

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO

MARIA JULIA DE ARAUJO PELUCIO AIRES

**ILUSÃO - CRACOLÂNDIA: A CONSTITUIÇÃO DISCURSIVA DO JOVEM
PERIFÉRICO NO ENUNCIADO MIDIÁTICO VIDEOCLÍPE**

UBERLÂNDIA, 2025

MARIA JULIA DE ARAUJO PELUCIO AIRES

ILUSÃO – CRACOLÂNDIA:

A CONSTITUIÇÃO DISCURSIVA DO JOVEM PERIFÉRICO NO ENUNCIADO
MIDIÁTICO VIDEOCLIQUE

Monografia apresentada no Curso de Jornalismo na Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Vinícius Durval Dorne

UBERLÂNDIA, 2025

ILUSÃO – CRACOLÂNDIA: A CONSTITUIÇÃO DISCURSIVA DO JOVEM PERIFÉRICO NO ENUNCIADO MIDIÁTICO VIDEOCLIPE

Monografia apresentada no Curso de Jornalismo na Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Jornalismo.

Uberlândia, 08 de maio de 2025.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Vinícius Durval Dorne – Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Profa. Dra. Diélen Borges - – Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Prof. Dr. João Damásio - – Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

À Polyana, que mesmo com toda a dificuldade,
nunca desistiu de mim nem dos meus sonhos,
mesmo que isso custasse os dela.

Te amo mãe!

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente à minha mãe, sem ela eu provavelmente não estaria aqui apresentando esta monografia, obrigada por nunca desistir de mim, nós sabemos que não foi fácil. Agradeço também à minha avó, dona Antônia, por sempre ter ficado ao meu lado e ter apoiado meu sonho. Agradeço aos meus irmãos, Wallace, Maria Clara e Mariana, porque apesar de quando estamos perto querermos nos matar, de longe só eles são capazes de me dar forças. Agradeço ao meu pai, por ter me ajudado durante a graduação, mesmo sabendo que foi difícil muitas vezes, ele não deixou faltar nada. E para fechar os agradecimentos à família, agradeço às minhas tias Natália e Juliana, ao meu tio Helton e ao meu padrinho Júlio, por todo o apoio que me deram durante todos esses anos, foi muito importante para mim. Ah, não posso me esquecer do meu primo Miguel, que quando passei na faculdade, mesmo ele tendo ficado triste com a distância que estaríamos, apoiou meu sonho, já que de acordo com ele, sendo jornalista, eu conseguiria levá-lo para conhecer o Messi (rs).

Agradeço aos meus amigos da vida, Thiago, Mariana, Clara, Maria Eduarda, Vivian, Alex, Caíque, Sérgio, Gabriel e Thalita, não foi fácil ficar longe de vocês durante esses anos, mas eu agradeço por nunca terem soltado a minha mão e por terem vibrado todas as minhas conquistas comigo.

Agradeço aos amigos que fiz durante a graduação, sem vocês eu não seria a pessoa que sou hoje, vocês me transformaram em uma pessoa melhor e definitivamente mais feliz, e por muitas vezes me fizeram me enxergar de uma maneira que nunca tinha enxergado antes. Blaranis, Juliana, Julia, Giovanna, Lauryn e Estela, eu amo vocês com todo meu coração. E agradeço ao João Marcelo e ao André, por deixarem tudo mais leve e por sempre me darem um lar quando eu precisei de acolhimento, eu amo vocês.

Agradeço ao meu orientador, por ter aceitado pegar este trabalho no meio e ter tido paciência em me orientar, me corrigir e me auxiliar, não foi fácil pra mim escrever uma monografia, obrigada pela paciência.

Agradeço também ao MC Haniel, por mais clichê que seja, além de ser fã do artista, por sempre ter me inspirado em meus trabalhos, por levar o funk a lugares

que nunca havíamos imaginado, por trazer em suas letras temas tão importantes e que salvam a vida de milhares de jovens com a sua influência.

Um agradecimento em especial a um amigo que infelizmente hoje não se encontra mais neste plano para ver que eu finalmente terminei. Léo, você sempre me perguntava quando eu ia acabar a faculdade, quando eu ia voltar pra casa, estava preocupado com a possibilidade de eu não estar presente no seu casamento... hoje eu posso te dizer que eu finalmente acabei, mas tenho que dizer isso olhando as estrelas, porque infelizmente você não está mais aqui. Você sempre me apoiou, sempre esteve comigo nos melhores e piores momentos que passei durante a graduação, e eu gostaria muito que você estivesse aqui nesse momento de conclusão, mas sei que de onde quer que esteja você está me vendo agora, e está orgulhoso, porque sei o quanto você sempre acreditou que daria tudo certo, quando muitas vezes nem eu mesma acreditava. Esse trabalho também é para você. Te amo!

E por fim agradeço a mim, por não ter desistido, eu sei que não foi uma tarefa fácil, esses anos foram difíceis, mas chegamos ao fim.

“Para aqueles que querem fugir da realidade, cuidado com aquilo que te faz voar, mas depois tira o seu céu, e o que sobra é só o inferno.”

Alok

AIRES, Maria Julia de Araujo Pelucio. *Ilusão - Cracolândia: a constituição discursiva do jovem periférico no enunciado midiático videoclipe*. 2025. 68 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Jornalismo) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2025.

RESUMO

Esta pesquisa analisa a constituição discursiva do jovem periférico no enunciado midiático videoclipe *Ilusão - Cracolândia*, ou seja, investiga como esse sujeito é tomado como objeto do discurso, sendo discursivizado nessa materialidade. O videoclipe foi produzido pela produtora GR6 Explode, e a música foi composta pelos MC'S Hariel, Davi, Ryan SP e Salvador da Rima, com a melodia de Djay W e Alok. A abordagem teórica metodológica se baseia nos Estudos Discursivos Foucaultianos, articulando conceitos como os de enunciado, subjetivação e resistência. Busca-se compreender os mecanismos discursivos que promovem efeitos de verdades à juventude periférica, bem como identificar se há espaço para a ressignificação das subjetividades dentro da narrativa apresentada. O gesto analítico se deu a partir de três trajetos temáticos: sujeitos e espaços, heterogeneidade dos corpos e sujeito central do videoclipe. A pesquisa reflete que, na busca por promover a conscientização sobre os impactos das drogas em comunidades periféricas, o videoclipe discursiviza os moradores da Cracolândia como sujeitos complexos, marcados por histórias de dor, mas também por gestos de solidariedade e sobrevivência. São visibilizados distintos corpos e vivências outras presentes na comunidade abordada na materialidade. Não obstante, neste processo, observa-se o atravessamento do discurso religioso como catalisador da “salvação” dos usuários de drogas, e o da falta de políticas públicas para o sujeito jovem periférico. Além disso, a investigação ressalta o papel do funk como ferramenta de mobilização e resistência, ao mesmo tempo em que discute as contradições e responsabilidades associadas à produção cultural.

Palavras-chave: discurso; jovem periférico; funk; Michel Foucault; análise midiática.

AIRES, Maria Julia de Araujo Pelucio. *Ilusão - Cracolândia: a constituição discursiva do jovem periférico no enunciado midiático videoclipe*. 2025. 68 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Jornalismo) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2025.

ABSTRACT

This research analyzes the discursive construction of the peripheral youth in the media statement of the music video Ilusão - Cracolândia, that is, it investigates how this subject is taken as an object of discourse and discursively shaped in this materiality. The video was produced by GR6 Explode, and the song was composed by MCs Hariel, Davi, Ryan SP, and Salvador da Rima, with the melody by Djay W and Alok. The theoretical and methodological approach is based on Foucauldian Discourse Studies, articulating concepts such as statement, subjectivation, and resistance. The research seeks to understand the discursive mechanisms that produce truth effects about peripheral youth, as well as to identify whether there is room for the resignification of subjectivities within the presented narrative. The analytical gesture followed three thematic paths: subjects and spaces, heterogeneity of bodies, and the central subject of the music video. The study reflects that, in its attempt to raise awareness about the impact of drugs in peripheral communities, the music video discursively constructs the residents of Cracolândia as complex subjects, marked by stories of pain but also by acts of solidarity and survival. Different bodies and alternative life experiences present in the portrayed community are made visible in the materiality. Nevertheless, in this process, the discourse of religion is observed to act as a catalyst for the “salvation” of drug users, alongside the absence of public policies for peripheral youth. Furthermore, the research highlights the role of funk as a tool for mobilization and resistance, while also discussing the contradictions and responsibilities involved in cultural production.

Keywords: discourse; peripheral youth; funk; Michel Foucault; media analysis.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1: A importância de projetos sociais | 34 |
| Figura 2: A realidade urbana..... | 35 |
| Figura 3: Mapa da Cracolândia | 36 |
| Figura 4: A dualidade | 38 |
| Figura 5: Dia a dia das crianças na comunidade..... | 39 |
| Figura 6: Crianças brincando. | 40 |
| Figura 7: A amizade que salva o caminho..... | 42 |
| Figura 8: O gesto de inocência e o apoio da comunidade..... | 44 |
| Figura 9: O símbolo da esperança. | 46 |
| Figura 10: A representação materna e Dona Maria..... | 47 |
| Figura 11: Criança observando um homem “baforando” lança perfume..... | 48 |
| Figura 12: O preço da droga. | 49 |
| Figura 13: Marido chega em casa sob efeito de substâncias. | 50 |
| Figura 14: Mãe protege o filho de marido alcoolizado. | 51 |
| Figura 15: Mãe sai às ruas em oração em busca de seu filho..... | 52 |
| Figura 16: O sujeito como parasita..... | 55 |
| Figura 17: Filho reencontra a mãe enquanto está nas ruas..... | 57 |
| Figura 18: Mãe emocionada após reencontrar filho. | 57 |
| Figura 19: Emoção do reencontro..... | 60 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| LISTA DE FIGURAS | 10 |
| SUMÁRIO | 11 |
| 1 INTRODUÇÃO | 4 |
| 2 DISCURSO E MÍDIA | 7 |
| 2.1 DISCURSO | 7 |
| 2.2 ENUNCIADO | 10 |
| 2.3 PRÁTICAS DISCURSIVAS MIDIÁTICAS | 12 |
| 2.3.1 Videoclipe | 13 |
| 3 SUJEITO E RESISTÊNCIA | 16 |
| 3.1 ENTRE O PODER E A RESISTÊNCIA, O SUJEITO EM FOUCAULT | 16 |
| 3.2 SUJEIÇÃO E PRÁTICAS DE LIBERDADE | 20 |
| 3.3 O ESTÉTICO COMO CAMPO DE RESISTÊNCIA | 21 |
| 4 O FUNK E OS MC'S | 24 |
| 4.1 BREVE PANORAMA DA HISTÓRIA DO FUNK NO BRASIL | 24 |
| 4.2 O FUNK ATUALMENTE | 27 |
| 4.3 OS MC'S | 28 |
| 4.3.1 MC Hariel | 28 |
| 4.3.2 MC Ryan SP | 29 |
| 4.3.3 MC Davi | 29 |
| 4.3.4 Salvador da Rima | 30 |
| 4.3.5 Djay W | 31 |
| 4.3.6 Alok | 31 |
| 5 ANÁLISE E PERCURSO METODOLÓGICO | 33 |
| 5.1 SUJEITOS E/NOS ESPAÇOS | 37 |
| 5.2 HETEROGENEIDADE DOS CORPOS | 43 |
| 5.3 SUJEITO CENTRAL DO VIDEOCLIQUE | 49 |
| 5.4 CONCLUSÃO DA ANÁLISE | 59 |
| 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 61 |
| REFERÊNCIAS | 64 |

1 INTRODUÇÃO

A construção discursiva midiática da juventude periférica tem sido marcada por estereótipos e construções discursivas que reforçam uma visão marginalizada desses sujeitos. No contexto brasileiro, canções, novelas, filmes e videoclipes frequentemente retratam o jovem periférico de maneira pejorativa, associando-o à criminalidade, ao tráfico de drogas e à violência. Essa visão, amplamente disseminada, não apenas reflete percepções sociais já estabelecidas, mas também contribui para a sua perpetuação, moldando a forma como esses indivíduos são enxergados e tratados na sociedade. Diante disso, surge a questão central desta pesquisa: como o jovem periférico é construído discursivamente no enunciado midiático do videoclipe *Ilusão - Cracolândia*?

O objetivo deste estudo é analisar de que maneira os discursos presentes no videoclipe constroem e posicionam o jovem periférico dentro de determinadas categorias sociais, explorando se essa representação reforça estereótipos preexistentes ou se oferece uma nova perspectiva sobre esse sujeito. Busca-se compreender os mecanismos discursivos utilizados para atribuir efeitos de verdade à juventude periférica, bem como identificar se há espaço para a ressignificação das subjetividades dentro da narrativa apresentada. A investigação, portanto, se insere em um debate mais amplo sobre estigma social, preconceito estrutural e os impactos das representações midiáticas na construção da realidade social.

A escolha do videoclipe *Ilusão - Cracolândia* como objeto de estudo justifica-se por sua relevância dentro do cenário musical e midiático contemporâneo. Lançado em 2020, o videoclipe rapidamente ganhou grande visibilidade, alcançando o primeiro lugar nas paradas musicais e gerando ampla repercussão nas plataformas de streaming como YouTube e Spotify. O sucesso da obra reflete não apenas a popularidade do funk entre os jovens, mas também a força de sua mensagem social. Diferentemente de outras produções do gênero, essa obra propõe uma reflexão sobre o uso de drogas e suas consequências, funcionando como um alerta e um instrumento de conscientização. A partir dessa abordagem diferenciada, surge a curiosidade de compreender como os sujeitos construídos na obra são discursivamente construídos e qual o impacto dessas representações na percepção da sociedade sobre a juventude periférica.

Para a realização desta pesquisa, utilizaremos como base teórica os conceitos do Estudos Discursivos Foucaultianos, que permite examinar como os

discursos produzem efeitos de verdade e constroem subjetividades dentro de determinados contextos históricos e sociais. O pensamento foucaultiano é essencial para compreender como as relações de poder operam na constituição do sujeito e na determinação dos lugares que ele ocupa no espaço social. Além disso, Foucault nos fornece ferramentas para explorar como os discursos midiáticos funcionam como dispositivos de controle e normalização, moldando percepções e comportamentos dentro da sociedade.

A estrutura deste trabalho está organizada em quatro capítulos principais. O primeiro capítulo apresenta o referencial teórico que fundamenta a pesquisa, abordando a metodologia de análise do discurso e os principais conceitos de Foucault relacionados ao tema. O segundo capítulo, intitulado *Sujeito e resistência*, investiga como o sujeito periférico é retratado na mídia e de que forma a resistência pode se manifestar dentro dessas narrativas discursivas. O terceiro capítulo faz um resgate histórico do funk, analisando sua trajetória desde suas origens nos Estados Unidos até sua consolidação como um dos gêneros musicais mais populares no Brasil. Essa contextualização é essencial para compreender as transformações do gênero e as disputas simbólicas em torno de sua legitimidade. Por fim, o quarto capítulo apresenta a análise da letra e do videoclipe *Ilusão - Cracolândia*, examinando a materialidade semiológica do enunciado constroem a imagem do jovem periférico dentro dessa obra midiática. Essa análise será dividida em quatro tópicos específicos, cada um abordando um aspecto relevante do discurso presente no videoclipe.

Entre os capítulos teóricos, o primeiro, intitulado *Discurso e mídia*, estrutura-se em três tópicos e um subtópico, abordando a relação entre comunicação, discurso e poder. O segundo capítulo, *Sujeito e resistência*, aprofunda a discussão sobre a construção do sujeito e as possibilidades de contestação dentro dos discursos midiáticos. O terceiro capítulo, *O funk e os Mc's*, apresenta três tópicos e seis subtópicos que discutem a trajetória do funk e a importância dos artistas envolvidos na produção de *Ilusão - Cracolândia*. O último capítulo, dedicado à análise do videoclipe, investiga os elementos discursivos observados e discute suas implicações para a percepção da juventude periférica.

Com esta pesquisa, espera-se contribuir para uma reflexão crítica sobre os mecanismos discursivos que constroem a imagem do jovem periférico no Brasil, evidenciando como a mídia participa na produção e manutenção de certos estereótipos sociais. Além disso, pretende-se mostrar que o funk, enquanto

manifestação cultural, não apenas trata de realidades sociais, mas também pode servir como um espaço de ressignificação e resistência para os sujeitos que nele se reconhecem.

2 DISCURSO E MÍDIA

No panorama contemporâneo, a mídia desempenha um papel central na construção e circulação do conhecimento, na produção de discursos e na formação de identidades individuais e coletivas. No entanto, a análise da mídia vai além da mera observação de conteúdo e audiência; ela demanda uma compreensão das dinâmicas discursivas que a permeiam e das relações de poder que a atravessam.

Ao adotar uma abordagem foucaultiana, buscamos não apenas compreender as dinâmicas discursivas da mídia, mas também desafiar as estruturas de poder que as sustentam e explorar as possibilidades de resistência e transformação dentro desse contexto.

Neste capítulo vamos nos aprofundar no discurso e mídia:

2.1 DISCURSO

Para Foucault (1971), o discurso transcende a mera comunicação verbal, configurando-se como uma prática social complexa que permeia todas as esferas sociais. Mais do que um conjunto de enunciados, o discurso é uma teia de relações de saber-poder, que molda a realidade social, produzindo regimes de verdade.

Em "A Ordem do Discurso" (1971), Foucault busca explicar as engrenagens dessa complexa maquinaria, a partir dos regimes de funcionamento discursivos, tais como os mecanismos de exclusão, inclusão e silenciamento. O discurso, segundo o autor, não é um reflexo passivo da realidade, mas sim uma força ativa que a constrói e a transforma. As práticas discursivas não apenas descrevem o mundo, mas participam na criação das categorias e conceitos que moldam nossa compreensão.

Desta forma, o discurso não é e não se reduz a uma forma de comunicação, mas é tomado como um instrumento fundamental para a constituição do conhecimento e das relações de poder na sociedade e destaca a importância de compreender o discurso como parte integrante das práticas sociais e das instituições: "[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas é aquilo pelo qual e com o qual se luta, é o próprio poder de que procuramos assenhorear-nos." (FOUCAULT, 1971). A citação enfatiza que o discurso não é neutro; ele está intrinsecamente ligado às relações de saber e de poder e é moldado por elas.

Foucault (1971) argumenta que as formas de conhecimento e as práticas discursivas são utilizadas como instrumentos de controle e legitimação do poder. A verdade, então, é considerada como produto do próprio discurso, sendo, portanto, histórica, não universal e nem absoluta, mas sim uma construção social que se estabelece por meio do discurso. O discurso considerado verdadeiro em um dado campo e em um dado momento histórico determina quais saberes são considerados válidos e quais são deslegitimados, exercendo um controle sobre o que é considerado verdadeiro e falso.

Foucault (1984) argumenta que o poder não se exerce apenas de forma coercitiva e que ampara, mas também é fruto da existência do discurso. As normas, valores e crenças presentes em um determinado discurso recaem sobre os sujeitos, objetivando-os e subjetivando-os. Assim, ao analisar os discursos, o filósofo reflete sobre a necessidade de observar como estão assentados sobre relações de saber-poder, o que nos permite questionar as verdades estabelecidas, desnaturalizando as evidências que, não raro, fabricam nossas subjetividades e nossas relações sociais.

Para Foucault (1984), o poder não é apenas uma força que diz "não" ou que impõe limites externos aos indivíduos. Ele também é produtivo, ou seja, cria realidades, normas e formas de subjetividade. Em vez de simplesmente proibir ou reprimir, o poder também produz efeitos positivos, moldando comportamentos, identidades e relações sociais. Ele argumenta que o poder é relacional, o que significa que ele não está concentrado em uma entidade centralizada (como o Estado), mas se manifesta em uma rede complexa de relações sociais. O poder opera em todos os níveis da sociedade, desde as instituições mais formais até as interações cotidianas entre indivíduos. Ele não é exercido apenas de cima para baixo, mas também de maneira horizontal e descentralizada. Além disso, enfatiza que o poder se dá entre sujeitos livres. Isso significa que o poder não é algo externo que é imposto aos indivíduos passivamente, mas sim algo que emerge das próprias relações sociais e das práticas discursivas. Os sujeitos são ao mesmo tempo produto e produtor do poder, pois participam ativamente na reprodução das normas e das estruturas de poder que os constituem.

Foucault (1971) também destaca a dimensão histórica do discurso, argumentando que ele está enraizado em condições de possibilidade sociais, políticas e culturais específicas. Em contraste com a visão linear e progressista da história, Foucault (1971) propõe uma abordagem descontínua. Ele argumenta que a história

não segue uma trajetória linear de desenvolvimento, mas é marcada por rupturas, descontinuidades e mudanças abruptas. Em vez de buscar uma narrativa unificada e coerente, Foucault (1971) está interessado nas fissuras e nas rupturas que desafiam as noções tradicionais de continuidade histórica. Para ele, o discurso não é apenas uma forma de comunicação, mas também um instrumento de poder que molda nossas percepções, identidades e relações sociais. Ele investiga como diferentes formações discursivas surgem em momentos específicos da história, moldando e sendo moldadas pelas condições sociais, políticas e culturais de sua época.

Essas formações discursivas não são homogêneas, mas sim heterogêneas, compostas por uma multiplicidade de vozes, perspectivas e pontos de vista. Foucault (1971) está interessado nas contradições e nas tensões dentro do discurso, destacando como diferentes discursos competem pelo poder e pela legitimidade. Além disso, ele enfatiza a importância das múltiplas temporalidades na análise histórica. Ele rejeita a ideia de que a história é governada por uma única linha do tempo e propõe a existência de várias temporalidades coexistentes e sobrepostas. Isso significa que o passado não está fixo e imutável, mas é constantemente reinterpretado e reconfigurado através do presente.

Cada época e sociedade produzem e reproduzem seus próprios discursos, refletindo e reforçando as relações de poder. Assim, o discurso não é estático, mas dinâmico, ora se repetindo ora se transformando ao longo do tempo em resposta às mudanças sociais e às transformações nas formas de poder que emergem.

Frente a isso, Foucault (1971) ressalta a importância da análise das práticas discursivas para entender as dinâmicas de poder em diferentes contextos. O filósofo problematiza como certas formas de discurso são privilegiadas e autorizadas em determinados contextos institucionais, enquanto outras são desautorizadas e marginalizadas. Isso denota como o poder se manifesta não apenas por meio da imposição de regras e leis, mas também por meio da produção e circulação de discursos específicos que legitimam certas visões de mundo e excluem outras.

Foucault (1971) também chama a atenção para a importância da resistência e da contestação dentro do campo discursivo, argumentando que assim como o poder se exerce por meio do discurso, também é possível subverter e desafiar as relações de poder estabelecidas a partir da produção de novos discursos e da desconstrução das narrativas dominantes. Dessa forma, a análise do discurso não apenas revela as estruturas de poder existentes, mas possibilita outros olhares para o social e o político.

Frente a isso, ao examinar o papel do discurso na sociedade, Foucault (1971) nos convida a compreender as complexas interações entre discurso, poder e verdade, de modo a suspender as verdades estabelecidas. De acordo com o filósofo, o poder opera não apenas por meio da promoção de certos discursos, mas também através da supressão ou marginalização de outros. Nesse sentido, o silenciamento de determinadas vozes ou perspectivas é uma estratégia crucial de controle e dominação. Essa perspectiva destaca a importância não apenas de analisar os discursos dominantes, mas também de dar voz às experiências e narrativas que foram historicamente marginalizadas ou excluídas.

Foucault (1971) sugere que, ao desafiar as normas e valores estabelecidos a partir da produção de novos discursos e da desconstrução das narrativas dominantes, é possível abrir espaços para formas alternativas de conhecimento e poder. Isso implica não apenas em uma crítica das instituições e práticas existentes, mas também na criação de novas possibilidades de agência e resistência dentro do campo discursivo.

2.2 ENUNCIADO

O conceito de enunciado é central para empreender uma análise do discurso e das práticas discursivas. O enunciado é considerado a menor unidade significativa do discurso, o "átomo" do discurso (FOUCAULT, 1987). No entanto, é importante ressaltar que o enunciado não deve ser confundido com uma simples frase, ato de fala ou proposição lógica. Em vez disso, Foucault o concebe como uma "função enunciativa" que entrecruza um referencial, uma posição sujeito, um campo associado e uma materialidade.

Em relação ao referencial, Foucault (1987) explicita que cada enunciado tem um referencial específico, ou seja, diz respeito a todo um espaço de diferenciações, de nomeações que o enunciado constrói sobre o objeto de que trata;

Todo enunciado para ser realizado depende da produção de um sujeito, que ocupa uma dada posição sujeito quando enuncia. Isso não se trata do autor ou falante individual, mas diz respeito às posições sociais, políticas e culturais que o sujeito ocupa dentro de uma determinada formação discursiva;

Cada enunciado está imerso em um campo associado mais amplo, que inclui outros enunciados e práticas discursivas concomitantes, que o antecedem, bem como

ulteriores ao próprio enunciado. Esses enunciados não são isolados, mas fazem parte de um sistema discursivo maior que possibilita sua produção, circulação e recepção.

Por fim, o enunciado tem uma materialidade específica, que se refere às condições de instituição, espaço, tempo, superfície que possibilitam o aparecimento do enunciado no tempo e no espaço. A materialidade é a condição para o surgimento dos enunciados e, desta forma, é um dos seus elementos constituintes.

Essa abordagem do enunciado como uma função enunciativa é fundamental para a análise arqueológica do discurso proposta por Foucault. Em seu livro "Arqueologia do Saber" (1987), Foucault explora essas questões ao examinar as condições de possibilidade e de emergência do discurso, bem como as regras e regularidades que governam sua repetição e/ou transformação ao longo do tempo.

Souza (2013), em suas análises a partir de Foucault, também destaca a importância do enunciado como uma unidade fundamental para compreender as práticas discursivas e as dinâmicas do poder. Ela argumenta que o enunciado não pode ser reduzido a uma simples frase ou proposição lógica, mas deve ser entendido como uma construção histórica que o liga às relações de saber e poder. Suas análises ajudam a elucidar ainda mais a natureza multifacetada do enunciado e sua relação com as estruturas de poder e conhecimento.

Frente ao exposto, comprehende-se que, conforme Foucault (1987), para compreender o funcionamento dos discursos, é preciso se voltar para sua materialidade histórica, ou seja, o próprio enunciado. Para o autor, o enunciado é uma unidade discurso que possibilita a existência concreta dos discursos e sua circulação na sociedade.

De acordo com Foucault (1987), os enunciados não são neutros, mas permeados por relações de saber e de poder. Em outras palavras, os enunciados constroem internamente a própria realidade da qual dizem, e não são produtos individuais, mas estão inseridos em formações discursivas, que organizam o funcionamento dos discursos.

Para Foucault (1987), as formações discursivas são as condições de possibilidade para o surgimento de enunciados dentro de uma determinada formação histórica. Elas abrangem não apenas as regras formais da linguagem, mas também as normas sociais, as relações de poder e as instituições que moldam e regulam o discurso em uma sociedade. As formações discursivas não são simplesmente coleções de textos ou práticas linguísticas, mas sistemas complexos de relações que

determinam quais discursos são considerados legítimos, quem tem autoridade para falar e como o conhecimento é produzido e disseminado em uma determinada época.

Compreender os enunciados e suas relações com as formações discursivas é essencial para analisar como o poder opera por meio do discurso e como as diferentes formas de conhecimento são produzidas, contestadas e transformadas ao longo do tempo.

Portanto, para Foucault, entender os enunciados não se resume apenas à análise de sua superfície, mas também envolve investigar as relações intrínsecas existentes entre saber, poder e verdade que sustentam e que permitem sua existência. Ao examinar os enunciados, podemos desvendar as relações de poder e as formas pelas quais o discurso é utilizado para estabelecer e manter certas ordens sociais e formas de conhecimento.

2.3 PRÁTICAS DISCURSIVAS MIDIÁTICAS

As práticas discursivas midiáticas dizem respeito às produções discursivas que se realizam pelos meios de comunicação de massa, como jornais, televisão, rádio e internet, pelo modo como produzem e disseminam discursos sobre diversos temas, de modo a atuar na percepção e opinião pública, no comportamento das pessoas. As práticas discursivas midiáticas não apenas transmitem informações, mas também exercem poder ao determinar quais discursos são legitimados e quais são marginalizados.

Desta forma, não há como tratar das práticas discursivas midiáticas desvinculadas das relações de poder que as sustentam, bem como daquelas que é capaz de exercer sobre o corpo social. Por meio da seleção de fontes, enquadramento de questões e temáticas específicas, os meios de comunicação podem promover determinadas agendas políticas, econômicas e culturais, ao mesmo tempo em que silenciam vozes dissidentes e reforçam hierarquias de poder preexistentes. Para Foucault (1987), o poder não se concentra apenas em instituições formais, mas se dissemina por meio de práticas discursivas que estabelecem normas e padrões sociais.

Segundo Foucault (1987), o discurso é uma prática social regulada por condições históricas, institucionais e epistemológicas que delimitam o que pode ser dito e quem tem autoridade para dizer. No contexto midiático, essa regulação ocorre

por meio de mecanismos como exposição, censura, regulamentação editorial, interesses corporativos e diretrizes econômicas que moldam a produção e circulação dos discursos. Dessa forma, os meios de comunicação não apenas veiculam conteúdos, mas também são agentes ativos na construção de efeitos de verdades sociais e na definição do que é considerado conhecimento válido dentro de um dado momento histórico.

As práticas discursivas midiáticas se assentam em regimes de verdade existentes em dada formação histórica, que estabelecem os dizeres que podem funcionar como verdadeiros. Para Foucault (1987), esses regimes de verdade não emergem espontaneamente, mas são construídos e sustentados por instituições e atores que possuem interesses na manutenção de determinadas ordens discursivas. Esse fenômeno é particularmente relevante no caso de grupos historicamente marginalizados, como os jovens periféricos, cujas representações nos meios de comunicação muitas vezes estão associadas a estereótipos de criminalidade, violência e precariedade. Dessa forma, a produção midiática pode atuar na manutenção de relações desiguais de poder, ao passo que determina quais dizeres e visibilidades são amplificados e quais são silenciados. Todavia, como toda relação de poder, as práticas discursivas midiáticas não apenas reforçam hierarquias sociais, mas também abrem margem para a resistência e a contestação.

Nesse sentido, as práticas discursivas midiáticas podem ser compreendidas como elementos de dispositivos de controle e regulação social que não apenas refletem a realidade, mas também participamativamente de sua construção. Como afirma Foucault (1987), o discurso não é meramente um reflexo do mundo social, mas um mecanismo que estrutura e define as possibilidades de ação dentro dele. Por meio dessas práticas, determinados grupos são posicionados dentro de estruturas simbólicas de poder que determinam seu grau de legitimidade e visibilidade dentro do espaço público. Ao reconhecer essa dinâmica, torna-se possível problematizar os modos pelos quais os discursos midiáticos atuam na constituição das subjetividades e nas relações sociais e de poder no contexto contemporâneo.

2.3.1 Videoclipe

A análise das práticas discursivas midiáticas, como os videoclipes, pode ser feita considerando-se diversos aspectos que refletem as dinâmicas de saber, poder e verdade na sociedade contemporânea, na construção de subjetividades históricas. Os

videoclipes são enunciados que materializam os discursos presentes e que permitem a compreensão da realidade. Eles são fruto e contribuem para os regimes de verdade que governam a produção e a circulação de conhecimento em relação à música, ao entretenimento e à identidade cultural e ajudam a (des)construir, perpetuar efeitos de verdade sobre gênero, sexualidade, raça e outras formas de identidade.

O videoclipe, conforme conceituado por Soares (2004), é um fenômeno midiático que opera como um enunciado audiovisual, refletindo e produzindo discursos que moldam a percepção da realidade. Ele não apenas ilustra a música, mas a transforma em um objeto visual interligado a dinâmicas culturais, sociais e políticas. Para Soares, os videoclipes são artefatos discursivos que ajudam a construir subjetividades históricas e consolidam regimes de verdade que governam a produção e circulação de conhecimento na sociedade contemporânea.

A partir dessa perspectiva, o videoclipe é entendido como uma plataforma em que discursos sobre identidade, gênero, raça e classe são constantemente ressignificados. Ele materializa formas de poder e saber que orientam a percepção coletiva, funcionando tanto como um espelho das normatividades culturais quanto como um espaço de contestação. De acordo com Soares (2004), os videoclipes exercem influência sobre os modos de ver e compreender a música, transformando-a em uma experiência sensorial e interpretativa que transcende o som.

Além disso, Soares (2004) enfatiza o caráter fragmentado e altamente estilizado do videoclipe, o que lhe confere uma estética particular. Diferente de outras produções audiovisuais, o videoclipe se baseia em uma lógica desarmônica, em que a narrativa não segue um percurso linear tradicional, mas se estrutura a partir da combinação de imagens, ritmo e edição acelerada. Esse aspecto reforça sua natureza intertextual e sua capacidade de hibridização entre diferentes formas de mídia, resultando em um discurso multimodal que pode tanto reforçar quanto subverter padrões culturais preexistentes.

O videoclipe, portanto, não é um mero complemento à música, mas um dispositivo discursivo que influencia a forma como a cultura pop é consumida e interpretada. Como argumenta Soares (2004), essa forma de mídia participaativamente da configuração das relações de poder, atuando na disputa simbólica por visibilidade e reconhecimento dentro da indústria cultural. Seu papel vai além do entretenimento, pois contribui para a construção e desconstrução de narrativas

sociais, tornando-se um instrumento essencial na análise das práticas midiáticas contemporâneas.

De acordo com Mozdzenski (2010), o videoclipe opera como um discurso multimodal que integra elementos visuais, sonoros e narrativos que produzem efeitos de sentido. Sua estrutura intertextual permite que diferentes códigos midiáticos interajam, reforçando ou subvertendo discursos já existentes na sociedade. Assim, os videoclipes se dão em meio aos padrões culturais, moldam e podem estabelecer novas formas de representação e percepção da realidade.

O campo associado nos videoclipes possibilita a ressignificação de símbolos e narrativas, criando um espaço em que diferentes discursos se cruzam e se reconfiguram. Como prática discursiva midiática, o videoclipe pode tanto reforçar valores hegemônicos quanto questioná-los, dependendo de como seus elementos são organizados e como funcionam socialmente. Para Mozdzenski (2010), essa característica torna o videoclipe um instrumento poderoso na construção de subjetividades e na afirmação de identidades sociais.

Desta forma, nos videoclipes se observa estratégias discursivas que frequentemente atuam para reforçar ou contestar discursos sobre raça, gênero e classe. No contexto da juventude periférica, por exemplo, os videoclipes podem tanto reproduzir estereótipos midiáticos quanto servir como espaços de resistência simbólica, permitindo que novos discursos emergentes encontrem visibilidade. Assim, essa forma de mídia desempenha um papel crucial na configuração das relações de poder e na disputa por reconhecimento dentro do cenário midiático contemporâneo.

3 SUJEITO E RESISTÊNCIA

Uma vez que nesta pesquisa nos propomos a analisar como os sujeitos são construídos discursivamente no videoclipe da música *Ilusão - Cracolândia*, nesta seção, buscamos refletir sobre como o filósofo Francês Michel Foucault comprehende os conceitos de sujeito, poder e resistência. Partindo da perspectiva foucaultiana, entendemos que o sujeito não é uma entidade pré-existente, mas uma construção histórica e discursiva, moldada por relações de poder e saberes. Ao mesmo tempo, a resistência não está fora do poder, mas emerge como uma prática intrínseca a ele, criando possibilidades de transformação e reconfiguração das relações sociais.

3.1 ENTRE O PODER E A RESISTÊNCIA, O SUJEITO EM FOUCAULT

Foucault (2009) questiona as concepções tradicionais de sujeito cartesiano como um agente autônomo e racional, destacando como o sujeito é constituído por práticas discursivas, portanto, é fruto das relações de saber e poder. Em vez de uma entidade transcendental e unificada, trata-se de uma construção histórica e contingente, moldada por uma variedade de relações de forças sociais, políticas e culturais.

Dentro dessa perspectiva, a resistência emerge como uma dimensão fundamental da própria dinâmica do poder. Como pondera Foucault (2009), onde há relação de poder, há resistência. O filósofo enfatiza que o poder não opera apenas como uma força repressiva, mas também como um elemento produtivo, que gera formas de subjetividade e organiza modos de ser e de agir. Dessa forma, os sujeitos como efeitos das relações de poder, inseridos em determinados campos e áreas do saber, podem contestar, subverter e reconfigurar tais relações.

A constituição do sujeito, para Foucault, ocorre por meio de processos históricos e discursivos que determinam as formas pelas quais os indivíduos se reconhecem e são reconhecidos na sociedade. Nesse sentido, a subjetividade não é um dado natural ou essencial, mas um efeito de práticas discursivas e institucionais que estabelecem modos específicos de existência. Fischer (1999) aponta que essa perspectiva foucaultiana permite compreender o sujeito como um campo de disputa entre forças que buscam discipliná-lo e aquelas que possibilitam sua reinvenção, evidenciando a complexidade dos processos de subjetivação.

Além disso, Foucault introduz a noção de tecnologias do eu, referindo-se aos modos pelos quais os indivíduos se constituem como sujeitos dentro de determinados regimes de verdade. Essas tecnologias envolvem práticas e estratégias que permitem a formação de identidades, ao mesmo tempo em que demonstram como o sujeito é sempre uma construção em constante negociação com as estruturas de poder. Fischer (1999) reforça que, ao compreender o sujeito como uma produção histórica, Foucault desloca o foco da subjetividade de uma noção essencialista para um campo dinâmico e contingente, onde o poder e a resistência coexistem e se redefinem continuamente.

A resistência, para Foucault (1984), não se localiza em um exterior absoluto ao poder, mas está imanente a ele. Assim como o poder se dissemina em micro-relações cotidianas, a resistência também emerge nesses espaços, onde os sujeitos se produzem e se subjetivam. Nesse sentido, as práticas culturais e midiáticas desempenham um papel crucial na constituição de sujeitos que, ao mesmo tempo em que são produzidos por discursos dominantes, também podem mobilizar discursos de resistência.

A noção de resistência em Foucault (1984), portanto, não se limita a grandes eventos revolucionários ou a confrontos diretos com as estruturas de poder, mas se manifesta no cotidiano, nas pequenas práticas e nos gestos que desafiam as normas impostas. As relações de poder são capilares e, da mesma forma, as formas de resistência se dispersam em diversas instâncias, desde discursos alternativos até atos de desobediência que questionam e desestabilizam as relações estabelecidas. Essa resistência pode se manifestar por meio da linguagem, do corpo, da arte e de diferentes práticas discursivas que se tornam meios para a afirmação de novas subjetividades.

No contexto do jovem periférico, as produções midiáticas, como os videoclipes, podem ser compreendidas como espaços de construção discursiva em que as relações de poder e resistência se entrelaçam. Se, por um lado, tais produções estão inseridas em lógicas de mercado e estruturadas por convenções midiáticas que podem vir a reforçar determinados estereótipos, por outro, são também espaços nos quais discursos de contestação podem ser articulados. O videoclipe, enquanto enunciado midiático, possibilita a construção de formas de existência que resistem à homogeneização imposta pelo discurso dominante.

Foucault (1984) destaca que a resistência é uma prática que opera no nível das subjetividades, dos corpos e das relações sociais. Isso significa que os sujeitos podem exercer formas de resistência ao produzirem contra-discursos, apropriando-se das ferramentas midiáticas para deslocar e ressignificar os significados dominantes. No caso do jovem periférico, a construção discursiva no videoclipe pode se tornar um ato político, um espaço de afirmação identitária e de questionamento das estruturas de poder que os marginalizam.

A resistência, segundo Foucault (1984), também pode ser entendida como um processo de recusa à sujeição imposta pelos dispositivos de poder. Essa recusa não se dá de maneira simplista ou uniforme, nem é compreendida sempre como a tomada de consciência pelos sujeitos, mas opera por meio de deslocamentos estratégicos dentro das relações de poder. Assim, a criação de novas narrativas midiáticas que rompem com discursos dominantes pode ser vista como uma forma de resistência ativa, que reconfigura as maneiras como os sujeitos são representados e compreendidos na sociedade.

Portanto, compreender a constituição discursiva do jovem periférico no videoclipe significa reconhecer a tensão entre sujeição e resistência, entre a produção de subjetividades pelo poder e as possibilidades de contra-produção discursiva. O videoclipe, nesse sentido, não apenas reflete dinâmicas sociais, mas é também um campo de disputa simbólica, em que novas formas de ser e existir podem ser experimentadas e legitimadas.

Frente a isso, como refletido a partir de Foucault (1984), a resistência não é algo, então, que está fora ou além do poder, mas está imbricada em suas próprias dinâmicas. A resistência é uma prática que opera no nível das subjetividades, dos corpos e das relações sociais, criando espaços de autonomia e resistência dentro das estruturas de poder.

Na análise da materialidade, observamos como há reprodução de discursos hegemônicos sobre a Cracolândia como um espaço de exclusão e sofrimento, reforçando a ideia de que os moradores são vítimas de um sistema opressor. Por outro, observamos também como há uma humanização dos moradores e questionamento da falta de políticas públicas e sociais que perpetuam sua marginalização. As cores escuras que remetem à dor e à luta, mas também as luzes que simbolizam esperança – reforça essa dualidade entre poder e resistência. Além disso, a música se insere em um contexto mais amplo de luta por direitos e

visibilidade, contribuindo para a construção de uma narrativa que desafia a estigmatização e a criminalização da pobreza.

Desta forma, observa-se como a resistência não é apenas uma reação ao poder, mas uma prática de liberdade que busca criar novas formas de existência e subjetividade. Assim, para o autor, o sujeito não é simplesmente um objeto do poder, mas também um agente de resistência que pode desafiar e transformar as relações de poder existentes. O autor convida a uma análise cuidadosa das formas como o poder opera e das estratégias de resistência que emergem dentro dessas dinâmicas, buscando criar novas possibilidades de liberdade e transformação.

A música e o videoclipe podem ser compreendidos como enunciados que participam da produção de subjetividades e da disputa por exercícios de poder dentro da sociedade. Como enunciados midiáticos, ambos operam como espaços de reprodução de discursos hegemônicos, mas também de resistência e contestação.

Além disso, o conceito de biopolítica em Foucault, como discutido por Martucci (2018), pode ser acionada para compreender o papel da música e do videoclipe na constituição de subjetividades. A biopolítica diz respeito às formas como o poder moderno regula e administra a vida, disciplinando corpos e organizando comportamentos. Nesse sentido, a música e os videoclipes podem tanto reforçar normas e categorias impostas quanto abrir possibilidades de resistência, que tensionem as políticas políticas sobre o corpo da população, sobre as conduções de conduta, sobre as políticas sobre a vida e a morte.

A resistência presente na música e no videoclipe pode vir a se realizar, portanto, na conjunção das letras, imagens, corporeidades presentes etc. que desafiam regimes de visibilidade e audição dominantes. A construção de um discurso que se opõe à criminalização da pobreza e denuncia a ausência de políticas públicas eficazes representa um ato de resistência que ressignifica o espaço social da Cracolândia, deslocando seu significado do estigma para a luta por direitos.

Foucault (1984) ressalta que a resistência não deve ser entendida como uma simples inversão do poder ou como uma oposição direta e frontal. Em vez disso, sugere que a resistência muitas vezes se manifesta de maneiras sutis e fragmentadas, operando nos interstícios das estruturas de poder estabelecidas. No contexto do videoclipe, isso pode ocorrer por meio de estratégias discursivas estéticas, narrativas e simbólicas que tensionam e questionam discursos dominantes, criando fissuras no sistema de representação tradicional.

Foucault (1984) explicita como os discursos são práticas que estruturam modos de pensar, agir e sentir. A criação de enunciados que desestabilizam discursos normativos pode ser entendida, assim, como uma estratégia de resistência que opera dentro das estruturas midiáticas e culturais existentes.

Portanto, a música e o videoclipe, enquanto elementos dos dispositivos de poder e resistência, operam simultaneamente como espaços de sujeição e libertação. A partir deles, é possível perceber como os discursos midiáticos constroem e reproduzem narrativas hegemônicas, mas também como artistas e coletivos periféricos, ao ocuparem determinadas posições sujeito, podem vir a ressignificar esses discursos e criam novas possibilidades de existência e de produção de novas subjetividades, no campo de batalha em que o poder e a resistência se entrecruzam constantemente.

3.2 SUJEIÇÃO E PRÁTICAS DE LIBERDADE

Ao aprofundar a discussão sobre sujeito e resistência em Foucault, é essencial compreender a relação entre sujeição e práticas de liberdade. Para o filósofo, os indivíduos não existem previamente às relações de poder; pelo contrário, são constituídos por essas relações. A sujeição, portanto, refere-se ao processo pelo qual os sujeitos são moldados por meio de discursos, instituições e normas que regulam seus modos de ser e agir. No entanto, esse processo não implica uma determinação absoluta, pois a própria constituição dos sujeitos abre espaço para práticas de liberdade que desafiam os dispositivos de poder.

Foucault (1984) argumenta que as práticas de liberdade emergem no momento em que os sujeitos tomam consciência dos mecanismos que os constituem e passam a questioná-los. Esse processo não significa a negação total do poder, mas sim a possibilidade de agir dentro de suas estruturas para ressignificar e deslocar seus efeitos. As práticas de liberdade não são movimentos de ruptura total, mas sim estratégias que operam nas margens do poder, criando novas formas de subjetivação.

Para aprofundar essa questão, Foucault (1984), em *Microfísica do Poder*, aponta que o poder opera de maneira capilar, penetrando todos os aspectos da vida social, desde as instituições até os corpos individuais. Esse caráter difuso do poder implica que a resistência também se manifesta de formas múltiplas e descentralizadas. As produções midiáticas, como os videoclipes, podem ser

compreendidas como espaços de disputa nos quais diferentes formas de subjetividade são articuladas. Se, por um lado, os videoclipes podem reforçar discursos dominantes, por outro, também podem funcionar como instrumentos de resistência ao possibilitar a criação de narrativas alternativas. O jovem periférico, ao se apropriar da linguagem audiovisual e musical, pode utilizar esses meios como práticas de liberdade que desafiam os estereótipos impostos pelo discurso hegemônico.

Compreender o sujeito e a resistência implica reconhecer que as relações de poder não são estáticas nem unidimensionais. Pelo contrário, elas se articulam em redes dinâmicas nas quais a resistência está sempre presente como possibilidade imanente ao próprio poder. A música e o videoclipe, nesse contexto, assumem um papel crucial ao se tornarem espaços de disputa simbólica e de construção de subjetividades que desafiam as narrativas hegemônicas.

Se, por um lado, o jovem periférico é frequentemente representado de forma estereotipada nos discursos midiáticos, por outro, ele se apropria desses mesmos dispositivos para construir contra-narrativas que afirmam sua identidade e sua agência política. A resistência, portanto, não é apenas um ato de enfrentamento direto, mas também um processo contínuo de reinvenção, no qual a arte e a cultura desempenham um papel fundamental.

3.3 O ESTÉTICO COMO CAMPO DE RESISTÊNCIA

Outro aspecto central na discussão foucaultiana sobre resistência diz respeito ao papel da ética e da estética de si na constituição dos sujeitos. Para Foucault (1999), a estética da existência envolve a ideia de que os sujeitos podem se reinventar a partir da criação de novas formas de vida. A arte, nesse sentido, pode ser compreendida como um espaço privilegiado para a produção de subjetividades que escapam às normas impostas.

A música e o videoclipe, enquanto formas de arte, tornam-se arenas nas quais a resistência pode se exercer de maneira sensível e produtiva. No contexto da periferia, o rap, o funk e outros gêneros musicais desempenham esse papel ao dar voz a experiências que são sistematicamente silenciadas pelos meios de comunicação tradicionais. Essas produções podem vir a desafiar a representação

estigmatizada do jovem periférico e reivindicar um lugar de fala dentro da esfera pública.

Foucault (1984) sugere que a resistência estética não se dá apenas pelo conteúdo das obras, mas também pelas formas como elas rompem com convenções e expectativas normativas. No caso do videoclipe que está sendo analisado, a escolha de cenários, cores, ângulos de câmera e a própria performance dos artistas tornam-se elementos que tensionam os discursos dominantes sobre a marginalidade e a exclusão social. Assim, a estética se converte em uma estratégia de resistência que não apenas denuncia, mas propõe novas formas de existência e reconhecimento.

Ao considerar o conceito de biopolítica, conforme desenvolvido por Foucault e aprofundado por Martucci (2018), comprehende-se que o controle sobre a vida e os corpos é um dos principais mecanismos de poder na modernidade. A biopolítica regula a população por meio de dispositivos de normalização e normatização, buscando disciplinar o corpo da sociedade e organizar subjetividades. Nesse contexto, os videoclipes que problematizam a criminalização da pobreza e da juventude periférica atuam como formas de resistência à biopolítica, desestabilizando as categorias impostas pelo poder e evidenciando a dimensão política das representações midiáticas.

Souza (2019) contribui para essa discussão ao destacar que a genealogia foucaultiana não apenas revela as condições históricas que produzem determinadas formas de subjetividade, mas também evidencia os deslocamentos e fissuras que permitem novas formas de existência. A genealogia, ao desnaturalizar os discursos dominantes, abre espaço para que os sujeitos se reconheçam em processos contínuos de resistência. Assim, os videoclipes, ao trazerem discursos e estéticas que rompem com normatividades impostas, operam como dispositivos que tensionam as relações de poder e possibilitam novas formas de subjetivação.

Além disso, Souza (2019) enfatiza a dimensão ética da resistência em Foucault, entendendo que a criação de novas subjetividades implica necessariamente um exercício ético de se posicionar diante das relações de poder. Nesse sentido, os videoclipes não apenas evidenciam desigualdades estruturais, mas também mobilizam práticas de liberdade que permitem a reconfiguração das formas como os jovens periféricos são percebidos e representados socialmente. A articulação entre genealogia e ética mostra que a resistência não é apenas uma oposição ao poder, mas um processo de criação ativa de novas possibilidades de existência.

Ao analisar a constituição discursiva do jovem periférico, é fundamental considerar como as relações de poder e resistência se entrelaçam e como a produção estética se torna um campo fértil para a emergência de novas subjetividades.

4 O FUNK E OS MC'S

É necessário compreender a história do funk como um ritmo musical e cultural no Brasil, compreender como pode se constituir como uma produção cultural no país, e, não obstante, suas formas de exercício de poder e de resistência na sociedade.

Tais conceitos serão debatidos nos tópicos a seguir.

4.1 BREVE PANORAMA DA HISTÓRIA DO FUNK NO BRASIL

Muitos são os estudos sobre como surgiu o funk no Brasil. O ritmo que hoje em dia é ouvido em todos os cantos, com letras e manifestações de todos os tipos, tem origem norte-americana (VIANNA, 1988). De acordo com Vianna (1988), nos anos 1930/1940, grande parte da população negra americana saía das fazendas do Sul em direção à região urbana do norte dos Estados Unidos. Nessa mesma época, já existia o *blues*, que até então era um ritmo mais rural; nesse deslocamento populacional do Sul ao Norte, o ritmo se eletrificou, foi quando surgiu o *rhythm and blues*. O gênero começou a ser transmitido por grandes rádios e programas famosos e encantou diversos públicos. Alguns músicos negros seguiram no ritmo, mas a junção imprevisível que surgiu foi a mistura do *rhythm blues* com o gospel, que ficou mais conhecido como *soul*.

De acordo com Vianna (1988), nos anos 60 o *soul* foi um elemento imprescindível para o movimento negro de direitos civis e para conscientizar a população negra.

Em 1968, o termo já havia se transformado em algo muito vago, se tornou a concretizada *black music*, pois acabou tendo o mesmo significado, porém com isso perdeu a pureza do ritmo e passou a ser tratado apenas como algo comercial, para ser vendido.

Foi nessa época que a gíria funky (segundo o *Webster Dictionary*, “*foul-smelling; offensive*”) deixou de ter um significado pejorativo, quase que de um palavrão, e começou a ser símbolo do orgulho negro. Tudo por ser funky: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma forma de tocar a música que ficou conhecida como funk. Se o soul já agradava os ouvidos da “maioria” branca, o funk radicalizava suas propostas iniciais, empregando ritmos mais marcados (“pesados”) e arranjos mais agressivos (VIANNA, 1988).

Partindo dessas questões da presença do funk nos Estados Unidos, podemos analisar como foi sua chegada ao Brasil e de onde ele partiu e como chegou até onde está. Apesar de atualmente o funk que consideram “raiz” ser majoritariamente

suburbano, no Brasil ele chegou primeiro na Zona Sul do Rio de Janeiro. Segundo Vianna (1988), os primeiros bailes foram realizados no Canecão, bar que ficava localizado em Botafogo, no início dos anos 1970. Os eventos eram organizados por Ademir Lemos e animados pelo locutor radiofônico Big Boy; considerados lendários no mundo do funk até os dias atuais por. As festas aconteciam aos domingos e eram chamadas de “Baile da Pesada”: pelo fato do Big Boy ter grande influência nas rádios, a divulgação acabava sendo grande, o que atraía um público em torno de cinco mil pessoas por festa, de todos os bairros cariocas, da Zona Sul até a Norte.

As coisas estavam indo muito bem por lá. Os resultados financeiros estavam correspondendo à expectativa. Porém, começou a haver falta de liberdade do pessoal que frequentava. Os diretores começaram a pichar tudo, a por restrição em tudo. Mas nós fomos levando, até que pintou a ideia da direção do Canecão fazer um show com o Roberto Carlos. Era a oportunidade deles para intelectualizar a casa, e eles não iam perdê-la, por isso fomos convidados pela direção a acabar com o baile (Jornal de Música, n.30, fev. 1977:5 apud VIANNA, 1988).

E foi a partir disso que o funk começou a adentrar nas regiões mais periféricas do país e sair das regiões nobres, pois já no início da sua chegada ao país foi recebido como algo inferior e de menos intelectualidade do que outros ritmos, como MPB, então as favelas abraçaram o ritmo e o adotaram para si.

O ritmo veio a se instalar definitivamente após sua “expulsão” da região nobre do Rio, em fevereiro de 1987, quando começou a adentrar às favelas. Dentro delas, o movimento ganhou força e muitas pessoas começaram a se interessar pela proposta. O funk era uma forma de resistência negra, em que as pessoas que frequentavam os bailes se manifestavam pelos seus direitos.

Os bailes da Soul Grand Prix passaram a ter pretensão didática, “fazendo uma espécie de introdução à cultura negra por fonte que o pessoal já conhece, como a música e os esportes” apud (Jornal de Música, n.30:4). Enquanto o público estava dançando, eram projetados slides com cenas de filmes como *Wattstax* (semidocumentário de um festival norte-americano de música negra), *Shaft* (ficção bastante popular no início da década de 70, com atores negros nos papéis principais), além de retratos de músicos e esportistas negros nacionais e internacionais (VIANNA, 1988).

Já em 1986, especificamente no Rio de Janeiro, perde-se um pouco do movimento negro dentro do ritmo. Anteriormente, de acordo com Vianna (1988), os bailes eram organizados por pessoas do movimento negro, que traziam pautas raciais e de conscientização nos bailes, mas a partir de 86, os organizadores dos bailes já preferem não adentrar com essas pautas, e começam então a levantar esses

assuntos em outros eventos e locais. Entretanto, as pautas raciais e sociais seguem presentes nas letras das músicas.

Uma grande diferença entre os bailes de hoje e os da época do “Black Rio” é o desaparecimento quase completo da temática do orgulho negro. Os militantes de várias tendências do movimento negro brasileiro parecem ter esquecido os bailes, não mais considerando-os como espaço propício para a “conscientização.” (VIANNA, 1988)

De acordo com Vianna (1988), o início da nova era do funk como conhecemos atualmente veio com a revolução do ritmo com o DJ Marlboro, que introduziu a bateria eletrônica no gênero musical. A equipe da *Furacão 2000* foi a principal responsável pela divulgação do funk carioca nos anos de 1990 e teve início com a fusão de duas equipes de som que atuavam em 1970, a *Som 2000*, de Rômulo Costa, e a *Guarani 2000*, de Gilberto Guarani. Naquela época, as letras do funk carioca expressavam as dificuldades vividas pelos moradores das favelas do Rio de Janeiro. Os MC's de sucesso na época eram MC Marcinho, Catra, Claudinho & Buchecha, Latino, Força do Rap, MC Pixote.

Segundo Vianna (1988), ainda na década de 80, o funk carioca fez um discurso contra as brigas nos bailes funk, os chamados "corredores" formados por pessoas que se autodenominam lado A e lado B, e assim se organizavam e brigavam. As brigas eram entre comunidades que tinham algum tipo de rivalidade fora do baile, geralmente de facções criminosas diferentes, daí surgiu o “Baile do Corredor”: as comunidades que eram aliadas ficavam ao mesmo lado, que eram divididos em lado A e lado B. A letra também fala sobre as batidas policiais que jovens vivenciavam em público, o que era visto como uma arma político-ideológica na época, além de temas relacionados ao amor (funk melody).

Segundo artigo publicado na Revista Digital Laboratório da Faculdade Cásper Líbero (2022), nos anos 2000, as canções mais famosas escritas tomaram um rumo diferente das escritas na década passada, com mais conotações sexuais, letras que às vezes tinham duplo sentido, gestos sexuais e às vezes xingamentos diretos. Um grupo que ficou popularmente famoso nessa época foram os Hawaianos, que estouraram diversas músicas que tocam até hoje em dia nos bailes. Nessas canções, as dificuldades das populações de gueto são deixadas de lado e a visão do baile funk como um local de encontro social para paquera e namoro entra em cena. A participação no tráfico é ignorada. Os autores ainda dizem que nesta década, as mulheres se envolveram mais com o funk carioca. Grupos como As Danadinhas,

Gaiola das Popozudas, MC Bola de Fogo e as Foguentas, ou MCs como Tati Quebra-Barraco, MC Sabrina e Perlla subiram nas paradas. Suas canções costumam falar sobre o lado sexy do baile funk, a liberação sexual feminina e os relacionamentos amorosos em geral a partir de uma perspectiva feminina. Temas como “quem paga o motel sou eu”, “vou trair seu marido”, “amante x fiel” são comuns.

Dada sua historicidade, o gênero sempre foi marcado por seu caráter periférico. No entanto, à medida que surgem algumas subdivisões de estilo, começaram a aparecer mudanças no público que consumia e produzia as letras. Então, torna-se um alvo da classe média alta. O primeiro subgênero a fazer isso foi o de ostentação. Para se adaptar, os MCs passaram a incluir em suas letras a vida luxuosa e a ostentação que a performance e a música produziam, incluindo carros, marcas de luxo, bebidas e a objetificação da mulher associada a todos esses elementos.

4.2 O FUNK ATUALMENTE

Atualmente, o funk vem furando diversas bolhas e tem alcançado públicos diversos. Na virada do milênio, o funk não é mais um ritmo musical periférico que retrata o cotidiano da comunidade, mas é algo que começa a invadir diversos espaços das classes média e alta do país. Boates, academias, rádios e novelas: o funk começou a impregnar a cultura popular brasileira.

Segundo Matta (2009), a mixagem é característica do funk, pois acolhe distintas formas de conteúdo de diferentes peças musicais, permitindo que o reconhecimento ocorra também em diferentes níveis. De alguma forma, aqueles que se identificam com o funk percebem nele elementos da cultura a que estão expostos dentro de suas preferências.

O funk não poderia ter sido criado em outro lugar a não ser no Brasil. O funk é multicultural. Você pega um funk com vários tipos de musicalidade dentro dele. Pode ser uma guitarra de rock, pode ser uma melodia de axé, de forró. Pode ser politizado, pode ser romântico, pode ser irreverente, pode ser erótico, pode ter melodia de samba enredo num funk, ao mesmo tempo pode ter um sampler de uma música eletrônica mais moderna do lado de fora, então ele aglutina e se alimenta de tudo. Isso pra mim mostra que ele é cada vez mais brasileiro porque ele é a mistura de cultura como o brasileiro é. (MATTÀ, 2009).

Para Matta (2009), o funk é a base para a montagem e desenvolvimento de criações muito pessoais, ainda que utilizando bases e influências repetidas ou parecidas. A utilização de *samples* de forma pessoal faz com que cada música se torne um produto único.

De acordo com a professora Juliana Bezerra (s.d.), com o crescimento do ritmo no país, algumas vertentes se demarcaram: ostentação, putaria, melody e o consciente. O último citado vem crescendo cada vez mais, trazendo letras parecidas com os primeiros funks lançados no país, que buscavam descrever e retratar sobre a realidade do povo periférico das comunidades brasileiras.

Apesar da separação ajudar quem escuta na hora de colocar suas preferências em primeiro lugar, ela também abre margem para pessoas criticarem algumas vertentes, sem se sair como preconceituosa, na justificativa de não ser contra o ritmo em si, mas em relação a algo específico dentro dele.

É tudo funk, na verdade as classificações musicais deveriam existir para você não se perder, e normalmente as pessoas acabam usando essas derivações para separar, e isso é muito ruim, então prefiro não ficar apegado às denominações. (...) as pessoas acabam descarregando preconceito em cima das derivações. (MATTA, 2009).

Hoje em dia, o ritmo atinge diversos tipos de públicos e vem crescendo gradativamente, sendo cada vez mais bem visto por comunidades inimagináveis, são o que os números dizem, já que cantores de funk atualmente competem o número de ouvintes com cantores sertanejos nas principais plataformas musicais, como o *Spotify*.

4.3 OS MC'S

Para compreender melhor a constituição do discurso criado em torno do jovem periférico, este tópico será constituído para apresentar os autores da canção:

4.3.1 MC Hariel

De acordo com o portal Vida e Obra (2024) Hariel Denaro Ribeiro, 27, nasceu na Vila Aurora, zona Norte de São Paulo. Influenciado por seu pai, Celso Ribeiro, um músico que fez parte do grupo Raíces de América, Hariel deu seus primeiros passos na carreira musical aos onze anos, gravando músicas. Durante a adolescência, trabalhou como entregador de pizzas e vendedor de cartões, em uma empresa de telemarketing. Sua estreia como cantor veio com *Passei Sorrindo* em 2014, que ganhou um webclipe produzido pelo canal KondZilla no ano seguinte. Nessa fase, suas músicas eram do subgênero funk ousadia, com letras sugestivas.

Nos anos seguintes, Hariel também se destacou como compositor de sucessos do funk ostentação, como *Novo Corolla*, que foi mencionado no programa Auto Esporte da TV Globo.

Ainda de acordo com o portal, foi com a colaboração em *Lei do Retorno*, em 2017, ao lado de MC Don Juan e produzido pela GR6 Produções, que Hariel alcançou reconhecimento nacional, acumulando mais de 300 milhões de visualizações no YouTube. No mesmo ano, ele participou do álbum *Melhor Viagem* do cantor Gaab, contribuindo com a faixa *Tem Café*, uma mistura romântica de rap e pagode. (VIDA E OBRA, 2024)

Em novembro de 2020, Hariel colaborou com os DJs Alok e W e os MCs Davi, Salvador da Rima e Ryan SP para lançar a música *Ilusão - Cracolândia*. A faixa abordava a área de São Paulo conhecida como Cracolândia, transmitindo mensagens de conscientização sobre os perigos do crack e outras drogas; uma temática pessoal para Hariel, cujo pai era viciado e faleceu em decorrência desse problema. A música alcançou o topo das paradas do Spotify no Brasil por três dias consecutivos.

4.3.2 MC Ryan SP

Ryan Santana dos Santos, 23, nasceu em São Paulo, na zona Norte da cidade, no bairro Zaki Narchi. Ryan iniciou sua trajetória no cenário do funk brasileiro desde jovem. Embora sua carreira musical oficialmente tenha começado em 2021, seu envolvimento com a música remonta a muito antes. Desde a juventude, Ryan demonstrava talento para o entretenimento e uma paixão genuína pelo funk, um estilo que ele utilizaria para expressar suas experiências, aspirações e desafios enfrentados na comunidade onde cresceu. Antes de ganhar destaque, ele buscou oportunidades em trabalhos diversos, como corte de cabelo, distribuição de panfletos e lavagem de carros (VIDA E OBRA, 2022).

De acordo com o portal Vida e Obra (2022), o MC estourou no Brasil com a música *Vergonha pra Mídia*, do cantor Salvador da Rima, com sua participação e também de MC Kevin, MC Lele JP e do rapper Nog. A canção que foi lançada em 2020 ultrapassa 260 milhões de visualizações no Youtube. Neste mesmo ano, o cantor foi convidado a participar da música *Ilusão - Cracolândia*, que foi lançada em novembro.

4.3.3 MC Davi

Martins (2017) conta que Davi Almeida, 28, é natural de São Paulo e cresceu no Jardim Brasil, zona Norte da cidade. Sua jornada artística teve início em 2013,

quando, aos 14 anos de idade, inspirado pelo grupo Racionais MC's, Davi deu os primeiros passos em sua carreira. Naquela época, ele residia em uma casa no interior de Sorocaba, onde a solidão era sua companheira diária, já que sua mãe passava o dia todo trabalhando e não havia vizinhos próximos. O único contato social era na escola, mas muitas vezes ele faltava por falta de dinheiro para transporte, passando grande parte do dia sozinho em casa (TAVARES, 2021).

De acordo com o Tavares (2021), para escapar da solidão, Davi mergulhava nos DVDs do Racionais MC's, que se tornaram sua principal fonte de inspiração para começar a compor suas próprias músicas. Ele preenchia cadernos inteiros com suas criações e, com coragem, decidiu pegar um ônibus para São Paulo em busca de realizar seu grande sonho. Lá, trabalhou como cobrador de ônibus enquanto morava com sua avó. Paralelamente, continuou a aprimorar suas composições e começou a cantar para os amigos, que compartilharam seu trabalho nas redes sociais, até que chamou a atenção da produtora GR6, que o convidou para integrar seu time.

A partir daí o cantor lançou vários hits, como *O verão está chegando*, *Bipolar*, entre outros.

4.3.4 Salvador da Rima

Fábio Gabriel Araújo Salvador, 23, deu os primeiros passos em sua carreira artística participando das batalhas de rimas em São Paulo. Criado na zona Leste da cidade, Salvador da Rima transita habilmente entre os estilos do rap e do funk, conquistando reconhecimento na cena local através de sua participação na Batalha da Aldeia. Sua popularidade cresceu ainda mais após um vídeo viral em que ele rimava dentro de um vagão do metrô no Rio de Janeiro (NAIANE, 2021).

Ainda segundo Naiane (2021), o artista ganhou destaque em São Paulo com o lançamento do funk coletivo *Vergonha pra mídia*, em abril de 2020. Seu sucesso alcançou novas alturas no final do mesmo ano com *Ilusão - Cracolândia*, uma colaboração com DJ Alok, Djay W e os MC's Hariel, Davi e Ryan SP.

Em 2020, ele firmou contrato com a produtora GR6 e desde então tem emplacado diversos hits, como *Vergonha para a Mídia*, que acumula mais de 97 milhões de visualizações, *Outfit Valioso*, com mais de 93 milhões, e *Estilo Coyote*, que ultrapassa 27 milhões de views.

4.3.5 Djay W

Wayne Fernando da Silva Parreira, 27, nasceu em Governador Valadares (MG). Atualmente morando em São Paulo, o DJ enfrentou diversos desafios que o moldaram, especialmente quando deixou Governador Valadares para se aventurar em Belo Horizonte, o produtor passou por momentos difíceis (FERREIRA, 2019). Durante oito meses na capital mineira, enfrentou a fome e até mesmo chegou a viver nas ruas, tudo em busca do sonho de trabalhar com funk. Além disso, revelou que nunca contou com o apoio da família; apesar das adversidades, o mineiro permaneceu firme em sua determinação de seguir no mundo do funk (PLANTÃO MINAS, 2020).

O DJ ganhou destaque no mundo do funk quando o ‘desacelerou’. As batidas do ritmo eram mais rápidas, e o diferencial do produtor foi trazer algo mais musical e menos batidão, foi quando a tendência ganhou vida e ele iniciou sua era de ouro na carreira, com seus sets somando mais de 280 milhões de visualizações no YouTube (FERREIRA, 2019).

4.3.6 Alok

Alok Achkar Peres Petrillo, 33, mais conhecido como Alok, é DJ e produtor musical brasileiro que alcançou destaque internacional com sua música eletrônica. De acordo com o Portal Antena 1 (s.d.), o DJ nasceu em Goiânia, Goiás, e desde cedo demonstrou uma conexão com a música. Criado em uma família com forte influência musical, seus pais eram DJs de renome no Brasil, proporcionando-lhe uma imersão precoce no universo da música. Aos 10 anos, iniciou seus estudos de piano clássico, expandindo posteriormente seus horizontes para a produção musical. Em 2004, aos 13 anos, realizou sua primeira performance pública, marcando o início de uma carreira que não conheceria limites.

Em 2010, Alok mergulhou na produção de música eletrônica e lançou seu primeiro EP, intitulado *Me & You*, que imediatamente capturou a atenção do público e colocou-o no mapa da cena eletrônica brasileira. Seu estilo único, que mescla elementos de house, techno e música brasileira, conquistou uma base de fãs fiel e o impulsionou rumo ao sucesso (ANTENA 1, s.d.)

Em 2020, Alok foi apresentado ao projeto da música *Ilusão - Cracolândia*, que inicialmente ainda não tinha toda a estrutura que teve, a única parte escrita da canção

era a de MC Haniel, que convidou os outros MC's para o acompanharem até o estúdio, foi quando Haniel apresentou sua parte, impressionando a todos presentes, e após isso iniciaram o projeto (ESTADÃO, 2020).

5 ANÁLISE E PERCURSO METODOLÓGICO

Antes de nos aprofundarmos em uma análise específica sobre a música *Ilusão - Cracolândia* - (part. MC Haniel, MC Ryan SP, Salvador da Rima, Djay W e Alok), de modo breve situamos o principal ponto de reflexão deste enunciado audiovisual, que é a do sujeito inserido num local da capital de São Paulo rodeado pelas drogas e pelo crime organizado.

A Cracolândia, localizada no centro de São Paulo, é um espaço que carrega consigo uma carga simbólica intensa, frequentemente associada à marginalização, ao uso de drogas e à exclusão social. No entanto, essa representação hegemônica esconde a complexidade das vidas que ali se desenrolam, marcadas por histórias de resistência, sobrevivência e busca por dignidade. Ao analisar o clipe e a música *Ilusão - Cracolândia*, este capítulo busca compreender como os sujeitos são construídos discursivamente e como a resistência se manifesta nessa construção, à luz das reflexões dos Estudos Discursivos Foucaultianos, especialmente a partir dos conceitos de poder, saber e subjetividade. Representações midiáticas e políticas perpetuam essas narrativas estereotipadas, reforçando uma visão desumanizadora dos indivíduos que ali vivem ou transitam. Contudo, a música e o videoclipe *Ilusão - Cracolândia* apresentam uma abordagem que tenciona essas narrativas ao trazer uma perspectiva que combina denúncia e humanização. Por meio das letras e das imagens, os artistas questionam as estruturas que perpetuam a exclusão, ao mesmo tempo em que reafirmam a força e a resistência dos sujeitos periféricos. Essa dualidade permite que o enunciado se posicione como um espaço de contestação e reinvenção de significados.

De acordo com Souza (2023), o fluxo, como é chamado a maior concentração de pessoas em situação de dependência já se mudou incontáveis vezes de lugares, mas nasceu no bairro Campos Elíseos, região nobre da cidade, com a intenção de abrigar os barões de café, uma vez que era estratégico para esses terem fácil acesso às locomotivas de trem carregadas com os cafés negociados. Essa configuração histórica reflete como as relações de poder determinam o uso do espaço urbano, criando divisões socioeconômicas que se intensificaram ao longo das décadas.

O relatório da UNIAD (2022) aponta que a região central de São Paulo, especialmente no entorno da Estação da Luz, passou por um processo de degradação urbana nas últimas décadas, intensificado pela concentração de vulnerabilidades

sociais e pelo esvaziamento econômico. A migração de famílias de maior poder aquisitivo para outras áreas da cidade resultou em um território cada vez mais ocupado por populações marginalizadas, refletindo o abandono progressivo do espaço público. A música e o videoclipe *Ilusão - Cracolândia* contribuem para ressignificar essa realidade ao dar visibilidade às experiências e desafios enfrentados por sujeitos excluídos, contrapondo-se às narrativas estigmatizantes frequentemente reproduzidas sobre o local.

Nascimento (2014) conta que em 1982, o então governador Paulo Maluf inaugurou o Terminal Rodoviário do Tietê, desativando o terminal da Luz, o que contribuiu para o abandono da região por moradores e comerciantes. Esse espaço desocupado foi gradualmente ocupado por pessoas em situação de rua, intensificando a marginalização do local. Desde então, iniciativas da prefeitura para revitalizar a área foram marcadas por conflitos contínuos entre interesses públicos e as populações vulneráveis que ali habitam. Esses conflitos são retratados no videoclipe por meio de cenas que denunciam a precariedade das políticas públicas e enfatizam a urgência de ações estruturais que rompam com as lógicas opressoras de criminalização.

Figura 1: A importância de projetos sociais



Fonte: frames do videoclipe *Ilusão Cracolândia*. (2020)

Ribeiro (2010) aponta que, nos anos 1980, a área conhecida como Boca do Lixo, no centro de São Paulo, abrigava hotéis de baixo custo que se tornaram pontos de prostituição e tráfico de drogas. A primeira apreensão de crack na cidade foi registrada em 1990, e com o tempo tornou-se uma droga central nas dinâmicas

sociais da região. Esse processo de marginalização, marcado pela ausência de políticas eficazes, é também mencionado pelo videoclipe, que se apropria de elementos estéticos e narrativos para humanizar os indivíduos afetados por essas condições. Ao combinar imagens da realidade urbana e performances emocionais dos MCs, o videoclipe constrói uma narrativa visual e sonora que denuncia as estruturas opressivas e reforça a necessidade de resistência.

Figura 2: A realidade urbana



Fonte: frames do videoclipe *Ilusão Cracolândia*. (2020)

De acordo com Ribeiro e Laranjeira (2010), o crack é uma droga que proporciona efeitos intensos e de curta duração, o que leva os usuários a consumirem repetidamente em um curto espaço de tempo. Essa necessidade constante de uso contribui para que muitos permaneçam em locais onde a droga é facilmente acessível, como a Cracolândia, diferentemente de usuários de outras substâncias, como maconha e cocaína, que geralmente consomem em ambientes privados e retornam às suas rotinas.

Atualmente, de acordo com a CNN Brasil (2023), a região da Cracolândia situa-se na Rua dos Protestantes, em Santa Ifigênia. O aumento da violência, incluindo saques e tráfico associados a facções criminosas, reflete a complexidade do problema e evidencia como os discursos midiáticos e políticos também contribuem para perpetuar a exclusão social e justificar ações repressivas, em vez de propor soluções estruturais e inclusivas. No videoclipe, essas tensões são representadas tanto nas letras quanto nas imagens, criando uma narrativa que subverte os discursos de

criminalização ao destacar as histórias humanas e os processos de resistência que emergem dessas dinâmicas. As metáforas presentes nas letras reforçam essa dualidade, ao enfatizar tanto a dor quanto a esperança que permeiam as vivências dos sujeitos periféricos.

Figura 3: Mapa da Cracolândia



Fonte: Uol (2023).

Em pesquisa, o Jornal da Unesp (2023) aponta que iniciativas para recuperar grupos de usuários de drogas no centro de São Paulo têm falhado por focarem nos alvos errados. É necessário debater ações como investimentos amplos em ressocialização, abordagem de redução de danos e criação de comunidades terapêuticas de longa permanência. Existem atualmente políticas sociais de internação por opção do usuário, oferta de emprego e ajuda psicológica, mas enquanto o problema não for solucionado pela raiz, que é a política de quem está ganhando com isso, dificilmente haverá uma mudança deste cenário.

Assim, em um primeiro movimento, lançamos luzes sobre o enunciado linguístico de *Ilusão - Cracolândia*, e como ela se tornou destaque no Spotify, uma canção de funk que busca tratar em seus versos um pouco da realidade que os usuários passam na Cracolândia, com a intenção de alertar os jovens, fãs desse estilo musical, a não entrarem no vício do crack.

Conforme explicitado no capítulo 4 desta pesquisa, o Funk surgiu com a ideia de conscientizar a população sobre os problemas sociais que as classes marginalizadas sofriam, depois passou por um período de sexualização e empoderamento feminino. A música *Ilusão - Cracolândia*, que conta com os MC Haniel, MC Ryan SP, Salvador da Rima, Djay W e Alok, este último, reconhecido internacionalmente por suas músicas eletrônicas e muito popular entre a classe média alta, entra em um funcionamento duplo na lógica neoliberal: despertar atenção para um problema social especialmente dos jovens, independentemente de sua classe econômico-social, e para que possa trazer lucros para seus compositores.

Com base na proposta desta pesquisa, a pergunta central busca investigar como o videoclipe *Ilusão - Cracolândia* constrói discursivamente os sujeitos periféricos e os espaços que eles ocupam, articulando temas de resistência e exclusão social. Para responder a essa questão, optou-se por uma análise baseada em trajetos temáticos, definidos a partir da leitura discursiva do clipe. Esses trajetos foram organizados em três categorias principais: sujeitos e espaços, heterogeneidade dos corpos e sujeito central do videoclipe. A análise integra os elementos constituintes do videoclipe—letra, música e aspectos imagéticos—em um batimento conjunto, permitindo observar como os discursos midiáticos e sociais se entrelaçam na construção de narrativas sobre a Cracolândia. Essa abordagem evidencia, ainda, como o clipe opera em uma lógica que combina conscientização social e potencial lucrativo para seus criadores, ao transitar entre diferentes classes econômicas e sociais, ampliando o alcance de sua mensagem e reforçando sua potência simbólica.

5.1 SUJEITOS E/NOS ESPAÇOS

No corpus analisado, observamos como há um tensionamento discursivo que busca produzir outro efeito de verdade sobre esses sujeitos e esses espaços; no enunciado, observamos os moradores como sujeitos complexos, dotados de histórias, sonhos e agência, possibilitando abrir possibilidades para a emergência de novas

subjetividades, que resistem à lógica da marginalização e da exclusão. O videoclipe *Ilusão - Cracolândia* materializa essas subjetividades ao apresentar cenas que contrastam vivências distintas dos moradores: desde o sofrimento e abandono até momentos de afeto e solidariedade, criando um panorama que desafia os discursos hegemônicos, como observado no recorte apresentado abaixo.

Figura 4: A dualidade.



Fonte: frames do videoclipe *Ilusão Cracolândia*. (2020) Montagem feita pela autora.

Essa construção discursiva possibilita compreender como o sujeito é produzido por meio de práticas de poder que podem regular e normalizar os corpos e as subjetividades, mas também como ele pode ser reconfigurado por meio de contradiscursos. Os sujeitos são vistos não apenas como vítimas do sistema opressor, mas como agentes que afirmam sua existência e resistem aos estigmas impostos pelos discursos hegemônicos.

Por tratar-se de uma materialidade audiovisual, destacamos como os elementos visuais e sonoros vão constituir este enunciado. As cenas que mostram crianças brincando nas ruas ou pessoas compartilhando momentos de afeto contrastam com as imagens de violência e abandono, recorrentes em discursos jornalísticos policiais, por exemplo, dando a ver a vida multifacetada dos moradores. Esses contrastes materializam como os espaços periféricos, mesmo em

condições adversas, são também lugares de resistência e ressignificação de significados. Nas duas figuras abaixo, por exemplo, podemos observar que o videoclipe mostra distintas realidades vividas pelos sujeitos nesses espaços: tanto por aqueles que vivem nas ruas e usam drogas na área da Cracolândia, mas também outras vivências possíveis nesse recorte geográfico. A maior parte das pessoas retratadas pela canção pertence àquela categoria jovem da periferia, que sofre os efeitos da vulnerabilidade social e do consumo precoce de substâncias psicoativas. De acordo com a representação audiovisual, pobreza, criminalização e dependência de drogas estão interrelacionadas.

Figura 5: Dia a dia das crianças na comunidade.



Fonte: frames do videoclipe *Ilusão Cracolândia*. (2020)

Figura 6: Crianças brincando.



Fonte: frames do videoclipe *Ilusão Cracolândia*. (2020)

Desde os primeiros instantes, o videoclipe evoca uma narrativa de perda e marginalização por meio de símbolos visuais, como a pipa que o protagonista encontra no início. O objeto, associado à inocência infantil e à esperança, aparece como um elo com sua infância, mas também marca a transição para a realidade dura que ele enfrenta na vida adulta. Esse funcionamento reforça como os sujeitos marginalizados são construídos não apenas como vítimas do vício, mas também como peças dentro de um sistema que os empurra para a exclusão social. No entanto, isso tende a recair desproporcionalmente sobre os corpos marginalizados, reforçando estereótipos que os posicionam como ameaças à ordem social e justificam políticas repressivas. Ao mesmo tempo, os verdadeiros beneficiários do sistema—os mais ricos que comandam o tráfico de drogas—permanecem invisíveis e protegidos por estruturas que os mantêm fora da linha de punição. A música, em trechos como "Abandonei a linha e o pipa/ pelo motor da hornet/ E foi na porta do banco/ o artigo 157", observa-se como muitos jovens da periferia são impelidos a trabalhar no tráfico

para pagar seu próprio consumo, presos em uma engrenagem que os explora e perpetua sua exclusão. Esse apagamento dos grandes responsáveis pela dinâmica do tráfico e pela perpetuação da desigualdade social contribui para a criminalização da pobreza, enquanto os que lucram com esse sistema seguem isentos de responsabilização.

Assim, nota-se como o videoclipe mostra distintas realidades vividas pelos sujeitos nesses espaços: tanto por aqueles que vivem nas ruas e usam drogas na área da Cracolândia quanto também outras vivências possíveis nesse recorte geográfico. A maior parte das pessoas dadas a ver pela materialidade pertence àquela categoria jovem da periferia, que sofre os efeitos da vulnerabilidade social e do consumo precoce de substâncias psicoativas. Como pondera Foucault (1999), o sujeito não é simplesmente passivo em face do poder. Ele destaca formas de resistência que surgem dentro das próprias relações de poder, como estratégias de subversão, indisciplina e insurgência. Muitas formas e táticas de resistência podem ser consideradas como não necessariamente opostas em totalidade ao poder em si, mas sim transformadoras e reconfigradoras das relações de poder existentes.

A legislação muitas vezes trata isso como um problema, e a música constrói efeitos de verdade sobre essa população, abordando a privação de oportunidades, o abandono pela família, a deficiência de políticas públicas e a marginalização dos usuários. Isso é observado em trechos como: "Enquanto a lata chacoalhar / E a ilusão for a sensação de ser mais poderoso / Vários vai memo se arrastar / Que a Cracolândia tá lotada de curioso", que expõe a vulnerabilidade dos sujeitos atraídos pela promessa ilusória de poder, mas que acabam presos em um ciclo de dependência e marginalização. Outro exemplo é o verso: "Prejudicou, perdeu tudo o que tinha / A família, os amigo, hoje não tem mais nada", que ressalta o impacto devastador da dependência química nas relações pessoais e na estrutura familiar.

A letra da música destaca o contraste entre esperança de uma vida melhor e uma vida que é meramente de dependência: quantos indivíduos acabaram nesse estado de vida não apenas por suas próprias escolhas, mas em resposta a fatores socioeconômicos. Em trechos como: "Papai, solicito socorro, me instrua! / Me tire dessa rua escura! / Fui dominado pela droga, desisti do ensino" e "A necessidade fez o menor se envolver / Com treze começou a usar, com quinze a vender", observa-se

a inscrição em um discurso centrado nos fatores estruturais da sociedade como produtores das condições de vida da população, como a pobreza e a ausência de políticas públicas eficazes, contribuem para a entrada precoce de jovens no mundo das drogas e do crime.

O videoclipe humaniza essas pessoas, em especial quando visibiliza a presença deles em distintos espaços da Comunidade, em trocas e vivências, e também na sua inscrição no espaço social; elas têm rostos, histórias e vozes. Assim, torna-se mais do que um produto de entretenimento, uma ferramenta de conscientização social que avança o debate sobre soluções que vão além da repressão policial, para tratamento, apoio e reintegração social.

Figura 7: A amizade que salva o caminho.



Fonte: frames do videoclipe *Ilusão Cracolândia*. (2020) Montagem feita pela autora.

Ilusão - Cracolândia é uma peça que desempenha uma função social importante — ela traz à tona alguns dos problemas enfrentados por um segmento marginalizado da sociedade. Sua produção audiovisual e letra promovem a reflexão sobre os problemas estruturais que deságuam na dependência de drogas e da exclusão social, bem como encoraja o debate sobre a necessidade de soluções humanas para este problema.

5.2 HETEROGENEIDADE DOS CORPOS

O enunciado em análise carrega um funcionamento empático e de alerta, demonstrando que as pessoas envolvidas no uso de substâncias muitas vezes são vítimas de um ciclo contínuo de exclusão, em vez de simplesmente criminosas, como muitas vezes são construídas no discurso da mídia convencional.

A resistência, na perspectiva foucaultiana, não se limita a grandes gestos de rebelião ou confronto direto com o poder. Ela vem a existir nas práticas cotidianas, nas pequenas transgressões e nas linhas da vida que fogem do controle e da normalização, irrompendo no interior das próprias relações de poder (FOUCAULT, 1984). No caso do videoclipe, ressalta-se como isso se dá por meio da presença de sujeitos heterogêneos, em vidas e vivências presentes em corpos reais, diversos, em uma vida em comunidade.

Tal funcionamento se observa na presença de imagens que contrastam a dura realidade da Cracolândia com momentos de beleza e humanidade, como quando crianças correm entre gritos ou pessoas se ajudamumas às outras. Esses elementos podem ser vistos como formas de resistência à marginalização e estigmatização, produzindo um contra discurso que questiona o discurso hegemônico sobre a Cracolândia e seus sujeitos. Essa dualidade é reforçada em versos como: "Currículo no artigo 12 tava pegando mais fácil", que destaca a promessa ilusória que leva muitos ao crime, e "Vários viciou e ficou demente / Só preju pros seus parentes" e "Era o mais brabo chapa quente / Viciou no da tenente e agora é dependente de droga", que evidencia as perdas devastadoras causadas pela exclusão e dependência química. E o que se observa na figura abaixo: Os frames retratam dois momentos distintos que, apesar de ocorrerem em um espaço marcado pela vulnerabilidade, carregam gestos de humanidade e resistência. Na primeira cena, adultos da comunidade são vistos brincando e correndo com crianças enquanto tentam pegar uma pipa. Essa cena, visualmente contrastante com a realidade difícil do entorno, representa um momento de leveza e conexão intergeracional. O ato de correr atrás da pipa vai além de uma brincadeira infantil—ele remete a uma busca simbólica por liberdade, resiliência e pertencimento dentro de um espaço frequentemente retratado pela degradação. A presença dos adultos nesse contexto reforça a continuidade dos laços comunitários, mostrando que, mesmo diante de desafios estruturais, há esforços coletivos para

preservar a ludicidade e garantir que a infância não seja completamente engolida pela dureza do cotidiano.

Na segunda cena, assistentes sociais se aproximam de dois moradores de rua usuários de drogas, cumprimentando-os de forma respeitosa e sem qualquer receio. Esse gesto, embora simples, carrega um significado poderoso ao desafiar a lógica da desumanização frequentemente imposta a esses sujeitos. O ato de cumprimentá-los como indivíduos dignos de reconhecimento rompe, ainda que momentaneamente, com as barreiras da marginalização, evidenciando uma abordagem que não os reduz à condição de dependência química, mas os considera dentro de uma rede de relações sociais e afetivas. O contato, marcado pela naturalidade e pela ausência de julgamento, desafia discursos que historicamente associam esses sujeitos ao perigo e à exclusão, promovendo uma interação baseada na dignidade e na empatia.

Figura 8: O gesto de inocência e o apoio da comunidade.



Fonte: frames do videoclipe *Ilusão Cracolândia*. (2020) Montagem feita pela autora.

Foucault (1984) expõe que o poder e o saber estão inextricavelmente entrelaçados: o poder produz saber, que, por sua vez, é a base para o exercício do poder. Em relação às organizações baseadas na Cracolândia, há discursos hegemônicos lidando com drogas, pobreza e criminalização, todos respaldados por conhecimentos produzidos por instituições como a mídia, polícia ou demais

instituições do Estado. Esse saber produz uma espécie de efeito de verdade sobre a Cracolândia como espaço de degradação e perigo, legitimando práticas de controle e exclusão, centrada sempre no corpo do jovem periférico. Mas a música e o videoclipe questionam essa "verdade", gerando um efeito que humaniza os moradores e que questiona as políticas que reforçam sua exclusão.

A letra da música aborda temas pesados como drogas, escapismo e os caminhos amargos que podem pavimentar. Por meio de uma linguagem direta e visceral, o videoclipe trata da realidade de muitos jovens que se perderam em um ciclo vicioso de muitas formas de dependência e crime, apesar de buscar uma saída para sua dor e tédio. Fragmentos como: "Espera um pouco, para e pensa e controle com as droga / Que um barco sem direção, o mar leva pra rocha", que utiliza uma metáfora para alertar sobre os perigos do uso de drogas, e "Tá transformando em zumbi vários truta da hora", que destaca o impacto devastador e desumanizador das drogas, reforçam o alerta.

Os artistas também destacam a fragilidade das relações familiares e sociais que são afetadas pelo vício. A menção de "Dona Maria", que reza por seu filho desaparecido, e dos amigos sendo transformados em "parasitas", serve como um lembrete doloroso de que as decisões de alguém afetam não apenas a si mesmo, mas também os outros ao seu redor. As drogas separam os usuários da família e dos amigos, criando um ciclo vicioso de dependência e isolamento que é difícil de escapar.

No videoclipe, Dona Maria é tratada como uma figura materna universal, simbolizando as mães que enfrentam a dor de verem seus filhos e maridos sucumbindo ao vício. Em uma cena marcante, ela pega uma Bíblia de cima da geladeira e ora por seu filho, um gesto que reflete tanto sua fé quanto sua impotência diante da situação. Essa imagem contrasta com os corpos de jovens que aparecem em situações de vulnerabilidade, como crianças brincando em ruas degradadas e adolescentes envolvidos em atividades ilícitas, evidenciando a interconexão entre as gerações e os impactos do vício na dinâmica familiar.

O videoclipe conta a história de um jovem que, a princípio, parece levar uma vida normal, mas depois é consumido pelo vício. Esta evolução reflete a experiência de muitos que começam a usar drogas como uma forma de escape da situação atual, mas que acabam perdendo o controle. A mãe do protagonista é uma das personagens

que oferece esperança, sofrendo a agonia das famílias que tentam salvar seus entes queridos. No início do vídeo, a pipa que o protagonista encontra produz um efeito de esperança e inocência, remetendo à sua infância. Esta transição é visualmente marcada por um corte para sua versão criança, que também aparece pegando uma pipa semelhante, observado por sua mãe. Esse elemento reforça a ideia de uma infância perdida e um vínculo familiar que, apesar dos desafios, persiste como um fio de esperança ao longo da narrativa.

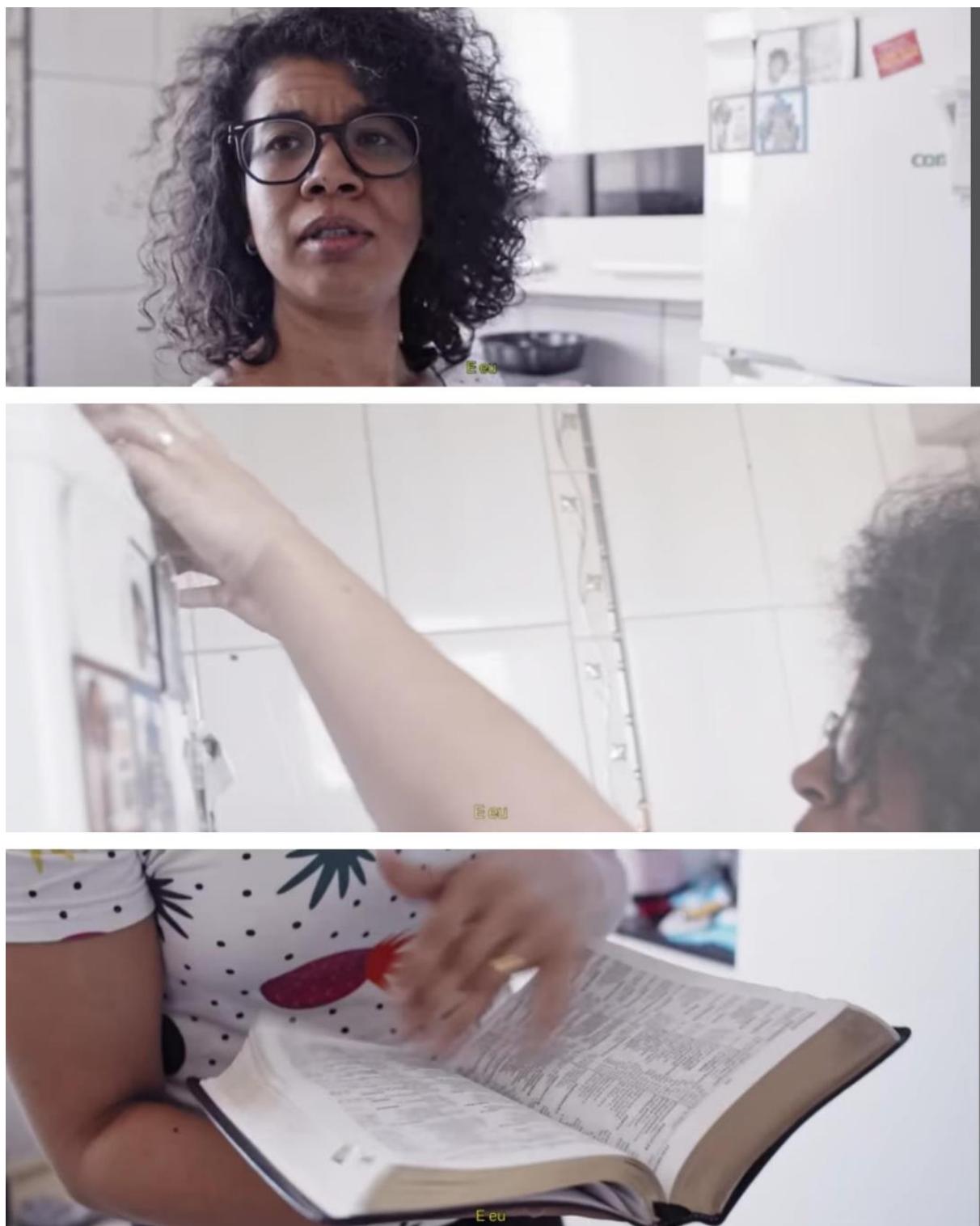
Figura 9: O símbolo da esperança.



Fonte: frames do videoclipe *Ilusão Cracolândia*. (2020) Montagem feita pela autora.

As drogas, muitas vezes, separam os usuários da família e dos amigos, criando um ciclo vicioso de dependência e isolamento. O enunciado videoclipe materializa a heterogeneidade ao mostrar como diferentes sujeitos—crianças, jovens e idosos—são afetados de maneiras distintas, mas interligadas. A atitude de uma vida está sempre em relação com a outra, como evidenciado nas cenas em que os jovens levam objetos de casa, provavelmente para vender e sustentar o vínculo, enquanto as mães, como Dona Maria, tentam desesperadamente manter a unidade familiar por meio de gestos de cuidado e oração. Essa inter-relação é central para a narrativa do videoclipe, que busca discutir não apenas os efeitos individuais do vício, mas também suas repercussões coletivas.

Figura 10: A representação materna e Dona Maria.



Fonte: frames do videoclipe *Ilusão Cracolândia*. (2020) Montagem feita pela autora.

Figura 11: Criança observando um homem “baforando” lança perfume.



Fonte: frames do videoclipe *Ilusão Cracolândia*. (2020)

Outro efeito de verdade muito importante nas letras é o de crítica à cultura de glorificação do crime e de uma vida marginal. A letra trata do "corre" e da necessidade de fazer coisas na rua se quiser sobreviver. Isso é agravado pela ausência de oportunidades e pela marginalização social, o que faz muitos jovens sentirem que a única maneira de ter algum tipo de sucesso é por meio do crime. No videoclipe, essa crítica se manifesta em cenas que mostram jovens em situações de vulnerabilidade, como carregando objetos de casa para vender e sustentar o vício, ou envolvidos em atividades ilícitas nas ruas. Esses corpos são apresentados com uma estética que mistura realismo e denúncia, destacando a precariedade de suas condições e a ausência de alternativas.

Figura 12: O preço da droga.



Fonte: frames do videoclipe *Ilusão Cracolândia*. (2020) Montagem feita pela autora.

A letra reforça essa narrativa em trechos como: "A necessidade fez o menor se envolver / Com treze começou a usar, com quinze a vender", que situa como a pobreza e a exclusão social levam jovens a entrar precocemente no mundo do crime. Outro exemplo é: "Dezoito ano, 157, preso sem viver", ao referenciar a realidade de muitos jovens que acabam encarcerados antes de terem a chance de construir uma vida plena. Essas imagens e versos trabalham juntos para construir um discurso que não apenas critica a glorificação do crime, mas também expõe suas consequências devastadoras, como o isolamento, a perda de liberdade e o impacto nas relações familiares e sociais. É um lembrete de que "a prisão não é motivo de piada e o crime não é um clichê fácil."

5.3 SUJEITO CENTRAL DO VIDEOCLIPE

O videoclipe conta a história de um jovem que, a princípio, parece levar uma vida normal, mas depois é consumido pelo vício. Esta evolução reflete a experiência de muitos que começam a usar drogas como uma forma de escape da situação atual, mas que acabam perdendo o controle. A mãe do protagonista é uma das personagens que oferece esperança ao público, sofrendo a agonia das famílias que tentam salvar

seus entes queridos. Sua busca desesperada incorpora o amor incondicional e a esperança — mesmo em uma situação tão horrível quanto esta.

Dona Maria, como é dada a ver no videoclipe, incorpora esse amor incondicional por meio de seu gesto de oração, enquanto tenta salvar seu filho do abismo. Em contraste, o pai aparece brevemente em uma cena, como um usuário de drogas que parece intimidar tanto a esposa quanto o filho. Sua presença, ainda que fugaz, carrega uma sombra de medo e abandono, que reforça a solidão da mãe em sua luta. Como próprio de um discurso vigente e recorrente na sociedade, produz-se o efeito de verdade de que a mãe está (ou deve) sempre (estar) presente e conectada emocionalmente ao filho, mesmo em cenários de dor e devastação. Essa construção mostra como a maternidade é socialmente associada ao cuidado e ao sacrifício, posicionando a mãe como âncora emocional e moral da família. Sua busca desesperada incorpora o amor incondicional e a esperança — mesmo em uma situação tão horrível quanto esta.

Figura 13: Marido chega em casa sob efeito de substâncias.



Fonte: frames do videoclipe *Ilusão Cracolândia*. (2020)

Figura 14: Mãe protege o filho de marido alcoolizado.



Fonte: frames do videoclipe *Ilusão Cracolândia*. (2020)

É também um comentário sobre a sociedade, que tende a marginalizar os dependentes químicos. No enunciado *Ilusão - Cracolândia*, há o contexto que não apenas denota degradação, mas também destaca a importância de políticas públicas eficazes e uma compreensão mais humana do problema das drogas. O tom sombrio é equilibrado com uma mensagem de esperança. O vídeo pula ao longo da linha do tempo de um residente, mostrando apenas imagens cintilantes e momentos de desespero e depois algumas partes de esperança misturadas, dando a ver que através dos tempos escuros, também há caminhos para a recuperação e reintegração social com a ajuda daqueles que compreendem.

Figura 15: Mãe sai às ruas em oração em busca de seu filho.



Fonte: frames do videoclipe *Ilusão Cracolândia*. (2020)

O videoclipe *Ilusão - Cracolândia* problematiza a dependência química, o trauma que reverbera dentro das famílias e a busca por uma solução mais humana e eficaz para um problema social tão complexo. A cena da mãe em oração, como destacado na Figura 15, exemplifica o funcionamento do discurso religioso que constitui esses sujeitos. A fé e a religião são apresentadas como meios de sair do mundo das drogas, oferecendo uma narrativa de redenção e esperança. No entanto, essa representação também joga luzes sobre a ausência de políticas públicas eficazes, sugerindo a religião como o único caminho possível para lidar com a dependência química. Essa abordagem, embora poderosa, levanta questionamentos sobre a responsabilidade do Estado em fornecer suporte estruturado e soluções que transcendam a esfera religiosa.

O refrão comenta sobre a fachada de poder, destruição pelo uso de substâncias e, especificamente, crack, que é a razão para a inclusão do texto. Ao usar esta canção como trampolim para potenciais análises, podemos começar a entender as maneiras como o discurso da dependência química pode ser situado dentro de

uma rede de poder e controle social que se encaixa em uma análise foucaultiana. Por meio da lente das noções e reflexões de Foucault, que estuda o sujeito por meio de instituições, discursos e ações disciplinares, entendemos como corpos submetidos são configurados e como, ao mesmo tempo, a "Cracolândia" é gerida como um espaço.

A "Cracolândia" referida na música pode ser lida em outras materialidades midiáticas, políticas e jurídicas como um campo de controle e de separação para os "desviantes", de modo a serem isolados do restante. Este espaço não é apenas fisicamente separado da normalidade, mas os que o habitam são simbolicamente vistos como uma ameaça à ordem social. As nomeações de "zumbis" e "parasitas" reforçam essa marginalização, efeito que desumaniza os moradores e racionaliza a vigilância e intervenção do Estado. Esse discurso, no entanto, recai desproporcionalmente sobre os corpos marginalizados, enquanto os mais ricos, que frequentemente lucram com o tráfico de drogas, permanecem invisíveis na narrativa predominantemente. Essa invisibilização reforça a desigualdade estrutural, criando um sistema em que os marginalizados não apenas enfrentam o estigma, mas muitas vezes são impelidos a trabalhar no tráfico para sustentar o próprio consumo. Vemos um funcionamento de resistência a isso no videoclipe, por exemplo, em versos como: 'A necessidade fez o menor se envolver / Com treze começou a usar, com quinze a vender', que expõe como a falta de garantia de direitos básicos e de oportunidades empurra muitos para o ciclo de exploração e exclusão. As desigualdades sociais e a ausência de soluções acabam sendo tanto causa quanto a consequência desse sistema opressor, perpetuada por quem mais se beneficia. Não se imputa ao indivíduo a total responsabilidade sobre si, seus sucessos e fracassos, vitórias, como próprio da racionalidade neoliberal em vigência.

No entanto, é crucial discutir como esses estereótipos recaem quase exclusivamente sobre os corpos marginalizados, enquanto os muito ricos que comandam o tráfico permanecem invisíveis na narrativa dominante. Essas dinâmicas recaem sobre os moradores da Cracolândia, que muitas vezes são impelidos a trabalhar no tráfico para sustentar o próprio consumo, presos em um ciclo de exploração e exclusão.

Em *Vigiar e Punir*, Foucault (1999) analisa como as instituições disciplinares, como prisões e escolas, buscam fabricar sujeitos dóceis e normalizados, capazes de se autovigiar e se conformar às normas sociais. Esse processo também pode ser observado na maneira como os moradores da Cracolândia são discursivizados e tratados pelas instituições de poder. Políticas públicas repressivas, cobertura midiática sensacionalista e práticas policiais violentas ajudam a criar um “efeito de verdade” de um sujeito marginal, posicionado como um “problema” a ser gerido ou eliminado. Contudo, pouco é revisto sobre as desigualdades estruturais que levam muitos a essa situação de vulnerabilidade social. A falta de garantia de direitos básicos, como acesso à educação, saúde e moradia, empurra esses indivíduos para caminhos limitados, onde a dependência química se torna uma das consequências mais visíveis.

Para dar um exemplo disso, em 2012, a Polícia Militar de São Paulo realizou a política pública chamada "Operação Sufoco", que visava realocar com força centenas de moradores da Cracolândia para outras regiões da cidade, sem fornecer resoluções efetivas para o uso de drogas ou a reintegração desses indivíduos na sociedade (FOLHA DE S. PAULO, 2012). Além disso, dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) indicam que a região central é um dos bairros mais socialmente vulneráveis do Município de São Paulo, com altas taxas de desemprego, déficits habitacionais e acesso precário a serviços essenciais (IBGE, 2020).

A mídia desempenha um papel crucial na circulação de enunciados recorrentes que estigmatizam a Cracolândia e seus habitantes. De acordo com Rodrigues, Conceição e lunes (2015), uma análise de 76 reportagens do jornal *Correio Braziliense* revelou que a mídia local representa o crack como um flagelo da humanidade, as ações policiais contra usuários ou traficantes como indistintas e a internação do usuário como solução para o problema. Essas representações sociais alinham-se com uma abordagem estigmatizante e repressiva do usuário de drogas, tratando-o ora como criminoso, ora como doente, o que perpetua sua clandestinidade e limita a compreensão do fenômeno.

Essa construção promovida pela mídia também se reflete na letra de *Ilusão - Cracolândia*, como em trechos que dizem: "Prejudicou, perdeu tudo o que tinha / A família, os amigo, hoje não tem mais nada", e "Tá transformando em zumbi vários

truta da hora", denunciando como os moradores da Cracolândia são reduzidos a estereótipos como parasitas e zumbis. Versos como "A necessidade fez o menor se envolver / Com treze começou a usar, com quinze a vender" ilustram a pressão socioeconômica que força muitos jovens a entrar precocemente no mundo do tráfico e consumo. Esses trechos reforçam o efeito de verdade dizendo que a criminalização da pobreza está presente tanto nas políticas públicas repressivas quanto nas formulações construídas sobre essa população.

Figura 16: O sujeito como parasita.



Fonte: frames do videoclipe *Ilusão Cracolândia*. (2020).

Além disso, essa construção também gera a criminalização da pobreza, que eventualmente legitima políticas públicas de natureza repressiva, como a Lei Antidrogas de 2006, que determinou a prisão em massa de usuários e pequenos traficantes, sendo eles em sua maioria residentes de territórios das classes sociais mais vulneráveis, como Cracolândia (BRASIL, 2006).

As práticas policiais violentas na região estão bem documentadas. CONECTAS (2017) relata que os movimentos na Cracolândia são realizados principalmente por meio de operações policiais que são marcadas em grande parte por abusos de autoridade, violência gratuita e desrespeito pelos direitos básicos dos moradores. Em última análise, essas práticas não apenas consolidam a marginalidade dos sujeitos, mas também forçam um ciclo de violência e exclusão que impede qualquer possibilidade de mudança social.

Esta ideia pode ser entendida em termos de "normatividade" em Foucault, já que alguns atos são normalizados e outros considerados desviantes. O uso de drogas, em muitos discursos sociais, é tratado como uma falha moral, algo que "faz mal à família" e "desvia do caminho correto". Essa perspectiva moralizante é discutida por autores que apontam como o modelo moral associa o uso de substâncias a um desvio de conduta, muitas vezes ancorado em valores religiosos e familiares (UNIVERSO RACIONALISTA, 2016). Essa racionalidade política serve não apenas para vilipendiar pessoas que usam drogas, mas também para afundá-las em um ciclo punitivo de estigmatização e exclusão que espelha um binário de "nós contra eles" de "bons cidadãos" e "desviantes".

Além disso, a música enfatiza a ligação entre crime e drogas — como pessoas (frequentemente já em apuros) encontram sua entrada no sistema prisional. Para Foucault (1999), a prisão não é meramente um local de punição; antes, é um mecanismo de controle social que reforça hierarquias e delineia "corpos perigosos". Em Versos como: "Enquanto a lata chacoalhar / E a ilusão for a sensação de ser mais poderoso", que foi mencionado anteriormente, observa-se como o envolvimento com o crime e as drogas é impulsionado por uma promessa ilusória de poder, que acaba aprisionando ainda mais os indivíduos no ciclo de marginalização.

Essa perspectiva foucaultiana ajuda a compreender como o sistema prisional reforça dinâmicas de controle e exclusão. O enunciado atua como uma crítica a essa estrutura ao evocar, por meio de uma voz cheia de emoção, o desespero e as consequências devastadoras do crime e da dependência química, que não só corroem os sujeitos, mas também os integram a redes de vigilância e punição que perpetuam a desigualdade social. Nesse contexto, o "poder" oferecido pelo envolvimento com o crime é revelado como uma ilusão que mantém os sujeitos presos a um sistema de controle.

Figura 17: Filho reencontra a mãe enquanto está nas ruas.



Fonte: frames do videoclipe *Ilusão Cracolândia*. (2020)

Figura 18: Mãe emocionada após reencontrar filho.



Fonte: frames do videoclipe *Ilusão Cracolândia*. (2020)

O reencontro entre mãe e filho no final do videoclipe marca um dos momentos mais impactantes da construção, encerrando visualmente o trajeto do protagonista.

Se no início ele é retratado como uma criança cheia de sonhos, simbolizado pela pipa que encontra no chão, ao longo do vídeo sua trajetória se transforma, revelando as marcas profundas da vulnerabilidade social e do vício. O objeto lúdico que antes remetia à inocência e liberdade agora carrega um novo significado—o contraste entre um passado de esperança e uma realidade marcada pela exclusão. Essa transição visual reforça como sujeitos marginalizados são tragados por um sistema que os condena à invisibilidade e ao abandono, tornando praticamente impossível o retorno a uma vida plena.

Ao longo do videoclipe, o protagonista percorre as ruas, e sua deterioração é gradualmente evidenciada por gestos e expressões que carregam a fragilidade daqueles que caem no ciclo da dependência química. O abraço materno no desfecho do vídeo, apesar de simbolizar acolhimento e afeto, não representa uma resolução definitiva, mas sim a luta constante pela sobrevivência dentro desse contexto. A mãe, que ao longo da narrativa aparece rezando e buscando desesperadamente pelo filho, personifica a tentativa incansável de recuperar aquele que foi tragado pelas engrenagens do vício e da exclusão social. Esse momento pode ser lido discursivamente como um embate entre pertencimento e abandono: o gesto de proteção da mãe contrasta com as ruas que representam a estrutura social que empurra sujeitos à criminalização e à invisibilidade.

O videoclipe, ao construir essa jornada do protagonista, nos convida a refletir sobre como indivíduos marginalizados não estão ali por uma decisão isolada, mas porque suas possibilidades de sobrevivência foram reduzidas drasticamente desde a infância. A presença de elementos visuais como a pipa reforça essa perda, enquanto a ausência de políticas públicas eficazes evidencia que muitos desses jovens não encontram alternativas viáveis para escapar do ciclo da pobreza e da dependência. Dessa forma, a trajetória do protagonista não é apenas individual, mas representativa de uma realidade estrutural na qual sujeitos de periferias são continuamente empurrados para a margem da sociedade, enquanto aqueles que realmente lucram com esse sistema permanecem protegidos e invisibilizados.

A partir de Foucault, problematizamos como *Ilusão - Cracolândia* se efetiva como um enunciado denúncia ao exercício de controle biopolítico sobre populações de exclusão e a maneira como os discursos de normalidade e punição operam para

separar os "desejáveis" dos "indesejáveis": ao tempo em que há a força do Estado para o 'mais viver', há também o 'deixar morrer'. A Cracolândia recorrentemente é transformada em um espaço de exclusão no qual a população é tornada não só invisível, mas também criminalizada. O enunciado constrói um efeito de verdade que alerta contra as armadilhas desse sistema, encorajando a pensar nos fatores que mantêm a desigualdade e a repressão vivas. Portanto, um olhar foucaultiano nos possibilita ver que o território do fenômeno das drogas não se reduz à vontade individual, mas simultaneamente se encerra em um campo de jogo dominado pelo poder, disciplina e controle social.

5.4 CONCLUSÃO DA ANÁLISE

A letra do videoclipe se abre com um convite à reflexão sobre uma realidade que muitos (des)conhecem.

A letra realiza uma injunção, principalmente aos jovens, quando convoca a refletir sobre suas decisões e não serem atraídos pelo poder que as drogas e o crime proporcionam. Ao longo da música, esse poder é construído como um ciclo de exploração que aprisiona os sujeitos marginalizados, enquanto os verdadeiros beneficiários do tráfico permanecem invisíveis e protegidos por suas posições de privilégio. "Não precisa morrer para falar com Deus" — esta frase repetida ao longo da canção confirma que a vida pode mudar, sempre há esperança, fortemente determinado e atravessado pelo discurso religioso, mas que não tenciona a ausência e o papel do Estado. A presença da figura materna no videoclipe reflete essa esperança, e elementos visuais como a pipa reforçam a transição entre inocência e vulnerabilidade, ilustrando como a infância e os sonhos são muitas vezes sacrificados nesse contexto de desigualdade.

No entanto, a música também materializa como essa esperança, muitas vezes ancorada na fé e na resistência individual, não substitui a necessidade de políticas públicas eficazes que enfrentam as raízes da exclusão social. O discurso religioso aparece como um caminho possível de superação, mas não pode ser tomado como única solução para um problema que exige ações concretas do Estado.

É, em suma, um retrato de uma terra em que muitos jovens estão apenas encontrando seu caminho, buscando algum tipo de valor ou pertencimento. O videoclipe opera tanto no sentido de denunciar a tragédia da dependência química

quanto no de reforçar a possibilidade da esperança e da conscientização, conectando-se à urgência de um olhar mais crítico sobre as desigualdades que perpetuam esse ciclo.

Figura 19: Emoção do reencontro.



Fonte: frames do videoclipe *Ilusão Cracolândia*. (2020)

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo analisar a construção discursiva do jovem periférico no enunciado midiático videoclipe *Ilusão - Cracolândia*, buscando compreender como esse sujeito é discursivizado, quais elementos discursivos reforçam ou não estereótipos e quais possibilitam novas formas de entendimento sobre essa juventude. A partir da análise do discurso fundamentada nos conceitos de Michel Foucault, foi possível compreender como o discurso audiovisual constrói efeitos de verdades sobre e para os sujeitos periféricos, tensionando entre a reprodução de estigmas sociais e a emergência de resistências que os humanizam. O clipe, ao mesmo tempo que denuncia a realidade cruel da dependência química e da exclusão social, também subverte discursos hegemônicos ao apresentar os moradores da Cracolândia como sujeitos complexos, marcados por histórias de dor, mas também por gestos de solidariedade e sobrevivência.

A partir dos trajetos temáticos analisados - sujeitos e/nos espaços, heterogeneidade dos corpos e sujeito central do videoclipe - foi possível observar como o discurso do videoclipe opera em uma dualidade: por um lado, reforça estereótipos associados à criminalização da pobreza, especialmente ao vincular o uso de drogas à marginalização; por outro, abre espaço para contradiscursos que contestam essas narrativas, destacando a agência e a resiliência dos sujeitos. Essa tensão sinaliza como o poder, na perspectiva foucaultiana, não é apenas repressivo, mas também produtivo, gerando tanto mecanismos de controle quanto possibilidades de resistência.

O videoclipe humaniza seus personagens ao retratá-los em suas múltiplas dimensões - como vítimas de um sistema excludente, mas também como indivíduos capazes de afeto, luta e reinvenção. A figura materna, por exemplo, simboliza não apenas o sofrimento das famílias, mas também a persistência de vínculos afetivos em meio ao caos. Da mesma forma, as cenas que contrastam a degradação urbana com momentos de leveza e comunidade desafiam a visão reducionista da Cracolândia como um espaço unicamente de violência e desespero.

A relação entre juventude e drogas se insere dentro de um funcionamento que mescla conscientização e reforço de imaginários já consolidados sobre a marginalização dos corpos periféricos. A visibilidade conquistada pela obra, que

rapidamente atingiu milhões de visualizações e esteve no topo das plataformas digitais, demonstra a força do funk enquanto ferramenta de comunicação e mobilização social. O impacto da canção demarca a forma como o gênero musical se insere em debates sociais relevantes, utilizando sua linguagem acessível para dialogar diretamente com o público que vivencia, de forma direta ou indireta, as consequências da desigualdade social, do tráfico de drogas e da violência urbana.

De igual modo, esta pesquisa também tensiona a complexidade das relações entre discurso, arte e sociedade. O funk, por muito tempo marginalizado e estigmatizado, encontra em produções como essa uma possibilidade de ressignificação, tanto da sua própria identidade quanto gênero musical quanto das narrativas associadas ao jovem periférico. Ao trazer para o centro do debate uma questão de extrema urgência social, *Ilusão - Cracolândia* expõe as contradições do sistema e os desafios enfrentados por essa parcela da população, que frequentemente se vê aprisionada em um ciclo de exclusão, pobreza e violência.

Ainda assim, é imprescindível reconhecer que a recepção de uma obra artística não ocorre de forma isolada. A produção musical e audiovisual está sempre inserida em uma historicidade mais ampla, e os artistas envolvidos tornam-se, inevitavelmente, figuras públicas cujas atitudes e condutas extrapolam o universo artístico. Diante disso, não se pode ignorar um fato lamentável ocorrido em 2024: MC Ryan SP, um dos autores da canção analisada, foi denunciado por agredir sua esposa com um chute no rosto. Como pesquisadores, reitera-se aqui o repúdio a qualquer forma de violência, especialmente contra mulheres, e se enfatiza que atos dessa natureza são inadmissíveis, independentemente da trajetória profissional ou da relevância artística do agressor.

Esse episódio não altera a escolha do videoclipe como objeto de análise, pois a proposta do trabalho não se concentra na figura dos artistas individualmente (e por considerar todas as reflexões já feitas no campo do discurso entre autor e obra), mas sim na forma como o jovem periférico é construído dentro do enunciado midiático. No entanto, faz-se necessário pontuar que a arte e a cultura não podem ser dissociadas de uma responsabilidade ética e social. É fundamental que os criadores de conteúdo, artistas e figuras públicas tenham consciência do impacto de suas ações, tanto dentro quanto fora do cenário artístico, pois suas atitudes reverberam na sociedade e

influenciam seus públicos. Mais do que nunca, é essencial que a cultura, especialmente aquela que nasce da periferia e dá voz a grupos historicamente marginalizados, esteja alinhada com princípios de respeito, igualdade e justiça.

Diante dessas reflexões, esta pesquisa busca contribuir para um entendimento mais aprofundado sobre a construção discursiva do jovem periférico na mídia, questionando os estereótipos perpetuados e apontando caminhos para uma representação mais complexa e digna dessa juventude. O funk, enquanto manifestação cultural, tem o potencial de ser um instrumento de resistência e transformação social, e cabe às produções midiáticas e aos próprios artistas o compromisso de ampliar as possibilidades de representação, rompendo com discursos reducionistas que limitam o papel do jovem periférico a um lugar de marginalização.

Para trabalhos futuros, sugere-se um aprofundamento na relação entre o discurso midiático e a recepção do público, investigando como esses enunciados são absorvidos, reinterpretados ou contestados pelos próprios jovens da periferia. Além disso, é importante considerar a evolução das narrativas dentro do próprio cenário do funk, observando como o gênero musical pode continuar a expandir seu papel enquanto veículo de conscientização e transformação social, sem deixar de lado a responsabilidade ética e social daqueles que o constroem.

REFERÊNCIAS

ANTENA 1. Alok – *Biografia e discografia*. [S. I.]: Antena 1, [s. d.]. Disponível em: <https://www.antena1.com.br/artistas/alok..> Acesso em: 14 abr. 2025.

BRASIL. Lei nº 11.343, de 23 de agosto de 2006. *Institui o Sistema Nacional de Políticas Públicas sobre Drogas – Sisnac*. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 24 ago. 2006. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11343.htm.. Acesso em: 10 fev. 2025.

BEZERRA, Juliana. *Origem do Funk. Toda Matéria*, [s. d.]. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/origem-do-funk/..> Acesso em: 16 fev. 2024.

CNN BRASIL. *Furtos e agressões crescem no entorno da Cracolândia em 2023*. São Paulo: CNN Brasil, 30 ago. 2023. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/furtos-e-agressoes-crescem-no-entorno-da-cracolandia-em-2023/..> Acesso em: 28 mar. 2025.

CONECTAS DIREITOS HUMANOS. *Violência policial na Cracolândia: relatório de denúncias*. [S. I.]: Conectas, 2017. Disponível em: <https://www.conectas.org/publicacoes/violencia-policial-na-cracolandia-relatorio-de-denuncias..> Acesso em: 10 fev. 2025.

DAVI, MC. *Ilusão – Cracolândia* [vídeo]. São Paulo: GR6 Explode, 2020. 1 vídeo (6 min 5 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5LqeD-m7lho>. Acesso em: 22 dez. 2022.

ESQUINAS: REVISTA DIGITAL LABORATÓRIO DA FACULDADE CÁSPER LÍBERO. *Funk no Brasil: um panorama histórico da ascensão da cultura das comunidades*. São Paulo: Faculdade Cáspér Líbero, 2022. Disponível em: <https://revistaesquinas.casperlibero.edu.br/arte-e-cultura/musica/funk-no-brasil-um-panorama-historico-da-ascenso-da-cultura-das-comunidades/..> Acesso em: 22 dez. 2022.

ESTADÃO. *Alok lança música “Ilusão” sobre dor de famílias que convivem com vício de drogas na Cracolândia*. São Paulo, 13 nov. 2020. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/emails/gente/alok-lanca-musica-ilusao-sobre-dor-de-familias-que-convivem-com-vicio-de-drogas-na-cracolandia/..> Acesso em: 14 abr. 2025.

FERREIRA, Gabriela. *Djay W: o produtor que está desacelerando o funk*. KondZilla, 21 mar. 2019. Disponível em: [https://kondzilla.com/djay-w-o-produtor-que-esta-desacelerando-o-funk/..](https://kondzilla.com/djay-w-o-produtor-que-esta-desacelerando-o-funk/) Acesso em: 14 abr. 2025.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Foucault e o desejável conhecimento do sujeito*. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 24, n. 1, p. 39–59, jan./jun. 1999.

FOLHA DE S.PAULO. *Operação Sufoco desaloja moradores da Cracolândia*. 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2012/01/1038070-operacao-sufoco-desaloja-moradores-da-cracolandia.shtml..> Acesso em: 10 fev. 2025.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 3. ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Paris: Éditions Gallimard, 1971.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. v. 1. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. *O sujeito e o poder*. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. 2. ed. rev. Tradução de Vera Portocarrero e Gilda Gomes Carneiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1999. Disponível em: <https://www.uel.br/projetos/foucaultianos/pages/arquivos/Obras/VIGIAR%20E%20PUNIR.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2025.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *Indicadores sociais municipais*. 2020. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9662-indicadores-sociais-municipais.html..> Acesso em: 10 fev. 2025.

JORNAL DA UNESP. *Soluções para a Cracolândia devem passar por políticas públicas adequadas, e não se limitar à responsabilização exclusiva dos usuários.* 29 mar. 2023. Disponível em: [https://jornal.unesp.br/2023/03/29/solucoes-para-a-cracolandia-devem-passar-por-politicas-publicas-adequadas-e-nao-se-limitar-a-responsabilizacao-exclusiva-dos-usuarios/..](https://jornal.unesp.br/2023/03/29/solucoes-para-a-cracolandia-devem-passar-por-politicas-publicas-adequadas-e-nao-se-limitar-a-responsabilizacao-exclusiva-dos-usuarios/) Acesso em: 28 mar. 2025.

MARTINS, Renato. *Como cantor e compositor, MC Davi faz a diferença no funk.* KondZilla, 20 mar. 2017. Disponível em: [https://kondzilla.com/mc-davi-escreve-sua-historia/..](https://kondzilla.com/mc-davi-escreve-sua-historia/) Acesso em: 14 abr. 2025.

MARTUCCI, Frederico Brum. *A genealogia do exercício do poder em Michel Foucault: soberania, disciplina e biopoder.* 2018. Disponível em: [http://www.pgfi.uff.br/wp-content/uploads/2016/03/2019_Frederico_Martucci.pdf..](http://www.pgfi.uff.br/wp-content/uploads/2016/03/2019_Frederico_Martucci.pdf) Acesso em: 15 mar. 2025.

MATTA, F. L. O funk no Brasil [Entrevista concedida a]: VIANA, L. R. 21 maio 2009.

MOZDZENSKI, Leonardo. A intertextualidade no videoclipe: uma abordagem discursiva e imagético-cognitiva. *Contemporânea*, Salvador, v. 7, n. 2, p. 1–15, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporanea/article/view/3679..> Acesso em: 8 mar. 2025.

NAIANE, Láisa. *Quem é Salvador da Rima, uma das apostas do YouTube para 2021?* POPline, 28 fev. 2021. Disponível em: <https://portalpopline.com.br/quem-e-salvador-da-rima-uma-das-apostas-do-youtube-para-2021/..> Acesso em: 14 abr. 2025.

NASCIMENTO, Douglas. Terminal Rodoviário da Luz. São Paulo Antiga, 2014. Disponível em: <https://saopauloantiga.com.br/terminal-rodoviario-da-luz/..> Acesso em: 10 mar. 2025.

PLANTÃO MINAS. *'Já passei fome'; conta jovem valadarense que produz atualmente músicas para os maiores cantores de funk do Brasil.* 17 jul. 2020. Disponível em: <https://plantaominas.com.br/noticia/412/-ja-passei-fome-conta-jovem-valadarense-que-produz-atualmente-musicas-para-os-maiores-cantores-de-funk-do-brasil..> Acesso em: 14 abr. 2025.

RIBEIRO, Marcelo. *O crack em São Paulo: histórico e perspectivas.* Revista Debates, Associação Brasileira de Psiquiatria, n. 3, 2010. Disponível em: <https://www.antidrogas.com.br/2010/10/09/o-crack-em-sao-paulo-historico-e-perspectivas/..> Acesso em: 10 mar. 2025.

RIBEIRO, Marcelo; LARANJEIRA, Ronaldo (Orgs.). *O tratamento do usuário de crack.* Porto Alegre: Artmed, 2010. Disponível em: https://site.mppr.mp.br/sites/hotsites/arquivos_restritos/files/migrados/File/Projeto_Semear/Drogas_e_Suas_Consequencias/O_Tratamento_do_Usuario_de_crack.pdf.. Acesso em: 14 abr. 2025.

RODRIGUES, Daniel Rohe Salomon da Rosa; CONCEIÇÃO, Maria Inês Gandolfo; IUNES, Ana Luísa da Silva. Representações sociais do crack na mídia. *Psicologia: Teoria e Pesquisa, Brasília*, v. 31, n. 1, p. 115–123, jan./mar. 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistapt/article/view/18143/17276>.. Acesso em: 28 mar. 2025.

SOARES, Thiago. *Videoclipe, o elogio da desarmonia: hibridismo, transtemporalidade e neobarroco em espaços de negociação.* Trabalho apresentado ao NP 07 – Comunicação Audiovisual, do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. Disponível em: <https://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/129779682930531343187019087317638153529.pdf>.. Acesso em: 8 mar. 2025.

SOUZA, Felipe. *Como nasceu a Cracolândia, bairro dos barões do café que virou problema “sem solução” de São Paulo.* BBC News Brasil, 18 ago. 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c51jz7k9z1lo>.. Acesso em: 10 mar. 2025.

SOUZA, Kátia Menezes de. *A genealogia e a ética foucaultianas nos estudos discursivos.* Revista Heterotópica, Universidade Federal de Goiás, 26 jun. 2019. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/RevistaHeterotopica/article/view/48922/26338>.. Acesso em: 26 mar. 2025.

SOUZA, Kátia Menezes de. *A noção de enunciado de Michel Foucault: onde dizer é produzir inovação.* Revista da ANPOLL, v. 1, n. 34, p. 123–157, 2013. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/684>.. Acesso em: 16 fev. 2024.

TAVARES, Leonardo. *Como MC Davi, dono do funk mais ouvido de 2021, enfrentou fome e virou cantor com DVD dos Racionais.* G1, 15 jul. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2021/07/15/como-mc-davi-dono-do-funk-mais-ouvido-de-2021-enfrentou-fome-e-virou-cantor-com-dvd-dos-racionais.ghtml>.. Acesso em: 14 abr. 2025.

UNIAD – Unidade de Pesquisa em Álcool e outras Drogas. Relatório LECUCA 2022: *Levantamento de cena de uso de crack e outras drogas da cidade de São Paulo.* São Paulo: UNIAD, 2022. Disponível em: https://lecuca.uniad.org.br/RelatorioLECUCA22_Final.pdf.. Acesso em: 14 abr. 2025.

UNIVERSO RACIONALISTA. *Pontos de reflexão sobre o modelo moral e as drogas.* 28 maio 2016. Disponível em: <https://universoracionalista.org/pontos-de-reflexao-sobre-o-modelo-moral-e-as-drogas/>.. Acesso em: 14 abr. 2025.

VIANNA, Hermanno. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

VIDA E OBRA. MC Hariel – *Vida e Obra, Biografia e Curiosidades*. [S. I.], [2024?]. Disponível em: <https://vidaeobra.de/mc-hariel/>.. Acesso em: 14 abr. 2025.

VIDA E OBRA. MC Ryan SP – *Vida e Obra, Biografia e Curiosidades*. [S. I.], [2022?]. Disponível em: <https://vidaeobra.de/mc-ryan/>.. Acesso em: 14 abr. 2025.