fala. É esse "mais" que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever. (Foucault, 1986, p.56 apud FISCHER,2001, p.199).

O poder e o saber se relacionam de forma mútua, através dos enunciados e textos. Ao serem ditos, se constituem como práticas discursivas ligadas diretamente às relações de poder. Desta forma, o discurso ultrapassa a barreira das letras, das palavras e das frases e, não pode ser entendido apenas como um fenômeno de mera expressão de algo. Segundo Foucault (1986 apud Fisher, 2001) todos os discursos possuem suas normas e regras dentro de uma especificidade, as quais não residem na consciência nem na mentalidade das pessoas, elas estão contidas no próprio discurso, se impondo a todos que falam dentro de um determinado campo discursivo. "Chamaremos de discurso um conjunto de enunciados que se apoiem na mesma formação discursiva" (FOUCAULT, 1986, p.135 apud FISCHER, 2001, p.201).

2.1 PODER E AS DISCIPLINAS

Para Foucault (1997), o discurso sobre o poder como uma coisa única e central que tudo controla, não retrata a verdade. Ele defende que o poder não está localizado ou centrado em uma instituição e nem tampouco como algo que se transmite por meio de contratos jurídicos ou políticos. Para ele, o poder se dissolve em diversas instâncias da sociedade e é exercido de forma constante dentro de microestruturas, uma espécie de “rede” articulada ao Estado e que perpassa por toda a estrutura social.

O poder, isto não existe. Eu quero dizer isto: a ideia que há, um lugar qualquer, ou emanando de um ponto qualquer, algo que é um poder, (Tal ideia) parece-me descansar sobre uma análise falsificada, e que, em todo

caso, não se dar conta de um número considerável de fenômenos (FOUCAULT, 2001, p. 302).

Para Foucault (1997,2001), a concepção de poder central e exclusivamente emanado de cima para baixo, de forma estática é recusada. Para ele o poder se dá de forma mais complexa e dinâmica, de forma ambígua, ora presente, ora ausente. As relações de poder que estão presentes na sociedade, de forma capilar e horizontal, tem grande importância, pois é através dessa circulação de poderes em diferentes níveis, formas e graus, podemos identificar como as práticas sociais e os discursos constituem-se em poderes produzidos.

Ele defende que o poder não está concentrado em uma pessoa nem em uma instituição, mas nas relações sociais existentes. Nessa concepção, o poder se dissemina por toda estrutura social e se exerce como uma multiplicidade de relações de forças; o poder não é visto como atributo, mas como relação. É um conjunto de relações que produz assimetrias e age de forma permanente, se irradiando de baixo para cima, sustentando as instâncias de autoridade, sobretudo os “poderes” instituídos do Estado. Não é algo que se possui, não é um objeto, mas sim um elemento que se exerce nas e pelas relações sociais. (FOUCAULT, 1997).

Para Foucault (1997), o real poder não deve ser visto apenas como algo negativo, repressivo, como fonte de dominação, opressão e destruição. O poder também constitui saberes, práticas, verdades etc.

O poder funciona em rede, de forma estratégica para que se fixe influências e efeitos sobre determinado indivíduo. Em *Vigiar e Punir*, Foucault afirma:

Ora, o estudo desta microfísica supõe que o poder nela exercido não seja concebido como uma propriedade, mas como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma ‘apropriação’, mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos; que se desvende nele antes uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade, que um privilégio que se pudesse deter; que se seja dado como modelo antes a batalha perpétua que o contrato que faz uma cessão ou uma conquista que se apodera de um domínio. Temos, em suma, de admitir que esse poder se exerce mais do que se possui, que não é ‘privilégio’ adquirido ou conservado da classe dominante, mas o efeito de conjunto de suas posições estratégicas – efeito manifestado e às vezes reconduzido pela posição dos que são dominados (FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Editora Vozes, 1975, p. 29.)

Para Foucault, as relações de poder se baseiam em conflitos e disputas: “o poder é guerra, guerra prolongada por outros meios” (FOUCAULT, 1979, p.176) Ou seja, o poder se dá através do enfrentamento, de disputas, relações de forças e luta, onde se tem por objetivo algum ganho ou benefício.

Foucault (1975) nos chama atenção para as técnicas de poder, denominada por ele de disciplinas. Para ele, tais técnicas são “métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que asseguram a sujeição constante de suas forças e lhe impõem uma relação de docilidade e utilidade”. (FOUCAULT, 1975, p.129). A disciplina é uma técnica, um mecanismo, um dispositivo de poder, Como se pode perceber, na perspectiva de Foucault, as disciplinas trabalham diretamente o corpo dos indivíduos, manipulam seus gestos e comportamentos, ou seja, exercem poder sobre eles.

2.2 OS EFEITOS DA REPRESENTAÇÃO

Como vimos em Foucault (1986), a linguagem possui um importante papel de representar pensamentos e ideias, através da fala. Em Hall (1997), pode-se compreender melhor o funcionamento da linguagem como processo de significação. Para ele, a linguagem, que atribui sentido aos significados, só podem ser acessados através de um conjunto de valores compartilhados. “O entendimento, portanto, da cultura com ênfase no significado, na importância da formação de um senso comum, a partir de um conjunto de práticas estruturado pela produção e intercâmbio de significados”. (SANTI, Heloise, 2008; SANTI, Vilso, 2008).

Segundo Hall (1997 apud SANTI, Heloise, 2008; SANTI, Vilso, 2008), é através do uso que fazemos das coisas, o que dizemos, pensamos e sentimos – como representamos – que damos significado. Ou seja, em parte damos significado aos objetos, pessoas e eventos através da estrutura de interpretação que trazemos. E, em parte, damos significado através da forma como as utilizamos, ou as integramos em nossas práticas do cotidiano.

A representação é importante para a própria constituição das coisas. Muito além de existirem em si mesmos, os objetos, pessoas e eventos só adquirem significado mediante uma representação mental que lhes atribui um determinado sentido sociocultural. Esse é um processo, portanto, não somente no plano do pensamento, mas como reitera Hall (1997), atua sobre a regulação das relações e sobre a própria prática social. (SANTI, Heloise, 2008; SANTI, Vilso, 2008, p.3).

Hall (1997 apud SANTI, Heloise, 2008; SANTI, Vilso, 2008) se preocupa com os efeitos e consequências da representação. Para ele, os conhecimentos produzidos pelos discursos regulam práticas sociais, que através da interpretação em determinadas épocas históricas, incidem sobre as condutas, a formação ou a construção de identidades.

Através de nosso sistema de representação, os significados produzem diversos sentidos possíveis de interpretação, ou seja, não há um único sentido ou “resposta única”. Para Hall (1997), o significado “não é direto nem transparente e não permanece intacto na passagem pela representação. Ele está sempre sendo negociado e inflectido, para ressoar em novas situações”. (SANTI, Heloise, 2008; SANTI, Vilso, 2008, p.4).

Hall (1997) nos chama atenção para as práticas de representação. Segundo ele, a representação liga o significado e a linguagem à cultura. “Representar é usar a língua/linguagem para dizer algo significativo ou representar o mundo de forma significativa a outrem. (HALL, 1997 apud SANTI, Heloise, 2008; SANTI, Vilso, 2008, p.4).

O significado é produzido através do processo de representação, pelo qual a linguagem tem a função de descrever, simbolizar e significar. Hall (1997, apud SANTI, Heloise, 2008; SANTI, Vilso, 2008), nos diz que a representação é “a produção do significado, do conceito, em nossa mente através da linguagem, muito adiante da existência de fato ou da observação empírica”. (SANTI, Heloise, 2008; SANTI, Vilso, 2008, p.4).

(...) convivem na representação dois tipos de processos: o primeiro ligado aos sistemas de correlação a um conjunto de representações mentais que possuímos; o segundo relacionado à linguagem que possibilita a existência de um mapa conceitual partilhado, através do qual podemos representar ou

intercambiar significados ou conceitos. (SANTI, Heloise, 2008; SANTI, Vilso, 2008, p.4)

Devemos considerar o significado como construções de sentidos em intercâmbio, como um processo de tradução e comunicação cultural. Segundo Hall (1997), uma imagem pode possuir várias interpretações. Há um processo mental de “tradução” que fazemos para nos referirmos ao mundo, numa construção de signos que estão ligados diretamente à nossa cultura. “O significado não está no objeto, nem na pessoa, nem na coisa, nem mesmo na palavra. Somos nós que estabelecemos o significado de forma tão determinada que, em seguida, ele vem parecer natural ou inevitável”. (SANTI, Heloise, 2008; SANTI, Vilso, 2008, p.5)

Para Hall (1997), somos sujeitos culturais. Ele acredita que a relação entre o signo, o conceito e o objeto através da cultura, se dá de forma arbitrária, pois produzimos e construímos significados às coisas do mundo em determinado tempo histórico, através da cultura. Nos interessa mencionar as três abordagens empreendidas por ele, que discute a representação. A primeira é a abordagem reflexiva, a qual “a linguagem funciona como espelho que reflete o verdadeiro significado que já existe no mundo; não intencional, o falante impõe o significado através da linguagem; e, na abordagem construcionista, a linguagem é tomada como um produto social onde os significados são construídos através dos sistemas de representação”. (SANTI, Heloise, 2008; SANTI, Vilso, 2008, p.5)

Nos interessa priorizar a abordagem construcionista neste trabalho, pois oferece o melhor ajuste à percepção da representação. Conforme enfatizado por Hall (1997), os significados construídos e partilhados socialmente são possíveis por conta das convenções reconhecidas e aceitas por cada cultura, de acordo com suas especificidades. Ele defende que o significado não pode ser estabelecido, e sim, produzido na história e na cultura, sempre sujeito a modificações de sentido, de um período para o outro.

O significado pode assumir sentidos e representações variadas, numa característica de instabilidade, que será comparado por Foucault a um jogo ou a um deslizamento. Nesse jogo, novas interpretações podem assujeitar o significado

constantemente, ligando-o a novas leituras de conceitos e/ou valores. (SANTI, Heloise, 2008; SANTI, Vilso, 2008).

Relacionando a formação discursiva proposta em Foucault (1997), com a abordagem construcionista de Hall (1997), podemos compreender o significado como um conjunto de referências unificadas em torno de um objeto que se sustenta estrategicamente por base na padronização. A produção do conhecimento através da língua caracteriza o discurso como práticas sociais que significam e constroem significados, partindo da ideia de que as coisas físicas existem, mas só no discurso adquirem significado.

Outra questão que nos interessa mencionar é a noção do sujeitamento proposto por Foucault e os limites em relação às abordagens da representação. Para ele, o sujeito é constituído no processo histórico das relações de saber e de poder, e também, pode ser constituído a partir de relações intersubjetivas, que possibilita a criação de si mesmo, como um sujeito livre e autônomo. Este sujeito é produzido no discurso, portanto, “este sujeito do discurso não pode estar fora do discurso, pois precisa estar sujeitado ao próprio discurso”. (SANTI, Heloise, 2008; SANTI, Vilso, 2008, p. 11).

Segundo Hall (1997, apud SANTI, Heloise, 2008; SANTI, Vilso, 2008, p. 11) “essa abordagem traz implicações radicais para uma teoria da representação, pois sugere que os próprios discursos constroem as posições de sujeito a partir das quais esses se tornam significativos e efetivos”. Desta forma, as características individuais de cada sujeito podem se explicitadas, mas só conseguem se identificar, pelas posições construídas através da identificação com o discurso e as posições construídas pelo mesmo.

Nos interessa investigar e analisar como o rapper MV Bill constrói esses discursos que tensionam e alteram as posições de sujeitos na abordagem da representação por meio das práticas discursivas em sua obra. Para isso, precisamos fazer uma breve contextualização dos meios em que a sua obra é produzida e difundida, para compreender como se dão esses tensionamentos.

3 ASPECTOS DAS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DAS OBRAS DE MV BILL

3.1 PEQUENO HISTÓRICO DO RAP NOS EUA

Nos propomos a realizar uma breve contextualização histórica do rap, desde seu surgimento, na década de 1960 nos EUA, passando por seu início no Brasil, na década de 1980, e chegando à configuração dessa manifestação artística nos dias atuais em nosso país. Para isso, utilizaremos como base os livros *O funk e o hip-hop invadem a cena*, do autor Micael Herschmann (2005), e *Hip-Hop: A periferia grita*, de Janaina Rocha, Mirella Domenich e Patrícia Casseano (2001), além da dissertação de mestrado *A Favela de influência: uma análise das práticas discursivas dos Racionais MCs*, de Ana Raquel Motta Souza (2005) e outras fontes suplementares. Em seguida, faremos uma análise das obras de MV Bill, identificando seus discursos e como eles se relacionam com a imagem construída sobre a favela, utilizando o conceito de práticas discursivas em Foucault.

Segundo Herschmann (2005), o rap (rhythm and poetry) surgiu na década de 1960, a partir de experiências de alguns músicos de tradição protestante com o Soul, nos subúrbios de Nova Iorque, numa época em que diversos problemas de ordem social preocupavam toda a sociedade norte-americana. Os três principais nomes ligados a esse gênero musical foram Afrika Bambaata⁴, Grandmaster Flash⁵ e Kool Herc⁶.

Numa cidade violenta, onde os conflitos raciais eram cada vez mais frequentes, movimentos pelos direitos civis como o de Martin Luther King e a militância armada dos Panteras Negras, contribuíram significativamente com a formação do rap, que teve sua base estruturada na mistura da música soul, funk,

⁴ Kevind Donovan, mais conhecido como Afrika Bambaata, é um DJ estadunidense e líder da ONG Zulu Nation. É reconhecido como sendo o padrinho do Hip Hop por ter sido o primeiro a utilizar o termo.

⁵ Joseph Saddler, mais conhecido como Grandmaster Flash, é um músico de hip-hop e DJ barbadiano.

⁶ Clive Campbell, também conhecido como Dj Kool Herc, é um dj jamaicano considerado o pai do Hip Hop em razão do fato de suas festas no bairro do Bronx terem estabelecido o formato com os elementos daquilo que depois viria a ser conhecido como Cultura Hip Hop.

jazz e rhythm and blues com o protesto social e racial.

Inicialmente, os Djs (disk jockeys) Afrika Bambaataa, Grand Master Flash e o jamaicano Kool Herc incorporaram o discurso político do movimento black power em suas festas que aconteciam no Bronx, mixando músicas do gênero soul e funk com palavras de ordem, abordando diversos temas de luta. Foi a partir das improvisações que surgiram técnicas para compor uma nova sonoridade com bases no ritmo funk. Eles foram os primeiros a utilizar, nos EUA, a técnica do *scratch* (movimento de fricção entre a agulha do toca-discos e o vinil, provocado pela mão do DJ), além dos mixadores, *sound systems*, e os repentes eletrônicos, que ficaram posteriormente conhecidos como raps.

Segundo Herschmann (2005), alguns estudiosos do rap consideram que a técnica do *scratch* já era praticada na Jamaica durante a década de 1960, na forma dos *toastes* jamaicanos, gênero musical que utilizava *sound systems* (dos toca-discos acoplados) para tocar bases musicais em cima das quais as pessoas discursavam reivindicando melhorias sociais. Os *toastes* podem ser vistos como um rap incipiente, que foi levado aos EUA por jovens jamaicanos, dentre eles, o DJ Kool Herc, que utilizou suas técnicas nas músicas soul e funk, e estruturou o rap que tomou forma em Nova Iorque.

As técnicas se espalharam pelos guetos do Bronx e incorporaram elementos variados, dentre eles, a dança break, que teve forte influência do dançarino Crazy Legs⁷, que simulava em seus movimentos, brigas entre gangues. A partir desse mote, Afrika Bambaataa influenciou e apoiou os muitos jovens que estavam envolvidos com gangues a trocarem as lutas reais e a criminalidade, por sua representação na arte corporal, associando o break com o rap.

Ainda na década de 60, mais um elemento cultural se integrou com o break e o rap. A arte plástica do grafite, que consiste em desenhos e escritos feitos com spray em muros e locais urbanos, surgiu com o intuito de demarcar os territórios das gangues nova-iorquinas e como uma forma de protesto contra as condições

⁷ Richard Colón, mais conhecido como Crazy Legs, é um b-boy norte-americano.

precárias de vida no gueto. Segundo Herschmann (2005), baseados nas mesmas condições de produção, o grafite, o break e o rap logo passaram a se identificar e serem identificados como parte de um mesmo movimento social, nomeado Hip-Hop.

Segundo Rocha et al (2001), os estudiosos apontam que a origem do nome Hip-Hop vem de Afrika Bambaataa, que utilizou o termo pela primeira vez para denominar as festas que organizava no Bronx. As músicas que tocavam nessas festas eram feitas sobre a base de ritmos funk, com mensagens de cunho político e social, denunciando as injustiças e as dificuldades das populações menos favorecidas da sociedade norte-americana.

O termo hip hop, que significa, numa tradução literal, movimentar os quadris (*to hip*, em inglês) e saltar (*to hop*), foi criado pelo DJ Afrika Bambaata em 1968, para nomear os encontros dos dançarinos de break, DJs (disc-Jóqueis) e MCs (mestres-de-cerimônias) nas festas de rua do bairro do Bronx, em Nova York. Bambaataa percebeu que a dança era uma forma eficiente e pacífica de expressar os sentimentos de revolta e de exclusão, uma maneira de diminuir as brigas e os gangues do gueto e, conseqüentemente, o clima de violência. Rocha et al (2001, p. 17)

Os MCs (mestres de cerimônia) eram influenciados pelos cantores de soul e funk como James Brown e Marvin Gaye, “que apoiavam abertamente o movimento dos direitos civis e adotavam atitude e slogans do black power” (Rocha et al, 2001, p. 129). Durante as décadas seguintes, os ícones da cultura negra dos EUA que estavam sendo fortemente incensados pelo movimento Hip-Hop, alcançaram uma grande visibilidade internacional, influenciando culturas de várias partes do mundo.

3.2 OS RITMOS DA FAVELA - DO SAMBA AO RAP

3.2.1 O SAMBA

Para compreendermos como o samba e o rap se constituíram como um ritmo musical “da favela”, é importante analisar brevemente algumas imagens construídas a partir dos anos 30, acerca do Brasil. Naquele momento, a política do governo federal estava voltada à formulação de uma identidade nacional para o povo brasileiro, com a proposta de unificar a nação.

Segundo Guimarães (1998) o projeto político de Getúlio Vargas implicava, fundamentalmente na centralização do poder, o qual durante o período da República Velha estava fragmentado no poder das províncias mais importantes (Como São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia). Para tanto, era necessário que os brasileiros se identificassem com a nação como um todo, esquecendo o regionalismo do período anterior. Era necessário inventar a nação brasileira e, a invenção dessas tradições pressupunha a construção de valores e símbolos culturais que implicassem no seu reconhecimento como a imagem da nação brasileira.

As transformações urbanas no Rio de Janeiro, o processo de industrialização, o surgimento da indústria fonográfica e a popularização dos meios de comunicação, em especial o rádio, contribuiu com a difusão da ideia de identidade nacional, principalmente na capital federal da época, o Rio de Janeiro.

“Durante os dois primeiros séculos de colonização o que havia de música no Brasil poderia ser resumido como os batuques africanos, as canções rituais indígenas e as canções trazidas pelos colonizadores europeus”. (Guimarães,1998, p.14).

Segundo José Ramos Tinhorão “de fato mais próximas do que se poderia chamar de música popular, eram representadas por gêneros que remontavam em muitos casos ao tempo da formação dos primeiros burgos medievais, de século XII ao XIV, e que se conheciam por romances, xácaras, coplas e serranilhas.”⁸

Segundo Guimarães (1998), a modinha e o lundu apareceram como os primeiros gêneros musicais de caráter popular no Brasil.

Esses gêneros, ainda que descritos como música nacional, não tinha o caráter de representar a identidade da nação brasileira, uma vez que a própria nação não estava consolidada como tal, já que o Brasil colonial, e posteriormente imperial, ainda guardava numerosos laços com Portugal, não tendo ainda se consolidado como uma nação verdadeiramente. (GUIMARÃES,1998, p.14).

⁸ Tinhorão, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*, São Paulo, Editora Círculo do Livro, s/d. pg.5.

Entre os ritmos que surgiram desde o século XVIII, tendo como herança rítmica o batuque dos negros, cabe destacar o maxixe. Guimarães (1998) entende que a mistura e a articulação das diversas expressões musicais (indígenas, negras, portuguesas) contribuíram diretamente para o surgimento do samba.

Diante do crescimento e propagação das manifestações culturais praticadas pelos negros ao decorrer do século XIX e início do século XX, a atuação da polícia tinha cada vez mais um caráter repressivo e totalmente preconceituoso, com o pretexto de controlar a “vadiagem” e a “desordem”, principalmente nas estalagens e locais mais pobres da cidade.

Após anos de luta pela imposição de uma hegemonia cultural europeia, que teve seus resultados limitados diante da resistência de uma cultura afrodescendente, o samba passou a ser incorporado ao projeto de construção de uma identidade brasileira e foi elevado à condição de símbolo nacional. A trajetória do gênero musical, de músicas de senzala para um elemento identificador da cultura nacional foi, sem dúvidas, a mais radical das tentativas de estabelecer uma identidade brasileira - o que foi viabilizado através de sua “domesticação” e cooptação pelas classes dominantes representadas no Estado de Getúlio Vargas.

O rádio e o carnaval foram um dos grandes responsáveis pela divulgação e transformação do samba em música nacional (o rádio, através da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, e o carnaval com os desfiles de cordões e blocos, associando diretamente o samba à uma música adequada para acompanhar as escolas no desfile nas ruas da cidade).

O samba se consolidou enquanto representante da “música brasileira” no momento em que o disco e a rádio criavam um mercado para a música popular. O Estado utilizou de todos os seus recursos de persuasão e também de representação para que o samba divulgasse as suas mensagens e se distanciasse de sua origem (dos morros, do candomblé, etc.). Ao mesmo tempo em que o samba foi um instrumento de comunicação do governo com a população, ele também passou a ser manipulado por esse governo, seja através da censura, seja através do incentivo, como os concursos, cujas regras estabeleceram a difusão dos ideais do governo, tal como a apologia ao trabalho. (GUIMARÃES, 1998)

Como viera a acontecer com o rap décadas depois, o samba passou por uma ascensão em sua difusão. O estilo que era apreciado apenas pelos mais humildes, restringindo-se aos moradores das favelas, após a década de 40, ganhou novos espaços, porém, diferente do rap, não ficou demarcado como uma música de protesto, sofrimento e dor, pelo ao contrário, ficou conhecido pela sua visão romantizada da pobreza e sua ligação com a poesia, a alegria e o prazer.

3.2.2 O RAP

O rap trilhou um caminho semelhantes ao do samba, o gênero musical que também foi marcado por perseguições e preconceitos desde seu aparecimento no Brasil. Segundo Souza (2005), na década de 1980, o movimento black estava ganhando força e revelando grandes artistas do gênero disco e soul no Brasil, como Gérson King Combo, Cassiano, banda Black Rio, Jorge Ben e Tim Maia. Foi nesta mesma época que o rap brasileiro foi se constituindo, tomando os nomes do movimento black power norte-americano como referência, utilizando as bases de músicas soul.

De acordo com Herschmann (2005), o hip-hop nacional surgiu em meados da década 80, nos salões que animavam a noite paulistana no circuito negro e popular dos bairros periféricos, mobilizando no início apenas a juventude negra e trabalhadora da cidade.

Um dos percussores da cultura Hip-Hop no Brasil foi o rapper Nelson⁹, que, ainda na década de 80, trouxe o ritmo para a Praça da Sé, em São Paulo. O programa de rádio *Rap Brasil*, da rádio *Metropolitana FM*, dirigido pelo Dr. Rap em 1982, também em São Paulo, contribuiu para o início da difusão da cultura hip-hop no Brasil.

É importante destacar que à medida que o rap foi se nacionalizando, foi

⁹ É um dançarino de break e ativista social brasileiro, tendo ganhado notoriedade como um dos precursores da cultura hip-hop no país, Nelson foi um dos principais dançarinos de soul e break do

também se distanciando do referencial funk e soul norte-americano, mas se aproximando de outras vertentes musicais brasileira. Segundo Souza (2005):

De acordo com o panorama histórico e discográfico do rap reunido na exposição “Rap – origem/destino”¹⁰, durante os anos 80, o rap vinha se desenvolvendo principalmente em São Paulo, mas o estilo produzido era, principalmente, o rap “romântico” e o rap “historinha”. Como exemplo, havia o rapper Pepeu, que alcançou grande sucesso com a música “Ruth Carolina”, que consistia em um desafio para enumerar, dentro do ritmo e da rima, “nomes de meninas”. Outro exemplo que alcançou sucesso nacional foram os Black Juniors, que, à moda “Jackson Five”, dançavam break e cantavam hits como, “mas que linda estás”. Só em 1986 foi composto — gravado em 1988 — o primeiro rap com conotação política e social no Brasil; a dupla Thaíde e DJ Hum gravou “Corpo Fechado” (p.11).

Nessa mesma época, a projeção do grupo norte-americano Public Enemy contribuiu para a difusão de novas ideias no cenário do hip-hop mundial. Segundo Souza (2005), no Brasil, um procedimento comum que viabilizou a gravação e distribuição dos raps foram as coletâneas, dentre as quais, destacam-se *Hip Hop Cultura de Rua* (1988); *o Som das Ruas* (1988), *Consciência Black* (1989) - o primeiro registro fonográfico do Racionais MCs, e *Tiro Inicial* (1993), que revelou o rapper MV Bill e Gabriel o Pensador.

Os temas das letras de rap foram se diversificando de acordo com o contexto social da metade dos anos 90, incorporando o discurso contundente contra o preconceito e a violência nas periferias. Segundo Herschmann (2003), os episódios de violência chocaram a opinião pública nessa época, despertando a atenção da grande mídia, inclusive dos noticiários internacionais. O assassinato de menores de rua na Candelária¹¹, a chacina de Vigário Geral¹², os arrastões nas praias da Zona Sul¹³, as operações militares no Rio de Janeiro (conhecidas como Operação Rio I e

Brasil in Paulo Sérgio do Carmo. *Culturas da rebeldia: a juventude em questão* Editora Senac [S.l.] p.

¹⁰ De acordo com a autora, esta exposição foi organizada na SESC Itaquera em abril de 2004, como parte do Evento “Hip Hop – os 5 elementos”

¹¹ Foi uma chacina que ocorreu na noite de 23 de julho de 1993, próximo à Igreja da Candelária, localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro. Neste crime, oito jovens (seis menores e dois maiores de idade) sem-teto foram assassinados por policiais militares

¹² Foi um massacre ocorrido na favela de Vigário Geral, localizada na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. Ocorreu na madrugada do dia 29 de agosto de 1993, quando a favela foi invadida por um grupo de extermínio formado por cerca de 36 homens encapuzados e armados, que arrombaram casas e executaram vinte e um moradores. A chacina de Vigário Geral foi uma das maiores ocorridas no Estado do Rio de Janeiro.

¹³ Grupos de jovens que armavam confusões nas areias lotadas para saquear banhistas

II), o massacre de Carandiru¹⁴, em São Paulo, levantaram uma discussão sobre a violência desencadeada no país, inclusive nas camadas sociais menos favorecidas. Neste contexto de violência, o hip-hop surgiu como um movimento que denunciava a violência e as mazelas da população menos favorecida. Segundo Souza (2005), foi a partir dessas circunstâncias que o rap se firmou como um importante discurso político, resgatando parte das reivindicações do movimento negro e dos movimentos sociais, possibilitando aos jovens, diversas representações que expressassem seu descontentamento.

As favelas, que inicialmente eram associadas à pobreza e insalubridade, passaram a ser representadas pela imagem da violência e do tráfico de drogas. Segundo Naiff e Naiff (2005), as representações sociais que vinculam a pobreza com a criminalidade podem gerar tomadas de posição e comportamentos que reforcem o preconceito e o alijamento dos moradores de favelas, aumentando os sentimentos de não pertencimento e negação dessa parcela da população.

Em *O funk e o hip-hop invadem a cena*, Herschmam (2003) enfatiza como o funk e o hip-hop tornaram-se populares rapidamente e foram associados à marginalidade pela mídia.

O funk e o hip-hop não começaram com os "arrastões", mas eles certamente aceleraram um processo de popularização, arremessando esses jovens no centro do cenário midiático, fazendo com que ocupassem, de início, as seções policiais dos noticiários dos grandes veículos de comunicação e, depois, também seus respectivos cadernos culturais. Herschmam (2003, p.29)

Na metade da década de 1990, o rap ganhou as rádios e a indústria fonográfica começou a absorver artistas do gênero. Os primeiros rappers a fazerem sucesso foram Thayde e DJ Hum. Logo a seguir, os Racionais MCs, Pavilhão 9, Câmbio Negro, Planet Hemp, Gabriel O Pensador e MV Bill, despontaram no cenário musical.

Com relação ao conteúdo, enquanto o rap norte-americano teve uma postura de enfrentamento, inclusive de exaltação da violência como forma de solução para a

¹⁴ Foi uma ação desastrosa da Polícia Militar para conter a rebelião de presos, que resultou na morte de 111 detentos e outros 100 ficaram feridos.

discriminação, o rap nacional apresentou uma posição mais conciliatória, desejando mais soluções para os problemas vivenciados pelos jovens negros da periferia do que uma “revanche”.

Segundo Guimarães (1998), a imagem da favela é retratada através do rap de forma mais crua, sem o romantismo do samba, onde a pobreza era vista com lirismo e a violência não era tema recorrente. “O cotidiano nas periferias das grandes metrópoles brasileiras pode ser hostil e feio. Mas não é estéril. De suas vielas esburacadas, está ganhando força uma cultura visceral na sua rebeldia. A cultura funk, rap espalha-se. Não adianta procura-la na Rede Globo, nas invencionices modorrentas das drag queens dos segundos cadernos. A cultura da periferia e dos muros está lá: na feiura do subúrbio e das favelas, onde se espalha músicas, bandas, bailes códigos de comportamento, gírias, sinais. Tem até um nome, de sonoridade elétrica. Hip-Hop (...). A música e a dança estão mobilizando corações e mentes jovens dos morros e subúrbios. É um movimento jamais visto desde os primórdios do samba, quando, antes, de o carnaval virar um espetáculo, batucadas e gafeiras provocam desconfiança e até temor.”¹⁵

¹⁵Revista Veja 12/01/94 pg. 52, disponível em <https://acervo.veja.abril.com.br/index.html#/edition/1322?page=52§ion=1&word=12%2F01%2F1994>

4 A TRAJETÓRIA DE MV BILL NO RAP BRASILEIRO – ANÁLISE DAS OBRAS

Em 03 de janeiro de 1974 nascia Alex Pereira Barbosa, filho de Dona Cristina e Mano Juca, o MV Bill, que mais tarde adotara a alcunha de Mensageiro da Verdade para denunciar o preconceito racial e as mazelas de sua comunidade, teve uma infância pobre em um dos locais com o pior índice de desenvolvimento humano da cidade do Rio de Janeiro, a Cidade de Deus¹⁶.

Aos oito anos de idade, Alex ganhou do seu amigo Bodigo o apelido de "Bill", em referência a um personagem de rato que vinha nas figurinhas de chiclete da Copa do Mundo FIFA de 1982. Segundo Bill (2012), nessa época o rap ainda não tinha entrado na sua vida. Em sua comunidade o estilo musical que predominava era o samba-enredo, o qual ele cantava a contragosto para o seu pai em uma escola de samba da comunidade. Mas logo depois que o enredo interpretado por ele perdeu uma competição, Bill desistiu de cantar samba.

Seu primeiro contato com o hip hop ocorreu por volta de 1984, através do *breakdance*¹⁷ e do *Miami Bass*¹⁸. Mas, efetivamente, essa relação teve início com a separação dos seus pais em 1988. Foi nesse período também que ele assistiu aos filmes *Quilombo*, de Cacá Diegues e *As Cores da Violência*, de Dennis Hopper, e leu a biografia de Zumbi e Malcolm X. Pode-se dizer que a partir daí ele começou a se relacionar de forma mais intensa com a cultura hip-hop, passando a formular as suas primeiras composições de rap.

No início da década de 1990 formou o grupo Geração Futuro, o qual gravou a

¹⁶ Segundo o IBGE, apud WikiRio, a Cidade de Deus ocupa o 113º lugar na lista do IDHM dos 126 bairros listados pela pesquisa no Rio de Janeiro, no ano de 2013. A Cidade de Deus está situada na zona oeste do Rio de Janeiro, o bairro se originou a partir do processo de remoção das favelas do centro na década de 1960. http://www.wikirio.com.br/IDH_dos_bairros_da_cidade_do_Rio_de_Janeiro

¹⁷ Breakdance (também conhecido como breaking ou b - boying em alguns lugares) é um estilo de dança de rua, parte da cultura do Hip-Hop criada por afro-americanos e latinos na década de 1970 em Nova Iorque, normalmente dançada ao som do Hip-Hop ou de Electro.

¹⁸ Subgênero do electro que originou o freestyle music. Tornou-se popular nos EUA e países da América Latina nos anos 80 e 90. O miami bass não falava de problemas sociais, críticas ao sistema, criminalidade e discriminação racial e social, era essencialmente um gênero de diversão e uma contra resposta ao rap que estava muito politizado e polêmico na época, ocasionando mortes de mc's, policiais e instigando ainda mais as gangs rivais.

música *Racismo eficaz*¹⁹, composição sua em parceria com Michel MV, DJ T.R e DJ Sergio.

-Que isso cumpadi, você escutando essas música no rádio,
essas músicas que falam de crioulo?
-Isso é bom pra vocês que são preto, eu
sou moreno, marrom bombom.
-Se você diz que não é negro, também
não é aceito pelo branco...
Michel, pode mandar ele pro saco!

Por que todo negro no Brasil tem menos oportunidade
E os brancos racistas safados são da sociedade?
Que querem a extinção de nossa raça
De pura ignorância pra mim isso não passa
Não apenas um ano se passou, mais de um centenário
E os casos de racismo ainda não acabaram
Fazem qualquer coisa para nossas negras sacudir
Depois que elas engravidam eles querem sair
Satisfação momentânea eu sei que ele terá
Depois que de uma mulher negra ele se aproveitar
Enquanto nós lutamos a favor da liberdade
Muitos ficam parados, sentados, alienados,
acomodados e de braços cruzados
Não tomam uma atitude, ficam desinformados
Pensam que estou falando sem nenhum sentido
Minhas palavras entram num lado
e saem no outro ouvido
Não sou um grande líder negro, mas sou MV Bill
Eu sei que a porra do racismo domina o Brasil
Não tem jeito, sempre somos marginalizados
E na mão dos fardados nós somos espancados
Nos chamam de crioulo ou então de negão
Dizem que aonde moramos é escola de ladrão

Não são dignos de pena, esses animais
O sistema de racismo é muito eficaz
Eficaz, eficaz, eficaz

Negra é a maioria da população
Que está sempre por baixo sem orientação
É Geração Futuro que também tá na luta
Racista nojento seu porco filho da puta
Muitos negros até hoje são escravizados
Sem saber da nossa história e do nosso passado
E os grandes racistas se aproveitam disso
Se aproveitam dos negros, morenos e mestiços
Ainda existe gente que tem vergonha ou medo
De se assumir para os racistas como um grande negro
A maioria tem vergonha de se declarar
Mas o sangue crioulo eles não podem negar
A sua pele, nariz, cabelo e tonalidade
Demonstram sua verdadeira identidade
Pressão psicológica é o que eles fazem
Eles nunca demonstram a nossa boa imagem

¹⁹ A canção foi gravada para a coletânea musical *Tiro Inicial* (Radical Records, 1993), a qual também revelou o rapper Gabriel o Pensador.

Acabar com a ignorância é uma batalha
 Sobre a nossa cultura eles não sabem nada
 Escutam música negra, mas não gostam da raça
 E um bando de crioulos ainda acham graça
 Escute com atenção o que eu lhes falo
 Na frente de um racista eu nunca me calo

Não são dignos de pena, esses animais
 O sistema de racismo é muito eficaz
 Eficaz, eficaz, eficaz

Animais na verdade é o que eles são
 Te enganam, te iludem, te dão um tapa sem mão
 Se isso é pouco eles fizeram muito mais
 Judiaram e mataram nossos ancestrais
 Já sei que atitude agora eu devo tomar
 Se um carneiro racista vier me discriminar
 Eles aproveitam que estamos desunidos
 Querem nos ver sem consciência e sempre fodidos
 Eu sou da Geração Futuro, sou Michel MV
 O racismo no Brasil é como eu nunca vi
 Não admito não aceito que você
 Seja um negro inconsciente e não saiba o que fazer
 Se um branco racista vier te humilhar
 Seja um negro de atitude e pra sempre será
 Você me ironiza achando engraçado
 E quando alguém te discrimina você fica calado
 Como se fosse normal o separatismo
 Já aprendeu a conviver ao lado do racismo
 Quantas vezes já disseram isso pra você
 Apesar de tu ser preto eu gosto de você

Não são dignos de pena, esses animais
 O sistema de racismo é muito eficaz
 Eficaz, eficaz, eficaz

(BILL, MV; MV, Michel; T.R, DJ Sergio. Racismo eficaz. In: BILL, MV; MV, Michel; T.R, DJ Sergio **Tiro Inicial**. Rio de Janeiro, Radical Record, 1993. 1 CD.)

Em *Racismo eficaz*, Bill e seus parceiros retratam a favela como um lugar desassistido pelo estado e marginalizado pela sociedade, mencionam a violência policial e dão referências diretas à questão do preconceito racial e territorial – neste caso, a favela como um lugar exclusivo da criminalidade.

Em 1998 MV Bill lança, pelo selo Zâmbia (com produção dos Racionais Mano Brown e Ice Blue), seu primeiro disco solo, *CDD Mandando Fechado*, com 12 faixas autorais que tratam de violência, drogas e preconceito racial. O disco foi remasterizado e relançado em 1999 pela Natasha Records/BMG, após a parceria do produtor e empresário de MV Bill, Celso Athayde, com a empresária Paula Lavigne.

Com a remasterização do disco, as faixas *O verdadeiro hip-hop*, *A verdade que liberta* e *Marquinho Cabeção 2* foram substituídas por quatro músicas: *Sem Esquecer das Favelas*, *De Homem pra Homem* e *Soldado do Morro*, além do remix da música *Marquinho Cabeção*. O disco também contém participações de KL Jay, DJ Will, e Kmila CDD.

A associação de Bill e Athayde com Paula Lavigne, dona da Natasha Records, marca a inserção do rapper no mercado fonográfico e a transição de uma produção independente à uma gravadora e uma distribuidora do meio mainstream. O lançamento do disco remasterizado permitiu grande visibilidade para MV Bill, que já no ano de 1999, participou do palco principal do Free Jazz Festival²⁰. Bill foi o primeiro rapper a integrar a grade do palco principal do festival. Na apresentação, portava uma arma na cintura, que mais tarde afirmou ser de brinquedo. Por conta disso, sua apresentação ganhou grande repercussão nacional e recebeu muitas críticas. Podemos afirmar que a exposição midiática de Bill tem forte influência de Paula Lavigne, que já tem uma trajetória marcada por exposições e polêmicas midiáticas.

Em entrevista ao programa *Roda Viva*, ele justifica a sua atitude como forma de protesto:

[...] A gente queria fazer um protesto pelo desarmamento, porque naquele momento estava se falando muito, principalmente no Rio de Janeiro, de desarmamento e de paz. E as pessoas que moram dentro das favelas nunca eram consultadas. Somente outras pessoas, que possivelmente podiam ser sequestradas, é que davam sua opinião. Então, naquele momento ali, eu não estava representando eu, o Bill, ou o hip hop, mas era uma demonstração de que a favela também é a favor da paz, embora não seja consultada várias vezes. (BILL, MV. Entrevista concedida ao programa *Roda Viva*. São Paulo, 25 ago. 2005.)

Bill utiliza as letras CDD de forma sequenciadas em sua obra como referência à sigla de Cidade de Deus - comunidade onde mora até hoje. Nota-se a intenção do rapper em associar sua obra com a comunidade para atribuir legitimidade no que se diz sobre ela.

²⁰ O Free Jazz Festival foi um festival de música realizado anualmente que teve, entre 1985 e 2001, dezesseis edições, todas elas ocorridas simultaneamente no Rio de Janeiro e em São Paulo

Na introdução de *CDD Mandando Fechado* (1998) e *Traficando Informação* (1999) o rapper utiliza sons de atabaques, tiros, batidas de coração, sirenes e choro de crianças para formar uma paisagem sonora²¹, buscando trazer um sentimento de pertencimento ao ambiente com o convite que faz na faixa:

MV Bill está em casa, pode acreditar, vamos fazer uma viagem não para o inferno, tampouco ao paraíso. Mas uma viagem à vida dura, na vida simples, vida triste, de muitas pessoas que, como nós, vivem à margem da sociedade, vivem sem voz, acuadas e deprimidas. Vamos fazer uma longa viagem numa cidade que segue sofrendo, que sofre vivendo, chora sorrindo e que sangra sem choro. Que tenta mudar o destino traçado para os filhos seus. Uma viagem de ida e volta à uma cidade chamada de Deus. (BILL, Mv, *Traficando Informação*. Rio de Janeiro: BMG, 1999).

Nas duas obras o rapper aparece como um cara anônimo, revoltado, sem voz em meio ao caos, falando sobre a violência, o tiroteio e a falta de oportunidade às pessoas negras da periferia. As letras melancólicas, carregadas de tristeza e revolta marcam em seus versos a desilusão com a vida.

Seja bem-vindo ao meu mundo sinistro, saiba como entrar
 Droga, polícia, revólver não pode saiba como evitar
 Se não acredita no que eu falo
 Então vem aqui pra ver a morte de pertinho para conferir
 Vai ver que a justiça aqui é feita à bala
 A sua vida na favela não vale de nada[...] (BILL, Mv, *Traficando Informação*.
 In: BILL, Mv. *Traficando Informação*. Rio de Janeiro: BMG, 1999.)

Ele tinha que segurar o barraco
 Sua situação lhe deixava desesperado
 Sua cor era a barreira pra poder trabalhar
 Fez um monte de inscrição mandaram esperar [...] (BILL, MV. Um crioulo revoltado com uma arma. In: BILL, MV. *Traficando Informação*. Rio de Janeiro: BMG, 1999.)

A intenção do rapper em denunciar o espaço que foi esquecido pelo Estado e marginalizado pela sociedade fica evidente nas letras das suas músicas. Ele fala de um espaço onde não há oportunidades, o qual os moradores estão sozinhos, “cada um por si”.

²¹ Paisagem Sonora é um conceito com origem na palavra inglesa "soundscape" e que se caracteriza pelo estudo e análise do universo sonoro que nos rodeia. Uma paisagem sonora é composta pelos diferentes sons que compõem um determinado ambiente, sejam esses sons de origem natural, humana, industrial ou tecnológica

Eu quero denunciar o contraste social
 Enquanto o rico vive bem, o povo pobre vive mal
 Cidade maravilhosa é uma grande ilusão
 Desemprego pobreza miséria corpos no chão
 As crianças da favela não têm direito ao lazer
 Governantes só falam e nada querem fazer [...]
 Um amigo estudou não teve oportunidade
 Brigou, lutou por sua dignidade
 Mais uma vez por falta de opção
 O seu trabalho foi na boca com uma nove na mão
 Ele queria um dia voltar atrás
 Infelizmente esse amigo já não vive mais [...] (BILL, MV. Contraste Social.
 In: BILL, MV. Traficando Informação. Rio de Janeiro: BMG, 1999.)

Evidenciar as disputas que há em torno da representação da imagem da favela, que é marcada pela força da dominação de discursos elitistas construídos ao longo da história, como relatado no capítulo anterior, é importante para entendermos como a obra de MV Bill se relaciona e produz os efeitos de representação. Para isso, consideramos a ideia de representação de Hall (1997) para se ter dimensão dos poderes induzidos pela produção de sentido na cultura e como se sustentam na sociedade. A partir dessa ideia, entendemos que a representação através da linguagem é central para os processos pelos quais são produzidos os significados.

Segundo Hall (1997 apud SANTI, 2009, p.2) “é através do uso que fazemos das coisas, o que dizemos, pensamos e sentimos - como representamos - que damos significado”. Ou seja, para Hall (1997), através das experiências e o repertório cultural, atribuímos significados às coisas e objetos, na medida em que os integramos às nossas práticas do cotidiano. “O reconhecimento do significado faz parte do senso de nossa própria identidade através da sensação de pertencimento.” (SANTI, 2009, p.3).

Segundo Rosa (2008, p.19), a produção da imagem das favelas e periferias urbanas foram construídas por “processos históricos constituídos por atores sociais reais, numa multiplicidade de relações sob condições e contextos diversos, através de práticas cotidianas permeadas de constrangimentos, conflitos, disputas, negociações e invenções”.

Para Rosa (2008), essa perspectiva traz à tona a necessidade de se repensar as formas de representação e suas especialidades, bem como as tramas sociais que

as produzem. Significa encarar a cidade, as suas favelas e as periferias, não apenas como conceitos, mas como “campo de práticas”. Segundo Certeau (1994, apud ROSA, 2008, p.19), “as práticas cotidianas são constituídas tanto através do diálogo permanente entre passado e presente, como da justaposição das dimensões qualitativamente heterogêneas de espaço e tempo”.

A partir dessa análise é possível questionar algumas generalizações sobre a produção do espaço da favela, já que as mesmas são produzidas sociais e historicamente.

Nesse contexto de disputas de significados, prevalecem, no senso comum, as figurações de homogeneidade que associam pobreza, ilegalidade e violência e reproduzem representações que tomam “a favela” e “a periferia” como “lugares por excelência da exclusão social”. Proliferando-se no imaginário social de forma mais vasta do que no próprio espaço urbano, esses conceitos transformaram-se em uma espécie de “rótulo” – *estigma* – que se associa a determinados espaços, muitas vezes absolutamente descolado de reflexões sobre suas diferentes lógicas de produção, bem como das formas de acesso à cidade que representam efetivamente. (ROSA, 2009, p.33)

Em 1998, com ganhos através da música, MV Bill e Athayde fundaram a Central Única das Favelas (CUFA), que segundo o próprio site, se define como uma “organização nacional que surgiu através de reuniões de jovens de várias favelas do Brasil – geralmente negros – que buscavam espaço na cidade para expressar suas atitudes, questionamentos ou simplesmente sua vontade de viver”.²²

Nos importa mencionar a importância da CUFA na trajetória de MV Bill, pois, para o rapper, a organização assume um papel de difusor da cultura hip-hop e de outras expressões artísticas, que elevam a autoestima dos moradores de comunidades carentes, através de uma “linguagem própria”.

Em 1999 MV Bill lançou seu primeiro videoclipe, *Traficando Informação*, através da Conspiração Filmes, no vídeo aparecem imagens do cotidiano de moradores da Cidade de Deus, além do próprio MV Bill. No ano seguinte, em 25 de dezembro de 2000, Bill lançou o videoclipe *Soldado do Morro*, na Cidade de Deus, com participações de Caetano Veloso, Cidade Negra, Djavan, Paula Lavigne e Dudu

²² Página da CUFA (http://cufars.org.br/novo/?page_id=19, acesso em 16/09/2016)

Nobre. O videoclipe que retrata o trabalho dos traficantes em diversas favelas do Rio de Janeiro e do sudeste do país, foi exibido num telão para toda comunidade. Na gravação, traficantes reais aparecem encapuzados e armados com metralhadoras e fuzis, num contexto de violência e exclusão social. O recado da letra da música, aliado às imagens do videoclipe é um conjunto de representações produzidas para criticar a sociedade, alegando um certo tipo de negligência. “É muito fácil vir aqui me criticar, a sociedade me criou agora manda me matar” (BILL, 1999). No vídeo, MV Bill também aparece segurando um fuzil. Na época o rapper foi acusado formalmente de fazer apologia ao crime pelo então chefe da polícia civil, Rafik Louzada.

Em entrevista ao jornalista Francisco Alves Filho para a revista Isto É, MV Bill conta como a mídia tratou o caso:

A festa foi aqui na Cidade de Deus, com cinco mil pessoas. Tinha Caetano Veloso, Djavan, Cidade Negra, Dudu Nobre e outros que vieram de graça. Não teve briga, não tinha uma arma na rua. Isso não foi dito. Os caras filmaram o telão e mostraram só uma parte. Esse clipe tem que ser visto na íntegra para ser entendido. Os caras pegaram o clipe no meio e falaram “MV Bill acusado de apologia ao crime”, “MV Bill aparece do lado dos caras”. Isso me deixou mal. Quando a Vera Fischer fez a nova versão de Navalha na carne, teve que ficar seis meses em um prostíbulo para ter mais embasamento para interpretar sua personagem. Nem por isso foi chamada de prostituta, presa ou indiciada. A questão é a discriminação. Sou preto, pobre. Meu trabalho não tem glamour, não tem confete, não tem romantismo. (BILL, MV. Entrevista concedida a Francisco Alves Filho para revista Isto É. Rio de Janeiro, 20 dez.2000.)

Ao comparar o seu trabalho em retratar a realidade através do videoclipe com o papel da atriz Vera Fisher, MV Bill destaca em seu discurso a questão racial – para ele, o simples fato de ser preto, o trabalho desenvolvido por ele não tem valor e não tem reconhecimento, pelo contrário, é marginalizado e desqualificado ao ser colocado como crime de apologia ao crime.

Através da legitimidade construída historicamente, os telejornais também têm poder de, sob o manto e a justificativa da verdade dos fatos, reelaborar discursos sobre determinados assuntos, reforçando certos discursos e silenciando outros.

Vários artistas saíram em defesa do rapper. Ao jornal Folha de São Paulo,

Caetano Veloso (2000) deu a seguinte declaração: "Não é apologia ao crime. Se fosse, não estava aqui. Ele coloca tudo no lugar certo. Por um lado, é uma lamentação. Por outro lado, é um protesto pelo fato de tantos menores estarem segurando armas como soldados do tráfico."

Djavan (2000) também se pronunciou à Folha de São Paulo. "Não há nenhum crime no clipe. Crime só haverá se a polícia tentar fazer censura sem conhecimento de causa."

O vocalista do Cidade Negra, Toni Garrido (2000) também fez coro em defesa ao videoclipe lançado pelo rapper. "O MV Bill discute um problema nosso. Os assuntos da periferia são quase sempre clandestinos. Por esse mundo ser desconhecido de muitos, podem achar que algo está sendo inventado, mas o Bill está apenas contando uma história."

Em fevereiro de 2001 a polícia concluiu que MV Bill não tinha cometido crime algum com o videoclipe *Soldado do morro*. No trecho da entrevista para o jornal Estadão, o delegado Paulo Guimarães, da Divisão de Repressão a Entorpecentes (DRE) deu a seguinte declaração: "O objetivo do cantor é denunciar a realidade das crianças que moram em favelas frequentemente aliciadas por bandidos para participar do tráfico. (...) concluí que MV Bill não participa de comércio de drogas, ao qual ele se opõe por completo. Ele não oferece qualquer risco à sociedade. " (GUIMARÃES, 2001).

É possível notar que as letras das músicas de MV Bill não são uma simples sequência de palavras, mas um modo de pensamento. Ele busca, através de linguagem e performance, fazer um exercício retórico. Quando fala e se expressa está realizando ações – acusando, perguntando, justificando etc. –, produzindo um jogo de posicionamentos com os seus interlocutores. Segundo Foucault (1997), o discurso é uma rede de enunciados ou de relações que tornam possível haver significantes. A partir dessa ideia entendemos que o rapper tem seus propósitos estabelecidos na ordem de diferentes discursos. Para Azevedo (2013, p.8) "o que foi definido como "formação discursiva" esconde o plano geral das coisas ditas no nível específico dos enunciados".

[...] Um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo espaço, que definiram em uma dada época, e para uma área social, econômica, geográfica, ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa. (FOUCAULT, 1969, p.163 apud DE AZEVEDO, 2013).

Pode-se afirmar que o rapper “reúne elementos tanto da fabricação e ajuste dos discursos - compostos por uma unidade de enunciados - quanto da aplicação e produção destes nas instituições e nas relações sociais”. (DE AZEVEDO, 2013, p.9). Dessa forma é possível afirmar que o seu discurso é uma prática que relaciona a língua com “outras práticas” no campo social. Ou seja, as práticas discursivas se caracterizam de algum modo como elo entre discurso e prática.

No ano de 2001, MV Bill, em parceria com seu produtor e empresário, Celso Athayde, organizou e fundou o PPPomar (Partido Popular Poder Para Maioria), que contava com a participação de artistas e intelectuais como o escritor Paulo Lins, o músico Ivo Meireles e a cantora Leci Brandão.

Em declaração à Folha de São Paulo, em 06 de maio de 2001, Mv Bill diz: "Não queremos lutar pelos direitos dos negros nem por respeito. Mas pela tomada de poder".

Athayde (2001) tem uma postura mais radical. Na mesma entrevista ele afirma: “O dia que entrar branco, eu saio”.

O fato é que o partido recebeu várias críticas por conta da postura de Athayde e não seguiu adiante. Em entrevista ao programa De Frente com Gabi, MV Bill fala sobre como fez para contornar a situação e se organizar politicamente:

As dificuldades para se organizar e as burocracias para criar um partido político no Brasil são muito grande, aí a gente encontrou na CUFA, uma forma de também se organizar politicamente de forma apartidária, sem precisar fazer alianças corporativas e de uma forma também que a gente tem mais liberdade para trabalhar. [...] (DE FRENTE COM MV BILL. *De frente com Gabi*. São Paulo: SBT, 8 ago 2012. Programa de TV).

Na área da música, Bill recebeu vários prêmios, entre eles, oito do Festival

Hutúz²³, em diversas categorias. Álbum do ano (2000, com *Traficando Informação*), música do ano (2000, com *Soldado do Morro*; 2001, com *Camisa de Força*); videoclipe (2001, com *Soldado do Morro*; 2002, com *Só Deus pode me julgar*); melhores álbuns da década (2009, com *Declaração de Guerra*), melhor videoclipe da década (2009, com *Soldado do morro*); Melhor artista da década (2009). O videoclipe *Soldado do Morro* também foi premiado na quinta edição do VMB²⁴ (Vídeo Music Brasil); o rapper ganhou na categoria melhor cantor de rap na última edição do prêmio (2010).

Em 2002 MV Bill lançou o single *Só Deus pode me julgar* e, logo depois, seu segundo disco, *Declaração de Guerra* (BMG) com quatorze faixas. A capa leva a imagem do rosto de um recém-nascido dormindo e o título escrito em vermelho: *Declaração de guerra*. A música que abre o disco é *Soldado Morto*, que retrata a morte de um homem que vive a guerra do tráfico e o peso da perda na sua família, em resposta à canção *Soldado do morro*, que fala sobre as condições de quem vai para o tráfico, por não ter oportunidades.

Aqui estou eu jogado no chão
 A nova atração que atrai a multidão
 O Chão tá quente queimando meu peito
 Alguém passa a mão na minha cabeça do lado direito
 [...] A minha marra foi lavada de vermelho
 O matador não percebe que atirou no próprio espelho
 É só pra isso que a gente tem valor
 Acha que matou o cara certo que é da sua cor
 [...]Eu só queria viver
 Eu só queria sonhar[...]. (BILL, MV. *Soldado morto*. In: BILL, MV. **Declaração de guerra**. Rio de Janeiro: BMG, 2002.)

O disco é marcado por sonoridades diferentes dos discos anteriores. MV Bill incorpora uma roupagem musical que ele define como a busca de uma linguagem brasileira do rap, algo que ele pensou depois de pesquisar o rap de vários países do mundo através de discos trazidos por conhecidos de países como Rússia, Alemanha, França, Cuba etc. Podemos também associar essa mistura de sonoridades como uma estratégia mercadológica para ampliar e diversificar o seu

²³ Foi um festival de hip hop brasileiro, promovido pela CUFA e considerado o maior da América Latina. Surgiu em 2000 e encerrou-se em 2009. Sua abertura aconteceu sempre no dia 4 de novembro, quando se comemora o Dia da Favela.

²⁴ Foi uma premiação musical realizada pela MTV Brasil, cuja primeira edição ocorreu em 1995 com o intuito de premiar os melhores vídeos nacionais e internacionais através da votação de sua audiência e de um júri especializado para categorias técnicas. A última premiação ocorreu em 2012.

público.

Em entrevista à revista *Época*, o rapper declara sua preocupação em dar uma “cara” ao rap brasileiro:

Você ouve o rap francês e sente a França, na América do Sul a música latina predomina, no rap mexicano você sente a presença dos trompetes. O rap brasileiro talvez seja um dos poucos que não tem identidade nacional, o que faz com que a gente cometa o erro de se inspirar em artistas da soul music americana. (BILL, MV; Rapper que foi o primeiro a retratar a violência no bairro carioca critica o filme "Cidade de Deus". Rio de Janeiro:2002 *Época*, São Paulo. Entrevista concedida a Jamari França <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR50900-6011,00.html>> Acesso em: 12 jul 2016.)

Às letras sobre desigualdades sociais e violência, somaram-se uma orquestra: percussão, naipe de metais e referências à MPB. MV Bill investiu e profissionalizou a sua música. Sampleou grandes composições como *Na rua, na chuva, na fazenda*, de Hyldon, para a faixa *Dizem que sou louco*, *Samurai*, de Djavan em *Mina de fé* e samba em *Marginal menestrel*. Além de uma orquestra de cordas em *Só Deus pode me julgar*. Nega Gizza e a sua irmã, Kmila CDD, participam da faixa *Só se for D* e o grupo santista Charlie Brown Jr. de *Cidadão comum refém*.

MV Bill manda um recado na faixa *Camisa de força*, para quem criticou sua participação no Free Jazz Festival:

A madame se assustou, a favela me deu dez
Quando eu entrei sem camisa de pistola no Free Jazz
Pra quem dúvida ainda tem muito mais.
Eu faço apologia não do crime e sim da paz [...]
(BILL, MV. *Camisa de força*. In: BILL, MV. **Declaração de guerra**. Rio de Janeiro: BMG, 2002.)

Bill se defende sobre a acusação de apologia ao crime, denuncia a hipocrisia e reafirma o seu discurso contundente de compromisso com o povo negro morador da favela no single *Só Deus Pode Me Julgar*

Vai ser preciso muito mais pra me fazer recuar
Minha autoestima não é fácil de abaixar
Olhos abertos fixados no céu
Perguntando a Deus qual será o meu papel
Fechar a boca e não expor meus pensamentos
Com receio que eles possam causar constrangimentos
Será que é isso? Não cumprir compromisso
Abaixar a cabeça e se manter omissos”
[...] No país do carnaval o povo nem tem o que comer
Ser artista, popstar, pra mim é pouco
Não sou nada disso, sou apenas mais um louco

Clamando por justiça e igualdade racial
 Preto, pobre, é parecido mas não é igual”
 [...]Fui transformado no bandido do milênio
 O sensacionalismo por aqui merece um prêmio
 Eu tava armado mas não sou da sua laia
 Quem é mais bandido, Beira-Mar ou o Sérgio Naya?
 Quem será que irá responder?
 Governador, Senador, Prefeito, Ministro ou você?
 Que é caçado, e sempre paga o pato
 Erga sua cabeça para não ser decepado [...] (BILL, MV. *Só Deus pode me julgar*. In: BILL, MV. **Declaração de guerra**. Rio de Janeiro. BMG, 2002)

Bill também manda um recado oportuno para os candidatos à eleição na faixa *Só Deus Pode Me Julgar*:

Quem não tem amor pelo povo brasileiro
 Não me representa aqui nem no estrangeiro
 É natural o que fazem no senado
 Quem engana o povo simplesmente renuncia o cargo
 Não é caçado, abre mão do seu mandato
 Nas próximas eleições bota a cara como candidato
 Povo sem memória, caso esquecido
 Não foi assim comigo, fiquei como bandido [...] (BILL, MV. *Só Deus pode me julgar*. In: BILL, MV. **Declaração de guerra**. Rio de Janeiro: BMG, 2002).

Paralelamente aos trabalhos de divulgação do CD *Declaração de Guerra*, MV Bill começou a escrever, em parceria com Luiz Eduardo Soares, antropólogo, cientista político e ex-secretário de segurança pública do Rio de Janeiro, e com Celso Athayde, seu produtor e empresário, o livro *Cabeça de Porco*.

É importante destacar algumas circunstâncias em que essa parceria se dá com Luiz Eduardo Soares para escrever o livro. Podemos identificar a incorporação de um renomado sociólogo como estratégia de ganhar legitimidade e credibilidade ao discurso empreendido pelo rapper. Soares possui uma série de obras literárias que tratam de assuntos como drogas e violência na cidade do Rio de Janeiro.

No livro *Cabeça de Porco*, MV Bill relata e analisa a violência urbana, o tráfico de drogas, o descaso do Estado na favela, além das histórias reais de jovens e das experiências dos autores, numa pesquisa feita em nove favelas do Brasil, no período de 1998 a 2005.

Ao analisar a obra, percebe-se a preocupação que o rapper tem acerca dos estigmas que circundam a juventude pobre, negra e favelada, principalmente quando expostas às situações constrangedoras. No livro, Bill também chama atenção para o

enquadramento que os veículos de comunicação dão a esses jovens e como a mídia classifica o público através de modelos estereotipados, de forma gradativa e inconsciente, ignorando e descaracterizando o jovem, destituindo-o da sua própria identidade e remodelando-o a partir dos elementos determinados pela grande mídia.

Uma das formas mais eficientes de tornar alguém invisível é projetar sobre ele ou ela um estigma, um preconceito. Quando o fazemos, anulamos a pessoa e só vemos o reflexo de nossa própria intolerância. Tudo aquilo que distingue a pessoa, tornando-a um indivíduo, tudo o que nela é singular, desaparece. O estigma dissolve a identidade do outro e a substitui pelo retrato estereotipado e a classificação que lhe impomos (ATHAYDE, Celso; BILL, MV; SOARES, Luís Eduardo. **Cabeça de Porco**. p. 175).

É possível notar a sensibilidade na análise dos autores ao narrarem o tipo de enquadramento dos veículos de comunicação.

A pequena multidão que compareceu ao cemitério São João Batista para a cerimônia foi exposta a vexames e humilhações, exibida com irônico desdémio pela mídia, vigiada e filmada ostensivamente pela polícia, tratada como um agrupamento de suspeitos. A imagem e o sentido transmitidos para a opinião pública omitiram o sofrimento e a morte, como se o cadáver de um homem não testemunhasse a vida suprimida de um homem, mas a reincidência criminosa dos que o choram [...] (ATHAYDE, Celso; BILL, MV; SOARES, Luís Eduardo. **Cabeça de Porco**. p. 89)

MV Bill mostra como o estereótipo e o preconceito alteram a maneira pelo qual o outro passa a ser percebido em função da rotulação dada a determinado grupo social. Ele relata um episódio que ocorreu no elevador onde se encontravam ele, um jovem negro, e dona Nilza, moradora de um bairro de classe média da zona norte do Rio de Janeiro.

[...] Não houve nada naquele elevador; nenhum crime foi cometido, nenhuma violência foi perpetrada; o que havia mesmo era o preconceito de dona Nilza, preconceito de cor e classe e até etário porque o estigma tem cara, cor, idade, gênero, endereço e classe social. Neste sentido, houve, sim, violência, mas apenas aquela que subjetivamente dona Nilza promoveu contra a imagem do rapaz [...] (ATHAYDE, Celso; BILL, MV; SOARES, Luís Eduardo. **Cabeça de Porco**, p.182).

No livro, os autores propõem algumas saídas para os jovens que estão no mundo do crime, seja através do interesse e engajamento da sociedade em oferecer oportunidades e alternativas de elevação da autoestima, seja oferecendo-lhes visibilidade e espaço.

O projeto *Falcão - Meninos do Tráfico*, lançado em 2006, composto por um

documentário, um livro que conta os bastidores das filmagens e um cd (*Falcão – O Bagulho é doido*), vem com o intuito de dar continuidade à obra *Cabeça de porco*, tratando sobre a discriminação e a desigualdade nas favelas brasileiras a partir da trajetória de jovens envolvidos com o tráfico.

Em parceria com Celso Athayde, Bill aproveitou o calendário de shows para percorrer as favelas de todos os cantos do Brasil com uma câmera digital na mão, registrando depoimentos e imagens dos “falcões” - designa-se àquele que tem a tarefa de vigiar a comunidade e informar quando a polícia ou algum inimigo se aproxima.

Enxergamos o projeto *Falcão – Meninos do tráfico* como uma extensão das pesquisas do seu primeiro livro *Cabeça de Porco*, que foi construído ao longo de oito anos de viagens e entrevistas por diversos estados do Brasil. Segundo Athayde, foram mais de 200 horas de gravação durante dois anos, focalizando 17 menores envolvidos com o crime em favelas e mostrando como o tráfico tem grande influência em suas vidas.

O livro e o documentário têm discursos de mães que aprenderam a conviver com a perda do filho para o mundo do crime, a fala de amigos que presenciaram execuções ou a derrota de conhecidos para o tráfico, além de mostrar o lado humano dessas pessoas, sempre com o olhar de quem busca compreendê-las e não as condenarem.

Em entrevista ao jornalista Nelson Breve para Carta Maior, MV Bill fala sobre a concepção do projeto *Falcão - Meninos do Tráfico*.

Entre 97 e 98, vi muita coisa acontecendo com os jovens. Daí surgiu a letra de Soldado do Morro (do CD *Traficando Informação*, de 1999). Eu chamei o Celso Athayde para fazer o videoclipe e entrevistamos vários garotos. Quando voltamos lá algum tempo depois, 80% dos jovens estavam mortos. Aí eu percebi que a música e o vídeo eram importantes, mas insuficientes para interferir na realidade. Então, começamos a filmar os garotos das comunidades das cidades onde íamos fazer os shows. Fomos identificando jovens que viam na criminalidade uma maneira de vida. A coisa foi acontecendo. Talvez seja a única oportunidade de retratar esses jovens de outra maneira, com outros olhos. Falar com eles e mostrá-los de uma maneira mais humana. (BILL, MV. Rapper lança documentário, livro e álbum sobre meninos do tráfico. São Paulo:2006. *Carta Maior*, São Paulo, 20 mar.

2006. Entrevista concedida a Nelson Breve)

Segundo Bill, o que mais o impressionou durante as gravações foram as falas dos jovens:

Eram muito ricos, sobre os sonhos, a vida, a família, o futuro. Disseram coisas que nunca tiveram oportunidade de dizer para outras câmeras. Percebi que, mesmo a droga, que é a tragédia de tantas vidas, é a sobrevivência de tantas outras. Fomos acompanhando o que acontecia com eles. Dezesseis morreram no espaço de dois anos. As mães deles, na hora mais difícil, ligavam para a gente dizendo "meu filho morreu, venham filmar, porque ele acreditava que o trabalho de vocês era importante". O filme era para falar sobre a vida dos meninos. Acabou falando sobre a morte. Quando soube que o último sobrevivente havia sido preso, agradei a Deus pela prisão. Era uma forma de garantir a vida dele. (BILL, MV. Rapper lança documentário, livro e álbum sobre meninos do tráfico. *Carta Maior*, São Paulo, 20 mar. 2006. Entrevista concedida a Nelson Breve)

Para mudar a realidade nas favelas brasileiras, Bill defende que não se deve responsabilizar apenas o governo, mas unir forças com todo o executivo e a sociedade para ampliar os investimentos em educação e cultura:

Esse é o momento de todos fazerem uma reflexão para saber onde está indo o Brasil. Se eu fosse o general de um grande exército faria uma grande invasão nas favelas do Brasil. Mas não da forma tradicional. Eu invadiria com as armas da saúde, da educação, da cultura, do conhecimento, da oportunidade, da visibilidade, do desenvolvimento. Essa experiência me mostrou que essas são as armas para combater melhor a violência. (BILL, Mv. Rapper lança documentário, livro e álbum sobre meninos do tráfico. *Carta Maior*, São Paulo, 20 mar 2006. Entrevista concedida a Nelson Breve)

O rapper percorreu o país lançando o projeto em diversos lugares, dentre eles, o mais polêmico foi a boutique Daslu²⁵. "Acho importante levar na Daslu, porque na Daslu é nego que tem dinheiro e pode estar usando o dinheiro que tem, investindo em coisas importantes", diz o rapper em entrevista à Reuters.²⁶

Em entrevista ao jornalista Felipe Werneck para o Estado de S. Paulo, o rapper carioca deixa claro que quer transformar a miséria em dinheiro. "A miséria foi a única coisa que nos restou. Se a gente não puder fazer dinheiro com essa miséria, se a miséria também não puder se transformar em dinheiro, aí... nos distribuam

²⁵ Loja de artigos de luxo

²⁶ Entrevista realizada no dia 05 de abril de 2006
<http://musica.uol.com.br/ultnot/reuters/2006/04/05/ult279u5880.jhtm>

cordas para a gente se enforçar", afirma²⁷.

O dinheiro, defende ele, é destinado em grande parte para os projetos sociais como os da Cufa (Central Única das Favelas), financiando cursos de audiovisual para os jovens aprenderem a contar as próprias histórias, sem depender de pessoas de fora da comunidade.

É possível afirmar a partir da narrativa de MV Bill e Celso Athayde, que o tráfico absolve os jovens pela falta de oportunidades que lhes são negadas pelo Estado e pela sociedade, relacionada diretamente ao preconceito e a estigmatização de sua classe social e a cor da sua pele. Segundo eles, os garotos se integram ao mundo das drogas como um meio para garantir o sustento da família. Outros jovens justificam serem traficantes pela desestrutura familiar; não conhecem os pais; tem pais violentos; pais que foram assassinados etc. Nesta vertente, tem-se o comportamento deles condicionado exclusivamente ao meio em que estão inseridos.

As imagens do documentário são chocantes. Mostram crianças e adolescentes portando armas de fogo e revelam a dura realidade do morador da favela desassistido pelo Estado. A obra relata e discute excesso policial, discriminação racial, preconceito, segurança pública e o tráfico, numa descrição minuciosa nas páginas do livro e a realidade concreta captada pela lente das câmeras, no universo marginalizado e corrompido pelas mazelas da sociedade.

Durante as gravações, 16 dos 17 falcões entrevistados morreram, sendo 14 em apenas três meses, vítimas da violência do tráfico. Seus funerais também foram documentados. O único sobrevivente foi empregado por Bill e Athayde mas acabou voltando para o tráfico até ser preso.

Em 2003, quando o documentário ainda estava em processo de gravação, Bill e Athayde autorizaram a exibição do material pela Globo, mas três dias antes de ir ao ar, os próprios produtores voltaram atrás e proibiram a sua exibição, alegando motivos de foro íntimo. A decisão de MV Bill e Celso Athayde chamaram atenção da

²⁷ Em entrevista ao jornalista Felipe Werneck, de O Estado de S. Paulo, na matéria MV Bill quer fazer miséria virar dinheiro, publicada no Caderno 2, em 13 de junho de 2006.

polícia federal, que abriu um inquérito para investigar possíveis ameaças de morte ao rapper e a seu produtor. As investigações preliminares indicaram que os dois teriam sido avisados de que, se o documentário fosse exibido no *Fantástico*, da Rede Globo, ambos morreriam.

Em uma reportagem do jornalista Guilherme Fiuza, para o site No Mínimo, o delegado Antônio Rayol, titular da Delegacia de Prevenção e Repressão a Entorpecentes e responsável pela abertura do inquérito, disse não ter mais nenhuma dúvida do que ocorreu: "Já temos certeza de que MV Bill e Celso Athayde foram ameaçados de morte, e que este foi o argumento decisivo para o veto à veiculação do documentário." (FIUZA, 2003.)

A polícia Federal enviou um ofício à TV Globo solicitando as fitas com o material gravado, mas a emissora alegou em nota que as mesmas não estavam em seu poder, uma vez que o documentário não pertencia à emissora: "A TV Globo reafirma que respeita a decisão dos autores, conhecidos por sua forte preocupação com os problemas sociais, e entende que eles têm o direito de revelar ou não os motivos que os levaram a tomar tal medida"²⁸.

Em reportagem de Antônio Gois e Fernanda Mena, publicada pela Folha de São Paulo²⁹, houve desentendimento entre o *Fantástico* e a produção do documentário quanto à edição do material.

Segundo Antônio Gois e Fernanda Mena, Bill e Athayde negociaram com a Columbia Pictures³⁰ para coprodução e distribuição de uma versão de *Falcão* para os cinemas e queriam preservar determinadas imagens. A Columbia confirmou a negociação, mas a Globo não quis se pronunciar sobre a questão da edição, apenas divulgou uma nota em que Bill e Athayde diziam estar de acordo com a edição final do especial. A nota informa ainda que a emissora não irá processá-los, "apesar do enorme prejuízo financeiro e moral que a TV Globo terá por não exibir um documentário amplamente anunciado".

²⁸ Trecho da nota enviada à imprensa pela Central Globo de Jornalismo em 31 de julho de 2003

²⁹ Matéria publicada em 01 de julho de 2003 "Produtores vetam a exibição de filme sobre tráfico no 'Fantástico'"

Bill e Athayde também escreveram uma carta à TV Globo:

Como resultado de nossa reunião de ontem à noite, realizada na Rede Globo de Televisão, da qual participaram, além dos signatários desta, Carlos Henrique Schroder, diretor da Central Globo de Jornalismo, e Ali Kamel, diretor-executivo de Jornalismo, comunicamos, oficialmente, à Rede Globo de Televisão que, por motivos de foro íntimo, os quais nos reservamos o direito de não revelar, proibimos a exibição do especial 'Falcão - Meninos do Tráfico', no programa Fantástico do próximo domingo. Desta maneira, estamos suspendendo, em caráter irrevogável, a autorização que havia sido por nós concedida à TV Globo, no dia 4 de julho de 2003, permitindo que nosso documentário fosse exibido no programa. Reconhecemos que foi somente a partir de nossa assinatura em tal autorização que a TV Globo anunciou publicamente para o próximo domingo a exibição do documentário. Tomamos tal atitude na qualidade de únicos proprietários da obra em questão. Deixamos claro desde já que estivemos de acordo com a edição final do especial, feita pela equipe do Fantástico, e, mais uma vez, voltamos a afirmar que os motivos pelos quais vetamos sua exibição são de caráter pessoal. Isso foi dito aos senhores inúmeras vezes em nossa reunião, quando os senhores insistiram para saber os motivos que nos levam a tal atitude. Lamentamos os transtornos causados à TV Globo e aos seus espectadores. Agradecemos a todos pelo respeito e cuidado com que a emissora conduziu o trabalho desde o início e garantimos que a Rede Globo terá prioridade na exibição do especial 'Falcão - Meninos do Tráfico' tão logo decidamos veiculá-lo. Solicito à TV Globo que nos devolva os originais brutos que deram origem ao documentário.
Atenciosamente. (BILL, MV; ATHAYDE, Celso. 2003)

Após toda essa polêmica, dois anos e meio depois, o documentário foi exibido pela TV Globo como quadro jornalístico especial no *Fantástico*, em 2006. O documentário foi exibido ainda no dia 25 de março pela TV Câmara, do Congresso Nacional, e reprisado pela Globo News, ambos canais por assinatura.

Das mais de 200 horas de gravação, os autores disponibilizaram 90 horas para a emissora fazer uma primeira edição. O resultado foi exibido em três blocos, com o total de 58 minutos num especial que correspondeu à metade do programa. Desde a sua estreia, em 1973, o *Fantástico* nunca havia dedicado tanto tempo de sua programação a uma produção independente.

Durante as filmagens, MV Bill disse que chegou a ser preso enquanto fazia uma entrevista para o documentário. Além de preso, alegou também ter sido

³⁰ Produtora e distribuidora de filmes norte-americano. É uma divisão da Sony Pictures Entertainment.

agredido pelos policiais. A declaração foi feita quando o *Fantástico* mostrava a segunda exibição do documentário. Sobre o assunto, MV Bill (2006) diz: “Levei porrada. Mas não denunciei porque estava no lugar errado e com as pessoas que eles consideravam erradas.”

Num artigo publicado pela Folha de São Paulo, o jornalista Marcelo Coelho fala que *Falcão - Meninos do tráfico* é um marco do telejornalismo

Neste documentário, as imagens chamam menos a atenção do que a fala, a gíria, o pensamento - ou a ausência de pensamento - dos entrevistados. (...) Uma espécie de "auto ideologia", de discurso pronto, meio radiofônico, sobre "a revolta" e "a lei do cão" estrutura o documentário, que perde a oportunidade, às vezes, de aproximar-se melhor dos objetos e dos cenários. (...), mas o estilo "falado" de "Falcão" não deixa de ser novidade num contexto em que se denuncia o predomínio da cultura visual entre os jovens. É o rap tomando conta da linguagem da TV: e, só por isso, "Falcão" já faz diferença. (COELHO, 2006)

Através da repercussão do projeto, Bill foi convidado para palestras em vários lugares. Foi recebido por um representante da Unesco, esteve em simpósios, em universidades e viajou para o exterior: participou do debate internacional “Esquerdas urbanas - Segregação e contracultura no Brasil”, do Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona, e também do Fórum Mundial das Culturas, organizado pela ONU, ambos realizados na Espanha em ocasiões diferentes. O rapper teve uma audiência no Palácio do Planalto, em 2006, com o então presidente do Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva e com o senador Renan Calheiros, no Congresso Nacional.

No fórum mundial, recebeu um documento das Nações Unidas considerando-o como Cidadão do Mundo. Esse reconhecimento contrasta com a imagem do rapper veiculada pela Mídia em 1999 - quando foi acusado de apologia ao crime por causa do videoclipe *Soldado do morro*.

O documentário recebeu críticas do diretor do festival. *É Tudo Verdade*, Amir Labaki³¹ que, classificou o vídeo exibido no *Fantástico* como "sensacionalista". No

³¹ Amir Labaki é o fundador e diretor do *É Tudo Verdade* – Festival Internacional de Documentários, dedicado exclusivamente ao cinema documental na América Latina. Também escreve a coluna semanal “É Tudo Verdade” sobre documentários e cinema no jornal Valor Econômico

artigo publicado por Diógenes Muniz para a Folha de São Paulo, Labaki engrossou as críticas, dizendo que faltou "ética para com os entrevistados e para com o espectador".

Os primeiros são despersonalizados por tarjas nos olhos ou esfumaçamentos no rosto, sem identidade, exceto a associação com o crime e a violência. O espectador, por sua vez, assistiu a uma esticada reportagem sensacionalista, sem nenhuma novidade factual. (LABAKI apud MUNIZ, 2006).

Questionado sobre uma possível mudança social ocasionada pelas imagens de *Falcão*, Labaki disse acreditar que não passam de palavras sem efetividade: "Qual seria este serviço social? Afirmar que crianças no Brasil estão envolvidas com a nefasta indústria do tráfico? Qual a novidade jornalística disso?" (LABAKI apud MUNIZ, 2006).

A ideia de deixar os próprios garotos captarem algumas imagens ou utilizar microfones de lapela nas metralhadoras não garantiu legitimidade junto a alguns documentaristas. Segundo Labaki, "o cinema autoral é uma das bases do documentário". Para ele, os garotos não eram personagens de MV Bill e Celso Athayde, já que estavam eles mesmos captando imagens. Assim, tanto as filmagens quanto a edição, que foi realizada pelo *Fantástico*, estariam fora do controle da dupla.

O documentário recebeu o Prêmio Internacional de Jornalismo Rei da Espanha, em 2007. Segundo informações da Folha de São Paulo³², o prêmio foi entregue pelas mãos do rei Juan Carlos I, que destacou a qualidade do jornalismo ibero-americano e do trabalho que mostra "o drama da exploração de crianças e excluídos".

Em entrevista ao programa De frente com Gabi, Bill fala sobre a importância das premiações em sua carreira

³² <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u70204.shtml>

Os prêmios de música eu nem me ligo tanto. Os que mais me chamam atenção são os que eu recebi na área social por que são prêmios que sempre tinham uma ressonância para o coletivo, sabe? Sempre soava bacana para as outras pessoas que estavam dependentes dessa visibilidade que a CUFA começou a ter. Aí receber, por exemplo: O Celso e eu fomos para a Espanha receber o prêmio de jornalista do rei Juan Carlos, por conta do documentário "Falcão – Meninos do tráfico", e quando recebemos o prêmio, foi muito legal a gente chegar aqui no Brasil e ver que o cara que é representante da CUFA lá em Cuiabá tava sendo parabenizado pelas autoridades de lá. O empoderamento, a visibilidade de pessoas que às vezes não tem como aparecer. Então esses prêmios na área social eles me dão um pouco mais de orgulho. (DE FRENTE COM MV BILL. *De frente com Gabi*. São Paulo: SBT, 08 ago 2012. Programa de TV.)

Na entrevista, Bill fala sobre a importância de denunciar as mazelas da favela através da arte. Para ele, é necessário encarar a realidade de uma forma diferente, se atentando mais às causas e do que às consequências:

A CUFA nasce da necessidade de a gente dar um passo adiante, porque a gente tinha muito domínio da teoria e as letras falavam disso a todo momento, mas acho que praticar aquilo que a gente fala, discursiva, acho que é a nossa grande meta. Tudo isso começou por conta de um vídeo clipe, né? O videoclipe da música soldado do morro, que era uma música da narrativa de um jovem em cima de uma laje, em primeira pessoa, falando de seus anseios, das mazelas da população, da comunidade e a gente quis fazer um videoclipe desse som. Então, para fazer esse videoclipe eu não queria colocar atores para atuarem. Aproveitamos as nossas entradas nas favelas do Rio de Janeiro e algumas outras do Sudeste. Chegávamos nos locais e explicávamos que estávamos a fim de fazer um videoclipe, às vezes a gente demorava duas horas porque eu não queria reproduzir aquele negócio de "vamos fazer uma filmagemzinha qualquer", não. [...] Isso vai passar na televisão, vai para a internet, sei lá pra onde isso vai, não tem fim, então quando eu senti que ia haver uma compreensão a gente aceitava a filmar, mas os momentos mais legais não eram enquanto estávamos filmando, eram nos intervalos, que as pistolas saíam das cinturas e iam para cima da mesa, o fuzil encostava na parede, as drogas saíam de cena e a gente começava a falar de vida, de sonho, futuro, amor, futebol, namorada e praia. Parecia que a máscara de monstro daquele cara caía no chão e a gente pensando, eu e Celso: Cara, as pessoas precisam ouvir esse depoimento aqui, que talvez esse depoimento nos ajude a encarar essa questão da criminalidade de uma forma diferente e a gente se atentar mais às causas e nem tanto às consequências. O videoclipe nos rendeu uma acusação de apologia ao crime, ao tráfico de drogas, minha casa foi cercada, foi invadida, o Celso também teve a residência dele também vasculhada atrás de fita, até que teve uma atividade na Rocinha [...] a gente chegou com a fita, uma ação orquestrada que iria ser exibido algum vídeo promocional da cidade do Rio de Janeiro e a gente colocou a nossa fita, "vamos assistir isso!". E assistiu todo mundo junto o nosso clipe da música soldado do morro. Quando ele (José Gregori, na época, o ministro da Justiça) deu a declaração dizendo: "Eu acho que isso não é apologia não, isso daí é uma mazela da sociedade que a gente tenta jogar pra debaixo do tapete, eu acho que ele não cometeu crime nenhum não". Aí a polícia parou de me perseguir. Então, depois dessa elucidação a gente descobriu que não podia parar por ali, a gente precisava fazer com que essa história tivesse uma continuidade e essa continuidade foi o Falcão – Meninos do tráfico. (DE FRENTE COM MV BILL. *De frente com Gabi*. São Paulo: SBT, 08 ago

2012. Programa de TV.)

Seu terceiro disco, *Falcão - o Bagulho é Doido* (Universal Music), composto por dezesseis faixas, recebe influências de elementos do samba-rock e da bossa nova. Tem participações de Caetano Veloso e da sua irmã, Kamilla CDD.

No álbum, o rapper narra briga de casal em *Estilo vagabundo*, critica evangélicos mercantilistas em *Falso Profeta (para de caô)* e atribui à sociedade a culpa pelo aliciamento de menores pelo tráfico, na faixa-título *O Bagulho É Doido*.

Você vem e investe
 No futuro da nação
 Compra pó na minha mão
 Depois me xinga na televisão.
 Na sequência vai pra passeata levantar cartaz
 Chorando e com as mãos sinalizando o símbolo da paz
 O bagulho é doido
 [...]Veja que ironia
 Que contradição
 O rico me odeia e financia minha munição
 Que faz faculdade
 Trabalha no escritório
 Me olha como se eu fosse um rato de laboratório
 Vem de Cherokee*
 Vem de kawazaki
 [...] Se os homi chegasse
 E nós dois rodasse
 Somente o dinheiro iria fazer com que eu não assinasse
 Pra você?
 Tá tranquilo
 Nem preocupa
 Sabe que vai recair
 Sobre mim a culpa
 Me levam pra cadeia
 Me transformam em detento
 Você vai para uma clínica tomar medicamento [...] (BILL, MV. O bagulho é doido. In: BILL, MV. Falcão - O bagulho é doido. Local: Universal Music, 2006.)

MV Bill abre o disco com a música *Falcão*, que retrata a realidade dos jovens que estão inseridos no mundo do tráfico. Fala da vida de um adolescente sem perspectiva de futuro e sem base familiar:

Jovem, preto, novo, pequeno.
 Falcão fica na laje de plantão no sereno.
 Drogas, armas, sem futuro.
 Moleque cheio de ódio invisível no escuro, puro.

É fácil vir aqui me mandar matar, difícil é dar uma chance a vida.
 Não vai ser a solução mandar blindar.
 O menino foi pra vida bandida.
 [...] Não perde tempo, vem fácil, morre cedo, descontrolado, intitulado a voz
 do medo, vítima do gueto, universo preto.
 Vida é o preço e pela vida largo o gueto.
 [...] Guerreiro juvenil é o resultado da combinação.
 Irmão de quem? Filho de ninguém, medo do além [...] (BILL, MV. Falcão. In:
 BILL, MV. *Falcão - O bagulho é doido*. Local: Universal Music, 2006)

Em 2007, MV Bill e Celso Athayde lançaram o livro *Falcão - Mulheres e o tráfico* (Objetiva), uma continuação de *Falcão - Meninos do Tráfico*, mas desta vez retratando o envolvimento de mulheres com o tráfico organizado na Cidade de Deus.

No livro, Bill narra a história de muitas mulheres que estão envolvidas, direta ou indiretamente no universo do tráfico de drogas. Mães, esposas, namoradas, irmãs, prostitutas, adolescentes, donas de boca de fumo, que protagonizam dramas que as atingem diretamente. Enquanto narram suas histórias, os autores também discutem temas polêmicos como racismo, repressão policial e a importância do trabalho social e do movimento hip hop para a juventude que vive nas favelas. A obra contém o formato de entrevista pingue-pongue, que dá às mulheres um destaque de protagonismo em seu discurso. Bill também incita a discussão sobre a ação da polícia no morro, a imagem da criminalização e marginalização generalizada acerca dos moradores da favela.

Bill estreou o programa *A Voz das Periferias* na rádio Roquete Pinto, em 2008, com assuntos relacionados à cultura do Hip Hop. Em 2009, lançou o seu primeiro DVD, *Despacho Urbano*, realizado pela Chapa Preta. Foi gravado num ambiente fechado com a banda Ralé³³, num cenário com entidades das religiões afro-brasileiras. O projeto audiovisual apresenta a coletânea de todos os videoclipes já lançados pelo rapper, além de reunir baixo, guitarras, bateria e metais da banda Ralé, sob forte influência do rock.

Pode-se dizer que *Despacho Urbano* é uma releitura mais musical das músicas de MV Bill, que tem a intenção de incorporar elementos de outros estilos

³³ Banda de Rock formada por moradores de Jacarepaguá

musicais para atrair um público mais diversificado e ampliar a comercialização da sua música. Como está na própria capa do DVD "A ópera rap rock da favela" dominou o Brasil.

Bill lançou em 2010 o seu quarto disco de estúdio, *Causa e Efeito*, pelo selo Chapa Preta. Como já se anunciava em seu trabalho anterior, o DVD *Despacho Urbano*, o rapper manteve o seu comprometimento com outros gêneros musicais, englobando ritmos como o soul e o samba-rock para seu repertório. *Causa e Efeito* segue essa mesma linha, e leva muito a sério a ideia de que o rap precisa ganhar espaço no cenário musical.

O disco conta com a participação de Chuck D, MC do Public Enemy, Chorão, do Charlie Brown Jr, Dalva de Oliveira, e Kmila CDD, além de contar com a produção de KL Jay, dos Racionais. *Causa e Efeito* traz repertório variado e letras explosivas, mas seu verdadeiro trunfo está em seu simbolismo: o álbum é o manifesto mais consistente do discurso de MV Bill de que é possível tirar a periferia do gueto sem declarar guerra.

Na obra, Bill faz crítica ao preconceito social e problematiza a imagem da favela associada à ilegalidade, desordem e informalidade. É possível reconhecer objetos de lutas regulados por uma ordem discursiva nas letras de suas músicas. Ele evoca outras abordagens na ideia de dualidades entre asfalto/morro, centro/periferia, favela/cidade, buscando ampliar uma discussão recorrente em suas obras, numa disputa discursiva no campo social. É evidente que se coloca em jogo uma nova produção do discurso para reformular essas representações de dualidades.

No desnível entre a favela e a classe média. Que tratam o gueto como se fosse a África, numa distância que nem chega a ser geográfica. Distanciamento provocado pelo preconceito como se nascer aqui fosse um defeito. (BILL, MV. *Causa e efeito*. Mv Bill. In: **Causa e Efeito**, 2009.)

Bill propõe provocar mudanças estruturais na imagem constituída da favela - carregada de estigmas -, para que haja uma "justiça social", denunciando também o preconceito racial e social. "Pouca coisa mudou. O responsável pela nossa tragédia

não assimilou que pra mudar é necessário mais que um discurso [...] Por mais que parte da elite evite, um afro genocídio existe.” (BILL, 2009)

O rapper também fala sobre os mecanismos de apropriação do espaço através de ações que visam manter o controle sobre os moradores, num discurso regulador da ordem, através da ação da polícia - quase sempre marcada por um caráter autoritário e violento -, que ignoram as complexidades estruturais do espaço. Ele destaca também como a exclusão social se acentua a partir da ausência das políticas públicas do Estado nas favelas e periferias. “Vem, vem aqui combater a consequência de política de ausência que resulta em violência [...]. Sem escola, sem escolha. Expectativa de vida até que o crime te recolha.” (BILL, 2009)

Rosa (2009) afirma que:

Os espaços das favelas e periferias como locus privilegiado da "tragédia urbana", produzem abordagens que, pautadas por análises gerais, levam a conclusões já bastante (re)conhecidas, como a ausência do Estado, a ausência de cidadania e participação, a carência generalizada, a segregação sócio espacial, a violência, por vezes (re)construindo estereótipos e tipificações e (re)alimentando a construção da imagem de cidades caóticas, desordenadas e sem salvação. (ROSA, 2009, p.13)

MV Bill reconhece a heterogeneidade no espaço urbano fazendo um esforço de reinterpretação das favelas e periferias, empreendendo, mobilizando e articulando os mais variados discursos para buscar construir novos parâmetros no debate. Ele tenta desconstruir a noção de uma periferia uniforme, ocupada por um grupo socialmente homogêneo: os pobres.

Descobre-se que a cidade é muito mais heterogênea do que se supunha, que seus espaços são atravessados por enormes diferenciações internas, que pobreza e riqueza se distribuem de formas descontínuas, que os novos empreendimentos imobiliários e equipamentos de consumo alteram as escalas de proximidade e distância entre pobres e ricos, que os investimentos públicos realizados nos últimos anos desenham um espaço que já não corresponde ao *continuum* centro-periferia enfatizando pelos estudos urbanos dos anos 80 e que, enfim, somando tudo, se as desigualdades e diferenças existem e aumentaram nos últimos anos, elas se cristalizam em um espaço fragmentado que não cabe nas dualidades supostas nos estudos anteriores. (TELLES, 2006, p.60,61)

Para Bill, os estereótipos acerca da favela se fixam igualando os diversos

espaços de moradia dos pobres na cidade.

Os homens de preto sobem o morro pra defender o asfalto que impotente assistem a tragédia. No desnível entre a favela e a classe média que trata o gueto como se fosse a África numa distância que nem chega a ser geográfica. Distanciamento provocado pelo preconceito, como se nascer aqui fosse um defeito. (BILL, MV. Causa e Efeito. In: BILL, MV. **Causa e Efeito**, 2009.)

No conjunto de sua obra, MV Bill reconhece o contexto de transformações das realidades urbanas nas últimas décadas - que amplificaram a diferenciação entre esses espaços, tornando-os cada vez mais heterogêneos.

Rosa (2009) afirma que:

As perspectivas oferecidas pela história urbana, articuladas àquelas da antropologia urbana, podem, ao que parece, oferecer subsídios para que tais conceitos e categorias sejam revistos e, possivelmente, assumam novas significações - sem perder de vista sua genealogia histórica - a partir da construção de parâmetros descritivos que contribuam também para nomear os fenômenos urbanos que se transformam de forma cada vez mais veloz, evitando designá-los genericamente, tipificá-los ou esvaziá-los de seus significados. (ROSA, 2009, p.33).

Nesse sentido, as representações sociais sobre a favela na obra de MV Bill vêm sendo reconstruídas - com inúmeras disputas -, a partir de diversos discursos que promovem a crítica e reflexão, propondo uma nova imagem possível de espaço, considerando suas complexidades.

Através da análise, “nota-se o desfazer dos laços fortemente ligados entre as palavras e as coisas, o que implica no confronto entre a realidade e a língua como práticas que formam o objeto de quem fala, de modo que relaciona a pronúncia com o objeto, significação e aos valores de verdade destacando um conjunto de regras próprias da prática e das formas de organização”. (DE AZEVEDO, 2013, p.10).

Nascemos em um mundo que já é de linguagem e que os discursos já estão em prática na sociedade, e nos tornamos sujeitos derivados desses discursos, e que em casos pessoais entender uma linguagem implica entender uma nova maneira o próprio conhecimento. (DE AZEVEDO, 2003, p.10).

Segundo Spink e Medrado (2013), por mais que as práticas discursivas sejam polissêmicas ou variadas, não podemos ignorar a sua tendência à hegemonia ou “que os sentidos produzidos possuem igual poder de provocar mudanças”. (SPINK e

MEDRADO,2013, p.29). É importante destacar que na linguagem há diversas possibilidades de contextos e situações.

Contudo, vivemos num mundo social que tem uma história. Os repertórios interpretativos que nos servem de referência foram histórica e culturalmente constituídos. Trabalhar no nível da produção de sentido implica retomar também a linha da história, de modo a entender a construção social dos conceitos que utilizamos no *métier* cotidiano de dar sentido ao mundo. (Spink e Medrado, 2013, p.29).

Em 2010 MV Bill foi convidado para participar do elenco da novela *Malhação*³⁴ (Globo), onde interpretou Antônio, um pai viúvo de uma adolescente grávida que vivia na favela. Bill recebeu diversas críticas do seu público pela participação na novela.

Em entrevista ao programa De frente com Gabi, Bill fala sobre como recebeu o convite e o porquê ele o aceitou:

Eu nunca tive um discurso anti-televisivo. Esse discurso não é meu. Aliás, eu fui um dos primeiros caras do hip-hop a aparecer na televisão. As minhas primeiras aparições na televisão e todas as emissoras foram lá de 99 e eu nunca tive distinção de emissora, para mim todas elas têm o mesmo padrão, o mesmo formato, o mesmo padrão de beleza, inclusive, o qual eu não me encaixava em nenhum deles e as minhas músicas fazem muitas críticas à televisão, e hoje até menos, mas sempre fizeram. [...] Quando a gente olhava para tv há um tempo atrás, parecia que a gente estava na Dinamarca, parecia que a gente estava na Suécia, de uma uniformidade que as coisas tinham. Então eu sempre briguei por isso. [...] Quando recebi o convite para fazer Malhação eu achei que tinham mandado e-mail errado, pois o meu maior alvo de crítica era a Malhação, por ser um programa jovem, falando de jovens, sem nenhuma diversidade, e isso é importante para o jovem que é adolescente, que não é mais criança e ainda não é adulto, ele tem muito essa crise de identidade [...] (DE FRENTE COM MV BILL. *De frente com Gabi*. São Paulo: SBT, 08 ago 2012. Programa de TV.)

Em entrevista à Revista Magazine através o twitter, Bill declara:

Sempre fui muito crítico a novelas e sempre questioneei a presença dos favelados e dos pretos. Na própria novela em que vou participar, também nunca consegui me ver. Mas há uma mudança no comportamento da direção do programa, entendendo a importância de ter uma novela condizente com a diversidade e os conflitos do povo brasileiro. Seria uma contradição minha não participar, já que propus mudanças em vários setores. E penso que,

³⁴ Série da televisão brasileira produzida e exibida pela Globo, voltada para o público adolescente. Possui mais de 24 temporadas desde 24 de abril de 1995. Foi criada por Andréa Maltarolli e Emanuel Jacobina.

quando jovens de favela me assistirem participar, pensarão que esses lugares também podem ser ocupados por eles. BILL, MV. MV Bill explica por que aceitou entrar em 'Malhação': 'Há uma mudança no comportamento da...: depoimento [19 de outubro, 2010]. Rio de Janeiro. *Revista Magazine no twitter*. Entrevista concedida a Christina Fuscaldo.

Nota-se a proposta do rapper em ampliar o seu espaço de visibilidade e de representatividade, através da sua participação na novela *Malhação*. Dessa vez, o enfrentamento ao modelo representativo do negro na novela, se dá de uma forma mais branda e sutil. Ao invés de negar e brigar, Mv Bill enfrenta a questão do preconceito se ocupando de um espaço que até então estava cercado de limites.

Em 2012 lançou o quinto disco, *Retrato* (Chapa Preta), um álbum musical que reúne remixes e versões originais dos principais sucessos de seus quatro primeiros discos (*Traficando informação* de 1999, *Declaração de Guerra* de 2002, *O bagulho é doido* de 2006 e *Causa e efeito* de 2010).

No ano de 2013 estreou o programa *O Bagulho é Doido*, no Canal Brasil de TV, onde entrevista personalidades para falar de assuntos variados como: política, esporte, educação, segurança pública e música. No mesmo ano lançou o sexto disco, *Monstrão* (Chapa Preta), com nove faixas inéditas. O CD é marcado por diversas participações de DJ's de todo o Brasil, além de Kmila CDD, RAPadura, Projota e Maíra Freitas. Neste trabalho Bill é acompanhado por produtores em ascensão no cenário da música alternativa, como o curitibano Andre Laudz (do grupo Tropkillaz), o paulista Luciano SP e o baiano Gug.

Elementos de outros estilos musicais misturados com o rap são colocados no disco, numa tentativa de diversificar os samples e incorporar outras batidas que não são comuns ao rap brasileiro. Bill utiliza sample de "Walk on by", de Burt Bacharach e traz um trecho de "Alegria alegria", de Caetano Veloso.

UPPs, trajetória de vida e as desarmonias na comunidade também fazem parte da obra do rapper. Bill discute sobre as Unidades de Polícia Pacificadora nas comunidades na faixa *O soldado que fica*, num relato de um homem que resiste à ocupação da polícia na favela:

Jurei lealdade a minha quadrilha, valorizei o crime,
 Desprezei família.
 [...]Daqui de cima da pra ver a movimentação
 Para instalação de uma nova upp.
 Decidi errado me decepcionei
 [...] Antes de amanhecer, disseram que vão invadir,
 Vou resistir, mas tô ligado que eu vou cair [...] (BILL, MV. O soldado que
 fica. In: BILL, MV. **Monstrão**. Rio de Janeiro: Chapa Preta, 2013)

MV Bill lançou em 2014 o EP *Vitória Para Quem Acordou Agora e Vida Longa Para Quem Nunca Dormiu*, com sete faixas, que tem participações do rapper Dexter, Ramozin, Kmila CDD e Nina Black. Segundo MV Bill, o trabalho foi inspirado nas manifestações de 2013, a qual participou de forma anônima (mascarado).

Na faixa *Campo minado*, que tem participação do rapper Dexter, MV Bill persiste com a crítica à ocupação das UPP's nas favelas. Ele defende a ideia de que a ocupação não soluciona o problema da violência, do tráfico ou de outras questões sociais. “Ocupar é diferente de pacificar. Policiamento não substitui saneamento. Não tem desenvolvimento e o processo fica lento.” (BILL, 2014).

Em entrevista ao Destak Jornal, Bill fala sobre as circunstâncias que o motivaram a escrever as músicas para o disco.

Segui meus instintos inspirado pela indignação das ruas. [...] Particpei das manifestações de junho como anônimo. Vesti máscara e fui nos protestos do Rio de Janeiro. Lá, vi crianças, mulheres e jovens sem uma organização específica, e aquilo, para mim, assim como para o país, foi um momento histórico porque era algo até então inédito no Brasil. [...] O trabalho que organizações como a CUFA (Central Única das Favelas), da qual é um dos fundadores, fazem é importante, mas não substitui o papel do poder público na periferia. Alguns jovens conseguem seguir um caminho positivo, mas ainda há muita demanda por educação, cultura e lazer. O país só vai mudar quando todas as engrenagens rodarem em sintonia. (BILL, MV. MV Bill lança EP com ênfase nos protestos e critica vandalismo. São Paulo:2014. Destak, São Paulo, 25 mai 2014. Entrevista concedida ao jornal Destak)

O EP *Contemporâneo*, lançado em 2015 com seis músicas inéditas em nove faixas, traz as canções *Só Deus Pode Me Julgar* e *Mulheres*, em novas versões; *Brando Retumbante*, faixa egressa do álbum *Vitoria Pra Quem Acordou Agora e Vida Longa Pra Quem Nunca Dormiu* também está presente no disco.

Quatro polícia na viatura na madrugada

Resolvem invadir uma favela, na fissura
Não pensaram no pior
Dinheiro e pó conduzindo a ação
[...] Achou que o celular era uma pistola na mão e meteu bala no moleque
que caiu todo fodido
Com rombo do tamanho de uma laranja na altura do ouvido
Ação desastrosa! Deixou o povo revoltado e a cena perigosa [...] (BILL, MV.
Incursoção Policial. In: BILL, MV. **Vitória para quem acordou agora e vida
longa para quem nunca dormiu.** Rio de Janeiro: Chapa Preta, 2014)

Bill dá o tom inicial com *Incursoção Policial*, que mostra como uma simples batida policial pode virar uma tragédia se houver excesso de autoridade e abuso de poder. Ele narra a história de um traficante do asfalto que só vende drogas para ricos e fala como o tráfico continua aliciando crianças, com mais armas e violência, além de criticar o sistema penal que é falho.

Nota-se que as declarações de MV Bill, a partir de suas obras, nos remete à reflexão dos problemas sociais que merecem atenção. Ao questionar o arquétipo de favela, o espaço do negro nos veículos de comunicação, o preconceito racial e social, o rapper nos chama atenção para os poderes da representação através das práticas discursivas. Ele aborda diversos temas que questionam tais representações, numa disputa de significados, espaço e poder.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos ao longo deste trabalho, podemos concluir que MV Bill, ao apresentar seus produtos culturais, se insere num campo de disputas, onde busca, de certo modo, ressignificar uma nova imagem de favela a partir de um ponto de enunciação de causa (sua vivência como morador), abordando diversos assuntos de teor político, social e racial. Ele se posiciona como mediador da cultura e, assim, passa a se constituir não mais como objeto de fala, mas como sujeito portador de um discurso construído a partir de suas experiências. Em suas entrevistas, por exemplo, o rapper se intitula mais legítimo para falar sobre a favela, pois ele nasceu e cresceu no local. Ele expressa uma determinada relação de poder ao problematizar a imagem acerca da favela, mas reconhece em seus limites as marcas deixadas pela história.

A necessidade de uma análise sobre as disputas de representação da favela se faz necessária no campo da comunicação, pois é através dos sistemas comunicacionais, que damos sentido às coisas e ao mundo. Deste modo, é possível observar, apoiados nesta análise, várias reconfigurações de significados que definem a favela como um espaço socialmente estigmatizado.

Entender como a obra de MV Bill se relaciona na disputa e produção dos efeitos de representação foi cara à esta pesquisa. Para isso, a ideia de representação de Stuart Hall (1997) nos ajudou a compreender a dimensão dos poderes induzidos pela produção de sentido na cultura e como se sustentam na sociedade. A análise das práticas discursivas do rapper justificou-se no contexto em que fenômenos sociais foram construídos e reformulados através dos seus discursos e suas práticas, assim, concluímos que MV Bill se esforça para articular e construir um discurso em conexão com o seu pensamento, fala e ação, na tentativa de romper os preconceitos e estigmas enraizados ao longo da formação da favela.

Através de suas obras é possível reconhecer objetos de lutas regulados por uma ordem discursiva, ao evocar outras abordagens, por exemplo, na ideia de dualidades entre asfalto/morro, centro/periferia, favela/cidade, Bill busca ampliar uma

discussão mais aprofundada sobre a configuração do espaço. O discurso presente em sua obra tenta reformular essas representações de dualidades, propondo provocar mudanças estruturais na imagem constituída da favela - carregada de estigmas -, para que haja uma “justiça social”.

A imagem da criminalização e marginalização generalizada acerca dos moradores da favela (associados à “ilegalidade” e “desordem”) é problematizada pelo artista. Entendemos que, para MV Bill, há uma visão distorcida da vida na favela. Como o próprio rapper nos diz: “Excluído, iludido. Quem nasce na favela é visto como bandido. ” (BILL,2009).

Nos chama atenção como Bill reconhece as particularidades das comunidades e emprega o discurso de heterogeneidade no espaço urbano, fazendo uma reinterpretação das favelas e periferias, empreendendo, mobilizando e articulando os mais variados discursos para buscar construir novas representações que deem conta da complexidade de cada espaço.

Mv Bill fala sobre os mecanismos de apropriação do espaço através de ações que visam manter o controle sobre os moradores, num discurso regulador da ordem, através da ação da polícia e a implantação das UPP's (quase sempre marcadas por um caráter autoritário e violento), que ignoram as complexidades estruturais do espaço.

Identificamos também que ele tenta desconstruir a noção de uma periferia uniforme, ocupada pela violência, pelo tráfico e pela pobreza. Nesse sentido, as representações sociais produzidas pelo rapper sobre a favela vêm sendo reconstruídas - com inúmeras disputas -, a partir de diversos discursos que promovem a crítica e reflexão, propondo uma nova imagem possível de espaço, considerando suas complexidades.

Na análise das disputas em torno do que é dito e do que é silenciado em suas obras, encontramos a recusa do samba como símbolo de “música da favela”. Para Bill, a produção do samba *da* favela não leva em consideração os estereótipos negativos e negligenciados pelo Estado e pela sociedade. Ele defende que, ao

amenizar ou silenciar as mazelas que afligem a população do morro nas obras de samba, através do lirismo, não se combate efetivamente os estereótipos fixados no senso comum, ao contrário do rap, que denuncia o preconceito enraizado nas instituições sociais, numa posição de confronto, de embate e de disputas de representações.

Na obra de MV Bill a polícia é o retrato da prática do racismo e do preconceito social. Tal ideia ganha força a partir do vídeo *Soldado do Morro*, em que o rapper aparece segurando um fuzil. Na época ele foi acusado formalmente de fazer apologia ao crime.

Ao comparar o seu trabalho em retratar a realidade através do videoclipe com o papel da atriz Vera Fisher, Bill destaca que o simples fato de ser negro, torna o trabalho desenvolvido por ele sem valor, sem reconhecimento, marginalizado e desqualificado ao ser colocado como crime de apologia ao crime. Nesse contexto é possível afirmar que o seu discurso também busca confrontar a legitimação da representação de uma realidade a partir de produtos culturais.

Mais do que disputar um espaço midiático de representação para a favela através de suas obras, Bill também amadurece na música, com o lançamento de *Declaração de guerra*, o disco que é marcado pela presença de outros gêneros musicais, além de uma orquestra de cordas. Ele incorpora uma roupagem musical que define como a busca de uma linguagem brasileira do rap, algo que ele pensou depois de pesquisar o gênero musical em vários países do mundo através de discos trazidos por conhecidos.

Cabe ressaltar a associação de Bill e Athayde com Paula Lavigne, como marco da inserção do rapper no mercado fonográfico e a transição de uma produção independente à uma gravadora e uma distribuidora do meio *mainstream*. O lançamento do disco remasterizado *Traficando Informação* deu grande visibilidade para o rapper, que já no ano de 1999, participou do palco principal do Free Jazz Festival. MV Bill portava uma arma na cintura durante a apresentação, que mais tarde afirmou ser de brinquedo. Essa ação que chamou atenção e repercutiu em todos os veículos de comunicação tem uma forte característica da influência de

Paula Lavigne, que tem sua trajetória midiática marcada por grandes polêmicas.

A tentativa de criar um partido político demonstra o interesse do rapper em tentar conquistar mais um espaço de poder. Através do PPPomar (Partido Popular Poder Para Maioria), Bill tentou se organizar politicamente com a intenção de fazer políticas para “a maioria”, para o povo negro. Ele chegou a declarar que não queria apenas lutar pelos direitos dos negros, mas pela tomada de poder. Essa declaração reforça a ideia de que ele não apenas queria ser reconhecido pela sua música, mas também pela sua militância em favor dos negros, dos *favelados* e da “maioria”.

O fato é que Bill e Athayde foram criticados pela imprensa e pela sociedade ao defenderem apenas a participação de negros no partido, uma postura considerada radical, à medida que se propõe políticas para “a maioria”. Por conta das dificuldades e das burocracias para criar o partido político, eles deixaram de lado a ideia e retomaram na CUFA, a proposta de se organizarem politicamente de forma apartidária, sem a pretensão de gerar grandes embates polêmicos.

Esperamos com o presente trabalho ter colaborado para um entendimento maior sobre as disputas da favela nas obras de MV Bill. Não podemos desconsiderar as estratégias alinhadas às oportunidades de negócios do mercado fonográfico que estava em ascensão no final da década de 1990, que o fizeram em um grande nome do rap nacional. A análise nos leva a concluir que a consistente obra de MV Bill consegue promover um certo tipo de produção de sentido na medida em que se afirma como um importante discurso de protesto, nesse contexto bastante heterogêneo onde há um complexo jogo de situações que colocou no mesmo caldeirão: o agenciamento da carreira artística de MV Bill, a sociedade entre Celso Athayde e a produtora Paula Lavigne, a militância no movimento hip hop e os projetos sociais através da CUFA.

MV Bill é um rapper engajado politicamente com as causas sociais da favela. Ele se posiciona como mediador da cultura buscando se constituir não mais como objeto, mas como sujeito portador de um discurso contundente, a partir da narrativa de “ser de dentro”. Das mais variadas formas, Bill não apenas fala da dura realidade, mas também enfatiza a importância da autoestima na periferia. Ele se propõe a falar

em nome de uma coletividade que não tem espaço privilegiado, muito menos representatividade no espaço público social. MV Bill pode ser considerado mais que um mensageiro da verdade, e, sim, um agente provocador de mudança.

6 REFERÊNCIAS

ABREU, Maurício de e VAZ, Lilian Fessler. (1991), **Sobre a origem das favelas**. Trabalho apresentado ao IV Encontro Nacional da ANPUR, Salvador.

ABREU, Maurício de. (1994), “**Reconstruindo uma história esquecida: origem e expansão das favelas do Rio de Janeiro**”. Espaço & Debates, 37: 34-46.

ATHAYDE, Celso; BILL, M. V. **Falcão: mulheres e o tráfico**. Editora Objetiva, 2007.

BILL, MV... [et al.]. **Cabeça de porco** - Celso Athayde, MV Bill, Luiz Eduardo Soares: Objetiva, 2005.

BILL, M. V.; ATHAYDE, Celso. **Falcão: meninos do tráfico**. Editora Objetiva, 2006.

BREVE, Nelson. **Rapper lança documentário, livro e álbum sobre meninos do tráfico**. Disponível em: <<http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/Rapper-lanca-documentario-livro-e-album-sobre-meninos-do-trafico/12/9257>>. Acesso em 7 ago. 2016

CAMARGO, Gilson. **O bagulho é doido**. Disponível em: <<http://www.extraclasse.org.br/edicoes/2015/12/o-bagulho-e-doido/>>. Acesso em 15 jul. 2016

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

COELHO, Marcelo. Falcão aparece como marco no telejornalismo. **Folha On Line**, São Paulo, 21 mar. 2006, Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u58961.shtml>>. Acesso em: 31 jul. 2006.

DE AZEVEDO, Sara Dionizia Rodrigues. **Formação discursiva e discurso em Michel Foucault**

DE OLIVEIRA SILVA, Keli. **A periferização causada pela desigual urbanização brasileira**. In: Revista Uutáqua – revista acadêmica multidisciplinar nº 11, 2007

DESTAK JORNAL. **MV Bill lança EP com ênfase nos protestos e crítica vandalismo**. Disponível em: <<http://www.destakjornal.com.br/noticias/diversao-arte/mv-bill-lanca-ep-com-enfase-nos-protestos-e-critica-vandalismo-233802/>>. Acesso em 12 set. 2016

ESTADÃO. **Polícia diz que MV Bill não fez apologia ao tráfico**. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,policia-diz-que-mv-bill-nao-fez-apologia-ao-trafico,20010220p5084>>. Acesso em 13 de jul. 2016

FERREIRA, Mauro. **Falcão – O bagulho é doido: Sem maquiar a realidade, MV Bill surpreende e ameniza discurso em cd que tem até samba-rock e bossa**

nova. Disponível em:

<http://www.terra.com.br/istoegente/356/diversao_arte/musica_falcao.htm>. Acesso em 15 jul. 2016

FISCHER, R.M.B. **Adolescência em discurso: mídia e produção de subjetividade**. Porto Alegre, 1996. Tese (dout.) Faced/PPGEDU/UFRGS.

_____. **Foucault e a análise do discurso em educação**. Cad. PESQUI., São Paulo, n. 114, p. 197-223, Nov. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-5742001000300009&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 30 de julho de 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-15742001000300009>.

_____. **Foucault revoluciona a pesquisa em educação?** In. PERSPECTIVA, Florianópolis, v. 21, n. 02, p. 371-389, jul. / dez. 2003

FOLHA DE S. PAULO. **Polícia investiga se clipe de MV Bill faz apologia ao crime**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u8351.shtml>>. Acesso em 13 de jul. 2016

FOLHA ONLINE. **TV Câmera exhibe “Falcão – meninos do tráfico”**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u59107.shtml>> Acesso em: 13 set. 2016

_____. **MV Bill recebe prêmio do rei da Espanha por “Falcão”**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u70204.shtml>>. Acesso em 7 ago. 2016

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Editora Vozes, 1975

FOUCAULT, Michel. **“Genealogia e Poder”**. In: *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense, 1986.

FOUCAULT, Michel. **MICHEL FOUCAULT E A “MICROFÍSICA DO PODER”** *Microfísica do Poder*. 11ª ed., Rio de Janeiro: Graal, 1997.

FOUCAULT, Michel. **L’herméneutique du sujet cours au Collège de France**. Paris: Gallimard, 2001.

FUSCALDO. **Mv Bill explica por que aceitou entrar em ‘Malhação’: ‘Há mudança no comportamento da...’** Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/megazine/mv-bill-explica-porque-aceitou-entrar-em-malhacao-ha-uma-mudanca-no-comportamento-da-2963206>>. Acesso em: 22 ago. 2016

FRANÇA, Jamari. **MV Bill bota o dedo na cara das mazelas políticas e sociais do país em novo cd e dvd**. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/mv-bill->

[bota-dedo-na-cara-das-mazelas-politicas-sociais-do-pais-em-novo-cd-dvd-3127009](#)>. Acesso em 20 ago. 2016

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. **Do Samba ao Rap: a música negra no Brasil**. 1998. 277 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. 1998

HALL, Stuart et al. (Ed.). **Representation: Cultural representations and signifying practices**. Sage, 1997.

HERSCHMANN, Michael, **O Funk e o Hip-Hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

JORNAL DO SENADO. **Autores doe documentário sobre crianças no tráfico vêm ao Senado**. Disponível em: <<http://www12.senado.leg.br/jornal/edicoes/2006/03/24/autores-de-documentario-sobre-criancas-no-trafico-vem-ao-senado>> Acesso em 13 de jul. 2016

KER, João. MV Bill usa seu rap como ferramenta social: “**Ninguém posta #somostodossalvos e nem a porra do hip hop se indigna**”. Disponível em: <<http://www.heloisatolipan.com.br/musica/entrevistamvbill/>>. Acesso em 12 set. 2016

KLEIN, Cristian. **Cantor cria partido pró-negros**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc0605200125.htm>>. Acesso em 13 de jul. 2016

LAZZARETTI, Miguel. **A produção da ação coletiva no MST: Relações de poder e subjetividade**. 2007. 378 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Sociologia Universidade Federal da Paraíba, Paraíba. 2007.

MARICATO, Ermínia. “**Brasil, cidades - alternativas para a crise urbana**”. 2. ed., Petrópolis: VOZES, 2002.

MARTINS, Carlos Henrique Dos Santos. “**Os bailes de charme: espaços de elaboração de identidades juvenis**.” *Última década* 22 (2005): 39-62.

MATHIAS, Rodrigo. **Entrevista com MV Bill**. Disponível em: <http://amaivos.uol.com.br/amaivos2015/?pg=noticias&cod_canal=34&cod_noticia=9296>. Acesso em 12 set. 2016

MATTOS. “**Fantástico**” **exibe documentário sobre o tráfico juvenil**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u58925.shtml>>. Acesso em: 13 set. 2016

MEIRELLES, Renato; ATHAYDE, Celso. **Um país chamado favela**. Editora Gente Liv e Edit Ltd, 2016.

MELLO, Jean. **MV Bill, traficante de informações**. Disponível em: <<http://outraspalavras.net/blog/2012/05/14/mv-bill-trafficante-de-informacoes/>>. Acesso 08 set. 2016

MONTOJOS, Marcia. **O polêmico rapper luta pela participação dos negros na política**. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/93/urgente/urgente_2.htm>. Acesso em 12 de jul. 2016

MUNIZ, Diógenes. **“Falcão – Meninos do tráfico” vira alvo de críticas**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u59234.shtml>>. Acesso em 7 ago. 2016

MV Bill. **Roda Viva**. São Paulo: TV Cultura, abr. 2005. Entrevista concedida a Paulo Markun et al. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/318/entrevistados/mv_bill_2005.htm>. Acesso em: 23 jul. 2016.

MV Bill. **De Frente com Gabi**. SBT, ago. 2012. Entrevista concedida a Marília Gabriela. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vYwiEHo8ltA>>. Acesso em: 01 ago. 2016

NAIFF, Luciene Alves Miguez; NAIFF, Denis Giovani Monteiro. **A favela e seus moradores: culpados ou vítimas? Representações sociais em tempos de violência**. Estud. pesqui. Psicol., Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 107-119, dez. 2005. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812005000200011&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 07 set. 2016.

NASCIMENTO, Renata Gaspar. **"DEIXEI DE SER DO MOVIMENTO NEGRO, PASSEI A SER UM PRETO EM MOVIMENTO": ANÁLISE CRÍTICO-DISCURSIVA DO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE EM UMA NARRATIVA DE RESISTÊNCIA À LUZ DA PROPOSTA DE NARRATIVIZAÇÃO DAS ESTRUTURAS SOCIAIS.**"

PEREIRA JR., Alberto. **MV Bill estreia programa de entrevistas no Canal Brasil**. Disponível em: <<http://f5.folha.uol.com.br/televisao/1180145-mv-bill-estreia-programa-de-entrevistas-no-canal-brasil.shtml>>. Acesso em 7 ago. 2016

PERSIA, Mary. **MV Bill conclui trilogia “Falcão” e mostra RPB em novo trabalho**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u61280.shtml>>. Acesso em 14 jul. 2016

PREFEITURA DO DISTRITO FEDERAL. (1937), **Código de obras de 1937**. Rio de Janeiro, Prefeitura do Distrito Federal.

PREFEITURA DO DISTRITO FEDERAL. (1949), **Censo das favelas**; aspectos gerais. Rio de Janeiro, Secretaria Geral do Interior e Segurança, Departamento de Geografia e Estatística.

RANGEL, Sérgio. **Artistas defendem o novo clipe de MV Bill**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2712200011.htm>>. Acesso em 13 de jul. 2016

REVISTA ÉPOCA. **MV Bill lança ‘Declaração de Guerra’ e critica o filme ‘Cidade de Deus’**. Disponível em:

<<http://revistaquem.globo.com/Revista/Quem/0,,EMI30868-9531,00-MV+BIL+LLANCA+DECLARACAO+DE+GUERRA+E+CRITICA+O+FILME+CIDADE+DE+DEUS.html>>. Acesso em 12 de jul. 2016

ROCHA, Janaina, Mirella Domenich, and Patrícia Casseano. **Hip hop: a periferia grita**. Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

ROSA, Thaís Troncon. "**Favelas, periferias: uma reflexão sobre conceitos e dicotomias.**" *GT 01–A Cidade nas Ciências Sociais: Teoria, Pesquisa e Contexto* (2009)

SANTANA, Frederico. **Causa e efeito: quando a culpa também é nossa (reflexões sobre rap, política e sociedade)**. Disponível em: <<http://canalcienciascriminais.com.br/artigo/causa-e-efeito-quando-a-culpa-tambem-e-nossa-reflexoes-sobre-rap-politica-e-sociedade-por-frederico-de-lima-santana/>>. Acesso em 08 set. 2016

SANTI, Helena Chierentin, and Vilso Junior Chierentin Santi. "**Stuart Hall e o trabalho das representações.**" *Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação 2.1* (2009).

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Os efeitos dos discursos: saber e poder para Michel Foucault e Pierre Bourdieu**. Plural (São Paulo. Online), São Paulo, v. 6, p. 103-117, dec. 1999. ISSN 2176-8099. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/plural/article/view/77125>>. Acesso em: 20 de junho de 2016. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2176-8099.pcs0.1999.77125>.

SOUZA, Ana Raquel Motta de. **A Favela de influência: uma análise das práticas discursivas dos Racionais MCs. 2005**. Dissertação. (Mestrado em Linguística) — Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

TELLES, Vera da Silva. "**Trajatórias urbanas: fios de uma descrição da cidade**". Departamento de Sociologia, FFLCH – USP, 2005, (mimeo).

TELLES, Vera da Silva; CABANES, Robert. **Nas tramas da cidade: trajetórias urbanas e seus territórios**. São Paulo: Humanitas, v. 6, 2006.

TERRA. **Único sobrevivente de Falcão pede nova chance**. Disponível em: <<http://exclusivo.terra.com.br/interna/0,,OI935979-EI11118,00.html>>. Acesso em: 13 set. 2016

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular**, São Paulo, Editora Círculo do Livro

VALLADARES, Lícia do Prado. "**A gênese da favela carioca: do campo à cidade, da rejeição ao controle**". **A invenção da favela: do mito de origem à favela.com**. Rio de Janeiro: FGV, 2005, p. 22-73.

VALLADARES, Lícia do Prado. **“A gênese da favela carioca: a produção anterior às ciências sociais”**. Revista brasileira de Ciências Sociais, v 15, n 44, São Paulo, out. 2000

VAZ, Lilian Fessler. (1994), **“Dos cortiços às favelas e aos edifícios de apartamentos — a modernização da moradia no Rio de Janeiro”**. Análise Social — Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 24, 127: 581-97.

WERNECK, Felipe. **MV Bill quer fazer miséria virar dinheiro**. O Estado de S. Paulo, 13 jun.2006, Caderno 2.