

# AMORES LÍQUIDOS: UMA ANÁLISE IDENTITÁRIA NO DISCURSO DO VIDEOCLÍPE "AS MINA PIRA"

## *Liquid lovers: an identity analysis in the speech of video clip "As mina pira"*

Nírive Daniela Guimarães Pignatari<sup>1</sup>

**RESUMO:** Com base nas relações estabelecidas entre a Gramática Sistêmico Funcional e a Gramática do Design Visual, o trabalho investiga a integração dos recursos semióticos para a constituição de sentidos, ideologias e identidades no videoclipe *As mina pira*, da dupla Fernando e Sorocaba, representativa do gênero sertanejo universitário. Para a análise multimodal do videoclipe, exploraremos a conexão entre as metafunções (ideacional, interpessoal e textual) e a gramática visual, enfocando as identidades masculina e feminina representadas na linguagem verbal e visual a fim de evidenciar as ideologias propagadas pela composição.

**Palavras-chave:** Gramática Sistêmico Funcional. Gramática do Design Visual. Análise Identitária.

**ABSTRACT:** Based on Systemic Functional Grammar and Visual Grammar, the paper investigates the integration of semiotic resources for the constitution of meaning, ideologies and identities in the video *As mina Pira*, of the duo Fernando e Sorocaba, representative of the Sertanejo Universitário genre. For multimodal analysis of the video clip, we will explore the connection between metafunctions (ideational, interpersonal and textual) and the visual grammar, focusing on the male and female identities represented in verbal and visual language to highlight the ideologies propagated by the composition.

**Keywords:** Systemic Functional Grammar. Grammar of Visual Design. Identity Analysis.

### Introdução

Este artigo traz uma análise multimodal do videoclipe *As mina pira*, de Fernando e Sorocaba, enfocando as representações das identidades masculina e feminina no gênero sertanejo universitário, doravante denominado SU.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, LAEL, PUC-SP.

A escolha justifica-se pela popularidade do clipe, representativo do gênero, visto até agosto de 2015 por 8.189.392 pessoas no *YouTube* (FERNANDO; SOROCABA, 2016). Segundo pesquisa realizada pelo IBOPE em 2013, nas principais capitais e regiões metropolitanas do País, 47% das pessoas que ouviam rádio escutam o gênero com frequência, sendo 52% pertencentes classe C e 36 % da classe AB (IBOPE, 2013). Os hits, com letras simples, refrãos de fácil memorização e ritmos alegres, divertidos e empolgantes são tocados exaustivamente em rádios e na televisão. Quanto à opção pelo videoclipe, justifica-se por ser um gênero multimodal amplamente difundido pela Indústria Cultural contemporânea influenciando amplamente a construção de discursos nas sociedades modernas.

### Linguística Sistêmico Funcional

A LSF é um instrumento de análise para linguistas aplicados preocupados em explicar fenômenos sociais, uma vez que esses se manifestam por meio da linguagem. O objetivo da LSF não é interpretar, mas explicar por que um texto significa o que significa a partir da análise sistemática da linguagem empregada pelos emissores. Halliday (1991) esclarece que a LSF utiliza um método de análise contextualizada, que permite explicar, com objetividade, como os indivíduos usam a língua e como a linguagem é estruturada em seus diferentes usos para produzir significado. Para Barbara e Macedo (2009, p. 90), a LSF é caracterizada como uma teoria social, porque parte da sociedade e da situação de uso para o estudo da linguagem, buscando entender como se dá a comunicação e a relação entre os indivíduos e entre esses com a comunidade. Caracteriza-se, também, como uma teoria semiótica, porque se preocupa com a linguagem em todas as suas manifestações, pesquisando como, onde, porque e para que o homem usa a língua, bem como a linguagem em geral e como a sociedade o faz.

Para dar conta desse trabalho, explicando como os significados são criados, é preciso conhecer as funções descritas na LSF: *experencial, interpessoal e textual*. Para Halliday (2004), o significado *experencial* realiza-se por meio das escolhas feitas no sistema de transitividade. Nesse caso, devemos observar os processos verbais, os participantes e as circunstâncias do evento comunicativo. Esses são os elementos por meio dos quais se realiza a função ideacional da linguagem veiculando a experiência de mundo do falante.

O segundo tipo de significado é o *interpessoal*. Realiza-se por meio das escolhas feitas nos sistemas de modo, que determina os papéis que os participantes de uma interação representam e

atribuem a seu interlocutor e modalidade. O terceiro tipo de significado, *o textual*, é realizado por decisões que o falante toma com relação à distribuição da informação na construção da mensagem.

Para Resende (2006, p.1071), as metafunções “são inter-relacionadas, e quaisquer textos podem ser analisados sob cada um desses aspectos. Isso significa que todo enunciado é multifuncional em sua totalidade, serve simultaneamente a diversas funções”.

### Representações identitárias

Segundo Hall (2014, p.12), *identidade* é “celebração móvel formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”. Nesse estudo, enfatizaremos a função identitária, investigando como as identidades sociais masculina e feminina são representadas no videoclipe.

A LSF tem sido associada à Análise de Discurso Crítica (ADC) de Fairclough desde 1992, com *Discourse and social change*. A ADC é uma teoria válida para o estudo da língua como prática social que investiga fenômenos discursivos diversos, especialmente em relação a questões de poder, ideologia, discriminação e constituição de identidades. (FAIRCLOUGH, 2003, 2001a).

Partindo da LSF, Fairclough (2003) operacionaliza as metafunções ideacional, interpessoal e textual da linguagem para dar origem a três tipos de significado do discurso: representacional, acional e identificacional, e propõe a cisão da *função interpessoal* de Halliday em duas funções separadas, a *função identitária* e a *função relacional*.

Para Fairclough (2003, p.92 e ss.), a *função identitária* é importante, pois retrata os modos de construção e categorização de identidades em uma dada sociedade, representando seu funcionamento no que concerne às relações de poder, à reprodução de ideologias e à mudança social. Assim, a *função identitária* está relacionada aos modos pelos quais as *identidades* sociais são estabelecidas no discurso. Por outro lado, a *função relacional* retrata como as relações sociais entre os participantes do discurso são representadas e negociadas no texto.

### A Gramática do Design Visual

Inspirada na da Linguística Sistemico Funcional de Halliday, a Gramática do Design Visual (doravante GDV) de Kress e Van Leeuwen (2001a), visa sistematizar os significados das

regularidades encontradas em imagens em textos multimodais, tornando-se um instrumento para os estudos linguísticos de textos/gêneros constituídos, no mínimo, pelos códigos semióticos verbal e visual. Para tanto, construíram um sistema de estruturação visual em que se encontram três significados simultâneos: o ideacional, o interpessoal e o textual e instituíram um repertório de categorias de análise que reforçam a descrição e a interpretação das composições visuais.

### Metodologia

Para a análise, buscamos suporte teórico na relação entre a Linguística Sistêmico Funcional (doravante LSF) de Halliday (1991) e Halliday e Matthiessen (2004), empregada na análise dos sistemas de transitividade e relações da letra e a Gramática do *Design* Visual de Kress e Van Leeuwen (2001a) que fundamentou o estudo da modalidade imagética. O videoclipe foi dividido em quadros, de acordo com a existência de itens relevantes para a análise, considerando o entrelace da imagem em movimento com a letra.

### Análise do corpus

#### Sistema da transitividade nas orações da música *As mina pira*

Iniciaremos a análise destacando aspectos da *metafunção ideacional* para, em seguida, traçarmos as relações entre a letra e a imagem, destacando a metafunção interpessoal.

*As mina Pira* (Fernando e Sorocaba)<sup>2</sup>

- 1 *Dá balão no namorado*
- 2 *Desliga o celular*
- 3 *Pode vir, vem festejar*
- 4 *Tá tudo programado no apê do Guarujá*
- 5 *Hoje não vai prestar*
- 6 *O churrascão vai comer solto*

<sup>2</sup> Letras. Disponível em <<http://letras.mus.br/>> Acesso em 15 de maio de 2015.

- 7 *A champa não pode faltar*
- 8 *Liga pra quatro ou cinco amigas*
- 9 *Traz o biquini*
- 10 *Que hoje o sol tá de rachar*
- 11 *As mina pira, pira*
- 12 *Toma tequila*
- 13 *Sobe na mesa*
- 14 *Pula na piscina*
- 15 *As mina pira, pira*
- 16 *Entra no clima*
- 17 *Tá fácil de pegar*
- 18 *Pra cima!*

Processos	Ocorrências	Verbos	V%
Materiais	12	dá, desliga, vir, vem, comer, liga, traz, toma, sobe, pula, entra, pegar.	57,2
Comportamental	4	pira (4)	19,2
Relacionais	4	tá (3), prestar = (ser bom)	19,2
Existencial	1	Faltar = (não existir)	4,7
<b>Total</b>	<b>21</b>		<b>100</b>

Tabela 1 – Processos na música *As mina pira*

O estudo do sistema da transitividade nas orações representa a ação e, no caso do videoclipe, é compatível com a dinâmica da produção, considerando a execução do geral do *design*, com cenas de ação, cortes rápidos e superficialidade. Dentre os vinte e um verbos da música, doze representam processos materiais (57,2%) e quatro representam processos comportamentais (19,2%). Considerando a soma dos processos verbais e comportamentais, temos 86,4% do total. Fuzer e Cabral (2014, p. 46) esclarecem que “as orações em que se desdobram processos materiais são definidas como orações de “fazer acontecer” porque estabelecem uma quantidade de mudanças no fluxo dos eventos”. Do mesmo modo, os processos comportamentais contribuem para a construção de narrativas dinâmicas, em que movimentos corporais dos participantes representados, os *comportantes*, são colocados em evidência, fazendo o enredo progredir.

A predominância dos verbos materiais e comportamentais indica que o texto trata de ações dos participantes e corrobora a dinâmica do vídeo. Dentre os verbos materiais (“dá”, “desliga”, “vir”, “vem”, “comer”, “liga”, “traz”, “toma”, “sobe”, “pula”, “entra”, “pega”), dez são dirigidos a uma mulher suposta pelo discurso, uma espécie de narratária fictícia que é convidada para a festa descrita na música (“dá”, “desliga”, “vir”, “vem”, “liga”, “traz”, “toma”, “sobe”, “pula”, “entra”). Considerando as imagens do videoclipe, tal mulher está representada pelas participantes que estão na festa e realizam as ações descritas na letra.

Nesse ponto, vale destacar uma ambiguidade relevante para a análise: os verbos nas orações “dá balão [...]” / “desliga o celular” / “[...] vem festejar” / “liga pra quatro ou cinco amigas” / “traz o biquíni” / “toma tequila” / “sobe na mesa” / “pula na piscina” / “entra no clima” podem ser entendidos como imperativos, empregados em linguagem informal (dá em lugar de *dê*, desliga em lugar de *desligue* etc.), sugerindo uma ordem, portanto, sem participantes inerentes ao processo. Podem, também, ser entendidos como verbos em terceira pessoa do singular do modo indicativo (“dá”, “desliga”, “vem”, “liga”, “traz”, “toma”, “sobe”, “pula”, “entra”). Mas, no contexto, a presença do modal “pode”, seguido do verbo “vir” (referindo-se à festa), reforça a primeira hipótese, de que os demais verbos indiquem ordens dadas pelos participantes representados (a dupla, Fernando e Sorocaba). Ademais, considerando a conexão entre imagem e o discurso, os verbos materiais citados referem-se a ações tangíveis e físicas representadas pelas imagens, nas quais as mulheres que compõem a cena obedecem ao que a letra determina como em “toma”, “sobe”, “pula” (orações 12, 13 e 14). Esse quadro de transitividade é compatível com o sentido da música (imagens 1, 2 e 3)<sup>3</sup>, em que o enunciador ordena às mulheres que realizem tais ações.



Imagem 1 (“toma”)



Imagem 2 (“sobe”)

<sup>3</sup> As imagens que seguem são extraídas do videoclipe disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Z0c87AkfJrg>> Acesso em 26 de maio de 2015.



Imagem 3 (“pula”)

A seguir, trataremos mais detalhadamente dos processos que compõem a letra na ordem em que aparecem na música, o que consideramos adequado para a preservação do contexto dos enunciados.

Na oração inicial (1), “*Dá balão no namorado*”, o processo caracterizado pelo verbo “*dá*” acrescido da gíria “*balão*”, é, semanticamente, compatível com “*engane*” o “*namorado*”. A metáfora “*balão*” refere-se a um termo típico do futebol (enganar o adversário com uma jogada “por cobertura”). A identidade da mulher, a quem o enunciador se reporta na letra da música, começa a ser tecida, a partir dessa representação, como desleal (com o namorado). A representação do namorado, nesta oração, também é pejorativa, pois ser vítima de um “*balão*” constrói uma identidade negativa também para o namorado retratado (que será traído).

O recurso ao modo imperativo, que também aparece de forma coloquial (“*dá*” em lugar de “*dê*” balão etc.), indica uma ordem do participante representado, o enunciador, dirigida à suposta convidada. Com esse recurso, começa a ser marcada a hierarquia e o jogo de poder entre o participante e a mulher, indicando a supremacia masculina.

A cena que corresponde a essa parte da letra apresenta onze mulheres dançando e bebendo com trajes de banho em volta de uma piscina, numa luxuosa cobertura (imagem 4). Ao fundo, a banda executa a música.





Imagem 4

Na oração 2, “*Desliga o celular*”, a interlocutora recebe a ordem pelo uso do imperativo “desliga”, inserido de modo coloquial, em substituição à forma “desligue. O celular que, na oração, aparece como meta ou participante afetado pelo processo material (desliga), semanticamente, reforça a leviandade da mulher (a oração sugere que, durante a festa, a mulher deve ocultar-se do namorado por ordem do enunciador). A alusão ao “celular” introduz, na letra, um vocábulo que aproxima o texto do ambiente juvenil e funciona na formação identitária como indicador da posse de um bem prestigiado.

Na oração 3, “*pode vir*”, o processo material transformativo de intensificação (lugar) e modalização deôntica (pode) indicativa de permissão, sugerem a autorização/ordem do enunciador, que está no comando do discurso, para que a moça se introduza no ambiente.

Na oração 4, “*Vem festejar*” (venha para a festa), novamente, temos o uso do imperativo modificando a relação interpessoal. A colocação é semanticamente compatível com a circunstância de localização (para a festa), mas foi escolhida na forma “festejar”, no modo indicativo, que lhe confere maior dinamicidade.

Na oração 5, “*Tá tudo programado no apê do Guarujá*”, o portador “tudo”, marcado pelo atributo “programado”, remete ao controle integral do enunciador sobre a situação. O processo relacional (tá) seguido do atributo “programado” representa o domínio masculino de tudo que acontecerá na festa.





Imagem 5

A circunstância de localização “*apê do Guarujá*” reitera a ideia da identidade masculina associada à posição social. O apartamento é apresentado com ênfase na piscina, ressaltando o aspecto luxuoso do ambiente. A letra é corroborada pelas imagens, em que signos de poder são focalizados, como garrafas de champanhe, piscina, taças de cristal, roupas de grife, óculos de marca e joias utilizadas pelos sertanejos e pela banda (imagens 6, 7 e 8).



Imagem 6

A organização temporal das cenas, ao mesmo tempo, reflete e reforça a impressão de velocidade, descontinuidade e fragmentação, características da pós-modernidade, descritas por Bauman (2004), com cortes rápidos e cenas com menos de um segundo que acompanham o ritmo da música. Tais cortes contribuem para a superficialidade/agilidade da narrativa e refletem o sujeito pós-moderno atraído pela liquidez dos valores [...] (CORACINI, 2009).

A trivialidade das relações sugeridas pela música retrata o declínio das velhas identidades culturais, gerando uma crise de identidade para o indivíduo, pois os quadros de referência nos quais as identidades costumavam se basear já não são tão estáveis quanto antes. Segundo Hall, vivenciamos a falta de referencial fixo para construir e entender identidades em razão das mudanças globais e da desconstrução dos elementos estáveis. (HALL, 2014).

A forma como os sujeitos são identificados reflete os valores enfatizados pelo imaginário social acerca deles. “Dentre os jovens, o consumo oferece visibilidade diante do grupo e cria identidades sociais” (LARA, 2008, p.143). No *corpus* analisado, “*celular*”, “*apê no Guarujá*”, “*piscina*” e “*champa*”, exemplificam essa marca. A posse/ostentação destes ícones, “*signos da modernidade*”, contribui para a formação da identidade do jovem.

Diante das incertezas que afetam a formação de identidades, o jovem valoriza o uso de grifes, considerado um dos recursos materiais mais passíveis de sacralização (imagens 7 e 8).



Imagem 7



Imagem 8

Na oração 6, “*Hoje não vai prestar*”, [o dia de ] - elíptico - “hoje” é o portador do processo relacional atributivo “prestar”, com valor significativo de “ser bom”, em que “bom” seria o atributo do dia de “hoje”. Novamente, a expressão polarizadora “não” ligada ao auxiliar “vai” combinada com o verbo “prestar” representa o reconhecimento de que acontecimentos antiéticos ocorrerão na festa. Todavia, no contexto de situação, a gíria “*não vai prestar*” representa valores positivos. Tal ambiguidade, no nível semântico, é compatível com a inversão dos valores tradicionais que caracteriza o SU, o que se confirma na imagem das moças se embriagando (imagem 9).



Imagem 9

Na oração 7, “*O churrasão vai comer solto*”, o churrasão é o ator do processo material “comer” complementado pela circunstância de modo/ qualidade “solto”.



Imagem 10



Imagem 11

A ação do vídeo representa, simultaneamente, o que está sendo dito na letra, na maioria das cenas. Tal sincronia evidencia o interesse dos produtores em combinar elementos semióticos para reforçar a mensagem. No caso da cena acima, a seqüência do “*churrasão*” vai “comer solto” combina o léxico com a imagem da moça, segurando a carne. O avental (imagem 11) apresenta uma metáfora

significativa (um bovino dividido em cortes estampa a peça). A junção dos três elementos (letra, imagem e vestimenta icônica) identifica a moça ao pedaço de carne que tem nas mãos, o que é corroborado pela expressão faminta do cantor ao proferir a oração “ o *churrascão vai comer solto*” (imagem 10).

Na oração 8, “*A champa não pode faltar*” (imagem 12), sugere o luxo da festa, já que esta bebida é cara e destinada a ocasiões especiais. O modalizador “pode” acompanhado do “não” – elemento interpessoal que indica a polarização negativa - indica a impossibilidade de faltar bebida, o que seria, no contexto, um atrativo.



Imagem 12

Na oração 9, “*Liga pra quatro ou cinco amigas*” a alusão aos números mediados pela conjunção alternativa “ou” e não a nomes próprios representa a objetificação da mulher (qualquer amiga serve). Considerando o contexto e o modo informal de dizer, o verbo “traz” é coerente com o modo imperativo, caso em que não há participante. O verbo exprime comandos emitidos pelos protagonistas em posição de mando (que venham outras amigas anônimas para a festa). Isso reforça a ideia de relações superficiais - baseadas nos *topoi* quantidade e novidade, descritos por Bauman (2004, p. 77) como corolário da chamada modernidade líquida em que as pessoas se conectam e desconectam com um toque no celular.

O mesmo esquema de valores que vale para o consumo de bens, com obsolescência planejada, vale para o consumo de mulheres que podem ser conectadas pelo celular. Sobre os efeitos das relações líquidas e superficiais na modernidade, Bauman esclarece que “Quando a qualidade o decepciona, você procura salvação na quantidade. Quando a duração não está disponível, é a rapidez da mudança que pode redimi-lo” (2004, p. 77).

Na oração 10, mais uma ordem, “*Traz o biquíni?*”.



Imagem 13



Imagem 14

O enunciado “traz o biquíni” (cena 13) é uma concretização cultural sígnica coerente com o contexto do videoclipe, em que a apologia das relações sexuais descompromissadas se realiza. Os corpos femininos expostos são enfocados por todos os ângulos. Nesse ponto, vale ressaltar que as mulheres envolvidas na ação são pacientes, enquanto os cantores são agentes, o que também é coerente com a letra, que descreve relações interpessoais marcadas pelas ordens dadas às mulheres. Todas as ações femininas são centradas na exibição dos corpos (imagens 13 e 14) e servem secundariamente como pano de fundo para a ação dos participantes protagonistas (Fernando e Sorocaba).

Na oração 10, “*Que hoje o sol tá de rachar*”, temos uma circunstância de localização (tempo) [porque] “*Hoje*” e o portador “*o sol*” inseridos em um processo relacional atributivo “*tá*” seguido ao atributo circunstancial de modo/qualidade “*De rachar*”. A oração funciona como uma justificativa para que as moças caiam na água.

A oração 11, que compõe o refrão, “*As mina pira, pira*” traz as “Mina” como *comportante* do processo comportamental “*pira*”. Tais são os processos de comportamento tipicamente humano – fisiológico e psicológico (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004, p. 248). As atividades psicológicas realizadas pelas personagens que “piram” são realizadas por processos quase materiais, acompanhados de fenômenos que os revelam (imagens 12 e 13), ou seja, posturas corporais. No videoclipe, a letra é acompanhada da imagem de mulheres bebendo e dançando, portanto, apresentam marcação material, pois “pirar” se identifica com as ações de beber, dançar, subir na mesa e pular na piscina, representadas nas imagens. Consideramos plausível tal hipótese, pois, como vemos nas imagens abaixo (15 e 16), a conexão entre a imagem e o verbal tece o sentido nos textos multimodais.





Imagem 15

Imagem 16

Na oração 12, mais uma alusão ao consumo de álcool aparece em “*Toma tequila*” (imagens 15 e 16). Considerando o contexto, a oralidade e o modo informal de dizer próprios desta canção, admitimos que o verbo esteja no imperativo, caso em que não há participante.

O processo comportamental/ fisiológico “toma”, (tequila), leva à consequência da oração 13: “*Sobe na mesa*” (imagem 17). O ato transgressor de “subir na mesa” tem como consequência a exposição do corpo da mulher por meio de ângulos mais excitantes como se vê na cena abaixo:



Imagem 17

A sequência “*toma tequila/ sobe na mesa*” evidencia uma relação de causa e efeito. A embriaguez suprime as regras e torna a mulher predisposta aos atos descritos (sobe na mesa), o mesmo ocorrendo na oração 14, “*pula na piscina*” (imagens 18 e 19).



Imagem 18



Imagem 19

Na oração 15, o refrão: “*As mina pira, pira*”, temos “as mina” no papel de comportante do processo comportamental “*pira*”. O refrão alude à figura feminina de modo plural, anônimo e pejorativo (“*as mina*”).

Na oração 16, “*Entra no clima*” (imagem 20), o “clima” retratado pelo SU propaga uma espécie radical de consumismo extensivo às relações humanas, com a reificação da mulher que “*tá fácil de pegar*” (oração 17). A imagem das mulheres cantando (a letra que as denigre), bem como as imagens dentro da piscina, na qual apenas o corpo da mulher aparece, (imagem 19) endossa o chamado fenômeno da “purificação do sexo”, modelo que “permite que a prática sexual seja adaptada a esses avançados padrões de compra/locação [...]” e “os parceiros do encontro puramente sexual podem se sentir seguros, conscientes de que a inexistência de “restrições” compensa a perturbadora fragilidade de seu engajamento” (BAUMAN, 2004, p.68).



Imagem 20



Imagem 21

A oração 17, “*Tá fácil de pegar*” (imagem 21), o verbo “pegar” representa o sexo com mulheres objetificadas.

Tal composição é complementada pela oração 18, [eu vou] “*Pra cima?*”, em que temos um possível desdobramento: [Eu] – elíptico com função de ator + [vou] - elíptico que representa um processo material transformativo + “Pra cima” – circunstância de localização/ lugar.



Desse modo, o texto termina com uma representação pejorativa da relação entre homem e mulher (“*pra cima*”), agora sugerindo o macho sobreposto à fêmea. Predominam opções no nível lexical que enaltecem a mercantilização das relações afetivas, o consumismo, a embriaguez e a coisificação da mulher.

A seguir, analisaremos o videoclipe a partir da gramática visual, estabelecendo relações entre as imagens e a letra da música.

### **Estratos da linguagem visual**

Sobre a conexão entre imagem e linguagem verbal, Fairclough (1989, p.27) reconhece que em “materiais escritos, impressos e fílmicos a significância dos elementos visuais opera de forma interativa, de modo que se torna difícil isolá-los”.

Em Kress e Van Leeuwen (2001b), a linguagem visual pode ser observada em quatro estratos: o *discurso*, o *design*, a *produção* e a *distribuição*. A proposta considera contexto de produção, recepção e circulação das linguagens para analisar topologias dos mais diversos modos.

O estrato do *discurso* liga-se à materialidade (cenas), contribuindo para a produção de sentido a partir da sincronia semântica entre a letra e as imagens.

O estrato do *design* relaciona-se às escolhas em um repertório consolidado em dada cultura. “É a combinação de todos os modos semióticos utilizados que faz o *design*” (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001b, p. 45). Essa escolha visa à eficiência/persuasão considerando a audiência e a comunidade interpretativa. No videoclipe, todas as escolhas, considerando cenário, dinâmica de cortes, ângulos de focalização e figurino, direcionam-se à sedução do público jovem. Os argumentos, tanto do texto quanto das imagens, convergem para a fixação da ideologia propagada.

O estrato da *produção* refere-se à execução do *design*, ao arranjo dos modos semióticos e depende da materialidade do meio em que o texto será produzido. No videoclipe a produção se ateve ao *design* e ao contexto da letra.

O quarto estrato refere-se a uma etapa técnica de *distribuição*, referente à gravação em um suporte. No caso do videoclipe, o suporte massivo de distribuição do texto é o *YouTube*. (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001b), o que interfere no modo como os significados são construídos.

## Estruturas representacionais narrativa e conceitual na gramática visual

Para Kress e Van Leeuwen (2001b, p.43 e ss.), os processos da *metafunção ideacional* na gramática visual se dividem em duas estruturas representacionais: *narrativa*, que apresenta ações e eventos, e *conceitual*, que se divide em *classificacional, analítica e simbólica* e representa os participantes em termos de sua essência: de sua classe, estrutura ou significado.

Para Fernandes (2011, p. 28), nas representações imagéticas narrativas, em vez de identificarmos verbos de ação, identificamos vetores que ligam os participantes representados; de um lado há o *Ator*, de quem parte o vetor, e de outro, a *Meta*, a quem o vetor está direcionado.

As estruturas *agentivas*, segundo Fernandes (2011, p. 28), podem representar uma ação (as estruturas agentivas projetivas mentais e as estruturas agentivas projetivas verbais, que representam o pensamento e a fala) ou uma reação. A *ação* está relacionada ao que, linguisticamente, seria representado por meio de *verbos* de ação, enquanto a reação está relacionada com a ação de olhar. Neste caso, temos o Reator, quem olha, e o Fenômeno, o que/quem é olhado.

As participantes representadas no videoclipe, as *mulheres*, não têm falas, e, portanto, ocupam a posição de agentes *não projetivas*. Os sertanejos, participantes representados protagonistas, seriam as estruturas *agentivas projetivas*, pois deles emana a fala/ação, realizando os processos verbais como dizentes do discurso no âmbito das imagens.

## Imagem como interação na gramática visual e a função interpessoal

Sobre a gramática visual, Kress e Van Leeuwen (2001a, p. 2) esclarece que:

[...] what is expressed in language through the choice between different word classes and semantic structures is, in visual communication, expressed through the choice between, for instance, different word classes and semantic structures uses of color, or different compositional structures. (p.2).

Com vistas à descrição do *aspecto identitário*, quanto à *metafunção interpessoal*, serão analisadas, a partir de agora, as relações entre as orações e as cenas quanto ao sistema de modo, sublinhando as opções léxico-gramaticais e visuais envolvidas na realização dos movimentos interativos entre os participantes representados, tendo em vista o papel exercido pelos interactantes.

Assim como a linguagem verbal, as imagens também são uma forma de representação, negociação de identidades e relações sociais. A partir da teoria hallidayana, Kress e Van Leeuwen (2001a) entendem que as imagens se articulam em composições que produzem significados, atuando como meio de representação *ideacional*, *interpessoal* e *textual*. Os papéis desenvolvidos pelo visual e pelo escrito são complementares. Assim como há uma gramática para explicar a constituição de uma língua, o mesmo ocorre com o visual, construído de forma não aleatória, tendo, assim, sua gramática também. (SOARES; VIEIRA, 2013, p. 237).

Kress e Van Leeuwen (2001b) esclarece que, a exemplo da gramática sistêmico-funcional, os modos visuais também se organizam em metafunções, porém, os elementos que materializam essas funções são visuais, estabelecendo, na medida do possível, relações entre o linguístico e o visual. Kress e Van Leeuwen (2001b, p. 40), quanto à relação entre as imagens visuais e a língua, relacionam o universo das imagens às metafunções: na *função ideacional*, a língua representa o mundo interna e externamente; na *função interpessoal*, relações e interações sociais se manifestam; na *função textual*, as informações visuais organizadas criam um texto coeso e coerente.

### **Significados interativos: contato, distância social e atitude**

Fernandes (2011, p. 30) esclarece que os significados interativos ligados à metafunção interpessoal fazem referência ao contato, distanciamento (distância social) e à atitude. Esse item trata da relação que os participantes estabelecem. Numa composição, temos participantes representados (PR), os seres/pessoas retratados no texto, quer sejam coisas, lugares ou pessoas, e participantes *interactantes* (PI), que são aqueles que se comunicam – o produtor do texto e o leitor ou espectador. (SANTOS; MEIA, 2010, p. 308).

Com relação à primeira dimensão, o *contato*, Santos e Meia (2010, p. 309) esclarece que o *olhar* define a maior ou menor interação com o leitor (espectador). O posicionamento da câmera revela a intenção de envolver, diretamente, o público na cena exigindo dele alguma ação ou reação.

As imagens podem ser classificadas a partir da expressão/modo semiótico do olhar, como sendo *demand* (pedindo algo) e *oferecimento* (ofertando algo), realizando *atos de imagem*. Kress e Van Leeuwen (2001b, p. 122) esclarece que o contato visual direto conecta o participante representado com o participante interactante (*viewer*). Isso leva quem assiste a estabelecer relação positiva, íntima e afetiva com o participante representado.

O mesmo ocorre na gramática do texto pelo uso de expressões que indicam demanda (por exemplo, “você” e verbos no imperativo “liga?”). No videoclipe, pode-se dizer que o recurso ao olhar direto bem como o gestual fortalecem a relação social de afinidade, que se constrói como íntima e positiva com os interactantes, como se vê nas imagens 22, 23 e 24.



Imagem 22

Imagem 23



Imagem 24

O participante representado olha diretamente para o espectador (seu público) (figura 24, acima) com um olhar que Kress e Van Leeuwen (2001b) denominam de *demanda* – estabelecendo um envolvimento (chamamento). A expressão facial - sorriso - demonstra prazer criando endereçamento e vínculo diretos com este. Tais escolhas de focalização simulam interação instigando o espectador a incorporar as atitudes retratadas na cena e fixando os estereótipos.

A gesticulação (imagens 22 e 23), “convida” os receptores a participarem do evento. Como exemplo, podemos citar a oração “*liga pra quatro ou cinco amigas*” quando Sorocaba sinaliza com as mãos o número quatro e cinco, representando o convite diretamente às *viewers*, ou seja, às fãs que assistem ao videoclipe (imagem 22).

Para Kress e Van Leeuwen (2001b), a segunda dimensão refere-se ao *distanciamento* do PR em relação ao *viewer* (participante interativo) que pode ser o espectador, ouvinte ou leitor. Tal dimensão pode ser notada no enquadramento de imagem (perto/longe). Fernandes (2011) esclarece que, para estabelecer a distância íntima entre participante representado e participante interativo (PI), aquele deve ser representado com imagem até a altura dos ombros (próximo). Quanto menor o

distanciamento entre PR e PI, maior será o endereçamento de demanda (relação de “pedido”) e proximidade. Os PR filmados a uma distância maior retiram o impacto do olhar do leitor tornando-se tão somente objetos de contemplação. Quanto menor a distância entre PR e o PI, maior a impressão de proximidade. O discurso da letra simula uma relação próxima, sugerindo o diálogo entre os participantes representados (PR), a dupla sertaneja, e os participantes interactantes (PI), os espectadores - (imagens 22 e 23). Considerando sincronicamente o chamamento da letra (“*vem festar*”) e a representação das imagens (o olhar na imagem 24 e na gesticulação da imagem 25), percebemos que existe uma sugestão de que é a própria espectadora (*viewer*) quem está sendo convocada para a festa pelo participante representado.



Imagem 25

A terceira dimensão, segundo Kress e Van Leeuwen (2001b), é a representação imagética da *atitude* e subdivide-se em *subjetividade* e *objetividade*. Trata da perspectiva que aborda a imagem a partir de um ângulo específico (ponto de vista). A imagem pode ser objetiva (usada na representação de gráficos, tabelas, mapas) ou subjetiva, representando relações de poder. Nesse caso, o PR pode ser retratado em ângulo frontal, sugerindo envolvimento, ou em ângulo oblíquo, o que sugere distanciamento. A subjetividade também representa relações simétricas (igualdade entre PR e PI) e assimétricas (desigualdade entre PR e PI). Se o participante representado é filmado ou fotografado com ângulo baixo, ele é apresentado como mais poderoso do que o participante interativo (imagem 25).

Quanto ao *envolvimento*, alternam-se as posições frontal dos sertanejos, sugerindo maior envolvimento e intimidade (imagem 28), e oblíqua, sugerindo maior distanciamento (imagens 26 e 27).

O objetivo das escolhas é fortalecer a relação entre os ídolos e o público, pois essa é a principal relação interpessoal representada no clipe.

Quanto às *estruturas narrativas* referentes à ação, o ator (participante representado) pode ser proeminente, quando dele partem os vetores (para a ação) (KRESS E VAN LEEUWEN, 2001b). Essa proeminência pode ser notada pelo tamanho (as imagens dos cantores sertanejos são em tamanho maior), focalização mais próxima, maior contraste com o que aparece ao fundo (segundo plano), ângulo (de baixo para cima), como no exemplo abaixo (imagem 26), que representa o sertanejo como superior aos demais participantes.



Imagem 26

Imagem 27

Imagem 28

Os processos reacionais, que indicam as reações dos PR, estão presentes, principalmente, nas reações positivas das mulheres diante da música - *olham, imitam, dançam, sorriem, bebem, pulam na piscina, cantam, gesticulam* endossando o que os protagonistas dizem na canção.

As mulheres são retratadas de modo homogêneo e impessoal pela identidade nas vestimentas (exíguas), expressões faciais (sorriso), atitudes (dançam e bebem). O processo de homogeneização feminino é corroborado pelo refrão “as mina”.

Os elementos do código visual alternam-se entre o naturalístico (com pouco tratamento da imagem) e o sensorial (água, sol, óleo de bronzear, bebidas, abraços, fumaça, churrasco). Quanto aos significados composicionais, referentes ao *layout* do texto, no centro da imagem figuram, predominantemente, os protagonistas, também enaltecidos pela saliência (tamanho, localização em primeiro plano), o que dá a eles maior realce na narrativa.

### Considerações finais

A análise evidenciou o paralelismo semiótico entre o texto audiovisual e o verbal, ressaltando a integração dos significados representacionais, interativos e composicionais. Expôs as relações pejorativas representadas nos perfis identitários da mulher e do homem na música, revelando a predominância de opções no nível lexical e composicional que enaltecem a mercantilização das



relações afetivas, a coisificação do homem (cujo valor depende da posição social e do potencial de consumo) e da mulher (reduzida a objeto sexual). Tais representações contribuem para a discriminação de gênero, perpetuando uma ordem social hierarquizada e desigual.

### Referências

BARBARA, L; MACÊDO, C.M.M. *Linguística Sistêmico-Funcional para a Análise de Discurso: um panorama introdutório*. **Cadernos de Linguagem e Sociedade**, 10 (1), 2009.

BAUMAN, Z. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. 190 p.

CORACINI, M. J. Discurso, sujeito e subjetividade. In: SANTOS, João Bosco Cabral dos (org.). **Sujeito e subjetividade**: discursividades contemporâneas. Uberlândia: EDUFU, 2009.

FAIRCLOUGH, N. **Language and power**. New York: Longman. 1989.

\_\_\_\_\_. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2001a.

\_\_\_\_\_. **Analysing discourse**: textual analysis for social research. London: Routledge. 2003.

FERNANDES, A. C. Lula na Veja: uma representação multimodal do discurso do medo. **Cadernos de Linguagem e Sociedade**, 2011. v. 12, p. 9-264.

FERNANDO E SOCORABA. **As Mina Pira**. Publicado em 2012. (3min 4s) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z0c87AkfJrg>> Acesso em 26 de maio de 2015.

FUZER, C; CABRAL, S.R. **Introdução à gramática sistêmico-funcional em língua portuguesa**. Campinas: Mercado das Letras, 2014.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Vozes (Lamparina), 2014. 58 p.

HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN, C. M. I. M. **An introduction to functional grammar**. 3. ed. London: Hodder Education, 2004.

\_\_\_\_\_. Context of situation. In: M.A.K. Halliday; R. Hasan. **Language, context and text**: aspects of language in a social-semiotic perspective. London: Oxford University Press, 1991.

IBOPE Inteligência. **47% dos ouvintes escutam músicas sertanejas**. Disponível em <<http://www.ibopeinteligencia.com/noticias-e-pesquisas/47-dos-ouvintes-de-radio-escutam-musica-sertaneja/>> Acesso em 20 de maio de 2016.



KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Reading Images:** the grammar of visual design. 5 ed. London. New York: Routledge, 2001a.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Multimodal Discourse:** the modes and media of contemporary communication. London: Arnold; New York: Oxford University Press, 2001b.

LARA, M.R. Jovens urbanos e o consumo das grifes. In: BORELLI, H.S.S.; FREIRE FILHO, J. (orgs.) **Culturas Juvenis no século XXI**. São Paulo: Educ, 2008. 133-149 p.

PAIVA, F.A. Análise de discurso multimodal: o uso de topologias em infográfico digital do New York Times. **Linguagem & Ensino**, Pelotas, v.17, n.3, p.879-900, 2014. Disponível em <<http://www.rle.ucpel.tche.br/index.php/rle/article/viewFile/1152/814>> Acesso em: 14 de maio de 2015.

RESENDE, V. M. Análise de discurso crítica: uma perspectiva transdisciplinar entre a linguística sistêmica funcional e a ciência social crítica. 33RD INTERNATIONAL SYSTEMIC FUNCTIONAL CONGRESS, 2006. Disponível em: <[http://www.pucsp.br/isfc/proceedings/Artigos%20pdf/53cda\\_resende\\_1069a1081.pdf](http://www.pucsp.br/isfc/proceedings/Artigos%20pdf/53cda_resende_1069a1081.pdf)> Acesso em: 23 de maio de 2015.

SANTOS, Z. B; MEIA, A.C.G.A. A produção de textos multimodais: a articulação dos modos semióticos. **Revista Virtual de Letras**, v. 2, n.1, 2010. Disponível em: <<http://www.revlet.com.br/artigos/15.pdf>> Acesso: 23 de maio de 2015.

SOARES, N. M. M.; VIEIRA, J. A. Representação multimodal dos atores sociais no discurso de marcas. **SIGNUM: Estudos da Linguagem**, Londrina, n. 16/1, p. 233-258, 2013. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/2237-4876.2013v16n233>> Acesso em 16 de junho de 2015.