



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA**



LETICIA MARIA FORTE

ENTRE A “BOSS BITCH” E A “MALVADONA SAFADA”

Uma análise crítica do discurso multimodal sobre hipersexualização e empoderamento em
videoclipes de Anitta, Iza e Luísa Sonza

JOÃO PESSOA/PB

2025



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA**



LETICIA MARIA FORTE

ENTRE A “BOSS BITCH” E A “MALVADONA SAFADA”

Uma análise crítica do discurso multimodal sobre hipersexualização e empoderamento em
videoclipes de Anitta, Iza e Luísa Sonza

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística – PROLING, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguística, Área de concentração: Linguística e Práticas Sociais. Linha de pesquisa: Linguística Aplicada. Orientador: Prof. Dr. Fábio Alexandre Silva Bezerra

**JOÃO PESSOA/PB
2025**

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

F737e Forte, Leticia Maria.

Entre a "Boss Bitch" e a "Malvadona Safada" Uma análise crítica do discurso multimodal sobre hipersexualização e empoderamento em videocliques de Anitta, Iza e Luísa Sonza / Leticia Maria Forte. - João Pessoa, 2025.

125 f. : il.

Orientação: Fábio Alexandre Silva Bezerra.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Linguística aplicada. 2. Discurso multimodal. 3. Corpos negros - Hipersexualização. 4. Interseccionalidade. 5. Descolonialidade. I. Bezerra, Fábio Alexandre Silva. II. Título.

UFPB/BC

CDU 81'33(043)



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE
LETICIA MARIA FORTE

Aos vinte e nove dias do mês de julho de dois mil e vinte e cinco (29/07/2025), às catorze horas, realizou-se, via Plataforma Google Meet, a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada **“ENTRE A “BOSS BITCH” E A “MALVADONA SAFADA”: UMA ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO MULTIMODAL SOBRE HIPERSEXUALIZAÇÃO E EMPODERAMENTO EM VIDEOCLIPES DE ANITTA, IZA E LUÍSA SONZA”**, apresentada pelo(a) mestrando(a) **LETICIA MARIA FORTE**, Licenciado(a) em **Letras** pelo(a) **Universidade Federal Rural do Semi-Árido - UFERSA**, que concluiu os créditos para obtenção do título de MESTRE(A) EM LINGÜÍSTICA, área de concentração **Linguística e Práticas Sociais**, segundo encaminhamento do(a) Prof(a). Dr(a). Jan Edson Rodrigues Leite, Coordenador(a) do Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFPB e segundo registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação do Programa. O(A) Prof(a). Dr(a). Fábio Alexandre Silva Bezerra (PROLING - UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os(a)s Professores(as) Doutores(as) Martha Julia Martins de Souza (Examinadora/UFRR) e Giana Targanski Steffen (Examinadora/UNILAB). Dando início aos trabalhos, o(a) senhor(a) Presidente Prof(a). Dr(a). Fábio Alexandre Silva Bezerra convidou os membros da Banca Examinadora para compor a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(à) Mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua Dissertação, após o que foi arguido(a) pelos membros da banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição os examinadores deram o parecer final sobre a Dissertação, ao qual foi atribuído o conceito **APROVADO**. Proclamados os resultados pelo(a) professor(a) Dr(a). Fábio Alexandre Silva Bezerra, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar a presente ata foi lavrada e assinada por todos os membros da Banca Examinadora. João Pessoa, 29 de julho de 2025.

Observações

A banca examinadora sugere que sejam feitas publicações a partir da dissertação finalizada.

Prof. Dr. Fábio Alexandre Silva Bezerra
(Presidente da Banca Examinadora)

Profa. Dra. Giana Targanski Steffen
(Examinadora)

Profa. Dra. Martha Julia Martins de Souza
(Examinadora)

Emitido em 29/07/2025

ATA Nº 1/2025 - CCHLA - DLEM (11.01.15.05)
(Nº do Documento: 1)

(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 29/07/2025 17:00)
FABIO ALEXANDRE SILVA BEZERRA
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
2009438

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.ufpb.br/documentos/> informando seu número: **1**,
ano: **2025**, documento (espécie): **ATA**, data de emissão: **29/07/2025** e o código de verificação: **995233b9b3**

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Espiritualidade, o motivo pelo qual eu existo e resisto - *eu sou uma, mas não sou só*¹. Nos momentos mais difíceis da minha vida, eu me questionava que força era essa que não me deixava desistir, e descobri a força ancestral que me sustenta desde o princípio.

Aos meus avós que hoje moram no plano espiritual: meu avô Luiz Gonzaga Forte, que, nos primeiros cinco anos de minha vida, me mostrou o verdadeiro significado de amor paterno; minha avó Maria das Graças Forte, a mulher que me criou e com quem aprendi que ser Forte vai muito além do sobrenome; e minha bisavó Maria Ducarmo Linhares, minha melhor amiga, amor da minha vida.

À minha mãe, Lucélia Forte, que, mesmo em meio às dificuldades, sempre batalhou para que eu tivesse uma educação de qualidade. À minha tia Lidiane, por me apoiar e acreditar em mim. À minha família que não é de sangue, mas é de alma: seu Antônio “Bitu”, Zé Costa, Marlene, “tia Ciça”, gratidão por sempre me acolherem quando preciso de um refúgio.

A todos os meus amigos e pessoas queridas que se mobilizaram para me ajudar quando precisei me mudar para João Pessoa para realizar este sonho. Em especial, a Andre Fernandes e Geovana Duarte, que estão sempre presentes nos momentos difíceis e nos momentos de alegria — vocês não fazem ideia do quanto sou grata por nossa amizade.

Agradeço às professoras Giana Targanski Steffen e Martha Júlia Martins de Souza por terem aceitado o convite para participar da banca de defesa, bem como por suas excelentes contribuições para esta pesquisa.

Ao meu orientador, professor Fábio Bezerra, a minha profunda admiração e gratidão. Obrigada pelas orientações e direcionamentos. Sua atuação na Linguística Aplicada é uma inspiração para mim ao ensinar que pesquisar também é um ato de resistência.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo incentivo com bolsa integral, que tornou possível a realização desta pesquisa.

Agradeço às professoras e aos professores do Programa de Pós-Graduação em Linguística (PROLING/UFPB), pela competência, seriedade e dedicação que contribuíram para o meu amadurecimento acadêmico.

Por fim, e não menos importante, agradeço a mim mesma por ousar sonhar grande e sempre esperar.

¹ Canção Povoadá – Sued Nunes.

“Eu não sou livre enquanto alguma mulher não
o for, mesmo quando as correntes dela forem
muito diferentes das minhas.”

— Audre Lorde

RESUMO

A presente pesquisa, de natureza qualitativa e caráter interpretativo, tem como objetivo central investigar como os discursos presentes nos videocliques *Funk Rave*, de Anitta, *Mole*, de Iza, e *Campo de Morango*, de Luísa Sonza, constroem, reforçam ou contestam expressões de hipersexualização e/ou empoderamento, considerando o discurso a partir de três dimensões interdependentes: texto, práticas discursivas e práticas sociais. Para articular tais dimensões, a pesquisa se ancora na Análise Crítica do Discurso (Fairclough, 2001), integrando, para a análise do texto verbal, o sistema de transitividade da Linguística Sistêmico-Funcional (Halliday; Matthiessen, 2004) e, para a análise multimodal, a metafunção representacional da Gramática do Design Visual (Kress; van Leeuwen, 2006). Adota-se ainda uma perspectiva interseccional e descolonial a fim de compreender como as noções de gênero, raça, classe e sexualidade se entrelaçam na construção discursiva das representações analisadas (Akotirene, 2019; Lugones, 2020; hooks, 2020; Berth, 2023; Bezerra, 2023). Os resultados das análises indicam que as expressões de hipersexualização e empoderamento se manifestam de maneira ambígua nos três videocliques. *Funk Rave* enfatiza a autoafirmação e o poder econômico, mas reforça estereótipos raciais que podem ser associados à hipersexualização de corpos negros. *Campo de Morango* evidencia a tensão entre liberdade sexual e auto-objetificação, enquanto *Mole* expressa um empoderamento coletivo e interseccional, embora elementos como a dança sensual possam ser lidos como hipersexualizados por algumas pessoas. As práticas discursivas mostram que a participação criativa das artistas, a circulação digital e o consumo midiático influenciam a construção, a recepção e a interpretação dos discursos, revelando tanto mercantilização quanto espaços de resistência. Além disso, nas práticas sociais, observa-se que os videocliques são atravessados por relações de poder, ideologia e hegemonia, revelando tanto a mercantilização de corpos femininos na indústria cultural quanto espaços de resistência e subversão. Diante desses apontamentos, esta pesquisa contribui para estudos críticos do discurso multimodal ao propor um modelo analítico integrado e fundamentado em perspectivas interseccionais e descoloniais, destacando a necessidade de compreender o empoderamento como prática coletiva e a hipersexualização como processo discursivo historicamente construído.

Palavras-chave: discurso multimodal; hipersexualização; empoderamento; interseccionalidade; descolonialidade; Linguística Aplicada.

ABSTRACT

This qualitative and interpretative research aims to investigate how the discourses present in the music videos *Funk Rave* (Anitta), *Mole* (Iza), and *Campo de Morango* (Luísa Sonza) construct, reinforce, or challenge expressions of hypersexualization and/or empowerment, based on a three-dimensional view of discourse: text, discursive practices, and social practices (Fairclough, 2001). To analyze these dimensions, the study draws on Critical Discourse Analysis, incorporating the transitivity system of Systemic Functional Linguistics (Halliday; Matthiessen, 2004) for verbal text analysis and the representational metafunction of Visual Grammar (Kress; van Leeuwen, 2006) for multimodal analysis. Additionally, it adopts an intersectional and decolonial perspective to understand how gender, race, class, and sexuality intersect in the discursive construction of representations (Akotirene, 2019; Lugones, 2020; hooks, 2020; Berth, 2023; Bezerra, 2023). The results indicate that expressions of hypersexualization and empowerment manifest ambiguously across the three music videos. *Funk Rave* emphasizes self-assertion and economic power but reinforces racial stereotypes that may be associated with the hypersexualization of black bodies. *Campo de Morango* highlights the tension between sexual freedom and self-objectification, while *Mole* conveys collective and intersectional empowerment, although elements such as sensual dance can be perceived as hypersexualized by some viewers. Discursive practices show that the artists' creative participation, digital circulation, and media consumption influence the construction, reception, and interpretation of these discourses, revealing both commodification and spaces of resistance. Furthermore, at the level of social practices, the music videos are traversed by power relations, ideology, and hegemony, exposing both the commodification of female bodies in the cultural industry and spaces of subversion and resistance. These findings contribute to critical studies of multimodal discourse by proposing an integrated analytical model grounded in intersectional and decolonial perspectives, emphasizing the need to understand empowerment as a collective practice and hypersexualization as a historically constructed discursive process.

Keywords: multimodal discourse; hypersexualization; empowerment; intersectionality; decoloniality; Applied Linguistics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Representação do modelo tridimensional de Fairclough	38
Figura 2 – Processo de ação transacional	45
Figura 3 – Processo de reação não-transacional	45
Figura 4 - Processo mental	46
Figura 5 - Processo verbal	46
Figura 6 – Processo classificatório	46
Figura 7 – Processo analítico	46
Figura 8 - Processo simbólico	46
Figura 9 - Crítica postada no <i>X/Twitter</i> sobre o videoclipe de Luísa Sonza	50
Figura 10 - Postagem sobre as representações em <i>Funk Rave</i>	50
Figura 11 – Postagem elogiando a performance de Anitta	51
Figura 12 – Postagem comparando a cantora Iza com Anitta e Luísa Sonza	51
Figura 13 - Capa do single <i>Funk Rave</i>	54
Figura 14 – Imagem de divulgação do videoclipe <i>Mole</i>	54
Figura 15 – Divulgação do single <i>Campo de Morango</i>	54
Figura 16 – Opinião sobre cena de <i>Funk Rave</i>	88
Figura 17 - Recepção de <i>Funk Rave</i> nas redes sociais	89
Figura 18 - Recepção de <i>Campo de Morango</i> nas redes sociais	90
Figura 19 – Comentário sobre <i>Campo de Morango</i>	90
Figura 20 – Comentário sobre <i>Mole</i>	91
Figura 21 – Opinião sobre a performance de Iza	91
Figura 22 - Cidade de Deus	93
Figura 23 - Bonde das Maravilhas	93
Figura 24 - Corte de cabelo Fenômeno	93
Figura 25 - Furacão 2000	93

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Alcance midiático das cantoras Anitta, Iza e Luísa Sonza	52
Quadro 2 – Recorte da análise da transitividade de <i>Funk Rave</i>	57
Quadro 3 – Recorte da análise da transitividade de <i>Mole</i>	57
Quadro 4 – Recorte da análise da transitividade de <i>Campo de morango</i>	57
Quadro 5 - Recorte do videoclipe de <i>Funk Rave</i>	58
Quadro 6 – Distribuição dos processos de transitividade em <i>Funk Rave, Mole e Campo de Morango</i>	61
Quadro 7 – Oração material <i>Funk Rave</i>	61
Quadro 8 – Oração material <i>Funk Rave</i>	62
Quadro 9 – Oração material <i>Funk Rave</i>	62
Quadro 10 – Oração material <i>Mole</i>	63
Quadro 11 – Oração material <i>Mole</i>	63
Quadro 12 – Oração material <i>Mole</i>	63
Quadro 13 – Ator e Meta nos processos materiais de <i>Campo de morango</i>	64
Quadro 14 - Oração material <i>Campo de Morango</i>	65
Quadro 15 - Oração material <i>Campo de Morango</i>	65
Quadro 16 - Oração material <i>Campo de Morango</i>	65
Quadro 17 – Oração mental <i>Funk Rave</i>	66
Quadro 18 – Oração mental <i>Funk Rave</i>	66
Quadro 19 – Oração mental <i>Funk Rave</i>	66
Quadro 20 - Oração mental <i>Mole</i>	67
Quadro 21 – Oração mental <i>Mole</i>	67
Quadro 22 – Oração mental <i>Campo de Morango</i>	68
Quadro 23 - Oração mental <i>Campo de Morango</i>	68
Quadro 24 - Oração mental <i>Campo de Morango</i>	68
Quadro 25 – Oração relacional <i>Funk Rave</i>	69
Quadro 26 – Oração relacional <i>Funk Rave</i>	69
Quadro 27 – Oração relacional <i>Mole</i>	70
Quadro 28 - Oração relacional <i>Mole</i>	70
Quadro 29 – Oração relacional <i>Campo de Morango</i>	71
Quadro 30 – Oração relacional <i>Campo de Morango</i>	71
Quadro 31 – Oração comportamental <i>Funk Rave</i>	72
Quadro 32 – Oração comportamental <i>Mole</i>	72
Quadro 33 – Oração comportamental <i>Campo de Morango</i>	72
Quadro 34 – Oração comportamental <i>Campo de Morango</i>	72
Quadro 35 – Oração verbal <i>Funk Rave</i>	73
Quadro 36 – Oração verbal <i>Campo de Morango</i>	74
Quadro 37 - Sequência narrativa de <i>Funk Rave</i>	77
Quadro 38 – Sequência narrativa <i>Mole</i>	78
Quadro 39 – Sequência narrativa <i>Campo de Morango</i>	79
Quadro 40 - Sequência conceitual de <i>Funk Rave</i>	80
Quadro 41 – Sequência conceitual <i>Mole</i>	82
Quadro 42 – Sequência conceitual <i>Mole</i>	83
Quadro 43 – Sequência conceitual <i>Campo de Morango</i>	84

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
1 CAMINHOS INTRODUTÓRIOS	15
1.1. Justificativa	17
1.2. Perguntas, objetivos e organização da pesquisa	19
2 HIPERSEXUALIZAÇÃO VERSUS EMPODERAMENTO: intersecções entre gênero, raça e sexualidade	22
2.1. Compreendendo a noção de hipersexualização	22
2.2. Mas afinal, o que é empoderamento?	27
2.3. Intersecções entre gênero, raça e sexualidade	31
3 CAMINHOS LINGÜÍSTICOS PARA UMA ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO MULTIMODAL	37
3.1. Análise Crítica do Discurso e o modelo tridimensional	37
3.2. Linguística Sistêmico-Funcional e o Sistema de Transitividade	40
3.2.1 O Sistema de Transitividade	43
3.3. Gramática do Design Visual e a Metafunção Representacional	44
4 CAMINHOS METODOLÓGICOS: uma perspectiva Crítica, INdisciplinar e Transviada	48
4.1 Seleção do Corpus	50
4.2 Análise crítica do discurso como instrumento analítico	54
4.3 Análise da transitividade	56
4.4 Análise multimodal	57
5 ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO MULTIMODAL DOS VIDEOCLIPES <i>FUNK RAVE, MOLE E CAMPO DE MORANGO</i>	60
5.1. Análise da transitividade nas letras das canções	60
5.1.1. Processos Materiais	61
5.1.2. Processos Mentais	65
5.1.3. Processos Relacionais	69
5.1.4. Processos Comportamentais	71
5.1.5. Processos Verbais	73
5.1.6. Síntese da análise da transitividade	74
5.2. Análise multimodal dos vídeos	76
5.2.1. Representações Narrativas	76
5.2.2. Representações Conceituais	80
5.2.3. Síntese da análise multimodal	85
5.3. Análise das práticas discursivas que perpassam as obras	86

5.4. Análise das Práticas Sociais: refletindo sobre questões de poder, hegemonia e ideologia que atravessam as produções	95
5.5. Entre a “Boss Bitch” e a “Malvadona Safada”: articulando as noções de hipersexualização e empoderamento a partir dos dados	99
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	107
ANEXO I - LETRAS DAS MÚSICAS + ANÁLISE DA TRANSITIVIDADE	113
ANEXO II - FICHAS TÉCNICAS DOS VIDEOCLIPES	119

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

(...) *filha, você é a ovelha negra da família* — Rita Lee

Escrevo estas considerações iniciais com o propósito de apresentar à leitora² os caminhos que me conduziram à realização deste estudo sobre a tensão entre hipersexualização e empoderamento em vídeos das cantoras Anitta, Iza e Luísa Sonza. Desde já, opto por redigir em primeira pessoa, pois acredito que não é possível separar a minha posição sujeito enquanto pesquisadora da minha posição sujeito enquanto ser social. Portanto, *deixa eu me apresentar...*

Eu venho lá do sertão... mais especificamente, do interior do Rio Grande do Norte, uma cidade de vinte mil habitantes chamada Caraúbas. Nasci em uma família de baixa renda, órfã de pai, criada pelos avós maternos, e sou a primeira pessoa da minha família a me formar em uma universidade pública e cursar mestrado.

Desde criança, sempre fui questionadora, considerada uma “menina atrevida”, pois nunca me calei diante de injustiças e discursos opressores enraizados na sociedade, constantemente reproduzidos por minha família.

Foi por enfrentar tais opressões que tive a infância e a adolescência marcadas por violências física e verbal. Inúmeras vezes me perguntei: e se eu tivesse nascido homem ou tivesse uma figura paterna para me “defender”, eu ainda apanharia? Tais questionamentos foram despertando em mim um sentimento de revolta que repercutiu em uma adolescência rebelde.

Durante a adolescência, encontrei na música, mais especificamente no Rock, um meio de aliviar o peso da realidade, e isso passou a constituir a minha própria identidade, bem como a minha maneira de existir e interagir com o mundo. Através disso, conheci meu primeiro namorado, com quem vivi um relacionamento proibido (o que só tornou aquilo mais interessante para mim). Por ser um cara problemático, minha mãe dizia que ele estava me levando para o “mal caminho”. Mas um dos grandes motivos para todo o alarde foi o início da minha vida sexual, algo que sempre foi um tabu dentro de casa, ainda mais em uma família de interior com grande receio de a filha ficar “mal falada” na rua.

Além disso, o que mais incomodava a minha família e as pessoas da minha cidade era o fato de eu ter me tornado uma adolescente diferente do que se espera de uma menina. Eu andava de skate, tocava em uma banda de rock (sendo a única mulher), fumava maconha, ficava

² Escolhi marcar o feminino como uma forma de subversão à normatividade masculina que temos na Língua Portuguesa

na rua até de madrugada, frequentava bares, bebia com outros homens (mais velhos, inclusive). Naquela época eu não tinha noção do perigo, só queria me sentir “livre” e enfrentar o sistema.

Aos 18 anos, comecei a entender um pouco sobre feminismos e direitos das mulheres /minorias. Isso fez com que eu me libertasse do relacionamento abusivo que vivia com o namorado da adolescência. Essa forma de libertação foi um grande marco na passagem da minha adolescência para o início da minha vida adulta em todos os aspectos. Foi a partir desse momento que a menina que só queria revolução, enfrentar o sistema, e chamar atenção da família foi se tornando consciente de que a verdadeira revolução começa dentro de si mesma.

Antes de me libertar do relacionamento, eu tinha uma sexualidade reprimida, nunca havia experienciado um orgasmo, e me submetia a satisfazer o outro. Com a libertação, passei a conhecer o meu corpo e querer expressar a minha sexualidade livremente, sem me preocupar com os julgamentos da sociedade. Usava roupas que faziam eu me sentir desejada e publicava fotos nas redes sociais para ser vista. Com isso, eu acreditava que expressar minha sexualidade era uma forma de empoderamento.

Entretanto, hoje tenho consciência de que a performatividade em torno da minha expressão sexual estava condicionada ao olhar masculino. Mesmo que, conscientemente, o meu intuito fosse apenas me sentir bem comigo mesma. Mas essa consciência só foi sendo construída à medida em que eu fui amadurecendo e desenvolvendo um olhar crítico em torno da sexualidade, e isso repercutiu nesta pesquisa.

Diante disso, a decisão de realizar esta pesquisa teve início em 2023, quando acompanhava, nas redes sociais, a repercussão do novo videoclipe da cantora Luísa Sonza: Campo de Morango. O que mais me chamava a atenção era que os debates não partiam apenas do público masculino conservador, mas de mulheres dentro do próprio movimento feminista, discutindo a ambiguidade das representações visuais no videoclipe. Por um lado, a cor vermelha, que poderia ser interpretada como a menstruação — algo que, ainda hoje, é um grande tabu —, mas, por outro, surgiam outras significações, como a violência sexual implícita ao final do videoclipe. Ao mesmo tempo em que algumas defendiam a liberdade da artista, outras questionavam se aquilo era realmente empoderador ou apenas mais uma forma de exposição voltada ao olhar masculino.

Quando apresentei a proposta ao professor Fábio, ele sugeriu que eu acrescentasse mais duas artistas para enriquecer a análise a partir de uma perspectiva interseccional, considerando como essas representações repercutem em mulheres não brancas. Diante disso, escolhi Anitta³,

³ Interpreto racialmente Anitta como uma mulher parda de ascendência interracial.

por ser outra artista que frequentemente provoca repercussão com suas expressões, que refletem a ambiguidade entre hipersexualização e empoderamento; e Iza, por perceber que muitas pessoas a reconhecem como uma referência de empoderamento, especialmente para mulheres negras.

Vale ressaltar que minha escolha por essas três artistas não parte de uma identificação como ouvinte de suas canções, nem de um olhar moralista sobre suas expressões. O que me move aqui é a inquietação e o questionamento. É querer entender por que algumas expressões de sexualidade chocam mais que outras. Por que algumas são celebradas como empoderadoras e outras não. O que tudo isso diz sobre nossos corpos e sobre quem tem o direito de se mostrar, de ser livre, de ser desejada? E, principalmente, como essas representações são construídas discursivamente?

Diante de tudo que expus aqui, afirmo com convicção que concluir esta pesquisa representa, para mim, um ato de resistência. Espero que este trabalho possa contribuir, ainda que minimamente, para o despertar crítico de outras/os/es que, como eu, ousam se posicionar diante de um sistema cisheteropatriarcal que insiste em ditar como devemos ser e existir.

1 CAMINHOS INTRODUTÓRIOS

A representação do corpo feminino na indústria musical brasileira, sobretudo em videoclipes, tem motivado discussões em diversas áreas do conhecimento devido à estreita relação entre hipersexualização e empoderamento (Silva, 2016; Oliveira; Silva; Silva, 2021; Noronha, 2022; Flores, 2023). Esses debates refletem uma tensão: por um lado, artistas femininas são celebradas como símbolos de liberdade sexual e empoderamento (Silva, 2016; Oliveira; Silva; Silva, 2021); por outro, muitas vezes, suas imagens são atreladas à hipersexualização resultando em uma objetificação de seus corpos (Flores, 2023). Esses dois aspectos não são excludentes, mas frequentemente coexistem em tensão, refletindo e/ou desafiando dinâmicas de poder atreladas a questões de gênero e sexualidade.

No âmbito da hipersexualização, Bouchard, Bouchard e Richard-Boily (2005) *apud* Teixeira (2016), a definem como um fenômeno que consiste em atribuir caráter sexual a um comportamento ou a um produto, caracterizado pelo uso excessivo de estratégias centradas no corpo, cujo principal objetivo é a sedução (Teixeira, 2016). Neste trabalho, proponho compreendermos a hipersexualização enquanto um processo discursivo, historicamente construído, levando em consideração que o discurso não se trata de um fenômeno natural, mas sim de uma construção histórica que é naturalizada e constitutiva do sujeito (Foucault, 2006). Enquanto um processo discursivo, a hipersexualização não surge aleatoriamente, mas é reproduzida e sustentada por representações midiáticas atreladas a aspectos como a objetificação e imposição de padrões de beleza que afetam diferentemente corpos marcados por gênero, raça e sexualidade (Teixeira, 2016; Costa, 2018; Rodrigues, 2020; Carmo; Rodrigues, 2021).

Ao discutir as origens e as consequências da hipersexualização das *divas pop*, Ricci e Pereira (2022) apontam para a influência da pornografia na cultura pop e na sociedade. Para contextualizar a origem histórica da exposição corporal das artistas pop, as autoras apresentam a fala da pesquisadora Carmem Carvalho afirmando que o fenômeno foi impulsionado no início da década de 80 através do sucesso da cantora Madonna como um “ícone da liberdade sexual” e desde então a hipersexualização de cantoras pop só tem aumentado. No contexto da música brasileira, cantoras como Anitta e Luísa Sonza são frequentemente associadas a questões de exposição corporal como também são consideradas representações da liberdade sexual.

Diante das críticas à exposição corporal e à exaltação das divas pop como ícones de liberdade sexual, a tensão entre hipersexualização e empoderamento vai ficando cada vez mais evidente e as artistas brasileiras citadas por Ricci e Pereira (2022) são exemplos marcantes

dessa dualidade. Em meados de agosto de 2023, Luísa Sonza gerou repercussão nas redes sociais devido sua performance no videoclipe de *Campo de Morango*. Muitas críticas sugeriam que ela fez alusão ao sexo, à menstruação, ao satanismo e até mesmo à violência sexual devido às simbologias presentes nas imagens⁴. No mesmo ano, a cantora Anitta também gerou debates na mídia por causa da exposição de uma cena gravada em um beco de uma comunidade periférica do Rio de Janeiro, em que aparentemente performava sexo oral em um modelo. Mais tarde, revelou-se que a cena fazia parte das gravações do videoclipe de *Funk Rave*⁵, lançado em junho do mesmo ano.

Flores (2023), ao analisar alguns vídeos de Luísa Sonza, incluindo *Campo de Morango*, constatou que a representação feminina nas obras da artista permanece amplamente objetificada através da exposição constante do corpo, além de comportamentos erotizados. Apesar das críticas a essa abordagem, a autora observou que a erotização e a exposição do corpo feminino tendem a ser mais normalizadas quando servem aos interesses comerciais do público masculino, da indústria fonográfica e da mídia. Por outro lado, Silva (2016), investigou o discurso nas músicas de Anitta, e constatou que a sensualidade promovida pela artista em suas obras têm um impacto positivo na autoestima feminina, ao promover a sensualidade e reforçar a ideia de empoderamento.

Ao analisar diversos vídeos de *divas pop* brasileiras, Noronha (2022) constatou que todas as cantoras analisadas tiveram seus corpos representados de maneira objetificada, principalmente quando havia a participação de artistas masculinos nas obras. Entretanto, a análise temática dos vídeos revelou um movimento de empoderamento nas letras das músicas das artistas brasileiras, sobretudo naquelas que cantam sobre independência financeira, controle sobre suas ações, corpo e prazer. As cantoras Ludmilla e Iza foram as menos sexualizadas e que tiveram mais empoderamento em seus vídeos, desafiando o estereótipo sexualizado das mulheres negras no cenário musical brasileiro através de suas performances. Sobre essas mulheres afrodescendentes, Noronha (2022, p. 18) afirma que elas “redefiniram sua sexualidade, assumiram o controle de suas imagens e escreveram seus próprios roteiros”.

Em consonância, a cantora Iza, apesar da exposição corporal em seus vídeos, é constantemente vista como um símbolo de empoderamento e resistência, em especial para as

⁴ “Clipe de Luísa Sonza: por que algumas mulheres se incomodam com ‘Campo de Morango’? Disponível em” : <https://revistamarieclaire.globo.com/cultura/noticia/2023/08/luisa-sonza-campo-de-morango-clipe-estupro-violencia-sexual.ghtml> Acesso em: 17 dez. 2024.

⁵ “Simulação? Os bastidores do sexo oral de Anitta em clipe que viralizou” Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/colunas/lucas-pasin/2023/01/26/simulacao-os-bastidores-do-sexo-oral-de-anitta-em-clipe-que-viralizou.htm?cmpid=> Acesso em: 17 dez. 2024.

mulheres negras. Sua performance foge da objetificação normalmente imposta ao corpo feminino na música pop já que em suas obras ela se apresenta como uma mulher que afirma sua autonomia e controle sobre sua imagem e subjetividade transcendendo os estereótipos de subordinação e objetificação (Oliveira; Silva; Silva, 2021; Noronha, 2022). Dessa maneira, a representatividade de Iza é crucial para o empoderamento de mulheres que são, com frequência, marginalizadas. Sua presença e discurso desafiam a continuidade de um sistema que reduz o corpo da mulher negra à hipersexualização (Carmo; Rodrigues, 2021).

Diante do que foi apresentado, fica ainda mais evidente a tensão entre hipersexualização e empoderamento, destacando a importância de se realizar uma análise crítica acerca das representações de mulheres em um contexto de constante poder e controle sobre nossos corpos e sexualidades (Foucault, 1988; Bourdieu, 2010). Com base nisso, realizo uma análise crítica do discurso multimodal presente em videocliques de Anitta, Iza e Luísa Sonza, com foco na tensão entre empoderamento e hipersexualização. Para isso, utilizo como base as contribuições da Análise Crítica do Discurso – ACD (Fairclough, 2001), da Linguística Sistêmico-Funcional – LSF (Halliday; Matthiessen, 2004) e da Gramática do Design Visual – GDV (Kress; van Leeuwen, 2006).

Detalho, a seguir, a justificativa da pesquisa, destacando sua relevância social e acadêmica. Em seguida, destaco as perguntas e objetivos que nortearam as análises, bem como este trabalho está organizado.

1.1. Justificativa

Nos caminhos introdutórios, vimos como a representação do corpo feminino no cenário da música pop, particularmente em videocliques, tem sido um tema de crescente debate, evidenciando uma dualidade entre hipersexualização e empoderamento (Silva, 2016; Oliveira; Silva; Silva, 2021; Noronha, 2022; Flores, 2023). As produções artísticas de cantoras brasileiras influentes como Anitta, Iza e Luísa Sonza instigam discussões sobre como suas performances constroem, reforçam ou contestam representações de gênero e sexualidade. Diante disso, a relevância desta pesquisa se justifica pela necessidade de compreender os discursos midiáticos não apenas como formas de entretenimento ou fontes de informação, mas como práticas discursivas que moldam e refletem concepções sociais de gênero, sexualidade e empoderamento (Foucault, 1988; 1996; Bourdieu, 2010; Butler, 2019; Berth, 2023).

Conforme Ricci e Pereira (2022), a exposição da nudez e a hipersexualização de cantoras no cenário musical são frequentemente associadas ao discurso de empoderamento feminino uma vez que meninas brasileiras de 12 a 20 anos percebem artistas como Anitta e

Luísa Sonza como símbolos do feminismo, conforme pesquisa do site *Az Mina* (Ricci; Pereira, 2022, p. 5). Esse fenômeno indica que as performances dessas cantoras influenciam diretamente as percepções das jovens sobre suas próprias identidades e papéis sociais.

Ao enxergarem essas artistas como referências de empoderamento, essas jovens podem construir uma visão de feminismo que enfatiza a liberdade corporal e a autonomia sexual, mas que, ao mesmo tempo, pode reforçar padrões de hipersexualização legitimados pela indústria cultural (Duarte, 2002; Costa, 2018). Dessa maneira, torna-se fundamental compreender as nuances desses discursos a fim de refletir sobre o impacto que tais representações exercem sobre as construções identitárias e sociais das jovens brasileiras.

No entanto, apesar da amplitude do debate, há uma lacuna significativa em estudos que investiguem sistematicamente como essas representações são construídas nos discursos verbais, multimodais e sociais dos videocliques, considerando sua materialização em diferentes níveis discursivos.

A proposta desta pesquisa é, portanto, analisar criticamente os discursos presentes em videocliques das artistas mencionadas, explorando como as dimensões textuais, discursivas e sociais contribuem para a construção, reprodução e/ou contestação de discursos de hipersexualização e empoderamento. A abordagem adotada se ancora na Análise Crítica do Discurso (Fairclough, 2001), na Linguística Sistêmico-Funcional (Halliday; Matthiessen, 2004) e na Gramática do Design Visual (Kress; van Leeuwen, 2006), permitindo uma análise integrada das letras e imagens dos videocliques de *Funk Rave*, *Mole* e *Campo de Morango* bem como das práticas discursivas e sociais que os atravessam.

Diante disso, esta pesquisa tende a contribuir para os estudos críticos do discurso e da multimodalidade, ao investigar como os discursos presentes nos videocliques das cantoras mencionadas dialogam com práticas discursivas e sociais. Considerando que os discursos midiáticos exercem influência na construção de identidades e percepções sociais, a análise crítica dessas produções possibilita compreender como tais representações são naturalizadas e reproduzidas, contribuindo não só para a compreensão da dualidade entre hipersexualização e empoderamento, como também para o debate sobre questões de gênero, raça e sexualidade.

Como destaca Meurer (2005), a relação dialética entre discurso e sociedade permite que os indivíduos influenciem os discursos e criem realidades por meio do uso da linguagem. Dessa forma, ao adotar a Análise Crítica do Discurso como ferramenta teórico-metodológica, busca-se evidenciar que as “realidades” representadas discursivamente são construções sociais e não “verdades absolutas”.

1.2. Perguntas, objetivos e organização da pesquisa

Com base no que foi apresentado, estabeleci a seguinte pergunta motivadora: *de que maneira os discursos presentes em videocliques de Anitta, Iza e Luísa Sonza constroem, reforçam ou contestam representações que podem ser interpretadas como hipersexualização e/ou empoderamento?*

A fim de responder esse questionamento, formulei também algumas questões que servirão como base para a realização da análise crítica do discurso dos videocliques dessas artistas: (1) Como os processos de transitividade e as representações narrativas e conceituais nas letras e imagens dos videocliques de Funk Rave, Mole e Campo de Morango constroem discursos de hipersexualização e/ou empoderamento? (2) De que forma as práticas discursivas nos videocliques refletem questões de hipersexualização e empoderamento? (3) Como as práticas sociais associadas aos videocliques, refletindo questões de poder, ideologia e hegemonia, articulam-se com as concepções de hipersexualização e empoderamento?

Com base nisso, esta pesquisa de natureza qualitativa e caráter interpretativo, tem como objetivo central investigar como os discursos presentes em videocliques de Anitta, Iza e Luísa Sonza constroem, reforçam ou contestam expressões de hipersexualização e/ou empoderamento, considerando as três dimensões do discurso: texto, práticas discursivas e sociais.

Para alcançar tal objetivo, foram traçados os seguintes objetivos específicos: (1) Analisar os processos de transitividade e as representações narrativas e conceituais nas letras e imagens dos videocliques de Anitta, Iza e Luísa Sonza, identificando como esses elementos refletem e constroem discursos de hipersexualização e empoderamento; (2) Investigar como as práticas discursivas nos videocliques refletem e constroem questões de hipersexualização e empoderamento, considerando a produção, distribuição e consumo desses discursos; (3) Examinar as práticas sociais associadas aos videocliques, explorando como elas dialogam com questões de poder, hegemonia e ideologia.

Diante das perguntas e objetivos apresentados, a presente pesquisa está organizada em seis capítulos. Neste capítulo “CAMINHOS INTRODUTÓRIOS”, foi apresentado o tema da pesquisa, abordando a dualidade entre hipersexualização e empoderamento no contexto das cantoras pop, além da justificativa e relevância do estudo, bem como as perguntas e os objetivos. No capítulo seguinte, “HIPERSEXUALIZAÇÃO VERSUS EMPODERAMENTO: intersecções entre gênero, raça e sexualidade” são apresentadas as concepções teóricas que foram base para compreender os conceitos de hipersexualização e empoderamento, bem como

são abordadas as principais teorias sobre gênero e sexualidade através de uma perspectiva descolonial e interseccional (Foucault, 1988; 1996; Bourdieu, 2010; Akotirene, 2019; Butler, 2019; hooks, 2019; Lugones, 2020; Berth, 2023).

O capítulo “CAMINHOS LINGUÍSTICOS PARA UMA ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO MULTIMODAL” estabelece as bases conceituais que sustentam a análise crítica do discurso multimodal. Ele está dividido em três seções principais: a primeira explora a Análise Crítica do Discurso (ADC), com ênfase no modelo tridimensional de Fairclough (2001); a segunda aborda a Linguística Sistêmico-Funcional (LSF), com foco no Sistema de Transitividade (Halliday; Matthiessen, 2004), que foi utilizado para analisar os processos nas letras das músicas; e a terceira apresenta a Gramática do Design Visual (GDV), destacando a metafunção representacional (Kress; van Leeuwen, 2006) e sua aplicação na análise das imagens dinâmicas dos vídeos.

Posteriormente, em “CAMINHOS METODOLÓGICOS: uma perspectiva Crítica, INdisciplinar e Transviada”, detalho a natureza qualitativa e interpretativa do estudo, bem como sua inserção no campo da Linguística Aplicada Indisciplinar e Transviada (Moita Lopes, 2006; Bezerra, 2023). Posteriormente, apresento o corpus formado pelos vídeos selecionados (*Funk Rave*, *Mole* e *Campo de Morango*), e os instrumentos analíticos, como a ACD, LSF e GDV. Além disso, exponho os critérios de seleção do corpus e os procedimentos de análise, especificando como os dados verbais, visuais e discursivos foram interpretados.

Após isso, temos o capítulo “ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO MULTIMODAL DOS VÍDEOS *FUNK RAVE*, *MOLE* E *CAMPO DE MORANGO*”, que é o ponto central deste trabalho e está organizado em cinco partes. A primeira parte se trata da análise da transitividade nas letras das canções mencionadas. Posteriormente, a segunda parte foca na análise das representações narrativas e conceituais presentes nas imagens dos vídeos das produções. Após isso, o foco de análise se volta para as práticas discursivas focando nos processos de produção, distribuição e consumo, bem como no contexto e em aspectos de intertextualidade e interdiscursividade. Posteriormente, foi realizada a análise das práticas sociais voltadas para as questões de poder, hegemonia e ideologia que atravessam as produções. Por fim, faço uma articulação dos dados resultantes das análises com os conceitos de hipersexualização e empoderamento apresentados no capítulo teórico a fim de atingir o objetivo geral da pesquisa.

Após isso, o sexto e último capítulo apresenta algumas CONSIDERAÇÕES FINAIS, realizando uma síntese dos principais resultados da pesquisa, destacando suas contribuições

para os estudos críticos do discurso, bem como para a Linguística Aplicada Transviada em sua perspectiva descolonial, interseccional e transdisciplinar (Bezerra, 2023).

2 HIPERSEXUALIZAÇÃO VERSUS EMPODERAMENTO: intersecções entre gênero, raça e sexualidade

Neste capítulo, delinheio o arcabouço teórico que sustenta a análise crítica dos discursos de hipersexualização e empoderamento presentes nos vídeos analisados. Parto da problematização desses dois conceitos, frequentemente tratados de maneira superficial, a fim de compreendê-los como construções discursivas atravessadas por relações de poder (Foucault, 1988; 1996; 2010).

Inicialmente, reuni discussões importantes para chegar a uma definição sobre o que é hipersexualização, com o intuito de desconstruir a ideia do conceito enquanto fenômeno (Teixeira, 2016) (subseção 2.1). Posteriormente, apresento o conceito de empoderamento com base nas contribuições de Berth (2023) (subseção 2.2.). Por fim, na subseção 2.3, discuto as intersecções entre gênero, raça e sexualidade que são fundamentais para a construção de uma análise crítica do discurso. Para isso, mobilizei autoras e autores que discutem as concepções de gênero através de uma perspectiva performativa (Butler, 2003; Firmino; Porchat, 2017) e descolonial, ancorada em perspectivas feministas que tensionam os limites do feminismo hegemônico e denunciam os efeitos da normatividade cisheteropatriarcal, racista e capitalista (Gomes, 2018; Lugones, 2020; Oyěwùmí, 2021).

Destaco, ainda, a importância da interseccionalidade como ferramenta teórico-metodológica fundamental para compreender como gênero, raça e sexualidade operam conjuntamente na produção de corpos marcados e regulados (Crenshaw, 1991; Akotirene, 2019). Por fim, discuto sobre alguns dispositivos de controle da sexualidade (Foucault, 1988; Oliveira, 2020). Através desse percurso, busco oferecer uma base conceitual crítica e situada que permita problematizar as representações de hipersexualização e empoderamento em vídeos, sem reduzi-las a leituras essencialistas ou moralizantes. Ao final do capítulo de análises (subseção 5.5), articulo os dados obtidos através das análises com as teorias aqui apresentadas, discutindo a dualidade entre hipersexualização e empoderamento.

2.1. Compreendendo a noção de hipersexualização

Antes de nos aprofundarmos sobre o conceito de hipersexualização, considero importante distingui-la de *hipersexualidade* e *hipersexualismo* para evitar confusões com os termos que, embora tenham grafias parecidas, têm significados e origens diferentes.

De acordo com o dicionário *online Dicio*⁶, hipersexualismo é o mesmo que hipersexualidade; ambos têm origem na medicina e são utilizados para se referir a “propensão exagerada para as práticas sexuais”. No âmbito da medicina, a hipersexualidade ou hipersexualismo se trata de uma patologia clínica atrelada a uma disfunção psicológica e comportamental resultante de impulsos sexuais compulsivos e obsessivos (Perrata, 2023). Essa patologia também é chamada de transtorno hipersexual e é comparada ao vício que leva ao abuso de substâncias como álcool e drogas, causando dependência e problemas mais sérios como a depressão (Cardenas, 2022). Diante disso, quando falo em hipersexualização estou me referindo a algo distinto da patologia aqui definida.

Para compreender de fato o conceito de hipersexualização, é preciso primeiramente discutir a noção de sexualização – ainda sem o prefixo *hiper* – que é comumente atrelada à ideia de objetificação (Costa, 2018). Entretanto, embora os conceitos estejam interligados, há distinções importantes que precisam ser feitas entre eles. Fredrickson e Roberts (1997) descrevem a objetificação como a redução de uma pessoa a partes do corpo, desconsiderando sua subjetividade. Em outras palavras, se trata de “uma condição na qual as partes sexuais ou funções sexuais do indivíduo são separadas da pessoa, reduzidas ao status de meros instrumentos, como se fossem capazes de representá-lo” (Aguiar *et al.*, 2020, p. 88).

Isso significa que, na objetificação, o indivíduo deixa de ser visto como um sujeito inteiro, com pensamentos, emoções e autonomia, e passa a ser representado apenas por seu corpo ou por aspectos ligados à sua sexualidade. Esse processo transforma a pessoa em um objeto de desejo para os outros, sem reconhecimento de sua autonomia ou capacidade de decisão, negando assim sua própria humanidade.

A sexualização, por sua vez, acontece quando

(1) o valor de uma pessoa é atribuído apenas ao seu comportamento sexual, excluindo outras características; (2) uma pessoa é submetida a um padrão que equipara a atratividade física (definida de forma restrita) a ser sexy; (3) uma pessoa é objetificada sexualmente — ou seja, transformada em um objeto para o uso sexual de outros, em vez de ser vista como um indivíduo com capacidade de ação e tomada de decisões independentes; e/ou (4) a sexualidade é imposta de forma inadequada a uma pessoa (Zurbriggen *et al.*, 2007, p. 1., tradução própria).

Com base na definição acima, a sexualização possui quatro condições ou aspectos principais para que seja identificada. Entretanto, de acordo com as autoras, não é necessário que todas essas condições estejam presentes, bastando apenas um desses aspectos para que a sexualização seja observada (Zurbriggen *et al.*, 2007). Nesse âmbito, a objetificação se

⁶ Disponível em <https://www.dicio.com.br/hipersexualismo/>. Acesso em 02 abr. 2025.

apresenta como o terceiro aspecto da sexualização e tem como principal alvo o corpo feminino nas suas mais diversas formas e subjetividades (Aguiar *et al.*, 2020; Noronha, 2022). Além disso, quando mulheres são alvo de objetificação sexual, elas tendem a incorporar a visão do outro sobre seus próprios corpos, desenvolvendo uma preocupação constante com sua aparência. Esse processo, descrito por Fredrickson e Roberts (1997), é conhecido como auto-objetificação e está ligado ao segundo aspecto da sexualização que se refere a imposição de padrões de beleza altamente restritos.

Diante disso, compreendo o conceito de sexualização como algo mais amplo que engloba a objetificação em seus aspectos como uma de suas consequências. Mas e quanto à HIPERsexualização? Seria ela uma forma de sexualização?

O prefixo *hiper-* sugere excesso, intensidade, exagero. Nesse sentido, a hipersexualização pode ser compreendida como uma intensificação dos processos de sexualização. De acordo com a definição de Bouchard, Bouchard e Richard-Boily (2005) *apud* Teixeira (2016), hipersexualização é um fenômeno que consiste em atribuir caráter sexual a um comportamento ou a um produto, o que remete ao primeiro aspecto da sexualização discutida por Zurbriggen *et al.* (2007). Além disso, o fenômeno tem como característica o uso excessivo de estratégias centradas no corpo, cujo principal objetivo é a sedução (Teixeira, 2016).

Entretanto, proponho desconstruir a noção de hipersexualização enquanto fenômeno, pois a ideia de “fenômeno” pode remeter a algo natural, que surge de maneira espontânea na sociedade. Além disso, a palavra termina com “ação” que nos dá a ideia de ser algo construído através de um ato ou acontecimento. Grosso modo, hipersexualização (hiper + sexualizar + ação) significa tornar uma ação exageradamente sexualizada. Entretanto, é preciso ir além da grafia e considerar o que está por trás do sentido. Isto significa questionar: quais são as subjetividades atravessadas por esta “ação”? e qual seu impacto na sociedade? Com base nesses questionamentos, proponho definir a hipersexualização como um processo construído discursivamente.

Para compreender com mais clareza esta definição, pensemos o discurso através da concepção de Michel Foucault. Para ele, o discurso não é fruto da natureza, mas uma construção histórica que constrói o objeto sobre o qual ele fala (Foucault, 2010). Em outras palavras, o discurso “move o mundo. Ele constitui o que pensamos e o que fazemos, o que falamos e o que sentimos” (Piovezani; Alves Filhos, 2024, p. 129). Em suma, o discurso é um conjunto de coisas ditas que nos constitui enquanto sujeitos e funciona de maneira ordenada se materializando em práticas ou regras que são impostas e mantidas através do tempo (Foucault, 2010).

Penso que há, em nossa sociedade e naquilo que somos, uma dimensão histórica profunda e, no interior desse espaço histórico, os acontecimentos discursivos que se produziram há séculos ou há anos são muito importantes. Somos inextricavelmente ligados aos acontecimentos discursivos. Em um certo sentido, não somos nada além do que aquilo que foi dito, há séculos, meses, semanas ... (Foucault, 2006, p. 258).

Trazendo essa concepção de discurso para o contexto da hipersexualização, constatamos que ela não se trata de um “fenômeno” que surge de maneira aleatória e neutra na sociedade, mas, sim, de uma construção histórico-discursiva reproduzida e sustentada por representações atreladas à objetificação do corpo, padrões de beleza, e até mesmo à indústria pornográfica que afeta constantemente corpos marcados por gênero, raça, e sexualidade (Teixeira, 2016; Costa, 2018; Rodrigues, 2020; Carmo; Rodrigues, 2021) construindo sentidos sobre quais corpos devem ser objetificados e quais subjetividades são legitimadas segundo os interesses de uma lógica cisheteropatriarcal.

Focando especificamente no corpo feminino, cabe salientar a análise de Cobo Bedia (2015) sobre a sobrecarga de sexualidade que é imposta a nós mulheres desde nossa infância. A autora argumenta que a atual cultura de exaltação da sexualidade, comumente apresentada como símbolo de liberdade, está profundamente enraizada em estruturas patriarcais e capitalistas. Segundo ela, a hipersexualização do corpo feminino retoma elementos da cosmovisão patriarcal da revolução sexual dos anos 1960 e dos movimentos contraculturais da época, os quais, apesar de terem promovido discursos de libertação sexual, continuaram a tratar as mulheres como corpos erotizados, negando-lhes a autonomia e a racionalidade.

Cobo Bedia (2015, p. 8–9, tradução própria) destaca que a associação entre feminilidade e sexualidade não é recente: “desde os primórdios da modernidade, as mulheres foram definidas como sexo em detrimento de sua capacidade racional e, por consequência, política”. Como consequência, os corpos femininos tornam-se mercadorias no mundo capitalista neoliberal, sendo consumidos sob o olhar masculino, reforçando a normatividade de gênero centrada na sexualidade. Esse processo, conforme analisa a autora, é sustentado por discursos ideológicos que limitam a autonomia das mulheres e perpetuam sua condição de objeto, ainda que, paradoxalmente, sob o discurso da libertação sexual.

É certo que a revolução sexual feminista trouxe contribuições significativas para a sexualidade feminina, principalmente no que diz respeito à busca pela autonomia e a legitimização do prazer. Conforme observa Barros (2024), esse movimento representou uma ruptura com os padrões patriarcais que historicamente associavam a sexualidade das mulheres à passividade, à repressão e à subordinação aos desejos masculinos. A partir das décadas de 1960 e 1970, impulsionadas pelas lutas feministas, as mulheres passaram a reivindicar o direito

de experimentar sua sexualidade de forma livre, consciente e desvinculada da lógica reprodutiva ou da moral religiosa. Tal mudança não apenas ampliou as possibilidades de vivência sexual feminina, mas também deu início a uma crítica contundente à cultura do amor romântico e à imposição de um modelo afetivo baseado na dependência emocional e na submissão (Barros, 2024).

Contudo, de acordo com bell hooks (2020, p. 129), as militantes feministas nesta época focaram tanto nas políticas que garantissem às mulheres o direito de exercerem suas sexualidades quando e com quem quisessem, que acabaram deixando de lado a promoção de uma educação feminista com base na conscientização crítica capaz de nos ensinar a respeitar nosso corpo de uma maneira antissexista. Com isso, apesar do avanço representado pela valorização do prazer feminino e da crítica à repressão sexual, ainda persistem discursos que limitam a liberdade das mulheres, muitas vezes apropriando-se do discurso da libertação sexual para reforçar uma nova forma de controle sobre os corpos femininos.

Nesse sentido, o discurso de libertação sexual é atravessado por contradições, especialmente quando o modelo de liberdade oferecido se mantém ancorado nas expectativas e no olhar masculino, conforme aponta bell hooks:

No fim dos anos 1960 e no início dos anos 1970, mulheres eram com frequência incentivadas a entender que liberdade sexual e promiscuidade sexual eram sinônimos. Naqueles dias, e até certo ponto ainda no presente, a maioria dos homens heterossexuais viu e vê uma mulher sexualmente livre como aquela que seria ou será sexual sem lhe causar muita confusão, ou seja, sem reivindicações, principalmente as de cunho emocional. E um grande número de feministas heterossexuais teve a mesma noção equivocada, porque elas estavam moldando seu comportamento de acordo com o modelo oferecido pelos homens patriarcais. No entanto, não demorou para as mulheres se darem conta de que promiscuidade sexual e libertação sexual não eram uma coisa só e nem eram coisas iguais (hooks, 2020, p. 129)

Esta confusão entre promiscuidade e libertação sexual feminina discutida por bell hooks (2020) é um dos pontos-chave que sustenta a linha tênue entre hipersexualização e empoderamento (Costa, 2018; Noronha, 2022). No entanto, antes de avançar nessa discussão, é fundamental destacar que a hipersexualização não incide de maneira uniforme sobre todos os corpos.

Segundo Carmo e Rodrigues (2021), a mulher negra é historicamente atravessada por um processo de hipersexualização que remonta ao período colonial, no qual seu corpo foi discursivamente construído como objeto de exploração sexual, instrumento de trabalho e sujeito desprovido de humanidade e afetividade. Além das mulheres, os homens negros também são alvos recorrentes de hipersexualização. Seus corpos são frequentemente representados como viris, potentes, sempre disponíveis para o sexo, o que os transformam em objetos de desejo e

medo ao mesmo tempo. Essa construção discursiva reforça estereótipos racistas, que associam masculinidade negra à força bruta, à animalidade e ao perigo, negando a esses sujeitos sua subjetividade, afetividade e fragilidade. Dessa maneira, ao serem constantemente objetificados como “brutos” ou “selvagens”, eles passam a carregar um fardo que limita suas possibilidades de existência para além da sexualidade (Rodrigues, 2020).

Esse processo de hipersexualização de corpos e subjetividades minorizados pode ser analisado sob a ótica do sistema de opressão denominado por Bezerra (2023) como *tríade opressora*. Este sistema opera através da articulação entre três aspectos interligados: *abjeção*, *desumanização fabricada*, e *invisibilização das violências*. A abjeção implica na rejeição de corpos que ameaçam a normatividade cisheteropatriarcal branca, negando-lhes tanto a posição de sujeito quanto de objeto legítimo de desejo resultando em uma desumanização fabricada. Já a invisibilização das violências consiste na normalização desses aspectos. Nessa perspectiva esse sistema funciona “em movimentos planejados, opera violências simbólicas e materiais em golpes articulados, a fim de invisibilizar e aplicar temor, recusa e repugnância a corpos e subjetividades estranhos à norma” (Bezerra, 2023, p. 59-60).

Com base nisso, compreende-se que a hipersexualização não se resume à intensificação da sexualização, mas constitui um efeito discursivo de sistemas de opressão interligados, historicamente produzidos. A partir das análises dos videocliques, será possível identificar de maneira mais concreta como esses sistemas estão imbricados no discurso.

Diante do que foi exposto, torna-se evidente que a hipersexualização opera como um efeito discursivo de estruturas hegemônicas. Ao transformar corpos marcados por gênero e raça em objetos de desejo e controle, esse processo restringe as subjetividades ao campo da sexualidade, comprometendo a autonomia e a legitimidade desses sujeitos como agentes sociais. Além disso, a confusão entre libertação sexual e promiscuidade, conforme problematizada por hooks (2020), segue sendo reproduzida quando performances supostamente hipersexualizadas são interpretadas como empoderamento, sem que se questione os discursos que as sustentam.

É justamente a partir dessa tensão que se torna necessário discutir, com mais profundidade, o que significa empoderamento.

2.2. Mas afinal, o que é empoderamento?

O termo “empoderamento” se trata de um neologismo oriundo da língua inglesa *empowerment* que é comumente associado ao ato de “dar poder” a algo ou a alguém e em um sentido de emancipação econômica e individual (Matias, 2018). No entanto, esse conceito tem

sido amplamente discutido e compreendido de diferentes maneiras dentro da perspectiva feminista (Sardenberg, 2006; Matias, 2018; Berth, 2023).

Segundo Berth (2023), empoderamento se trata de um conceito ainda incompreendido, e para que possamos compreendê-lo é necessário refletirmos sobre o sentido do poder ao qual estamos nos referindo. Em outras palavras, se consideramos o empoderamento como um neologismo, isso implica que, ao “dar poder” a alguém, estamos afirmando que essa pessoa antes era desprovida de poder, e que, a partir desse momento, passa a tê-lo. Mas, quem detém esse poder e como ele é efetivamente “dado”? Nesse contexto, subentende-se que os grupos oprimidos são aqueles historicamente privados de poder, como as mulheres, os negros, as pessoas LGBTQIA+, entre outros.

Trazendo essa discussão para o contexto do empoderamento feminino, Matias (2018) afirma que

empoderar se trata de algo que sempre esteve presente no feminismo: mostrar que o poder também está disponível e é algo acessível tanto para homens quanto para mulheres além de disseminar-se a partir de líderes ou grupos preocupados com o bem-estar feminino, porém só vem a ganhar esta titulação contemporaneamente (Matias, 2018, p 19-20)

Ao destacar que o poder é algo acessível a todas as pessoas, a autora evidencia que o feminismo não busca substituir um grupo dominante por outro, mas sim promover a redistribuição do poder de maneira justa e igualitária. Essa concepção ainda está diretamente atrelada ao sentido de “dar poder”. Com isso, compreender o significado de poder é essencial para a concepção de empoderamento que orienta esta pesquisa.

Segundo bell hooks (2019), a noção de poder ainda é muito associada ao exercício da dominação, e dentro do próprio movimento feminista existem diferentes perspectivas sobre a noção de poder. Para a autora, quando se fala em “poder feminino” estamos falando em um poder que rompe com as estruturas de dominação patriarcais, ao invés de reproduzi-las. Nesta perspectiva, a noção de poder entendido como domínio e controle é distinto de um poder de natureza criativa e transformadora (hooks, 2019)

Diante disso, Sardenberg (2006) compreende o empoderamento feminino como um processo de libertação das amarras patriarcais de gênero que foca na promoção da autonomia e autodeterminação das mulheres. Para a autora, o objetivo do empoderamento deve ser “questionar, desestabilizar e destruir a ordem patriarcal vigente nas sociedades contemporâneas, além de assumirmos maior controle sobre nossos corpos e nossas vidas” (Sardenberg, 2006, p.2).

Essa concepção reflete a busca pelo empoderamento transformador defendido por hooks (2019), que visa mais do que a ascensão individual de mulheres ao mercado ou a inserção econômica, como frequentemente é retratado em discursos liberais e midiáticos (Sardenberg, 2006). A ideia de empoderamento, nesse caso, transcende uma perspectiva individualista, que se limita à busca por uma maior participação econômica, e se propõe a um movimento coletivo e político de transformação das estruturas sociais que sustentam a desigualdade.

A crítica ao empoderamento entendido unicamente como conquista individual também está presente em hooks (2019), especialmente quando ela comenta o poder econômico. A autora afirma:

Algumas mulheres defensoras da libertação encorajaram as mulheres a acreditar que as suas conquistas individuais de sucesso, de dinheiro e de poder (sobretudo nas esferas historicamente dominadas pelos homens) faziam progredir o movimento feminista. Estas mulheres precisam de compreender que o seu sucesso tem pouco impacto no estatuto social das mulheres coletivamente e não diminui a severidade da opressão sexista nem elimina o domínio masculino. O seu individualismo é perigosamente narcisista, levando-as a equiparar o sucesso pessoal a um movimento político radical. As conquistas individuais só fazem progredir o movimento feminista se servirem os interesses da luta feminista coletiva ao mesmo tempo que satisfazem as aspirações individuais (hooks, 2019, p. 73).

A crítica de Matias (2018) dialoga diretamente com o pensamento de bell hooks, ao questionar a eficácia de um empoderamento centrado na ascensão individual em espaços de poder, quando esse processo não está alinhado com os princípios de transformação coletiva e emancipação social. Ambas autoras denunciam os limites de um discurso que confunde conquistas pessoais com avanço político do feminismo, alertando para a necessidade de reconectar o empoderamento à luta coletiva e à crítica das estruturas de dominação.

Além disso, hooks (2019, p. 74) afirma que “a maioria das mulheres não compreende as formas de poder que pode exercer” e chama atenção para o risco de que mulheres que ascendem a posições de poder dentro da estrutura patriarcal reproduzam os mesmos valores e práticas opressoras historicamente adotadas pelos homens. Esse desconhecimento é frequentemente explorado pelo sistema patriarcal, que canaliza o poder feminino para formas individualistas de sucesso e reconhecimento, distanciando-o de qualquer horizonte político coletivo.

Berth (2023) argumenta que o conceito de empoderamento deve ser entendido como “um instrumento de emancipação política e social” (p. 22) voltado para a eliminação das injustiças sociais, raciais e de gênero. Para ela, o empoderamento não tem como intuito a inversão das relações de opressão, mas sim um enfrentamento das estruturas de poder que perpetuam desigualdades. Dessa maneira, passamos a entender o empoderamento como algo

mais do que um simples neologismo; trata-se de processos de resistência e luta por emancipação social. Ainda de acordo com a autora,

os processos de empoderamento são uma movimentação interna de tomada de consciência ou do despertar de diversas potencialidades que definirão estratégias de enfrentamento das práticas do sistema de dominação racista e machista. (Berth, 2023, p. 25)

Portanto, os processos de empoderamento não podem ser compreendidos de forma individualizada sem perderem sua dimensão transformadora coletiva; isto é, embora possam ser construídos internamente, são processos que perpassam a coletividade (Berth, 2023). O primeiro passo para que ocorra essa construção é a conscientização das relações de poder dominantes, conscientização essa que se torna possível por meio do pensamento crítico, tema que Paulo Freire (1987) aborda ao falar sobre o ato de empoderar-se a partir da "consciência crítica da realidade aliada a uma prática transformadora" (Freire, 1987, *apud* Berth, 2023, p. 38).

Além disso, Stromquist *apud* Berth (2023), compreende empoderamento através de quatro dimensões, são elas: dimensão cognitiva, dimensão psicológica, dimensão política e dimensão econômica. A dimensão cognitiva refere-se à capacidade de desenvolver uma visão crítica da realidade, questionando as estruturas de opressão existentes. A dimensão psicológica envolve a construção da autoestima e da confiança nas próprias capacidades. A dimensão política se relaciona à conscientização das desigualdades de poder e à nossa capacidade de mobilização para transformá-las. Finalmente, a dimensão econômica está relacionada à independência financeira e à liberdade de escolha econômica, que são essenciais para que as mulheres possam ter controle sobre suas próprias vidas e destinos.

Todas as dimensões estão interconectadas e não têm o mesmo efeito para o processo de empoderamento se as considerarmos de maneira isolada uma da outra. Isso significa que, para que o empoderamento seja considerado efetivo, todas essas dimensões devem estar presentes e integradas. (Stromquist, 2002 *apud* Berth, 2023). Dessa maneira, a construção do empoderamento não ocorre de maneira linear, mas sim por meio de uma dinâmica espiral, em que cada avanço nas dimensões cognitiva, psicológica, política e econômica reforça as outras, criando um ciclo de transformação pessoal e coletiva.

Diante dessas reflexões, compreender o empoderamento como prática coletiva exige, portanto, uma análise das relações entre gênero, raça e sexualidade — aspectos que serão explorados a seguir.

2.3. Intersecções entre gênero, raça e sexualidade

Discuti anteriormente as concepções teóricas que contribuíram para a definição dos conceitos de hipersexualização e empoderamento. Com isso, chegamos à definição de hipersexualização enquanto um processo discursivo historicamente construído e empoderamento enquanto prática coletiva. Diante disso, é fundamental aprofundar os principais marcadores socio-identitários que atravessam esses conceitos. São eles: gênero, raça, sexualidade, e suas intersecções.

Antes de apresentar a concepção de gênero aqui considerada, é importante problematizar a perspectiva identitária que tenta definir o “sujeito do feminismo”. Sobre isso, Firmino e Porchat (2017) afirmam que qualquer tentativa de definição sobre quem é “a mulher” pode levar a um engessamento identitário, fazendo com que o feminismo entre em contradição com o sistema de exclusão que busca combater. Em outras palavras “a presunção de uma identidade feminina pode, inintencionalmente, excluir sujeitos que não se enquadram nas exigências normativas” (Firmino; Porchat, 2017, p. 52). Essa exclusão reforça um universalismo da mulher branca, cis, heterossexual de classe média.

Diante disso, as autoras falam sobre a crítica à concepção biológica de gênero que consiste na oposição sexo-gênero, ou seja, se trata de uma determinação biológica que tende a naturalizar desigualdades entre as subjetividades femininas (Firmino; Porchat, 2017). Em contrapartida, a célebre frase “não se nasce mulher, torna-se” de Simone de Beauvoir (1970) é um marco importante na concepção do gênero como construção social. No entanto, essa construção pode acabar sendo regida por normas sociais hegemônicas, o que leva ao que Firmino e Porchat (2017) chamam de *compulsão cultural*, pois subentende-se que o “tornar-se” já foi pré-definido e que é uma questão de escolha relativa.

Ainda que haja no descolamento entre sexo e gênero e no “tornar-se” um livre arbítrio que permitiria ao sujeito, seja de qual sexo for, tornar-se homem ou mulher, essa “escolha” é feita no contexto de uma cultura e de um regime de poder que colocam imperativos aos sexos. Nesse sentido, o livre arbítrio de nossas escolhas em relação ao gênero está em constante oposição ou negociação com um conjunto de normas que dizem como devemos nos comportar, o que devemos vestir e a quem devemos desejar tendo como base nosso sexo. Escapamos do determinismo biológico, mas não da compulsão cultural que utiliza o sexo como referência (Firmino; Porchat, 2017, p. 56)

Diante disso, embora pareça haver liberdade em “tornar-se mulher”, esse processo é sempre condicionado por normas culturais e sociais que moldam os comportamentos a partir do sexo. Ou seja, mesmo que o gênero não esteja biologicamente determinado, ele ainda é construído dentro de um sistema que impõe regras sobre como os sujeitos devem agir, se vestir

e com quem se relacionar (Firmino; Porchat, 2017). Dessa forma, as expressões de gênero estão sujeitas a padrões hegemônicos que utilizam a normatividade cisheteropatriarcal como referência para definir o que é considerado aceitável ou esperado.

Com base nesse entendimento, é relevante considerar a perspectiva de Butler (2003), segundo a qual, assim como o gênero, o sexo também é uma construção discursiva. Isso significa que ambos não são dados naturais ou biológicos, mas efeitos produzidos por práticas discursivas ao longo do tempo. Tal perspectiva confronta diretamente a metafísica da substância, que concebe a identidade como algo essencial, fixo e imutável. Para a autora

[...] o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra. [...] não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados (Butler, 2003, p. 48)

Nessa perspectiva, a performatividade de gênero não se trata de uma performance intencionalmente encenada, mas sim de um processo moldado por normas sociais resultantes de práticas repetidas, na maioria das vezes, de maneira inconsciente. A autora ainda complementa esta concepção com o conceito de *gêneros inteligíveis*, que se trata do “regime de poder que garante a existência de certas identidades ao preço da exclusão de outras” (Butler, 2003, p. 58). Isso significa que apenas determinados modos de existência de gênero são legitimados socialmente, enquanto outros são silenciados, marginalizados ou considerados desviantes.

Ainda que a perspectiva de Butler tenha sido fundamental para desnaturalizar o gênero e evidenciar seu caráter performativo, ela permanece inscrita em uma matriz epistemológica eurocentrada. Essa matriz, conforme aponta a antropóloga nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí, limita-se a uma lógica binária e biologizante, que desconsidera outras formas culturais de organização social e concepções de corpo e identidade. Segundo Oyěwùmí (2021), muitos dos debates feministas ocidentais, como a crítica ao essencialismo e a oposição biologia *versus* cultura, refletem estruturas de pensamento hierárquicas e coloniais. A concepção de gênero presente nas epistemologias feministas dominantes, nesse contexto, foi imposta como parte de um projeto colonial que desorganizou epistemologias africanas, instaurando categorias universalizantes que ignoram outras possibilidades de subjetivação (Oyěwùmí, 2021).

Essa crítica ao universalismo ocidental se alinha à perspectiva de Gomes (2018), que propõe uma leitura descolonial da categoria gênero, articulando-a com o marcador raça. Com base nisso, é importante pensar gênero enquanto categoria analítica através de uma perspectiva de/descolonial, pois, como afirma a autora:

raça, sexo e gênero não surgem como conceitos separados, mas são forjados numa mesma matriz que tem como estrutura binária central aquela de humanos/não-humanos. E isso significará pensar que se há um “ideal” do gênero, como aponta a teoria da performatividade, esse ideal não é apenas um ideal heteronormativo, mas também um ideal branco: nesse processo relacional do colonialismo que é ou que se sustenta como poder por ser processo de desumanização do “não-europeu” que atribui a este o lugar da natureza e do corpo – desprovidos de cultura e desprovidos de razão – a dimensão generificada do humano também lhe é negada e se atribui a estes apenas o sexo. (Gomes, 2018, p. 77-78).

A compreensão de que raça, sexo e gênero são coconstitutivos no interior de uma matriz colonial de poder dialoga com o que Lugones (2020) denominou como *sistema moderno-colonial de gênero*, um dos principais mecanismos de dominação impostos pela colonialidade. Entende-se por colonialidade o sistema de dominação hegemônico que continua a operar mesmo após o fim dos processos explícitos de colonização (Bezerra, 2023).

Com base nisso, Lugones (2020) afirma que a concepção de gênero como binário, hierárquico e universal, foi forjada a partir da lógica colonial europeia, articulando-se com a raça para classificar e desumanizar corpos não brancos. Nesse processo, mulheres indígenas e negras foram situadas fora da categoria “mulher”, sendo desumanizadas, submetidas ao trabalho forçado e à exploração sexual. Assim, a colonialidade do gênero denuncia que o ideal de humanidade, associado à feminilidade branca, ocidental e de classe média, foi historicamente construído às custas da negação da humanidade e da subjetividade dos sujeitos colonizados.

Com base no pensamento de Lugones (2020), Gomes (2018, p. 78) afirma que tanto a concepção de gênero quanto a concepção de raça simultaneamente constituem a “hierarquização binária” que categoriza e atribui humanidade ou não-humanidade aos sujeitos, incluindo uns enquanto exclui outros, principalmente quando se utiliza de discursos científicos-biológicos para legitimar a hierarquização. Apesar da autora mencionar principalmente os marcadores de gênero e raça, sabemos que essa hierarquização se aplica a tudo o que não se enquadra à normatividade cisheteropatriarcal branca eurocêntrica resultando em um sistema hegemônico de oposição que coloca o normativo sempre como o primeiro, ou aquele que exerce poder sobre o outro, como em: branco/preto, homem/mulher, masculino/feminino, cisgênero/transgênero, heterossexual/homossexual, e assim por diante (Bezerra, 2023, p. 79).

Levando em consideração que nesta pesquisa investigo possíveis expressões de hipersexualização e empoderamento em videocliques de cantoras brasileiras, se torna inviável centralizar apenas o marcador gênero sem considerar outros marcadores como raça e sexualidade. Sabendo que se esses marcadores se articulam simultaneamente na manutenção de desigualdades originárias de uma mesma lógica colonial opressora, é fundamental adotar uma análise sob a ótica da interseccionalidade (Crenshaw, 1991; Akotirene, 2019).

O termo *interseccionalidade* foi abordado inicialmente pela acadêmica estadunidense Kimberlé Crenshaw como uma ferramenta analítica para compreender as experiências das mulheres negras que enfrentavam formas únicas e interligadas de discriminação racial e de gênero ao não se sentirem incluídas nos discursos do feminismo branco e nem na luta antirracista. Com base no pensamento de Crenshaw (1991), Akotirene (2019) traz contribuições fundamentais para a compreensão da interseccionalidade como uma ferramenta política e epistemológica capaz de desafiar estruturas dominantes de poder, inclusive o feminismo hegemônico. Para a autora

a interseccionalidade permite-nos enxergar a colisão das estruturas, a interação simultânea das avenidas identitárias, além do fracasso do feminismo em contemplar mulheres negras, já que reproduz o racismo. Igualmente, o movimento negro falha pelo caráter machista, oferece ferramentas metodológicas reservadas às experiências apenas do homem negro (Akotirene, 2019, p. 14).

Nesse sentido, além de evidenciar o intercruzamento dos marcadores sociais, a interseccionalidade também atua como uma ferramenta teórico-metodológica que denuncia a inseparabilidade estrutural de sistemas de opressão como o racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado. Dessa maneira, a interseccionalidade compõe um campo discursivo que “precisa ser aprendido por lésbicas, gays, bissexuais e transexuais, (LGBT), pessoas deficientes, indígenas, religiosos do candomblé e trabalhadoras” (Akotirene, 2019, p. 16). Ou seja, este campo discursivo evidencia que nenhuma análise sobre opressão pode ser feita de forma isolada, desconsiderando as articulações entre gênero, raça, classe, sexualidade, além de outros marcadores. É justamente neste ponto que a discussão sobre o controle da sexualidade, especialmente de corpos femininos, se torna central para a compreensão dos mecanismos de dominação presentes nos discursos analisados.

De acordo com Foucault (1988) a sexualidade é compreendida através do conceito de *dispositivo*, termo utilizado para se referir a uma rede heterogênea de discursos, instituições, regulações, leis, e princípios filosóficos e morais. Nesse sentido, o dispositivo da sexualidade é uma construção social e histórica que regulamenta, classifica, examina e normatiza os mecanismos de saber-poder sobre a sexualidade humana. Nessa perspectiva, a sexualidade não é um dado natural, mas uma construção histórica-sócio discursiva e seu dispositivo é caracterizado por uma intensificação do corpo como objeto de conhecimento e como elemento central nas relações de poder (Foucault, 1988; 2012).

Esse dispositivo se manifesta através de discursos científicos, médicos, jurídicos, religiosos e populares, que estabelecem o que é normativo ou desviante no comportamento

sexual. Tais discursos emergem de instituições como a família, a igreja, a medicina e a escola, além de dinâmicas cotidianas como a confissão e a psicanálise, e normativas legais e sociais que regulam explicitamente comportamentos, incluindo normas de decoro social e regras matrimoniais (Foucault, 1988). No que tange a sexualidade feminina, o dispositivo da sexualidade atua de maneira incisiva, uma vez que o corpo da mulher foi historicamente construído como um território de intenso controle e interdição (Foucault, 1988; Oliveira, 2020).

A interdição da sexualidade feminina faz parte de uma Ordem do discurso, na qual “não se tem o direito de dizer tudo, não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, qualquer um, enfim, não se pode falar de qualquer coisa” (Foucault, 1996, p.9). Nessa Ordem discursiva, a mulher que expressa livremente sua sexualidade e enuncia seus desejos em desacordo com os padrões normativos é duplamente julgada, ora pela sociedade, ora pelas instituições e sua conduta é associada à promiscuidade, devassidão e vulgaridade, o que leva a uma “má reputação” (Oliveira, 2020, p. 100). Esse julgamento é tão problemático que as mulheres marcadas por essa “má-reputação” são culpabilizadas em casos de crimes sexuais, tanto a sociedade quanto às instituições legais utilizam seu histórico afetivo ou sua roupa como mecanismos de responsabilização (Oliveira, 2020).

Diante disso, a sexualidade feminina é marcada pelo que Bourdieu (2010) denominou como violência simbólica, que consiste em uma dominação silenciosa caracterizada pela naturalização e internalização de normas arbitrárias, como por exemplo a liberdade que o masculino cisheteronormativo tem de exercer e expressar a sua sexualidade, enquanto a sexualidade feminina é interdita, julgada e controlada. De acordo com o autor, a dominação masculina se sustenta pela incorporação precoce de disposições de gênero que moldam o corpo e o comportamento feminino, instaurando um *habitus* voltado à submissão, à modéstia e ao recato (Bourdieu, 2010).

Nesse sentido, nós mulheres já nascemos em meio a uma ordem discursiva pré-existente que molda a maneira como devemos expressar nossa sexualidade (ou não expressar), vivemos submersas em normas sociais que ditam constantemente o que é aceitável e desejável em torno da nossa sexualidade, instauradas por instituições como a escola, a igreja e a família que silenciam e transformam em tabu tudo relacionado ao corpo e a sexualidade feminina. Um corpo que deve ser belo, jovem, esguio, branco, “desenvolto sempre aos olhos de um discurso cristão da boa parideira, prevista para a procriação e suas subseqüentes funções maternas impostas sob o sacrifício de si mesma” (Milanez, 2022, p. 269).

Diante do exposto, compreender as articulações entre gênero, raça e sexualidade sob uma perspectiva interseccional, descolonial e crítica permite desnaturalizar as categorias identitárias e evidenciar como estas são atravessadas por relações de poder historicamente constituídas. As contribuições de autores como Foucault (1988), Butler (2003), Bourdieu (2010), Gomes (2018), Akotirene (2019), Lugones (2020), Oliveira (2020), e Oyěwùmí (2021), possibilitam uma ampliação teórico-epistemológica fundamental para esta pesquisa, pois fornecem ferramentas para problematizar os discursos de hipersexualização e empoderamento que emergem nos vídeos analisados.

Ao reconhecer que os sujeitos são constituídos em meio a estruturas de dominação racializadas, generificadas e sexualizadas, torna-se possível analisar como tais estruturas operam nos textos multimodais. É com base nesse alicerce teórico que avanço, no próximo capítulo, para a apresentação das teorias linguísticas e das estratégias analíticas utilizadas para investigar de que forma os vídeos *Funk Rave*, de Anitta; *Mole*, de Iza; e *Campo de Morango*, de Luísa Sonza, articulam texto, práticas discursivas e práticas sociais que podem tanto reproduzir quanto tensionar regimes relações de poder.

3 CAMINHOS LINGÜÍSTICOS PARA UMA ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO MULTIMODAL

Neste capítulo, apresento o aporte teórico-metodológico que orienta a análise dos videoclipes de *Funk Rave*, *Mole* e *Campo de Morango*, com enfoque nas expressões de hipersexualização e empoderamento. A análise é sustentada por três principais aportes: a Análise Crítica do Discurso (ACD) e o modelo tridimensional de análise (Fairclough, 1995; 2001; 2015), a Linguística Sistêmico-Funcional (LSF) e seu Sistema de Transitividade (Halliday; Matthiessen, 2004), e a metafunção representacional da Gramática do Design Visual (GDV) (Kress; Van Leeuwen, 2006). Esses referenciais fornecem as ferramentas necessárias para examinar as representações discursivas e visuais, permitindo a investigação das escolhas discursivas que permeiam a construção dos significados nas letras e videoclipes, além de explorar as implicações sociais e ideológicas presentes nas práticas discursivas dessas artistas.

3.1. Análise Crítica do Discurso e o modelo tridimensional

A análise crítica do discurso (ACD), ou análise do discurso crítica (ADC) (Resende; Ramalho, 2006), é uma abordagem teórico-metodológica transdisciplinar desenvolvida por Norman Fairclough (1995; 2001; 2015) que analisa como a linguagem contribui para a construção, perpetuação e transformação das realidades sociais. O principal enfoque da ACD é a investigação de como os textos interagem com as estruturas sociais através de uma relação mútua entre formas discursivas (textos) e sociedade, isto é, a relação entre aspectos como linguagem, poder e ideologia (Fairclough, 2001; Meurer, 2005).

Fairclough (2001) considera o discurso como uma forma de prática social, servindo tanto como um modo de ação quanto de representação da realidade. Nesse contexto, “o discurso é moldado pela estrutura social, mas é também constitutivo da estrutura social” (Resende; Ramalho, 2006, p. 26-27). Tal relação dialética implica que as práticas discursivas não apenas refletem as relações e estruturas sociais existentes, como também desempenham um papel importante na sua reprodução ou transformação. Dessa forma, as interações linguísticas são arenas em que crenças, ideologias e relações de poder são normalizadas e, muitas vezes, contestadas.

Nesta perspectiva, Fairclough (2001) propõe a Teoria Social do Discurso que possui caráter emancipatório e tem como foco principal a relação dialética entre discurso e estruturas sociais. Isso quer dizer que o grande objetivo deste modelo teórico-metodológico é promover a mudança social através da investigação de como o discurso reflete, constrói e transforma a

realidade social considerando tanto o nível linguístico quanto os contextos de produção e interação sociais mais amplos, visto que “o discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado” (Fairclough, 2001, p. 91).

A partir desta concepção, Meurer (2005) argumenta que a análise crítica do discurso se configura como uma abordagem simultaneamente descritiva, interpretativa e explicativa, pois analisa os eventos discursivos através de três dimensões de análises que estão intrinsecamente interconectadas, embora sejam categorizadas para uma melhor organização metodológica. São elas: texto, prática discursiva e prática social. Tais categorias foram apresentadas por Fairclough (2001) e adaptadas por Meurer (2005) na Figura 1 abaixo:

Figura 1 – Representação do modelo tridimensional de Fairclough



Fonte: Meurer (2005, p. 95).

As dimensões representadas acima são indissociáveis e importantes para compreendermos como o discurso é atravessado por questões sociais. Conforme aponta Fairclough (2001, p. 22):

[...] Qualquer “evento” discursivo (isto é, qualquer exemplo de discurso) é considerado como simultaneamente um texto, um exemplo de prática discursiva e um exemplo de prática social. A dimensão do “texto” cuida da análise linguística de textos. A dimensão da “prática discursiva”, como “interação”, na concepção “texto e interação” de discurso, especifica a natureza dos processos de produção e interpretação textual – por exemplo, que tipos de discurso (incluindo “discursos” no sentido mais socioteórico) são derivados e como se combinam. A dimensão de “prática social” cuida de questões de interesse na análise social, como as circunstâncias institucionais e organizacionais do evento discursivo e como elas moldam a natureza da prática discursiva e os efeitos constitutivos/construtivos referidos anteriormente (Fairclough, 2001, p. 22).

Dessa maneira, a análise na dimensão textual se volta para categorias como léxico, gramática, coesão e estrutura textual; já a análise das práticas discursivas aborda questões ligadas à produção, distribuição e consumo do texto, considerando elementos como força, coerência, intertextualidade e interdiscursividade; finalmente, a análise das práticas sociais investiga os aspectos ideológicos e hegemônicos que perpassam o evento discursivo analisado (Fairclough, 2001; Resende; Ramalho, 2006; Meurer, 2005).

Para a ACD, o “texto é considerado como uma dimensão do discurso; o ‘produto’ escrito ou falado do processo de produção textual” (Fairclough, 2001, p. 21). Para diferenciar a noção de texto do conceito de discurso, Meurer (2005) argumenta que, enquanto o texto é materialização da produção linguística, o discurso corresponde aos princípios, valores, significados e ideologias que atravessam o texto. Portanto, a análise crítica de textos deve transcender o nível textual e considerar as interações sociais, já que o discurso não apenas representa a realidade, mas constrói identidades ao mesmo tempo que mantém ou desafia as relações de poder (Meurer, 2005).

Como está representado no modelo tridimensional (Figura 4), a prática discursiva está situada entre o texto e a prática social. Enquanto a dimensão do texto se encontra no nível descritivo da análise, a prática discursiva está articulada no nível interpretativo. De maneira geral, quando analisamos as práticas discursivas que compõem o texto estamos considerando “quem escreve para quem, em que circunstâncias e porquê” (Meurer, 2005, p. 93), envolvendo assim processos de natureza sociocognitiva ligados à produção, distribuição e consumo que podem variar conforme o contexto em que a prática discursiva está inserida (Fairclough, 2001; Silva *et al.*, 2020).

Como citado anteriormente, a análise das práticas discursivas leva em conta aspectos como contexto, força, coerência, intertextualidade e interdiscursividade. Em resumo, o contexto está relacionado às condições sociais e culturais que moldam a produção e interpretação de um discurso, já a força diz respeito à intenção e ao impacto do enunciado em relação ao interlocutor. A coerência está ligada à organização lógica do texto que garante sua interpretação, enquanto a intertextualidade se refere à presença de elementos de outros textos e a interdiscursividade reflete a sua articulação com outros discursos, integrando referências ou confluenciando discursos de diferentes esferas sociais (Fairclough, 2001; Meurer, 2005; Silva *et al.*, 2020).

A terceira e última dimensão de análise tem o objetivo de explicar “como as estruturas sociais moldam e determinam os textos e como os textos atuam sobre as estruturas sociais” (Meurer, 2005, p. 83). Em outras palavras, a análise das práticas sociais abrange questões

relacionadas à ideologia e hegemonia. Em consonância com Thompson (1984;1990), Fairclough (2001) compreende o conceito de ideologia como construções da realidade que englobam o mundo físico, bem como as relações e identidades sociais, e que se desenvolvem em várias dimensões das práticas discursivas. Essas construções ideológicas podem tanto preservar quanto transformar as relações de dominação. Já a noção de hegemonia se configura como o exercício de poder e dominação de um grupo sobre o outro em diferentes esferas da sociedade (econômica, política, cultural, ideológica) (Fairclough, 2001).

Com base nisso, a análise crítica do discurso contribui para a investigação de como as ideologias e a hegemonia estão articuladas com as práticas discursivas, ou seja, a relação entre discurso, poder e ideologia. Nesse sentido, Meurer (2005) afirma que as escolhas feitas na construção e reprodução de textos são determinadas pelas formas de dominação, evidenciando a relação dos gêneros textuais com a hegemonia. Além disso, “a ideologia é constituída por significações, formas de ver o mundo, que se manifestam em textos, contribuindo para manter ou mudar formas de poder” (p. 93). Isso significa que, enquanto analistas críticas do discurso, precisamos observar como as escolhas discursivas de um texto se manifestam em formas de ver e significar o mundo através das ideologias que estão por trás do discurso, além de questionar por que determinado discurso se estrutura de uma forma específica e a serviço de quais interesses ele está.

É importante mencionar que os textos analisados nesta pesquisa estão alinhados à concepção de texto como materialidade multissemiótica englobando modos verbais, orais e imagéticos e estão situados em contextos reais e virtuais de produção, distribuição e consumo (Kress; van Leeuwen, 2006; Silva *et al.*, 2020). Dessa maneira, utilizo as contribuições da Análise Crítica do Discurso como base para investigar como os discursos que atravessam as músicas de Anitta, Iza e Luísa Sonza – materializados nas letra das músicas e imagens dos videoclipes – criam, naturalizam ou desafiam expressões de hipersexualização e empoderamento através da análise das dimensões textuais, das práticas discursivas e das práticas sociais.

A seguir, abordo os aportes teórico-metodológicos que embasaram a análise textual dos videoclipes. Primeiramente, descrevo o Sistema de Transitividade (Halliday; Matthiessen, 2004) que foi utilizado para a análise das letras das músicas. E posteriormente, apresento as categorias de análise referentes à metafunção representacional da gramática do design visual (Kress; van Leeuwen, 2006), que foram aplicadas para a análise das imagens dos videoclipes.

3.2. Linguística Sistêmico-Funcional e o Sistema de Transitividade

A Linguística Sistêmico-Funcional, doravante LSF (Halliday; Matthiessen, 2004), é um aparato teórico-metodológico que vê a linguagem como uma rede interligada de sistemas de escolhas e analisa como esses sistemas se manifestam nos diferentes contextos sociais em que ocorre o uso da linguagem. A LSF é considerada uma “teoria sociosemiótica” (Fuzer; Cabral, 2014, p. 14), devido à ênfase que é dada para as relações léxico-gramaticais, semânticas e discursivas, ou seja, ela leva em consideração a intersecção entre o texto e o contexto social em que está inserido. Dessa maneira, a LSF explora como a linguagem reflete e constrói significados por meio da interação com o contexto social se apresentando como “um construto teórico, descritivo e interpretativo da linguagem” (Heberle, 2018, p. 89).

Enquanto um sistema semiótico complexo, a linguagem é materializada por meio de textos que, por sua vez, são unidades semânticas que funcionam também como trocas sociais de sentidos (Halliday, 1994; Fuzer; Cabral, 2014). Nesse sentido, a concepção de texto transcende a ideia da simples sequência de palavras escritas e/ou faladas, estando relacionada diretamente com a ideia de linguagem em uso, ou seja, a construção e comunicação de significados em contextos específicos de interação (Halliday, 1994). Na perspectiva sociosemiótica da linguagem, o texto pode se apresentar como verbal, visual, auditivo ou multimodal, sempre inserido em um contexto social específico. Além disso, o texto não é uma construção isolada, mas parte de práticas sociais que refletem e mantêm relações de poder, ideologias e crenças de uma sociedade (Halliday, 1994; Fairclough, 2001).

Quando um texto é produzido, diferentes níveis do sistema linguístico são acionados através do que Halliday e Matthiessen (2004) apontam como o princípio de estratificação. Este princípio corresponde aos vários estratos ou níveis de realização linguística que vão desde o contexto (de cultura e de situação), que são níveis mais abstratos, até níveis mais concretos, como a fonologia e grafologia (Heberle, 2018). Nesse sentido, todos os estratos estão presentes simultaneamente no processo de materialização dos textos.

Além disso, ao produzirmos um texto realizamos escolhas que estão sempre ligadas a um contexto, nos permitindo compreender a construção de significado. Para a LSF, o contexto pode ser de cultura ou de situação. Ambos estão interligados e referem-se respectivamente às normas, valores, ideologias, práticas sociais que moldam e influenciam a produção e interpretação dos textos – contexto de cultura; e ao ambiente específico relacionado aos aspectos imediatos onde a interação ocorre, como o propósito do discurso, papel dos

participantes, gênero textual e as condições físicas em que se encontram os textos – contexto de situação (Halliday; Matthiessen, 2004; Fuzer; Cabral, 2014).

Trazendo esses apontamentos para o âmbito dos videocliques, mais especificamente aos das cantoras Anitta, Iza e Luísa Sonza, que são o foco central desta pesquisa, observamos a manifestação do contexto de cultura através dos debates sobre empoderamento, expressão da sexualidade e representatividade que essas artistas impulsionam em suas canções e que foram explorados de maneira mais aprofundada através das análises no capítulo seguinte. De acordo com Fuzer e Cabral (2014, p. 29) “grupos de pessoas que usam a linguagem para propósitos semelhantes desenvolvem, através do tempo, gêneros que alcançam objetivos em comum”. Nesse sentido, essas artistas utilizam a linguagem através de suas canções, com o intuito de transmitir suas perspectivas relacionadas a temas que refletem “valores e crenças mais recorrentes que permanecem ao longo do tempo numa comunidade e são compartilhados no grupo social” (Fuzer; Cabral, 2014, p. 29).

O contexto de situação, por sua vez, envolve variáveis, classificadas como campo, relações e modo (Halliday, 1994). Em resumo, a variável de campo se refere à atividade principal em que o texto está inserido, como o tema e a natureza do discurso. No caso dos videocliques, podemos dizer que o campo pode incluir o estilo musical bem como a temática envolvida como empoderamento e sexualidade, por exemplo. A variável de relações diz respeito aos papéis sociais, relações de poder e distância social entre os participantes, além do posicionamento das artistas em relação aos participantes envolvidos, ou seja, o público-alvo de suas canções. Já a variável modo se trata do meio através do qual a mensagem é transmitida. Em outras palavras, o modo consiste, basicamente, na função da linguagem em um determinado veículo utilizado para transmitir a mensagem, que pode ser oral, escrito e/ou não verbal, através de um canal fônico ou gráfico (Fuzer; Cabral, 2014). No caso das músicas, observamos a variável de modo através das formas de apresentação por meio de videocliques, letras e áudio, por exemplo.

As variáveis do contexto de situação estão relacionadas de maneira intrínseca ao que Halliday (1994) denomina como metafunções, que são, basicamente, “as manifestações, no sistema linguístico, dos propósitos que estão subjacentes a todos os usos da língua” (Fuzer; Cabral, 2014, p. 32). Em outras palavras, as metafunções servem para nos mostrar de que maneira as escolhas linguísticas expressam as intenções e os objetivos do falante, e são classificadas como ideacional, interpessoal e textual.

Com base nos apontamentos de Thompson (2004), a metafunção ideacional é responsável pela construção de experiências, estados, ou eventos no mundo, sendo por meio dela que se constrói as representações da realidade que incluem processos, participantes e circunstâncias. Já a interpessoal envolve as interações entre os participantes da comunicação e essas duas metafunções são estruturadas pela função textual, que organiza as informações de forma clara de acordo com o contexto comunicativo específico (Heberle, 2018).

Para a análise do texto verbal dos vídeos de Anitta, Iza e Luísa Sonza, investigando as representações das experiências das artistas e de que maneira suas escolhas de transitividade refletem traços de empoderamento e/ ou hipersexualização, esta pesquisa se ancora na metafunção ideacional, mais especificamente nas categorias de análise do Sistema de Transitividade as quais abordo com mais detalhes a seguir.

3.2.1 O Sistema de Transitividade

Diante do que foi apresentado anteriormente, o Sistema de Transitividade é considerado como a “realização léxico-gramatical da função ideacional” (Heberle, 2018, p. 92) e corresponde às representações do nosso mundo externo através de ações ou eventos, e do mundo interno por meio de lembranças, reações, reflexões e estados de espírito. Dessa maneira, “o sistema de transitividade permite identificar as ações e atividades humanas que estão sendo expressas no discurso e que realidade está sendo retratada” (Cunha; Souza, 2011, p. 68). Através disso, é possível realizar análises de textos considerando as escolhas léxico-gramaticais que refletem tanto experiências quanto práticas sociais.

De acordo com Halliday e Matthiessen (2004), o Sistema de Transitividade transcende a simples relação entre verbos e seus complementos. Ele descreve a oração como um todo, destacando os processos, participantes e circunstâncias. Além disso, a construção de significado se dá através da relação entre participantes e o processo, o que resulta na “figura”, ou no “centro experiencial da oração” (Fuzer; Cabral, 2014, p. 41). Nesse sentido, os processos são considerados o elemento central da configuração e são categorizados em três tipos principais – materiais, mentais e relacionais; e três secundários – comportamentais, verbais e existenciais. Cada um desses processos representam uma maneira específica de interação com o mundo e são apresentados e exemplificados com mais detalhes na seção de análise.

Os processos materiais representam a experiência externa através de ações físicas, eventos e transformações. De maneira geral, esse tipo de processo descreve ações realizadas por um Ator sobre uma Meta, estando relacionados a acontecimentos concretos capazes de alterar o estado de coisas no mundo. São processos expressos por verbos como fazer, acontecer,

construir, entre outros. Os participantes principais são classificados como ator, que é quem realiza a ação, e a Meta, que é afetado pelo processo. Além desses, existe um participante denominado Escopo que não é afetado diretamente pela ação, e existe ainda o Atributo que consiste na característica atribuída a um dos participantes (Fuzer; Cabral, 2014). Por exemplo, na oração “ela pintou a parede”, o processo “pintar” expressa uma ação física que resulta em uma mudança perceptível no ambiente, sendo “ela” o Ator e “a parede” a Meta.

Diferentemente dos processos materiais, os processos mentais são responsáveis por representar as experiências do nosso mundo interno, ou seja, o mundo da consciência. Esses processos envolvem percepções, emoções, cognições e desejos. O participante que pensa, sente, percebe e deseja é chamado de Experienciador, é aquele que vivencia o processo. Já o termo Fenômeno é utilizado para se referir àquilo que é sentido, pensado, percebido ou desejado.

Os processos relacionais são aqueles capazes de representar características e identidades de seres no mundo. Em outras palavras, esses processos expressam relações de identificação, atribuição ou posse e são divididos em atributivos ou identificativos. Os processos relacionais atributivos ocorrem quando uma característica ou qualidade é atribuída a um Portador, como por exemplo na oração “ela é professora”. Já os processos relacionais identificativos são observados quando um participante tem sua identidade determinada (Fuzer; Cabral, 2014). Nesse sentido, os participantes são denominados Portador e Atributo, Identificador e Identificado, Possuidor e Possuído.

Os processos comportamentais fazem parte dos processos secundários e são compreendidos em uma zona intermediária entre os processos materiais e mentais (Halliday; Matthiessen, 2004). São processos ligados aos comportamentos humanos, geralmente fisiológicos ou psicológicos e não são capazes de promover uma mudança concreta no mundo externo. Sendo assim, eles representam ações físicas ligadas a comportamentos, muitas vezes involuntários ou automáticos do nosso corpo, como comer, dormir, bocejar, entre outros.

Os processos verbais também fazem parte dos processos secundários e representam os atos do dizer, perguntar, responder, entre outros. Os participantes são o Dizente, Verbiagem, Receptor e Alvo. Por fim, temos os processos existenciais que, como o próprio nome sugere, representam a existência de entidades no mundo. Esses processos se apresentam geralmente através dos verbos haver e existir e tem como participante apenas o Existente.

A seguir, exploro as categorias de análise da gramática do design visual, mais especificamente da metafunção representacional, que contribuíram para a análise da imagem dinâmica dos vídeos.

3.3. Gramática do Design Visual e a Metafunção Representacional

A gramática do design visual, doravante GDV, foi desenvolvida por Kress e van Leeuwen (2006) com base na LSF (Halliday; Matthiessen, 2004) enriquecendo o estudo sistêmico-funcional da linguagem ao incluir a análise de imagens em textos multimodais (Nascimento; Bezerra; Heberle, 2011). Assim como a LSF, a GDV também trabalha com três metafunções principais na construção de significados em textos multimodais, a saber: a representacional, a interacional e a composicional (Kress; Van Leeuwen, 2006). Para esta pesquisa, o foco foi dado à metafunção representacional, que lida com as representações da realidade e está conectada à metafunção ideacional da LSF que também lida com essas representações, mas voltada somente para o texto verbal.

A metafunção representacional se divide em duas categorias chamadas de representações narrativas e representações conceituais. As representações narrativas mostram participantes realizando ações em relação a outros participantes ou envolvidos em acontecimentos (Nascimento; Bezerra; Heberle, 2011, p. 534). Para que esse tipo de representação seja identificado em um texto multimodal, é preciso haver a presença de um ou mais participantes, sendo eles pessoas, objetos, animais, etc., envolvidos em algum tipo de ação ou evento. Além disso, é comum a presença de vetores, que consistem em linhas imaginárias indicando a direção da interação ou do movimento entre os participantes. Por fim, outro elemento importante nas representações narrativas é o plano de fundo, que permite identificar o local, o modo e o momento em que o evento acontece (Nascimento; Bezerra; Heberle, 2011).

As representações narrativas podem ser realizadas através de processos de ação, reação, mentais ou verbais. Quando há dois ou mais participantes envolvidos no mesmo processo representados na imagem, os processos de ação e reação são classificados como transacionais. Já quando é identificado apenas um participante, esses processos são chamados de não-transacionais (Kress; Van Leeuwen, 2006). O que classifica um processo como ação ou reação é o vetor: os processos de ação envolvem movimento, assemelhando-se aos processos materiais da LSF, com os vetores representando o deslocamento dos participantes.

Figura 2 – Processo de ação transacional

Figura 3 – Processo de reação não-transacional



Fonte: Google imagens

Figura 4 - Processo mental



Fonte: Google imagens

Figura 5 - Processo verbal



Fonte: Google imagens



Fonte: Google imagens

Na Figura 2, podemos observar os vetores como linhas imaginárias indicando a direção do movimento da luta. Enquanto nos processos de reação, o vetor se restringe à linha do olhar, como percebemos na Figura 3. As Figuras 4 e 5 acima, ilustram os processos mentais e verbais, respectivamente. Nos processos mentais, utiliza-se o balão de pensamento para indicar o que o participante está pensando ou imaginando, enquanto nos processos verbais temos os balões de fala indicando o que está sendo dito.

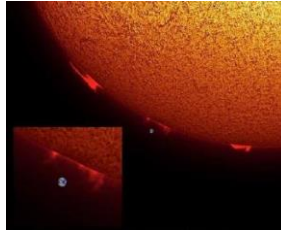
Diferentemente das representações narrativas, as representações conceituais focam nas características e identidades dos participantes, geralmente organizados em agrupamentos relacionados a uma parte ou ao todo. Nesse tipo de representação, os vetores não estão presentes e o plano de fundo tende a ser menos detalhado, ou até ausente, enfatizando os participantes. As representações conceituais realizam-se através de processos classificatórios, analíticos e simbólicos, que são exemplificados nas figuras a seguir.

Figura 6– Processo classificatório



Fonte: Google imagens

Figura 7– Processo analítico



Fonte: Google imagens

Figura 8– Processo simbólico



Fonte: Google imagens

O processo classificatório organiza os participantes em grupos ou taxonomias que podem ser implícitas ou explícitas destacando suas características em comum, como na Figura 6 que, embora as cores sejam diferentes, todos os componentes se classificam como lápis de cor por meio de taxonomia implícita já que não há legendas sinalizando que se tratam de lápis. O processo analítico, por outro lado, estabelece uma relação entre as partes e o todo, sendo o exemplo na Figura 7 uma comparação entre o tamanho da Terra e do Sol, chamando atenção para a nossa pequenez diante da vastidão do Universo. O processo simbólico, por sua vez, atribui um significado extra à imagem e podem ser classificados como atributivos ou sugestivos. Nos processos atributivos, há uma relação explícita entre o participante e o atributo, enquanto nos processos sugestivos, o significado é construído de forma indireta, deixando espaço para interpretações (Kress; van Leeuwen, 2006). Na Figura 8, temos um processo simbólico sugestivo com a imagem de uma língua feita de morango que pode ser interpretado como um símbolo de sensualidade.

Embora tenha mostrado exemplos de imagens estáticas, o foco desta pesquisa está em imagens dinâmicas, uma vez que o corpus analisado consiste em videocliques. Entretanto, segundo van Leeuwen (1996), nas imagens em movimento, os vetores são substituídos pelos próprios movimentos dos participantes. Especificarei as particularidades da análise da imagem dinâmica no capítulo de metodologia a seguir.

4 CAMINHOS METODOLÓGICOS: uma perspectiva Crítica, INdisciplinar e Transviada

A presente pesquisa é de natureza qualitativa e caráter interpretativista, concentrando-se no campo da Linguística Aplicada. De acordo com Moita Lopes (1994), a pesquisa interpretativista nesse campo leva em consideração a natureza social e plural da realidade. Nesse sentido, a linguagem se configura como elemento central na pesquisa, pois ela “possibilita a construção do mundo social e é a condição para que ele exista” (p. 331), ao depender da interação humana para criar significados. Sendo assim, é de grande importância para a pesquisa interpretativista considerar a pluralidade de vozes e as intersubjetividades de experiências nas pesquisas, reconhecendo que a linguagem está intrinsecamente ligada a fatores como poder e ideologia (Moita Lopes, 1994).

Ao problematizar os construtos teóricos que têm orientado as pesquisas em LA, Moita Lopes (2006, p. 19) defende a abordagem de uma Linguística Aplicada Indisciplinar. Em suas palavras: uma LA que seja “antidisciplinar e transgressiva, uma LA da desaprendizagem”, não se constituindo como disciplina, sendo assim uma área mestiça e nômade, para além de paradigmas consagrados e dos limites disciplinares. Além disso, é transdisciplinar, pois atravessa as fronteiras disciplinares continuamente se transformando e não se limitando mais apenas à Linguística. Dessa maneira, compreende-se a LA como uma área de estudo que engloba estudos transviados (queer), feministas, pós-colonialistas, descoloniais e antirracistas focalizando o sujeito como central na construção do conhecimento, ao invés de uma mera disciplina (Moita Lopes, 2006).

Com base nisso, procuro refletir nesta pesquisa a perspectiva da Linguística Aplicada Crítica Indisciplinar visando transcender o modo tradicional que busca a neutralidade e a objetividade. Isso justifica a minha escolha metodológica de redigir este trabalho em primeira pessoa, promovendo uma maior proximidade entre a pesquisadora e os objetos de estudo, pois reconheço que “modos de falar, sentir, sofrer e gozar são inseparáveis do ato de pesquisar” (Moita Lopes; Fabrício, 2019, p. 713). Tal escolha resulta no rompimento do paradigma científico positivista tradicional, ligado a ideais colonialistas de conhecimento branco, heterossexual, masculino, cristão e capitalista, que criam um distanciamento crítico.

Alinhado a isso, a construção da pesquisa também bebe nas fontes da Linguística Aplicada Transviada, de caráter descolonial, interseccional e transdisciplinar (Bezerra, 2023). Através da perspectiva descolonial, a LA Transviada propõe desconstruir epistemologias dominantes que durante muito tempo moldaram (e ainda moldam) os estudos linguísticos,

desafiando concepções tradicionais de linguagem e poder. Compreendendo a descolonialidade como movimento de tornar visíveis, estimular e legitimar as “vozes do Sul” que por séculos foram silenciadas (quando não dizimadas violentamente) pela colonização, ela parte da lógica de que, mesmo que os processos de colonização tenham acabado de forma oficial, ainda existem relações de dominação sendo exercidas por países em relação a outros (em particular sob os países do Hemisfério Sul, como América Latina, África e partes da Ásia).

Nesse sentido, a pesquisa em LA através da perspectiva descolonial tem origem no movimento de pensar o mundo através de um “olhar não-ocidentalista” (Moita Lopes, 2006, p. 88) onde as “vozes do Sul” tenham cada vez mais espaço para serem ouvidas de maneira significativa. Por isso, essa pesquisa traz contribuições importantes de pesquisadoras/es do sul epistemológico e seus estudos sobre empoderamento, gênero e sexualidade (Aguar *et al.*, 2020; Carmo; Rodrigues, 2021; Noronha, 2022; Berth, 2023) de modo que possamos “confluenciar” (Bispo dos Santos, 2023), ou seja, articular e entrelaçar saberes e perspectivas diversas, com teorias de outras áreas do conhecimento que têm suas bases no norte epistemológico (Foucault, 1988; 1996; Bourdieu, 2010; Butler, 2019; hooks, 2020).

Por meio do seu caráter interseccional, a abordagem Transviada visa também analisar como raça, gênero, sexualidade e outros marcadores sociais da diferença são construídos discursivamente através da linguagem. Ela incorpora uma visão interseccional do sujeito reconhecendo que as identidades são atravessadas por múltiplos marcadores sociais da diferença — como raça, classe social, etnia, religião, gênero, sexualidade, faixa etária, deficiência, entre outros (Bezerra, 2023). Nesse contexto, a interseccionalidade atua como uma ferramenta política e epistemológica capaz de desafiar estruturas dominantes de poder possibilitando uma análise emancipatória das experiências individuais e coletivas (Akotirene, 2019).

E através do caráter transdisciplinar, a LA Transviada transcende as fronteiras disciplinares tradicionais, incorporando contribuições sociológicas, antropológicas e filosóficas (Bezerra, 2023). Nesse sentido, compreende-se que a linguagem não existe em um vácuo, mas é moldada e influenciada por estruturas sociais, culturais e políticas. Além disso, a transdisciplinaridade na Linguística Aplicada Transviada envolve não apenas a colaboração entre diferentes disciplinas, mas também uma reflexão filosófica sobre os pressupostos e limitações de nossas categorias conceituais. Isso inclui questionar noções estabelecidas de identidade, poder e conhecimento, e explorar novos caminhos de pensar e agir no mundo (Bezerra, 2023).

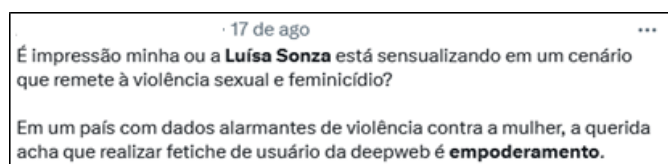
Partindo dessas reflexões, incorporo nesta pesquisa uma abordagem crítica que valoriza conhecimentos e perspectivas descoloniais, interseccionais e transdisciplinares. Com base nisso, e como já foi mencionado anteriormente, proponho realizar uma análise crítica do discurso multimodal de videocliques das artistas brasileiras Anitta, Iza, e Luíza Sonza para que se possa compreender como as expressões de hipersexualização e empoderamento são representadas nas letras das músicas e nos videocliques considerando as dimensões textuais, as práticas discursivas e as práticas sociais que permeiam essas obras.

Diante disso, a construção da pesquisa se deu através dos seguintes passos: 1. Escolha das artistas e seus respectivos videocliques; 2. Levantamento teórico sobre concepções de gênero, sexualidade e empoderamento; 3. Análise da transitividade das letras das músicas; 4. Análise multimodal dos videocliques; 5. Análise das práticas discursivas que permeiam as produções; 6. Análise das práticas sociais articulando os resultados obtidos com as teorias sociais estudadas.

4.1 Seleção do Corpus

A escolha do corpus de análise teve início através de uma inquietação ao observar alguns comentários nas redes sociais, especialmente no *X/Twitter*, envolvendo o lançamento do videoclipe de *Campo de Morango* da cantora Luíza Sonza, que estava sendo alvo de várias críticas devido ao teor sexual e às simbologias presentes nas imagens⁷. Paralelamente, a cantora Anitta também estava em evidência com o lançamento do videoclipe de *Funk Rave*, um dos *singles* do seu álbum *Funk Generation: A Favela Love Story*⁸, que gerou reações similares quanto à sexualidade expressa no vídeo. Nas figuras abaixo, apresento recortes de postagens com críticas às cantoras e aos videocliques.

Figura 9- Crítica postada no *X/Twitter* sobre o videoclipe de Luíza Sonza⁹

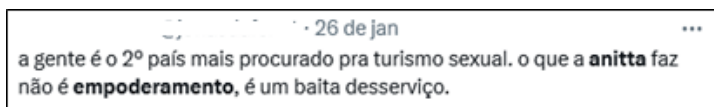


Fonte: *X/Twitter* 2023

⁷Informação disponível em <https://revistamarieclaire.globo.com/cultura/noticia/2023/08/luisa-sonza-campo-de-morango-clipe-estupro-violencia-sexual.ghtml>. Acesso em 06 de novembro de 2024.

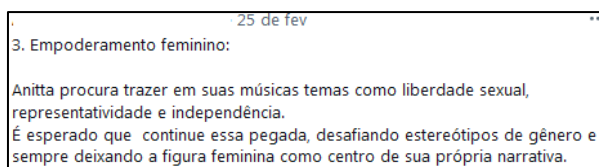
⁸Esses dados são referentes ao período de junho a agosto de 2023, período de lançamento do videoclipe *Campo de morango* de Luíza Sonza e *Funk Rave* de Anitta.

⁹Mantive o conteúdo original e optei por retirar a identificação das/os autoras/es, considerando que essa escolha está alinhada aos princípios éticos de pesquisas on-line em que as mensagens são coletadas sem interação direta comigo como pesquisadora. Farei isso no decorrer da pesquisa.

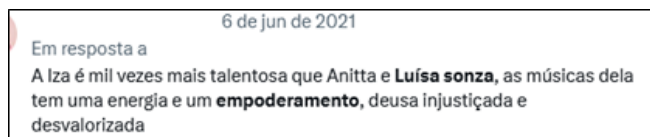
Figura 10- Postagem sobre as representações em *Funk Rave*

Fonte: X/Twitter 2023

Ao observar essas postagens, notei que a sexualidade é um tema recorrente relacionado a artistas como Anitta e Luísa Sonza, especialmente em críticas como as das figuras acima que associam a expressão sexual das cantoras a temas polêmicos como violência sexual, feminicídio e turismo sexual. No entanto, ao buscar os nomes das cantoras junto à palavra “empoderamento,” encontrei postagens que elogiam as performances dessas artistas como manifestação de empoderamento feminino, além de elogios à performance de outra artista em comparação com as outras, conforme mostrado abaixo.

Figura 11 – Postagem elogiando a performance de Anitta

Fonte: X/Twitter 2023

Figura 12– Postagem comparando a cantora Iza com Anitta e Luísa Sonza

Fonte: X/Twitter 2021

A Figura 11 se trata do recorte de uma sequência de postagens que fala sobre a importância do álbum “*Funk Generation*” de Anitta. Neste recorte específico, a pessoa que escreveu a postagem está associando a produção da artista como uma expressão de empoderamento feminino por abordar temas como a liberdade sexual, além da sua representatividade e independência. Já na Figura 12, a postagem ressalta a postura da cantora Iza em um tom de comparação com Anitta e Luísa Sonza, sugerindo que Iza deveria ser mais valorizada porque suas produções carregam mais expressões de empoderamento do que as outras.

O meu intuito ao trazer essas postagens é apresentar o ponto de partida para a escolha do corpus de análise. Inicialmente, o foco seria apenas em Anitta e Luísa Sonza, mas decidi incluir Iza, por sua representatividade enquanto mulher negra. Essa escolha amplia a perspectiva da pesquisa ao permitir uma análise interseccional que considera, além de gênero, o marcador de raça nas expressões de empoderamento e hipersexualização nas produções dessas

artistas. Racialmente, leio Anitta como uma mulher parda, filha de pai negro e mãe branca, ocupando uma posição social marcada pela ambiguidade e pela experiência de pertencimento a uma identidade racial mestiça no Brasil (Schucman, 2018).

Iza é uma mulher negra, cuja performance artística é fortemente atravessada por sua racialização; já Luísa Sonza é uma mulher branca, cuja presença na indústria musical é marcada por privilégios de branquitude. Assim, a escolha das três artistas foi motivada não apenas pela repercussão midiática de suas produções, mas também pelas discussões nas redes sociais envolvendo sexualidade, empoderamento e suas diferentes formas de racialização, o que torna possível observar como esses marcadores incidem de maneira distinta sobre os corpos e discursos femininos no cenário da música pop brasileira.

Apresento no Quadro 1 abaixo o alcance midiático das cantoras nas principais plataformas de *streaming* onde suas produções são disponibilizadas, assim como nas redes sociais *X/Twitter* e *Instagram*. Os dados referentes aos videoclipes escolhidos para análise são abordados com mais detalhes na subseção de análise das práticas sociais (5.3). Esses dados servem para contextualizar a popularidade delas tanto no Brasil quanto no exterior.

Quadro 1 - Alcance midiático das cantoras Anitta, Iza e Luísa Sonza¹⁰

	Inscritos no <i>YouTube</i>	Ouvintes mensais no <i>Spotify</i>	Seguidores no <i>X/Twitter</i>	Seguidores no <i>Instagram</i>
Anitta ¹¹	17 milhões	36 milhões	19 milhões	64 milhões
Iza ¹²	4 milhões	5 milhões	5 milhões	21 milhões
Luísa Sonza ¹³	8 milhões	10 milhões	5 milhões	31 milhões

Fonte: Produzido pela autora

De acordo com os dados do Quadro 1 acima, é perceptível que, dentre as três cantoras, Anitta lidera em popularidade. A artista tem alcance internacional e é uma das cantoras mais

¹⁰Informações coletadas no dia 08 de novembro de 2024.

¹¹Disponível em: Canal de Anitta no *Youtube* <https://www.youtube.com/channel/UCqjjyPUghDSSKFBA BM CX Mw>; Canal de Anitta no *Spotify* <https://open.spotify.com/intl-pt/artist/7FNnA9vBm6EKceEngCGR Mb>; Perfil de Anitta no X <https://x.com/anitta>; Perfil de Anitta no *Instagram* <https://www.instagram.com/anitta/>. Acesso em: 08 nov. 2024.

¹²Disponível em: Canal de Iza no *Youtube* <https://www.youtube.com/channel/UCWmh948hhrAwDkOfkzNGAa Q>; Canal de Iza no *Spotify* <https://open.spotify.com/intl-pt/artist/3zg nr Y l t M k g e e j m v M C n e s>; Perfil de Iza no X <https://x.com/IzaReal>; Perfil de Iza no *Instagram* <https://www.instagram.com/iza/>. Acesso em: 08 nov. 2024.

¹³Disponível em: Canal de Luísa Sonza no *Youtube* <https://www.youtube.com/channel/UCnJoUTYXU142gxoyDzp-KR Q>; Canal de Luísa Sonza no *Spotify* <https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4PzYKhC14sTJNEr0dzoo0d>; Perfil de Luísa Sonza no X <https://x.com/luisasonza>; Perfil de Luísa Sonza no *Instagram* <https://www.instagram.com/luisasonza/>. Acesso em: 08 nov. 2024.

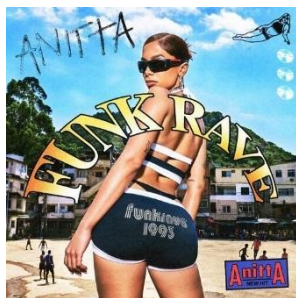
influentes do Brasil com músicas que mesclam o português, espanhol e inglês. Suas canções de maior sucesso incluem *Show das Poderosas*, *Bang*, *Vai Malandra* e *Envolver*, que, embora tenham raízes no *funk* brasileiro, também englobam gêneros como o *pop*, *reggaeton* e *trap*. A escolha dessa artista para análise justifica-se pela relevância de suas músicas para a expressão da sexualidade e do empoderamento feminino através de uma performance que reflete a imagem da mulher “dona de si” (Silva, 2016; Depexe *et al.*, 2020).

A cantora Iza, embora com alcance midiático menor que Anitta e Luísa Sonza, é considerada uma das grandes vozes da música pop e R&B brasileira.¹⁴ Em seus maiores sucessos como *Pesadão*, *Fé*, *Dona de Mim* e *Brisa*, ela aborda temas que expressam autoconfiança e resistência, fazendo dela um símbolo de empoderamento. Ao escolhê-la para análise, levei em consideração o impacto de suas músicas e de sua performance na construção de uma identidade representativa para as mulheres negras no Brasil (Oliveira; Silva; Silva, 2021).

Luísa Sonza, por sua vez, adota um estilo provocativo que gera grandes repercussões sobre os limites da exposição do corpo e da liberdade sexual feminina. A escolha dessa artista se fundamenta principalmente em sua performance frequentemente associada à sexualidade. Segundo Flores (2023), a representação feminina nos videocliques de Luísa Sonza é marcada pela exposição do corpo e por uma erotização que, muitas vezes, é normalizada quando voltada para comercialização e entretenimento em benefício do público masculino e da mídia, enquanto expressões similares de liberdade sexual feminina ainda são alvos de estigmatização e julgamento (Flores, 2023).

Para delimitar o escopo da análise, selecionei uma música e o respectivo videoclipe de cada artista: *Funk Rave* de Anitta, *Mole* de Iza *Campo de Morango* de Luísa Sonza. A escolha de apenas uma música por artista se deve à necessidade de um recorte viável para uma pesquisa de mestrado. Além disso, levei em consideração a duração dos videocliques e os critérios de exposição corporal e representação da sensualidade nas performances das cantoras. Abaixo, destaco imagens de divulgação das canções, que ilustram o contexto visual e estético das obras.

¹⁴ Informação disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2024/05/6845349-em-afrohit-iza-fica-em-sintonia-com-o-poder-da-feminilidade.html> Acesso em: 13 nov. 2024.

Figura 13 - Capa do single *Funk Rave***Fonte:** Divulgação Anitta**Figura 14** – Imagem de divulgação do videoclipe *Mole***Fonte:** Divulgação Iza**Figura 15** – Divulgação do single *Campo de Morango***Fonte:** Divulgação Luísa Sonza

Como podemos observar na Figura 13, *Funk Rave* de Anitta traz elementos que remetem à favela através do cenário mostrado ao fundo, o que faz referência à origem cultural do *funk* brasileiro e reforça a conexão com as comunidades periféricas do Brasil. Já na Figura 14, observamos que a cantora Iza se apresenta em um cenário de um banheiro luxuoso, repleto de detalhes decorativos, como flores e objetos vintage. Por fim, a Figura 15 apresenta Luísa Sonza acompanhada de outras mulheres em uma cama ao ar livre, cobertas de um líquido vermelho que lembra morangos esmagados. Embora as figuras façam referência a artistas e músicas diferentes, as três mostram diferentes ambientações apresentando a exposição do corpo feminino.

Com essas imagens, podemos ter uma base de como os videoclipes selecionados podem representar aspectos que serão abordados de maneira mais aprofundada na seção de análise para a compreensão de como as possíveis expressões de empoderamento e hipersexualização estão presentes nessas produções. Diante disso, apresentarei a seguir os instrumentos e procedimentos analíticos que descreverão com mais profundidade como as análises serão realizadas.

4.2 Análise crítica do discurso como instrumento analítico

Seguindo os passos da pesquisa que foram apresentados anteriormente, após a escolha das artistas e seus respectivos videoclipes – *Funk Rave* de Anitta; *Mole* de Iza; e *Campo de Morango* de Luísa Sonza –, fiz um levantamento das principais teorias que fundamentam as

concepções de hipersexualização e empoderamento refletindo como esses aspectos são atravessados, principalmente, por questões de gênero, sexualidade (Foucault, 1988; 1996; Bourdieu, 2010; Butler, 2019).

Tendo construído a base teórica que fundamenta a investigação de como os discursos presentes nos videoclipes de Anitta, Iza e Luísa Sonza constroem, reforçam ou contestam expressões de hipersexualização e/ou empoderamento, fui para a etapa de análise. Para esta etapa, me ancoriei no modelo tridimensional de Análise Crítica do Discurso proposto por Fairclough (2001), que compreende o discurso através de três dimensões interconectadas, são elas: texto, prática discursiva e prática social.

A análise linguística que compreende a dimensão textual foi dividida em dois níveis de análise: no primeiro, realizei a análise do texto verbal correspondente às letras das músicas de *Funk Rave*, *Mole* e *Campo de Morango* a partir do Sistema de Transitividade da Linguística Sistêmico-Funcional (Halliday, 1994; Halliday; Matthiessen, 2004). Por meio desse aparato, é possível investigar como as escolhas léxico-gramaticais de um texto refletem as experiências dos indivíduos por meio do componente experiencial da metafunção ideacional (Fuzer; Cabral, 2014). Nesse sentido, a análise das letras das músicas *Funk Rave*, *Mole* e *Campo de Morango* tiveram como objetivo identificar e descrever como as escolhas de transitividade mobilizadas pelas artistas podem representar expressões de hipersexualização e/ou empoderamento.

O segundo nível da análise linguística corresponde à análise das imagens dos videoclipes através das categorias da Gramática do Design Visual (Kress; van Leeuwen, 2006), mais especificamente a metafunção representacional, que, assim como a ideacional, também apresenta caráter experiencial. No caso das imagens, elas expressam as experiências de representações narrativas ou conceituais (Nascimento; Bezerra; Heberle, 2011). Portanto, ao analisar as imagens dos videoclipes de *Funk Rave*, *Mole* e *Campo de Morango*, o objetivo foi examinar e descrever como as representações narrativas e conceituais refletem expressões de hipersexualização e/ou empoderamento.

Após as análises da dimensão textual, a próxima etapa envolve a investigação das práticas discursivas que permeiam as produções. Esta dimensão busca interpretar os processos de natureza sociocognitiva ligados à produção, distribuição e consumo de textos, levando em conta aspectos como contexto, intertextualidade e interdiscursividade (Fairclough, 2001; Meurer, 2005; Silva *et al.*, 2020). Com base nisso, investiguei o contexto de produção dos videoclipes de *Funk Rave*, *Mole* e *Campo de Morango*, bem como sua propagação e recepção do público nas redes sociais. Além disso, fiz uma análise das relações intertextuais e

interdiscursivas presentes nas letras e imagens, buscando compreender como outros textos e discursos influenciam e dialogam com essas produções.

Por fim, a terceira dimensão de análise foca em “como as estruturas sociais moldam e determinam os textos e como os textos atuam sobre as estruturas sociais” (Meurer, 2005, p. 83). Nesta etapa, o objetivo foi explicar como os videoclipes analisados são atravessados por questões de poder, ideologia e hegemonia. Dessa maneira, fiz uma articulação entre os resultados e as teorias estudadas a fim de refletir de que maneira os discursos que compõem os videoclipes constroem, reforçam ou contestam relações de poder ligadas à hipersexualização e/ou empoderamento. É importante destacar que, embora o foco recaia sobre questões de gênero e sexualidade, outros marcadores sociais que surgiram com as análises, como raça e classe social, por exemplo, também foram considerados mesmo que de maneira superficial.

Diante disso, apresento a seguir como as categorias analíticas foram aplicadas para as análises linguísticas, começando com a análise da transitividade das letras das músicas, e logo em seguida a análise multimodal das imagens dos videoclipes.

4.3 Análise da transitividade

Partindo da concepção de videoclipe enquanto gênero multimodal que combina texto verbal, oral e imagem na construção de sentidos (Mozdzinski, 2013), optei por analisar tanto as letras das músicas quanto as imagens dinâmicas dos videoclipes. Essa escolha baseia-se no entendimento de que “tanto a linguagem verbal como a visual permitem construir representações de mundo” (Nascimento; Bezerra; Heberle, 2011, p. 553). Nesse sentido, a análise de transitividade tem o objetivo de investigar como as escolhas linguísticas presentes nas letras das músicas *Funk Rave*, *Mole* e *Campo de Morango* refletem expressões de hipersexualização e/ou empoderamento.

A análise do texto verbal foi conduzida com base nas categorias da Linguística Sistêmico-Funcional (LSF), especificamente no Sistema de Transitividade (Halliday; Matthiessen, 2004). Esse aparato permite identificar os tipos de processos (materiais, mentais, relacionais, verbais, comportamentais ou existenciais), as participantes associadas a esses processos e as circunstâncias. Através da associação entre participantes, processos e circunstâncias, torna-se possível interpretar como ocorre a construção de significados, bem como investigar as representações do mundo físico, mental e social presentes no texto (Fuzer; Cabral, 2014).

Primeiramente, as letras foram transcritas e organizadas em orações. Cada oração foi, então, distribuída em quadros, permitindo a classificação detalhada dos processos, participantes

e circunstâncias. Com isso, os processos foram classificados de acordo com sua natureza (materiais, mentais, relacionais, verbais, comportamentais ou existenciais), enquanto as participantes foram analisadas em relação aos papéis desempenhados em cada processo. Além disso, as circunstâncias foram incluídas na análise para que possamos compreender os contextos e condições que moldam as representações linguísticas.

Os quadros a seguir mostram como foi feita a organização e análise das orações.

Quadro 2 – Recorte da análise da transitividade de *Funk Rave*

[you]	Look at	what you cannot have. Boss bitch, mulher mala, mala
Experienciador	processo mental	Fenômeno
you	cannot have	Boss bitch, mulher mala, mala
Possuidor	proc. Relacional atributivo possessivo	Possuído

Fonte: Elaborado pela autora

Quadro 3 – Recorte da análise da transitividade de *Mole*

Na lua cheia	nós	taca	fyah [=fogo]
Circunstancia de tempo	Ator	proc. Material	Escopo processo

Fonte: Elaborado pela autora

Quadro 4 – Recorte da análise da transitividade de *Campo de morango*\\\\\\\\\\

Sou	uma vagabunda	na tua cama
Processo relacional atributivo	Atributo	circunstancia (lugar)

Fonte: Elaborado pela autora

A análise foi organizada por processos considerando as três músicas de modo que se possa fazer comparações entre elas. Devido à extensão dos dados, a análise foi delimitada aos processos de maior frequência e relevância em cada música através de critérios interpretativos buscando identificar padrões e particularidades nas escolhas de transitividade. Essa delimitação permitiu uma análise mais aprofundada e qualitativa das escolhas de transitividade, onde são destacados elementos que expressam questões relacionadas a gênero e sexualidade.

Por fim, foi elaborada uma síntese dos resultados, reunindo os padrões observados nas escolhas de transitividade em cada música. Essa síntese foi fundamental para discutir os contrastes e similaridades entre as músicas, evidenciando como as letras articulam representações de hipersexualização e/ou empoderamento. A seguir, explicito como foram feitas as análises das imagens dos videocliques.

4.4 Análise multimodal

Ainda compreendendo o videoclipe enquanto um gênero textual que combina múltiplos modos semióticos — incluindo imagem dinâmica, música e texto verbal — (Mozdzinski,

2013), a análise multimodal foi realizada para investigar como os recursos visuais em *Funk Rave*, *Mole* e *Campo de Morango* expressam representações de hipersexualização e/ou empoderamento. Essa análise teve como base a Gramática do Design Visual (GDV), com foco na metafunção representacional, conforme proposta por Kress e van Leeuwen (2006).

A metafunção representacional aborda como as imagens constroem e representam experiências de mundo por meio de representações narrativas e conceituais. No caso das representações narrativas, a análise se concentrou nos tipos de processos presentes nos recortes dos vídeos, identificando os processos de ação e reação em que as participantes estão envolvidas. Já nas representações conceituais foram considerados os processos que podem ser classificatórios, analíticos e/ou simbólicos (Nascimento; Bezerra; Heberle, 2011).

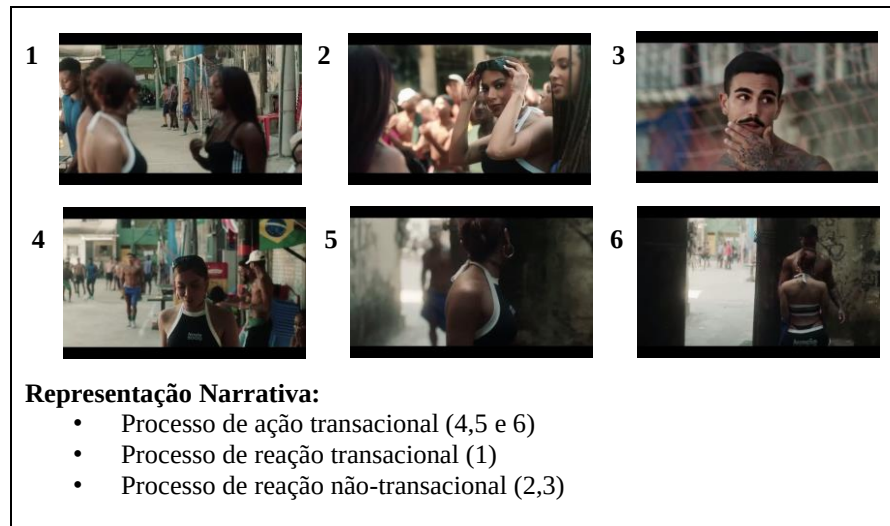
Seguindo a mesma lógica da análise da transitividade descrita anteriormente, a análise multimodal também foi delimitada a recortes de cada vídeo devido à extensão dos dados gerados. Os recortes selecionados foram analisados individualmente para identificar os processos predominantes, bem como os papéis dos participantes e a interação entre os elementos visuais.

A análise foi organizada de acordo com o tipo de representação (conceitual e narrativa) considerando recortes específicos dos três vídeos analisados de acordo com os processos de cada representação e comparados entre si. Para a seleção das imagens, cada vídeo foi visualizado e passou por uma análise interpretativa e qualitativa para que pudesse identificar cenas representativas de expressões de hipersexualização e/ou empoderamento. Com base nisso, as imagens foram recortadas e organizadas em sequências compostas por 6 *frames*¹⁵ com intervalo de dois segundos entre um *frame* e outro. Dessa maneira, foi possível obter uma maior quantidade de imagens em cada sequência para uma riqueza de detalhes.

O Quadro 5 abaixo mostra uma visão preliminar da organização das sequências de imagens dos vídeos.

Quadro 5- Recorte do vídeo de *Funk Rave*

¹⁵ Optei por utilizar o termo *frame* (do inglês: quadro) para não confundir com os quadros de análise.



Fonte: Adaptado de Bezerra; Gomes (2019)

O Quadro 5 acima mostra uma sequência do videoclipe de *Funk Rave*, cujo mesmo procedimento foi aplicado aos vídeos *Mole* e *Campo de Morango*.

Integradas às análises das representações narrativas e conceituais, foram realizadas análises interpretativas dos elementos visuais investigando como as escolhas multimodais contribuem para construir representações relacionadas à hipersexualização e/ou empoderamento nos vídeos. Ao final desta etapa, foi elaborada uma síntese integrando os resultados das análises visuais dos três vídeos.

5 ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO MULTIMODAL DOS VIDEOCLIPES *FUNK RAVE*, *MOLE* E *CAMPO DE MORANGO*

Este capítulo apresenta as análises que foram motivadas pelo objetivo geral desta pesquisa de investigar como os discursos presentes nos vídeos *Funk Rave* de Anitta, *Mole* de Iza e *Campo de Morango* da Luísa Sonza constroem, reforçam ou contestam expressões de hipersexualização e/ou empoderamento. Para alcançar tal objetivo, as análises percorreram o caminho das três dimensões do discurso propostas por Fairclough (2001) em seu modelo tridimensional, a saber: texto, práticas discursivas e sociais.

A análise da transitividade (subseção 5.1) teve como objetivo investigar como as escolhas léxico-gramaticais presentes no texto verbal refletem e constroem discursos de hipersexualização e ou empoderamento. A análise multimodal (subseção 5.2), por sua vez, segue essa investigação através das representações narrativas e conceituais das imagens dos vídeos. Essas duas análises correspondem à primeira dimensão do modelo tridimensional proposto por Fairclough (2001) que busca a descrição das estruturas textuais sendo base para as próximas dimensões.

A análise das práticas discursivas (subseção 5.3) teve o intuito de investigar como os processos de produção, distribuição e consumo que perpassam os vídeos refletem e constroem questões de hipersexualização e empoderamento, considerando também elementos como contexto, intertextualidade e interdiscursividade. Posteriormente, a análise das práticas sociais (subseção 5.4), reflete sobre as questões de poder, ideologia e hegemonia que atravessam as produções.

Ao final do capítulo, apresento a articulação dos dados com o aporte teórico utilizado, focando em como as expressões de hipersexualização e empoderamento estão representadas nos vídeos a partir das análises realizadas no decorrer deste capítulo.

5.1. Análise da transitividade nas letras das canções

Como vimos anteriormente, o sistema de transitividade se configura como a realização léxico-gramatical da metafunção ideacional (Halliday; Matthiessen, 2004; Fuzer; Cabral, 2014; Heberle, 2018). Esta metafunção corresponde ao uso da linguagem para expressar experiências de mundo, sejam elas atreladas ao mundo externo ou ao mundo da consciência, bem como para descrever eventos, estados e entidades atrelados à esta experiência (Heberle, 2018).

O quadro abaixo mostra a distribuição dos processos de transitividade nas três músicas analisadas.

Quadro 6 – Distribuição dos processos de transitividade em *Funk Rave*, *Mole* e *Campo de Morango*

	<i>Funk Rave</i> Anitta	<i>Mole</i> Iza	<i>Campo de Morango</i> Luísa Sonza
Proc. Materiais	13	8	10
Proc. Mentais	4	2	5
Proc. Relacionais	3	3	5
Proc. Comportamentais	1	1	5
Proc. Verbais	2	0	2
Proc. Existenciais	0	0	0

Fonte: produzido pela autora

Ao observar a distribuição dos processos no Quadro 6 acima pude identificar os processos mais recorrentes, com destaque para os materiais, seguido dos mentais, relacionais, comportamentais e verbais. Não foram identificados processos existenciais em nenhuma das três músicas. Apresentarei a seguir as análises de cada tipo de processo destacando os mais relevantes de cada música. Foi necessária a delimitação de apenas algumas orações devido a extensão dos dados gerados, considerando que ainda serão realizadas a análise multimodal, análise das práticas discursivas e das práticas sociais.

5.1.1. Processos Materiais

As orações materiais representam a experiência externa do mundo material, por meio de ações ou eventos e através dos processos do fazer, construir, acontecer, etc. Os participantes centrais envolvidos no processo são o Ator, que é aquele que realiza a ação ou o responsável pelo acontecimento, e a Meta, que é aquele afetado pelo processo, ou quem sofre a ação.

Na letra de *Funk Rave* foram identificados 13 processos materiais, a saber: *encuentra* (encontre), *prueba* (experimenta), *vas a dejar* (vai deixar), *cai*, *lleva* (leva), *compro*, *‘toy en roce* (estou roçando), *pago*, *písa* (pisa), *chóca* (aperta), *sáca* (tira), *toma*, *pagar*. Dentre os processos mencionados, os participantes que assumem papel de Ator são [tu] e [yo] (você e eu). Essas ocorrências nos mostram que os participantes responsáveis pelas ações e acontecimentos na narrativa da música são o interlocutor, que é aquele para quem a narrativa está sendo direcionada, e o eu lírico que interpreto como sendo a própria cantora. Já os participantes que assumem o papel de Meta são: *me*, que aparece em três orações, além de *tu jeva*¹⁶ (sua “mina”), *la cura* (a cura), *to* (tudo), e *la* (nisso). Destaquei a seguir algumas orações materiais de *Funk Rave* que considero relevantes para a análise.¹⁷

Quadro 7– Oração material Funk Rave

[tu]	Me	lleva	a la locura
------	----	--------------	-------------

¹⁶ O termo “Jeva” se trata de uma gíria utilizada em países de língua espanhola da América Latina para se referir à namorada de alguém ou a mulher de pouca idade. Informação disponível em <https://www.bomespanhol.com.br/girias/paises/cuba/jeba> Acesso em: 06 jan. 2025.

¹⁷ As análises completas das músicas estão disponíveis nos anexos ao final deste trabalho.

Ator	Meta	processo material	circunstância de lugar
------	------	-------------------	------------------------

Fonte: produzido pela autora

Quadro 8– Oração material Funk Rave

Con lo que tengo en el banco	Yo	me	compro	la cura
Circunstância de modo (meio)	Ator	Beneficiário	processo material	Meta

Fonte: produzido pela autora

Quadro 9– Oração material Funk Rave

Hoy	yo	Pago	to'
Circunstancia de tempo	Ator	processo material	Meta

Fonte: produzido pela autora

No Quadro 7, a oração apresenta o processo *lleva* do verbo *levar* em português, quem leva, leva algo a alguém e/ou a algum lugar. Dessa maneira, o Ator [*tu*] é quem leva e a Meta *me* quem está sendo levada. Nesta oração, a circunstância de lugar não representa um lugar físico, mas sim um estado de consciência que é “a loucura” o que se pode interpretar como uma relação entre o mundo material e o mental. Além disso, a “loucura” pela qual a cantora se refere apresenta caráter metafórico, uma tradução seria “você me deixa louca” no sentido de louca de prazer e êxtase.

Na oração apresentada no Quadro 8, *me* já não se apresenta como Meta, mas sim como Beneficiário do processo de *comprar* no qual o Ator é ela mesma (*yo*). O Beneficiário, como próprio nome já sugere, é aquele que se beneficia do processo. Esta oração material vem logo em seguida da anterior na sequência da música. Nesse sentido, ela diz que compra para si mesma a cura para a “loucura” na qual foi levada através do processo anterior. Um elemento que também merece destaque é a circunstância de modo *con lo que tengo en el banco* que se refere ao meio pelo qual ela vai comprar a cura, atribuindo a ela a característica de uma mulher financeiramente poderosa que não se importa com as consequências caso passe dos limites.

A oração destacada no Quadro 9 reforça, através do processo *pago* do verbo pagar, que ela é uma mulher de alto poder aquisitivo. O Ator do processo é *yo* (*eu*), e a Meta *to'* (*tudo*). Quando ela fala “hoje eu pago tudo”¹⁸, o “tudo” tem um sentido abrangente que nos leva a mais de uma interpretação. Se interpretado no sentido geral, deduz-se que ela é uma mulher de alto poder aquisitivo. No sentido metafórico, indica uma postura de resolução ou reparação, como “arcar com tudo” que se apresentou até o momento, desde prazeres, excessos e até desafios. Além disso, “pagar tudo” também simboliza liberdade, autonomia e o rompimento com dependências financeiras ou emocionais.

¹⁸ Tradução da autora

Na análise da transitividade da letra da canção *Mole* de Iza foram identificados oito processos materiais representados por: *sobe, solta, toma, deixa bater, taca* (fogo), *metendo* (dança), *exala*, e *para*. Dentre esses processos pude identificar como Ator: *a neblina, [você], a onda, nós, [nós], o suor*, e, *o gravão*. Em apenas três orações foram identificadas Meta, representadas por: *a sequência braba, mais um gole, e perfume de flor*. Nos quadros a seguir, destaquei as três orações materiais de *Mole* que foram delimitadas para a análise.

Quadro 10 – Oração material *Mole*

Já	bateu	na mente
	processo material	circunstância de lugar

Fonte: produzido pela autora

Quadro 11 – Oração material *Mole*

Na lua cheia	nós	taca	fyah [=fogo]
Circunstancia de tempo	ator	proc. Material	escopo processo

Fonte: produzido pela autora

Quadro 12 – Oração material *Mole*

[nós]	[estamos]	Só	metendo	Dança	na madrugada
Ator			proc. Material	escopo processo	circunstância de tempo

Fonte: produzido pela autora

No Quadro 10, a oração “*Já bateu na mente*” se trata do primeiro verso da canção que dá início à narrativa e apresenta o processo material *bateu* e a circunstância de lugar *na mente*, sem Ator ou Meta explícitos. O processo *bateu* indica uma ação de impacto; porém, apesar de classificado como material, o impacto sugerido ocorre na consciência do eu lírico, indicando uma intersecção com o domínio mental. Como não há Experienciador ou Fenômeno, mantive a classificação material. Além disso, o sentido metafórico de *bateu* remete a algo que “chegou” na mente do eu lírico de forma intensa que pode ser tanto a batida da melodia quanto o efeito da maconha, principalmente quando consideramos o uso de gírias relacionados ao consumo da erva em outras orações (*fyah*, *onda*, *neblina onda*), bem como o uso de simbologias presentes nas imagens do videoclipe que serão analisadas no tópico 5.2.

A oração destacada no Quadro 11 reforça a associação com a maconha por meio do processo material *taca* junto do escopo-processo *fyah* (gíria de origem jamaicana derivada da palavra *fire*, do inglês), que juntos formam a expressão “tocar fogo”. Esta expressão, se analisada literalmente poderia sugerir que o fogo está sendo “tocado” na lua; entretanto, *na lua cheia* se apresenta como circunstância de tempo. A lua cheia, por sua vez, carrega significados simbólicos como misticismo, intensidade emocional e conexão com a natureza — especialmente em culturas que valorizam rituais noturnos e espiritualidade ancestral. Somado

a isso, a gíria jamaicana *fyah*¹⁹, frequentemente associada à cultura *reggae*, à resistência e ao consumo da maconha, amplia esse sentido, podendo remeter tanto ao uso literal da substância quanto à sensação de estar com muita energia. Além desses aspectos, o Ator da oração *nós* indica uma ação coletiva que aproxima o eu lírico do interlocutor.

No Quadro 12, a oração “[*nós*] [*estamos*] só *metendo dança na madrugada*” traz o Ator implícito *nós*, reforçando a proximidade já observada. O processo material *metendo* junto do escopo-processo *dança* forma a expressão coloquial “meter dança” que significa dançar de forma intensa, expressando entrega à corporalidade e ao movimento. Aqui, a dança não significa apenas uma ação física, mas uma prática de liberdade e prazer e resistência. A circunstância de tempo *na madrugada* remete à sensualidade, transgressão e intensidade, especialmente sob a simbologia da lua cheia analisada na oração anterior. Os elementos analisados sugerem uma experiência sensorial de conexão entre corpo, natureza e prazer.

Passamos agora para a análise dos processos materiais da letra de *Campo de morango* da cantora Luísa Sonza. Nesta canção foram identificados dez processos materiais: *encara, borrando, solta, resolvo, provando, ia colocando, bota, tô chegando lá, vai tomar, vai lamber*. Dentre estes processos materiais, identifiquei como Ator do processo: [*você*], *tu*, [*eu*], *eu*; e como Meta: *me, o batom, da fruta, do meu suco, esse beat*. É interessante observar que o Ator é representado por pronomes pessoais indicando uma interação entre o eu lírico e o interlocutor, além disso, no quadro abaixo destaquei a frequência com que o interlocutor aparece como Ator, em contraste com o eu lírico.

Quadro 13 – Ator e Meta nos processos materiais de *Campo de morango*

Papel de Participante	Interlocutor	Eu lírico	Algo que pertence ao eu lírico
Ator	8	2	-
Meta	0	2	3

Fonte: produzido pela autora

Como observado no Quadro 2 acima, o interlocutor (representado na letra por pronomes como *você*, [*você*], e *tu*) assume majoritariamente o papel de Ator nos processos materiais, aparecendo em 8 das 10 ocorrências. Já o eu lírico (representado por *eu*, [*eu*], e *me*) aparece apenas duas vezes como Ator e duas vezes como Meta. Além disso, elementos que pertencem ao eu lírico, como *batom, fruta* e *suco*, surgem três vezes como Meta. Levando em consideração o contexto da narrativa, estas ocorrências nos mostram que o interlocutor (subentendido como um homem heterossexual) é o principal agente das ações, enquanto o eu lírico (subentendido como a própria cantora) aparece mais de maneira passiva sendo atingida pelas ações. Para

¹⁹ Significado disponível em <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=FYAH> Acesso em 06 mai. 2025.

ilustrar melhor a distribuição dos papéis nos processos materiais, bem como outros elementos, destaquei as três orações abaixo.

Quadro 14 - Oração material Campo de Morango

Eu	resolvo	por cima
Ator	processo material	circunstancia de modo

Fonte: produzido pela autora

Quadro 15 - Oração material Campo de Morango

Tu	provando	da fruta	enquanto eu tava me excitando
Ator	processo material	meta	circunstância de tempo (oração comportamental)

Fonte: produzido pela autora

Quadro 16- Oração material Campo de Morango

[você]	me	Bota
Ator	meta	processo material

Fonte: produzido pela autora

No Quadro 14, a oração material *Eu resolvo por cima*, exemplifica uma das duas ocorrências em que o eu lírico assume o papel de Ator do processo. Literalmente, o verbo “resolver” significa tomar uma decisão, dar fim ou solução a algo; o processo material *resolvo*, por sua vez, apresenta outro sentido quando consideramos a circunstância de modo *por cima* que, nesse caso, significa uma posição sexual, sugerindo assim uma inversão da dinâmica predominante na narrativa da canção quando a cantora assume o controle da situação, ou seja, do ato sexual.

Na oração destacada no Quadro 15, o processo é *provando* e a Meta *da fruta*. Nesse caso, a fruta a qual está sendo referida remete-se ao morango que representa o prazer, mas também se refere a algo que pertence a ela em um contexto sexual, pode-se interpretar que a fruta é ela mesma. Aqui, o interlocutor *tu* é quem realiza a ação de provar. A circunstância *enquanto eu tava me excitando* introduz uma oração comportamental que revela uma resposta corporal e emocional dela, mas em um papel de reação e não de ação continuando o interlocutor a ocupar o centro da ação.

A oração destacada no Quadro 16 reforça o lugar de passividade do eu lírico. Nesse caso, o interlocutor executa a ação de colocar algo nela através do processo *me bota*, tendo o eu lírico como Meta (*me*), evidenciando de forma explícita a posição passiva da mulher na ação. Subentende-se que esta oração está representando a penetração no ato sexual, levando em consideração o contexto da narrativa expressa através de orações anteriores.

5.1.2. Processos Mentais

Os processos mentais correspondem às representações do mundo da nossa consciência através de lembranças, reações, reflexões, estados de espírito por meio do lembrar, pensar,

imaginar e gostar. Em outras palavras, os processos mentais são responsáveis por “construir o fluxo de consciência do falante/escritor” (Fuzer; Cabral, 2014, p. 54). Os participantes das orações mentais são classificados como Experienciador e Fenômeno. O Experienciador pode ser humano ou criado pela mente humana e dotado de consciência e é aquele que experiencia o processo do sentir, pensar, perceber, desejar. Já o Fenômeno se configura como o complemento do processo e se refere àquilo que é sentido, pensado, percebido ou desejado (Fuzer; Cabral, 2014). Além disso, o Fenômeno pode ser realizado por outra oração denominada como oração projetada (Halliday; Matthiessen, 2004).

Na letra de *Funk Rave* foram identificadas quatro orações mentais, as quais destaquei três a seguir.

Quadro 17 – Oração mental *Funk Rave*

[you]	Look at	what you cannot have. Boss bitch, mulher mala, mala
Experienciador	processo mental perceptivo	Fenômeno (oração relacional)

Fonte: produzido pela autora

Quadro 18– Oração mental *Funk Rave*

después de las doce	A mí	me gusta	to'
Circunstância de tempo	Experienciador	processo mental desiderativo	Fenômeno

Fonte: produzido pela autora

Quadro 19– Oração mental *Funk Rave*

[yo]	Quiero	Desacato	hasta la mañana
Experienciador	Processo mental desiderativo	Fenômeno	circunstância de duração

Fonte: produzido pela autora

A oração mental mostrada no Quadro 10 tem como processo o verbo em inglês *Look at* que em português pode ser traduzido como *veja* e é classificado como um processo mental perceptivo, o Experienciador constrói uma percepção do mundo com base em um dos cinco sentidos, que nesse caso é a visão (Fuzer; Cabral, 2014, p. 56). Nesta oração, o eu lírico diz para o interlocutor olhar para o que ele não pode ter, aqui também pode ser interpretado como uma oração material, pois expressa uma ação. Nesse sentido, o verbo no imperativo mostra que ela está mandando ele direcionar a atenção para ela. Nesse sentido, o Experienciador do processo é [you] (você). Esta oração é um exemplo de oração cujo Fenômeno corresponde a uma outra oração, ou oração projetada. A oração projetada *what you cannot have. Boss bitch, mulher mala, mala* se trata de uma oração relacional que será analisada posteriormente.

Nas orações destacadas nos Quadros 11 e 12 temos dois processos mentais desiderativos referentes aos verbos *gusta* (*gostar*) e *quiero* (*querer*). Os processos são desiderativos pois “exprimem desejo, vontade e interesse em algo” (Fuzer; Cabral, 2014, p. 58) e esse algo é justamente o Fenômeno. Na oração do quadro 11, o Experienciador é a *mí* (*eu*) e o Fenômeno

é *to' (tudo)*. Assim como na oração material (Quadro 9) que tinha “tudo” como Meta, aqui ele aparece como Fenômeno e também apresenta um sentido amplo. Entretanto, ao observar a circunstância de tempo *después de las doce (depois das doze)* deduz-se que o “tudo” que ela gosta é tudo o que acontece depois de meia noite, que no contexto da narrativa da música seria tudo que está relacionado à liberdade, luxúria, prazer e diversão.

A oração mental do Quadro 12 reforça o contexto de diversão através do Fenômeno *desacato* que significa *curtição*, e na circunstância de duração *hasta la mañana (até de manhã)*, mais uma vez é apresentado a questão do tempo como sendo após a meia noite ou de madrugada que é um horário onde tudo é permitido.

Na letra da canção *Mole* foram identificados os dois processos mentais destacados nos quadros a seguir.

Quadro 20 - Oração Mental *Mole*

É	fácil	[você]	entender	[alguma coisa]
Processo relacional	atributo	portador		
		Experienciador	Processo mental perceptivo	Fenômeno

Fonte: produzido pela autora

Quadro 21 – Oração Mental *Mole*

[você]	deixa	a onda	bater
Iniciador	Processo	ator	material
Indutor		fenômeno	mental

Fonte: produzido pela autora

No Quadro 20, temos o verso *é fácil entender*, que é composto por duas orações: uma relacional e outra mental. A oração mental apresenta o processo *entender*, classificado como um processo mental perceptivo e não cognitivo, pois está implícito o sentido do que está sendo entendido pelo interlocutor, representado pelo fenômeno *[alguma coisa]*, deixando a interpretação de “entender” no sentido de “perceber”. O verso que antecede esta oração na canção é a oração material *já bateu na mente*, analisada anteriormente no Quadro 10. Nesse caso, podemos interpretar que *É fácil perceber/entender que algo já bateu na mente* e, como foi interpretado anteriormente, esse “algo” pode ser tanto a batida da melodia como o efeito da maconha.

No Quadro 21, temos a oração *[você] deixa a onda bater*, em que ocorre uma intersecção entre um processo mental e um processo material. O processo deixar funciona como um processo mental de tipo indutivo, em que o Indutor *[você]* permite que o Fenômeno a onda realize uma ação material (*bater*). Nesse contexto, a onda pode ser interpretada como uma metáfora para uma sensação, emoção ou efeito físico causado por alguma experiência, como o uso da maconha, considerando o campo semântico da canção. Assim, o interlocutor *[você]* é o participante que induz a ocorrência do Fenômeno, o qual, apesar de representar uma ação,

ocorre no mundo da consciência. Por isso, analiso essa construção como um processo mental que dialoga com a atmosfera sensorial da música representada pela “onda”.

Em *Campo de Morango* foram identificadas cinco orações mentais, as quais destaquei três a seguir.

Quadro 22– Oração Mental *Campo de Morango*

Malvadona, safada	quer	crime
Experienciador	processo mental desiderativo	Fenômeno

Fonte: produzido pela autora

Quadro 23– Oração Mental *Campo de Morango*

[você]	Segura	mais um pouco
Comportante	proc. comportamental	circunstância de intensidade
Experienciador	proc mental cognitivo	

Fonte: produzido pela autora

Quadro 24– Oração Mental *Campo de Morango*

eu	Prefiro	pirulito
Experienciador	processo mental desiderativo	Fenômeno

Fonte: produzido pela autora

Na oração destacada no Quadro 22, temos um processo mental do tipo desiderativo (*quer*), que expressa o desejo do Experienciador (*Malvadona, safada*) pelo Fenômeno (*crime*). Nesse caso, *Malvadona, safada* é o eu lírico que, ao atribuir a si mesma essas características já no primeiro verso da canção, constrói uma persona ousada, que deseja se envolver em acontecimentos perigosos, representados pelo Fenômeno *crime*. Esse *crime* não deve ser interpretado apenas em seu sentido literal — como um atentado ao pudor por meio da exposição à nudez, por exemplo, mas também como ações não aceitas e até proibidas pela sociedade, como o prazer livremente assumido por uma mulher.

Na oração *[você] segura mais um pouco* (Quadro 23), observamos uma estrutura que pode ser interpretada como híbrida entre um processo comportamental e um processo mental. O processo *segura*, embora fisicamente associado a uma ação material ou comportamental, funciona aqui metaforicamente como um processo mental cognitivo, remetendo à contenção do orgasmo. Essa interpretação se torna possível quando consideramos a oração que vem em seguida — *que eu tô chegando lá* —, uma expressão comumente usada para indicar a chegada ao clímax sexual. O participante *[você]* funciona como Experienciador de um esforço mental de controle do gozo, reforçado pela circunstância de intensidade *mais um pouco*. Diante disso, pode-se interpretar a oração tanto como comportamental quanto como mental, pois trata-se de uma ação interna em que o corpo responde por meio de sensações.

Por fim, na oração *eu prefiro pirulito* (Quadro 24), temos um processo mental do tipo desiderativo, em que o Experienciador *eu* expressa uma escolha baseada em desejo ou gosto

pelo Fenômeno *pirulito*. Dentro do contexto metafórico e sugestivo da canção, *pirulito* pode ser interpretado como uma referência ao órgão sexual masculino, especialmente quando a voz lírica afirma: *eu prefiro pirulito, o seu pirulito*. Ou seja, não é apenas um pirulito qualquer, mas sim o “pirulito” do interlocutor.

5.1.3. Processos Relacionais

Seguindo a ordem dos processos mais recorrentes nas letras das músicas, chegamos aos relacionais que representam relações de identificação e caracterização entre duas entidades através do ser, estar, parecer e ter. As orações relacionais são classificadas como atributivas ou identificativas podendo ser ainda intensivas, possessivas ou circunstanciais (Halliday; Matthiessen, 2004; Fuzer; Cabral, 2014).

Na letra de *Funk Rave* foram identificados três processos relacionais atributivos, os quais dois são possessivos através dos verbos *have* e *got*, conforme mostrado nos quadros abaixo.

Quadro 25– Oração relacional *Funk Rave*

You	cannot have	boss bitch, mulher mala, mala
Possuidor	Processo relacional possessivo atributivo	Possuído

Fonte: produzido pela autora

Quadro 26– Oração relacional *Funk Rave*

[I]	Got	that sauce
Possuidor	Processo relacional possessivo atributivo	Possuído

Fonte: produzido pela autora

Nos processos relacionais atributivos possessivos, os participantes são denominados Possuidor e Possuído e há uma relação de posse do primeiro sobre o segundo. A oração do Quadro 13 é o Fenômeno da oração mental analisada anteriormente no Quadro 10. Temos um exemplo de processo relacional cujo verbo está na forma negativa *cannot have* (não pode ter), como Possuidor *you* (você), e como Possuído *Boss bitch, mulher mala, mala*, que pode ser traduzido e interpretado como *chefona, dona da porra toda, mulher malvada*. É interessante observar que a cantora atribui a si mesma essas características e através do processo relacional possessivo na forma negativa ela está afirmando que o interlocutor não pode possuí-la.

A expressão em inglês *boss bitch* faz referência a uma música de mesmo nome da *Rapper* estadunidense Doja Cat²⁰ lançada no ano de 2020. Essa música representa autoafirmação, liderança, autoconfiança e empoderamento, e Anitta ainda acrescentou a

²⁰ Letra da música disponível em <https://www.letras.mus.br/doja-cat/boss-bitch/> Acesso em: 07 jan. 2025.

característica de uma *mulher malvada* que podemos interpretar como uma mulher livre e dona de si, que não se submete diante dos homens.

Seguindo essa mesma ideia de autoafirmação na oração relacional do Quadro 14, ela utiliza o processo atributivo possessivo *Got* no sentido de ter, sendo o Possuidor implícito *[I](eu)* e o Possuído *that sauce (o mel)* que se trata de uma gíria muito utilizada por artistas de *rap* e *hip-hop* para se referir a uma pessoa que tem atitude e estilo próprio, além de autoconfiança, talento e beleza²¹. Nesse sentido, fica evidente através da oração relacional atributiva possessiva que a cantora está afirmando possuir todas essas características.

Na letra de *Mole*, identifiquei três orações relacionais e destaquei as duas abaixo.

Quadro 27– Oração relacional *Mole*

O corpo	fica	mole, mole	Nesse grave, grave
Portador	processo relacional atributivo	Atributo	circunstância

Fonte: produzido pela autora

Quadro 28- Oração relacional *Mole*

[eu]	To	de cabeça feita
Portador	Processo Relacional atributivo	atributo

Fonte: produzido pela autora

Na Quadro 27, temos uma oração relacional atributiva intensiva, na qual o Portador *o corpo* é associado ao Atributo *mole, mole*, por meio do processo relacional atributivo *fica*. Esse tipo de estrutura expressa a caracterização por meio de um estado ou uma condição transitória, influenciada pela circunstância *nesse grave, grave*, que remete ao efeito provocado pelo som ou pela batida da música. A repetição das palavras *mole* e *grave* intensifica a sensação corporal descrita, sugerindo que o corpo responde fisicamente ao ritmo, o que reforça a atmosfera sensorial da canção. Aqui, o processo relacional funciona para descrever o efeito da música no corpo, atribuindo-lhe uma qualidade (moleza) que deriva da experiência sonora.

A oração *[eu] tô de cabeça feita* (Quadro 28), também se trata de uma oração relacional atributiva e intensiva. O Portador *[eu]* é relacionado ao Atributo *de cabeça feita* por meio do processo *tô* (forma reduzida de estou), indicando um estado mental ou emocional. A expressão *de cabeça feita* pode ser interpretada de duas maneiras, primeiro como um sinal de segurança, expressando uma decisão tomada de forma segura e sem se deixar levar por influências externas refletindo assim uma postura consciente e firme do eu lírico. Por outro lado, a expressão também é usada para se referir a alguém que está sobre o efeito de substâncias psicoativas,

²¹ Informação disponível em <https://www.dictionary.com/e/slang/too-much-sauce/#:~:text=know%20your%20meme,might%20impact%20a%20performer%27s%20image>. Acesso em: 07 jan. 2025.

como a maconha²², por exemplo, reforçando o que já foi mostrado em processos anteriores que também se referiam à erva.

Em *Campo de Morango*, identifiquei cinco orações relacionais, as quais destaquei duas a seguir.

Quadro 29– Oração relacional *Campo de Morango*

Tua vizinha pelada	eu	sou
Identificador	Identificado	processo relacional identificativo intensivo

Fonte: produzido pela autora

Quadro 30– Oração relacional *Campo de Morango*

Sou	uma vagabunda	na tua cama
Processo relacional atributivo intensivo	atributo	circunstancia (lugar)

Fonte: produzido pela autora

No Quadro 29, temos uma oração relacional intensiva realizada por meio do processo *sou*, que estabelece uma relação de identificação entre os participantes *tua vizinha pelada* (Identificador) e *eu* (Identificado). Nesse caso, o eu lírico atribui a si mesma uma característica que a identifica como *a vizinha pelada* do interlocutor assumindo uma postura provocativa que é reforçada pelo contexto sexualizado da canção.

Já na oração apresentada no Quadro 30, também identifiquei um processo relacional intensivo expresso pelo verbo *sou*. No entanto, trata-se aqui de um processo atributivo, e não identificativo, devido à presença do artigo indefinido no Atributo *uma vagabunda*. Conforme Fuzer e Cabral (2014, p. 67), “o grupo nominal que funciona como Atributo constrói uma classe de coisas e é tipicamente indefinido”. Assim, o eu lírico não estabelece uma identidade específica (como “*a vagabunda*”), mas atribui a si uma característica que pode ser partilhada com outras mulheres, marcada pela indefinição. A circunstância de lugar *na tua cama* reforça ainda mais o teor sexual da construção: ela não é apenas *uma vagabunda*, mas *uma vagabunda na cama* do interlocutor.

5.1.4. Processos Comportamentais

Os processos comportamentais representam comportamentos, manifestações de atividades fisiológicas ou psicológicas do ser humano, e estão situados entre os materiais e mentais. Há apenas um participante nas orações comportamentais que é denominado Comportante, entretanto a oração pode apresentar um participante responsável por iniciar o

²² Informação disponível em <https://www.purelanche.com/pl/curiosidades/21-glossario-de-termos-e-expressoes-canabicos.html> Acesso em 17 mai. 2025.

processo e isso pode ocorrer tanto nos processos comportamentais como materiais, mentais e verbais (Halliday; Matthiessen, 2004).

No Quadro 15, a seguir, destaco a única oração comportamental identificada na letra de *Funk Rave*.

Quadro 31– Oração comportamental *Funk Rave*

[yo]	Te	hago llorar
Iniciador	Comportante	proc. Comportamental

Fonte: produzido pela autora

A oração comportamental do Quadro 15 apresenta como processo comportamental o verbo *llorar* (*chorar*) que aparece junto do *hago* no sentido de *fazer chorar*. Nesta configuração temos um participante externo que é responsável por iniciar o processo o qual atribui-se o nome de Iniciador que é [yo] (*eu*), ou o eu lírico da canção, que está fazendo com que o Comportante *te*, que é o interlocutor, realize o processo

Para interpretarmos o contexto da oração comportamental, é importante considerar a oração verbal que a antecede - [tu] *no me haga hablar que ... / [você] não me faça falar que ...* – pois a cantora está dizendo para o interlocutor não fazer ela falar, porque senão ela o fará chorar. Ao se colocar no papel de Iniciadora do processo comportamental *hago llorar* (*faço chorar*) ela se posiciona como alguém que não tem paciência para conversa fiada e não tem papas na língua, alguém que não se importa se o que vai falar pode fazer o outro chorar.

Na letra de *Mole* também foi identificado somente um processo comportamental apresentado no Quadro a seguir.

Quadro 32– Oração comportamental *Mole*

Todo mundo	Treme
Comportante	processo comportamental

Fonte: produzido pela autora

Na oração *Todo mundo treme* (Quadro 32), o participante *todo mundo* desempenha o papel de Comportante em um processo comportamental expresso pelo verbo *treme*. Trata-se de uma reação física involuntária, possivelmente provocada pelo ritmo da música ou pelo efeito sensorial descrito na canção, reforçando mais uma vez o contexto relacionado a atmosfera sensorial da canção.

Já em *Campo de Morango*, pude identificar cinco processos comportamentais os quais destaquei dois abaixo.

Quadro 33– Oração comportamental *Campo de Morango*

[eu]	sonhei	com campos de morango
Comportante	Processo comportamental	circunstancia de assunto

Fonte: produzido pela autora

Quadro 34– Oração comportamental *Campo de Morango*

Eu	tô chegando	Lá
Comportante	processo comportamental	
Ator	Processo material	Meta

Fonte: produzido pela autora

No Quadro 33, a oração *[eu] sonhei com campos de morango* traz o verbo *sonhei* como processo comportamental, com o participante *eu* atuando como Comportante, e a expressão *com campos de morango* funcionando como circunstância de assunto. Nesse contexto, o eu lírico faz referência a um sonho erótico, o que se articula com o campo semântico da canção, cujo título — *Campo de Morango* — remete a uma fruta frequentemente associada ao prazer e à sensualidade

No Quadro 34, a oração *eu tô chegando lá* apresenta uma estrutura híbrida que pode ser interpretada tanto como material quanto comportamental. Em uma leitura material, o pronome *eu* assume o papel de Ator, *tô chegando* é o processo material e *lá* funciona como Meta representando uma ação de chegar a algum lugar. Entretanto, este lugar não se trata de um lugar físico, mas sim de uma expressão usada para se referir ao orgasmo. Diante disso, a interpretação como processo comportamental se sobressai, pois se trata de uma reação física ligada à uma resposta corporal do eu lírico. Sendo assim, o pronome *eu* assume o papel de Comportante, realizando um processo comportamental (*tô chegando*), associado à experiência sensorial de alcançar um estado físico ou emocional.

5.1.5. Processos Verbais

As orações verbais representam os processos do dizer e têm como participantes o Dizente, a Verbiagem, o Receptor e o Alvo. O Dizente é aquele que transmite a mensagem, a Verbiagem é o que é dito, o Receptor é a quem a mensagem é dirigida, e o Alvo é a entidade atingida pelo processo do dizer (Fuzer; Cabral, 2014).

Na letra de *Funk Rave* pude identificar duas orações verbais e destaquei uma delas no quadro abaixo.

Quadro 35— Oração verbal *Funk Rave*

[yo]	a nadie le	Debo	explicación
Dizente	Receptor	processo verbal	Verbiagem

Fonte: produzido pela autora

A oração verbal acima apresenta como processo o verbo *debo* no sentido de dever algo a alguém e é interpretado como processo verbal devido à Verbiagem *explicación (satisfação)*. Sendo assim, o sentido é de dever satisfação ou explicação a algo ou a alguém. Nesse caso, o Receptor é *a nadie le (a ninguém)* e o Dizente é *[yo](eu)*. Ao analisar a oração como um todo,

observa-se que ela está afirmando não dever satisfação a ninguém. Esse posicionamento reforça a imagem da mulher independente que foi observada em processos anteriores.

Na canção *Mole* não foram identificados processos verbais. Já em *Campo de Morango*, foram identificados dois processos verbais, dos quais destaco um no quadro a seguir.

Quadro 36– Oração verbal *Campo de Morango*

[você]	pode falar	que me ama
Dizente	processo verbal	verbiagem

Fonte: produzido pela autora

A oração *[você] pode falar que me ama* apresenta um processo verbal (*pode falar*), em que o participante implícito *[você]* funciona como Dizente e *que me ama* como Verbiagem. Esse processo ocorre logo após a oração material *[você] me bota* analisada anteriormente (Quadro 16) que representa o ato sexual. Nesse sentido, a oração verbal evidencia um contexto de intimidade e entrega entre o eu lírico e o interlocutor. A autorização para falar “que me ama” durante o ato sexual sugere uma valorização da afetividade no momento de prazer, atribuindo ao discurso amoroso um papel significativo na experiência corporal e emocional representada na canção.

5.1.6. Síntese da análise da transitividade

A análise dos processos de transitividade — materiais, mentais, relacionais, comportamentais e verbais — nas letras de *Funk Rave* (Anitta), *Mole* (Iza) e *Campo de Morango* (Luísa Sonza) revela como as escolhas léxico-gramaticais em cada canção contribuem de maneira significativa para a construção do discurso refletindo expressões de hipersexualização e empoderamento.

Em *Funk Rave*, os processos materiais enfatizam ações concretas envolvendo dois participantes centrais, *[tu](você)* e *[yo](eu)*, que se alternam entre Ator e Meta, destacando dinâmicas de ação, poder e independência financeira, como observado nas orações *me compro la cura* (Quadro 8) e *hoy yo pago to’* (Quadro 9). Em *Mole*, esse tipo de processo revela uma interseção entre o mundo material e o mundo da consciência, por meio do movimento da dança, da experiência sensorial proporcionada pela música e dos efeitos da maconha — todos protagonizados por um *nós* que evoca liberdade, resistência e coletividade. Já em *Campo de Morango*, os processos materiais refletem a experiência do ato sexual, com o interlocutor assumindo majoritariamente o papel de agente das ações, enquanto o eu lírico é representado como objeto do desejo e da ação alheia, associado à sensualidade e ao prazer.

Os processos mentais em *Funk Rave*, refletem desejos e percepções, associados à liberdade e ao prazer, como nas orações *a mí me gusta to' e quiero desacato hasta la mañana*, Já em *Mole* os processos mentais ocorrem, muitas vezes em intersecção com outros tipos de processos como em *[você] deixa a onda bater* (Quadro 21) que pode ser tanto mental quanto material, revelando um movimento de entrega à experiência sensorial. Em *Campo de Morango*, os processos mentais marcam fortemente os desejos e escolha do eu lírico, como em *malvadona, safada quer crime* (Quadro 22) e *eu prefiro pirulito* (Quadro 24) onde o desejo é representado através de uma metáfora com conotação sexual.

No que diz respeito aos processos relacionais, em *Funk Rave*, eles reforçam a autoafirmação do eu lírico por meio de Atributos como *boss bitch, mulher mala, mala e that sauce* revelando uma identidade marcada pela autonomia, autoconfiança e autenticidade. Em *Mole*, os processos relacionais revelam um estado emocional e físico que se alinha à sonoridade da música e à atmosfera de transe coletivo, como em *o corpo fica mole, mole nesse grave, grave* (Quadro 27) e *'tô de cabeça feita* (Quadro 28). Já em *Campo de Morango*, os processos relacionais atribuem características provocativas ao eu lírico, como em *tua vizinha pelada eu sou* (Quadro 29) e *sou uma vagabunda na tua cama* (Quadro 30).

O único processo comportamental identificado em *Funk Rave* coloca a cantora como Iniciadora de uma ação que provoca uma reação no outro em *yo te hago llorar* (Quadro 31), o que reforça uma posição de poder sobre o interlocutor e uma postura de indiferença emocional. Em *Mole*, destacam-se reações corporais coletivas, como *todo mundo treme* (Quadro 32), ligadas à energia da música e à dança. Já em *Campo de Morango*, os comportamentos do eu lírico revelam estados internos e experiências subjetivas, como em *sonhei com campos de morango* (Quadro 33) bem como apresenta intersecção entre mais de um processo, como em *to chegando lá* (Quadro 34) que representa uma ação material relacionada ao clímax sexual em que o corpo responde através de um processo comportamental.

Por fim, os processos verbais só tiveram ocorrência em duas músicas. Em *Funk Rave*, a oração *a nadie le debo explicación* (Quadro 35) representa a liberdade de uma mulher que não liga para a opinião das pessoas e não deve satisfação a ninguém. E em *Campo de Morango*, a única oração verbal identificada (*[você] pode falar que me ama* – Quadro 36) insere-se no campo afetivo, abrindo espaço para a ambiguidade entre desejo, ironia e exposição da afetividade alheia.

Em síntese, cada canção mobilizou diferentes tipos de processos para expressar ações, performances, desejos, bem como afirmar identidades e provocar normas sociais, revelando

nuances importantes que dialogam entre formas de empoderamento e expressões sexuais. No entanto, para compreender de maneira mais abrangente como essas representações se consolidam, é necessário considerar também os recursos visuais que acompanham essas letras nos videocliques. Diante disso, apresento a seguir a análise multimodal dos videocliques, com base na metafunção representacional da Gramática do Design Visual, a fim de explorar como as representações narrativas colaboram para reforçar, tensionar ou ressignificar expressões de empoderamento e hipersexualização.

5.2. Análise multimodal dos videocliques

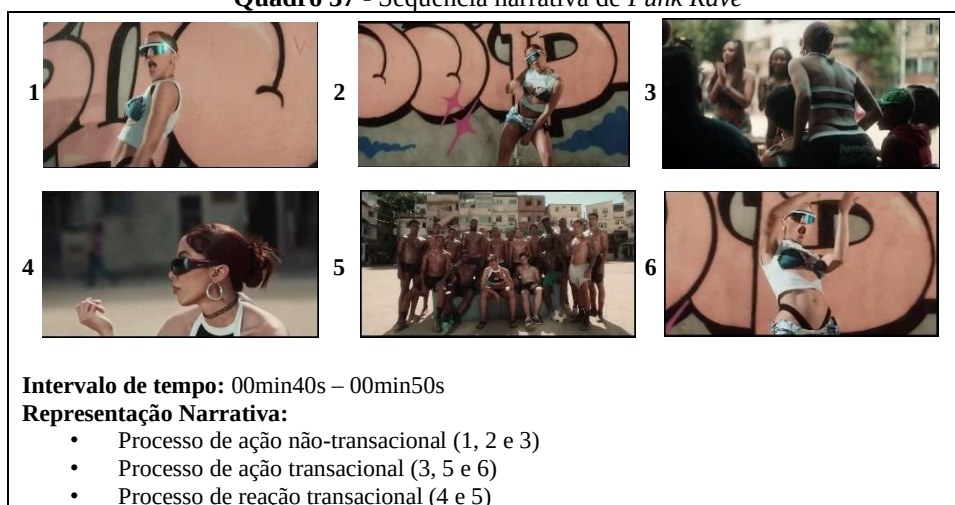
Nesta subseção será realizada a análise multimodal dos videocliques - *Funk Rave*, *Mole* e *Campo de Morango* - utilizando como aparato a Gramática do Design Visual e as categorias da função representacional, a saber: representações narrativas e conceituais (Kress; van Leeuwen, 2006). Ressalto novamente que foram feitos apenas dois recortes das sequências, uma para cada tipo de representação (exceto nas representações conceituais de *Mole* as quais destaquei dois recortes devido a relevância para a análise).

5.2.1. Representações Narrativas

De acordo com Nascimento, Bezerra e Heberle (2011) para identificar representações narrativas em um texto multimodal é preciso observar algumas características, tais como: a) o envolvimento de participantes, humanos ou não, em eventos; b) a presença de vetores, que são setas imaginárias indicando movimentos e identificando se os processos são de ação ou reação; c) participantes inseridos em um plano de fundo que torna possível identificar as circunstâncias de tempo e espaço pelas quais o evento ocorre.

Em uma representação narrativa, os processos de ação são aqueles em que os vetores indicam movimento e ação, já os processos de reação ocorrem quando os vetores permanecem apenas na linha do olhar do(s) participante(s). Além disso, eles podem ser classificados como transacionais ou não-transacionais de acordo com a quantidade de participantes envolvidos na ação ou evento (Kress; Van Leeuwen, 2006; Nascimento; Bezerra; Heberle, 2011).

A partir da análise da sequência narrativa do videoclipe de *Funk Rave* destacada no Quadro 37 a seguir, pude identificar os dois tipos de processos, bem como suas respectivas classificações.

Quadro 37 - Sequência narrativa de *Funk Rave*

Fonte: Adaptado de Bezerra e Gomes (2019).

A sequência acima (Quadro 37) mostra cenas em que a cantora está performando sozinha e outras interagindo com pessoas. Através do plano de fundo pude identificar o cenário onde as ações e reações estão acontecendo. Nos *frames* 3 e 5, por exemplo, observa-se o cenário de uma comunidade periférica, bem como o muro grafitado com a palavra *boss bitch* nos *frames* 1, 2 e 6 que também remete ao ambiente suburbano, como também se relaciona com a letra da música analisada na subseção anterior a qual ela atribui a si mesma as características de uma *boss bitch*, uma mulher empoderada e independente.

Nos *frames* 1, 2 e 3 identifiquei processos de ação não-transacional pois há apenas um participante envolvido no processo, que nesse caso é a própria cantora Anitta. No *frame* 1 há um vetor no seu corpo indicando o movimento para a lateral, enquanto seu rosto permanece inclinado para a câmera enquanto ela canta. Já no *frame* 2 o movimento está sendo feito por uma de suas mãos que é levantada e abaixada logo em seguida, enquanto no *frame* 3 há um vetor indicando o movimento de inclinação dela para frente enquanto está sentada de costas para a câmera.

Nos *frames* 3, 5 e 6 observei processos de ação transacional envolvendo mais de um participante no processo. No *frame* 3 há duas mulheres batendo palma, nesse caso, os participantes são as mãos das moças possuindo vetores que indicam o movimento de uma em direção a outra. No *frame* 6, a cantora Anitta faz um gesto de bater uma mão na outra e jogar para frente com se estivesse distribuindo dinheiro, nesse caso, pude identificar a presença de vetores nas mãos da uma em direção à outra, bem como um vetor direcionando a mão de cima para a frente.

Já no *frame* 5 temos um vetor saindo da mão da cantora em direção ao seu peito, que são os dois participantes do processo. É interessante observar esse movimento que ela faz de

bater no peito enquanto canta como um gesto de autoafirmação. Além disso, chamo atenção para os homens que estão ao seu redor, na sua maioria homens negros, todos sem camisa e parados olhando em direção à câmera. Nesse sentido, identifiquei um processo de reação transacional, pois o vetor está localizado na linha do olhar dos homens e deduz-se pelo contexto que eles estão olhando diretamente para o espectador.

O outro processo de reação transacional que pude observar na sequência acima está no *frame* 4. Nesta imagem temos um vetor diagonal saindo do olhar da cantora para sua mão em uma postura descontraída. Nesse caso, os dois participantes são seus olhos e sua mão. Apesar de estar de óculos escuros, dá para perceber a expressão de alguém que não está ligando para nada no momento. Além disso, o plano de fundo aparece borrado, dando ênfase a ela mesma como figura principal da narrativa.

No quadro a seguir, apresento a sequência narrativa da canção *Mole* que destaquei para análise.

Quadro 38 – Sequência Narrativa *Mole*

7		8		9	
10		11		12	

Intervalo de Tempo: 02min02s – 02min12s

Representação Narrativa:

- Processo de ação transacional (7)
- Processo de ação não-transacional (8, 9, 10, 11, 12)
- Processo de reação transacional (7, 8, 9, 10, 11, 12)

Representação Conceitual

- Processo simbólico sugestivo (8, 9, 11 e 12)

Fonte: Adaptado de Bezerra e Gomes (2019).

A sequência destacada no Quadro 38 revela, por meio do plano de fundo, o cenário em que se desenrola este trecho do videoclipe. Do *frame* 7 em diante, observa-se uma mudança significativa de ambiente: do banheiro simples da casa da personagem para um banheiro luxuoso, onde ela aparece dançando juntamente com outras mulheres. Na imagem capturada no *frame* 7, pude identificar um processo de ação e de reação transacional. O vetor da ação é construído pelo jato do spray direcionado da mão da participante em direção à câmera (que também é o espelho do banheiro). Ao mesmo tempo, a linha do olhar da cantora, também

direcionada à câmera, configura uma reação transacional, pois há um vetor visual em direção ao interlocutor/espectador.

Nos demais *frames* (de 8 a 12) observei uma predominância de processos de ação não-transacional, uma vez que as participantes realizam movimentos corporais de dança que não têm uma direção específica, o foco aqui recai sobre a ação performática da dança que é bem presente no videoclipe. No entanto, também é possível identificar a presença de reações transacionais nestas mesmas imagens, pois as linhas do olhar das participantes se voltam diretamente para a câmera enquanto estão dançando, estabelecendo assim um contato visual com o espectador. Esse mesmo processo também será identificado na sequência narrativa de *Campo de Morango*, a seguir.

Quadro 39 – Sequência Narrativa *Campo de Morango*

13		14		15	
16		17		18	

Intervalo de Tempo: 1min15s- 1min25s

Representação Narrativa:

- Processo de ação não-transacional (13,14,15,16,17)
- Processo de ação transacional (18)
- Processo de reação não - transacional (13,18)
- Processo de reação transacional (13,15,16,17)

Representação Conceitual

- Processo simbólico sugestivo (13,14,15,16,17,18)

Fonte: Adaptado de Bezerra e Gomes (2019).

A sequência de *Campo de Morango* apresentada no Quadro 39 evidencia processos de ação e reação realizados em um cenário composto por uma cama posicionada no meio de um campo, remetendo a um ambiente de sonho erótico, já sugerido pela letra da música analisada anteriormente (Quadro 33). Do *frame* 13 ao 17, predominam os processos de ação não-transacional, nos quais as participantes executam movimentos corporais performáticos sem que haja um alvo claramente definido para essas ações. Assim como em *Mole*, o foco recai sobre a expressividade dos gestos corporais, ressaltando a performance física como central para a construção de significado.

Nos *frames* 13, 15, 16 e 17, identifiquei a ocorrência de processos de reação transacional, evidenciados pela linha do olhar da cantora direcionada para a câmera. Entretanto, no *frame* 13, também é possível notar processos de reação não-transacional representados pelo

olhar das participantes que estão performando ao lado da cantora que não possuem uma direção clara. No *frame* 18 também temos um processo de reação não-transacional, mas através da linha do olhar da cantora que está olhando para uma direção não identificada enquanto chupa um morango. O ato de chupar o morango, por sua vez, se apresenta como um processo de ação transacional.

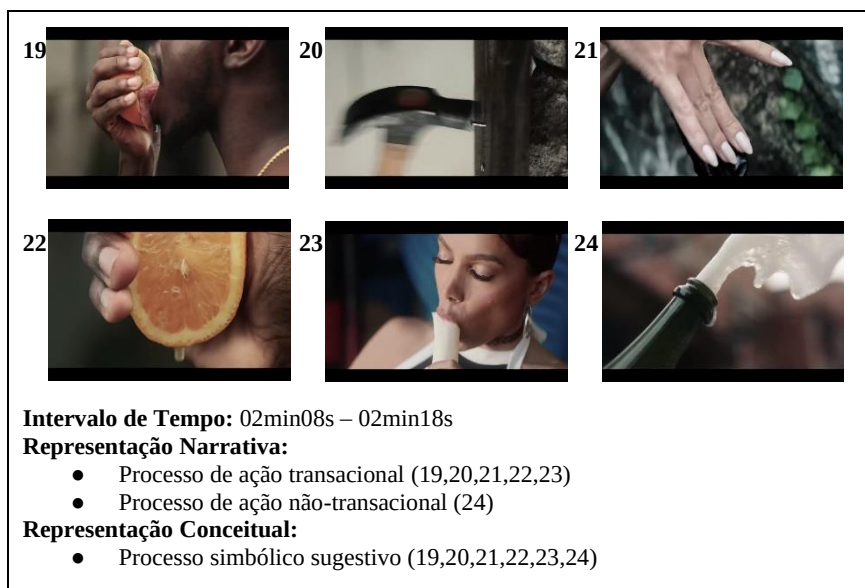
Além das representações narrativas, nas sequências de *Mole* e *Campo* de morango também foram identificadas representações conceituais através de processos simbólicos. Analisarei com mais detalhes esse tipo de representação a seguir.

5.2.2. Representações Conceituais

Como já foi visto anteriormente, as representações conceituais podem ser classificadas através de processos classificatórios, analíticos ou simbólicos. Diferentemente das representações narrativas, as conceituais não representam os participantes através de ações ou eventos, mas sim de acordo com seus atributos e identidades. Para identificar esse tipo de representação deve-se observar se os participantes estão sendo agrupados por categorias ou taxonomias, se estão sendo relacionados de acordo com uma parte ou o todo ou atribuindo simbolismo à representação. Além disso, o plano de fundo se apresenta de forma menos detalhada, ou não aparece, trazendo um foco maior para os participantes e seus atributos (Kress; Van Leeuwen, 2006; Nascimento; Bezerra; Heberle, 2011).

É importante mencionar que pode haver mais de um tipo de representação em uma mesma imagem, principalmente em se tratando de uma imagem dinâmica. Ou seja, uma representação narrativa pode apresentar processos de categoria conceitual, como vimos nas sequências narrativas de *Mole* e *Campo de Morango* anteriormente e como mostrarei a seguir.

Quadro 40 - Sequência conceitual de *Funk Rave*



Fonte: Adaptado de Bezerra e Gomes (2019).

A sequência de *Funk Rave* destacada no Quadro 40 acima teve suas imagens capturadas após a cena em que a cantora Anitta se dirige para um beco da comunidade em que se passa o videoclipe com um rapaz e deduz-se pelo contexto que ali irá começar um ato sexual. Se trata da mesma cena polêmica²³ que gerou repercussão nas redes sociais quando o videoclipe ainda estava apenas na fase de gravação. Após o momento em que ela se ajoelha diante do rapaz a cena é cortada e começa a aparecer imagens como as que foram destacadas na sequência acima.

Nesse sentido, a sequência se trata de uma representação narrativa devido à presença de vetores indicando ação e movimento. Entretanto, como as imagens estão repletas de processos simbólicos, ela também é interpretada com uma representação conceitual. Os processos simbólicos atribuem valor extra à imagem, ou seja, “acrescentam simbolismo à representação, de modo semelhante ao efeito do uso de metáforas e analogias na linguagem verbal” (Nascimento; Bezerra; Heberle, 2011, p. 339). Explorarei com mais detalhes os processos simbólicos representados nos *frames* 19 a 24.

No *frame* 19 temos a imagem de um homem lambendo uma laranja, a que foi atribuída um significado sexual simbolizando o órgão genital feminino. Além disso, a ação de lamber a fruta intensifica a conotação sexual, sugerindo prazer e erotismo. O *frame* 20 traz a imagem de um martelo batendo no prego. O martelo, com seu movimento repetitivo e força, simboliza poder, intensidade e ação. Dentro do contexto sexual, o golpe pode estar atrelado à penetração ou à representação de um ato sexual vigoroso. No *frame* 21 temos uma mão feminina

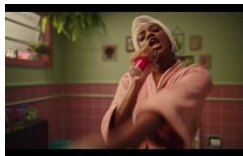
²³ Informação disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/musica/polemica-anitta-encena-sexo-oral-na-gravacao-de-novo-clipe> . Acesso em: 09 jan 2025.

acariciando uma fava de Aridan²⁴ que é um fruto de origem africana muito utilizada em rituais e cultos afro-brasileiros, combinada com seu formato sugestivo, evoca simbolismos ao órgão genital feminino.

A imagem da laranja sendo gotejada no *frame* 22 reforça ainda mais o teor de sexualidade presente nas representações. Nesse contexto, o suco escorrendo pode ser lido como um elemento de excitação. No *frame* 23 a imagem mostra a própria cantora chupando algo que parece ser um sacolé (“dindim”, “geladinho”, ou “chupchup” em alguns lugares aqui do Nordeste). Esta cena representa o ato de sexo oral através de clara conotação sexual, com o objeto simbolizando o órgão genital masculino bem como o movimento sensual feito pela cantora reforçando elementos de sugestão erótica. Por fim, no *frame* 24, temos um Champagne sendo jorrado da garrafa simbolizando o clímax ou orgasmo. Além disso, a espuma escorrendo da garrafa pode ser interpretada como uma metáfora visual que associa luxo e prazer ao ato sexual.

Passemos agora para a análise das representações conceituais nas imagens do videoclipe de *Mole*. Aqui, eu precisei capturar duas sequências para enriquecer a análise com informações importantes sobre as simbologias presentes no videoclipe.

Quadro 41 – Sequência Conceitual *Mole*

25		26		27	
28		29		30	

Intervalo de Tempo: 1min46s a 1min56s

Representação Narrativa:

- Processo de ação não-transacional (25,26,27,28,29,30)
- Processo de ação transacional (26)
- Processo de reação transacional (30)

Representação Conceitual:

- Processo simbólico sugestivo (25, 27, 28, 29, 30)

Fonte: Adaptado de Bezerra e Gomes (2019).

²⁴ Disponível em <https://www.juremacomaxe.com.br/post/fava-de-aridan-veja-para-que-serve-e-seus-benef%C3%ADcios?srltid=AfmBOooJlJOg59YcDGZDKwWmC7V7hSqq5SkjbTDBoJsWSuMtCH6BCJrO>
Acesso em: 09 jan. 2025.

Quadro 42 – Sequência Conceitual *Mole*

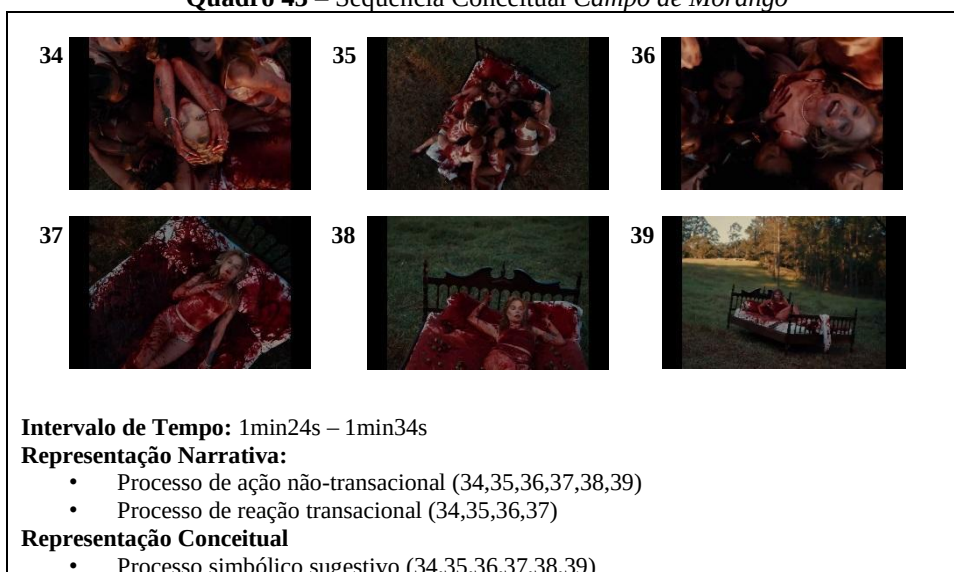
31		32		33	
Intervalo de Tempo: 1min30s – 1min34s Representação Narrativa: • Processo de ação transacional (31) • Processo de ação não-transacional (33) • Processo de reação transacional (31,32,33) Representação Conceitual • Processo simbólico sugestivo (31, 32, 33)					

Fonte: Adaptado de Bezerra e Gomes (2019).

No Quadro 41, temos uma cena em que a cantora Iza está performando no banheiro de sua casa como se estivesse em um show e então começa a passar cenas de outras mulheres em seus banheiros também performando cenas através de processos simbólicos sugestivos. Nos *frames* 25 e 27, a forma como a cantora segura o frasco de desodorante durante sua performance atribui ao objeto o valor simbólico de um microfone. Já no *frame* 28 temos a participante simulando uma premiação enquanto utiliza a escova de cabelo para representar o troféu. No *frame* 27, a participante está aos prantos após colocar colírio nos olhos para simular as lágrimas enquanto ela faz de conta que é uma atriz. E no *frame* 30, a participante utiliza o secador de cabelo para simbolizar os ventiladores profissionais utilizados em sessões de fotos e shows de celebridades.

Além desses elementos que foram analisados, chamo atenção também para as formas geométricas de triângulo, círculo e quadrado, que aparecem nos espelhos dos *frames* 28, 29 e 30. Essas formas geométricas são encontradas nos botões de controle do *Playstation* e trazem para as imagens um contexto de simulação da realidade reforçando a intersecção entre o mundo material e o mundo da consciência vista anteriormente na análise da transitividade. Além disso, a sequência apresentada no Quadro 42 traz uma fumaça tomando conta do cenário em que a cantora está performando. Esta fumaça pode ser associada tanto ao vapor da água quente do chuveiro, já que ela está dentro de um banheiro, como também pode estar fazendo referência à fumaça da maconha já evidenciada em processos de transitividade na letra da música.

Agora analisarei a sequência conceitual destacada do videoclipe de *Campo de Morango*.

Quadro 43 – Sequência Conceitual *Campo de Morango*

A sequência de *Campo de Morango* destacada no Quadro 43 (*frames* 34 a 39) acima apresenta imagens repletas de simbologias interpretadas como processo simbólico sugestivo. O primeiro que merece destaque é o cenário em que está ocorrendo as ações; a cantora se encontra em uma cama situada no meio de um campo deserto, em algumas cenas ela está cercada de outras mulheres performando em volta dela (*frames* 34, 35, e 36), em outras ela aparece sozinha (*frames* 37, 38 e 39). A cama no meio do “nada” pode representar o sonho dela, como já mencionei anteriormente, mas também pode ser interpretada como uma simbologia que expressa a exposição de sua intimidade, principalmente quando consideramos a forma como as mulheres estão performando em volta dela, bem como o contexto sexual já visto na análise da transitividade.

Outro elemento presente nas imagens acima (*frames* 34 a 39) são os morangos que já são associados como a fruta do prazer e, quando esmagados, formaram uma tinta vermelha muito parecida com sangue sendo evidenciado através das roupas brancas das participantes e do pano branco da cama. Esse “sangue” se espalha, não só pela cama, mas também pelo corpo das participantes que aparecem juntas e entrelaçadas (*frames* 34, 35 e 36) sugerindo um cenário ritualístico e até mesmo de sexo grupal. Além disso o “sangue” também pode simbolizar a menstruação, o rompimento da virgindade ou até mesmo um ato de violência sexual, essa interpretação se torna possível quando consideramos a expressão facial assustada da cantora quando ela “acorda” do sonho (*frames* 38 e 39).

5.2.3. Síntese da análise multimodal

A partir da análise multimodal realizada, consegui identificar aspectos que podem ser atrelados tanto à hipersexualização quanto ao empoderamento nas representações dos videoclipes *Funk Rave*, *Mole* e *Campo de Morango*. Essas nuances se manifestaram em ambas representações (narrativas e conceituais) que compõem as obras.

Na análise das representações narrativas, pude observar a predominância de processos de ação não-transacional tanto em *Mole* quanto em *Campo de Morango* trazendo um foco maior para a performance de dança realizada através dos movimentos corporais das participantes. Também observei a predominância de processos de reação transacional tendo como participantes principais as cantoras e o espectador, gerando assim uma proximidade entre elas e o público. Já em *Funk Rave*, esses processos apareceram de forma equilibrada e o foco central foi na cantora e em seus gestos de autoafirmação.

Nas representações conceituais, pude identificar processos simbólicos sugestivos em todas as sequências destacadas, porém com significados diferentes entre algumas. Em *Funk Rave*, as representações conceituais reforçam fortemente a sexualidade por meio de elementos como a laranja, o martelo, a fava de aridã, o sacolé, e a garrafa de champagne, que simbolizam e remetem diretamente a atos sexuais. Da mesma maneira, isso foi observado em *Campo de Morango* através do morango como símbolo de sensualidade com sua tinta vermelha simbolizando o sangue e a relação entre prazer e dor, bem como a cama no meio de um campo nos remetendo à exposição da vulnerabilidade sexual combinada com os movimentos sensuais das participantes.

Já em *Mole*, os processos simbólicos sugestivos apresentaram uma diversidade de elementos com significados diferentes. A ligação do mundo material com o mundo da imaginação representado pelos símbolos do controle de videogame e das atribuições de outros papéis aos objetos (como o desodorante, a escova de cabelo, o colírio e o secador simbolizando, respectivamente, um microfone, um troféu, lágrimas e um ventilador profissional) gera uma relação de identificação com outras mulheres que, quando estão sozinhas no banheiro, se sentem livres para ser quem são e fazer seu “show”. Além disso, a fumaça simbolizando o uso da maconha articulada com as metáforas presentes na letra da música podem ser consideradas formas de resistência, tendo em vista a marginalização e propagação de preconceitos principalmente quando utilizada pela população negra (Barros; Peres, 2012; Surjus *et. al.*, 2024).

Outro ponto que merece destaque são os sujeitos que estão sendo representados nas imagens. Em *Mole*, temos a presença da cantora Iza e de outras mulheres negras, enquanto em *Campo de Morango* também há a presença de outras mulheres junto de Luísa Sonza, porém em sua maioria são mulheres brancas. Já em *Funk Rave*, Anitta aparece ao redor de vários homens em uma cena que foi criticada nas redes sociais por sugerir a hipersexualização de corpos negros²⁵. Esses aspectos instigam reflexões sobre o empoderamento através da autoafirmação e representatividade coletiva, bem como questões ligadas à hipersexualização por meio da auto-objetificação, além da exposição de corpos racializados. Essas reflexões serão detalhadas e aprofundadas mais à frente.

Diante disso, a análise multimodal de *Funk Rave*, *Mole* e *Campo de Morango* aponta para uma tensão entre hipersexualização e empoderamento que se manifesta de maneiras distintas em cada produção. A comparação entre as sequências dos três vídeos contribui para uma compreensão mais aprofundada de como esses aspectos são construídos por meio do discurso multimodal presente nas obras. A seguir, realizarei a análise das práticas discursivas que atravessam essas produções, a fim de ampliar o olhar para além do texto e aprofundar reflexões já iniciadas ao longo das análises anteriores.

5.3. Análise das práticas discursivas que perpassam as obras

Seguindo o modelo tridimensional de Análise Crítica do Discurso (Fairclough, 2001), as duas subseções anteriores (análise da transitividade e multimodal) corresponderam a dimensão textual do discurso. Nesta subseção, apresentarei a análise das práticas discursivas que envolvem os vídeos de *Funk Rave*, *Mole* e *Campo de Morango* abordando os processos de produção, distribuição e consumo, bem como os aspectos de contexto, intertextualidade e interdiscursividade presentes nas obras investigando como tais elementos refletem e constroem questões de hipersexualização e empoderamento.

A dimensão das práticas discursivas no modelo tridimensional de Fairclough (2001) tem como intuito a interpretação do texto através da análise dos processos de produção, distribuição e consumo. Esses processos variam de acordo com contexto em que o discurso se materializa e estão associados a aspectos sociocognitivos. (Fairclough, 2001; Meurer, 2005).

Nesse sentido, “a produção textual possui particularidades a depender de quem produz, quando e com quais propósitos produz Silva *et al* (2020, p. 151)”. Isso está ligado a questões

²⁵ Informação disponível em: <https://jornaldebrasil.com.br/entretenimento/musica/relembre-a-polemica-envolvendo-o-novo-clipe-de-anitta-que-abordou-temas-de-sexo-oral-e-racismo/> Acesso em: 24 jan. 2025.

como a autoria que pode ser tanto individual quanto coletiva. Partindo da concepção sociosemiótica, o videoclipe possui características próprias que combinam elementos verbais, visuais e musicais para construir significados que transcendem a letra da canção, sendo, portanto, uma forma de discurso multimodal que articula sons, imagens e movimentos para criar interpretações diversas (Mozdzinski, 2013).

A gravação do videoclipe *Funk Rave* ocorreu no final de janeiro de 2023, na comunidade da Tijuquinha, no Rio de Janeiro, sendo lançado em 23 de junho de 2023. Sua produção contou com a presença da própria cantora Anitta que assumiu o papel de diretora criativa do videoclipe que foi dirigido por João Wainer e Ricardo Souza e produzido pela Ginga Pictures²⁶. A cantora também participou da composição da letra da música juntamente com Diplo, DJ Gabriel do Borel, Márcio Arantes e Melymel. Diante disso, o videoclipe é considerado um texto de autoria coletiva em que a participação da cantora acontece de forma ativa no processo de produção, mas com coautoria majoritariamente masculina.

O videoclipe *Mole*, de Iza, foi lançado em 3 de setembro de 2022 e integra o curta-metragem *TRÊS*, que reúne três vídeos em sequência: *Mole*, *Mó Paz* e *Droga*. A concepção e execução do curta foram desenvolvidas por Iza, Felipe Sassi e Nídia Aranha, evidenciando um processo criativo colaborativo centrado na visão artística da cantora que participou ativamente da direção criativa e da elaboração do roteiro. A composição da música também contou com a participação de Iza, ao lado de Pablo Bispo, Ruxell e Sergio Santos. Já o videoclipe *Campo de Morango*, de Luísa Sonza, foi lançado em 15 de agosto de 2023 como o primeiro single do álbum da cantora intitulado *Escândalo Íntimo*. Sua produção foi realizada por nomes como o produtor estadunidense Roy Lenzo, Douglas Moda, Mason Sacks e Jahnei Clarke que também participaram da composição da canção juntamente com Luísa Sonza, Carolzinha, Jenni Mosello e Lucas Vaz.

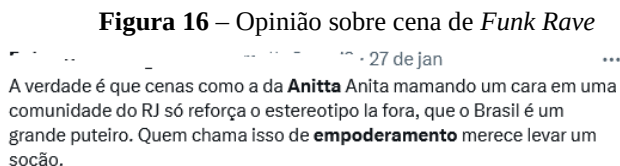
O processo de distribuição de um texto pode ser simples ou complexo, isso significa que pode ocorrer tanto de forma direta de uma pessoa para outra, quanto de maneira ampla alcançando grande grupo de pessoas e executada através de recursos tecnológicos que garantem grande alcance em pouco tempo (Fairclough; 2001; Silva *et al.*, 2020). Com base nisso, a distribuição dos três vídeos ocorreu por meio de plataformas digitais como *YouTube* e ampla divulgação nas redes sociais como *X/Twitter* e *Instagram*, permitindo acesso ágil e imediato ao conteúdo. No entanto, o alcance obtido por cada produção variou significativamente.

²⁶ As fichas técnicas dos vídeos analisados estão disponíveis nos anexos deste trabalho.

Desde o seu lançamento, o videoclipe *Funk Rave* conta com mais de 34 milhões²⁷ de visualizações na principal plataforma de vídeos do mundo. Além disso, a produção também conquistou importantes reconhecimentos, como o prêmio de Melhor Vídeo Latino no *MTV Video Music Awards* de 2023²⁸ consolidando sua relevância internacional e demonstrando o impacto do *funk* brasileiro no cenário musical global. Em seguida, *Campo de Morango* registra aproximadamente 29 milhões de visualizações, tendo sido indicado ao prêmio de *Clipe TVZ* do Ano no *Prêmio Multishow de Música Brasileira* de 2023. A faixa também alcançou o *Top 10* das músicas mais tocadas do Brasil no *Spotify*, entrando para a playlist *Top Brasil* da plataforma. Em contrapartida, *Mole* contabiliza cerca de 2,2 milhões de visualizações, evidenciando diferenças expressivas no alcance das produções.

O processo de consumo está relacionado à recepção dos textos, ou seja, às diversas interpretações e efeitos que eles causam no público leitor, mais especificamente com “ações que conduzem os seus leitores/consumidores a realizar” (Silva *et. al.*, 2020, p. 152).

A recepção de *Funk Rave* nas redes sociais gerou controvérsias antes mesmo do seu lançamento, quando foram divulgadas cenas em que a cantora supostamente simulava sexo oral em um modelo na comunidade da Tijuquinha levando a críticas à artista²⁹ Destaquei na Figura 16 uma das críticas referentes a esta cena que foi postada na rede social X/Twitter.



Fonte: X/ Twitter 2023

A postagem destacada na Figura 16 mostra a opinião de uma pessoa sobre a cena do videoclipe de *Funk Rave* que foi mencionada anteriormente. A pessoa autora da postagem defende seu ponto de vista ao dizer que a cena serve para reforçar um estereótipo negativo sobre o Brasil. Além disso, este discurso sobre o clipe carrega um teor violento quando fala sobre as pessoas que associam a imagem de Anitta ao empoderamento ao dizer que elas merecem “levar um socão”. Nesse sentido, a postagem evidencia uma polarização discursiva entre os conceitos

²⁷ Os dados referentes às visualizações dos vídeos foram coletados em maio de 2025 através da plataforma YouTube.

²⁸ Informação disponível em : <https://www.metropoles.com/entretenimento/musica/anitta-se-pronuncia-apos-criticas-por-encenar-sexo-oral-em-clipe> Acesso em: 22 jan. 2025.

²⁹ Informação disponível em: https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2023/06/22/funk-rave-de-anitta-acumula-polemicas-com-sexo-oral-em-favela-e-corpos-negros-sem-camisa.ghtml?utm_source=twitter&utm_medium=social&utm_campaign=g1 Acesso em: 22 jan.2025.

de hipersexualização e empoderamento, rejeitando a interpretação do videoclipe como uma forma de expressão da liberdade sexual.

É importante destacar que diferentes públicos podem consumir textos de formas distintas, baseando-se em suas crenças, valores e ideologias preexistentes (Fairclough, 2001). A partir da observação de comentários como o destacado acima, compreende-se como o consumo de *Funk Rave*, assim como os demais videoclipes, é filtrado por concepções socioculturais e morais. Nesse caso, o comentário reflete opinião que pode ser interpretada como conservadora por associar a performance artística da cantora à hipersexualização e degradação da imagem nacional. Em suma, o texto indica uma recepção crítica e resistência ao discurso de empoderamento promovido por Anitta, refletindo como diferentes públicos reagem de maneiras opostas à mesma mensagem midiática. A Figura 17 expressa uma recepção ao videoclipe após o seu lançamento.

Figura 17 - Recepção de *Funk Rave* nas redes sociais



Fonte: X/ Twitter 2023

A postagem da Figura 17 acima revela mais uma recepção negativa do videoclipe *Funk Rave*, com uma interpretação que o associa à sexualização excessiva. O discurso acima se refere à cena que foi analisada na subseção anterior como um processo simbólico sugestivo (Quadro 40; *Frame* 23) o qual Anitta está chupando um “sacolê” de forma sensualizada, e é atribuído um significado extra a este objeto. Sendo assim, subentende-se que a menção à sobrinha da pessoa autora da postagem destaca uma preocupação moral com a exposição de crianças e jovens a conteúdos considerados inadequados, como as representações de sexualidade presentes no videoclipe.

O termo irônico “ministra da sexualização” posiciona a cantora Anitta como alguém que tem o poder de promover e propagar o discurso da sexualização. Além disso, o uso da expressão “tava chupando” carrega um tom de julgamento que enfatiza a percepção de que o videoclipe promove uma imagem vulgar e inadequada para determinados públicos. Isso demonstra mais uma vez de que maneira o consumo é permeado por discursos já existentes que reforçam críticas sobre a representação do corpo feminino e da imagem nacional em *Funk Rave*.

Assim como em *Funk Rave*, o videoclipe *Campo de Morango*, de Luísa Sonza, também suscitou recepções marcadas por julgamentos valorativos negativos, como mostra a Figura 18, a seguir.

Figura 18 - Recepção de *Campo de Morango* nas redes sociais

16 de ago
Várias "artistas" brasileiras hj são adeptas de Satanás. Homens:
1- NÃO se relacionem com mulheres q gostem do conteúdo dessa tiriça
promiscua cansada e de outras parecidas
2- Orientem as suas filhas, irmãs e primas a fiquem longe dessa seita
odiosa q demoniza Cristo

Fonte: X/ Twitter 2023

A postagem acima trata-se de um comentário de um/a internauta à publicação da de Luísa Sonza em seu perfil no X/Twitter, na qual a cantora divulga um vídeo curto contendo uma cena do videoclipe em que aparece performando com outras mulheres, conforme já analisado anteriormente (Quadro 39; Frame 13). No comentário, o/a internauta sugere que a cantora é “adepta de Satanás” estendendo essa acusação a outras “artistas”, termo grafado entre aspas com evidente tom irônico, com o intuito de desqualificar sua legitimidade profissional e artística. Além disso, ele/a enumera duas recomendações para o público masculino. A primeira é para que eles não se relacionem com mulheres que consomem o conteúdo de cantoras como ela, utilizando palavras depreciativas para se referir a elas como “tiriça” e “promiscua”. E a segunda é manter as mulheres de sua família, como filhas, irmãs e primas, afastadas do que ele chama “seita odiosa que demoniza Cristo”. Essa expressão pode estar se referindo à estética do videoclipe cuja principal referência simbólica é a presença do “sangue”.

Comentários como esse refletem um processo de interdição discursiva (Foucault, 1996) fundamentado em valores morais e crenças religiosas que entra em confronto com as performances de artistas que mobilizam o corpo e a sensualidade para desconstruir normas tradicionais de gênero. A avaliação negativa, portanto, não se limita à estética ou à narrativa do clipe, mas inscreve-se em disputas mais amplas sobre o papel da mulher na esfera pública, o controle dos corpos femininos e o lugar da religião na regulação desses discursos.

Em contraste com as recepções negativas que analisei até agora, destaquei um comentário sobre o videoclipe *Campo de Morango* no YouTube que apresenta uma recepção mais positiva.

Figura 19 – Comentário sobre *Campo de Morango*

Esse clipe me remeteu ao momento de prazer/ curtição/ por vezes
hostilidades momentâneas, porém ao final percebemos que a vida é mais
complexa e o arrependimento vem... enfim, enxerguei assim!

241 Responder

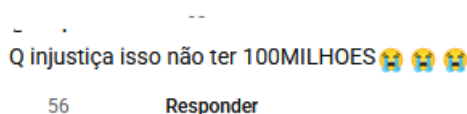
Fonte: Youtube 2023

O comentário destacado na Figura 19 expressa uma interpretação mais positiva sobre os elementos do videoclipe. Quando a pessoa que fez o comentário diz que “ao final percebemos que a vida é mais complexa e o arrependimento vem”, ela está se referindo à cena final em que

a cantora “acorda” do sonho e percebe que está sozinha e coberta de “sangue” mostrando uma expressão de dor (Quadro 43; *Frames* 28 e 29). Esta recepção nos mostra como o texto funciona como um espaço capaz de provocar reflexões existenciais e íntimas nos espectadores gerando uma relação de identificação e proximidade.

Em relação ao videoclipe *Mole*, de Iza, não encontrei muitas divergências de opiniões sobre a obra, nem debates significativos nas redes sociais sobre seu conteúdo. Destaquei a seguir, um comentário sobre o videoclipe no *YouTube*.

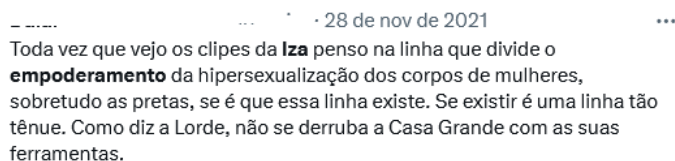
Figura 20– Comentário sobre *Mole*



Fonte: *YouTube* 2022

O comentário da Figura 20 expressa a indignação de um/a internauta com o pouco reconhecimento e valorização do trabalho artístico da cantora. A menção ao número de visualizações sugerido mostra que ele/a atribui qualidade à obra e questiona sua pouca visibilidade em plataformas digitais. Este comentário também nos levanta um questionamento que será aprofundado mais na frente: Por que o trabalho de artistas como Iza não tem a visibilidade que os de Anitta e Luísa Sonza têm? A diferença na repercussão dessas artistas é tão significativa que eu tive dificuldades em encontrar postagens no *X/ Twitter* de pessoas falando sobre Iza que não tive quando busquei por Anitta e Luísa Sonza, que estão quase sempre em pauta nas redes sociais. Diante disso, eu destaquei uma postagem do ano anterior ao lançamento do videoclipe *Mole*.

Figura 21– Opinião sobre a performance de Iza



Fonte: *X/Twitter* 2021

O comentário destacado na Figura 21 acima reflete o questionamento de um/a internauta sobre os limites entre empoderamento e hipersexualização – que é o tema central deste trabalho –, mais especificamente em relação à representação da mulher negra. A referência ao pensamento da escritora Audre Lorde (“não se derruba a Casa Grande com suas ferramentas”) em uma postagem do *X/Twitter* evidencia uma leitura crítica e interseccional do/a internauta, que promove uma reflexão sobre as implicações políticas da performance artística bem como o tensionamento entre empoderamento e reprodução de estereótipos de gênero e raça.

De acordo com Fairclough (2001, p. 107), “os textos são produzidos de formas particulares, em contextos sociais específicos, e consumidos em contextos sociais diversos”. Nesse sentido, há uma relação dialética entre o texto e o contexto, sendo este envolvido em dois tipos: o contexto de situação e o de cultura. O contexto de situação é o ambiente imediato em que o texto se materializa, enquanto o contexto de cultura diz respeito à esfera mais ampla, relacionada a normas e práticas sociais (Fuzer; Cabral, 2014). Segundo Fairclough (2001, p. 112), “o efeito do contexto de situação sobre a interpretação (e produção) textual depende da leitura da situação”.

O videoclipe *Funk Rave*, como mencionado anteriormente, foi gravado na comunidade da Tijuquinha, no Rio de Janeiro, e reflete a origem da cantora Anitta, que cresceu no subúrbio e iniciou sua carreira artística no *Funk Carioca*. A música, que pertence ao gênero *Funk*, apresenta também batidas eletrônicas e mistura três idiomas (inglês, português e espanhol) em sua letra. A cultura suburbana é fortemente perceptível por meio do cenário que destaca a arquitetura da comunidade bem como as cenas que retratam elementos do cotidiano das pessoas da comunidade, como partidas de futebol, churrasco, samba, mulheres se bronzeando na laje, entre outras.

O videoclipe *Mole*, por sua vez, também está inserido em um contexto suburbano, porém mais centrado no espaço doméstico. A narrativa ocorre no interior da casa da personagem principal (interpretada pela própria Iza), mais especificamente em um banheiro simples, onde ela aparece se arrumando para sair para o trabalho. O vídeo apresenta cenas que transitam entre o cotidiano e a fantasia: enquanto se prepara para o trabalho, a personagem imagina a si mesma como uma *diva pop* em um banheiro luxuoso com um estilo *vintage*, paralelamente são mostradas cenas de outras mulheres que também estão fantasiando serem famosas, conforme mostrado anteriormente na análise multimodal (Quadro 41). Diante disso, o contexto cultural do videoclipe remete à cultura jovem ligada à dança e à liberdade, bem como o sonho de ascensão social, a aspiração pela fama, e as tensões entre a vida real e os ideais de sucesso feminino reforçados pela mídia.

O videoclipe *Campo de Morango* também aborda um ambiente de fantasia, porém diferente de *Mole*, o contexto onírico se apresenta de forma mais literal, evidenciado pela cama posicionada em meio a um campo florido. A presença de elementos simbólicos, como a fruta e a cor vermelha, combinada à performance das personagens e à letra da canção, sugere a construção de um sonho de caráter erótico. Enquanto *Funk Rave* e *Mole* remetem a uma cultura mais vinculada ao cotidiano da periferia e às experiências urbanas populares, *Campo de*

Morango se aproxima de uma estética marcada pela luxúria, com menções a marcas de luxo como *Balenciaga* e *BMW*. Além disso, o videoclipe incorpora elementos da cultura da ostentação e da exaltação do prazer.

Além dos processos de produção, distribuição, consumo e do contexto em que os videoclipes estão inseridos, também é relevante observar a presença de elementos que podem ser interpretados através dos conceitos de intertextualidade e interdiscursividade. A intertextualidade refere-se à propriedade de um texto carregar fragmentos de outros textos, sejam esses fragmentos explícitos ou implícitos (Fairclough, 2001). Já a interdiscursividade se refere à capacidade que o discurso tem de dialogar com outros discursos. Esses elementos ajudam a identificar com mais clareza o contexto de cultura de cada videoclipe, conforme mostrarei a seguir.

As imagens abaixo ilustram algumas referências a outros textos e discursos presentes em *Funk Rave*.

Figura 22- Cidade de Deus



Fonte: Youtube / Anitta

Figura 23- Bonde das Maravilhas



Fonte: Youtube / Anitta

Figura 24- Corte de cabelo Fenômeno



Fonte: Youtube/ Anitta

Figura 25- Furacão 2000



Fonte: Youtube/ Anitta

Na Figura 22, temos uma cena que remete ao filme brasileiro *Cidade De Deus* que teve 4 indicações ao Oscar e retrata a vida em uma comunidade do Rio de Janeiro fazendo uma conexão com o ambiente da Tijuquinha. Na Figura 23 temos a participação do grupo de Funk Carioca *Bonde das Maravilhas* que ficou muito conhecido em 2016 com a música *Quadrado de Oito*. Além disso, a parede no fundo tem um grafitti com a expressão *Boss Bitch* que aparece na letra da música e faz referência a música da rapper estadunidense Doja Cat.

Na figura 24, a imagem faz referência a um ícone cultural do futebol brasileiro *Ronaldo Fenômeno* com o seu corte de cabelo que ficou famoso durante a copa do mundo de 2002. Por fim, na Figura 25, a cantora está usando um traje escrito *Furacão 2000* que faz alusão ao

movimento do *funk* dos anos 2000 e a uma produtora e gravadora carioca que foi responsável pela popularização do gênero musical nos anos 1990. Além disso, o estilo de vestimenta da cantora e dos participantes do videoclipe remete à estética dos anos 2000.

Em *Mole*, é possível identificar recursos intertextuais e interdiscursivos tanto na linguagem visual quanto na letra da canção. No videoclipe, há a presença de elementos visuais que remetem ao universo dos videogames, como as figuras geométricas do controle do *Playstation*, conforme evidenciado na análise multimodal (Quadro 41; *frames* 28, 29 e 30). Já na letra, observam-se gírias e expressões associadas ao dialeto jovem, como *tacar fyah*, *malemolência*, *metendo dança*, *cabeça feita*, *gravão*, o que demonstra uma aproximação com discursos da cultura de baile, da música eletrônica e do consumo recreativo de substâncias psicoativas como a maconha.

Os elementos intertextuais e interdiscursivos presentes em *Campo de Morango* são mais evidentes na letra da canção. Logo no primeiro verso, a palavra *Malvadona* (“Malvadona, safada, quer crime, eu sou karma”) parece dialogar com a música *Malvado*, do rapper Xamã³⁰, que constrói a imagem de um homem sedutor e de má reputação. Na canção de Luísa Sonza, essa referência é ressignificada no feminino, sugerindo uma inversão discursiva. Além das menções diretas a marcas de luxo como *Balenciaga* e *BMW*, já discutidas anteriormente, observam-se referências ao videogame *Nintendo* e à banda *The Beatles* (“Jogando Nintendo, ouvindo Beatles”), cuja canção *Strawberry Fields Forever* remete diretamente ao título do videoclipe. Por fim, há ainda uma menção ao filme infantil *Meu Malvado Favorito*, que, ao ser citado juntamente com o pirulito nos versos “Meu lindo, meu malvado favorito / Sem bala, eu prefiro pirulito/ Teu pirulito” contribui para a reprodução de um discurso de infantilização da mulher adulta.

Diante das práticas discursivas que perpassam os videoclipes analisados, é possível identificar uma dualidade entre elementos que apontam tanto para uma possível hipersexualização quanto para um potencial empoderamento, refletidos nos processos de produção, distribuição e consumo, bem como nos aspectos de contexto, intertextualidade e interdiscursividade. A seguir, reflito mais profundamente sobre essas dimensões ao analisar as práticas sociais que atravessam essas produções, com foco em questões de poder, ideologia e hegemonia, em diálogo com as análises realizadas e as teorias discutidas.

³⁰ Letra da música disponível em <https://www.letras.mus.br/mc-xama/malvado-3/> Acesso em 27 mai. 2025.

5.4. Análise das Práticas Sociais: refletindo sobre questões de poder, hegemonia e ideologia que atravessam as produções

A análise da terceira dimensão do discurso tem como objetivo explicar a relação dialética entre texto e estruturas sociais (Fairclough, 2001). Com base nas análises realizadas anteriormente — a saber: análise da transitividade, análise multimodal e análise das práticas discursivas —, esta subseção visa investigar como os videoclipes *Funk Rave*, *Mole* e *Campo de Morango* são atravessados por relações de poder, hegemonia e ideologia (Fairclough, 2001; Meurer, 2005). O foco recai sobre a forma como esses aspectos se manifestam discursivamente no texto verbal, nas representações multimodais, bem como nas questões de produção, distribuição e consumo textual.

Para analisar como o poder está representado nas produções, levo em consideração duas perspectivas teóricas. A primeira está centrada na noção de poder segundo Foucault (1995), para quem o poder não é algo que se possui, mas sim uma rede de relações que atravessam discursos, corpos e instituições. Tais relações são operadas por meio de estratégias que tanto sustentam quanto desafiam os *dispositivos de poder*. A segunda perspectiva que levo em consideração é a de bell hooks (2019), sobre a necessidade de ressignificar a concepção de poder como mero instrumento de dominação. Para a autora o poder também deve ser visto como algo que pode ser compartilhado, e utilizado de forma emancipatória.

Na narrativa de *Funk Rave*, Anitta se coloca como protagonista da própria história construindo a persona de uma *Boss Bitch*, através da qual ela se autoafirma como mulher independente, alguém que não se submete a nenhuma instância normativa de controle sobre sua conduta. Isso foi observado em processos materiais e verbais como *pagar*, *comprar* e *dever satisfação* (análise da transitividade), além de processos de ação e reação, como os gestos associados à distribuição de dinheiro e sua postura confiante (análise multimodal). Além disso, analisando os processos de produção, observou-se que ela possui um certo poder de controle e influência sobre o próprio corpo e narrativa ao participar ativamente da produção do videoclipe e da composição da letra, embora ainda inserida em uma indústria majoritariamente masculina. Diante disso, a sua performance transgrede expectativas em torno do gênero ao romper com a lógica patriarcal segundo a qual o homem é quem deveria ser o provedor e principal detentor dos recursos financeiros (Butler, 2003; Bourdieu, 2010).

Por outro lado, ao observarmos a maneira como os sujeitos são representados tanto na análise multimodal quanto nas práticas discursivas, percebemos que a artista utiliza seu lugar de privilégio para dar visibilidade aos sujeitos e à cultura periférica do *funk carioca*. Entretanto,

enquanto ela mantém o protagonismo e a centralidade da narrativa como uma mulher de origem periférica que alcançou a ascensão social e fama, há uma constante exposição de corpos racializados colocados em posição coadjuvante. Isso foi observado através das imagens em que ela está no meio de vários homens negros sem camisa, bem como nos elementos culturais observados no contexto e nos processos de interdiscursividade. Isso pode ser interpretado como uma estratégia de poder que reflete a *mercantilização da cultura*, termo cunhado por Adorno e Horkheimer (1947) *apud* Duarte (2008) que se refere à apropriação cultural como um produto de consumo, submetido a uma lógica capitalista.

Ademais, esse processo também pode ser problematizado através da perspectiva de hooks (2019) ao afirmar que quando as mulheres exercem poder em conjunto com os homens, elas acabam coagindo com a supremacia branca, capitalista e patriarcal. Mulheres influentes como Anitta possuem uma suposta liberdade para transgredir algumas normas de gênero e vendem a imagem de uma mulher “empoderada”³¹. Ela até tem o apoio dos grupos dominantes masculinos, contanto que contribua para manter e preservar o *status quo* através de uma posição de poder que parece ser transgressora, mas que mais serve para sua ascensão individual e a reprodução de uma lógica de exploração cultural (Duarte, 2002; hooks, 2019).

Em *Campo de Morango* as relações de poder são claramente observadas na análise da transitividade através dos participantes nos processos materiais (ver Quadro 13) em que o interlocutor (o homem) ocupa majoritariamente o papel de Ator enquanto a voz lírica (a mulher) assume o papel de Meta, que é o alvo das ações. Essa análise revela uma assimetria de poder que reflete a manutenção de uma estrutura de dominação que pode ser interpretada como uma hegemonia patriarcal. Para Fairclough (2001), quando o poder visa a continuidade das relações de dominação de uns sobre os outros, atribui-se o nome de poder hegemônico, sendo a hegemonia compreendida como a “liderança tanto quanto dominação nos domínios econômico, político, cultural e ideológico de uma sociedade” (p.122), ou seja, é o exercício de poder de um grupo dominante sobre um grupo subalternizado.

Nesse sentido, a hegemonia em *Campo de Morango* é observada na repetição de padrões de feminilidade que colocam a mulher em posição de submissão, tanto por meio dos processos materiais quanto pela performance erotizada analisada na dimensão multimodal. Enquanto em *Funk Rave* Anitta assume a centralidade narrativa e a direção criativa, em *Campo de Morango* Luísa Sonza se apresenta em um papel mais coadjuvante, tanto na representação da personagem

³¹ Discutirei com mais detalhes como a noção de empoderamento é representada em *Funk Rave* e nos demais vídeos na próxima subseção (5.5).

quanto no processo de produção do videoclipe, conforme revelado na análise das práticas discursivas. Esses elementos reforçam o domínio masculino por meio da repetição de estruturas e narrativas de poder (Bourdieu, 2010).

Ainda assim, como em *Funk Rave*, os discursos presentes em *Campo de Morango* também articulam relações de poder mediadas pela lógica do consumo. Referências a marcas como *Balenciaga* e *BMW*, presentes na letra da canção, remetem ao luxo e à ostentação, o que evidencia a inserção dessas representações na lógica do capital. Sobre esse aspecto, bell hooks afirma que “uma das formas de poder que as mulheres exercem na esfera econômica é o consumo” (hooks, 2019, p. 74). Embora esse consumo possa ser interpretado como um indicativo de independência e poder de escolha, ele também está inserido em uma lógica mercadológica que tende mais à reprodução do que à subversão das estruturas de poder.

No caso de *Mole*, a análise da transitividade revela o uso do pronome *[nós]* como Ator nos processos materiais, sugerindo uma ênfase na coletividade. Além disso, a presença de mulheres negras ocupando posições centrais na narrativa (análise multimodal), engajadas em trajetórias de ascensão social, reflete um exercício de poder mais alinhado ao que bell hooks (2019) denomina poder positivo ou criativo. Aqui, o poder não está associado à dominação ou controle, mas à construção de estratégias coletivas de resistência e representatividade.

Adicionalmente, a referência à maconha, presente nos processos materiais e simbólicos e reiterada pela interdiscursividade, pode ser lida como uma forma de resistência à marginalização seletiva das populações negras e periféricas (Barros; Peres, 2012; Surjus et al., 2024). Essa dimensão política é reforçada pela ambientação do videoclipe, que mostra mulheres se preparando para o trabalho em um banheiro simples, em uma estética realista que se opõe ao glamour e à ostentação de *Funk Rave* e *Campo de Morango*.

Enquanto em *Funk Rave* Anitta encena uma narrativa de alguém que já alcançou a ascensão social e se apropria da cultura periférica (o que foi interpretado anteriormente como mercantilização da cultura) em *Mole*, Iza narra seu próprio sonho de ascensão social e representa a periferia como parte constitutiva de sua identidade. Isso pode ser observado pelo cenário do banheiro simples, onde a personagem/cantora se prepara para o trabalho, e mostra outras mulheres fazendo o mesmo. Com base nisso, as representações da coletividade em *Mole* desafiam uma estrutura hegemônica racista que se manifesta, entre outros aspectos, na menor visibilidade que esse videoclipe obteve em comparação aos demais analisados e na discrepância do alcance midiático da cantora Iza em comparação com Anitta e Luísa Sonza (ver Quadro 1 e Figura 20).

Diante disso, a maneira como se deu a recepção dos vídeos nas redes sociais torna-se um dado relevante para compreender como as práticas discursivas são atravessadas por ideologias que podem naturalizar, contestar ou mesmo transformar relações de poder. Como destaca Fairclough (2001, p. 117), as ideologias são construções que envolvem o mundo físico, as relações sociais e as identidades, manifestando-se nas diferentes dimensões do discurso. Nesse sentido, é importante observar não apenas as dimensões textuais e de produção dos vídeos, mas também os processos de consumo que, neste caso, revelam como as ideologias estão presentes nas interpretações e reações do público aos vídeos. Para tanto, retomo algumas das imagens discutidas na subseção anterior (Figuras 16, 18 e 21), que ilustram comentários publicados no *X/Twitter* a respeito das performances de Anitta, Iza e Luísa Sonza.

A esse respeito, o comentário sobre Anitta em *Funk Rave*, destacado na Figura 16 reflete uma ideologia conservadora, evidenciada na forma como o discurso do internauta associa a cena de sexo performada pela cantora, em uma comunidade do Rio de Janeiro, a um suposto “estereótipo” negativo do Brasil como um “grande puteiro”. Além disso, o enunciado é marcado por uma violência discursiva explícita por meio da ameaça de agressão física aqueles que interpretam a cena como empoderamento. Tal gesto indica o caráter coercitivo da ideologia em questão, ao mesmo tempo que torna visível o incômodo gerado pela presença de expressões de sexualidade protagonizadas por artistas de influência internacional, como Anitta, especialmente quando essas expressões se dão em territórios periféricos. Isso leva à reflexão: se fosse um homem branco encenando uma performance sexual em uma zona nobre da cidade, o incômodo seria o mesmo?

De modo semelhante, o comentário sobre o vídeo *Campo de Morango*, destacado na Figura 18, é marcado por discursos de cunho moralizante. A artista é associada à satanização, além de ser desumanizada através de adjetivações depreciativas como “tiriça promíscua cansada”. A associação da cantora à “seita odiosa que demoniza Cristo” revela uma ideologia cristã que utiliza o discurso religioso como estratégia de poder para sustentar relações hegemônicas, desqualificando mulheres que transgridem as normas de gênero e sexualidade (Fairclough, 2001).

Em contraste com os discursos marcados por ideologias conservadoras dirigidos a Anitta e Luísa Sonza, o comentário sobre a performance de Iza apresentado na Figura 21 expressa um posicionamento crítico sobre a tensão entre hipersexualização e empoderamento. A citação de Audre Lorde, “não se derruba a Casa Grande com as ferramentas da Casa Grande” mencionada no comentário expressa uma crítica à tentativa de emancipação que opera dentro

dos limites impostos pela lógica do opressor, isto é, quando o “empoderamento” feminino é cooptado pela indústria cultural e transformado em mercadoria naturalizando assim uma ideologia capitalista (Duarte, 2002).

Diante do que foi apresentado, a análise das práticas sociais mostrou como os três videoclipes são atravessados por relações de poder, ideologia e hegemonia, expressados tanto no texto verbal e multimodal, quanto nas práticas discursivas. Assim, as performances dessas artistas oram reforçam normas sociais, ora desafiam padrões ligados a gênero, raça, sexualidade e classe. Em alguns momentos o empoderamento surge como uma estratégia individual de ascensão; em outros, como forma de resistência. Essas contradições evidenciam uma linha tênue entre expressões que podem indicar uma hipersexualização ou processos de empoderamento. Com base nisso, aprofundarei a seguir como esses dois aspectos se articulam a partir dos dados analisados.

5.5. Entre a “Boss Bitch” e a “Malvadona Safada”: articulando as noções de hipersexualização e empoderamento a partir dos dados

Diante dos dados resultantes das análises realizadas neste capítulo, me proponho agora investigar de maneira mais aprofundada como expressões de hipersexualização e empoderamento foram identificadas nos videoclipes *Funk Rave*, *Mole* e *Campo de Morango*, considerando o discurso em sua tridimensionalidade, constituído simultaneamente por texto, práticas discursivas e práticas sociais. Com base nisso, discutirei de que maneira tais produções midiáticas contribuem para a construção, reforço e/ou contestação de processos de hipersexualização e/ou empoderamento.

Muito além de uma simples exacerbação da sexualidade, a hipersexualização constitui um processo discursivo que se materializa não apenas no texto em si, mas nas práticas discursivas, e práticas sociais.

No videoclipe *Funk Rave*, de Anitta, observamos através da análise multimodal corpos negros masculinos seminus encarando a câmera com expressões sérias (Quadro 27, *Frame* 5). Além disso, embora a cena de sexo seja protagonizada por um ator branco, é um homem negro que aparece nos processos simbólicos sugestivos (Quadro 40, *Frames* 19 e 22), como na cena em que chupa uma laranja. Essa construção discursiva reforça um estereótipo racista que representa o homem negro como um objeto de desejo, sempre disponível sexualmente, e associa sua masculinidade à força bruta (Rodrigues, 2020).

Ademais, a presença da Fava de Aridã simbolizando a genitália feminina (Quadro 40; *Frame* 21) contribui para a hipersexualização da mulher negra (Carmo; Rodrigues, 2021),

intensificada por aquilo que Lugones (2020) conceitua como *colonialidade de gênero*. pois trata-se da apropriação de um elemento de rituais religiosos afro-brasileiros, ao qual é atribuído um significado sexual, desconsiderando sua origem ancestral (Oyěwùmí, 2021). Nesse sentido, hipersexualização não está inserida apenas em uma lógica cisheteropatriarcal, mas também em um sistema colonial de controle sobre corpos e subjetividades marginalizadas. Daí a necessidade de uma análise interseccional (Akotirene, 2019).

Além disso, alguns dados evidenciam conquistas oriundas da revolução sexual feminista (Barros, 2024), como o direito de a mulher expressar sua sexualidade de forma autônoma, desvinculada da lógica reprodutiva e da cultura do amor romântico, perpetuada por discursos religiosos moralizantes. No entanto, os processos de consumo dos videocliques indicam interdições a essas expressões, como observado nos comentários sobre os videocliques de *Funk Rave* e *Campo de morango*.

Em *Campo de morango*, há uma evidente contradição entre a suposta liberdade sexual e a reprodução de normas hegemônicas. Embora no texto verbal esteja expressa a valorização do prazer feminino, com referências ao orgasmo e à superação do amor romântico (“eu tô chegando lá” /”me bota e pode falar que me ama”) observa-se a submissão da mulher no ato sexual, marcada pelo protagonismo do interlocutor como Ator na maioria dos processos materiais (Quadro 13), bem como pelos adjetivos “Vizinha pelada” e “Malvadona Safada”, atribuídos pela própria voz lírica a si mesma.

Além disso, no texto multimodal, foram identificadas tanto representações narrativas quanto conceituais, com a presença de mulheres brancas sensualizando juntas em uma cama manchada por tinta vermelha, elemento que pode simbolizar sangue em um contexto de violência sexual (Quadro 39; Quadro 43). Os versos “Sonhei com campos de morango / Tu provando da fruta enquanto eu tava me excitando / Acordei, tu tava me chamando / Eu tava de ladinho e tu ia colocando”, em conjunto com a reação da cantora ao “acordar” em uma cama suja de “sangue” com uma expressão de arrependimento (Quadro 43, *Frame* 39), sugerem fortemente a interpretação de um contexto de abuso sexual.

Outros elementos relevantes na análise de Campo de Morango foram identificados na oração mental “Eu prefiro pirulito”, na qual o termo “pirulito” funciona como metáfora para o órgão genital masculino. Outro ponto importante é a referência ao filme infantil *Meu Malvado Favorito*, evidenciada nos processos de interdiscursividade nas análises das práticas discursivas. Nesse caso, a interdiscursividade com o universo infantil somada à sexualização

do corpo adulto contribui para naturalizar discursos pedófilos, mesmo que de forma indireta ou inconsciente.

Esses dados revelam algo que pode ser interpretado como um processo de auto-objetificação, que ocorre quando a mulher passa a se enxergar através do olhar masculino, naturalizando e reproduzindo a objetificação (Fredrickson; Roberts, 1997). No caso de *Campo de Morango*, há uma reprodução de discursos que levam à naturalização de violências não apenas simbólicas, mas violências como a pedofilia e o abuso sexual (Fairclough, 2001; Bourdieu, 2010). Para tensionar esse aspecto, retomo Ricci e Pereira (2022) mencionadas na introdução deste trabalho, que apontam que a exposição da nudez e a hipersexualização de cantoras no cenário musical são frequentemente associadas ao discurso de empoderamento feminino, uma vez que meninas brasileiras, entre 12 e 20 anos, percebem artistas como Anitta e Luísa Sonza como símbolos do feminismo.

Essa constatação evidencia a contradição apontada por bell hooks (2020) sobre a confusão entre promiscuidade e libertação sexual, o que instiga o debate acerca da tensão entre hipersexualização e empoderamento.

Sobre empoderamento, Matias (2018) afirma que este é um conceito historicamente presente no feminismo. Em contrapartida, muitos ainda confundem empoderamento com o ato de “dar poder” a alguém. Nesse sentido, hooks (2019) aponta que o poder é muitas vezes compreendido sob a perspectiva da dominação, o que faz com que muitas mulheres, ao ascenderem ao poder, acabem por reproduzir normas patriarcais, como é o caso de Anitta em Funk Rave, por exemplo. A artista é uma mulher de origem periférica, vinda de uma família inter-racial, que hoje ocupa uma posição de destaque por meio da sua arte, mas que ainda está inserida em um sistema que lucra com o chamado “empoderamento feminino” e posiciona as subjetividades negras e periféricas como coadjuvantes em uma narrativa de autopromoção.

Há, portanto, uma incompreensão do que seja o “poder feminino”, que, segundo bell hooks (2020), deveria representar um meio de romper com as estruturas patriarcais, em vez de reproduzi-las. No entanto, o que mais se observa é a constante reprodução de lógicas patriarcais e coloniais de dominação, inclusive sobre a sexualidade feminina e racializada, que acabam sendo mascaradas de empoderamento. Mas como podemos identificar esses aspectos nos vídeos?

O primeiro passo é compreender que o empoderamento não se resume à ascensão individual. Segundo Sardenberg (2006), hooks (2019) e Berth (2023), trata-se de um ato político voltado à transformação coletiva das estruturas de dominação. Acrescento ainda que esse

processo é necessariamente interseccional (Akotirene, 2019), pois envolve a superação de opressões relacionadas à classe social, raça e gênero. Por isso, o empoderamento não deve ser entendido como um instrumento de poder individual, já que seu objetivo é promover uma mudança coletiva, ainda que se inicie por uma “movimentação interna de tomada de consciência” (Berth, 2023, p. 25).

A tomada de consciência, embora individual, só pode ser considerada empoderadora quando está articulada a uma prática transformadora (Freire, 1987, *apud* Berth, 2023, p. 38). Esse aspecto pôde ser observado nos dados relativos ao videoclipe de *Mole*, em que a cantora Iza utiliza sua posição de poder, inclusive como roteirista da produção, para incluir outras mulheres negras e periféricas em sua narrativa. Além disso, o videoclipe aborda por meio de metáforas e processos simbólicos o uso recreativo da maconha, tema controverso frequentemente relacionado à marginalização da população negra e periférica (Barros; Peres, 2012; Surjus *et al.*, 2024). Nesse caso, percebe-se um deslocamento do foco apenas na imagem individual da artista para uma perspectiva de coletividade.

Para além dessa perspectiva coletiva, compreendemos que o empoderamento é atravessado por quatro dimensões: cognitiva, psicológica, política e econômica. Para que se configure como empoderamento de fato, essas quatro dimensões devem estar presentes (Stromquist, *apud* Berth, 2023).

No videoclipe *Funk Rave*, podemos observar indícios das dimensões psicológica e econômica na construção da persona *Boss Bitch*: uma mulher financeiramente independente, emocionalmente autônoma e autoconfiante, que subverte expectativas em torno de sua sexualidade. No entanto, ao analisar a dimensão cognitiva, que diz respeito à visão crítica da realidade, e a dimensão política, que se refere à mobilização para transformação das desigualdades, percebe-se que essas não estão claramente presentes no discurso. Poderíamos dizer que a dimensão política está implícita no processo de produção, uma vez que Anitta atua como diretora criativa em uma indústria predominantemente machista. Assim como Iza, Anitta também inclui subjetividades negras e periféricas em seu videoclipe, o que pode sinalizar uma consciência sobre as desigualdades de poder. Contudo, a posição que essas subjetividades ocupam na narrativa visual é secundária e marcada pela hipersexualização.

Já em *Campo de Morango*, pode-se dizer que há apenas indícios da dimensão econômica, visível na menção a marcas de luxo (*Balenciaga* e *BMW*), o que sugere uma mulher com poder aquisitivo. No entanto, não consegui identificar traços de consciência crítica nem mobilização para a transformação das relações de poder. Pelo contrário, como já discutido

anteriormente, há uma reprodução da dominação masculina, que posiciona a mulher em um lugar de submissão sexual.

Embora as artistas tenham participado da produção dos videoclipes, eles ainda estão inseridos em uma indústria que os condiciona a uma hegemonia capitalista. Diante disso, quando analisamos a visibilidade e repercussão dessas artistas e das produções analisadas, a discrepância é significativa entre elas. A partir desse dado, ficam os seguintes questionamentos: Com o que a indústria musical lucra mais? Com corpos negros hipersexualizados? Com mulheres brancas performando sexualidade em um contexto fetichizado? Ou com mulheres negras periféricas sendo representadas no seu sonho de ascensão social? E para refletir sobre esses aspectos lanço ainda mais uma questão: E se as mulheres negras estivessem sendo explicitamente hipersexualizadas no videoclipe de *Mole*, ele teria alcançado a mesma visibilidade e repercussão que *Funk Rave* e *Campo de Morango*?

Diante dessas reflexões, a análise dos videoclipes revela que a hipersexualização e o empoderamento, embora aparentemente antagônicos, coexistem de maneira ambígua nessas produções, sobretudo quando atravessados por marcadores interseccionais como raça, gênero e classe (Akotirene, 2019). Com isso, as representações midiáticas, longe de serem neutras, reforçam e naturalizam violências simbólicas e materiais que afetam principalmente corpos racializados e marginalizados, enquanto promovem discursos seletivos de autonomia e poder.

Nesse sentido, a triplidade opressora proposta por Bezerra (2023) contribui para aprofundar a compreensão dessas dinâmicas, evidenciando como racismo, sexismo e colonialidade se entrelaçam para invisibilizar e legitimar essas violências. Essa perspectiva permite perceber que os videoclipes não apenas reproduzem práticas sociais hegemônicas, mas também operam em um sistema discursivo que articula múltiplas camadas de opressão, muitas vezes mascaradas por discursos de empoderamento.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve como objetivo investigar como os discursos presentes nos vídeos *Funk Rave*, *Campo de Morango* e *Mole*, de Anitta, Luísa Sonza e Iza, constroem, reforçam ou contestam expressões de hipersexualização e/ou empoderamento, considerando a tridimensionalidade do discurso proposta por Fairclough (2001): texto, práticas discursivas e práticas sociais. A análise linguística se baseou no sistema de transitividade da Linguística Sistêmico-Funcional e na metafunção representacional da Gramática do Design Visual, em articulação com uma perspectiva crítica, interseccional e descolonial.

Nessa perspectiva, as análises buscaram responder às perguntas que nortearam este estudo, a saber: (1) Como os processos de transitividade e as representações narrativas e conceituais nas letras e imagens dos vídeos de *Funk Rave*, *Mole* e *Campo de Morango* constroem discursos de hipersexualização e/ou empoderamento? (2) De que forma as práticas discursivas nos vídeos refletem questões de hipersexualização e empoderamento? (3) Como as práticas sociais associadas aos vídeos, refletindo questões de poder, ideologia e hegemonia, articulam-se com as concepções de hipersexualização e empoderamento?

Considerando que o discurso é atravessado simultaneamente pelas dimensões de texto, prática discursiva e prática social (Fairclough, 2001), as expressões de hipersexualização e empoderamento se apresentaram de maneira ambígua nas três produções. Tais expressões não se manifestaram apenas nas letras e imagens, mas também nos processos de produção, distribuição, consumo, bem como em aspectos de poder, hegemonia e ideologia.

Nas análises de transitividade, observei que as escolhas léxico-gramaticais mobilizaram diferentes tipos de processos (materiais, mentais, relacionais, comportamentais e verbais) para construir discursos atravessados tanto por empoderamento quanto por hipersexualização. Em *Funk Rave*, processos materiais associados à autonomia financeira e à autoafirmação da artista bem como processos relacionais e comportamentais construíram a narrativa através da persona de uma *Boss Bitch*. Em *Mole*, os processos revelaram uma experiência coletiva de liberdade e resistência, articulando dança, música e efeitos da maconha como símbolos de empoderamento e identificação entre mulheres negras. Já em *Campo de Morango*, a transitividade enfatizou o eu lírico como objeto de desejo e da ação alheia, o que pode naturalizar relações de submissão feminina em torno da sexualidade.

Na análise multimodal, os vídeos construíram discursos de hipersexualização e empoderamento por meio das representações narrativas e conceituais. *Funk Rave* apresentou processos simbólicos sugestivos à sexualidade, como a laranja sendo lambida pelo homem

negro, o martelo representando o ato sexual, a fava de aridã simbolizando a genitália feminina e o sacolé sendo chupado pela cantora. Tais elementos permitem a leitura de uma hipersexualização, principalmente de corpos negros, enquanto a cantora é representada como figura de poder em processos de ação e reação. Em *Campo de Morango*, o morango, a tinta vermelha e a cama simbolizam sensualidade e vulnerabilidade, a combinação entre prazer e dor torna evidente a linha tênue entre empoderamento e hipersexualização. Em contraste, *Mole* traz processos simbólicos associados ao cotidiano de mulheres periféricas e seu sonho de ascensão social, associados à imaginação e à liberdade (como o desodorante transformado em microfone e a fumaça de maconha). Esses elementos combinados com a letra da música e os processos de ação relacionados à dança, promovem a representatividade por meio da identificação coletiva, além de tensionar estigmas sociais e raciais.

Nas práticas discursivas, percebi diferenças relevantes nos processos de produção, distribuição e consumo. Enquanto *Mole* e *Funk Rave* contaram com maior protagonismo criativo das artistas como roteiristas e diretoras criativas, em *Campo de morango* a participação da cantora na composição, evidenciando a centralidade masculina na produção. A distribuição dos três videoclipes ocorreu majoritariamente em plataformas digitais, mas com alcance desigual: *Funk Rave* projetou-se internacionalmente e recebeu prêmios, *Campo de Morango* destacou-se nacionalmente, e *Mole* teve alcance menor, ainda que sua proposta artística tenha sido inovadora em termos de representatividade. No consumo, comentários e críticas de internautas mostraram como interpretações variam de acordo com ideologias, valores e crenças, com algumas leituras celebrando empoderamento e outras apontando hipersexualização, reforçando a polarização entre esses discursos.

Nas práticas sociais, os videoclipes evidenciaram como os textos são atravessados por relações de poder, ideologia e hegemonia. *Funk Rave*, ao representar os sujeitos e a cultura periférica como produto cultural global, ao mesmo tempo que dá visibilidade a esses grupos reproduz estereótipos de gênero e raça que remetem à hipersexualização de corpos negros. De maneira semelhante, em *Campo de Morango* é possível identificar uma subversão às normas de gênero, por ser uma mulher falando sobre sexo e prazer. Porém, há uma assimetria de poder que pode ser interpretada também como uma auto-objetificação quando ela se coloca mais como objeto de desejo masculino. Já em *Mole* consegui identificar mais práticas de resistência, que dão protagonismo a mulheres negras, subvertendo padrões hegemônicos de gênero e raça, e reforçam um empoderamento mais coletivo e interseccional.

Ao reunir os resultados das análises textuais, multimodais, discursivas e sociais, compreendo que as expressões de hipersexualização e empoderamento estão presentes nas três produções de forma ambígua, embora tais expressões possam se apresentar de maneira mais explícita em uma produção do que em outra. Se eu estivesse considerando a hipersexualização como uma mera sexualização exagerada, poderia afirmar que *Campo de Morango* e *Funk Rave* apresentam expressões de hipersexualização de forma mais sugestiva, por meio dos processos simbólicos sugestivos de *Funk Rave*, as representações dos sujeitos, o conteúdo da letra de *Campo de Morango*, bem como a tinta vermelha simbolizando “sangue” em um suposto contexto de violência sexual.

Em contrapartida, também há elementos nessas duas produções que podem ser interpretadas como empoderamento, principalmente o fato de serem artistas mulheres influentes que expressam suas sexualidades livremente. Por outro lado, interpreto que *Mole* constrói um discurso de empoderamento de maneira mais clara do que a hipersexualização ao articulando dimensões subjetivas e coletivas, com protagonismo de mulheres negras e narrativas que desafiam estigmas sociais e raciais. No entanto, as danças sensuais e exposição corporal presentes no videoclipe podem ser interpretadas por algumas pessoas como hipersexualizadas, embora, ao meu ver e através da minha análise, a obra como um todo expressa um empoderamento coletivo, mais próximo da concepção de Berth (2023), enquanto *Funk Rave* e *Campo de Morango* focam mais no empoderamento individual e econômico.

É importante ressaltar novamente as análises foram realizadas através de um recorte de apenas três videoclipes específicos, um de cada artista, de modo que os discursos de hipersexualização e empoderamento identificados dizem respeito às escolhas linguísticas e visuais desses materiais, bem como às práticas discursivas e sociais que os atravessam, e não à totalidade da obra de Anitta, Iza ou Luísa Sonza. Esta pesquisa não tem o intuito de reforçar rivalidades femininas, mas evidenciar como os discursos são atravessados por ambiguidades e tensões interseccionais, podendo coexistir tanto expressões de empoderamento quanto de hipersexualização em um mesmo videoclipe. Com base nisso, os resultados aqui discutidos estudo não devem ser interpretados como uma hierarquização entre as artistas, tampouco como julgamento de suas trajetórias e de suas produções musicais de forma generalizada.

Diante desses apontamentos, o que se encontra entre a “Boss Bitch” e a “Malvadona Safada” é um sistema interseccional de opressões sustentado por estruturas cisheteropatriarcais, colonialistas racistas e capitalistas (Akotirene, 2019; Lugones, 2020; Bezerra, 2023). Os discursos analisados evidenciam que a hipersexualização não é uma mera exacerbação da

sexualidade, mas um processo discursivo construído historicamente, materializado em diferentes níveis: verbal, multimodal e social. Ao mesmo tempo, demonstram como o empoderamento, frequentemente confundido com autopromoção ou com o acesso individual a espaços de poder, precisa ser compreendido como uma prática política e coletiva de transformação.

Essa constatação aponta para a necessidade de tensionarmos discursos celebrativos em torno da sexualidade feminina quando eles desconsideram as intersecções entre raça, classe, gênero e colonialidade. A presente pesquisa também revela como a indústria cultural se apropria de discursos feministas e antirracistas, esvaziando seus sentidos em prol da mercantilização dos corpos. Nesse contexto, o discurso funciona como prática social que (re)produz e legitima desigualdades, mas que também pode ser lugar de resistência e subversão.

Apesar da amplitude do debate, ainda há uma lacuna significativa em estudos que sistematizem a análise crítica de vídeos a partir de suas camadas verbais, multimodais e sociais. Esta pesquisa buscou contribuir para esse campo, desenvolvendo um modelo analítico que pode ser aplicado tanto na pesquisa quanto em práticas educativas críticas e interseccionais, ampliando o repertório da Linguística Aplicada para lidar com textos midiáticos contemporâneos.

Além disso, ao ser atravessada por uma perspectiva descolonial, esta dissertação se insere no movimento de “pensar o mundo através de um olhar não-ocidentalista” (Moita Lopes, 2006, p. 88), priorizando vozes do Sul Epistemológico. Ao dialogar com autoras e autores como Akotirene (2019), Lugones (2020), Carmo e Rodrigues (2021) Berth (2023) e Bezerra (2023), o trabalho busca “confluenciar” saberes (Bispo dos Santos, 2023), articulando teorias forjadas a partir das margens com aportes de outras tradições teóricas como Foucault (1988, 1995, 1996), Bourdieu (2010), Butler (2019) e bell hooks (2020), sem hierarquizá-los.

Ademais, a presente pesquisa oferece contribuições à Linguística Aplicada Transviada (Bezerra, 2023) ao afirmar uma abordagem que problematiza as normatividades de gênero e sexualidade, desestabiliza as epistemologias dominantes e reivindica uma análise crítica, situada e comprometida com transformações sociais. Em um cenário marcado pela ascensão de discursos conservadores, é urgente que a LA se posicione não apenas como campo acadêmico, mas como prática política de transformação.

Enquanto pesquisadora, este trabalho contribuiu para que eu pudesse compreender com mais profundidade como estamos inseridas/os/es em uma ordem discursiva que dita como devemos nos vestir, nos comportar e expressar nossa sexualidade, sob a lógica de uma

hegemonia cisheteropatriarcal, racista e capitalista, e que isso não deve ser uma justificativa para nos paralisar, mas sim um motivo para enfrentar. Este trabalho é, para mim, um exemplo de como o enfrentamento é possível por meio do discurso.

Retomo aqui o que escrevi nas considerações iniciais: concluir esta pesquisa é, antes de tudo, um ato de resistência. Mas hoje compreendo que ela representa também a realização do sonho daquela adolescente rebelde que queria “enfrentar o sistema” e “mudar o mundo”. Agora sei que não posso transformar o mundo inteiro, mas me transformei a mim mesma ao entender que as opressões de gênero e sexualidade são indissociáveis do racismo e que eu poderia chegar a uma definição do que é hipersexualização sem reduzi-la a um fenômeno. Essa transformação passou por uma escolha epistemológica: trazer as vozes do Sul como fundamentos teóricos das análises e, com isso, superar a visão que eu mesma já tive sobre empoderamento, aquela que confundia liberdade com expressão sexual voltada ao olhar masculino e à lógica da individualidade.

Encerrar esta pesquisa, portanto, é mais do que cumprir uma etapa acadêmica. É reconhecer que a liberdade que eu tanto buscava na adolescência hoje se transforma em consciência crítica que me move a (re)existir.

REFERÊNCIAS

ANITTA. **Funk Rave (Official Music Video)**. Rio de Janeiro: Ginga Pictures, 2023. Son., color. Legendado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SmpNmsuNA2E>. Acesso em: 01 jul. 2024.

AGUIAR, Meiriane C.; NAZARETH, Isis V.; LOPES, Yasmin A.; MARQUES, Rejane C.; BORGES, Fabrícia C.; BELLO, Thayssa C. Objetificação do corpo feminino: uma revisão integrativa das publicações científicas. **Relações de Gênero e as Subjetividades em Contextos Culturais**, p. 87-97, 22 maio 2020. Atena Editora. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.22533/at.ed.5822022058>. Acesso em: 10 abr. 2025.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BARROS, Patrícia. Revolução sexual, feminismo & contracultura na perspectiva de Rose Marie Muraro em Libertação sexual da mulher (1970). **Revista Feminismos**, v. 11, n. 2, p. 1-23, 22 jan. 2024. Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.9771/rf.v11i2.57220>. Acesso em: 10 abr. 2025.

BARROS, André; PERES, Marta. **Proibição da maconha no Brasil e suas raízes históricas escravocratas**. Periferia, v. 3, n. 2, 2012. Disponível em: 10.12957/periferia.2011.3953. Acesso em: 12 jun. 2025.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Sueli Carneiro; Jandaíra, 2023. 176 p.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970.

BEZERRA, Fábio. **Linguística Aplicada Transviada: gênero e sexualidade nos estudos da linguagem em perspectiva descolonial, interseccional e transdisciplinar**. Campinas: Pontes Editores, 2023.

BEZERRA, Fábio; GOMES, Brenda A. Análise crítica do discurso multimodal de representações da mulher na música pop: um estudo de caso sobre a imagem dinâmica. **Prolíngua**, V. 14, n. 2, p. 28-43, 2019.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. Semear palavras. In: BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora; PISEAGRAMA, 2023. p. 09-15.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 7.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARDENAS, Laryane V. O Transtorno Hipersexual: uma análise sobre os traços comportamentais, sociais e psicológicos comuns entre as pessoas acometidas pelo transtorno de comportamento sexual compulsivo. **Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento**, p. 47-65, 22 fev. 2022. Revista Científica Multidisciplinar Núcleo Do Conhecimento. Disponível em: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/psicologia/transtorno-hipersexual>. Acesso em: 5 abr. 2025.

CARMO, Nádia A.; RODRIGUES, Ozaias S. Minha carne não me define: a hipersexualização da mulher negra no Brasil. **O Público e o Privado**, Fortaleza, v. 19, n. 40 set/dez, 2021.

COBO BEDIA, Rosa. El cuerpo de las mujeres y la sobrecarga de sexualidad.

Investigaciones Feministas, v. 6, p. 7–19, 2 dic. 2015 Disponível em:

https://doi.org/10.5209/rev_INFE.2015.v6.51376. Acesso em 11 abr. 2025.

COSTA, Ana Kerlly Souza da. Hipersexualização frente ao empoderamento: a objetificação do corpo feminino evidenciada. In: **Anais eletrônicos do VII Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade, do III Seminário Internacional Corpo, Gênero e Sexualidade e do III Luso-Brasileiro Educação em Sexualidade, Gênero, Saúde e Sustentabilidade**. Rio Grande: Editora da FURG, 2018. ISBN 978-85-7566-547-3. p. 1-8.

CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color. **Stanford Law Review**, v. 43, n. 6, p. 1241-1299, 1991.

CUNHA, Maria A.; SOUZA, Maria M. **Transitividade e seus contextos de uso**. São Paulo: Cortez, 2011.

DEPEXE, Sandra; VIEIRA, Alexandra M.; MARQUES, Laura S.; FREITAS, Marina J. Vai malandra: Anitta e as discussões no Twitter acerca da representatividade da mulher brasileira. **Cambiassu: Estudos em Comunicação**, São Luís, v. 15, n. 26, p. 100-114, dez. 2020.

Disponível em:

<https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/cambiassu/article/view/15275>. Acesso em: 18 out. 2024.

DUARTE, Rodrigo. **Adorno/Horkheimer & A dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. 72 p.

FAIRCLOUGH, Norman. **Critical discourse analysis**. Londres: Longman: 1995.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. 2.ed. Tradução: Izabel Magalhães. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

FAIRCLOUGH, Norman. **Language and power**. 3. ed. Londres: Longman, 2015.

FIRMINO, Flávio H.; PORCHAT, Patrícia. Feminismo, identidade e gênero em Judith Butler: apontamentos a partir de “problemas de gênero”. **Doxa: Revista Brasileira de Psicologia e Educação**, Uberlândia, v. 19, n. 1, p. 51-61, jun. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.30715/rbpe.v19.n1.2017.10819>. Acesso em: 7 jun. 2025.

FLORES, Bruna de S. **Mulher na mídia: uma análise sobre a representação do corpo feminino nos vídeos da Luísa Sonza**. 2023. 76 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Publicidade e Propaganda) – Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Trad. de M. T. da C. Albuquerque e J. A. Guilhaon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 107-130.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. L.F.de A. Sampaio. 3.ed. São Paulo: Loyola, 1996. p. 5-51.

FOUCAULT, Michel. Diálogos sobre o poder. In: FOUCAULT, M. **Estratégia, poder-saber**. Coleção Ditos & Escritos, v. IV. Rio de Janeiro: Forense, 2006. p. 253-266.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FOUCAULT, Michel. Sexualidade e poder. In: FOUCAULT, M. **Ditos e escritos – Ética, sexualidade, política**, v. V. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. p. 56-76.

FREDRICKSON, Barbara L.; ROBERTS, Tomi-Ann. Objectification theory: toward understanding women's lived experiences and mental health risks. **Psychology of Women Quarterly**, v. 21, n. 2, p. 173-206, jun. 1997. Sage Publications. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1111/j.1471-6402.1997.tb00108.x>. Acesso em: 5 abr. 2025.

FUZER, Cristiane; CABRAL, Sara R. **Introdução à gramática sistêmico-funcional em língua portuguesa**. Campinas: Mercado de Letras, 2014.

GOMES, Camilla. Gênero como categoria de análise decolonial. **Civitas: Revista de Ciências Sociais**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 65, abr. 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15448/1984-7289.2018.1.28209>. Acesso em: 15 jun. 2025.

HALLIDAY, Michael. **An introduction to functional Grammar**. 2ª ed. London: Edward Arnold, 1994.

HALLIDAY, Michael; MATTHIESSEN, Christian. **An introduction to functional grammar**. 3. ed. London: Edward Arnold, 2004.

HEBERLE, Viviane. Apontamentos sobre linguística sistêmico-funcional, contexto de situação e transitividade com exemplos de livros de literatura infantil. **Delta: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada**, v. 34, n. 1, p. 81-112, 2018.

HOOKS, bell. Alteração das perspectivas sobre o poder. In: HOOKS, b. **Teoria Feminista: da margem ao centro**. Trad. Reiner Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019. p. 66-75.

HOOKS, bell. Uma política sexual feminista: uma ética de liberdade mútua. In: HOOKS, b. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. 13. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020. p. 127-136.

IZA. **Mole (Clipe Oficial)**. Roteiro: Iza. Rio de Janeiro: Warner Music, 2022. P&B. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uWvuG_SwGlQ&ab_channel=IZA. Acesso em: 11 jun. 2025.

LIMA-LOPES, Rodrigo; VENTURA, Carolina. **A transitividade em português**. Direct Papers, v. 55, 2008.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 52-83.

LUÍSA SONZA. **Campo De Morango (Clipe Oficial)**. São Paulo: Fraga Studio, 2023. Son., P&B. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CF8L6ZYIgPo&ab_channel=LuisaSonzaVEVO. Acesso em: 11 jun. 2025.

KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. **Reading images: the grammar of visual design**. 2. ed. London: Routledge, 2006.

MATIAS, Wédja R. Feminismo e empoderamento da mulher na sociedade brasileira. **Cadernos de Clio**, Curitiba, v. 8, n. 1, p. 11-29, 10 nov. 2018. Universidade Federal do Paraná. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5380/clio.v8i1.53648>. Acesso em: 25 abr. 2025.

MILANEZ, Nilton. Como fazemos a experiência de nossas sexualidades hoje? Corpo, pedagogia e cultura de si em *Girl from Rio*, de Anitta. **Policromias – Revista do Discurso, Imagem e Som**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 260-279, jan./abr. 2022.

MEURER, José L. Gêneros textuais na análise crítica de Fairclough. In: BONINI, Adair; MOTTA-ROTH, Désirée (orgs.). **Gêneros: teorias, métodos, debates**. São Paulo: Parábola Editorial, 2005. p. 81-106.

MOITA LOPES, Luiz P. Pesquisa interpretativista em Linguística Aplicada: a linguagem como condição e solução. **D.E.L.T.A.**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 329-338, 1994.

MOITA LOPES, Luiz P.; FABRÍCIO, Branca Falabella. Por uma ‘proximidade crítica’ nos estudos em Linguística Aplicada. **Calidoscópio**, São Leopoldo, v. 17, n. 4, p. 711-723, 9 dez. 2019. UNISINOS. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4013/cld.2019.174.03>. Acesso em: 25 nov. 2024.

MOITA LOPES, Luiz P. Linguística Aplicada e vida contemporânea: problematização dos construtos que têm orientado a pesquisa. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da (org.). **Por uma Linguística Aplicada Indisciplinar**. São Paulo: Parábola, 2006. p. 85-107.

MOZDZENSKI, Leonardo. As configurações genéricas e multimodais do videoclipe. **Signo**, Santa Cruz do Sul, v. 38, n. 64, p. 100-115, 2 jan. 2013. APESC. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17058/signo.v38i64.3392>. Acesso em: 05 abr. 2025.

NASCIMENTO, Roseli; BEZERRA, Fábio; HEBERLE, Viviane. Multiletramentos: iniciação à análise de imagens. **Linguagem & Ensino**, Pelotas, v. 14, n. 2, p. 529-552, 2011.

NORONHA, Ana L. Empodere-se ou objetifique-se tentando: uma análise temática e de narrativa dos vídeos mais populares das divas pop brasileiras. In: ENCONTRO DA ANPAD, 46., 2022, on-line. **Anais eletrônicos [...]**. Maringá: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Administração, 2022. Disponível em: <https://anpad.com.br/uploads/articles/120/approved/62db9e3397c76207a687c360e0243317.pdf>. Acesso em: 15 out. 2023.

OLIVEIRA, Lorena. A sexualidade feminina no Brasil: controle do corpo, vergonha e má-reputação. **Revista Direito e Sexualidade**, Salvador, v. 1, n. 2, p. 99-117, 22 dez. 2020. Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.9771/revdirsex.v1i2.42440>. Acesso em: 15 jun. 2025.

OLIVEIRA, Pâmella R.; SILVA, Francinaldo R.; SILVA, Francisco V. Resistência, empoderamento e subjetividade da mulher negra no videoclipe *Dona de mim*, de Iza. **Antares: Letras e Humanidades**, Caxias do Sul, v. 13, n. 30, p. 234-264, 1 out. 2021. Universidade de Caxias do Sul. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18226/19844921.v13.n30.09>. Acesso em: 15 out. 2023.

OYĚWŪMÍ, Oyèrónkẹ. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais sobre gênero. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. 324 p.

PERROTTA, Giulio. The concept of “hypersexuality” in the boundary between physiological and pathological sexuality. **International Journal of Environmental Research and Public Health**, v. 20, n. 10, p. 5844, 17 mai. 2023. MDPI AG. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.3390/ijerph20105844>. Acesso em: 08 abr. 2025.

PIOVEZANI, Carlos; ALVES FILHO, Manoel S. Discurso. *In*: AZEVEDO, Tania Maris de; FLORES, Valdir do Nascimento. (org.). **Estudos do discurso: conceitos fundamentais**. Petrópolis: Editora Vozes, 2024. p. 129-146

RESENDE, Viviane; RAMALHO, Viviane. **Análise de Discurso Crítica**. São Paulo: Contexto, 2006.

RICCI, Larissa; PEREIRA, Maria I. **Entenda as origens e as consequências da hipersexualização das divas pop**. Jornal Estado de Minas, Estado de Minas, Belo Horizonte, 26 mar. 2022. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/nacional/2022/03/26/interna_nacional,1355468/entenda-as-origens-e-as-consequencias-da-hipersexualizacao-das-divas-pop.shtml. Acesso em: 17 dez. 2024.

RODRIGUES, Walter. Desmitificando a sensualidade naturalizada do ébano: um estudo acerca da objetificação do corpo do homem negro. **Cadernos de Gênero e Tecnologia**, v. 13, n. 41, p. 267-284, 5 jan. 2020. Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.3895/cgt.v13n41.9281> . Acesso em: 15 jun. 2025.

SARDENBERG, Cecília. **Conceituando “Empoderamento” na Perspectiva Feminista**. Artigo – NEIM/UFBA, Bahia, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/6848>. Acesso em 25 abr. 2025.

SILVA, Dionyella. O discurso de Anitta: produção de autoestima e sensualidade. *In*: **COGITE – Colóquio Sobre Gêneros & Textos**, 2016. Anais do V Cogite. Picos - PI: Revistas Eletrônicas da UFPI, 2016. p. 62-72. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/ancogite/issue/view/505>. Acesso em: 16 set. 2025.

SILVA, Alana L.; PIMENTEL, Ana M.; OLIVEIRA, Andre D.; LEMOS, Claudêna. PRÁTICA DISCURSIVA. *In*: IRINEU, Lucineudo; PEREIRA, Adriana; SILVA, Ametista; SANTANA, Ana L.; LIMA, Fernando H.; SANTOS, Suellen. **Análise de discurso crítica: conceitos chave**. Campinas - SP: Pontes, 2020. p. 232.

SURJUS, Luciana; NUNES, Douglas; PAULA, Tadeu; FAUSTINO, Deivison; DAVID, Emiliano. Podem pessoas negras usar maconha para o bem-estar? **Plural - Revista de Psicologia Unesp Bauru**, v. 3, p. 1-25, 2 out. 2024. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.59099/prpub.2024.53>. Acesso em: 15 jun. 2025.

VAN LEEUWEN, Theo. Moving English: the visual language of film. *In*: GOODMAN, Sharon; GRADDOL, David (Orgs.). **Redesigning English: new texts, new identities**. Londres: Routledge, 1996. p. 81-103.

TEIXEIRA, Filomena. Hipersexualização, gênero e media. **Revista Interacções**, v. 11, n. 39, 2016. Disponível em: 10.25755/int.8718. Acesso em: 08 abr. 2025.

THOMPSON, John B. **Studies in the theory of ideology**. Cambridge: Polity Press, 1984.

THOMPSON, John B. **Ideology and modern culture**. Cambridge: Polity Press, 1990.

THOMPSON, Geoff. **Introducing functional grammar**. 2 ed. London: Taylor & Francis Ltd, 2004.

ZURBRIGGEN, Eileen L.; COLLINS, Rebecca L.; LAMB, Sharon; ROBERTS, Tomi-Ann; TOLMAN, Deborah L.; WARD, L. Monique **APA task force on the sexualization of girls**. American Psychological Association, 2007.

ANEXO I - LETRAS DAS MÚSICAS + ANÁLISE DA TRANSITIVIDADE

ANITTA - FUNK RAVE + ANÁLISE DA TRANSITIVIDADE

Look at what you cannot have
Boss bitch, mulher mala, mala
Encuéntrame en el trópico
Por los lados de Punta Cana

Tasty, si pruebas
Voy a que te quedas
Tasty, si pruebas
Vas a dejar tu jeva

É gostoso de boca
Me lleva a la locura
Con lo que tengo en el banco
Yo me compro la cura

Estoy en roce sin pose
Hoy yo pago to'
Y después de las doce
A mí me gusta to'
Quiero desacato hasta la mañana
A nadie le debo explicación

Písala, chócala, sácala, tómalas
Písala, chócala, sácala, tómalas
Písala, chócala, sácala, tómalas
Písala, chócala, sácala, tómalas
Písala, chócala, sácala, tómalas

Sá-sácala, tómalas
Sá-sá-sácala, tómalas
Sá-sá-sácala, tómalas

Got that sauce
No me haga hablar
Que te hago llorar
Bla-bla-bla
No voy a escuchar
Si no es pa' pagarme

Estoy en roce sin pose
Hoy yo pago to'
Y después de las doce
A mí me gusta to'
Quiero desacato hasta la mañana
A nadie le debo explicación

Písala, chócala, sácala, tómalas
Písala, chócala, sácala, tómalas
Písala, chócala, sácala, tómalas
Písala, chócala, sácala, tómalas
Písala, chócala, sácala, tómalas

Sá-sácala, tómalá
 Sá-sá-sácala, tómalá
 Sá-sá-sácala, tómalá
 Sá-sá-sá-sá-sá-sá-sá-sá-sá

[you]	Look at	what you cannot have. Boss bitch, mulher mala, mala
Experienciador	processo mental	fenômeno
you	cannot have	Boss bitch, mulher mala, mala
possuidor	proc. Relacional atributivo possessivo	possuído

[tu]	Encuentra	me	en el trópico por lo' la'o de Punta Cana.
Ator	Processo material	meta	circunstância de lugar

Tasty, si	[tu]	prueba'
Circunstância	ator	processo material

[yo]	Voy a que	te	queda'
Atribuidor	Processo ...	portador	... relacional atributivo

[tu]	Vas a dejar	tu jeva
Ator	Processo material	meta

[você]	cai	gostoso	de boca
Ator	Processo material	atributo	circunstância de modo

[tu]	Me	lleva	a la locura
Ator	Meta	processo material	circunstância de lugar

Con lo que tengo en el banco	Yo	me	compro	la cura
Circunstância de modo (meio)	ator	beneficiário	processo material	meta

[yo]	'Toy	en roce	sin pose
Ator	Processo material	escopo	circunstância modo

Hoy	yo	pago	to'.	Y
Circunstância de tempo	ator	processo material	meta	

después de las doce	A mí	me gusta	to'
Circunstância de tempo	experienciador	processo mental desiderativo	fenômeno

[yo]	Quiero	desacato	hasta la mañana
Experienciador	Processo mental desiderativo	fenômeno	circunstância de duração

[yo]	a nadie le	debo	explicación
Dizente	Receptor	processo verbal	verbiagem

[tu]	Písa	la
Ator	Processo material	meta

[tu]	chóca	la
Ator	Processo material	meta

[tu]	sáca	la
Ator	Processo material	meta

[tu]	toma	la
Ator	Processo material	meta

[you]	Got	that sauce
Possuídor	Processo relacional possessivo atributivo	possuído

[tu]	no	me	haga hablar
Iniciador		dizente	proc. Verbal

Que	[yo]	te	hago llorar
	Iniciador	comportante	proc. Comportamental

[yo]	No	voy a escuchar	[te]
Experienciador		proc. Mental cognitivo	fenômeno

Si no es pa'	[tu]	pagar	me
	Ator	proc. Material	cliente

IZA - MOLE - + ANÁLISE DA TRANSITIVIDADE

Já bateu na mente
 É fácil de entender
 Todo mundo treme e
 A neblina sobe
 Solta a sequência braba nesse baile
 Na malemolência toma mais um gole

O corpo fica mole, mole
 Nesse grave, grave
 'To de cabeça feita
 Deixa a onda bater

Na lua cheia, nós taca fyah
 Só metendo dança na madrugada
 Perfume de flor e o suor exala
 Na aparelhagem o gravão não para

O corpo fica mole, mole
 Nesse grave, grave

Já	bateu	na mente
	<u>processo material</u>	<u>circunstância de lugar</u>

É	fácil	[você]	entender	[alguma coisa]
Processo relacional	atributo	portador		
		Experienciador	Processo mental	Fenômeno

Todo mundo	treme
Comportante	processo comportamental

A neblina	sobe
Ator	processo material

[você]	solta	a sequência braba	nesse baile
ator	Processo material	meta	circunstância de lugar

Na malemolência	[você]	toma	mais um gole
Circunstância	ator	processo material	meta

O corpo	fica	mole, mole	Nesse grave, grave
Portador	processo relacional atributivo	atributo	circunstância

[eu]	'To	de cabeça feita
Portador	Processo Relacional atributivo	atributo

[você]	deixa	a onda	bater
Iniciador	Processo	ator	material
Indutor		fenômeno	mental

Na lua cheia	nós	taca	fyah [=fogo]
Circunstância de tempo	ator	proc. Material	ecopo processo

[nós]	Só	metendo	dança	na madrugada
Ator		proc. Material	escopo processo	circunstância de tempo

Perfume de flor	e	o suor	exala
meta		ator	proc. Material

Na aparelhagem	o gravão	não	para
Circ. lugar	ator		proc. Material.

LUÍSA SONZA - CAMPO DE MORANGO + ANÁLISE DA TRANSITIVIDADE

Malvadona, safada, quer crime, eu sou karma
 Metida, assanhada, só hasha do bom
 Luxúria né' praga, de Balenciaga
 De costas, me encara, ah

Tua vizinha pelada eu sou
 Na BMW borrando o batom
 Toda boa, boa, boa menina
 Solta esse beat, eu resolvo por cima

Sonhei com campos de morango
 Tu provando da fruta enquanto eu 'tava me excitando
 Acordei, tu 'tava me chamando
 Eu 'tava de ladinho e tu ia colocando

Sou uma vagabunda na tua cama
 Me bota e pode falar que me ama
 Eu gosto do jeitin' que tu me chama
 E 'tava certa sobre toda tua fama

Segura mais um pouco que eu tô chegando lá
 Vai tomar do meu suco, é só lamber devagar
 Segura mais um pouco, eu tô chegando lá
 Vou tomar do teu suco, eu vou lamber devagar

Malvadona, safada, quer crime, eu sou karma
 Metida, assanhada, só hasha do bom
 Luxúria né' praga, de Balenciaga
 De costas, me encara, ah

Tua vizinha pelada eu sou
 Na BMW borrando o batom
 Toda boa, boa, boa menina
 Solta esse beat, eu resolvo por cima

Jogando Nintendo, ouvindo Beatles
 Meu lindo, meu malvado favorito
 Sem bala, eu prefiro pirulito
 Teu pirulito (uh)
 Teu pirulito (ah)

Malvadona, safada	quer	crime
Experienciador	processo mental desiderativo	fenômeno

eu	sou	karma
portador	processo relacional atributivo	atributo

De costas	[você]	me	encara
Circunstancia de modo	ator	meta	processo material

Tua vizinha pelada	eu	sou
Identificador	Identificado	processo relacional identificativo

[eu]	[estou]	na BMW	borrando	o batom
Ator	Tempo verbal	Circunstancia de lugar	processo material	meta

[você]	solta	esse beat
Ator	Processo material	meta

Eu	resolvo	por cima
Ator	processo material	circunstancia de modo

[eu]	sonhei	com campos de morango
Comportante	Processo comportamental	circunstancia de assunto

Tu	provando	da fruta
Ator	processo material	meta

Enquanto	eu	tava	me excitando
Circunstância de tempo	comportante	tempo verbal	proc comportamental

[eu]	acordei
Comportante	Processo comportamental

tu	tava	me	chamando
dizente	tempo verbal	receptor	processo verbal

Eu	tava	de ladinho
Portador	processo relacional atributivo	atributo circunstancial (modo)

tu	ia colocando
ator	processo material

Sou	uma vagabunda	na tua cama
Processo relacional atributivo	atributo	circunstancia (lugar)

[você]	me	bota
Ator	meta	processo material

[você]	pode falar	que me ama
Dizente	processo verbal	verbiagem
[você]	me	ama
Experienciador	fenômeno	processo mental emotivo

Eu	gosto	do jeitin que tu me chama
Experienciador	processo mental desiderativo	fenômeno
tu	me	chama
dizente	receptor	processo verbal

[eu]	tava	certa	sobre toda a tua fama
Portador	Processo relacional atributivo	atributo	atributo circunstancial (assunto)

[você]	Segura	mais um pouco
Comportante	proc. comportamental	circunstância de intensidade
experienciador	proc mental cognitivo	

Eu	tô chegando lá
Comportante	processo comportamental
Ator	Processo material

[você]	vai tomar	do meu suco
Ator	processo material	meta

[você]	vai lamber	devagar
Ator	proc. Material	circ. modo

[você]	[está]	Jogando	um Nintendo
--------	--------	---------	-------------

Ator	tempo verbal	Processo material	escopo entidade
[você]	[está]	ouvindo	Beatles
Experienciador	tempo verbal	Processo mental	fenômeno
eu	prefiro	pirulito	
Experienciador	processo mental desiderativo	fenômeno	

ANEXO II - FICHAS TÉCNICAS DOS VIDEOCLIPES

Ficha Técnica de *Funk Rave*

Produced by GINGA PICTURES

Creative Director: Anitta

Directed by João Wainer e Ricardo Souza

Executive Producer: Felipe Britto

Producer: Mel Chapaval Lebensztajn

Asst Executive Producer: Bernie Walbenny

Director of Photography: Miguel Vassy

Production Designer: Zé Luca

Line Producer: Tim Maia

Anitta's Stylist: Daniel Ueda

Anitta's Hair and Make Up Artist: Henrique Martins and Krisna

1AD: Lili Faria

2AD: Bella Andreo

3AD: Ariel Lebensztajn

AD Dept Intern: Daniel Chapaval

Production Supervisor: Talita Cassiano

Transport Coordinator: Wesley Oliveira

1st PA: Gabriela Viviani

2nd PA: Bia Meira, Natty Longoni e Isadora Bertolini

Location Manager: Pica Pau do Sul

Platô: André Gilz

Ass. Platô: Felipe Cobete, Daniel de Paula, Key, João Rosa, Moacir de Souza, Rafael Rodrigues Location Manager: Daniel

Casting: iCast

Extras Casting: Case

Performance Coach: Márcio Mehiel

Ass. Performance Coach: Leonardo Feijó

Choreographer: Alline Azevedo

Stand-in Anitta: Andressa Melo

Invited Cast: Bonde das Maravilhas, Gabriel do Borel, Carol Rangel, Fabricio Assis, Ramon Francisco, Yuri Meirelles.

Art Coordinator: Maria França

Prop Master: Roberta Costa

Art Director: Luiz Carlos Costa

Set Dresser: Ronald da Silva, Thiago do Nascimento, Vinícius Palhares

Graffiti Artist: Miguel Rodrigues Pimentel

Graphic Designer: Guiga Almada

VFX: Marcelo Couto

VFX Asst: Luciano Freire, Leandro Ennes, Raimundo Souto, Rodrigo de Oliveira

Director of Photography (2nd Unit): Pedro Viana

1AC: Léo Bandeira

2AC: Maria Luiza Abreu

1AC (2nd Unit): Uerlem Queiroz

Logger: João França

VTR: Guilherme Medeiros

BTS (video): Victor Lima, Patrick Marinho

BTS (photos): Ricardo Brunini

Drone: Luiz Paulo Cavedagne, Sergio Mariano

Sound Mixer: Douglas Vianna, Rubinei Filho

Boom Op: Raquel Casimiro

In-ear: Teleponto

Gaffer: Vitinho

BB Electric: Jorge Sena

Electric: Daniel Moreira, Bruno de Souza, Alexandre Rabelo, Thales Maciel

Key Grip: Hallfman

BB Grip: LF Martins

Grip: Bigorna, Jon Lima, Douglas Macario, Douglas manhaes

Stylist: Bella Cardoso

Wardrobe Asst: Poliana Braga

Wardrobe Asst: Maycon da Costa, Nina Simão, Thiago José Bastos

Ass. Stylist Ueda: Hugo Machado, Bruna Cidade, Victor Guedes, Victor Yuuki

Wardrobe Asst: Salvadora, Marlucia, Joicy Nascimento, Eliana Ruth, Maria Izabel, Leonardo Santana, Laura Lima, Cristine de Souza, Aline Machado

Wardrobe Intern: Mary Miguel
 Make Up Artist Cast: Ana França
 Ass. Make Up Artist Cast: Paula Teixeira, Maurilio Gomes, Wagner Resende
 Hair: Andréia Jovito
 Ass. Make Up Artist Anitta: Ricardo Leal, Melissa Tostes
 Camera Equipment: Araguaia Filmes
 G&E Gear: All Cine
 Production Supplies: ETC Locações, Di Tudo Catering: Set Refeições
 Operational Support: BodyGuard Generator: Translig Geradores

Ficha Técnica de *Mole*

Artista : IZA
 Gravadora: Warner Music
 Empresariamento: Agência de Música
 Empresário: Rafael Rossatto
 Diretora de operações: Bruna Alarcon
 Head de marketing: Marcos Paulo de Sousa
 Gerente de redes sociais: Nathalia Rosental
 Financeiro e tesouraria: Joyce Prado, Vinicius Soares e Murilo Silva
 Produção executiva IZA: Camila Tavares
 Assessoria de imprensa: Perfexx
 Roteiro: IZA, Felipe Sassi e Caio
 Direção criativa: IZA, Felipe Sassi, INDIO e Nídia Aranha
 Direção e edição: Felipe Sassi
 Ass. direção 1: Iuri Santos
 Ass. direção 2: Carol Fernandes
 Produção executiva e coordenação de produção: Diana Balsini e Wanisy Roncone
 Diretora de arte: Nidia Aranha
 Assist. arte: Vic Esteves
 2º Assist. arte: Luisa Burmann
 Direção de fotografia: Maurício Padilha
 Stylist IZA: Bianca Jahara
 Produção de moda IZA: Alan Gomes
 Ass. stylist IZA: Luana Maria

Camareira IZA: Conceição Dantas

Makeup artist IZA: Mary Saavedra

Makeup IZA: Lucas Almeida

Hair Stylist IZA: Maia Boitrigo

Nail Stylist IZA: Aline Carvalho

Agradecimentos especiais:

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

PREFEITURA DE SÃO PAULO

SPCINE

CET - Companhia de Engenharia de Tráfego

Prefeitura do Estado de São Paulo

Apoio:

Decolar.com

Ficha Técnica de *Campo De Morango*

Equipe LS

Empresariamento: Fátima Pissara

Dir. Artístico: André Corga

Dir. Criativo/Coreógrafo Flávio Verne

Prod. Geral: Natalia Fungaro

Gerente Artístico: Lucas Pinho

Gestor de Marketing: Sérgio Bernardo

Planejamento: Judeilton Reis, Caio Moraes, Gustavo Damasceno

Ass. de Produção Rodrigo Costa

Ass. Pessoal: Angélica Rocha

Stylist: Victor Miranda

Prod. de Moda: Jorge Moura

Camareira: Nádia Martins

Beauty: Pedro Moreira

Ass. Beauty: Dan Cannavan

Fotógrafa Still: Pam Martins

Ass. de Fotografia: Duda Bonini

Bailarinas: Amanda Araújo, Mariana Maciel, Milena Conde, Thais Lírio, Giovana Barreto, Karina Araújo

Prod. Musical: Roy Lenzo, Douglas Moda, Manson e Jahnei Clarke

Eng. de Gravação: Yoni

Eng. de Mixagem: Luciano Scalercio

Masterização: Arthur Luna

Composição: Jenni Mosello, Carolzinha, Luísa Sonza, Jahnei Clarke, Douglas Moda, Roy Lenzo, Mason Sacks e
Lucas Vaz

Equipe Sony Music

Presidente: Paulo Junqueiro

Vice-Presidente A&R: Bruno Batista

Diretor A&R: André Vilella

Gerente A&R: Karina Martins

Analista A&R: Isabela Prestes

A&R Audiovisual: Luna Berbert

Analista A&R Audiovisual: Luiza Catalani

Vice-Presidente de Marketing e Promoção: Cristiane Simões

Gerente de Marketing: Ricardo Bertozzi

Label Marketing: Rodrigo Batista e Jean Soares

Analista de Marketing: Guilherme Cruz

REALIZAÇÃO: Fraga Studio @fraga.studio

Diretor: Diego Fraga @odiegofraga

Dir. Criativa: Diego Fraga e Pedro Rettore @pedrorettore

1ºAd: Thomas Webber

2ºAd: Helena Lopes Bera e Pedro Gibram

Roteiro: Diego Fraga

Assistência Criativa: Lucas Drummond, Pedro Gibram e Thomas Webber

Edição: Pedro Rettore

Colorista: Erick Moraes

PRODUTORA: Fraga Studio

Prod. Executivo: Pedro Rettore

Atendimento: Pedro Gibram

Direção de Produção: Frederico Sada Guerini, Raphael Gonçalves Reitano

Prod: Marcos André Perello da Costa Junior, Nayara Tosi Dias, Emerson Tadeu Borges de Campos, Maria Laura

Platô: Marcos André Perello da Costa Junior

Ass. Set: Alex Hiroshi Anzai, Caique Nobuyoshi Anzai, Rafael Oliveira de Jesus, Charles, Gustavo Paiva Brito,
Paulo Silva

Ambulância: Vania Figaro

Bombeiro: Josué Ferreira dos Santos
 Segurança: Alex e Romero Pinheiro Sales
 Direção de Fotografia: Pedro Goldschmidt de la Fuente
 1ºAC: Jorge Dayeh
 2ºAC: Rafael Lopes dos Santos (DumDum)
 2ºAC (estúdio): Gi Ferranti
 Video Assist: Camila França Nogueira de Medeiros e Silva
 Dit: Ricardo Carpin
 Op Steadicam: Nicholas Zugaib (Zuga)
 Ass Steadicam: Carlos Antônio Silva Santos
 Drone: Emerson Coptercam e Roseane Romão
 Dir. de Arte: Annik Maas
 Cenografia: Lucas Prada
 Prod. de Arte: Livia Blues
 Prod. de Objetos: Pedro Azevedo
 Contra-regra: Leonardo Prado
 Contra-regra: Michael William
 Assistente de contra: Gustavo Prado
 Assistente de Objetos: Rafael Sipriano & Mari Bechuate
 Cenotecnia: Gaúcho & Pele
 Serralheria: Marcelo Perez
 Motoristas: Marco Antônio Jovita e Val
 Efeitos Especiais: Martão, William Evangelista Pechutti, Jefferson Klimke, Vinícios Santos de Melo, Carlos Alberto de Lima (Delima)
 Make Efeitos: Pâmella Franco Vasconcellos
 Ass. Make: Daniele Santos Xavier
 Eletricista: Marcelo Godoy da Costa (Marcelo Tche Tche)
 1º Ass elétrica: Antônio Galdino de Oliveira
 2º ass elétrica: Lucas Pereira da Costa, Pedro da Silva, Jeovan Ronilson dos Santos (Mineiro), Victor Hugo Leite
 Maquinistas: Orivaldo da Silva
 1º Ass maquinária: Thiago Silva da Mota
 2º Ass maquinária: Florisvaldo Viturino Correia, Cristiano Tertuliano da Silva, Fernando Galdino Canutti (Jaguar), Willians Barbosa dos Santos (Kiwi), Jeferson Floes Lemos (Hugue)
 Montador Jimmy Jib: Angelo Candido Silva e Everton Neves (Salsicha)
 Montador e Operador Technocrane: Emerson Coptercam

Técnico Tufão: Anderson R. Gomes Pereira

Geradorista: Ricardo de Mello Mariano (Jamanta)

Catering: Cozinha Cine Catering (Sahm)

Manutenção: Gal Magalhães

FORNECEDORES PROD

Shooting: Caio Gomes

Estudio: Hangar (Victor)

Camaleão: Águia

Caixa, Infra, Rádios: Casa do Produtor

Gelatinas: Casa do Produtor

Segurança: Alex

Gerador: Stallone

FORNECEDORES EQUIP

Equip de Câmera: Filmes do Bem - Junior

Luz/Maquinaria: Inacreditável, Débora Itaboraí Buff Dedé, Carol - Movingtrack, Coptercam - Emerson,
Anderson - Locall, Bruna - Next, Câmera Car - Marcelão

Internet: Marx

LOCAÇÃO

Espaço Itahyê

Diretor: Marcos B. Egydio Martins Diretor

Administrador: Silvano Blaskowski Administrador

Equipe Itahyê: Jodásio, João, Senhora, Margarete, Marcos Bahia

Comunicação: Tetê Pacheco e Roberto Lautert