

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA
PORTUGUESA**

Fábio Ferreira Pinto

Escolha lexical e ideologia em letras de canção de *Anitta*

**São Paulo
2023**

Fábio Ferreira Pinto

Escolha lexical e ideologia em letras de canção de *Anitta*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras.

**São Paulo
2023**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Pe Pinto, Fábio Ferreira
 Escolha lexical e ideologia em letras de canção de
 Anitta / Fábio Ferreira Pinto; orientadora Beatriz
 Daruj Gil - São Paulo, 2023.
 203 f.

 Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e
 Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
 Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
 de concentração: Filologia e Língua Portuguesa.

 1. Lexicologia. I. Gil, Beatriz Daruj, orient. II.
 Título.

Dedicatória

À Vânia, a quem *Amar* é o único verbo possível.

Agradecimentos

Agradeço a Deus e ao Universo por toda a contribuição de sintonia e energia que me foi permitida.

Minha imensa gratidão ao meu pai, Itamar, por ter me mostrado tantos caminhos possíveis para chegar a algum lugar.

Com imensa gratidão, me dirijo aos meus filhos Gabriel, Igor e Giovanna pela paciência e colaboração com tantas situações em que não pude estar presente.

Agradeço à Professora Doutora Elis de Almeida Cardoso Caretta e à Professora Doutora Ana Elvira Luciano Gebara pela imensa contribuição no momento da qualificação. As observações delas foram fundamentais para acertar rumos e aparar arestas dessa pesquisa.

In memoriam, agradeço à minha mãe, Ivone, a quem sempre deveirei a vida em todas as suas formas e para quem sempre darei o melhor que eu puder.

À Vânia, por todo o apoio, carinho e amor. Cada instante de energia que me emanou foi absolutamente fundamental.

À Professora Beatriz Daruj Gil, eu serei eternamente grato por ter me orientado e dado o rumo correto ao tema dessa pesquisa. Agradeço por toda a paciência e apoio quando eu achei que não seria capaz de chegar ao final. Carrego comigo cada reunião, cada versão corrigida, cada indicação de leitura.

*Quando um rio corta, corta-se de vez
o discurso-rio de água que ele fazia;
cortado, a água se quebra em pedaços,
em poços de água, em água parálitica.
Em situação de poço, a água equivale
a uma palavra em situação dicionária:
isolada, estanque no poço dela mesma,
e porque assim estanque, estancada;
e mais: porque assim estancada, muda,
e muda porque com nenhuma comunica,
porque cortou-se a sintaxe desse rio,
o fio de água por que ele discorria.*

(João Cabral de Melo Neto)

PINTO, F. F. Escolha lexical e ideologia em letras de canção de *Anitta*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2023.

Resumo

O objetivo deste trabalho é fazer uma análise crítico-discursiva, de acordo com a vertente sociocognitivista do discurso, visando a demonstrar de que maneira as escolhas lexicais, organizadas em campos semânticos, permitem perceber a construção da relação homem-mulher num corpus composto por vinte letras de canção compostas e interpretadas pela cantora Anitta, abrangendo um período de produção entre 2013 e 2019. Para esta pesquisa, partimos da premissa de que todo sistema linguístico traduz a realidade de seus falantes/usuários, permitindo-nos afirmar que o léxico é um sistema aberto ligado ao acontecimento comunicativo. A expansão desse sistema se dará no instante em que determinado momento discursivo for instaurado. É a partir da seleção das lexias que o sujeito enunciador vai demonstrar a sua visão de mundo e apresentar suas experiências socioculturais por meio do discurso. Tendo em vista o caráter discursivo deste trabalho, ainda que lance mão do nível da língua e do nível da norma, o léxico será analisado no nível do discurso. A pesquisa se baseia, teoricamente, em Pottier (1973), Biderman (1978) e Ullmann (1964), para um estudo léxico-semântico das lexias; e em Van Dijk (2003, 2018) para uma análise sociocognitiva do discurso.

Palavras-chave: Léxico. Lexia. Campo semântico. Discurso. Letra de canção.

PINTO, F. F. Lexical choice and ideology in *Anitta's* song lyrics. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2023.

Abstract

The objective of this work is to carry out a critical-discursive analysis, in accordance with the socio-cognitivist aspect of discourse, aiming to demonstrate how lexical choices, organized in semantic fields, allow us to understand the construction of the man-woman relationship in a *corpus* composed of twenty song lyrics composed and performed by the singer Anitta, covering a period of production between 2013 and 2019. For this research, we start from the premise that every linguistic system translates the reality of its speakers/users, allowing us to affirm that the lexicon is an open system linked to the communicative event. The expansion of this system will occur the moment a certain discursive moment is established. It is from the selection of lexias that the enunciating subject will demonstrate his worldview and present his sociocultural experiences through speech. Considering the discursive nature of this work, even though it uses the language level and the standard level, the lexicon will be analyzed at the discourse level. The research is theoretically based on Pottier (1973), Biderman (1978) and Ullmann (1964), for a lexico-semantic study of lexias; and in Van Dijk (2003, 2018) for a socio-cognitive analysis of discourse.

Keywords: Lexicon. Lexia. Semantic field. Speech. Song lyrics.

Lista de Figuras

Figura 1 Anitta <i>versus</i> Ricardo Salles	74
Figura 2 Ricardo Salles ataca artistas	74
Figura 3 Anitta responde a críticas de Ricardo Salles	75
Figura 4 Anitta ironiza sua própria tatuagem	76
Figura 5 Vai Malandra: banho de sol na laje	77
Figura 6 Vai Malandra: quando um caminhão vira piscina.....	78
Figura 7 Anitta e sua versão para a garota carioca	78
Figura 8 O outro lado do Rio de Janeiro: Piscinão de Ramos.....	79
Figura 9 Morro do Vidigal	80
Figura 10 O corpo feminino sem ostentação	81
Figura 11 A presença da comunidade LGBTQI+	81
Figura 12 Crítica à criminalização da favela	82

Lista de Quadros

Quadro 1: Canções que compõem o <i>corpus</i>	15
Quadro 2: Propriedades discursivas para análise do conteúdo ideológico	37
Quadro 3: Títulos dos Campos e dos Subcampos semânticos do <i>corpus</i>	38
Quadro 4: Exemplo de construção de Campo Semântico (I)	49
Quadro 5: Exemplo de construção de Campo Semântico (II)	50
Quadro 6: Campos semânticos e seus respectivos subcampos	83
Quadro 7: Títulos dos Campos e subcampos semânticos e as letras de canção que os formam	84
Quadro 8: Subcampo <i>Mulher provocadora</i>	85
Quadro 9: Lexias do subcampo <i>Menina-mulher</i>	86
Quadro 10: Formas de polarização no subcampo <i>Menina-mulher</i>	92
Quadro 11: Formas de contraste no subcampo <i>Menina-mulher</i>	93
Quadro 12: Lexias do subcampo <i>Mulher soberana</i>	93
Quadro 13: Formas de polarização no subcampo <i>Mulher soberana</i> (I)	95
Quadro 14: Formas de polarização no subcampo <i>Mulher soberana</i> (II)	100
Quadro 15: Lexias do subcampo <i>Mulher vingativa</i>	101
Quadro 16: Formas de autoapresentação positiva no subcampo <i>Mulher vingativa</i>	104
Quadro 17: Formas de polarização no subcampo <i>Mulher vingativa</i> (I)	105
Quadro 18: Formas de polarização no subcampo <i>Mulher vingativa</i> (II)	110
Quadro 19: Formas de <i>Nível de descrição e detalhamento</i> no subcampo <i>Mulher vingativa</i>	111
Quadro 20: Subcampos de <i>Mulher-ativa x Homem-objetificado</i>	112
Quadro 21: Lexias do subcampo <i>Homem-objeto</i>	113
Quadro 22: Formas de polarização no subcampo <i>Homem-objeto</i>	117
Quadro 23: Lexias do subcampo <i>Desejo feminino</i>	117
Quadro 24: Formas de polarização no subcampo <i>Desejo feminino</i>	122
Quadro 25: Formas de contraste no subcampo <i>Desejo feminino</i>	124
Quadro 26: Lexias do subcampo <i>Sexo ardente</i>	125
Quadro 27: Formas de contraste no subcampo <i>Sexo ardente</i>	129
Quadro 28: Formas de <i>Exemplos e Ilustrações</i> de dominação do <i>Nós</i> sobre o <i>Outro</i> no subcampo <i>Sexo ardente</i>	131
Quadro 29: Subcampos de <i>Mulher frágil</i>	131
Quadro 30: Lexias do subcampo <i>Fidelidade e Cumplicidade</i>	133

Quadro 31: Formas de polarização no subcampo <i>Fidelidade e Cumplicidade</i>	135
Quadro 32: Formas de enfatizar os aspectos negativos do <i>Outro</i> no subcampo <i>Fidelidade e Cumplicidade</i>	137
Quadro 33: Formas de polarização no subcampo <i>Fidelidade e Cumplicidade</i>	139
Quadro 34: Lexias do subcampo <i>Idealização amorosa</i>	141
Quadro 35: Formas de contraste entre <i>Presença Idealizada</i> e <i>Ausência real</i> no subcampo <i>Idealização amorosa</i>	149
Quadro 36: Lexias do subcampo <i>Homem protetor</i>	149
Quadro 37: Formas de polarização no subcampo <i>Homem protetor</i>	154

Sumário

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO 1 PRINCÍPIOS DA ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO PARA O ESTUDO DO LÉXICO.....	22
1.1 A contribuição da perspectiva sociocognitiva de Van Dijk para os estudos discursivos.....	27
1.1.1 O triângulo discurso-cognição-sociedade e o processo de manipulação...28	
1.1.2 Quadrado ideológico: Formas de categorizar e expressar a ideologia.....	34
CAPÍTULO 2 O LÉXICO E SEUS ASPECTOS SEMÂNTICOS.....	43
2.1 Fundamentos da relação entre léxico e semântica	43
2.2 Campos Semânticos	48
CAPÍTULO 3 GÊNERO LETRA DE CANÇÃO: A BATIDA DO FUNK E A RELEVÂNCIA DE ANITTA.....	52
3.1 A construção discursiva do gênero canção	52
3.2 Estereótipos femininos em letras de canções brasileiras	54
3.3 O funk.....	65
3.4 Anitta	68
CAPÍTULO 4 ANÁLISE DO CORPUS: O LÉXICO DA RELAÇÃO HOMEM-MULHER NAS LETRAS DE CANÇÃO DE ANITTA.....	83
4.1 Mulher provocadora.....	85
4.1.1 Subcampo <i>Menina-mulher</i>	86
4.1.2 Subcampo <i>Mulher soberana</i>	93
4.1.3 Subcampo <i>Mulher vingativa</i>	101
4.2 Mulher ativa x Homem objetificado	111
4.2.1 Subcampo <i>Homem-objeto</i>	113
4.2.2 Subcampo <i>Desejo feminino</i>	117
4.2.3 Subcampo <i>Sexo ardente</i>	125
4.3 Mulher frágil.....	131
4.3.1 Subcampo <i>Fidelidade e cumplicidade</i>	133

4.3.2 Subcampo <i>Idealização amorosa</i>	141
4.3.3 Subcampo <i>Homem protetor</i>	149
CONSIDERAÇÕES FINAIS	155
REFERÊNCIAS	161
ANEXOS	165
Anexo 1 Letras de canção do <i>corpus</i>	165
Anexo 2 Letras de canção que não fazem parte do <i>corpus</i> principal de análise	190

INTRODUÇÃO

O gênero *letra de canção*¹ é uma manifestação discursiva que permite verificar como é compartilhado o estado emocional dos sujeitos envolvidos no discurso. A análise das escolhas lexicais presentes nessas letras possibilita investigar como as formas linguísticas funcionam na construção, manutenção e reprodução das relações humanas.

É comum encontrarmos, no conjunto de letras de canções brasileiras, um histórico de composições que retratam a mulher pelo ponto de vista masculino, cujas escolhas lexicais revelam um universo feminino submisso ao homem.

Para Caretta (2013, p. 22), o estudo das letras de canção brasileiras deve levar em conta os conceitos bakhtinianos de gêneros discursivos, pois “o gênero apresenta uma dupla orientação na realidade”. Essa dupla orientação ocupa, de um lado, a comunicação cotidiana, feita e marcada pela oralidade presente nas letras; de outro, traz os aspectos da realidade para essa comunicação, ligando o tema à forma (Caretta, 2013). Segundo o autor, os enunciados dos quais as letras de canção são constituídas visam a um momento comunicacional. A constituição do enunciado dessas letras medeia as relações da enunciação com as condições de produção presentes no discurso, abarcando aspectos da realidade.

Tendo em vista que as letras de canção são um gênero discursivo e que esse gênero faz parte da realidade concreta da comunicação humana, é possível compor um panorama de como essas letras representam e posicionam o homem e a mulher dentro de relações afetivas ou não.

Neste trabalho, procurou-se investigar a ideologia presente nas escolhas lexicais das letras de canção de Anitta, que fundamentam a relação entre homens e mulheres na voz feminina. O *corpus* escolhido é formado por vinte letras de canção do gênero musical *funk-pop*, compostas e interpretadas por Anitta, entre 2013 e 2019, e foi selecionado devido à receptividade que a cantora tem junto ao público brasileiro. O fato de suas músicas serem tocadas nos principais rádios do país, terem se transformado em temas de novela e de filmes torna relevante analisar como essas letras apresentam a relação homem-mulher.

¹ Neste trabalho, optamos por classificar o *corpus* como *letra de canção*. Fizemos essa escolha pelo fato de que nossa pesquisa analisa o componente linguístico das canções.

Fenômeno da música brasileira na última década, Anitta, nome artístico de Larissa de Macedo Machado, apresenta letras de canção que buscam reposicionar a mulher nas relações com o homem. O prestígio internacional de Anitta a fez figurar na 10ª posição no “Social 50” da revista *Billboard*² no ano de 2020, ranking de artistas mais influentes no mundo. Em março de 2022, com o single *Envolver*, Anitta alcançou o primeiro lugar do ranking global também da *Billboard*³. A cantora foi indicada para a categoria *Best New Artist* no Grammy 2023⁴. Ela é também a mulher brasileira com mais seguidores na rede social *Instagram*, plataforma na qual possui cerca de 64,8 milhões de seguidores. As letras compostas e interpretadas por Anitta apresentam a relação entre o homem e a mulher construída sobre um tripé: *mulher-objeto*; *homem-objeto* e *mulher frágil*.

Quanto aos procedimentos utilizados para a escolha do *corpus*, primeiramente, foi feito um levantamento da discografia de Anitta, a fim de verificar quais letras de canção tratam da temática homem-mulher. Foram selecionadas vinte letras, lançadas entre os anos de 2013 e 2019, cuja escolha lexical mostra-se mais relevante para os objetivos deste trabalho. As composições estão distribuídas em quatro discos de estúdio – *Anitta* (2013), *Ritmo Perfeito* (2014), *Bang* (2015) e *Kisses* (2019) e um ep⁵ – *Solo* (2018). São elas:

Quadro 1 - Canções que compõem o *corpus*

Disco	Canção	Ano	Composição	Intérprete
Anitta	<i>Achei</i>	2013	Anitta	Anitta
Anitta	<i>Meiga e abusada</i>	2013	Anitta, Jeferson Junior e Claudia Regina	Anitta

² Informação disponível em <https://veja.abril.com.br/cultura/anitta-entra-no-top-10-de-ranking-de-redes-sociais-da-billboard/>. Acesso em 10 de junho de 2023.

³ Informação disponível em <https://www.billboard.com/music/features/anitta-billboard-cover-2022-1235070435/>. Acesso em 10 de junho de 2023.

⁴ Informação disponível em <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/anitta-e-indicada-ao-premio-de-artista-revelacao-no-grammy-2023/>. Acesso em 10 de junho de 2023.

⁵ EP é a sigla em inglês para *extended play*, que é uma obra musical de duração superior à do *single* e inferior à do álbum de longa duração, gravada em suporte físico (CD, vinil) ou digital. O EP *Solo*, de Anitta, foi lançado em *streaming* em 2018 e conta com as canções *Veneno*, *Não Perco meu tempo* e *Goals*. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/ep>. Acesso em 10 de junho de 2023.

Anitta	<i>Menina má</i>	2013	Anitta	Anitta
Anitta	<i>Não Para</i>	2013	Anitta	Anitta
Anitta	<i>Show das Poderosas</i>	2013	Anitta	Anitta
Anitta	<i>Tá na mira</i>	2013	Anitta	Anitta
Anitta	<i>Zen</i>		Anitta, Umberto Tavares e Jefferson Júnior	Anitta
Ritmo Perfeito	<i>Blá blá blá</i>	2014	Anitta, Umberto Tavares e Jefferson Júnior	Anitta
Ritmo Perfeito	<i>Cobertor</i>	2014	Projota, Danilo Valbusa, Pedro Caropreso e Diego Silveira	Anitta e Projota
Ritmo Perfeito	<i>Mulher</i>	2014	Projota e Mayk	Anitta e Projota
Ritmo Perfeito	<i>Na batida</i>	2014	Anitta, Umberto Tavares e Jefferson Júnior	Anitta
Ritmo Perfeito	<i>No meu talento</i>	2014	Anitta, Umberto Tavares e Jefferson Júnior	Anitta e Mc Guimê
Ritmo Perfeito	<i>Ritmo Perfeito</i>	2014	Anitta, Umberto Tavares e Jefferson Júnior	Anitta
Bang	<i>Bang</i>	2015	Anitta, Umberto Tavares e Jefferson Junior	Anitta
Bang	<i>Cravo e canela</i>	2015	Jhama e Pablo Luiz Bispo	Anitta e Vitin
Bang	<i>Deixa ele sofrer</i>	2015	Anitta, Umberto Tavares e Jefferson Junior	Anitta
Bang	<i>Essa mina é louca</i>	2015	Jhama e Pablo Luiz Bispo	Anitta e Jhama
Bang	<i>Volta amor</i>	2015	Anitta	Anitta
(EP) Solo	<i>Não perco meu tempo</i>	2018	Anitta, Iad Aslan, Gabi, Pedro Dash, Juan Frias, Marcelinho Ferraz e Day Limns	Anitta
Kisses	<i>Você mentiu</i>	2019	Anitta, Umberto Tavares e Jefferson Junior	Anitta e Caetano Veloso

Fonte: elaboração do autor

Nesta pesquisa, busca-se investigar como o léxico das letras de canção deste *corpus*, organizado em campos semânticos (BIDERMAN, 1978; ULLMANN, 1964), permite analisar como se constroem os papéis masculinos e femininos.

Essas escolhas serão analisadas com base em princípios sociocognitivistas da Análise Crítica do Discurso (doravante ACD), especificamente o triângulo “cognição-discurso-sociedade” e o “quadrado ideológico” (Van Dijk, 2003).

Para Van Dijk (2003), o triângulo é uma maneira de realizar a ACD e é formado por: 1) *sociedade*, que é constituída pelos grupos e seus indivíduos, e as relações que há entre eles; 2) *discurso*, que, em sentido amplo, corresponde ao acontecimento comunicativo; 3) *cognição*, que são as crenças, os objetivos que tanto o indivíduo quanto o grupo ao qual ele pertence carregam. A composição do triângulo permite analisar o discurso a partir da união das dimensões cognitiva e social, levando em conta um contexto mais amplo.

A ampliação da análise discursiva, considerando a triangulação proposta por Van Dijk (2003), pode ser realizada com base na estratégia discursiva do *quadrado ideológico* (Van Dijk, 2018), que é uma construção discursiva, consciente e intencionalmente elaborada por quem enuncia o discurso. Ao formular o *quadrado ideológico*, Van Dijk (2018, p.252) o considera uma representação da “estratégia global de autoapresentação positiva e outra-apresentação negativa”, na qual procuramos enfatizar nossas qualidades e enfatizar os defeitos do outro, criando um discurso polarizado.

O *quadrado ideológico* é uma estratégia discursiva aplicada pelos enunciadorees aos mais variados níveis do discurso e que ativa os *modelos mentais* em discursos polarizados. Esses *modelos mentais* (Van Dijk, 2018) correspondem à interpretação, ao conhecimento e à opinião pessoal que o enunciador tem a respeito de determinada questão, ou seja, são as representações subjetivas, pessoais e únicas, de situações comunicativas ou eventos específicos vividos pelos indivíduos, interpretados, pessoal e individualmente.

A polarização pode ser representada por uma autoapresentação positiva de *si* e outro-apresentação negativa do *outro*. E para além dessa construção discursiva *Nós versus Eles*, o quadrado pode trazer oposições entre dar mais ou

menos detalhes sobre si ou sobre o outro, ser genérico ou específico, vago ou preciso. O *quadrado ideológico* é um quadrado conceitual que coloca em evidência a polarização presente na comunicação dos sujeitos discursivos. Uma vez que as letras de canção do *corpus* deste trabalho tratam da relação entre homens e mulheres, tais enquadres teóricos são pertinentes para observarmos como essa relação é construída discursivamente, entre o *eu* enunciador e o *outro*, o enunciatário. O quadrado conceitual proposto por Van Dijk (2018) possui quatro princípios. São eles:

- Colocar ênfase em nossos aspectos positivos
- Colocar ênfase nos aspectos negativos do outro
- Tirar ênfase de nossos aspectos negativos
- Tirar ênfase dos aspectos positivos do outro

Para tratar do *léxico* e dos *campos semânticos*, adotaremos princípios estabelecidos por Biderman (1978); Ullmann (1964); Vilela (1994), por meio dos quais as lexias podem ser analisadas sob aspectos morfológicos, sintáticos, semântico-discursivos e permitem perceber como são construídas a visão de mundo dos enunciadores e as relações socioculturais que os envolve. Vale ressaltar que nesse trabalho, ainda que estes autores estabeleçam vários critérios de análise de lexias, adotaremos apenas o semântico-discursivo.

Para delimitar as escolhas que vão compor os *campos semânticos*, incluiremos os quatro tipos de lexia⁶ descritas por Pottier (1973, P. 26): lexia simples (*chegar, cravo, jardim*); lexia composta (*guarda-florestal, porta-avião*); lexia complexa estável, que aqui consideraremos lexias cristalizadas, já que seu significado depende da construção em que está (*pé de cabra; balaio de gato*); lexia textual, cujo emprego notamos em ditados ou crenças populares, frases de efeito e clichês (*homem do teu tipo; virar tua cabeça; não perco meu tempo*).

Como empregaremos o conceito de lexia como o lexema (unidade lexical do sistema) atualizado no discurso, transcenderemos os tipos apontados por

⁶ Utilizaremos o termo *lexia* ao nos referirmos à unidade do léxico atualizada em um discurso específico.

Pottier (1973), utilizando as *lexias* discursivas (“O clima tá esquentando”), cujo valor semântico que elas adquirem ocorre quando são inseridas em um discurso como resultado da escolha de seu enunciador (Gil, 2009), e incluiremos *lexias* simples (“Poderosas”, “Sai”) e oracionais (“Tá fazendo tudo que eu mando”), cujo sentido das partes é indissociável no contexto discursivo específico.

Nessa perspectiva, “Meiga e abusada” (2013) (Anexos), por exemplo, será considerada uma única *lexia* que, contextualizada na letra de canção, indica uma forma única e complementar de comportamento, o que impede que, na análise, se separem as *lexias* “meiga” e “abusada”.

Quando atualizadas no discurso, as *lexias* discursivas (Gil, 2009) desvelam concepções de caráter ideológico e apresentam a maneira pela qual os sujeitos do enunciado veem o mundo, demonstrando como os enunciadores do discurso percebem a realidade que os envolve.

Para que se esclareça a terminologia lexical a ser utilizada, tratamos de explicar, a seguir, os termos empregados para examinar a unidade lexical⁷ nos diferentes planos. O *lexema* é a unidade virtual do léxico que pertence ao nível do sistema da língua porque ainda não foi atualizada discursivamente. O *vocábulo* é uma unidade do léxico que é constantemente atualizada em um vocabulário de um determinado grupo e que pertence ao nível da norma: o conjunto tradicional de realizações e de uso comum do grupo linguístico. A *lexia*, que pode ser também chamada de *palavra-ocorrência*, é a unidade do léxico do nível do discurso e representa a escolha de seu enunciador (GIL, 2009). É atualizada em um discurso particular, tornando-se o resultado das escolhas feitas pelo enunciador, segundo as necessidades da situação de enunciação (GIL, 2009).

Para analisar as *lexias*, é necessário levar em conta as estruturas sociais que subjazem o discurso. Para isso, fundamentamo-nos em teoria linguística que trata das relações entre estruturas do discurso: a teoria sociocognitivista da ACD (Van Dijk, 2003, 2010, 2016, 2018).

Ao tratarmos do nível discursivo do enunciado, não nos ocuparemos do *lexema*, que é a unidade lexical do nível do sistema; nem do *vocábulo*, que é a unidade lexical do nível da norma; mas, sim, das *lexias*, unidades lexicais do

⁷ Utilizaremos o termo *unidade lexical* para tratarmos dos componentes do léxico da língua de maneira geral.

nível do discurso. Observe-se que há variação no uso do termo *lexia*, o que pode ser visto em Pottier (1972) e Biderman (2001). No caso de Pottier (1972), a *lexia* não está associada à atualização da linguagem no nível discursivo, já que o autor não tratava desse plano, mas restringia-se a pensar nas estruturas do sistema da língua. Já Biderman (2001) utiliza o termo *lexia* para se referir à unidade do léxico no nível do discurso.

Consideremos o lexema *cantar*; quando incluído em um discurso, podemos empregá-lo como um verbo conjugado na primeira pessoa do plural do indicativo – *cantamos* –, acrescentando ao radical *cant-* a vogal temática – *a* e o sufixo – *mos*. No entanto, seu sentido será constituído à medida que *cantamos* for atualizada discursivamente. Esse é o percurso pelo qual passa a unidade do léxico, desde o sistema até o discurso. Vejamos:

- a) Cantamos nossa canção preferida.
- b) Cantamos a bola na reunião.

Ao compararmos *a* e *b*, concluímos que o significado do primeiro – “Cantamos nossa canção preferida” – difere do segundo – “Cantamos a bola na reunião” –, uma vez que em *a* temos o sentido atribuído ao ato de *cantar* como o sentido corrente, cristalizado na sociedade, ligado à música e à função de emitir um som baseado em melodia, construção estética e que cause emoção; em *b*, *cantamos* assume o valor de *avisar, informar, dizer*.

A ampliação de sentido em *b* relaciona-se com a mudança de significado de que “cantamos” assume ao estar acompanhado pela *lexia* “bola”, formando, então, uma *lexia*, já cristalizada no discurso, *cantar a bola*. Na linguagem popular, *cantar a bola* assume o valor de *antecipação de um fato, conselho, dica*, reforçado pelo sentido adquirido por “cantamos”. A mudança ocorrida em *b* indica que o sentido de uma *lexia* é precisado também na relação sintática com as demais.

A análise apontada em *a* e *b*, respectivamente “Cantamos nossa canção preferida” e “Cantamos a bola na reunião”, vai ao encontro do que nos diz Biderman (1978, p. 124). Segundo a autora, “para segmentar o todo nas suas partes constituintes – as *lexias* –, temos que considerar a articulação e o significado globais do enunciado e até mesmo do discurso. É por isso que *cantar*

a *bola* ou “cantamos a bola” não pode ser segmentado, devendo ser analisado como uma *lexia*.

Está definido assim que as *lexias* serão extraídas do *corpus*, considerando sua atualização discursiva. O sentido que a *lexia* assume no discurso é o resultado de uma relação estreita entre seu significado lexical no nível do sistema, e os valores e interpretações da realidade englobados pela comunidade de fala a que pertence e a situação de enunciação em que é atualizada. Tal relação determina o modo como a realidade é compreendida e segmentada.

As escolhas lexicais de um texto não são feitas aleatoriamente, mas sim, de acordo com as intenções de quem enuncia o discurso. O léxico, por ser patrimônio da comunidade linguística, não se mantém inalterado, ou seja, os falantes criam, conservam, atribuem novas significações aos *lexemas* na realização discursiva. Sua análise nos permite compreender de que modo o discurso ideológico se forma nas letras de canção.

Este trabalho está organizado da seguinte forma: no Capítulo 1, apresentamos o arcabouço teórico a respeito da ACD; no Capítulo 2, tratamos do conceito de léxico e de como o empregamos neste trabalho; no Capítulo 3, exploramos o gênero letra de canção, a representação e atuação da figura feminina na música brasileira, o contexto de surgimento e de atuação de Anitta e do universo do *funk-pop* no gênero letra de canção; no Capítulo 4, trazemos o *corpus* formado pelas vinte letras de canção compostas e interpretadas por Anitta⁸, bem como apresentamos a análise dessas vinte letras: a organização das *lexias* em *campos semânticos* seguida da análise desses campos com base nos princípios do *triângulo sociedade-discurso-cognição* e do *quadrado ideológico* (Van Dijk, 2003, 2010, 2016, 2018).

⁸ As letras, na íntegra, estão presentes no Anexo1 deste trabalho, página 165.

CAPÍTULO 1 PRINCÍPIOS DA ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO PARA O ESTUDO DO LÉXICO

A ACD é uma linha de investigação analítico-discursiva que visa a identificar o modo pelo qual o abuso de poder, a dominação e a desigualdade são representados, reproduzidos e combatidos em textos orais, escritos e multimodais. Os analistas críticos do discurso posicionam-se de modo a compreender, desvelar e opor-se a formas variadas de desigualdade. Constitui-se num modelo teórico-metodológico que busca mapear a conexão existente entre aspectos discursivos e não discursivos de práticas comunicacionais. De acordo com a ACD, ao mesmo tempo em que o discurso compõe outros elementos da prática social também é constituído por eles.

Para o sujeito, ao assumir o papel de falante, tudo é possível ser dito na língua. No entanto, o que se enuncia é restringido por aspectos jurídicos, éticos, morais, políticos, econômicos, afetivos, que delimitam o enunciado de um sujeito, contingenciando o que ele tem a dizer. Isso se deve ao fato de que todo discurso emitido é uma ação social, o que estará no cerne da ACD.

Segundo Wodak (2003), a ACD tem como ponto de partida os problemas sociais e estuda a linguagem sob uma perspectiva de prática social, cuja contextualização é imprescindível.

Três conceitos são fundamentais para a ACD: história, poder e ideologia. Todo discurso é um objeto historicamente produzido e interpretado. Os discursos de poder buscam ser normalizados, bem como tentam legitimar a dominação, além de serem ideológicos e constituírem um aspecto material da linguagem (Wodak, 2003). A respeito de ideologia, Wodak (2003, p.18) a define como “formas e processos sociais” que fazem circular “as formas simbólicas da sociedade”, ligando-se a relações desiguais de poder e estabelecendo a dominação de um indivíduo sobre o outro.

O indivíduo sente-se intimado por uma ideologia com a qual se identifica, o que o faz se reconhecer e se sujeitar a ela. Isso se dá dentro de um aparelho ideológico constituído por instituições como escola, família, igreja, partidos políticos, meios de comunicação e de entretenimento. O sujeito passa a falar da posição determinada pela instituição (Brandão, 2005), e a luta por poder dá-se no discurso.

Wodak (2003) afirma que a ACD procura ser emancipatória para os sujeitos envolvidos, uma vez que ela torna possível esclarecer problemas sociais presentes no discurso, desvelando a ideologia existente nas ações comunicativas que envolvem os participantes do discurso. Segundo a autora, a ACD pretende desmistificar os discursos, decifrando a ideologia presente. Tal busca é importante porque a linguagem é usada por sujeitos sociais poderosos. Nessa perspectiva, um texto não é obra de uma pessoa qualquer, mas representa um local de embate entre posições polarizadas.

Precursor da ACD, Fairclough (2001) argumenta que a concepção crítica do discurso traz uma postura emancipatória e uma abordagem que estreita seus laços com a linguística. Ele afirma que a análise de texto deve ser vista como uma análise interdiscursiva. O discurso vem a ser um modo de interação no qual o texto é uma parte do processo de produção, interpretação e consumo.

O discurso se reveste ideologicamente ao integrar “significações que contribuem para manter ou reestruturar as relações de poder” (Fairclough, 2001, P. 121). A noção de poder é importante para a ACD, pois permite distinguir alguns tipos de dominação: o coercitivo, dos militares; o econômico, dos ricos; o persuasivo, dos pais; o informativo, dos jornalistas; o científico, dos pesquisadores.

Fairclough (2001) considera o discurso moldado pela estrutura social e constitutivo dela. Para ele, essa dialética contribui para a organização de normas, convenções, relações sociais, identidades e instituições e colabora para a construção de posicionamentos do sujeito diante dos sistemas de conhecimento e crenças.

Para Van Dijk (2018), a investigação crítica do discurso precisa cumprir uma série de requisitos para concretizar seus objetivos. Ele afirma que a ACD se concentra “principalmente nos problemas sociais e nas questões políticas, no lugar de paradigmas correntes e modismos” (2018, p. 114). É multidisciplinar e, em vez de descrever estruturas do discurso, procura explicar as construções discursivas em termos das propriedades da interação social e, especialmente, de sua estrutura. Além disso, essa linha de estudos deve focar os modos como as estruturas do discurso produzem, confirmam, legitimam, reproduzem ou desafiam as relações de poder e de dominação na sociedade.

O que se pretende neste trabalho é identificar como, por meio de uma propriedade discursiva – as escolhas lexicais –, são produzidas as relações sociais entre a mulher e o homem. Antecipamos abaixo, em exemplos de enunciados, como as escolhas linguísticas são determinadas pelo contexto e pela ideologia.

A lexia “Virar tua cabeça”, da letra de *Bang* (2015), de Anitta (Anexos), canção que traz a voz de uma enunciativa, objetificando o enunciatário masculino e lançando uma provocação para que ele realize os desejos sexuais da mulher, tem sentidos diferentes se dito por um médico, por pais preocupados com as amizades dos filhos ou por um indivíduo num jogo de sedução, como na letra de canção de Anitta, porque cada um enuncia de posições diferentes. Vejamos:

- a) Agora, *vire tua cabeça* para a esquerda para que eu possa examiná-lo. (Médico)
- b) Cuidado, meu filho! Não deixe um amigo *virar a tua cabeça!* (Pais preocupados)
- c) E, pra te dominar, *virar tua cabeça!* Eu vou continuar te provocando. (*Bang*, Anitta) (Anexos).

Dentro dos contextos de cada enunciado e das relações que envolvem os participantes do discurso, em *a*, “virar a cabeça” corresponde ao ato de movimentar uma parte do corpo para que o médico a examine. Neste caso, *virar* foi empregada como um verbo transitivo direto e equivale a *girar*, e *cabeça* é a extremidade superior do corpo. Caso substituíssemos *cabeça* por *braço* ou *perna*, nada seria alterado na construção. No entanto, ocorreria o acréscimo de um sentido novo, pois a mudança indicaria uma nova parte do corpo a se mover.

Em *b* e *c*, a expressão difere do que foi dito em *a*. Nesses dois casos, “virar a tua cabeça” constitui *lexia complexa* (Pottier, 1973), isto é, cristalizada. O valor semântico que adquirem torna-se possível por se atualizarem como *lexias discursivas* (Gil, 2009). Em *b*, “Cuidado, meu filho! Não deixe um amigo *virar a tua cabeça!*”, “virar a cabeça” assume um valor de *aviso*, de *conselho*, um pedido para o filho *tomar cuidado com as más companhias*. *Virar* passa a ter o sentido de *convencer*, *persuadir*, reforçado pela mudança de significado de

cabeça, que assume o sentido de *mente*. Assim, “virar a tua cabeça”, para os pais, está carregado de negatividade e de recomendações para o filho.

Na letra da música de Anitta, exemplo *c* – “E, pra te dominar, *virar tua cabeça*/ Eu vou continuar te provocando” –, “virar a tua cabeça” passa a ser um jogo de provocação sexual. Como em *b* – “Cuidado, meu filho! Não deixe um amigo virar a tua cabeça!” –, o exemplo *c* – “E, pra te dominar, virar tua cabeça/ Eu vou continuar te provocando” – traz a mudança de significado de um aspecto físico para um psicológico e comportamental. Porém, ao invés de apresentar um tom pejorativo, faz parte de um jogo de sedução, em que a mulher adota uma postura provocativa para dominar o homem, fazendo com que ele perca o controle mental e racional diante dela.

Na análise de um texto, empregamos fundamentos da ACD para determinar um discurso filiado a uma ideologia e compreender qual o seu lugar na situação de enunciação e qual a origem dos sentidos. Tal emprego é possível por conta do que Van Dijk (2018) chama de *modelos mentais*, que correspondem ao “conhecimento socialmente partilhado de grupos específicos ou de culturas inteiras” (Van Dijk, 2018, p.216). Os *modelos mentais* são a interface entre o discurso e a sociedade. É por meio deles que descrevemos e inferimos as crenças pessoais, o conhecimento, a ideologia do sujeito do discurso, relacionando-o a um grupo com o qual compartilha traços de contiguidade. São os *modelos mentais* que guardam as memórias de curto e de longo prazo, responsáveis por armazenar o conhecimento individual e coletivo que temos acerca do que ocorre no mundo. Segundo o autor, “os modelos mentais definem não apenas nossa compreensão da fala e da escrita em si (pela representação sobre o que é um discurso), mas também a compreensão de todo o evento comunicativo” (Van Dijk, 2018, p.244). É essa mobilização que nos permite perceber, por exemplo, que construções como “Orgulho negro” e “Orgulho branco”, quando estampadas em uma camiseta ou mobilizadas por indivíduos ligados às mensagens veiculadas nessas duas construções, geram efeitos diferentes e discursos polarizados.

Num país como o Brasil, que possui uma forte herança escravocrata e casos de racismo continuam a ser registrados diariamente, “orgulho negro” simboliza uma posição de resistência e luta contra o preconceito racial. A população negra é a que mais sofre com a desigualdade socioeconômica e a

que possui o maior número de jovens mortos violentamente. Na direção contrária, “orgulho branco” será encarada como uma provocação, uma afronta, uma expressão a favor da manutenção da segregação racial, tendo em vista que os brancos no Brasil detêm uma série de privilégios quando comparamos números de renda e escolaridade, por exemplo. Essa distinção ocorre no nível do discurso porque “os modelos mentais, por um lado, corporificam a história pessoal, as experiências e as opiniões dos indivíduos, mas, por outro lado, também constituem uma instanciação específica de crenças socialmente compartilhadas” (Van Dijk, 2018, p.247). Para Van Dijk (2018), *instanciação* é o mesmo que alocar, colocar, arrumar um espaço para a crença do indivíduo.

Podemos entender que em “orgulho negro” ocorre uma demonstração de orgulho da raça, de busca por autoestima; enquanto em “orgulho branco” há a demonstração de preconceito, de racismo. A expressão “orgulho branco”, com todos os problemas raciais que o país enfrenta, seria um exemplo de manifestação de *supremacistas brancos*, nos moldes das que têm ocorrido nos Estados Unidos⁹.

Na letra da canção *Bang* (2015) (Anexos), de Anitta, a lexia “Tem que ser assim para me acompanhar” teria um efeito diferente caso o enunciador do discurso fosse uma corredora de maratonas ou uma executiva em uma reunião de trabalho. O que ocorre no contexto da letra dessa canção é o fato de a enunciativa do discurso lançar um desafio malicioso ao homem, que é objeto de seu discurso. Uma maratonista estaria exaltando sua capacidade física diante de grandes distâncias a serem percorridas. Uma executiva valorizaria sua própria capacidade de tomar decisões e de liderança diante dos desafios do meio corporativo. Em *Bang* (2015) (Anexos), a lexia possui um valor de provocação, de aviso da mulher ao homem, que, diante dos seus desejos sexuais, deve demonstrar ser capaz de corresponder a esses desejos.

A imagem construída de *si* e do *outro* no enunciado manifesta-se numa perspectiva de interação dos participantes. Isso faz supor que a construção se dá no discurso e *um* exerce influência sobre o *outro*. Devemos ter em conta que

⁹ Nos Estados Unidos, o número de crimes motivados por racismo cresceu ao nível mais alto em mais de uma década. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/numero-de-crimes-de-odio-nos-eua-cresce-ao-nivel-mais-alto-em-mais-de-uma-decada-25177309>. Acesso: 10 de junho de 2023.

isto é um acontecimento inscrito sócio-historicamente e não é possível dissociá-lo da organização de seus conteúdos e do modo de legitimação de sua cena discursiva, em que estão envolvidos os participantes, o tempo e o espaço físico da ocorrência discursiva.

A seguir, apresentamos a contribuição da perspectiva sociocognitivista de Van Dijk (2018) e como ela colabora para o estudo do léxico numa abordagem da ACD.

1.1 A contribuição da perspectiva sociocognitiva de Van Dijk para os estudos discursivos

Van Dijk (2018) afirma que a ACD é uma forma de investigação em que se procura desvelar como a construção discursiva representa o abuso de poder, a dominação e a desigualdade e, assim, combatê-los. A ACD se solidariza com os sujeitos dominados e é uma reação contra paradigmas que representam a dominação de um grupo sobre outro. Por meio dela, o indivíduo pode conscientizar-se de seu papel social.

O conceito de poder envolve a dominação, cujo exercício não é sempre feito por meio de atos explicitamente abusivos, praticados pelos membros dos grupos que a exercem. Esse poder de dominação evoca o conceito de hegemonia, que pode ser alcançada por meio da prática discursiva, contribuindo para reproduzi-la ou manter a ordem do discurso e das relações sociais. Assim, dentro da perspectiva da ACD, junto à noção de poder e de dominação está atrelada a de hegemonia. De acordo com a perspectiva crítica do discurso, há a preocupação com “os efeitos ideológicos que os textos possam ter sobre as relações sociais em favor de projetos específicos de dominação” (Barros, 2018, p. 58).

Uma vez em posse desse poder e do discurso hegemônico, os atos do grupo dominante são incorporados a ações diárias, tidas como normais, como nas formas de sexismo. A mulher tem, muitas vezes, posições inferiores no trabalho ou, mesmo que exerça uma função idêntica à de um homem, ela recebe salários menores. Ou ainda nas formas de racismo contidas em comerciais de bebidas, piadas ou capítulos de telenovelas, que retratam negros de maneira caricatural ou estereotipada, como a da empregada doméstica, o sambista, o criminoso, o morador da periferia. Ainda que estejamos presenciando um

movimento atual de busca por maior diversidade de pessoas, sobretudo negras e comunidade LGBTQIA+, em propagandas, como podemos notar em comerciais de redes bancárias e de produtos cosméticos, tais associações indicam que grupos dominantes têm poder para decidir sobre os papéis atribuídos aos sujeitos presentes nos mais variados gêneros discursivos. Estes grupos atualizam um discurso de poder por meio da construção de convenções sociais, como a defesa de um salário menor para a mulher por ela engravidar e ter que se afastar do trabalho: um argumento sexista e desprovido de qualquer base legal.

Ao tratar dos papéis assumidos pelos participantes do discurso ou pelos grupos que representam, Van Dijk (2016) afirma que eles exercem atribuições comunicativas nas situações sociais em que estão envolvidos, bem como suas ações marcam seus posicionamentos. A estrutura social, na qual os sujeitos do discurso estão inseridos, revela o papel discursivo na representação e no abuso de poder. Essa relação que envolve os participantes da cena comunicativa, os papéis atribuídos a eles e a estrutura discursiva é tratada por Van Dijk (2016) no triângulo *discurso-cognição-sociedade*, que veremos a seguir.

1.1.1 O triângulo discurso-cognição-sociedade e o processo de manipulação

Van Dijk (2016) realiza uma análise social e cognitiva do discurso. Para ele, deve-se valorizar o estudo cognitivo na ACD, na comunicação e na interação. A afirmação de Van Dijk vai ao encontro do que dizem Wodak e Meyer (2003, p.204): “Grandes argumentos não são necessários para afirmar que, devido à natureza intrinsecamente verbal do discurso, a ACD irá requerer também uma sólida base linguística”¹⁰.

Ainda de acordo com Wodak e Meyer (2003, p. 204), à ACD, será necessário “explicar estruturas, estratégias e funções do texto e da conversação, o que inclui as formas – gramaticais, pragmáticas, interacionais, estilísticas,

¹⁰ Tradução nossa: *No son precisos grandes argumentos para afirmar que, dada la naturaleza fundamentalmente verbal del discurso, un explícito ACD requerirá también una sólida base lingüística.*

retóricas, semióticas, narrativas – da organização verbal e não verbal dos acontecimentos comunicativos”¹¹.

A base da análise discursiva de Van Dijk (2016) pode ser representada pelo triângulo *cognição-discurso-sociedade*. No discurso, segundo o autor, ocorre a interação social, em que são reproduzidas as cognições sociais e pessoais por meio dos *modelos mentais* (Van Dijk, 2018), que são construídos pelos usuários da linguagem em situações discursivas. Esses modelos trazem as experiências cotidianas dos indivíduos e permitem a compreensão de todo o evento comunicativo.

O discurso é condicionado pelas estruturas globais e locais, nas quais o conhecimento global diz respeito ao assunto, e o conhecimento local é o que o indivíduo sabe sobre esse assunto. Van Dijk (2016) afirma que o discurso é indiretamente intencional, porque a representação mental envolvida é intencional e essa representação antecede o discurso. Segundo ele, cada indivíduo traz consigo um conhecimento prévio de mundo que o permite que se insira na cena enunciativa.

Dentro da perspectiva de Van Dijk (2003), o termo *discurso* é utilizado no sentido amplo de acontecimento comunicativo. Isso inclui a interação conversacional, os textos escritos, o gestual, o desenho da fachada de estabelecimentos comerciais, a disposição tipográfica, as imagens e qualquer outra dimensão ou significação semiótica ou multimídia. Por *cognição*, que implica tanto a pessoal quanto a social, Van Dijk (2003) entende tratar-se das crenças, objetivos, valores e emoções que intervenham no discurso e na interação. *Sociedade* inclui as microestruturas locais presentes nas interações face a face, assim como estruturas globais, sociais e políticas, definidas por relações de grupos, movimentos, instituições, processos sociais ou sistemas políticos.

A partir das definições das partes que compõem o triângulo, é possível considerar a união das dimensões *cognitiva* e *social* do triângulo como o que define o contexto mais relevante do discurso.

¹¹ Tradução nossa: (...) *siempre necesita explicar al menos, como es obvio, algunas de las detalladas estructuras, estrategias y funciones del texto y la conversación, lo que incluye las formas -gramaticales, pragmáticas, de interacción, estilísticas, retóricas, semióticas, narrativas o similares- de la organización verbal y paraverbal de los acontecimientos comunicativos.*

Cada fase do processo de reprodução discursiva necessita de uma análise que englobe os aspectos social e cognitivo detalhadamente (Van Dijk, 2018). Se controlar o discurso é uma das principais formas de poder, controlar as mentes das pessoas é a outra forma fundamental de reproduzir a dominação e a hegemonia. O controle da mente envolve muito mais do que apenas a compreensão da escrita ou da fala; envolve também o conhecimento pessoal, as experiências prévias, as opiniões, as atitudes, as ideologias e as normas ou valores que desempenham um papel na mudança de mentalidade das pessoas. O autor vê a manipulação como uma prática comunicativa e interacional, na qual o manipulador exerce controle sobre outras pessoas, normalmente, contra a vontade e interesse delas. A manipulação envolve as dimensões cognitivas e sociais do triângulo *cognição-discurso-sociedade*, de Van Dijk (2003). Ela é uma prática comunicativa e interacional, na qual se dá a polarização do discurso, enfatizando-se os aspectos positivos do *nós* – que é o *enunciador* do discurso – e enfatizando os aspectos negativos do *outro* – que é o *enunciatário*. No uso cotidiano, a manipulação tem associações negativas por violar as normas de convivência.

Para Van Dijk (2018), em primeiro lugar, as pessoas tendem a aceitar o discurso daqueles considerados fontes autorizadas e confiáveis, como médicos; em segundo, algumas situações obrigam os participantes a serem apenas expectadores, ouvintes do discurso, que é o que ocorre, por exemplo, em reuniões de trabalho envolvendo subordinados e a direção da empresa; em terceiro lugar, em muitas situações não existem discursos públicos ou meios de comunicação dos quais possam derivar informações alternativas, como em regimes políticos ditatoriais; em quarto, os interlocutores podem não possuir o conhecimento e as crenças necessárias para questionar o discurso ou a informação a que são expostos, como em cultos religiosos ou em ações voltadas para pessoas analfabetas.

Por meio do abuso de poder, a manipulação deslegitima o *outro*. Os manipulados são levados a acreditar ou a fazer coisas que são do interesse do manipulador, e contra seus interesses, os dos manipulados. Na letra da canção “Na Batida” (2014), de Anitta (Anexos), é possível perceber como ocorre a deslegitimação do *outro*. A enunciadora dirige-se a um enunciatário, lançando um desafio para que ele observe que, ao provocá-la e fazer com que ela se

mexa, movimente o próprio corpo, o homem não poderá pedir para que a provocação cesse. No trecho seguinte, pode-se encontrar alguns exemplos de manipulação: “Não dá mole, vem pra cá/ Não tem hora pra acabar/ O clima tá esquentando/ Eu só vim avisar/ Se pensou que ia desistir/ Não precisa se iludir/ Não sou daquelas que pedem pra parar/ Pra parar”.

A enunciadora busca se impor diante de seu interlocutor autoproclamando sua própria perseverança e não permitindo ao outro qualquer tipo de contestação. A enunciadora, em “Não dá mole, vem pra cá”, emprega a linguagem coloquial para aproximar os sujeitos envolvidos no discurso. Há a ideia de aviso diante da falta de ação do sujeito a quem a enunciadora dirige seu discurso – “Não dá mole, vem pra cá”. O interlocutor é interpelado a não ser passivo diante das ações daquela que enuncia o discurso, como em “Eu só vim avisar/ Se pensou que ia desistir/ Não precisa se iludir”. O foco da enunciadora recai sobre a mente de seu interlocutor que, diante de uma mulher diferente das que ele parecia conhecer anteriormente, é manipulado: “Não sou daquelas que pedem pra parar/ Pra parar”. A enunciadora se apresenta de forma positiva ao enunciar “Não sou daquelas que pedem pra parar”, buscando opor-se a uma imagem pré-estabelecida de que há um tipo de mulher com o qual ela não se identifica: *as que pedem para parar*, demonstrando fraqueza, falta de empenho. Ao fazer essa afirmação, a enunciadora cria um discurso polarizado, que se baseia numa autoapresentação positiva de si mesma, construída por meio de um contraste *implícito*. Ao mesmo tempo que torna explícita sua condição, usando a *memória de curto prazo* ao fazer uma declaração assertiva – “Não sou daquelas que pedem pra parar” –, ela deixa implícita a condição de outras mulheres, lançando mão da *memória de longo prazo* – que é a noção coletiva e compartilhada com seu interlocutor de que há outros tipos de mulher, apresentando estereótipos femininos marcados socialmente: “Não sou daquelas”.

A *memória de curto prazo* e a *memória de longo prazo* são parte do sistema cognitivo de nossa comunicação, pois retêm as representações utilizadas nos conteúdos discursivos. A *memória de curto prazo* guarda informações resultantes da análise que fazemos do código linguístico que a compõem, como a estrutura sintática. A *memória de longo prazo* agrupa as

informações contidas na de curto prazo, associando-as a aspectos pessoais, às experiências de vida.

Diferentemente de persuadir o homem, a mulher da canção “Na Batida” (2014) (Anexos) o manipula. Na letra da canção, a enunciatória se dirige a um enunciatário e lhe informa que quando ela começar a se mexer, se movimentar, nada a fará parar. A enunciatória se apresenta como alguém que toma a iniciativa da provocação do *outro*, do movimento de seu próprio corpo diante de seu interlocutor. Ela diz para ele não se iludir, não esperar outra reação dela: “Não dá mole/ vem pra cá/ (...) Se pensou que ia desistir/ Nem precisa se iludir/ Não sou daquelas que pedem pra parar”. Essa manipulação é construída com base nas escolhas lexicais da enunciatória: “não dá mole”, “pensou”, “iludir” e a afirmação “não sou daquelas”, o que constrói um discurso polarizado entre os aspectos positivos da enunciatória – “Não sou daquelas” – e os aspectos negativos do enunciatário – “Não dá mole”, que indica uma possível estaticidade deste diante da enunciatória. A diferença entre *persuadir* e *manipular* ocorre porque, enquanto na persuasão os interlocutores são livres para acreditar ou agir como desejam, como em propagandas de produtos de um supermercado; na manipulação, aos interlocutores, é dado um papel de inação, como o que ocorre com o interlocutor da letra da canção: “Se pensou que ia desistir/ Nem precisa se iludir”. Ao empregar a oração condicional “Se pensou” na primeira parte da construção discursiva e uma negação na segunda – “Nem precisa” –, a enunciatória não permite o contraponto do enunciatário; a ele resta a inação diante dos movimentos da mulher.

A manipulação, de acordo com Van Dijk (2018), é feita por meio de uma abordagem triangulada social, cognitiva e discursivamente:

(...) é um fenômeno social – especialmente porque ela envolve interação e abuso de poder entre grupos e atores sociais – é um fenômeno cognitivo, porque (...) sempre implica a manipulação das mentes dos participantes, e é um fenômeno discursivo semiótico, por que (...) é exercida através da escrita, da fala e das mensagens visuais. (Van Dijk, 2018, p. 235-236)

Um exame do ambiente social possibilita entender e analisar o discurso manipulador. Essa manipulação é mental, pois é exercida ao utilizar as crenças dos receptores e o controle de suas ações, como na escolha das lexias “não dá

mole” e “não sou daquelas”, da canção “Na Batida”, de Anitta (2014) (Anexos), como explicitado anteriormente. No entanto, para que esse controle ocorra, os atores devem satisfazer critérios pessoais e sociais que permitam influenciar os outros. As condições precisam ser formuladas levando em conta o pertencimento do sujeito a um grupo, a posição institucional, profissão, recursos simbólicos ou materiais que possam definir o poder do grupo e de seus membros.

O discurso de dominação necessita de acesso aos recursos sociais. Entre esses recursos está o acesso preferencial aos meios de comunicação de massa e ao discurso público e seus representantes, como jornalistas, acadêmicos, críticos de arte ou analistas políticos. Assim, para ser capaz de manipular os outros através da fala e da escrita, é preciso ter acesso a alguma forma de discurso público, como notícias, artigos de opinião, shows de televisão ou canções. É pelo alcance, sobretudo das canções de massa em que o *funk-pop* de Anitta se insere, que seu discurso se torna relevante e capaz de manipular formas de comportamento.

Para Van Dijk (2018, p. 116), a atualização discursiva junto com a interação verbal pertence ao *micronível* da ordem social e a dominação e a desigualdade entre grupos sociais pertencem ao *macronível* da análise. O autor nos dá como exemplo um pronunciamento racista no Congresso Nacional, que é um discurso no *micronível* da interação social numa situação específica. O posicionamento de um congressista é individual e por isso único. No entanto, ao mesmo tempo, por representar uma instituição responsável pela legislação de um país, a reprodução do discurso racista ocorre no *macronível*, em que esse indivíduo está socialmente inserido numa relação dialógica.

Há quatro formas de se analisar esses dois níveis; todas associadas aos vértices do triângulo *discurso-cognição-sociedade*: i) membros-grupos – que são os usuários da língua; ii) ações-processos – que são os atos sociais; iii) contexto-estrutura social – que são os contextos e locais de interação; iv) cognição pessoal e social – que correspondem ao conhecimento de mundo e às memórias individuais ou partilhadas (Van Dijk, 2018).

Observando essas quatro formas de análise, podemos relacionar os *membros-grupos* ao vértice *sociedade* do triângulo; as *ações-processos* e *contexto-estrutura* ligam-se ao *discurso*; e *cognição pessoal e social* refere-se à

cognição. Junto ao triângulo *cognição-discurso-sociedade*, o *discurso* pode ser observado por meio da estratégia de organização das pessoas em termos polarizados, que pode ser descrita por meio do *quadrado ideológico* (Van Dijk, 2003; 2018).

1.1.2 Quadrado ideológico: Formas de categorizar e expressar a ideologia

Para Van Dijk (2018), a ideologia organiza as pessoas e a sociedade em termos polarizados e a estrutura básica do discurso de poder e dominação pode ser demonstrada por meio de um *quadrado ideológico*, cuja formação é:

- Enfatizar nossos aspectos positivos
- Enfatizar aspectos negativos do outro
- Tirar ênfase de nossos aspectos negativos
- Tirar ênfase dos aspectos positivos do outro

Van Dijk (2018, pp.252-253) afirma que “a estratégia global de auto apresentação positiva e outra-apresentação negativa é bastante típica” e que as duas formas de apresentar a *si* e o *outro* “estabelecem o quadrado ideológico usual da polarização de um grupo discursivo (des/enfatizar ou não as coisas boas/más Nossas/Deles) encontradas em todos os discursos ideológicos”.

As quatro possibilidades apresentadas por Van Dijk (2003, p. 58) formam um “quadrado conceptual” denominado pelo autor de “quadrado ideológico”, que dispõe de múltiplos procedimentos para colocar ou tirar ênfase dos significados. A partir dele, é possível analisar a expressão da ideologia nos níveis semânticos e gramaticais do discurso. Este *quadrado ideológico* representa uma estratégia que está na base do discurso ideológico; pois, por meio dele, podemos analisar como as estruturas verbais e não verbais orientam a enunciação discursiva.

Van Dijk (2018, p. 244-245) defende que esse *quadrado ideológico* pode ser aplicado a todos os discursos. Ele afirma que essa polarização apresenta variações evidenciadas por meio desse quadrado. Podemos dar mais ou menos informações a respeito de *nós* ou dos *outros*; podemos ser mais explícitos ou menos explícitos dependendo do quanto de ênfase positiva ou negativa

queremos colocar a respeito de *nós* ou dos *outros*. Visto que o *quadrado ideológico* permite observar a polarização discursiva, é possível perceber o contraste entre dois polos pelo emprego dos pronomes que identifiquem *nós* e os *outros*. Numa construção sintática, por exemplo, a posição em que o sujeito aparece pode indicar sobre quem recaí a ênfase do que é dito, no que Van Dijk (2018, p. 252) chama de *topicalização*.

Para exemplificar, podemos mostrar quatro enunciações de letras de canção de Anitta que representam a estratégia de polarização descrita pelo *quadrado ideológico*:

- a) “Para o baile para me ver dançando” (*Show das poderosas*) (2013) (Anexos)
- b) “E tu tem um problema de atitude” (*Não perco meu tempo*) (2018) (Anexos)
- c) “Não precisa se iludir/ Não sou daquelas que pedem pra parar” (*Na batida*) (2014). (Anexos)
- d) “Até que o teu beijo é bom/ Mas você abaixa o tom” (*Blá blá blá*). (2014) (Anexos)

Em *a* – “Para o baile para me ver dançando” –, à ação de parar o baile a fim de que a enunciativa seja vista dançando é atribuído um valor positivo, que coloca a enunciativa num papel de exclusividade e atitude que paralisa todos aqueles que estão presentes. A ação de dançar e receber toda a atenção corresponde, no *quadrado ideológico*, a dar ênfase para os aspectos positivos de quem emite o discurso (“falar de nossos aspectos positivos”). Além disso, o enunciador é o objeto a ser observado – “me ver dançando”. A ação é de quem enuncia e a sua qualidade de dançar chega ao ponto em que aos demais cabe apenas *ver*. “Parar o baile”, na linguagem coloquial, indica algum acontecimento que chama muito a atenção de um grupo de pessoas.

O exemplo *b* – “E tu tem um problema de atitude” – enfatiza a falta de ação de um *tu* que “tem um problema de atitude”, o que impede a admiração da enunciativa do discurso. Ao indicar que se dirige diretamente a seu interlocutor, empregando o pronome “tu”, a enunciativa deixa claro a quem e sobre o que se refere, o que corresponde a outra possibilidade de polarização do *quadrado ideológico* que é “ênfasis dos aspectos negativos do outro”.

Em *c* - “Não precisa se iludir/ Não sou daquelas que pedem pra parar” – a enunciadora se apresenta diferente “daquelas”, criando um contraste com o que ela julga ser um tipo de mulher diferente dela. No contexto da letra da canção “Na batida” (2014) (Anexos), a enunciadora lança um aviso ao enunciatário masculino, indicando que, quando ela começar a se movimentar, a provocar, a marcar a pista de dança como um lugar de domínio seu, esse interlocutor não poderá mais pará-la. Em “não sou daquelas”, ao se excluir do outro grupo, ela, implicitamente, tira a ênfase negativa de si e lança, já de forma explícita, a negatividade para o *outro* – que é diferente do *outro* de “a” e de “b” –, representado por “daquelas que pedem pra parar”.

No exemplo *d* – “Até que o teu beijo é bom/ Mas você abaixa o tom” –, ocorre um esboço de elogio em “até que teu beijo é bom”, que vem seguida pela conjunção adversativa “mas”, retirando a ênfase do aspecto positivo do interlocutor, o que é confirmado em “mas você abaixa o tom”, formando o que Van Dijk (2003, p.138) chama de “concessão aparente”, porque apenas a primeira parte do enunciado discursivo enfatiza o aspecto positivo do *outro*, enquanto o restante do discurso reafirma os aspectos negativos. A qualidade do beijo não garante que o enunciatário desfrute do prazer que se espera sentir ao ser beijado. Ocorre uma quebra de expectativa em relação ao enunciatário: “Mas você abaixa o tom”. A expressão “até que” em “até que teu beijo é bom”, acompanhada da conjunção adversativa “mas”, funciona como uma modalização para que a enunciadora do discurso tire ênfase dos aspectos positivos do *outro*. Essa dicotomia constrói uma *concessão aparente* porque cria uma expectativa que o beijo não é suficiente para cumprir.

Este tipo de apresentação positiva de si mesmo e apresentação negativa dos demais é uma característica geral do conflito entre os grupos opostos e as formas de interação polarizada.

Essa maneira de colocar e tirar a ênfase dos enunciadores, organizada no *quadrado ideológico* (Van Dijk, 2003), aparece de forma mais direta no significado do discurso, especialmente em algumas de suas propriedades, como se pode ver no Quadro 2, abaixo, descrito por Van Dijk (2003, 2018)¹².

¹² Vale ressaltar que nem todas as variações são aplicáveis ao *corpus* deste trabalho

Quadro 2: Propriedades discursivas para análise do conteúdo ideológico

Aspectos do Significado
<i>Tema:</i> A informação mais importante do objeto discursivo. É o que se percebe no primeiro contato com o objeto discursivo. No tema, encontramos os significados globais, as proposições e as recordações mais vivas do discurso.
<i>Nível de descrição e detalhamento:</i> Os detalhes sobre o objeto do discurso. A quantidade de informações que se dá sobre o objeto discursivo indica sua importância para a ação comunicativa. Esses detalhes podem ser vagos ou bastante específicos e representam uma tomada de posição do enunciador.
<i>Implicação e Suposição:</i> O explícito e o implícito no discurso. Como o discurso é completado pelo enunciatário, deixar uma informação implícita ou explícita faz parte de uma estratégia discursiva. Optar por ser ou não explícito não é uma opção de neutralidade; mas, sim, uma estratégia empregada pelo enunciador do discurso.
<i>Coerência local:</i> Os elementos internos ao texto, que trazem coerência para sua construção, são organizados gramaticalmente sob aspectos morfossintáticos. A coerência local permite que identifiquemos o tema por meio de uma sequência de proposições e situações interrelacionadas.
<i>Sinonímia e paráfrases:</i> A escolha lexical que aparece no texto e o sentido atribuído a uma lexia de acordo com o contexto de emprego. Constituem o arcabouço semântico do discurso e seu sentido está intrinsecamente ligado ao contexto.
<i>Contraste:</i> As formas de polarização presentes no texto para se referir ao <i>nós</i> – que é o enunciador ou o grupo ao qual ele pertence e/ou se identifica – e ao <i>eles</i> – o enunciatário e/ou o grupo ao qual se liga ideologicamente. Pelo contraste, é possível perceber a ideologia que norteia indivíduos/grupos que se opõem uns aos outros.
<i>Exemplos e ilustrações:</i> Os elementos que demonstram as ideologias presentes no discurso. A maneira como o enunciador descreve a si e ao outro é uma maneira de se posicionar ideologicamente. São formas de apoiar os argumentos de uma determinada tomada de posição.

Negações: A apresentação da oposição entre o *nós* e o *eles* por meio de combinações que envolvem aspectos positivos do *nós* e aspectos negativos do *outro*.

Fonte: elaboração do autor, baseado em Van Dijk (2003).

A seguir, apresentamos os campos e os subcampos semânticos do *corpus* desse trabalho. Cada um dos *Aspectos do Significado* estará demonstrado de maneira geral.

Tema

Nas letras de canção compostas e interpretadas por Anitta o *tema* predominante é a relação homem-mulher, ainda que seja percebida a temática de atrito entre mulheres, mas não com caráter afetivo ou sexual. A observação dos temas das letras de canção de Anitta permite-nos perceber e organizar, a partir das escolhas lexicais, os seguintes *campos semânticos* e seus respectivos *subcampos*:

Quadro 3: Títulos dos Campos e dos Subcampos semânticos do *corpus*

<i>Campos semânticos</i>	<i>Subcampos semânticos</i>
Mulher Provocadora	Menina-mulher; Mulher soberana; Mulher vingativa
Mulher Ativa x Homem Objetificado	Homem-objeto; Desejo feminino; Sexo ardente
Mulher Frágil	Fidelidade e cumplicidade; Idealização amorosa; Homem protetor

Fonte: elaboração do autor

Devemos ter claro que os *campos semânticos* são formados por uma rede de associação entre os termos de um dado discurso. Ao entrarem em contato uns com os outros, esses termos sofrem interferência do ambiente em que estão associados, atualizando-se no nível da língua e do discurso.

Dessas temáticas, surgem representações a partir das *memórias de longo prazo*, constituídas pelas experiências de vida dos sujeitos envolvidos na comunicação discursiva. O leitor das letras de canção que compõem o *corpus* deste trabalho têm em suas memórias como a relação que envolve homens e

mulheres é construída e quais características são percebidas no discurso de quem enuncia essas letras.

Nível de descrição e detalhamento

Ligado à estratégia discursiva do *quadrado ideológico*, o *nível de descrição e detalhamento* surge de acordo com a posição que o enunciador toma diante do outro. Ao enunciar o discurso, um dos quatro pontos do quadrado é selecionado: enfatizar nossos aspectos positivos; não enfatizar nossos aspectos negativos; enfatizar os aspectos negativos do outro; não enfatizar os aspectos positivos do outro.

A partir da escolha de como quer apresentar a *si* ou apresentar o *outro*, o discurso pode conter um grau de detalhamento que corrobore com a imagem que se quer construir. Um discurso racista, por exemplo, tenderá a enfatizar a cor do outro, assim como um discurso misógino destacará o gênero feminino sobre quem se fala. Da mesma forma que se alguém quiser chamar atenção para conquistas pessoais, passará dados positivos sobre si para seu interlocutor, como a notícia de uma promoção no emprego e seu respectivo aumento salarial.

Na letra de canção “Meiga e abusada” (2013) (Anexos), que compõem o *corpus* desse trabalho, a enunciativa, ao falar das suas qualidades e se auto apresentar de forma positiva, afirma que é “Linda e perfumada”. Ela associa ao sentido da visão também o sentido do olfato, enfatizando e ampliando qualidades que ela espera que *outro* reconheça.

Tendo em vista que a representação de *si* e do *outro* são preenchidas por memórias individuais e coletivas, parte das letras de canção desse *corpus* têm como tema a relação sexual que envolve os participantes do discurso. Essa é uma temática comum nas letras que abordam relações entre homens e mulheres nas canções de Anitta. Uma das estratégias apresentadas pela enunciativa para demonstrar esses relacionamentos erotizados é o emprego de um discurso que alterna entre o explícito e implícito.

Ao falar tanto da objetificação da mulher quanto da objetificação do homem, as letras de canção do *corpus* apresentam o explícito e o implícito como estratégias discursivas.

Implicação e suposição

Ponto também importante e que marca as letras de canção do gênero *funk-pop*, cuja representação encontra em Anitta um de seus divulgadores mais

emblemáticos, é *Implicação e Suposição*. Essa forma de expressar ideologia está diretamente ligada à noção de *implícito* e *explícito* presente nas letras de canção de Anitta quando ela apresenta o apelo sexual que permeia a relação homem-mulher dessas letras. Em “Bang” (2013) (Anexos), a enunciadora se dirige ao enunciatário de modo provocador, objetificando a si e ao outro para expressar o desejo sexual que sente. Ela diz: “Vem na maldade com vontade/ Chega encosta em mim/ Hoje eu quero e você sabe/ Que eu gosto assim”. As ordens dirigidas ao enunciatário como “Vem na maldade”, “Chega encosta” e a expressão “Hoje eu quero” dão um caráter explícito ao desejo de contato físico da mulher, a busca pelo sexo. Ao empregar “você sabe” e “gosto assim”, o contato físico de cunho sexual torna-se implícito. Esses são exemplos de formas de expressão ideológica, segundo Van Dijk (2003, 2018), na ACD.

Coerência local

As letras de canção, independentemente do gênero musical ao qual pertençam, trazem como uma de suas características discursivas a *coerência local*, que é a organização do código linguístico, como a estrutura sintática, o emprego de orações de período simples ou coordenadas. Nas letras de canção desse *corpus*, não é predominante o uso de orações subordinadas, o que torna o discurso mais direto e explicita a temática da relação homem-mulher, como no trecho “Rebolo, te olho / Mas eu não quero mais ficar”, da música “Menina má” (2013) (Anexos).

Outro ponto da *coerência local* é que como a letra de canção ocupa um espaço entre a oralidade coloquial e a norma-padrão escrita, encontramos construções em que o presente do indicativo, por exemplo, é empregado como imperativo, algo comum no português brasileiro falado: “Prepara, que agora é a hora” (*Show das poderosas*, 2013) (Anexos).

Sinonímia e paráfrases

As lexias, que compõem os campos semânticos e os subcampos e estão entre o tema e a sintaxe do enunciado, possuem um valor determinado por uma dada situação comunicativa. Na letra da canção “Meiga e abusada” (2013) (Anexos), por exemplo, o fato de a letra apresentar uma relação homem-mulher em que a enunciadora feminina promove um jogo provocativo e dicotômico entre a brincadeira infantil e a sedução adulta, faz com que a lexia “meiga e abusada” seja indissociável nesse contexto, fazendo surgir a figura da *menina-mulher*, que

provoca e seduz o enunciatário masculino. Portanto, ao escolher o emprego de “meiga” e de “abusada” no contexto da letra de canção, cria-se uma lexia com um único valor referencial para demonstrar como a enunciativa se comporta diante de seu enunciatário.

Sinônimos e paráfrases fazem parte das escolhas lexicais e atrelam-se diretamente ao contexto em que estão inseridas. Elas compõem o arcabouço semântico do discurso e sua ampliação, sua significação e sua ressignificação adquirem valor de acordo com o campo semântico do qual fazem parte.

Essas escolhas indicam o valor semântico que as lexias possuem dentro de um dado contexto, dado que não há sinônimos que possam contemplar todos os valores de uma unidade lexical. Na letra de canção “Cobertor” (2014) (Anexos), temos o seguinte trecho: “Ai que saudade de você / Debaixo do meu cobertor”. A lexia “Cobertor” adquire o sentido de lugar de segurança e de proteção para a mulher. “Cobertor” passa a ter seu sentido ampliado para o de um local de encontro do par amoroso.

Contraste

A seleção lexical, que permite perceber como as lexias podem ser organizadas em campos semânticos, nos possibilita notar que o *contraste* entre os participantes da situação comunicativa está presente em discursos polarizados. É uma estratégia que estabelece campos ideológicos, os lados de cada participante do discurso. Nas letras de canção de Anitta, o *contraste* aparece tanto no nível da língua quanto no nível do discurso.

Na letra de canção “Show das poderosas” (2013) (Anexos), por exemplo, o lado da enunciativa entra em confronto com o outro, como pode ser visto no trecho “Prepara que agora é a hora/ Do show das poderosas/Que descem e rebolam/ Afrontam as fogosas/ Só as que incomodam/ Expulsam as invejosas/ Que ficam de cara quando toca”.

Indo para além do nível da língua e tratando do nível do discurso, na mesma letra de canção de “Show das poderosas” (2013) (Anexos), temos uma oposição de valor semântico que é que um lado estão as “Poderosas” e de outro as “Invejosas”. Essa oposição apresenta uma forma de fazer uma apresentação positiva do *nós* – “Poderosas” – e uma outro-apresentação negativa do *eles* – “Invejosas”.

Exemplos e ilustrações

Para confirmar ou reafirmar uma determinada posição sobre si ou sobre o outro, a apresentação de *exemplos e ilustrações* é uma forma de expressar um conteúdo ideológico. No subcampo *Mulher vingativa*, por exemplo, encontraremos lexias como “Eu avisei que não ia mais te dar moral” ou “Pra mim ele não é rei”, que ilustram a ideia de desqualificação do outro, afirmando que para a enunciativa este outro não possui importância: “não ia te dar moral”; “pra mim ele não é rei”.

Negações

As *negações* são formas de apresentar oposição entre *nós* e *eles*. Essa negação pode aparecer de forma direta – “Eu sempre digo não” (*Meiga e abusada*, 2013) (Anexos) – ou de forma indireta, o que Van Dijk (2003) chama de “negação aparente”, visto que há uma aparente concessão que é negada em seguida – “Até que teu beijo é bom / mas vê se abaixa o tom” (Blá blá blá, 2014) (Anexos). Ao dizer “Eu sempre digo não”, a enunciativa não faz nenhum tipo de concessão. A negação está presente no advérbio “não” e é reforçada pelo advérbio de frequência “sempre”. Em “Até que teu beijo é bom / mas vê se abaixa o tom”, a enunciativa realiza uma concessão na primeira parte, o que gera expectativa positiva no enunciatário. No entanto, na segunda parte – “mas vê se abaixa o tom”, essa expectativa é quebrada e o enunciatário tem negada a qualidade de atribuída a ele na primeira parte.

A seguir, trataremos dos princípios do léxico, abordando suas bases teóricas e de que maneira sua compreensão, por meio da lexicologia, é importante para o desenvolvimento do estudo do *corpus* deste trabalho.

CAPÍTULO 2 O LÉXICO E SEUS ASPECTOS SEMÂNTICOS

2.1 Fundamentos da relação entre léxico e semântica

Para Ullmann (1964), o *léxico* de uma língua deve ser compreendido como o conjunto de todas as palavras que dela fazem parte. O *léxico* forma o conjunto de unidades significativas que se submetem às regras da gramática dessa língua.

De acordo com Vilela (1995, p. 16), o *léxico* deve ser compreendido “como a totalidade das palavras de uma língua natural, ou, como o saber interiorizado, por parte dos falantes de uma comunidade linguística, acerca das propriedades lexicais das palavras”, que são da ordem gráfica, sintática e semântica.

A respeito das propriedades lexicais, de acordo com Ullmann (1964, p. 63), “a lexicologia terá, por conseguinte, duas subdivisões: a morfologia, estudo das formas das palavras e dos seus componentes; e a semântica, estudo dos seus significados”.

Partindo da afirmação de Ullmann (1964), a *palavra* comporta inúmeras possibilidades de abordagem quando observada morfológica ou semanticamente. Segundo Barbosa (1980, p. 261), a *palavra* “tem sido estudada em seu estatuto de palavra-objeto ou de meta-palavra”. A autora afirma que estes estudos abordam a palavra “como produto e criação de uma ideologia”, além de “verbalização do pensamento” e “manifestação concreta do discurso” (Barbosa, 1980, p. 261). De acordo com Barbosa (1980), a *Lexicologia* é importante para o estudo da palavra em uma estrutura discursiva. Segundo a autora, esse estudo deve recair sobre o exame da carga ideológica, da força persuasiva, da natureza modalizante e da rede de relações das palavras de um sistema linguístico.

Para Barbosa (1980, p. 262), a palavra deve ser considerada “como um instrumento” capaz de construir e de detectar “uma ‘visão de mundo’ uma ideologia, um sistema de valores, incluindo uma abordagem do léxico como um elemento instaurador do discurso e como um lugar privilegiado de reflexo da cultura”.

Biderman (2001, p.13) afirma que o léxico “constitui uma forma de registrar o conhecimento do universo”. Ao serem nomeados, seres e objetos são classificados simultaneamente e reunidos em grupos, detectando semelhanças

ou distinguindo traços que os singularize. Assim, o homem compõe o mundo diferenciando aquilo que o cerca. Para que esse processo de composição seja bem-sucedido, é necessário que se envolva o sistema de construção do código e de sentido, buscando desvelar de que maneira as escolhas das lexias em um determinado contexto discursivo contribuem tanto para a representação de mundo por parte do sujeito quanto para a ampliação de sentido que o léxico adquire.

A partir da afirmação de Biderman (2001, p.13), de que “a geração do léxico se processou e se processa através de atos sucessivos de cognição da realidade e de categorização da experiência, cristalizada em signos linguísticos: as palavras”, podemos inferir que o léxico se identifica, historicamente, com o patrimônio vocabular de uma comunidade linguística e isso se dá por meio de signos lexicais herdados e de uma série de modelos categoriais para gerar novas palavras. Assim, os modelos formais dos signos linguísticos são anteriores ao indivíduo.

Segundo Barbosa (1979), o mesmo signo linguístico adquirirá um valor polissêmico à medida que for empregado em variados discursos, quer seja coloquial, científico ou literário. Cada comunidade que constrói o seu aparato linguístico para denominar novos conceitos o faz a partir da herança linguística de seu grupo social.

A função da *Lexicologia* não é fazer um inventário de todo o material armazenado ou incluído no léxico. Esse campo procura apresentar as informações acerca das lexias necessárias à produção do discurso e caracterizar a estrutura interna do léxico, tanto no aspecto do conteúdo como da forma. O levantamento dessas unidades e seu agrupamento, levando em conta seus traços sêmicos, possibilita compor os campos semânticos.

Os estudos semânticos permitem que se busque, na língua, um modo de agrupar as unidades do léxico a partir das significações que elas podem adquirir. Para Ferrarezi Junior e Basso (2013), a investigação do significado linguístico nos leva a análises que não são nem puramente gramaticais e, muitas vezes, nem puramente linguísticas. Ao tratar da amplitude e da complexidade inerentes ao significado que as escolhas lexicais podem assumir em dado discurso, a semântica torna possível analisá-las.

A respeito dos significados, Marques (1990, p.19) afirma serem o resultado dos estímulos condicionados por respostas ou reações verbais e não-verbais “adequadas às circunstâncias, finalidades e condições” em que foram utilizados. Para a autora,

não podemos trabalhar com conceitos preestabelecidos de significado, temos que chegar a um conceito de significado a partir de dados linguísticos que intuimos como semânticos. Desde que se possa firmar um conceito abrangente de significado, esse conceito servirá de base a uma teoria semântica, capaz de definir o seu objeto e de explicar, de modo integrado e coerente os princípios que relacionam e organizam os fatos de natureza semântica, ou seja, de explicitar o objeto. (Marques, 1990, p.18-19)

Para obtermos o sentido atribuído linguisticamente a uma dada forma, “é necessário compará-la com valores similares, com as demais formas que se lhe podem opor: ao fazer parte de um sistema de relações formais é que ela se reveste não só de uma significação, mas, sobretudo, de um valor” (Marques, 1990, p.45).

As unidades do léxico adquirem conotações a partir dos contextos em que estão inseridas. Biderman (1978, p. 145 – 146) afirma que “na evolução histórica de um campo semântico, o núcleo central de significação pode ser deslocado e uma significação periférica passar a ocupar o centro desse campo”.

Como exemplo, ela apresenta o caso da mudança do termo latino *domus*, que designava “casa”. Esta por sua vez, em latim, significava “choupana”, “cabana”. Com a evolução das línguas românicas, passamos a ter casa como centro do campo semântico, deslocando *domus* para a periferia deste campo. No entanto, em italiano, *domus* passou à forma *duomo*, significando especificamente “a casa de Deus” (Biderman, 1978, p.145). Tal exemplo demonstra que o valor nuclear de uma unidade lexical pode migrar para a periferia de um dado campo semântico.

De fato, tais dados atestam que os indivíduos organizam mentalmente o seu repertório lexical, de acordo com os modelos e as atribuições de sua comunidade linguística. Para isso, o sujeito enunciador lança mão de duas operações que se complementam: o conhecimento de mundo e sua própria capacidade de armazenar e catalogar o léxico.

Essas operações complementares podem estar presentes, segundo Biderman (1978, p. 149), na “criatividade artística” que “é capaz de explorar a significação de maneira tão original e desusada, que os escritores normalmente estão sempre ampliando o halo de significação de uma palavra, ou melhor, de um campo semântico”.

O léxico agrupado de uma língua constitui, portanto, tanto a experiência humana acumulada, quanto os traços das práticas culturais e sociais dos grupos. Ao se manifestarem no uso da língua, suas unidades descortinam alterações dessas práticas, evidenciando costumes sociais e culturais.

Para Biderman (1978), as mudanças sociais e culturais acarretam alterações nos usos linguísticos. Daí, resulta que lexias ou setores completos do léxico podem sofrer alguma marginalização, entrar em desuso e desaparecer. No entanto, de maneira inversa, unidades do léxico podem voltar à circulação, geralmente com novos sentidos, enriquecendo o léxico de uma língua.

Vários fatores podem ocasionar a mudança de significado do léxico. Ullmann (1964) elenca três deles, considerados fundamentais: i) causas linguísticas; ii) causas históricas; iii) causas sociais. As *causas linguísticas* decorrem das associações a que a unidade lexical está sujeita na fala. Neste caso, o sentido de uma unidade pode ser transferido para outra, como *novinha*, que no universo do *funk* indica garotas jovens e erotizadas e não a ideia de algo bastante novo. A *causa histórica* associa-se com objetos, instituições, ideias, conceitos científicos que mudam no decorrer do tempo, como a palavra *robô*, que hoje tanto é indicação de objetos tecnológicos como de comportamentos humanos quase automatizados, tamanha a falta de espontaneidade. A *causa social* pode ser notada quando uma palavra passa do uso comum, cotidiano à nomenclatura especializada, como “combate à inflação”, em que existe a noção de que a “inflação” é nociva para a sociedade, algo que aumenta os preços dos produtos e diminui o poder de compra das pessoas e que por isso deve ser *combatido*. Assim, *combater* passa a ter um sentido positivo, sobretudo compondo a expressão com *inflação*. Diante dos fatores que promovem mudanças de significado nas lexias, podemos dizer que o universo semântico é estruturado a partir de dois polos: o indivíduo e a sociedade. É a partir dessa relação que o léxico é gerado.

De acordo com Ullmann (1964), algumas relações de sentido, como a ambiguidade e a polissemia permitem que, semanticamente, a unidade lexical sofra alterações de sentido. Para o autor, na polissemia, uma mesma unidade lexical pode ter dois ou mais significados e ter sua polivalência ampliada por vários motivos:

a) Mudança de aplicação: de acordo com o contexto em que ela for empregada, terá aspectos diferentes. Por exemplo, a unidade lexical *teatro* pode referir-se tanto a um espaço físico em que são encenadas peças teatrais, como a um comportamento social ligado, pejorativamente, a fingimento, como na letra de canção “Bang” (2015), de Anitta (Anexos): “Eu finjo, vou fazendo meu teatro”.

b) Especialização em um meio social: uma dada unidade lexical está tão intrinsecamente associada a um ofício, por exemplo, que parece impossível dissociá-la, como em *jogador*, que no Brasil, devido ao fanatismo pelo futebol, refere-se, predominantemente, a quem pratica esse esporte.

c) Linguagem figurada: “metáforas” e “metonímias” são exemplos do uso da polissemia. Isso pode ser visto em “Hoje eu vou te beijar a queima roupa”, da letra de canção “Beijar a queima roupa”, de Anitta e Lucas Lucco (2014), em que o beijo assume o lugar de um projétil que atinge um alvo próximo a ele, como levar um *tiro a queima roupa*. Além disso, o valor de “beijar a queima roupa” conota sensualidade.

d) Homônimos reinterpretados: são casos em que o falante, desconhecendo a etimologia de uma dada unidade lexical, estabelece uma relação psicológica entre a unidade empregada e outras possíveis. No Brasil contemporâneo, a expressão *novinha* pode estar associada à noção de algo bastante *novo*, de *pouco uso* – *blusa novinha*; pode ainda indicar algo que foi restaurado, como na expressão popular *novinha em folha* ou, como ocorre no universo do *funk*, referir-se a mulheres jovens, que dançam de maneira sensualizada e provocativa, como na letra de canção “No chão novinha”, de Anitta e Pedro Sampaio (2022): “Especialmente pra todas elas/ Fiz esse beat só pra ver elas/ Descendo, descendo, descendo/ No chão novinha, novinha, novinha”.

As variações de sentido trazem duas consequências importantes para o estudo semântico das unidades lexicais: de um lado, temos a extensão e a restrição de um significado; de outro, mudanças valorativas em termos de

crenças e posicionamentos políticos, por exemplo. A extensão deve-se, com frequência, a fatores sociais. Uma unidade lexical, ao passar de um meio limitado para o uso comum dentro de um determinado contexto, ampliará o seu significado, ainda que perca, nesse processo, alguns traços distintivos. No âmbito da restrição, uma de suas causas é a especialização de seu significado num grupo social particular.

As unidades lexicais são cercadas por redes associativas que as ligam a outros termos. Elas sofrem interferência do ambiente criado pelas demais que com ela se associam, tanto no nível da língua, como no do discurso quando são atualizadas, organizando-se, assim, em *campos semânticos*.

2.2 Campos Semânticos

Segundo Cançado e Amaral (2017), o *campo lexical* – ou *campo semântico*, como adotado neste trabalho – tem sido aplicado à semântica cognitiva, cujo objetivo é analisar as relações que ocorrem entre o sentido e as sentenças e capacidades cognitivas do ser humano, uma vez que tratamos de experiências humanas.

De acordo com Cançado e Amaral (2017, p. 21), o conceito de *campo semântico* “é utilizado na descrição de um grupo de palavras que possuem alguma relação de sentido entre si e que se relacionam a um mesmo domínio”. Segundo as autoras, a construção “vida universitária”, por exemplo, pode relacionar-se a *vestibular*, *curso*, *graduação*, *currículo*, compondo um campo.

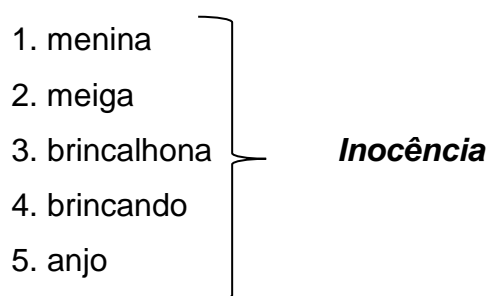
Ao procurar diferenciar *campo associativo* de *campo semântico*, Ullmann (1964, p.478) afirma que o “campo associativo de uma palavra é formado por uma intrincada rede de associações, baseada algumas na semelhança, outras na contiguidade, surgindo umas entre sentidos, outras entre nomes, outras ainda entre ambos”. Isso nos mostra, portanto, que o “campo associativo” é bastante amplo e aberto, o que permite às palavras formarem uma rede que as conectam umas as outras.

No que tange ao *campo semântico*, segundo Ullmann (1964, p. 499), “não reflete apenas as ideias, os valores e as perspectivas da sociedade contemporânea; cristaliza-se e perpetua-se também” transmitindo às gerações seguintes uma análise que contenha a experiência adquirida por meio de uma

determinada visão de mundo, tornando-a palpável, inadequada e antiquada até o ponto em que todo o campo tenha de ser refeito.

Para Biderman (1978, p. 151), “os campos semânticos podem evidenciar oposições simples, e/ou oposições complexas de significação”, pois os vocábulos que constituem estes campos são responsáveis por numerosas variações de sentido, ampliando o leque de significados das lexias, a partir da delimitação imposta por uma unidade à outra, o que formará o “campo semântico”.

Toda palavra engloba uma “rede de significações” (Biderman, 1978, p. 150) muito extensa. Denominamos as lexias integrantes dessa rede *campo semântico*. Como exemplo dessa definição, consideremos as lexias selecionadas a partir da leitura da letra de canção “Meiga e Abusada” (2013), de Anitta (Anexos):



Na lista composta por cinco lexias, é possível perceber a inclusão do componente sêmico de **Inocência**. No entanto, as cinco diferenciam-se por dois traços significativos: a **Ingenuidade** e a **Alegria**. Teríamos então:

Quadro 4 – Exemplo de construção de Campo Semântico (I)

Ingenuidade	Alegria
Menina	Brincalhona
Meiga	Brincando
Anjo	

Fonte: elaboração do autor

Estes dois traços significativos retomam – em parte – o título da canção, *Meiga e Abusada*, apresentando o lado *menina* da *mulher* que seduzirá o homem a partir de uma aparente *inocência*. Aqui, devemos ter em conta que “Abusada”,

no contexto da letra da canção, não possui traço de ingenuidade, mas de *ousadia*, uma alegria em ser *corajosa*.

Podemos ainda avaliar o campo semântico e sua possibilidade de expansão na busca por significados e traços comuns. Às lexias existentes no campo semântico da *inocência*, acrescentemos novas lexias presentes na letra da canção:



O novo agrupamento permitiu-nos diferenciar os traços significativos por novos vieses: i) ingenuidade, ii) sedução e iii) posicionamento diante do outro. Assim, teríamos:

Quadro 5 – Exemplo de construção de Campo Semântico (II)

<i>Ingenuidade</i>	<i>Sedução</i>	<i>Posicionamento diante do outro</i>
Menina	Perfumada	Poderosa
Anjo	Linda	Abusada
Brincalhona		Brincalhona
Brincando		Brincando
Meiga		

Fonte: elaboração do autor

Tendo em vista o exemplo acima, notamos que, num dado discurso, o *campo semântico* de uma unidade lexical se forma a partir de uma rede de sentidos, algumas baseadas na similitude, outras na contiguidade, definindo os temas do discurso. O campo caracteriza-se por ser aberto e algumas de suas associações serem determinadas pelas situações de enunciação e pelas

relações dialógicas com outros discursos, uma vez que “em cada campo, o material bruto da experiência é analisado e elaborado de um modo peculiar” (Ullmann, 1964, p. 488). Essa abertura permite, por exemplo, que “Brincalhona” e “Brincando” possam ser colocadas em campos semânticos com traços diferentes: *Ingenuidade e Posicionamento diante do outro*, como se viu no Quadro 5.

Um campo semântico é construído por um conjunto de unidades lexicais unidas por uma determinada estrutura adjacente. A organização desses campos possibilita a análise do tema e do léxico, resultando numa visão estruturada das unidades lexicais e dos valores culturais dos sujeitos discursivos. Ao estabelecê-los, é possível perceber como a inserção vocabular na estrutura de uma língua favorece um estudo sistemático desse mesmo vocabulário. Nesta pesquisa, trataremos o *campo semântico* no nível do discurso, observando unidades lexicais que podem ser reunidas em um mesmo campo, porque, na atualização discursiva, no *corpus* analisado, apresentam traços de significado comuns.

Neste trabalho, pretendemos observar como as escolhas lexicais do *corpus* se organizam em *campos semânticos* e em seguida analisá-las de acordo com as possibilidades do *quadrado ideológico* (Van Dijk, 2003, 2010, 2016, 2018).

Antes de procedermos à organização de análise dos campos, é preciso tratar do conceito – adotado nesse trabalho – do gênero letra de canção, contextualizar o gênero musical *funk* e demonstrar a relevância de Anitta para a adoção do *corpus* aqui analisado.

CAPÍTULO 3 GÊNERO LETRA DE CANÇÃO: A BATIDA DO *FUNK* E A RELEVÂNCIA DE ANITTA

3.1 A construção discursiva do gênero canção

Tendo em vista que a letra das canções apresenta uma situação comunicativa, envolvendo atores do discurso, em que um se dirige ao outro, tomamos as letras como um evento comunicativo, passível de ser analisado discursivamente.

Segundo Caretta (2013, p.13), a canção brasileira possibilita um estudo “dialógico-discursivo” já que “o gênero determina o enunciado na sua constituição estilístico-composicional e medeia as relações da enunciação com as condições de produção”. Isso ocorre porque todo enunciado, e aqui incluímos o *corpus* deste trabalho, “precisa ser compreendido discursivamente, ou seja, na relação com outros enunciados” (Caretta, 2013, p.16).

As letras de canção formam narrativas que permitem que o público se identifique com o que elas veiculam. A relação *eu-tu*, historicamente presente nas letras de canção, é um recurso que a enunciativa das canções de Anitta utiliza, como na letra de “Show das Poderosas” (2013) (Anexos): “Se não tá mais à vontade, sai por onde entrei/ Quando começo a dançar, eu te enlouqueço, eu sei/ Meu exército é pesado, e a gente tem poder/ Ameaça coisas do tipo: Você!”. Os enunciatários dirigem-se a enunciatários ou num discurso direto, dirigido a este mesmo enunciatário, ou por meio de um terceiro, conforme a letra de “Deixa ele sofrer” (2015) (Anexos): “Deixa ele chorar, deixa ele chorar, deixa ele sofrer/ Deixa ele saber que eu tô curtindo pra valer”.

A música brasileira com esse formato narrativo, que a torna cada vez mais popular, é, segundo Tinhorão (1998), um fenômeno urbano, que se inicia com o crescimento das cidades ainda durante o império. Como características marcantes desde seu período de difusão, que a tornaria um produto de massa, mantém-se o individualismo, a oralidade presente nas letras, além do fato de ser uma arte que passa a ser produzida pelo povo e que visava ao lazer, mesmo quando parece necessitar da aprovação de parcelas mais abastadas da sociedade, que tomam para si os fenômenos das músicas de massa produzidas pelas camadas mais populares do país.

Esses aspectos acompanharam a música brasileira desde seu período colonial e estarão presentes nos mais diversos ritmos: choro, lundu, samba, bossa-nova, tropicalismo, funk.

O samba, por exemplo, quando sai das senzalas no fim do século XIX, ganha o espaço das ruas e depois o das rádios e das casas e passa a ser a “matriz da música popular brasileira” (Caretta, 2013, p. 9). A ocorrência da modernização da vida urbana ao longo da primeira metade do século XX transforma a canção popular brasileira em um gênero discursivo bastante atuante.

A novidade musical que o samba representa sofre uma expansão e se espalha pelas cidades brasileiras. Tal expansão é possibilitada pelos discos e pelas rádios e atrai a cada vez um maior número de adeptos: “compositores, intérpretes, ouvintes e estudiosos” (Caretta, 2013, p. 9). Esse crescimento urbano se refletiu na canção e permitiu absorção das canções e sua conseqüente urbanização, mudando o caráter do que até então se entendia por música popular, que mais tarde passaria a representar um nicho musical voltado ao meio rural.

Nos anos de 1950, o surgimento de publicações especializadas em música popular, como a “Revista da música popular”, colabora “para a constituição de um cânone popular como um gênero de excelência na esfera musical” (Caretta, 2013, p. 10). A noção é de que grande parte do “cânone” musical parece sempre necessitar da chancela de um especialista, de um carimbo para indicar sua qualidade. O rádio tornava a sua difusão em grande escala uma garantia de sucesso. Havia novos compositores, poetas, jornalistas e pesquisadores que escreviam para essa revista, apresentando abordagens das mais diversas, o que colabora para a diversidade de estudos a respeito da canção brasileira.

Ao longo do século XX, as canções brasileiras assumiram características biográficas e descritivas. Segundo Caretta (2013, p.11), as pesquisas responsáveis por preservar e valorizar a cultura musical brasileira também colaboraram com tons impressionistas, românticos e que exaltam o cenário da música popular.

Para Tatit (2008), toda a sociedade brasileira contribuiu para que a nossa música popular, ao final do século XX, se consagrasse como umas das mais

criativas do planeta. Tatit (2008) afirma que o uso do corpo e da voz sempre fizeram parte da música produzida no país e que dança, ritmo e melodia perpassam todos os níveis musicais brasileiros, do popular ao erudito, estando presentes na sonoridade das canções do país, quer seja numa manifestação crua, na matéria prima para a criação estética, quer seja apresentando aspectos étnicos e regionais.

Em conjunto com esses aspectos ligados aos movimentos corporais, a canção brasileira também procurou apoiar-se na oralidade do cotidiano de sua população. Os compositores do país selecionam e organizam as palavras sem a busca de um tratamento especial ou diferente do que pode ser empregado em um contexto específico, inteligível ao público a partir da melodia que ela é capaz de alcançar dentro de um determinado ritmo e fazendo parte de peças capazes de narrar as cenas do cotidiano de nossa população (Tatit, 2008). Tais composições são possíveis por se basearem nas experiências que esses mesmos compositores vivenciam como usuários da língua. Para eles, as letras das canções e o próprio ato de cantar são uma forma de dizer algo e parte do que ou sobre o que sempre se diz nas letras de músicas brasileiras é a figura feminina sob diversos pontos de vista, o que construiu alguns estereótipos que se cristalizaram no imaginário popular.

3.2 Estereótipos¹³ femininos em letras de canções brasileiras¹⁴

Segundo Severiano (2013), a música brasileira pode ser dividida em quatro tempos: Formação: 1770 – 1928; Consolidação: 1929 – 1945; Transição: 1946 – 1957; Modernização: de 1958 até a atualidade. Em todos esses períodos, dentre tantos temas possíveis de serem abarcados por uma manifestação cultural rica e diversa como a canção brasileira, a mulher, a relação homem-mulher e o amor tiveram – e têm – destaque ao longo do tempo.

¹³ Neste trabalho, adotamos o conceito de *estereótipo* de Goffman (2014), que o caracteriza como uma forma de rotular o indivíduo.

¹⁴ Este tópico não representa um novo *corpus* dentro da pesquisa. Sua função é situar a obra de Anitta dentro do arcabouço das canções brasileiras ao longo do tempo. Para tornar ainda mais evidente o propósito deste tópico, achamos por bem a elaboração de quadros para que auxiliassem à apresentação dos diversos estereótipos femininos surgidos nas canções brasileiras, mantendo coerência com o procedimento de análise desta tese. Também optamos por nomeá-los por “estereótipos”, reservando “campos semânticos” e “subcampos semânticos” para o *corpus* de nossa pesquisa.

Em grande parte de nossa história musical, ainda que a mulher tenha estado como figura central das letras de canções brasileiras, o número de mulheres compositoras que alcançaram destaque é bastante reduzido quando comparado ao número de homens. Por exemplo, Severiano e Mello (2002; 2006), ao realizarem um levantamento para contar a história da música brasileira, abrangendo um período que vai de 1901 até o fim do século XX, tornam possível observar essa diferença. De cerca de 180 letras compostas – e que obtiveram destaque – a partir dos anos de 1950, apenas 20 foram compostas parcial ou inteiramente por mulheres¹⁵. Nessa lista, temos nomes como os de Dolores Duran, Maysa e Rita Lee. Mesmo que, nesse período, cantoras como Ângela Maria, Dalva de Oliveira, Elis Regina, Elizeth Cardoso, Gal Costa, Linda Batista, Maria Bethânia – para citarmos apenas algumas –, tenham alcançado sucesso como intérpretes, há grande discrepância quando comparamos o número de compositoras que se destacaram com o número de intérpretes que foram nacional e internacionalmente reconhecidas.

O predomínio do homem como compositor, aliado a um país ainda bastante machista e patriarcal, fez com que surgissem estereótipos para a mulher. Dentre esses estereótipos, podemos citar alguns que se destacam pela frequência e longevidade com que são divulgados, como o da **Mulher ausente**, em letras como *Felicidade*, Lupicínio Rodrigues – 1947; *Canção de amor*, Dorival Silva e Elano de Paula – 1951; *De cigarro em cigarro*, Luís Bonfá - 1953; *Chega de saudade*, Tom Jobim e Vinicius de Moraes – 1958; *Travessia*, Milton Nascimento e Fernando Brant – 1967; *Luiza*, Antônio Carlos Jobim – 1981; *Ai que saudade de Ocê*, Vital Farias – 1983; *Faz mais uma vez comigo*, Zezé de Camargo e Luciano – 1993; o da **Mulher sofredora**, representada em *Não me diga adeus*, Paquito, Luís Soberano e J. Correia da Silva – 1948; *Ponto final*, José Maria de Abreu e Jair Amorim – 1950; *Neste mesmo lugar*, Klecius Caldas e Armando Cavalcanti – 1957; *Insensatez*, Tom Jobim e Vinicius de Moraes – 1961; *Matriz ou filial*, Lúcio Cardim – 1964; *Detalhes*, Roberto Carlos e Erasmo

¹⁵ A partir do levantamento de Severiano e Melo (2002; 2006), pudemos fazer o recorte do número total de canções – 180 – e daquelas compostas por mulher – 20 – para a apresentação do trabalho intitulado “Da Era do Rádio ao Funk: Uma análise léxico-semântica das escolhas lexicais na construção da mulher em músicas brasileiras”, apresentado no 17º SePla (Seminário de Pesquisas em Linguística Aplicada) da UNITAU (Universidade de Taubaté), em 24 e 25 de setembro de 2021.

Carlos – 1971; o da **Mulher vingativa**, tal como aparece em *Nervos de aço*, Lupicínio Rodrigues – 1947; *Se você se importasse*, Peterpan – 1951; *Vingança*, Lupicínio Rodrigues – 1951; *Alguém me disse*, Evaldo Gouveia e Jair Amorim – 1960; *Atrás da porta*, Chico Buarque – 1972.

A seguir, apresentamos como as escolhas lexicais das letras das canções citadas acima permitem identificar esses estereótipos femininos nas letras de canção brasileiras.

As unidades lexicais que compõem os estereótipos indicados anteriormente revelam visões disseminadas ao longo da história de nossas canções e que seguem um padrão de culpabilização da mulher pela separação do par amoroso, além de apresentá-la como um ser que alterna a fragilidade do sofrimento com o desejo de se vingar do homem.

No estereótipo **Mulher ausente**, a mulher é apresentada como responsável pelo abandono do *outro*, sendo a culpada por causar sofrimento ao par amoroso. É a mulher quem levou a felicidade para longe, deixando o *outro* com saudade com nas unidades lexicais “Felicidade foi-se embora” e “Saudade no meu peito”, que fazem parte da letra de *Felicidade*, composta por Lupicínio Rodrigues (1947). A partida da “felicidade” e a chegada da “saudade” trazem um sentimento de solidão ao *outro*: “Coração vazio” (Silva e Paula, 1951); “Vivo só” (Bonfá, 1953), que respectivamente integram *Canção de amor* e *De cigarro em cigarro*.

Ainda que o homem tente colocar fim ao que a ausência da mulher causou – “Chega de saudade”, de Vinicius de Moraes (1958); “Pra te esquecer”, Tom Jobim (1981) – a partida da mulher – “Quando você foi embora”, da letra de *Travessia* (1967), uma das canções mais conhecidas da parceria entre Milton Nascimento e Fernando Brant –, não é possível fugir do sentimento de saudade que a ausência da figura feminina causa – “Ai que saudade d’Ocê” (Farias, 1983). O fim do sofrimento depende do retorno da mulher – “Volta pro meu corpo / É disso que eu preciso”, da dupla sertaneja Zezé de Camargo e Luciano (1993) –, sempre para os braços do homem sem que esse tenha que ir ao encontro da mulher.

O sofrimento que para o homem é causado pela **Mulher ausente** aparece no estereótipo **Mulher sofredora** sem a mesma carga de culpabilização por parte do homem. O homem é direto em colocar fim à relação com a mulher –

“Sinto muito mulher, mas é tarde / Esta chama de amor, já não arde”; “Nossa comédia acabou / Sem aplauso sequer” (Abreu e Amorim, 1958) – sem fazer qualquer tipo de concessão. O término da relação se dá sem mudança aparente, como se restasse apenas a ela aceitar o fim da felicidade – “Parece que nada mudou / Porém qualquer coisa não rima / Com o tempo feliz que passou”, trecho de *Neste mesmo lugar*, interpretada por Dalva de Oliveira e composta por Klecius Caldas e Armando Cavalcanti (1957). No entanto, o que resta à mulher é o tormento do sofrimento “Ah, meu coração, quem nunca amou / Não merece ser amado” (Jobim e Moraes, 1961), metaforizado por uma *tempestade* em “Quem semeia vento, diz a razão / Colhe sempre tempestade” (Jobim e Moraes, 1961).

Diante da mulher que sofre, há uma postura de desprezo por parte do homem, como em “Sua sina sempre é voltar chorando / Arrependida, me pedindo pra ficar”, em que a mulher se submete a ser uma escolha entre a esposa e a amante – *Matriz ou filial* (Cardim, 1964). O homem sabe o quanto a mulher sofre por gostar dele – “Não adianta nem tentar me esquecer / Durante muito tempo em sua vida / Eu vou viver” (*Detalhes*, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, 1971) – e do quanto ela fica em estado de desespero – “Desesperada você tenta até o fim/ Mas até nesse momento você vai/ Você vai lembrar de mim” (Roberto Carlos e Erasmo Carlos, 1971). O sofrimento feminino é apresentado sem nenhuma concessão ou forma de empatia por parte do homem – “Só falta agora a porta se abrir/ E ele ao lado de outra chegar/ E por mim passar/ Sem me olhar” (Caldas e Cavalcanti, 1957).

A figura de **Mulher vingativa** é outro estereótipo recorrente entre aqueles que são atribuídos à mulher. Esse estereótipo carrega também a culpabilização feminina – “O remorso talvez seja a causa/ Do seu desespero/ Ela deve estar bem consciente/ Do que praticou” (*Vingança*, Lupicínio Rodrigues, 1951). A mulher é a culpada pelo sofrimento, pelo desejo de morte que o homem sente – “Eu não sei o que trago no peito/ É ciúme, é despeito, amizade ou horror/ Eu só sinto é que quando a vejo/ Me dá um desejo de morte ou de dor” – (*Nervos de aço*, Lupicínio Rodrigues, 1947).

Para o homem, a mulher age com indiferença – “Se você se importasse/ Com meu triste viver” (*Se você se importasse*, Peterpan, 1951). A postura de recomeço da mulher é apresentada como uma forma de vingança, uma espécie de desdém – “Alguém me disse/ Que tu andas novamente/ De novo amor nova

paixão/ Toda contente” (*Alguém me disse*, Evaldo Gouveia e Jair Amorim, 1960). Essa falta de empatia da mulher seria uma característica da personalidade feminina, uma forma de iludir a figura masculina – “Conheço bem tuas promessas/ Outras ouvi iguais a essas/ Esse teu jeito de enganar/ Conheço bem” (Gouveia e Amorim, 1960). As letras de canção que compõem esse estereótipo não apresentam os motivos que causariam a vontade de se vingar por parte da mulher – “Dei pra maldizer o nosso lar/ Pra sujar teu nome, te humilhar/ E me vingar a qualquer preço” (*Atrás da porta*, Chico Buarque, 1972).

O discurso enunciado nas letras de canção a respeito das figuras femininas da **Mulher ausente**, da **Mulher sofredora** e da **Mulher vingativa** demonstra que as unidades lexicais que compõem esses estereótipos apresentam um viés machista, reproduzindo um discurso de poder masculino e heterossexual, cristalizado ao longo de diversos períodos históricos da canção brasileira nos mais diversos gêneros. O percurso reproduzido por essas letras de canção demonstra que a imagem das mulheres se caracteriza pela busca, por exemplo, em apresentá-las como culpadas pelo sofrimento masculino. Não se apresenta a responsabilidade do homem pela ausência da mulher ou por seu desejo de se vingar. Além disso, a figura feminina é colocada num papel de submissão e destinada a sofrer sem a presença do homem, reproduzindo o machismo e o sexismo que marcam a sociedade brasileira.

A mulher foi cantada – e teve sua imagem construída –, sob uma visão masculina, ao longo do tempo, de forma que se criaram determinados estereótipos sobre ela. Tais estereótipos se deram por um discurso composto por compositores masculinos, ainda que em diversos momentos essas letras de canção fossem interpretadas por mulheres, como Amelinha, Celly Campelo, Elis Regina, Joanna ou Simone, por exemplo (Severiano; Mello, 2006).

A figura da mulher que contraria as construções de viés machista e sexista passam a figurar, sobretudo, a partir da segunda metade do século XX, com as mudanças sociais ocorridas, como o surgimento do voto feminino, as lutas feministas por direitos iguais, a liberdade sexual trazida pelo surgimento das pílulas anticoncepcionais e o ingresso maciço da mulher no mercado de trabalho (Pinsky, 2012). No entanto, é preciso frisar que, desde o final do século XIX, Chiquinha Gonzaga já trazia sinais de mudança de comportamento retratados

em suas canções, que ganharam eco em meados dos anos de 1930, com Aracy de Almeida e Carmen Miranda (Severiano; Mello, 2002)

Dentre as figuras femininas representadas por compositoras e intérpretes mulheres, temos a **Mulher trabalhadora**, presente em canções como *Passarinho do relógio (Cuco)*, Aracy de Almeida (1940) e *Lata d'água*, Marlene (1952); a **Mulher negra erotizada** em letras de canção tais como *A brasileira* (Chiquinha Gonzaga, 1901); *Fita amarela* (Aracy de Almeida, 1933); e a **Mulher que sofre de amor**, presente em *Pra você gostar de mim (Taí)* (Carmen Miranda, 1930); *Fez bobagem* (Aracy de Almeida, 1942); *Meu mundo caiu* (Maysa, 1958), *Solidão* (Dolores Duran, 1958), *Estúpido Cupido* (Celly Campello, 1959).

Os estereótipos femininos que essas letras de canção trazem apresentam a mulher sob um ponto vista composto por outras mulheres. Quando os comparamos com aqueles apresentados anteriormente, vemos que a figura da mulher que sofre por amor se repete. É importante, portanto, notarmos que há um estereótipo que prevalece ao longo das canções brasileiras. Ainda que seja a mulher que compõe e interpreta essas músicas, o machismo e o patriarcado permanecem em nossa cultura.

As lexias que compõem os estereótipos **Mulher trabalhadora**, **Mulher negra erotizada** e **Mulher que sofre por amor** trazem a figura feminina composta e interpretada por mulheres, ainda que repita estereótipos construídos por uma visão machista, como **Mulher que sofre por amor**. No entanto, temos uma mulher que, ao falar de si, aborda aspectos como o trabalho e o erotismo, o que abrirá espaço para mudanças significativas no modo como a mulher será representada a partir da segunda metade do século XX.

O estereótipo **Mulher trabalhadora** descreve aquela que acorda cedo para ir trabalhar – “Eu pego às oito e quarenta e cinco/ E levanto às sete/ Pra tomar banho e café” (Aracy de Almeida, 1940) –, mas com afazeres que começam antes de sua saída de casa, como em “Pra tomar banho e café” (Almeida, 1940). Temos a apresentação de uma mulher que não recebe qualquer tipo de idealização. A construção das lexias descreve o universo do trabalho braçal feminino com “batente” e “pego”, que são expressões populares, associadas às camadas menos favorecidas da sociedade, cujas construções

“hora do batente” e “pego às oito e quarenta e cinco”, indicam que a mulher sai para trabalhar e um determinado horário, equivalendo a *pego cedo no batente*.

As unidades lexicais “Lata d’água na cabeça/ Lá vai Maria”, “Sobe o morro e não se cansa” e “Lutando pelo pão”, pertencentes à composição *Lata d’água*, de Marlene (1925), reafirmam a classe social das mulheres representadas pelo estereótipo **Mulher trabalhadora**. A lexia “Lata d’água na cabeça”, atrelada a um nome bastante comum entre a população feminina brasileira – “Maria” –, mostra uma enunciadora que exerce um trabalho braçal. “Lata d’água na cabeça” indica ainda que o local em que essa mulher se encontra carece de serviços básicos, o que se confirma em “Sobe o morro e não se cansa” (Marlene, 1925), cujo sentido de “morro” equivale à *favela* ou *comunidade*, como as favelas cariocas passaram a ser comumente chamadas. O estereótipo da **Mulher trabalhadora** indica ainda que há um tipo de mulher que trabalha em detrimento a outras que não têm essa mesma necessidade, criando uma oposição de classes sociais.

Essa mulher que enfrenta dificuldades cotidianas, que acorda cedo para trabalhar – “Eu pego às oito e quarenta e cinco” –, que mora em um local com pouca qualidade de vida – “Sobe o morro e não se cansa” –, é aquela cuja alimentação faz parte de um processo de luta: “Lutando pelo pão” (Marlene, 1925). Aqui, “luta” refere-se às dificuldades que a mulher enfrenta para conseguir sustentar-se, sobretudo as mulheres das classes mais baixas, que vivem nas periferias, como se vê em “Sobe o morro”; pois, além da busca pelo alimento, elas não deixam de exercer o papel de mãe: “Sobre o morro e não se cansa/ Pela mão/ Leva a criança” (Marlene, 1925). Nesse estereótipo a mulher trabalha e é mãe, mas parece desprovida de sua sexualidade.

As letras de canções que mostram uma visão erotizada da mulher apresentada neste tópico trazem uma característica recorrente ao longo da história da canção no Brasil, que é a erotização da mulher negra. Há muitas canções brasileiras, compostas tanto por mulheres – como as que constam nesse tópico – quanto por homens que estereotipam a mulher negra de forma erótica.

As lexias de **Mulher negra erotizada** objetificam o corpo feminino, como em “Eu adoro uma morena sacudida/ De olhos negros e faces cor de jambo/ Lábios rubros, cabelos de azeviche”, presentes na letra de *A brasileira*, de

Chiquinha Gonzaga (1901). Esse corpo objetificado, que excita o homem – “Que me mata, me enfeitiça, põe-me bambo” (Gonzaga, 1901) –, é um corpo que se caracteriza como “uma delícia” – “O resto do corpinho é uma delícia” (Gonzaga, 1901) –, aquilo que deve ser *saboreado*. Esse corpo delicioso é o corpo da mulher negra que possui malícia ao se mover: “Eu adoro uma morena sacudida”; “Tremeliques, desmaios, sensações”. A expressão “sacudida” possui o sentido de *malemolência*, *ginga*, que são formas de expressar a maneira como essa mulher negra se movimenta – “morena sacudida” – e o que ela causa no homem “Que nos põe a cabeça à roda/ Sonhando com delícias, com paixões” (Gonzaga, 1901).

A reafirmação da cor e da objetificação do corpo da mulher negra em movimento é enunciada em “Eu queria que a mulata sapateasse no meu caixão” e “Que as morenas tão formosas a terra um dia vai comer”, da canção *Fita amarela*, de Aracy de Almeida (1933). Nessas unidades lexicais, chama atenção a presença do plural, o que dá o sentido de generalização do erotismo associado à figura negra feminina.

O estereótipo **Mulher que sofre por amor** reforça um dos temas mais comuns das letras de canção brasileiras, que é o sofrimento amoroso de que a mulher é vítima. As lexias presentes em “Meu moreno fez bobagem/ Maltratou meu coração” (*Fez bobagem*, Aracy de Almeida, 1942) e “Oh! Cupido, vê se deixa em paz/ Meu coração que já não pode amar” (*Estúpido Cupido*, Celly Campello, 1959) são marcadas pela subjetivação, pela indicação de posse do sentimento amoroso e de seu sofrimento, presente na expressão “meu coração”. A figura feminina é colocada como aquela que é maltratada – “Maltratou” – e que por isso se vê impossibilitada de voltar a sentir amor – “já não pode amar”. Ponto importante é que esse sofrimento é causado por uma figura masculina, quer seja real – “Meu moreno” –, quer seja mitológica – “Cupido”.

O sofrimento presente em **Mulher que sofre por amor** é marcado por lexias fortemente ligadas à imagem de quem sofre, que são aquelas ligadas ao ato de chorar, o que seria uma característica intrínseca à **Mulher que sofre por amor**: “A minha vida foi sempre assim/ Só chorando as mágoas que não têm fim” (*Pra você gostar de mim (Taí)*, Carmen Miranda, 1930); “Nem dá jeito de cantar/ Dá vontade de chorar/ E de morrer” (*Fez bobagem*, Aracy de Almeida, 1942); “Eu quero qualquer coisa verdadeira/ Um amor, uma saudade/ Uma

lágrima, um amigo” (*Solidão*, Dolores Duran, 1958); “Já cansei de tanto soluçar” (*Estúpido Cupido*, Celly Campello, 1959).

A construção do discurso das letras de canção desses estereótipos permite compreender que a imagem feminina foi concebida de modo a cristalizar papéis ora associados à cor da pele, ora à classe social. No entanto, durante o percurso de nossa análise, percebemos que a imagem das mulheres tem passado por um processo de desconstrução de estereótipos preestabelecidos à medida que são reposicionadas, mostrando que passaram a tomar as decisões sobre aquilo que pode ou não lhes trazer satisfação, incluindo uma liberdade sexual cada vez mais presente em letras de canção brasileiras.

Ao levarmos em conta a divisão de Severiano (2013) – Formação: 1770 – 1928; Consolidação: 1929 – 1945; Transição: 1946 – 1957; Modernização: de 1958 até os dias atuais –, é possível perceber uma mudança da representação feminina ainda mais acentuada. A partir da década de 1950, as letras de canção passam a trazer uma mulher que se apresenta de uma forma diferente, acompanhando a evolução e a conquista de espaços da mulher na sociedade brasileira. Temos agora a **Mulher que olha para si**, como em *Esposa modelo* (Marlene, 1950); *Ouçá* (Maysa, 1957); *Saúde* (Rita Lee, 1982); *Supera* (Marília Mendonça, 2019); e a **Mulher que demonstra seu desejo sexual** em *Doce Vampiro* (Rita Lee, 1979); *Não quero luxo, nem lixo* (Rita Lee, 1979); *Lança-perfume* (Rita Lee, 1979); *Menina má* (Anitta, 2013), *Quero você do jeito que quiser* (Marília Mendonça, 2020) (anexos, p. 163).

As letras de canção correspondentes a esses estereótipos trazem um olhar feminino sobre a atenção que a mulher dedica a si mesma, incluindo a observação e a busca pelo próprio prazer sexual.

A mulher que surge nas letras de canção brasileiras a partir dos anos de 1950 lança um olhar para si mesma. Essa figura feminina traz aspectos que procuram reposicionar a mulher em relações pautadas por machismo e sexismo. Ainda que apareça o sofrimento feminino, temos uma mulher se coloca como figura central em temas que envolvem o desejo sexual.

O estereótipo **Mulher que olha para si** é marcado pelo rompimento com o que costumeiramente se oferece à mulher. Ela não quer mais ser iludida por falas vazias, como é demonstrado em “Me cansei de lero-lero/ Dá licença, mas eu vou sair do sério” (*Saúde*, Rita Lee, 1982), em que a expressão “lero-lero”

tem o sentido de *conversa fiada*. Ao dizer que se cansou de “lero-lero”, a enunciativa afirma que não aceita situações em que é vista de forma superficial e que sua opinião não é levada em consideração: “Me cansei de escutar opiniões” (Lee, 1982). Essa tomada de posição, em que olha para si mesma, é reforçada em “Eu só exijo que o meu/ Futuro esposo/ Seja muito carinhoso/ E me dê um palacete” e “Só posso comer lagosta”, da canção *Esposa modelo* (Marlene, 1950), em que a enunciativa especifica quais são as exigências que ela faz ao outro. Ela quer o melhor quer seja para se alimentar, visto que “lagosta” não faz parte do prato cotidiano da comida brasileira, quer seja para morar: “E também quero/ Uma casa em Teresópolis/ Uma outra em Petrópolis”.

A mulher, ao olhar para si mesma, procura também ser um modelo para outras mulheres, indicando que é possível fazer mudanças e que não se deve mais depender do *outro*: “Ouça, vá viver/ Sua vida com outro bem/ Hoje eu cansei” (*Ouça*, Maysa, 1957). A enunciativa passa da posição de modelo para a de conselheira: “Para de insistir, chega de se iludir/ O que cê tá passando, eu já passei e eu sobrevivi” (*Supera*, Marília Mendonça, 2019). O conselho dado aqui é composto por duas expressões generalizantes: i) “o que cê tá passando”, que deixa subentendido que não é algo positivo, já que no português brasileiro é uma forma de se referir a situações negativas; ii) “eu sobrevivi”, que traz uma forma de dizer que possui um espírito de superação, de resiliência.

A mulher que superou – “Hoje eu cansei” – e sobreviveu – “O que cê tá passando, eu já passei e eu sobrevivi” – é a que não voltará a se submeter a situações anteriores – “Eu sei que agora eu vou é cuidar mais de mim” (Lee, 1982). Ao cuidar de si, a mulher não inclui apenas a refeição mais saborosa e o lar mais confortável. Ela também procura satisfazer seus desejos sexuais.

No estereótipo **Mulher que demonstra seu desejo sexual**, vemos a explicitação do desejo sexual feminino, como pode ser percebido em “Não quero luxo nem lixo/ Quero saúde pra gozar no final” (*Nem luxo, nem lixo*, Rita Lee, 1979), em que a enunciativa evidencia o seu desejo de sentir prazer – “Quero saúde pra gozar no final”. A enunciativa emprega a primeira pessoa em “Quero”, colocando-se no centro das ações. Em seguida, a expressão “saúde” une-se à expressão “gozar”. Ambos os termos associam a mulher ao ideal de saúde e de prazer, que vai além de qualquer bem material: “Não quero luxo, nem lixo”. Ao afirmar que quer “gozar no final”, fica explícito que a enunciativa busca o

orgasmo que a relação sexual deve lhe trazer. O seu orgasmo passa a ser o ápice do ato sexual.

A mulher que expressa o seu desejo sexual segue reafirmando o que busca: “Venha me beijar/ Meu doce vampiro” e “Venha sugar o calor de dentro do meu sangue vermelho” (*Doce Vampiro*, Rita Lee, 1979). A enunciadora emprega o imperativo – “Venha” –, ordenando ao *outro* que execute o ato de “beijar” e de “sugar”. Aqui, o verbo *sugar* indica à prática do *sexo oral*. Nessa unidade lexical, a mulher, além de buscar o prazer sexual, visa à quebra de um tabu, que é a menstruação atrelada à relação sexual – “Venha sugar o calor de dentro do meu sangue vermelho”.

A mulher deixa subentendido que o prazer que deseja depende da presença de alguém que a conheça – “Mesmo em segredo eu sou sua mulher/ Só você sabe como a gente faz” (*Quero você do jeito que quiser*, Marília Mendonça, 2020) –, em que “só” limita a um *outro* específico – “Só você”. No entanto, a enunciadora segue indicando a busca do prazer feminino; pois, ao afirmar “você sabe como a gente faz”, a expressão “a gente” é colocada no lugar de “nós”, indicando que a mulher segue como participante do ato sexual, que fica subentendido pelo verbo “faz”, cujo sentido é completado pela memória do *outro* como *fazer sexo*.

Em “Vou como sereia naufragar você/ Satisfaço o meu prazer/ Te provocar e deixar você querer” (*Menina má*, Anitta, 2013), a enunciadora volta a se colocar de forma isolada no ato sexual, indicando, abertamente, que seu objetivo é seu próprio prazer: “satisfaço”. Não há nenhum tipo de concessão ou de compartilhamento no discurso da enunciadora, que é direta ao afirmar “Satisfaço o meu prazer”. A construção “meu prazer” reafirma a primeira pessoa e o que ela busca em “Satisfaço”.

A escolha lexical das letras de canção associadas a esses estereótipos permite compreender a busca pela desconstrução de modelos femininos preestabelecidos, que foram construídos para cristalizar uma visão submissa da mulher. A observação das lexias dos estereótipos **Mulher que olha para si** e **Mulher que demonstra seu desejo sexual** tornou possível perceber que a imagem das mulheres tem passado por um processo de desconstrução de rotulações até então canônicas dentro dos temas de abrangência das letras de canções brasileiras à medida que reposiciona as mulheres – antes **Mulher**

ausente, Mulher sofredora, Mulher vingativa –, mostrando que elas passaram a tomar as decisões sobre aquilo que pode ou não lhes trazer satisfação, incluindo uma liberdade sexual cada vez mais presente nas letras de canção.

3.3 O funk

De acordo com Napolitano (2005, p.31), a canção brasileira abrange grande variedade, tanto de comportamentos quanto de estilos. Para o autor, essa grande variedade faz com que a produção musical brasileira torne possível notarmos a presença de “posições sociológicas” e “contradições políticas e econômicas que perpassam” a nossa sociedade (Napolitano, 2005, p.31). Nesse contexto de contradições, o gênero musical *funk* passa a ser objeto de observação não apenas social, mas também discursiva, sobretudo, a partir do momento que ele se consolida e passa de um fenômeno restrito à periferia da cidade do Rio de Janeiro para um estilo musical consolidado no cenário musical brasileiro. O caráter de observação social do *funk* se deve ao fato de que ele nasce nas periferias e alcança as mais diversas classes sociais. O seu discurso está envolto em polêmicas, como a tentativa que sofre de criminalização, acusado de promover letras erotizadas e que fazem apologia ao tráfico de drogas (Cymrot,2022).

A história do *funk*, especificamente o carioca, origina-se da junção de tradições musicais negras brasileiras com as tradições musicais negras dos EUA (Coutinho, 2021). Não é uma mera importação de um ritmo estrangeiro, mas antes de tudo uma releitura de um tipo de música ligado à cultura negra e produzida por minorias oprimidas. De acordo com a autora, foi na cidade do Rio de Janeiro que, em meados dos anos 1970, surgiu o que seria o embrião do *funk carioca*, o *soul*.

O *soul* ganhou destaque com as festas que eram chamados de “Bailes da Pesada” (Coutinho, 2021), reuniões ecléticas que começaram a inserir o ritmo *soul* em sua programação. Esse novo ritmo recebeu o apelido de *balanço* e conquistou “os jovens cariocas, que lotavam os salões organizados em grupos para dançar em passos marcados”. (Coutinho, 2021, p.17).

Tendo em vista sua origem, a produção das canções do gênero *funk* passa a ocorrer nas periferias dos grandes centros urbanos. Lá, ela é consumida pelos jovens oriundos dos espaços periféricos, fazendo parte, então, de um

produto artístico muito consumido no país, que é a canção. De acordo com Caretta (2013, p. 125), a canção possui uma pluralidade que a torna um dos principais bens culturais do país:

No plurilinguismo, a canção popular brasileira dialoga tanto com a linguagem poética quanto com a prosaica. Esse gênero discursivo exige que o estilo do enunciado seja criativo, original e poético, no entanto a letra não pode prescindir da língua falada, fonte de verossimilhança, o ato de fala original. Esse dialogismo da letra de canção com a língua falada e com a poesia que pode oscilar do mais prosaico ao mais poético. (Caretta, 2013, p.125)

O plurilinguismo ao qual se refere Caretta (2013) é uma das principais características não apenas do gênero musical *funk* e do *funk-pop*, mas de todo o gênero letra de canção, na produção musical brasileira, marcada por construções narrativas e passionais, em que um enunciador sempre se dirige a um enunciatário, apresentado um discurso no qual essas vozes são mais aparentes. Caretta (2013) diz que o plurilinguismo aparece quando o *outro* surge no discurso de quem enuncia o texto para construir a comunicação discursiva. Isso ocorre nas letras de canção de Anitta, seja através do uso de gírias, seja pela coloquialidade na construção sintática do discurso, como em “deixa ele sofrer”, em que, ao se dirigir a um enunciatário, o presente é empregado como imperativo, construção bastante comum no português falado brasileiro; ou das escolhas lexicais, como “mulher da pista”, expressão cristalizada que se refere à prostituta, figura feminina presente nos grandes centros urbanos, como o Rio de Janeiro, de Anitta.

De acordo com Vianna (2014), os bailes *funk*, realizados na região metropolitana do Rio de Janeiro, cidade natal de Anitta, chegam à média de setecentos por fim de semana. Quando recebem menos de quinhentas pessoas, são considerados verdadeiros fracassos. Segundo o autor, é possível afirmar que mais de um milhão de pessoas reúnam-se nesses eventos.

Para Vianna (2014), o *funk*, que começou como uma produção das e para classes menos favorecidas, alcançou reconhecimento e se massificou, tornando-se mais comercial e fácil de ser consumido. Segundo Figueiredo (2015, p. 3533), o *funk* pertence ao *popularesco*, que “é o termo que se refere ao fenômeno

‘popular’, quando parece não ter legitimidade artístico-cultural, expressando muito mais o interesse de executivos de entretenimento do que a realidade cotidiana das classes populares”

A partir do impulso das redes sociais, a divulgação dos bailes tornou-se mais fácil. No entanto, eles ainda não possuem o apoio da indústria cultural, o que faz do gênero um fenômeno de massa, sobretudo, uma massa advinda dos subúrbios.

A música brasileira chamada de *popular*, historicamente, preenche um espaço na nossa sociedade e na nossa cultura. Ela passou a ser o lugar em que ocorrem, segundo Napolitano (2005, p. 7), “mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional”. O *funk* encaixa-se na definição de Napolitano (2005), pois deixou as periferias da cidade e está presente em festas de qualquer região dos grandes centros, firmou parcerias com cânones da música nacional, tornou-se objeto de estudos acadêmicos, gerou documentários e ajudou a criar empregos.

Para Tatit (2008, p. 19), a canção brasileira esboçou no país, a partir de sua sonoridade, um multiculturalismo marcado “ora como manifestação crua, ora como matéria prima da criação musical; ora como fator étnico ou regional, ora como contenção dos impulsos abstratos peculiares à linguagem musical”. Fortemente marcado pela sonoridade de suas batidas, o *funk-carioca* passa por diversos desdobramentos com representantes como Tati Quebra-Barraco ou Valesca Popozuda, que apresentam letras de canção explicitamente sexuais e a objetificação do homem. Na letra da canção *Cachorra chapa quente* (2020) (Anexos), de Tati Quebra-Barraco, a enunciadora explícita sua sexualidade e objetificação do outro: *Sou uma gatinha manhosa, / Vou fazer tu derramar, / O seu líquido do amor, / Ai, que tesão vou te arranhar*. Valesca Popozuda, que ficou bastante conhecida pela canção *Beijinho no ombro* (2014) (Anexos), também objetifica o homem, explorando um discurso que coloca o sexo no centro das ações, como na letra da canção *Agora eu tô solteira* (2007) (Anexos): *Eu vou pro baile procurar o meu negão / Vou subir no palco ao som do tamborzão / Sou cachorra mesmo / E late que eu vou passar*.

Hoje, dentre os diversos subgêneros do *funk*, há o *funk-ostentação*, com MC Guimê, cujas letras tratam de consumo de objetos e produtos luxuosos, carros importados, dinheiro e mulheres, como na letra da canção *Plaquê de 100*

(2012) (Anexos) – *Contando os plaque de 100, dentro do Citroën/ Ai nós convidada, porque sabe que elas vêm/ De transporte nós tá bem, de Hornet ou 1100/ Kawasaki, tem Brandit, RR tem também* –; o *funk-mellody*, com Naldo Benny, em que letras aproximam-se da idealização amorosa, como na letra de *Faz sentir* (2014) (Anexos) – *Sou louco pelo mel que sai da sua boca/ Você me deixa louco quando tira toda a sua roupa/ Mesmo estando longe, consegue me provocar/ Mandando “mensaginhas” pro meu celular* –; e o *funk-pop*, com Anitta. As fronteiras de produção também se expandiram para cidades como São Paulo e Santos.

A diversidade apresentada pelo *funk* não é um produto artisticamente isolado. O *funk* é carregado de subjetivismo e permite ao artista exercer o diálogo com as mais variadas heranças estéticas, levando-o a ter uma formação singular, marcada por sua biografia e por seu caráter psicológico, alcançando o controle da produção musical e de seu espaço de atuação.

3.4 Anitta

Oriundo do *blues* norte-americano dos anos de 1960 (Vianna, 2014), o *funk* vivenciou uma série de transformações tanto lá como cá, passando por aproximações com a *soul music* e o *rhythm and blues* nos Estados Unidos. No Brasil, as ramificações do *funk* se estenderam para o *rap*, o *forró*, o *sertanejo* e a *mpb*. O aproveitamento de tais ramificações foi um dos trunfos de Anitta para se presentificar no cenário da música brasileira atual. A cantora já não é classificada como uma artista do *funk* e sua mudança vai além do fato de ela ter tirado a expressão MC de seu nome, que significa, no universo do *funk* e da *soul music*, por exemplo, Mestre de Cerimônias. Anitta usava o nome artístico de MC Anitta. Quando se lança em carreira solo, já com uma visão de marketing que marcará seu trabalho, adota apenas Anitta.

Anitta procura transitar pelos diversos gêneros musicais do país, tornando-se cada vez mais popular numa sociedade que consome muito a canção. Do *funk*, ela passa ao *pop*, como na parceria com o cantor Silva, na música “Fica tudo bem” (2018); à *MPB*, em parceria com Caetano Veloso – “Você mentiu” (2019) – e ao *rap*, com Projota e a música “Mulher” (2014).

A trajetória de Anitta, que nasce no *funk*, extrapolou os limites do ritmo criado nos subúrbios cariocas. As parcerias da cantora englobam os mais

variados ritmos e artistas. Do ícone da MPB, Caetano Veloso, ao *rapper* norte-americano, Snoop Dogg; passando pelo sertanejo da dupla Simone e Simaria, ela parece atingir todos os nichos musicais.

Anitta também já ocupou espaço na televisão com o programa *Anitta Entrou no Grupo*, do canal *Multishow*, que foi ao ar entre 2018 e 2019; fez participação em filmes – *Meus 15 anos* (2017) – interpretando a si mesma, especiais em canais de streaming, como *Netflix* e a participação na abertura das *Olimpíadas de 2016*, no Rio de Janeiro, em que cantou ao lado de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Tamanha exposição e alcance midiático chamaram atenção e motivaram a organização do *corpus* deste trabalho a partir do conjunto de letras de canção compostas e interpretadas por ela.

Anitta parece alimentar as letras de suas canções com o atual momento da música brasileira, em que foram intensificados a sensualidade e o apelo sexual, explicitando desejos e prazeres. Nesse contexto, as canções de Anitta alcançaram grande espaço de penetração sociocultural.

Anitta é o nome artístico de Larissa de Macedo Machado, nascida em Honório Gurgel, bairro de classe média baixa, zona norte da cidade do Rio de Janeiro. A cantora tem uma trajetória idêntica à de tantos nomes idolatrados pela cultura popular brasileira. Filha do dono de uma loja de baterias automotivas e de uma costureira, teve uma vida humilde antes do estrelato. E estrelato parece refletir bem a imagem mundial que Anitta alcançou. De acordo com Batista (2017, p.46),

Anitta parece gostar muito de lacração, de quebrar tudo mesmo! Só na sua conta oficial do Instagram, a cantora possui mais de 21 milhões de seguidores, o que a tornou a quarta celebridade brasileira mais seguida da rede social, segundo o jornal Extra. Além disso, ela figura em 10º lugar no Social 50 Billboard norte-americana, à frente de nomes mundialmente conhecidos como Shakira, Taylor Swift, Beyoncé e Lady Gaga. No Youtube, seus vídeos registraram mais de 2,5 bilhões de visualizações e ela já foi eleita a mulher mais sexy do mundo pela revista Vip. (Batista, 2017, p.46)

Num período em que a música divulgada e comercializada em espaços físicos, tal qual o *cd*, tem sido cada vez mais descrita como algo em extinção, seu disco *Bang* (2015) vendeu mais de 300 mil cópias (Batista, 2017). A música *Paradinha* (2017), dado o número de acessos, tornou-se a melhor estreia de um

artista nacional no *Spotify*, canal mundial de *streaming* voltado à música, por “ter sido tocada mais de 500 mil vezes em um só dia” (Batista, 2017, p.51).

As canções de Anitta configuram-se “numa mistura de *funk* e *pop*” (Leal, 2017, P. 111) e estão entre as mais tocadas em rádios e aplicativos de música de todo o país¹⁶. Desde sua estreia em 2013, com a canção “Meiga e Abusada”, (Anexos) trilha sonora da novela da rede Globo, *Amor à Vida*, Anitta, em pouco mais de cinco anos, construiu uma imagem e uma marca consolidada na *cultura pop* brasileira. Tamanho sucesso fez de Anitta uma das cantoras mais ricas do país. De acordo com a Revista Exame¹⁷, a artista detém uma fortuna avaliada em U\$ 100 milhões, algo perto de meio bilhão de reais.

Para Leal (2017, p. 111), em Anitta “observa-se que o poder feminino enunciado pela cantora está ligado a um estilo de vida que deve ser consumido e performatizado”, próximo dos “ideais da autenticidade e da autoestima, tão presentes na sociedade contemporânea”.

Anitta, no entanto, não inaugura o discurso da mulher no universo do *funk*. No documentário *Sou feia, mas tô na moda* (2005), dirigido por Denise Garcia, as cantoras Deize Tigrona e Tati Quebra-Barraco mostram o surgimento de um discurso que objetifica o homem, tornando-o um objeto sexual à medida que se explora o corpo feminino e as relações sexuais pelo ponto de vista da mulher. O documentário busca apresentar uma visão do universo do *funk* construída pelos seus próprios protagonistas. Para além da discussão sobre a qualidade e a criminalização do gênero, o documentário mostra a importância social dentro das comunidades cariocas e de como ele está enraizado na cultura brasileira.

Anitta explora uma mudança de comportamento que vinha ocorrendo desde os anos 1960, como a liberdade sexual feminina que o surgimento das pílulas anticoncepcionais proporcionou, o uso de roupas que deixavam à mostra o corpo feminino e a liberdade de escolher com quem se relacionar.

As canções compostas e interpretadas por Anitta mantêm características presentes nas canções brasileiras, como os festejos e a passionalidade, bem

¹⁶ Disponível em <https://music.amazon.com.br/playlists/B081TMKBP3?refMarker=null>. Acesso em 10 de junho de 2023.

¹⁷ Disponível em <https://exame.com/pop/anitta-tem-fortuna-maior-que-grandes-nomes-da-musica-internacional-veja/>. Acesso em junho de 2023.

como o prazer sexual. Elas descrevem encontros, partidas, separações, festas, quer sejam esses fatos ocorridos no passado, quer sejam esperados para o futuro. Em Anitta, assim como em grande parte das canções populares brasileiras, o enunciador da letra da canção necessita da existência de um *outro* que o complete.

O enunciador, cuja identidade baseia-se na presença de um *outro*, se sente unido a ele no plano temporal. O sujeito que enuncia o discurso pela letra da canção parece viver em constante estado de recordação de alguém de seu passado, à medida que aguarda por um encontro futuro ou até mesmo um reencontro com quem está afastado espacialmente.

Para além das características das composições e interpretações, Anitta aparece quase que diariamente no noticiário. Ao digitar o nome da artista no espaço de busca no *Google*, foram indicadas 51.100.000 (cinquenta e um milhões e cem mil) resultados, o que mostra uma presença relevante de Anitta tanto em redes sociais como em noticiários de toda ordem.

As posições adotadas por Anitta estão presentes em pautas que vão da política à saúde feminina; da liberdade sexual da mulher a repercussões e desdobramentos ligados ao mercado da canção brasileira. Não há nada que ela fale ou faça que passe despercebido pelo público e pelos veículos de comunicação. Anitta não apenas aprendeu, como passou a se posicionar sobre os mais diversos assuntos e sua opinião tem sido cada vez mais ouvida. Com a grande quantidade de seguidores que suas redes sociais possuem, esses posicionamentos tornam-se bastante amplificados.

Os números que envolvem Anitta são sempre superlativos. Seu mais recente álbum¹⁸, *Versions of Me* (2022), é o primeiro disco brasileiro do gênero *pop* a atingir mais de um bilhão de visualizações¹⁹ no *Spotify*. O videoclipe da música *Envolver* (2022) tornou-se o segundo clipe a atingir mais rapidamente o número de quatrocentos milhões de visualizações no YouTube²⁰. Recentemente,

¹⁸ Em novembro de 2022, Anitta lançou seu terceiro EP, intitulado *À procura da Anitta perfeita*, que é o primeiro projeto cantado inteiramente em português desde *Bang!*, de 2015. Disponível em <https://glamour.globo.com/entretenimento/musica/noticia/2022/11/anitta-lanca-ep-apos-vazamento-era-uma-surpresa-para-voces.ghtml>. Acesso em junho de 2023.

¹⁹ Disponível em <https://vogue.globo.com/noticia/2022/10/versions-of-me-de-anitta-e-o-1o-disco-pop-brasileiro-a-atingir-1-bilhao-de-streams-no-spotify.ghtml>. Acesso em 24 de outubro de 2022.

²⁰ Disponível em <https://portalpopline.com.br/envolver-2a-clipe-mais-rapido-anitta-atingir-400-milhoes-views-youtube/>. Acesso em junho de 2023.

o site *NetCredit* fez uma lista com os nomes que mais lucraram com divulgação no *Instagram*. Numa lista com nomes como Cristiano Ronaldo e Lionel Messi (os dois primeiros do ranking), Anitta aparece em 8º lugar, com cerca de R\$ 85,2 milhões faturados²¹.

Em entrevista para o *podcast* Podcats, canal no YouTube com 1,8 milhão de inscritos, Anitta falou que sempre carrega consigo uma espécie de *kit para o sexo*, composto por lubrificantes e preservativos. O vídeo com a entrevista de Anitta já teve mais de 6,5 milhões de visualizações em cerca de 10 meses²². Ainda que pese o conservadorismo de parte da sociedade brasileira, que viu nisso uma demonstração de promiscuidade, o exemplo de Anitta foi parar no *Universia*²³, espaço dentro do site UOL, direcionado para as mulheres. O *kit* citado por Anitta foi saudado por especialistas em sexualidade e saúde feminina como um exemplo a ser seguido, demonstrando que a mulher também deve ser responsável pela sua própria saúde sexual.

As atitudes de Anitta reverberam de forma avassaladora pelas redes sociais. A vida sexual e/ou a saúde sexual da cantora não é o único ponto que recebeu atenção de especialistas. No dia 10 de julho de 2022, em entrevista para o programa *Fantástico*²⁴, da Rede Globo, Anitta revelou sofrer de uma doença chamada *endometriose*. Rapidamente, as buscas sobre o assunto tomaram as redes sociais. Mais uma vez a artista havia colocado a saúde feminina no centro das discussões, pois *endometriose* é uma doença que atinge mulheres.

Em chamada do portal G1, a manchete *Operação de Anitta joga luz sobre a endometriose, que afeta mais de 8 milhões de mulheres; entenda a doença, os sinais e como tratar*²⁵ é uma amostra da capacidade da cantora em pautar assuntos relevantes.

²¹ Disponível em <https://www.cnnbrasil.com.br/tecnologia/anitta-e-larissa-manoela-estao-em-lista-de-quem-mais-fatura-com-instagram-veja-ranking/>. Acesso em junho de 2023.

²² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hL9GdqZkpQE>. Acesso em 10 de junho de 2023.

²³ Disponível em <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2021/12/04/kit-sexo-de-anitta-por-que-e-importante-que-voce-tambem-use.htm>. Acesso em 10 de junho de 2023.

²⁴ Disponível em <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2022/07/10/anitta-fala-sobre-diagnostico-de-endometriose-para-estar-conseguindo-falar-com-voce-tomei-tres-remedios-para-dor.ghtml>. Acesso em 10 de junho de 2023.

²⁵ Disponível em <https://g1.globo.com/sp/santos-regiao/noticia/2022/07/08/operacao-de-anitta-joga-luz-sobre-endometriose-que-afeta-mais-de-8-milhoes-de-mulheres-entenda-a-doenca-os-sinais-e-como-tratar.ghtml>. Acesso em 10 de junho de 2023.

O assunto sexo não é nenhum problema ou tabu para Anitta, o que se reflete em parte da sua obra, uma vez que a sexualidade, sob um viés feminino, está presente em diversas letras, como as que fazem parte desse trabalho. Canções como “Não para” (2013) (Anexos) – “Hoje cê pode chegar que eu tô querendo / Cê pode até só olhar, mas hoje eu quero, vem” –, “Blá blá blá” (2014) (Anexos) – “Vou rebolar só porque você não gosta / Se não quiser me olhar, vira de costas” – e “Bang” (2015) (Anexos)– “Vem na maldade, com vontade / Chega, encosta em mim / Hoje eu quero e você sabe que eu gosto assim” – apresentam uma mulher que vê no homem um objeto para seu prazer.

Em uma entrevista para o canal porto-riquenho *Molusco TV*²⁶, a cantora afirmou ter se relacionado, sexualmente, com metade da indústria musical e que não fez isso por interesse profissional, mas sim para satisfazer seu desejo sexual. Anitta ainda afirmou que os homens fazem isso o tempo todo e que as mulheres também podem fazer o mesmo.

Para além dos assuntos ligados à sexualidade feminina, a cantora demonstrou preocupação com os rumos políticos do país. Durante as eleições presidenciais de 2022, Anitta não ficou à margem do assunto. A cantora manifestou-se, abertamente, contra o candidato à reeleição, Jair Messias Bolsonaro (PL), e declarou voto em Luís Inácio Lula da Silva (PT)²⁷. Aliás, o ano de 2022 marca um amadurecimento político da artista. Anitta encampou uma campanha para que os jovens entre 16 e 18 anos participassem do pleito eleitoral, incentivando-os a tirarem o título de eleitor e exercer seu direito ao voto durante as eleições.

Antes disso, Anitta já havia feito uma live no *Instagram* com a comentarista de política Gabriela Prioli, em que a cantora pediu para que Gabriela explicasse como se dava o funcionamento do sistema político brasileiro, sua divisão em três poderes e a função de cada um deles. Mesmo sendo atacada por detratores de sua iniciativa, a atitude de Anitta foi louvada e vista como um grande serviço à democracia. O vídeo da conversa entre Anitta e Gabriela Prioli já foi visto por cerca quase quatro milhões de pessoas.

²⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2NzWi4Tmpzw>. Acesso em 10 de junho de 2023.

²⁷ Disponível em <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2022/07/11/anitta-repudia-ataque-a-tesoureiro-do-pt-e-declara-voto-em-lula.ghtml>. Acesso em 10 de junho de 2023.

As opiniões políticas de Anitta já geraram momentos no mínimo curiosos. Em uma troca de farpas, pelo *Twitter*, com o então Ministro do Meio-Ambiente, Ricardo Salles – que à época era filiado ao partido NOVO e, atualmente, é filiado ao PL –, a cantora pediu para que ele não falasse de seu ânus, pois este – o ânus da cantora –, segundo ela, havia feito mais pela sociedade brasileiro do que o ministro.

Figura 1: Anitta versus Ricardo Salles



Fonte: <https://twitter.com/rsallesmma/status/1496442448112984070>

O ex-ministro Ricardo Salles acusou os artistas de apenas quererem manter os benefícios da Lei Rouanet – Lei de Incentivo à Cultura nº 8.313/91.

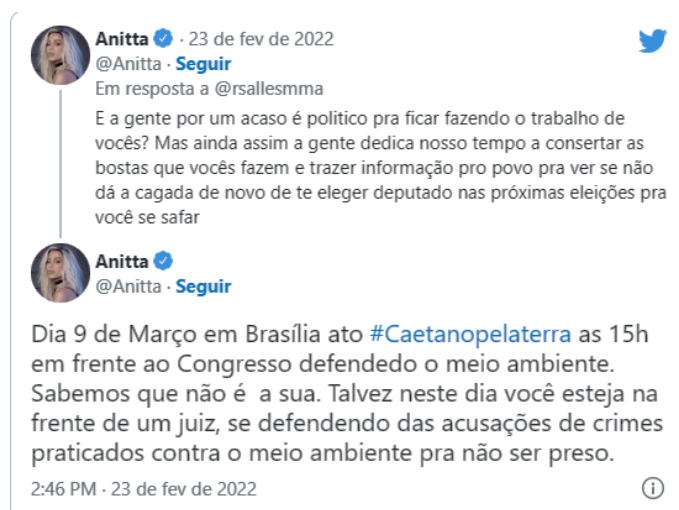
Figura 2: Ricardo Salles ataca artistas



Fonte: <https://twitter.com/rsallesmma/status/1496442448112984070>

A troca de mensagens teve início por conta de Anitta ter participado de um movimento liderado por Caetano Veloso, que visava a pressionar e a sensibilizar o presidente do Senado Federal, Rodrigo Pacheco (PSD) a atentar-se para projetos de lei que colocavam em risco o meio-ambiente.

Figura 3: Anitta responde a críticas de Ricardo Salles



Fonte: <https://twitter.com/rsallesmma/status/1496558335776243719>

Em maio de 2022, vêm à tona uma série de denúncias sobre contratações superfaturadas de cantores sertanejos²⁸. Anitta não foi a motivadora dessas denúncias, mas, ainda que de forma indireta, seu nome esteve envolvido nesses acontecimentos.

Num show do cantor sertanejo Zé Neto, da dupla *Zé Neto e Cristiano*, em Sorriso (MT), o cantor fez menção à tatuagem de Anitta²⁹ e meses depois a dupla e uma série de cantores sertanejos foram pegos num escândalo sobre desvio de verbas para a contratação de shows milionários por cidades sem infraestrutura sequer para receber esses shows. Durante a apresentação da dupla, o cantor disse

“Estamos aqui em Sorriso, Mato Grosso, um dos estados que sustentou o Brasil durante a pandemia. Nós somos artistas e não dependemos da Lei Rouanet. Nosso cachê quem paga é o povo.

²⁸ Disponível em <https://www.uol.com.br/universa/colunas/nina-lemos/2022/05/30/escandalos-sertanejos-porque-conservadores-nao-resistem-a-atacar-anitta.htm>. Acesso em 10 de junho de 2023.

²⁹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=avMD8u48fJo>. Acesso em 10 de junho de 2023.

A gente não precisa fazer tatuagem no toba pra mostrar se a gente tá bem ou não. A gente simplesmente vem aqui e canta, e o Brasil inteiro canta com a gente”.

Ao zombar da tatuagem feita por Anitta, o cantor sertanejo não fazia ideia do que aquilo geraria. Ao dizer que não depende de dinheiro público, fazendo alusão à Lei Rouanet, Zé Neto teve sua tese desmontada, pois descobriu-se que prefeituras pequenas de diversas regiões do Brasil, pagavam cachês milionários – portanto, dinheiro público – para cantores e duplas sertanejas. Diferentemente dos tramites exigidos pela Lei de Incentivo à Cultura, os valores pagos aos sertanejos não possuem uma regulamentação definida e, por exemplo, nenhum tipo de licitação é feita para essa contratação.

Ao ser colocada no meio dessa guerra cultural, Anitta, indiretamente, abriu as portas para que ocorresse uma grande investigação sobre possíveis desvios de verbas na relação de contratação entre representantes municipais e artistas sertanejos. Um dos críticos de Anitta também teve esse procedimento colocado em evidência. O cantor Gustavo Lima, por exemplo, recebeu R\$ 800 mil de uma cidade pequena de Roraima e R\$ 1,2 milhão de outra cidade pequena em Minas Gerais, numa variação de 50% do valor de cachê pago entre cidades com características semelhantes, sem uma justificativa aparente³⁰.

Depois de um período de silêncio nas redes sociais, Anitta fez uma postagem no Twitter, provocando seus detratores.

Figura 4: Anitta ironiza sua própria tatuagem



Fonte: <https://twitter.com/Anitta/status/1530737245376102400>

³⁰ Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/06/entenda-a-cpi-do-sertanejo-com-gustavo-lima-gerada-pelo-tororo-de-anitta.shtml>. Acesso em 10 de junho de 2023.

A carreira nacional e internacional de Anitta, consolidada por parcerias como as que fez com Caetano Veloso, Luan Santana, Madonna, Maluma, Marília Mendonça, Pablo Vittar e Silva, por exemplo, e com o fato de ser a primeira artista brasileira a alcançar o primeiro lugar na parada mundial da Billboard não a afastou de suas raízes brasileiras.

Para a canção *Vai Malandra* (2017), a cantora fez um videoclipe gravado no Morro do Vidigal, no Rio de Janeiro. As cenas chamam atenção por apresentarem mulheres da comunidade carioca, que tomam banho de sol na laje, literalmente, e fazem biquínis com fita adesiva para deixar o corpo com as famosas “marquinhas”, obtidas longe das famosas praias da zona sul da cidade do Rio de Janeiro, como o trio formado por Copacabana, Ipanema e Leblon.

Figura 5: Vai Malandra: banho de sol na laje



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=kDhptBT_-VI

Além disso, a própria Anitta aparece não apenas com um biquíni feito com fitas adesivas, mas também com o corpo apresentando celulites, bem como as outras mulheres que aparecem no videoclipe.

Figura 6: Vai Malandra: quando um caminhão vira piscina



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=kDhptBT_-VI

A caçamba de um caminhão, forrada com lona, serve de piscina. É um cenário que em nada lembra a zona sul carioca de Copacabana, Ipanema e Leblon, lugares festejados pelo mundo todo e em algumas das canções mais famosas do Brasil, como *Garota de Ipanema*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes (1962).

Essa última, aliás, fez parte de uma polêmica, que envolveu Anitta. Em 2022, a cantora lançou *Girl from Rio*, música de seu último álbum, *Versions of Me* (2022), numa clara referência à canção de Tom e Vinicius, uma vez que os primeiros acordes da canção retomam os acordes de *Garota de Ipanema*.

Figura 7: Anitta e sua versão para a garota carioca



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=CuyTC8FLICY>

Num cenário que retoma o Rio de Janeiro dos anos 1960 e da Bossa Nova – Figura 7 –, a letra da canção se propõe a apresentar um outro Rio, o do famoso Piscinão de Ramos, uma área lazer construída no início dos anos 2000, que consiste em uma praia artificial em torno de uma piscina pública abastecida com as águas da Baía de Guanabara. O nome oficial do local é Parque Ambiental da Praia de Ramos Carlos de Oliveira Dicró, localizado na zona norte do subúrbio carioca, no bairro da Maré. Portanto, um cenário bem diferente daqueles que mostram a orla de Copacabana, Ipanema e Leblon. Em *Girl from Rio*, o cenário construído artificialmente para o videoclipe, que retrata a orla da zona sul dos anos da Bossa Nova, dá lugar a um Rio com pessoas comuns, que chegam ao local de ônibus e fazem suas refeições ao estilo *farofeiros*, como eram pejorativamente chamados os grupos que visitavam praias por meio de excursões vindas de regiões mais distantes e menos favorecidas economicamente.

Figura 8: O outro lado do Rio de Janeiro: Piscinão de Ramos



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=CuyTC8FLICY>

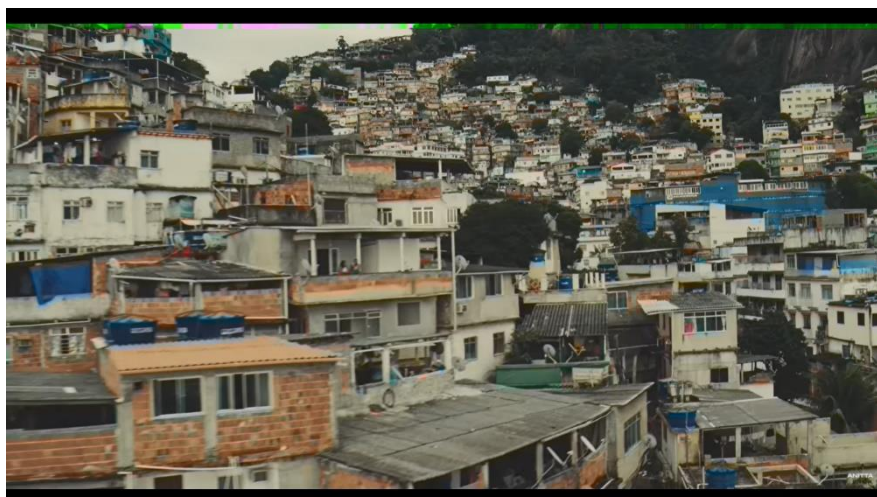
A diferença entre as imagens vai ao encontro do que diz a letra da canção. Na figura 8, em que temos uma das cenas do videoclipe da canção, Anitta usa um biquini sensual, óculos escuro e chamativo. A sua pele também está mais escura e bronzeada. Ela está cercada por homens sem camisa, que bebem, comem espetinho de churrasco, numa imagem coerente com a dela para a situação, que come milho cozido. A letra de canção de *Girl from Rio* deixa essa diferença bastante explícita,

Garotas gostosas, de onde eu venho nós não parecemos modelos
 Linhas bronzeadas, grandes curvas e a energia brilha
 Você vai se apaixonar pela garota do Rio (yeah, yeah, yeah)
 Deixa eu te contar sobre um Rio diferente
 Aquele de onde eu venho, mas não aquele que você conhece (yeah)³¹

Após o lançamento da música, a jornalista Sônia Abrão, do programa de televisão *A tarde é sua*, da *RedeTV!* criticou a cantora e chegou a dizer que o que ela fazia não tinha relevância. A Folha de S. Paulo afirmou que o clipe apenas reforça clichês da música pop.

Anitta é uma mulher que se posiciona em defesa de sua liberdade e usa essa posição de forma que sirva de exemplo para outras mulheres ou para as pessoas que, assim como ela, têm origem nas regiões periféricas dos grandes centros.

Figura 9: Morro do Vidigal



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=kDhptBT_-VI

No videoclipe *Vai Malandra* (2017), a cantora não apenas destaca formas de diversão em áreas menos nobres do Rio de Janeiro – não há nenhum outro cenário além do morro carioca do Vidigal, que aparece em plano aberto, espalhando-se pela imagem até os pés do Morro do Vidigal, que dá nome à

³¹ Tradução nossa: Hot girls, Where I'm from, we don't look like models/ Tam lines, big curves and the energy glows/ You'll be falling in love with the girl from Rio (yeah, yeah, yeah)/ Let me tell you about a different Rio/ The one I'm from, but not the one that you know (yeah)

favela –, como abre espaço para que as mulheres apresentem seus corpos sem qualquer obrigatoriedade de seguir padrões estéticos pré-estabelecidos.

Figura 10: O corpo feminino sem ostentação



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=kDhptBT_-VI

No vídeo, Anitta exibe seu corpo de modo natural em todas as cenas, sem retoques feitos no *photoshop*. Ela aparece numa das primeiras cenas do clipe – Figura 10 –, usando um short curto, que deixa à mostra as celulites que sobem pelas pernas. Não há retoques ou truques e as marcas de celulite são visíveis. É uma imagem que busca apresentar a mulher sem idealizações, longe dos estereótipos que são fixados pela indústria da moda e dos cosméticos.

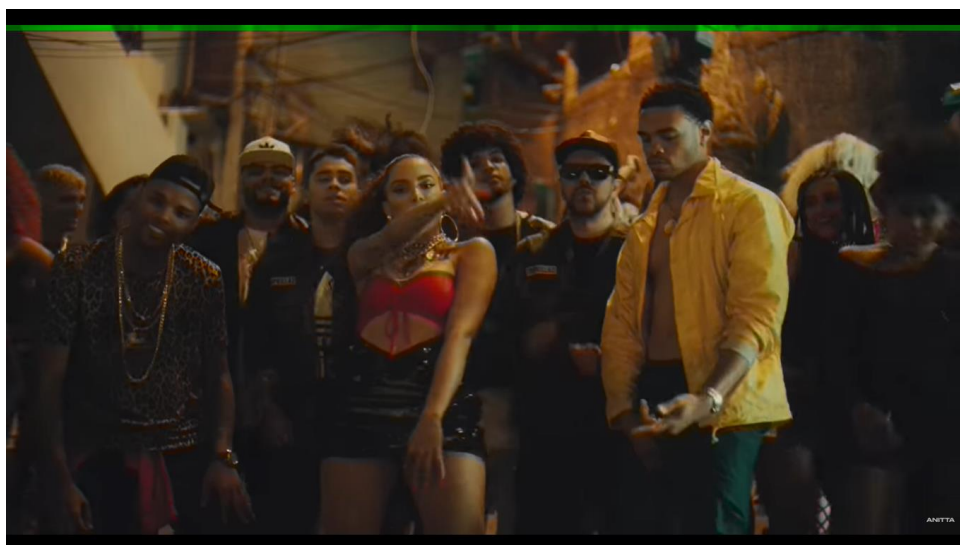
Figura 11: A presença da comunidade LGBTQI+



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=kDhptBT_-VI

Numa matéria publicada na Revista Veja, em 18 de julho de 2017, o jornalista Lucas Almeida³² afirma que o clipe da canção *Vai Malandra!* (2017) investe em diversidade – além de 80% dos figurantes serem mulheres, há representantes do público LGBTQIA+. Numa das cenas do videoclipe – Figura 11 –, aparecem duas mulheres *trans* no centro da cena. Com roupas marcadas por decotes e brilhos, iluminadas pela luz que vem dos postes, elas dançam e se misturam, alternando os passos e o espaço com os demais participantes.

Figura 12: Crítica à criminalização da favela



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=kDhptBT_-VI

O clipe chama atenção para temas sensíveis das comunidades mais pobres do Rio de Janeiro, como a presença das forças de segurança do Estado, já que em determinada cena – Figura 12 –, figurantes – há um predomínio de homens negros na cena – aparecem vestidos com roupas militares, bonés, correntes, adotando uma postura de enfrentamento numa cena que apresenta a favela durante à noite, iluminada pelas luzes das casas. Essa cena transmite a tensão que permeia as comunidades mais carentes do Rio de Janeiro, nas quais jovens da periferia vivem literalmente sob a mira da polícia, que representa um Estado repressor que os criminaliza.

³² Disponível em <https://veja.abril.com.br/coluna/veja-gente/anitta-em-vai-malandra-politica-sororidade-e-swarovski/>. Acesso em 10 de junho de 2023.

CAPÍTULO 4 ANÁLISE DO CORPUS: O LÉXICO DA RELAÇÃO HOMEM-MULHER NAS LETRAS DE CANÇÃO DE ANITTA

Neste trabalho, analisaremos as escolhas lexicais de um conjunto de vinte canções compostas e interpretadas por Anitta, entre 2013 e 2019 (Anexos), em que se constrói a relação entre homem e mulher. Essas escolhas serão organizadas em *campos semânticos* e delimitadas com base nos tipos de lexia definidos por Pottier (1972): lexia simples, composta, complexa estável e textual, e que serão tratadas como lexias discursivas (Gil, 2012), uma vez que este trabalho explora as lexias atualizadas discursivamente.

Consideraremos a lexia (Gil, 2009) como a *unidade lexical do sistema* atualizada no discurso e, para a organização dos campos semânticos, incluiremos todos os tipos apontados por Pottier (1973), tratando-as como lexias discursivas (Gil, 2009, p. 80), que é “a unidade lexical atualizada em um discurso particular, como resultado de uma escolha feita pelo enunciador de acordo com as necessidades da situação de enunciação”.

Depois de organizados os campos, o léxico será analisado com base na perspectiva sociocognitivista da ACD, com ênfase para a relação entre as escolhas lexicais e as relações de poder e dominação que serão sistematizadas por meio do *quadrado ideológico* (Van Dijk, 2003, 2010, 2016, 2018)

Nas letras de canção que compõem este corpus, distinguem-se três *campos semânticos* que tratam da relação homem-mulher. São eles: *Mulher provocadora*; *Mulher-ativa x homem-objetificado*; *Mulher frágil*. Cada um desses campos semânticos será dividido em três subcampos, conforme fica sistematizado no quadro a seguir, em que a linha cinza traz o nome dos *campos semânticos* e as linhas brancas, os *subcampos*:

Quadro 6: Campos semânticos e seus respectivos subcampos

Mulher Provocadora
Menina-mulher; Mulher soberana; Mulher vingativa
Mulher Ativa x Homem Objetificado
Homem-objeto; Desejo feminino; Sexo ardente
Mulher Frágil
Fidelidade e cumplicidade; Idealização amorosa; Homem protetor

Fonte: elaboração do autor

A ordem das lexias em cada campo corresponde à cronologia das canções das quais elas fazem parte.

Quadro 7: Títulos dos Campos e subcampos semânticos e as letras de canção que os formam

Campo Semântico	Subcampos Semânticos	Canções
<i>Mulher provocadora</i>	Menina-mulher Mulher soberana Mulher vingativa	<i>Meiga e abusada</i> (2013); <i>Menina má</i> (2013); <i>Show das poderosas</i> (2013); <i>Blá blá blá</i> (2014); <i>Na batida</i> (2014); <i>Deixa ele sofrer</i> (2015); <i>Não perco meu tempo</i> (2018).
<i>Mulher ativa x Homem objetificado</i>	Homem-objeto Desejo feminino Sexo ardente	<i>Achei</i> (2013); <i>Não para</i> (2013); <i>Tá na mira</i> (2013); <i>No meu talento</i> (2014); <i>Bang</i> (2015); <i>Essa mina é louca</i> (2015).
<i>Mulher frágil</i>	Fidelidade e Cumplicidade Idealização amorosa Homem protetor	<i>Zen</i> (2013); <i>Cobertor</i> (2014); <i>Mulher</i> (2014); <i>Ritmo perfeito</i> (2014); <i>Cravo e canela</i> (2015); <i>Volta amor</i> (2015); <i>Você mentiu</i> (2019).

Fonte: elaboração do autor

4.1 Mulher provocadora

O campo semântico *Mulher provocadora* refere-se à mulher que lança um desafio ao *outro*, geralmente a um homem. No entanto, há o embate entre mulheres também. As letras cujas lexias fazem parte deste *campo semântico* apresentam uma mulher que provoca o *outro* visando a se impor, demonstrando domínio sobre ele. Essa provocação permite perceber a divisão do campo mais amplo em três subcampos: *Menina-mulher*, *Mulher soberana*; *Mulher vingativa*.

Quadro 8: Subcampos *Mulher provocadora*

Subcampo <i>Menina-mulher</i>	
1	Meiga e abusada
2	Jeito de menina brincalhona
3	Eu finjo
4	Vou fazendo meu teatro
5	Tá fazendo tudo que eu mando
6	Achando que logo vai me ter
7	Mas no fundo eu só tô brincando com você
8	Poderosa
9	Eu sou quase um anjo
10	Menina má
11	Não vai rolar
12	Rebolo
13	Te olho
14	Mas eu não quero mais ficar
15	Acho graça em ver você babar
16	Vou provocar
17	Vou descer
18	Vou instigar
19	Não vou beijar
20	Pode sonhar
Subcampo <i>Mulher soberana</i>	
21	Poderosas
22	Que descem e rebolam
23	Afrontam as fogosas
24	Expulsam as invejosas
25	Meu exército é pesado
26	E a gente tem poder
27	Ameaça coisas do tipo: Você
28	Solta o som, que é pra me ver dançando
29	Até você vai ficar babando
30	Não dá mole
31	Vem pra cá
32	Eu só vim avisar
33	Não sou daquelas que pedem pra parar

34	Para a pista
35	Nem adianta tentar
36	Quando eu me mexer
37	Vai ver quem vai perder
Subcampo <i>Mulher Vingativa</i>	
38	Blá blá blá
39	Vou rebolar só porque você não gosta
40	Você vai ter que aturar
41	Eu vim pra te provocar
42	Até que teu beijo é bom mas vê se abaixa o tom
43	Eu avisei que não ia mais te dar moral
44	A fila andou e você foi pro final
45	Até que você faz bem
46	Você perdeu
47	Deixa ele chorar
48	Deixa ele chorar
49	Deixa ele sofrer
50	Deixa ele saber
51	Eu tô curtindo pra valer
52	Pra mim ele não é rei
53	Não ia ficar assim
54	Se depender de mim ele vai enlouquecer
55	Eu não sou tão fácil assim
56	Agora feito bobo vem correr atrás
57	Sai me deixa em paz
58	Agora se prepara
59	Cê vai me encontrar à noite, nas baladas, em qualquer lugar
60	Não perco meu tempo
61	Olha só, te falei
62	Já tentei
63	E avisei que é melhor você manear
64	Tu tem um problema de atitude
65	Não perco, não perco meu tempo pra te escutar
66	Não perco, não perco meu tempo pra te encontrar
67	Não perco, não perco meu tempo se me ligar
68	Entre nós dois, só existe um problema
69	Seu orgulho é um dilema

Fonte: elaboração do autor

4.1.1 Subcampo *Menina-mulher*

Quadro 9: Lexias do subcampo *Menina-mulher*

Meiga e abusada (1) ; Jeito de menina brincalhona (2); Eu finjo (3); Vou fazendo meu teatro (4); Tá fazendo tudo que eu mando (5); Achando que logo vai me ter (6); Mas no fundo eu só tô brincando com você (7); Poderosa (8); Eu sou quase um anjo (9); Menina má (10); Não vai rolar (11); Rebolo (12); Te

olho (13); Mas eu não quero mais ficar (14); Acho graça em ver você babar (15); Vou provocar (16); Vou descer (17); Vou instigar (18); Não vou beijar (19); Pode sonhar (20).

Fonte: elaboração do autor

As lexias do subcampo³³ *Menina-mulher* serão analisadas por agrupamentos menores³⁴.

Agrupamento 1

“Meiga e abusada” (1); “Jeito de menina brincalhona” (2); “Eu finjo (3); “Vou fazendo meu teatro” (4).

Na letra da canção “Meiga e abusada” (2013) (Anexos), o título formado pela lexia “Meiga e abusada” (1)³⁵ produz uma dicotomia entre um imaginário ingênuo e uma visão mais erotizada da mulher. Uma *menina-mulher* pronta para desafiar os padrões, tendo um comportamento provocativo, que é evidenciado pela lexia “abusada” em “Meiga e abusada” (1). Ela se apresenta com ar de ingenuidade infantil como em “Jeito de menina brincalhona” (2). A enunciativa se autodenomina “menina” e se coloca no campo da infância e da ingenuidade ao empregar a lexia “brincalhona”. Ao se apresentar com um “jeito” – “Jeito de menina brincalhona” (2) –, a enunciativa encaminha seu discurso para tratar da maneira como se comporta diante de seu interlocutor. O ato de brincar – “brincalhona” – ganhará contornos mais adultos: “Eu finjo” (3); “Vou fazendo meu teatro” (4).

³³ A cada início de um subcampo será apresentado um quadro com suas lexias correspondentes. Para analisar as lexias desse subcampo, elas serão recortadas e agrupadas em uma quantidade menor e apresentadas, em etapas, em um pequeno quadro cinza, intitulado *agrupamento*, cuja função é auxiliar na visualização das análises das lexias.

³⁴ Esse modo será repetido na análise de todos os campos e subcampos.

³⁵ Os números colocados entre parênteses indicam a ordem da lexia no subcampo.

Agrupamento 2

“Jeito de menina brincalhona” (2); “Eu finjo” (3); “Vou fazendo meu teatro” (4); “Tá fazendo tudo que eu mando” (5); “Achando que logo vai me ter” (6); “Mas no fundo eu só tô brincando com você” (7); “Poderosa” (8).

A enunciativa do discurso estende o sentido de “jeito” para “finjo”, deixando implícito que ela possui um *jeito fingido* e que isso é uma atitude de “menina brincalhona” (2)³⁶. A seguir, ao assumir todo o protagonismo da ação ao deixar claro que é uma atitude consciente – “Eu finjo” (3) –, marca, com ênfase, a primeira pessoa do singular com o pronome pessoal “Eu”, com o verbo *ir* conjugado na primeira pessoa “vou” e com o pronome possessivo que também identifica a primeira pessoa do singular “meu”. O que antes era brincadeira ganha contornos mais sérios ao ser classificado como “teatro”. A enunciativa evidencia a sua estratégia de ação, pois, ao empregar as lexias “Eu finjo” (3) e “Vou fazendo meu teatro” (4), ela passa da *menina* para a *mulher* que tem consciência de que o jogo da conquista que ela propõe indica um comportamento que engana e ilude o *outro*.

O jogo dicotômico, que apresenta a figura da *menina-mulher*, segue no campo provocativo e desafiador. A enunciativa afirma que por conta do “teatro” que ela faz, seu interlocutor se submete a suas vontades: “Tá fazendo tudo que eu mando” (5); “Achando que logo vai me ter” (6). O emprego do gerúndio em “fazendo” e “achando” dá dinamismo à ação. Nota-se que o *outro* pratica as ações acreditando que possuirá a enunciativa do discurso. Há uma cacofonia que parece ser proposital, dado o tema e o contexto do conjunto das letras de canção desse *corpus*. Na lexia “Tá fazendo tudo que eu mando” (5) e “Achando que logo vai me ter” (6), a expressão “me ter” – pronome e verbo – também é

³⁶ Algumas lexias aparecerão em mais de um dos pequenos agrupamentos. Esse procedimento se deve ao fato de que as lexias possuem relações com todas as demais que vêm antes ou após ela, e analisá-las em cada uma das situações comunicativas em que se encontram é importante para mantermos a coerência na construção da análise do *corpus* deste trabalho.

uma prática sexual, pois pode ser entendida como *meter*, que é uma gíria empregada para indicar relação sexual. Isso acentua o caráter provocativo com o qual a enunciadora lida com seu interlocutor.

Esse posicionamento evidencia-se na lexia seguinte – “Mas no fundo eu só tô brincando com você” (7). Nas lexias anteriores – “Tá fazendo tudo que eu mando” (5) e “Achando que logo vai me ter” (6) –, a enunciadora indica que o enunciatário faz o que ela pede, “achando” que conseguirá possuí-la sexualmente: “Achando que logo vai me ter” (6). No entanto, ao iniciar com uma conjunção adversativa – “mas” –, ela emprega todo o conjunto da lexia como uma quebra das expectativas de seu interlocutor presentes na lexia, formando uma negação (Van Dijk, 2003): “Mas no fundo eu só tô brincando com você” (7). A enunciadora reforça o caráter de quem está fingindo, como em “Eu finjo” (3) e em “Vou fazendo meu teatro” (4), acentuando e erotizando a *menina-mulher* que tem um “Jeito de menina brincalhona” (2). Essa atitude, na visão da enunciadora, é possível porque ela se vê como “Poderosa” (8). É por estar num patamar do qual ela parece emanar poder, que sabe que o *outro* submete-se ao seu desejo, como em “Tá fazendo tudo que eu mando” (5).

Agrupamento 3

“Eu sou quase um anjo” (9);
 “Menina má” (10); “Não vai
 rolar” (11); “Rebolo” (12); “Te
 olho” (13).

O jogo teatral por meio do qual ela brinca com o *outro* retoma a marcação antitética nas lexias “Eu sou quase um anjo” (9) e “Menina má” (10). O fingimento e o jeito brincalhão são agora caracterizados por dois adjetivos que geram uma antítese: “anjo” e “má”.

Essa *menina-mulher* que brinca e finge fazer um “teatro” (4) com seu interlocutor, ora sendo “quase um anjo” (9), ora assumindo ser uma “Menina má” (10), passa a objetificar a provocação em si mesma. Após afirmar que “Não vai rolar” (11), ela diz “Rebolo” (12), “Te olho” (13). Na lexia “Não vai rolar” (11), o verbo “rolar” ganha um significado comum ao universo das relações quer sejam

afetivas, quer sejam sexuais, indicando o acontecimento de afeto ou de sexo entre os pares. “Rolar” indica *acontecer*, trazendo a ideia da concretização daquilo que se deseja. É uma expressão típica da oralidade, que, no contexto do *corpus* deste trabalho, envolve a relação entre o homem e a mulher. Trata-se de uma gíria cujas possibilidades se dividem entre *sim* e *não*, como na lexia da letra de canção: “Não vai rolar” (11).

Após a negativa, a enunciadora corporifica essa provocação. Tendo dito que “Não vai rolar” (11), ela usa o corpo para provocar o *outro* a quem se dirige: “Rebolo” (12); “Te olho” (13). “Rebolar” é empregado com sentido de demonstrar sensualidade. Aqui, a sensualidade é dirigida ao interlocutor de forma direta, pois ele foi marcado no enunciado – “te”. O fato de olhar para seu interlocutor enquanto rebola – “Rebolo” (12); “Te olho” (13) – e depois de ter negado o contato que ele deseja – “Não vai rolar” (11) – reforça o epíteto que a enunciadora dá para si mesma: “Menina má” (10).

Agrupamento 4

“Rebolo” (12); “Te olho” (13); “Mas eu não quero mais ficar” (14); “Acho graça em ver você babar” (15); “Vou provocar” (16); “Vou descer” (17); “Vou instigar” (18); “Não vou beijar” (19); “Pode sonhar” (20).

Na lexia “Mas eu não quero mais ficar” (14), a enunciadora mantém a dicotomia de mostrar e esconder, dar e tirar, ser anjo e má, menina e mulher. Após “rebolar” e “olhar” para o seu interlocutor, ela retoma a negativa. O emprego da conjunção adversativa “mas” e do advérbio “não” enfatizam a negação que ela dirige ao *outro*. Esse ato de negar faz parte do *desafio* e da *provocação* que ela lança em direção ao *outro* como forma de se divertir. A *mulher* que seduz objetificando seu corpo e a *menina* que se diverte com brincadeiras teatrais está presente em “Acho graça em ver você babar” (15). “Acho graça” (15) tem sentido de divertimento. Indica alguém que fica contente com algo que vê ou faz. Uma vez que a enunciadora faz a provocação, como podemos notar em “Rebolo” (12) e “Te olho” (13), ela observa o resultado de sua brincadeira ao ver o *outro*

“babar”. O ato de “babar”, no conjunto das letras de música deste *corpus*, possui dois sentidos: i) indica um forte desejo pelo *outro*, retomando a expressão popular *água na boca*, no entanto sexualizada; ii) indica alguém que *perdeu o juízo, enlouqueceu* em função das provocações sexuais que recebe.

O entendimento de “Acho graça em ver você babar” (15) é explicado pela própria enunciadora na lexia seguinte. Na sequência “Vou provocar” (16), “Vou descer” (17), “Vou instigar” (18), a enunciadora faz uma gradação, explicitando sua posição diante de seu interlocutor: “provocar”, “descer”, “instigar”. De certa maneira, é possível afirmar que essas lexias resumem o jogo de sedução em que a enunciadora envolve o *outro*. Ela vai provocá-lo ao “descer”, lexia que retoma, implicitamente, “rebolar”; e “instigar”, que retoma “babar”, pois ambas carregam a ideia de *despertar desejo, vontade* por meio da provocação.

Agrupamento 5

“Não vou beijar” (19);
“Pode sonhar” (20).

O subcampo da *Menina-mulher* se fecha explicitando o jogo em que a enunciadora enredou seu interlocutor. As lexias “Não vou beijar” (19) e “Pode sonhar” (20), dão a medida de como a enunciadora conduziu o discurso com o qual ela se dirige ao *outro*. De um lado, ela é enfática em explicitar sua negativa diante daquilo que o interlocutor deseja, que é o beijo: “Não vou beijar” (19). De outro, ela o mantém preso a esse mesmo desejo, afetando a mente do *outro*: “Pode sonhar” (20). Além disso, é possível entender a lexia “Pode sonhar” (20) como uma expressão do tipo *Vai sonhando*, cujo valor é indicar que a pessoa não deve ter esperança de que aquilo que ela deseja irá se realizar.

Agrupamento 6

“Meiga e abusada” (1); “Tá fazendo tudo que eu mando” (5); “Achando que logo vai me ter” (6); “Mas no fundo eu só tô brincando com você” (7); “Poderosa” (8)
“Acho graça em ver você babar” (15);

Podemos aplicar o quadrado ideológico de Van Dijk (2016), em estruturas do subcampo *Menina-mulher* e observar a polarização que envolve os atores da situação comunicativa. Na letra da canção “Meiga e abusada” (2013) (Anexos), cujo título compõe a lexia “Meiga e abusada” (1), temos uma autopresentação positiva da enunciativa do discurso, uma vez que ela apresenta a si mesma com ênfase no que vê como qualidade e que vai ao encontro do tema desse subcampo. Esse procedimento de colocar ênfase positiva sobre si reaparece em “Poderosa” (8). A *menina-mulher* é “meiga” (1), “abusada” (1) e “Poderosa” (8). Aqui, vale observar que o sentido atribuído à “abusada” é o mesmo de *destemida*, de *provocante*.

Por outro lado, ela apresenta seu interlocutor como alguém passivo diante da enunciativa: “Tá fazendo tudo que eu mando” (5); “Achando que logo vai me ter” (6). Este homem, que faz o que a enunciativa quer, recebe uma outra representação negativa, visto que realiza os desejos dela e não os dele. Essa ênfase nas qualidades negativas do *outro* está presente também “Acho graça em ver você babar” (15), cujo sentido de “babar” é o de desejar aquilo que não tem e que não pode ter. Ele é o brinquedo dessa *menina-mulher*, como em “Mas no fundo eu só tô brincando com você” (7). A polarização, na qual estão envolvidos os atores discursivos, pode ser vista de forma mais sistemática no quadro a seguir:

Quadro 10: Formas de polarização no subcampo *Menina-mulher*

Ênfase nos aspectos positivos da enunciativa	Ênfase nos aspectos negativos do enunciatário
Meiga e abusada (1) ³⁷	Tá fazendo tudo que eu mando (5)
Poderosa (8)	Achando que logo vai me ter (6)
Acho graça em ver você babar (15)	
Mas no fundo eu só tô brincando com você (7)	

Fonte: elaboração do autor

A enunciativa cria uma polarização por meio do emprego de duas estratégias de negação: a negação direta, que é explícita, e uma negação que

³⁷ Os números também colocados aqui são a ordem que a lexia aparece na organização do subcampo.

se dá de forma indireta, pelo contexto. A negação dá-se por meio da conjunção adversativa “mas”, em que introduz um argumento que se opõe a tudo o que foi dito antes, criando uma negação direta. Na negação indicada pelo contexto, ainda que o discurso da enunciativa não apresente uma conjunção adversativa, o processo de negação se dá pelo sentido de oposição presente, visto que após a lexia “Achando que logo vai me ter” (6), enuncia-se uma oposição a esse desejo do outro: “Pode sonhar” (20).

O quadro a seguir demonstra como ocorre o contraste entre as qualidades positivas dadas para si pela enunciativa e as negativas dadas ao outro.

Quadro 11: Formas de contraste no subcampo *Menina-mulher*

Contraste	
Nós	O Outro
Mas no fundo eu só tô brincando com você (7)	Tá fazendo tudo que eu mando (5)
Poderosa (8)	Acho graça em ver você babar (15)
Mas eu não quero mais ficar (14)	
Pode sonhar (20)	

Fonte: elaboração do autor

A enunciativa do subcampo *Menina-mulher* usa de aspectos dicotômicos, ora colocando-se no papel de uma menina infantilizada, que faz da sedução uma brincadeira, ora apresenta-se como uma mulher que seduz e domina, conscientemente, seu enunciatário, como que abrindo caminho para a mulher soberana que está prestes a ser instaurada.

4.1.2 Subcampo *Mulher soberana*

Quadro 12: Lexias do subcampo *Mulher soberana*

Poderosas (21); Que descem e rebolam (22); Afrontam as fogosas (23); Expulsam as invejosas (24); Meu exército é pesado (25); E a gente tem poder (26); Ameaça coisas do tipo: Você (27); Solta o som, que é pra me ver dançando (28); Até você vai ficar babando (29); Não dá mole (30); Vem pra cá (31); Eu só vim avisar (32); Não sou daquelas que pedem pra parar (33); Para a pista (34); Nem adianta tentar (35); Quando eu me mexer (36); Vai ver quem vai perder (37).

Fonte: elaboração do autor

A mulher desse subcampo se coloca num papel de comando, de quem exerce o poder de conquista, de controle da situação.

Agrupamento 7

“Poderosas” (21); “Expulsam as invejosas” (24); “Meu exército é pesado” (25); “E a gente tem poder” (26).

O subcampo se inicia com uma autopresentação marcada por um epíteto recente, que é *poderosa*. A letra “Poderosas” (21) explicita uma qualidade que a enunciadora dá a si e ao grupo ao qual ela pertence – “Meu exército é pesado” (25); “E a gente tem poder” (26) – e denomina por meio de uma expressão bélica “exército”. Em “Poderosas” (21), dentro do contexto em que se inserem as letras de canção deste *corpus*, a mulher assume um papel de domínio diante de seus rivais, quer seja outra mulher ou um homem, como em “Expulsam as invejosas” (24), em que “invejosas” foi empregada para desqualificar as outras mulheres.

Agrupamento 8

“Poderosas” (21); “Que descem e rebolam” (22); “Afrontam as fogosas” (23); “Expulsam as invejosas” (24); “Meu exército é pesado” (25); “E a gente tem poder” (26).

No contexto da letra da canção “Show das Poderosas” (2013) (Anexos), a letra “Poderosas” (21) demonstra que a enunciadora vai se opor a outras mulheres. No universo do *funk*, “Poderosas” (21) indica alguém que alcançou um grande *status* dentro deste cenário. Esse sentido pode ser ampliado para além desse universo, uma vez que tem sido comum ele estar atrelado a mulheres de grande representatividade na mídia. Assim, no contexto do subcampo *Mulher*

soberana, ele indica *poder*, *dominação*, como se evidencia nas lexias “Meu exército é pesado” (25) e “E a gente tem poder” (25). Aqui, a lexia “exército” marca uma polarização, porque se associa à *combate*, que, por sua vez, indica a existência do *outro*. Além de “exército”, as expressões “pesado” e “poder” transmitem a ideia de domínio e de força. “Pesado”, no contexto deste subcampo, deve ser entendido como *força*. As mulheres são “poderosas” e formam um “exército pesado” e com “poder” suficiente para se sobrepor a quem tenta rivalizar com elas – “Expulsam as invejosas” (24). A ideia de domínio fica subentendida em “expulsam”, como uma marca territorial e de vitória sobre o inimigo – “invejosas” – do “exército”. A conquista se dá pelas armas simbolizadas em “Que descem e rebolam” (22): a malemolência do corpo ao dançar e a sensualidade com que essa dança é realizada. Ao executarem ações que visam ao confronto – “Afrontam as fogosas” (23), o “exército” das “poderosas” *afrota* e *expulsa* aquelas que são qualificadas de maneira pejorativa como “fogosas” e “invejosas”. Essa oposição dá-se de maneira explícita e marcadamente polarizada, como se vê apresentado no quadro abaixo:

Quadro 13: Formas de polarização no subcampo *Mulher soberana* (I)

Ênfase nos aspectos positivos da enunciadora	Ênfase nos aspectos negativos do enunciatário
Poderosas (21)	Invejosas (24)

Fonte: elaboração do autor

Agrupamento 9

“Poderosas” (21); “Que descem e rebolam” (22); “Expulsam as invejosas” (23); “Meu exército é pesado” (25); “E a gente tem poder” (26); “Você” (27); “Solta o som, que é pra me ver dançando” (28); “Até você vai ficar babando” (29).

Ao se dirigir a uma interlocutora de maneira direta, empregando o pronome “você”, a enunciadora do discurso coloca em evidência o alvo da

ameaça, que até então estava indeterminada por conta do uso do plural em “fogosas” e “invejosas”. Além disso, a enunciadora, que já havia apresentado as armas, representadas pelas ações de “descer” e “rebolar” – “Que descem e rebolam” (22) – assume um papel de liderança e de marcação territorial em “Solta o som, que é pra me ver dançando” (28). “Solta o som” e “dançando” juntam-se a “descem” e “rebolam” para indicar que a arma de combate utilizada é o próprio corpo.

A ideia de confronto e de marcação territorial com o uso das armas corporificadas na própria enunciadora têm um objetivo definido como na lexia “Até você vai ficar babando” (29). Ao empregar a preposição “até”, a enunciadora determina um alvo, um objetivo para suas ações de combate e de dominação, que é ver o inimigo “babando”. Nesse subcampo da *Mulher soberana*, diferentemente do subcampo *Menina-mulher*, o ato de *babar* é *sentir inveja*. Ao dizer “Até você vai ficar babando” (29), ela retoma uma expressão bastante popular que é *morrer de inveja*. Essa compreensão é possível ao retomarmos “Expulsam as invejosas” (24), reafirmando a polarização que marca o confronto da enunciadora e seu “exército” e as “fogosas” e “invejosas”, que ao verem-na “descer” e “rebolar”, sentirão inveja, como se vê em “Até você vai ficar babando” (29).

Agrupamento 10

“Meu exército é pesado” (25); “E a gente tem poder” (26); “Não dá mole” (30); “Vem pra cá” (31); “Eu só vim avisar” (32); “Não sou daquelas que pedem pra parar” (33).

A enunciadora do subcampo *Mulher soberana* apresenta-se como aquela que dita as regras, como podemos notar em “Não dá mole” (30) e em “Vem pra cá” (31), com o uso de “Não dá mole” (30), comumente associada a outras gírias de sentido similar, como *não vacila*, *fica esperto*, subentende-se que ela ordena ao *outro* que fique atento.

Na lexia “Eu só vim avisar” (32), a enunciadora modaliza o caráter de quem havia exercido autoridade em “Não dá mole” (30) e em “Vem pra cá” (31), empregando “só” como modalizador de uma ordem, de um ultimato, que passa a funcionar como um alerta. No entanto, ela parece deixar claro que está ali apenas com esse intuito. Dessa forma, a enunciadora mantém o emprego de um discurso de autoridade, uma vez que não possibilita ao *outro* que responda ao aviso. Aviso que é seguido de uma autopresentação positiva de si mesma, caracterizando-se como alguém com muita energia: “Não sou daquelas que pedem pra parar” (33). No contexto em que essa lexia está inserida, não pedir para “parar” refere-se tanto ao ato de dançar, quanto ao de provocar e ao próprio ato sexual, que fica implícito ao longo da letra da canção.

Na lexia “Não sou daquelas que pedem pra parar” (33), a enunciadora cria uma oposição entre dois tipos de mulher, que é uma ideia que faz parte da *memória de longo prazo*, a *memória social*, que se cristalizou coletivamente, criando estereótipos femininos marcados negativamente – “não sou daquelas”. A lexia “Não sou daquelas que pedem pra parar” (33) refere-se, de maneira pejorativa, ao *outro* quando utiliza “não sou daquelas”. O pronome “aquelas”, acompanhando da preposição “de”, foi empregado com o sentido de desvalorização do *outro*. Seu uso indica que a enunciadora está num patamar acima das outras mulheres enquadradas como “(d)aquelas que pedem pra parar” (33). Ao utilizar essa construção discursiva, a enunciadora se exclui de um grupo de mulheres que não possuem a mesma energia que ela: as outras “pedem pra parar”. Ela não pede, pois pertence a um grupo poderoso – “Meu exército é pesado” (25); “E a gente tem poder” (26).

Agrupamento 11

“Que descem e rebolam” (22); “Solta o som, que é pra me ver dançando” (28); “Não dá mole” (30); “Vem pra cá” (31); “Eu só vim avisar” (32); “Para a pista” (34); “Nem adianta tentar” (35); “Quando eu me mexer” (36); “Vai ver quem vai perder” (37).

Em “Para a pista” (34), tomamos ciência de que a enunciativa não *pede pra* parar, mas enuncia um discurso cuja ideia é que ela se torna o centro das atenções e todos param para vê-la dançar. Há também uma referência ao lugar em que a enunciativa está, que é a pista de dança, que por sua vez é uma forma de retomar o título da canção – “Na batida” (2014) (Anexos) –, em que “batida” é metáfora de *música*. Ela retoma as armas corporificadas em “Que descem e rebolam” (22) e “Solta o som, que é pra me ver dançando” (28). Ao empregar esse armamento, coloca em prática o aviso que havia dado – “Eu só vim avisar” (32). E além desse anúncio, ela emprega mais uma vez uma lexia de demonstração de autoridade diante do *outro*: “Nem adianta tentar” (35). A enunciativa procura desmobilizar qualquer tentativa de revanche diante de seu posicionamento. Novamente, ela não permite que haja espaço para réplica ao empregar a construção “nem adianta”, comum no português falado e em situações em que não se permite a contestação: *nem adianta falar, nem adianta vir, nem adianta se explicar*.

Para sentenciar sua posição de domínio sobre o *outro*, a enunciativa retoma o próprio corpo como arma em “Quando eu me mexer” (36). Ela cria uma expectativa naquele que está estático diante dela – “Não dá mole” (30); “Vem pra cá” (31) – anunciando uma ação futura, marcada pela conjunção temporal “quando”. A consequência da sua ação de se “mexer” será a derrota do *outro*, que é colocada em tom de ameaça, conforme indica a lexia “Vai ver quem vai perder” (37), cujo sentido é indicar que o *outro*, ainda que tenha alguma expectativa quanto a uma hipotética vitória, *não perde por esperar*, que é um sentido comum para “Vai ver quem vai perder” (37).

Agrupamento 12

“Poderosas” (21); “Afrontam as fogosas” (23); “Expulsam as invejosas” (24); “Ameaça coisas do tipo: Você” (27); “Solta o som, que é pra me ver dançando” (28); “Não sou daquelas que pedem pra parar” (33); “Para a pista” (34).

A enunciadora do subcampo *Mulher soberana* explicita o discurso polarizado entre o *nós* e o *outro*. Por isso, ela constrói uma autopresentação positiva de *si* e outropresentação negativa do *outro* (Van Dijk, 2003; 2018).

Ao se referir ao *outro*, ela emprega epítetos depreciativos, como em “fogosas” (23) – “Afrontam as fogosas” – e “invejosas” (24) – “Expulsam as invejosas” –, em que “fogosas” e “invejosas” carregam, enfaticamente, uma desqualificação com ênfase nos aspectos negativos desse *outro*. No contexto da letra da canção “Show das Poderosas” (2013) (Anexos), as lexias “fogosas” e “invejosas” representam as mulheres rivais, indicando a vontade de elas terem aquilo que o lado da enunciadora tem (que é a capacidade de dançar de uma forma em que todos passem a olhar) e que apelariam para o apetite sexual – “fogosas” – se for necessário.

Por meio do *quadrado ideológico*, como forma de estruturar o discurso, apresenta-se a polarização no subcampo *Mulher soberana*, ao se opor o *nós* ao *outro*. A enunciadora deixa marcada a presença do *outro*, como em “Ameaça coisas do tipo: Você” (27); e de si mesma em “Solta o som, que é pra me ver dançando” (28). Essas duas lexias fazem parte da letra de “Show das poderosas” (2013) (Anexos), em que a enunciadora comanda um grupo, um exército de dança que para o local quando chega. A polarização se dá entre a enunciadora e as outras mulheres que estão no local de dança. Enquanto ela assume um protagonismo para que as pessoas a vejam dançando, a outra é tratada como *coisa* e acompanhada do aposto resumidor “você”.

As referências são pejorativas e diretas. “Fogosas” (23) é a indicativa de mulheres com grande desejo sexual – quando pensamos no teor machista com que se trata a sexualidade feminina – e, na letra da canção “Show das Poderosas” (2013) (Anexos) –, a lexia indica aquelas que são rivais do grupo ao qual a enunciadora representa. Além de relacionar as outras mulheres presentes ao baile a um comportamento sexual considerado duvidoso, a enunciadora as chama de “Invejosas” (24), apontando que tal comportamento se deve à qualidade da enunciadora que, por ser “poderosa”, causa “inveja” nas outras mulheres.

Essa polarização também pode ser descrita por meio das vertentes de *autoapresentação positiva do nós* e *outra-apresentação negativa do outro* do *quadrado ideológico* (Van Dijk, 2003), casos em que o discurso é construído de

modo a criar uma oposição direta entre o *Nós* e os *Outros*, como pode ser notado no quadro a seguir.

Quadro 14: Formas de polarização no subcampo *Mulher soberana* (II)

Autoapresentação positiva do Nós	Outra-apresentação negativa do Outro
Poderosas (21)	Afrontam as fogosas (23)
Meu exército é pesado (25)	Expulsam as invejosas (24)
Eu só vim avisar (32)	Ameaça coisas do tipo: Você (27)

Fonte: elaboração do autor

Nesse subcampo da *Mulher soberana*, devemos nos atentar para o fato de que o discurso da enunciadora das letras de canção de Anitta faz parte de um processo dialógico (Faraco, 2009) que envolve outros discursos sociais advindos do universo do *funk*, do qual Anitta faz parte, e com os quais ela dialoga, quer eles tenham vindo antes ou depois dela. É o caso da provocação que a enunciadora lança para outras mulheres, como ocorre também em letras de canção de Valesca Popozuda. Em “Eu sou a diva que você quer copiar” (2014)³⁸ (Anexos), a enunciadora da letra da canção constrói um discurso marcado pela lexia *poderosa*, em que a enunciadora se opõe a outras mulheres:

*O meu brilho você quer
Meu perfume você quer
Mas você não leva jeito
Pra ter sucesso, amor, tem que fazer direito
Eu já falei que eu sou top
Que eu sou poderosa.
Veja o que eu vou te falar
Eu sou a diva que você quer copiar*

Assim como nas letras de Anitta, a figura da outra mulher que tem inveja da enunciadora do discurso, também aparece nas canções de Valesca Popozuda. Na letra de “Beijinho no ombro” (2014) (Anexos), de Valesca, a enunciadora trata com desdém as outras mulheres a quem ela afronta: *Beijinho no ombro pras invejosas de plantão*.

³⁸ Disponível em <https://m.youtube.com/watch?v=ZomN7cCSko>.

4.1.3 Subcampo *Mulher vingativa*

Quadro 15: Lexias do subcampo *Mulher vingativa*

Blá blá blá (38); Vou rebolar só porque você não gosta (39); Você vai ter que aturar (40); Eu vim pra te provocar (41); Até que teu beijo é bom mas vê se abaixa o tom (42); Eu avisei que não ia mais te dar moral (43); A fila andou e você foi pro final (44); Até que você faz bem (45); Você perdeu (46); Deixa ele chorar (47); Deixa ele chorar (48); Deixa ele sofrer (49); Deixa ele saber (50); Eu tô curtindo pra valer (51); Pra mim ele não é rei (52); Não ia ficar assim (53); Se depender de mim ele vai enlouquecer (54); Eu não sou tão fácil assim (55); Agora feito bobo vem correr atrás (56); Sai me deixa em paz (57); Agora se prepara (58); Cê vai me encontrar à noite, nas baladas, em qualquer lugar (59); Não perco meu tempo (60); Olha só, te falei (61); Já tentei (62); E avisei que é melhor você maneirar (63); Tu tem um problema de atitude (64); Não perco, não perco meu tempo pra te escutar (65); Não perco, não perco meu tempo pra te encontrar (66); Não perco, não perco meu tempo se me ligar (67); Entre nós dois, só existe um problema (68); Seu orgulho é um dilema (69).

Fonte: elaboração do autor

O subcampo *Mulher vingativa* apresenta uma enunciadora que passa da *Menina-mulher*, que é “brincalhona” e faz “teatro”, para a mulher que busca vingar-se do *outro*, um interlocutor masculino.

Agrupamento 13

“Blá blá blá” (38); “Vou rebolar só porque você não gosta” (39); “Você vai ter que aturar” (40); “Eu vim pra te provocar” (41).

O início da vingança da mulher contra o homem se dá com a lexia “Blá blá blá” (38), composta por uma onomatopeia cujo sentido é afirmar que o enunciatário não tem nada de importante para falar, que o que ele diz não tem valor, é um mero “Blá blá blá” (38). A letra da canção traz uma enunciadora que

usa o ato de dançar de maneira provocativa para se vingar de um enunciatário masculino, cujo perfil dominador e autoconfiante é confrontado por essa mulher.

Se no subcampo *Mulher soberana* havia uma enunciadora que apresentava as ações do próprio corpo – “descer”, “rebolar” e “mexer” – como armas de confronto diante de seus interlocutores, quer fossem mulheres ou homens, em *Mulher vingativa*, ela emprega os mesmos instrumentos como forma de vingança. A lexia “Vou rebolar só porque você não gosta” (39) explicita uma ação com uma justificativa bastante clara. A ação de sensualizar, por meio do próprio corpo, em “vou rebolar” (39) possui uma única justificativa, marcada pelo advérbio “só”, que, com o valor de *apenas*, funciona como um intensificador de “porque você não gosta”. A enunciadora marca a si mesma por meio do emprego da primeira pessoa em “vou” assim como marca o alvo de sua ação com o emprego do pronome “você”.

Ampliando a intensidade de sua ação, a enunciadora emprega a lexia “Você vai ter que aturar” (40). Ao colocar o interlocutor como sujeito da ação, topicalizando-o dentro da estrutura do enunciado, a enunciadora indica que ele sofrerá as consequências das ações que ela emprega em “Vou rebolar só porque você não gosta” (39). Ao dizer que ele “vai ter que aturar” (40), dentro do contexto das letras que compõem o subcampo *Mulher vingativa*, a expressão “aturar” possui o valor de *suportar, enfrentar as consequências, ter resignação*. Esse interlocutor sofrerá a vingança da mulher que torna explícito seu objetivo em “eu vim pra te provocar” (41).

Agrupamento 14

“Até que teu beijo é bom mas vê se abaixa o tom” (42); “Eu avisei que não ia mais te dar moral” (43); “A fila andou e você foi pro final” (44); “Até que você faz bem” (45); “Você perdeu” (46).

A enunciadora, em determinado momento, parece criar alguma expectativa positiva em seu interlocutor para em seguida eliminar essa mesma

expectativa. Na lexia “Até que teu beijo é bom mas vê se abaixa o tom” (42), o emprego da expressão modalizadora “até que” não é suficiente para manter o elogio “teu beijo é bom”; pois, na segunda parte dessa lexia, a enunciadora emprega a conjunção adversativa “mas” seguida de uma expressão gíria “vê se abaixa o tom”, configurando uma *concessão aparente* (Van Dijk, 2003), numa ordem para que o interlocutor não se *empolgue*, que é o sentido que podemos depreender de “abaixa o tom”.

A concessão é aparente porque ela apresenta uma qualificação positiva do outro com “Até que teu beijo é bom” (42) para, em seguida, introduzir a negação desse aspecto positivo – “mas vê se abaixa o tom” (42) –, invalidando a concessão inicial. Na lexia “Até que teu beijo é bom mas vê se abaixa o tom” (42), a interlocutora emprega, além da gíria “abaixa o tom”, uma recomendação em “vê”. O aviso contido em “vê se abaixa o tom” é concretizado pela lexia “Eu avisei que não ia mais te dar moral” (43), em que “dar moral” indica que não reconheceria qualquer qualidade em seu interlocutor, o que reforça a *concessão aparente* em “Até que teu beijo é bom mas vê se abaixa o tom” (42).

A construção da vingança da interlocutora segue em “A fila andou e você foi pro final” (44). O emprego de “fila” (44) indica *vez, lugar*. Ao dizer que a “fila andou” (44), ela informa que o interlocutor *perdeu sua vez, seu lugar*. A consequência dessa perda é o deslocamento dele para o “final” da fila – “você foi pro final” (44). O dualismo apresentado pela *concessão aparente* é retomado nas lexias “Até que você faz bem” (45) e “Você perdeu” (46). Em “Até que você faz bem” (45), a enunciadora lança mão de um mecanismo comum – o de modalizar, com concessão aparente, “Até que você faz bem” (45), o desempenho sexual do outro – dentro do conjunto das letras de canção que compõem o *corpus* deste trabalho que é o que fica implícito, como em “você faz bem”, cujo sentido é de conotação sexual. Ainda que o interlocutor *faça bem*, ele perde. Essa perda é enunciada de forma taxativa, sem qualquer concessão em “Você perdeu” (46). Embora a enunciadora deixe implícita a conotação erótica do desempenho sexual de seu interlocutor – “Até que você faz bem” (45) –, esse desempenho não é suficiente para satisfazer sexualmente a enunciadora – “Você perdeu” (46).

Agrupamento 15

“Deixa ele chorar (47); Deixa ele chorar (48); Deixa ele sofrer (49); Deixa ele saber” (50); “Eu tô curtindo pra valer” (51).

A perda da chance que teve culmina com um comportamento da enunciativa em que ela, como forma de acentuar a vingança construída nas lexias anteriores, demonstra satisfação com o sofrimento do *outro*: “Deixa ele chorar” (47), “Deixa ele chorar (48), “Deixa ele sofrer” (49), “Deixa ele saber” (50) e “Eu tô curtindo pra valer” (51). Essa oposição entre o sofrimento do *outro* e o divertimento da enunciativa faz parte da estratégia discursiva representada pelo *quadrado ideológico* de Van Dijk (2003). No entanto, essa sequência de lexias apresenta apenas aspectos ligados a uma posição da enunciativa cuja atenção agora está somente sobre si mesma. No contexto das lexias “Deixa ele chorar” (47), “Deixa ele chorar” (48), “Deixa ele sofrer” (49), “Deixa ele saber” (50) e “Eu tô curtindo pra valer” (51) fica implícita a alegria da mulher.

Quadro 16: Formas de autoapresentação positiva no subcampo *Mulher vingativa*

Ênfase nos aspectos positivos da enunciativa
Deixa ele chorar (47)
Deixa ele chorar (48)
Deixa ele sofrer (49)
Deixa ele saber (50)
Eu tô curtindo pra valer (51)

Fonte: elaboração do autor

As lexias do Quadro 16 trazem uma demonstração de que o comportamento que parece ser nocivo para o *outro* – e por isso construiriam uma imagem negativa dela –, indicam uma forma em que ela agora está voltada para si, para sua diversão.

O homem não começou a “*chorar*” e a “*sofrer*” no momento que nos fala a enunciativa, mas em um momento anterior, conforme demonstram as lexias “Deixa ele saber” (50) e “Eu tô curtindo pra valer” (51), cujos verbos,

respectivamente, no presente e com a forma nominal do gerúndio, mantêm a ideia de ação em andamento. Em “Deixa ele saber” (50), a enunciativa explica o motivo do choro e do sofrimento do *outro* – ela está “curtindo para valer” (51) – e faz isso para que ele saiba, chore e sofra. “Curtindo” possui o sentido de *divertir-se* e “pra valer” intensifica essa ideia de *diversão*, equivalendo a dizer que está *se divertindo muito*.

Essa sequência de lexias deixa subentendido que ela está mandando um recado indireto para um homem, que não é o enunciatário com quem ela fala, mas sobre quem ela fala.

Agrupamento 16

“Até que teu beijo é bom mas vê se abaixa o tom” (42); “Até que você faz bem” (45); “Você perdeu” (46); “Eu tô curtindo pra valer” (51); “Pra mim ele não é rei” (52).

A enunciativa do discurso indica que via possíveis qualidades do enunciatário, como em “Até que teu beijo é bom mas vê se abaixa o tom” (42) e “Até que você faz bem” (45), mas que não eram suficientes para qualquer expectativa positiva por parte dela, como se constata em “Você perdeu” (46). A enunciativa é taxativa em “Pra mim ele não é rei” (52) e assume uma postura vingativa. Este homem “não é rei” (52), mas um homem que chora e sofre por atitudes que a mulher tomou. Essa posição do discurso da enunciativa é demonstrada na elaboração do Quadro 17, em que temos as lexias formando a concessão aparente.

Quadro 17: Formas de polarização no subcampo *Mulher vingativa* (I)

Concessão aparente
Até que teu beijo é bom mas vê se abaixa o tom (42)
Até que você faz bem (45)

Fonte: elaboração do autor

Agrupamento 17

“Não ia ficar assim” (53); “Se depender de mim, ele vai enlouquecer” (54); “Eu não sou tão fácil assim” (55); “Agora feito bobo vem correr atrás” (56); “Sai me deixa em paz” (57).

Diante dessa enunciadora vingativa, temos um interlocutor que foi avisado de algo que ele fez, mas que não é revelado. Na lexia “Não ia ficar assim” (53), toda a construção carrega o sentido de ameaça. “Ficar assim” traz a ideia de que não será aceito um fato anterior, que está subentendido. A esse interlocutor, inserido numa sociedade patriarcal que tantas vezes lhe reservou um papel de *rei*, a enunciadora o faz implorar e enlouquecer: “Se depender de mim, ele vai enlouquecer” (54). O ato de implorar e a loucura são frutos das atitudes da enunciadora do discurso para com o homem. Depois de “chorar”, “sofrer” e “saber”, a gradação culmina com a loucura – “Se depender de mim, ele vai enlouquecer” (54). Todo esse sofrimento parece se intensificar por conta de um comportamento anterior que ela desconstrói com uma negação direta em “Eu não sou tão fácil assim” (55). Quando ela afirma “não ser fácil”, podemos ter dois pressupostos dentro do campo da conquista: i) ela antes era fácil de ser conquistada; ii) ela não é tão fácil de ser conquistada quanto ele pensava. “Fácil” (50), no contexto do subcampo *Mulher vingativa* e no saber compartilhado socialmente, possui um sentido de uma conquista sem grandes esforços. Essa lexia corresponde ao *modelo mental* que traz a ideia, construída socialmente, de que há mulheres que são facilmente conquistadas. Usar a lexia “fácil” (55) atrelada à mulher é pejorativo, pois rebaixa a mulher ao nível de mero objeto sexual.

Após deixar claro seu posicionamento e enunciar sua ameaça, a enunciadora afirma que o interlocutor faz papel de *bobo* e de alguém que traz incômodo a ela: “Agora feito bobo vem correr atrás” (56); “Sai me deixa em paz” (57). Ela coloca o interlocutor como alguém que se arrepende, mas que não alcança o perdão feminino – “Agora feito bobo vem correr atrás” (56). A

enunciadora mostra as atitudes do homem como tardias, o que fica evidenciado pelo emprego do advérbio “agora” (56). Além disso, o interlocutor representado neste momento é qualificado como “bobo” (56) e alguém que, ao correr atrás, passou a incomodar a enunciadora, que “agora” se vê livre: “Sai, me deixa em paz” (57). Essa lexia, “correr atrás” (56), carrega, popularmente, o sentido de *arrepender-se, de correr atrás do prejuízo*.

Agrupamento 18

“Agora se prepara” (58); “Cê vai me encontrar à noite, nas baladas, em qualquer lugar” (59); “Não perco meu tempo” (60); “Olha só, te falei” (61); “Já tentei” (62); “E avisei que é melhor você manear” (63).

Nas lexias “Agora se prepara” (58), “Cê vai me encontrar à noite, nas baladas, em qualquer lugar” (59), a enunciadora é enfática, uma vez que não faz uma ameaça vazia, mas sim uma indicação do que irá acontecer na sequência. Em “vai me encontrar”, “à noite”, “nas baladas” e “em qualquer lugar”, temos as indicações de tempo e de lugar em que o interlocutor vai se deparar com a enunciadora. Além disso, “agora” enfatiza essas colocações, pois assume um valor de imediatismo, indicando que se trata de uma forma de vingança adotada por ela. O imediatismo das ações da enunciadora é reforçado pela lexia “Não perco meu tempo” (60), em que ela desvaloriza seu enunciatário ao tirar qualquer indicação de importância dele. Ao enunciar que não tem tempo a perder, ela reforça o que havia sido colocado em “Agora se prepara” (58) e “Cê vai me encontrar à noite, nas baladas, em qualquer lugar” (59).

Em “Olha só, te falei” (61), a lexia é construída com a expressão “olha só”, equivalendo a uma interjeição que exige a atenção do interlocutor, designado pela presença do pronome pessoal “te”. Ao se dirigir diretamente ao *outro*, a enunciadora intensifica o valor do que foi dito, como se percebe nas lexias “Já tentei” (62) e “E avisei que é melhor você manear” (63). Numa sequência de lexias marcadas pela primeira pessoa do singular e pelo pretérito perfeito do indicativo, ela informa que é algo que vem de um momento passado, que ela

tentou – “Já tentei” (62) – e o avisou sobre isto – “avisei”. No entanto, não foi suficiente para que seu interlocutor mudasse de postura. Vale destacar que a lexia “Já tentei” (62) faz com que o advérbio “já” assuma uma função de enfatizar a tentativa passada. A expressão “é melhor você manear” (63) assume a função de reforçar o aviso. Comum à oralidade, essa expressão afirmativa – “é melhor você manear” – possui um valor de aviso. “É melhor”, em conjunto com “você manear”, assume um tom de ameaça para que o outro mude o comportamento, deixando de fazer algo que desagrade a enunciativa do discurso.

Agrupamento 19

“Blá blá blá” (38); “Até que você faz bem” (45); “Agora se prepara” (58); “Cê vai me encontrar à noite, nas baladas, em qualquer lugar” (59); “Tu tem um problema de atitude” (64); “Não perco, não perco meu tempo pra te escutar” (65); “Não perco, não perco meu tempo pra te encontrar” (66); “Não perco, não perco meu tempo se me ligar” (67); “Entre nós dois, só existe um problema” (68); “Seu orgulho é um dilema” (69).

O comportamento exigido pela enunciativa está expresso na lexia “Tu tem um problema de atitude” (64). “Ter atitude” faz parte de uma exigência social em que “atitude” corresponde à *coragem, boa índole, virilidade* dentro do contexto das letras de canção de Anitta. O “problema de atitude” (64) corresponde à falta de todos esses atributos positivos.

A expressão “atitude” (64) esclarece o que motivou o afastamento da enunciativa do discurso. O valor de “atitude” (64) está associado à ideia de moralidade, de comportamento que seja estimado pela sociedade. Todavia, o comportamento do *outro*, que motiva o desafio e as provocações, em suma, a vingança da enunciativa, é o fato de o enunciador não corresponder ao que ela espera.

Constatada a falta de “atitude” do interlocutor, a enunciativa reafirma sua intenção de não apenas fazê-lo “chorar” e “sofrer” ou de indicar que ele vai se deparar com ela “em qualquer lugar”. Ela reforça a intenção de ignorá-lo por completo, conforme indica a sequência de lexias “Não perco, não perco meu tempo pra te escutar” (65), “Não perco, não perco meu tempo pra te encontrar”

(66) e “Não perco, não perco meu tempo se me ligar” (67). Ao ignorá-lo, ela corta todas as formas de comunicação entre ambos. Ainda que a enunciadora queira que ele saiba que ela “tá curtindo pra valer”, e isso é uma forma de vingança, ela não permitirá “escutar” o que ele tem a dizer, “encontrar” com ele a não ser na condição estipulada em “Agora se prepara” (58) e “Cê vai me encontrar à noite, nas baladas, em qualquer lugar” (59) ou perder tempo aceitando uma ligação dele – “Não perco, não perco meu tempo se me ligar” (67).

A enunciadora coloca toda a carga de culpa sobre seu interlocutor ao afirmar “Entre nós dois, só existe um problema” (68) e “Seu orgulho é um dilema” (69). Ela limita a relação entre ambos a um único “problema” que é o “orgulho” do *outro*, classificado por ela como um “dilema”.

Ao empregar a lexia “Blá blá blá” (38), título da canção em que a enunciadora se dirige a seu interlocutor num discurso vingativo, ela desqualifica o que o *outro* tem a dizer. Isso é inferido por conta do valor onomatopaico que a expressão possui. “Blá blá blá” (38) é popularmente acompanhada de uma expressão gestual – coloca-se a mão próxima a uma das orelhas ou na direção da pessoa com quem se fala e se gesticula de modo a que os dedos imitem o abrir e fechar da boca ao falar – que indica que o interlocutor está falando demais ou falando coisas sem importância.

Agrupamento 20

“Eu não sou tão fácil assim” (55);
 “Agora feito bobo vem correr atrás”
 (56); “Sai me deixa em paz” (57);
 “Não perco meu tempo” (60) “Entre
 nós dois, só existe um problema”
 (68); “Seu orgulho é um dilema” (69).

A enunciadora promove outra forma de polarização ao enfatizar os aspectos negativos do *outro*, como em “Agora feito bobo vem correr atrás” (56) e “Sai me deixa em paz” (57), “Entre nós dois, só existe um problema” (68) e “Seu orgulho é um dilema” (69). Nas quatro lexias, a enunciadora faz com que recaiam sobre o interlocutor expressões negativas – “feito bobo” e “seu orgulho

é um dilema” – em que ser “bobo” faz com que ele também se torne indeciso – “dilema” – o que o torna um incômodo para a enunciativa “Sai me deixa em paz” (57).

Na lexia “Não perco meu tempo” (60), a enunciativa se coloca como alguém de atitude assertiva e séria; pois “Não perco meu tempo” (60) possui o mesmo sentido de “não tenho tempo a perder”, que se emprega para se referir a pessoas que não estão brincando ou agindo de forma irresponsável, sem “atitude”, num contraste direto com o “Tu tem um problema de atitude” (64) do enunciatário, em que a lexia é reveladora de alguém sem iniciativa, sem comportamento assertivo. Nesse caso, “atitude” (64) pode ser aproximada da noção de virilidade masculina, uma vez que é a mulher quem está tomando as decisões e o enunciatário, por falta de “atitude”, se comporta “feito bobo” (56).

A polarização entre a mulher com atitude assertiva e o homem com falta de “atitude” pode ser vista no quadro a seguir:

Quadro 18: Formas de polarização no subcampo *Mulher vingativa* (II)

Ênfase nos aspectos positivos do <i>Nós</i>	Ênfase nos aspectos negativos do <i>Outro</i>
Eu não sou tão fácil assim (55)	Agora feito bobo vem correr atrás (56)
Não perco meu tempo (60)	Tu tem um problema de atitude (64)

Fonte: elaboração do autor

Agrupamento 21

“Deixa ele chorar” (47); “Deixa ele chorar” (48); “Deixa ele sofrer” (49); “Deixa ele saber” (50); “Eu tô curtindo pra valer” (51); “Já tentei” (62); “E avisei que é melhor você manear” (63).

A sequência de lexias “Deixa ele chorar” (47) “Deixa ele chorar” (48), “Deixa ele sofrer” (49) e “Deixa ele saber” (50) apresenta uma enunciativa que lança mão do emprego do imperativo para dar o sentido de desprendimento daquilo que acontece ao *outro*. O sofrimento do enunciatário é reforçado pela repetição da lexia “Deixa ele chorar” (47) e “Deixa ele chorar (48). Logo em

seguida, o sofrimento torna-se explícito – “Deixa ele sofrer” (49). A enunciadora parece não falar diretamente com seu enunciatário; mas, sim, com uma terceira pessoa que sabe o que está acontecendo. O fato de ela estar bem – “Eu tô curtindo pra valer” (51) é o a única situação que ela deseja para ele – “Deixa ele saber” (50).

O *Nível de descrição e detalhamento* traz uma ênfase na atitude da enunciadora para com o enunciatário, recaindo sobre este a descrição do quanto ele “sofre” diante do comportamento da enunciadora, que, ainda que execute um esforço aparente – “Já tentei” (62); “E avisei que é melhor você manear” (63), não há uma mudança de atitude por parte dela.

Quadro 19: Formas de *Nível de descrição e detalhamento* no subcampo *Mulher vingativa*

<i>Nível de descrição e detalhamento</i>
Deixa ele chorar (47)
Deixa ele chorar (48)
Deixa ele sofrer (49)
Deixa ele saber (50)
Eu tô curtindo pra valer (51)
Já tentei (62)
E avisei que é melhor você manear (63)

Fonte: elaboração do autor

4.2 Mulher ativa x Homem objetificado

Neste *campo semântico*, temos a objetificação dos corpos femininos e masculinos feita pela própria mulher. Essa objetificação faz aflorar a sexualidade presente na relação homem-mulher sob um ponto de vista apresentado pela voz feminina, que é quem enuncia o discurso. Esse campo organiza-se em três subcampos: *Homem-objeto*, *Desejo feminino* e *Sexo ardente*.

No subcampo *Homem-objeto*, há a inversão do papel atribuído à mulher como objeto do desejo masculino, algo bastante comum na história das letras de canção brasileiras. Em seguida – *Desejo feminino* –, a mulher, libertada das amarras do patriarcalismo, domina a cena do desejo sexual, colocando-se como aquela que toma a iniciativa de possuir ou ser possuída pelo outro. Em *Sexo ardente*, a presença do sexo provoca a loucura, que, no contexto das letras de música de Anitta, corresponde à ideia do sexo baseado no instinto.

Quadro 20: Subcampos de *Mulher-ativa x Homem-objetificado*

Subcampo <i>Homem-objeto</i>	
1	Achei
2	Oh ohh sai esse daqui tem dona
3	Oh oh esse aqui é meu
4	Peguei
5	Oh oh hoje eu me dei bem
6	Virou foco, meta,
7	Nem consigo entender
8	Tá na mira
9	Que hoje eu vou pegar você
10	Então vem logo aqui me pegar
11	Depois te agradeço
12	Bang
13	Chega
14	Encosta em mim
15	Bang (bang), dei meu tiro certo em você
16	Deixa que eu faço acontecer
Subcampo <i>Desejo feminino</i>	
17	Não para
18	Hoje cê pode chegar que eu tô querendo
19	Cê pode até só olhar, mas hoje eu quero, vem
20	Aproveita que hoje eu tô querendo
21	Pode chegar e não para
22	Não sou de falar,
23	Mas me peguei pensando em você
24	Me agarra, pega, mas só se for pra valer
25	Sou diferente, quente
26	Vem, que eu já tô cheia de vontade
27	É que eu tô querendo a noite toda
28	Você me querendo, te quero também
29	Hoje eu quero
30	E você sabe que eu gosto assim
31	Dando prazer no anoitecer, amanhecer
32	Quando dança e me beija sinto que ela me deseja mais e mais
Subcampo <i>Sexo ardente</i>	
33	Eu tô querendo
34	Louca, tonta, doida pra te ter
35	Chega
36	Fecha o closet na maldade
37	Hoje eu vou te enlouquecer
38	Não, não para agora
39	Vai, se movimenta
40	Esse som é pra dominar teu pensamento
41	Vem que eu vou te hipnotizar
42	Vem na maldade, com vontade
43	Tem que ser assim pra me acompanhar
44	Pra chegar

45	Então vem, não sou de fazer muita pressão
46	E pra te dominar
47	Virar tua cabeça
48	Eu vou continuar te provocando
49	Não vou parar, até te ver pirando
50	Essa mina é louca
51	Quando eu tô bolado, ela quer beijo na boca
52	Se eu tô com frio, ela tira a minha roupa
53	Vagabundo pira com a mina na favela
54	Quem te ensina certin
55	Faço tudin bem devagarin
56	Pede gostosin
57	Vem cá, meu pretin
58	Desse jeito cê me deixa louquin
59	É que eu fui eleita a louca perfeita

Fonte: elaboração do autor

4.2.1 Subcampo *Homem-objeto*

Quadro 21: Lexias do subcampo *Homem-objeto*

Achei (1); Oh ohh sai esse daqui tem dona (2); Oh oh esse aqui é meu (3); Peguei (4); Oh oh hoje eu me dei bem (5); Virou foco, meta (6); Nem consigo entender (7); Tá na mira (8); Que hoje eu vou pegar você (9); Então vem logo aqui me pegar (10); Depois te agradeço (11); Bang (12); Chega (13); Encosta em mim (14); Bang (bang), dei meu tiro certo em você (15); Deixa que eu faço acontecer (16).

Fonte: elaboração do autor

Um dos aspectos que o *corpus* deste trabalho permite observar é que, dentro do universo das letras de canções de Anitta, a relação homem-mulher, exposta por um ponto de vista feminino, apresenta a objetificação masculina como um elemento construído pela mulher.

Agrupamento 22

“Achei” (1); “Oh ohh sai esse daqui tem dona” (2); “Oh oh esse aqui é meu” (3).

Na letra da canção “Achei” (2013) (Anexos), a enunciadora se dirige a outras mulheres para indicar que o homem em disputa havia sido conquistado, *achado* por ela, como indicam as lexias “Achei” (1) e “Oh ohh sai esse daqui tem dona” (2). Ao empregar “dona”, ela explicita o que estava subentendido: o *homem-objeto*. A enunciadora toma posse desse objeto, o que indica que “Achei” (1) não é casual, mas uma ação de busca, de tomada de algo.

A ideia de posse de um objeto prossegue na lexia “Oh oh esse aqui é meu” (3), cujo pronome demonstrativo “esse” é acompanhado pelo pronome possessivo “meu”. Vale notar que não há nenhuma forma de concessão por parte de quem enuncia, uma vez que a enunciadora constrói um discurso assertivo. Há a simples e direta tomada do bem material, que é o homem objetificado. A sequência de interjeições “Oh oh” funciona como um aviso, um alerta de que o objeto já possui uma “dona”.

Agrupamento 23

“Oh ohh sai esse daqui tem dona” (2); “Peguei” (4); “Oh oh hoje eu me dei bem” (5).

Em “Peguei” (4), ocorre a concretização da posse. Ao empregar o verbo *pegar*, a enunciadora apresenta um duplo sentido para a lexia “Peguei (4) na construção de seu discurso da objetificação do outro. Há, de um lado, a representação de *tomar algo*, de *segurar*, um processo de materialização do objeto, que é o homem; de outro há a noção de que este é um objetivo que pode ser manipulado de acordo com o desejo de quem o possui: a mulher. De outro lado, há a gíria *pegar*, de cunho sexual, que traz o sentido de contato físico e não de possuir antes dos outros, como a enunciadora enfatiza em “Oh ohh sai esse daqui tem dona” (2). “Peguei” (4) recupera o *modelo mental* (Van Dijk 2018) de que a conquista sexual não ocorre somente dentro do universo das letras de canção de Anitta, mas também na sociedade contemporânea, em que o emprego do verbo *pegar* ocorre na objetificação do outro.

O duplo sentido apresentado pela lexia “Peguei” (4) é confirmado em “Oh oh hoje eu me dei bem” (5), uma vez que “me dei bem”, no contexto da letra da

canção, acompanha o sentido de “Peguei” (4), com conotação de conquista do homem objetificado.

Agrupamento 24

“Virou foco, meta” (6); “Tá na mira” (8); “Que hoje eu vou pegar você” (9).

A passagem do *outro* para o papel de objeto de desejo da enunciativa do discurso é enfatizada em “Virou foco, meta” (6). O verbo *virar* foi empregado com o sentido de *transformou-se, tornou-se*. Os substantivos “foco” e “meta”, objetos diretos de “virou”, parecem desumanizar o homem. Ele torna-se um alvo, um objetivo a ser alcançado. Tratando o homem como um alvo, ela enfatiza o caráter de premeditação de suas ações. Esse sentido é confirmado em “Tá na mira” (8). A enunciativa dá ênfase à objetificação do homem, tornado alvo. Além disso, a expressão “Tá na mira” (8) indica uma caça sendo observada por um predador, pronta para ser abatida e que parece não ter como fugir. Na lexia “Que hoje eu vou pegar você” (9), a enunciativa pontua o momento – “hoje” – em que se dará a ação – “pegar” – e o alvo dessa ação – “você”. Nesse momento, não há nenhuma intenção discursiva de usar implícitos. As atitudes são diretas e enfáticas, com a predominância dos verbos no indicativo. Além disso, a posição ocupada pelo *homem-objeto* na lexia “Que hoje eu vou pegar você” (9), segue o mesmo padrão de colocabilidade que ocorre em “Virou foco, meta” (6): ele é o objeto do verbo. Ao observarmos o emprego em sequência das lexias “foco, meta” (6) e “mira” (8), é possível que a enunciativa tenha criado uma linha de ação, uma *gradação*, mantendo o enunciatário como objetivo a ser alcançado.

Agrupamento 25

“Então vem logo aqui me pegar” (10);
 “Depois te agradeço” (11); “Bang” (12);
 “Chega” (13); “Encosta em mim” (14);
 “Bang (bang), dei meu tiro certo em você”
 (15); “Deixa que eu faço acontecer (16)”.

Na canção “Bang” (2015) (Anexos), a enunciatória se dirige ao enunciatário de modo a deixar claro que ele é o alvo de seu desejo sexual. O título, formado por uma onomatopeia, sugere que o outro foi alvejado pela enunciatória do discurso. A lexia “Bang” (12) é empregada para simbolizar o disparo de uma arma de fogo. Ao empregar essa onomatopeia, a enunciatória intensifica a ideia tanto de se tratar de uma caça, quanto de um alvo, como nas lexias “foco, meta” (6) e “mira” (8). O enunciatário, uma vez alvejado por essa enunciatória, deve cumprir o papel de realizar o desejo dessa mulher: “Chega” (13); “Encosta em mim” (14).

O sucesso da ação da enunciatória do discurso é explorado em “Bang (bang), dei meu tiro certo em você” (15). A repetição da onomatopeia “bang” revela a intensidade da ação. Já “tiro certo” (15) indica o sucesso da enunciatória em *pegar o homem-objeto*. O emprego da lexia “Bang (bang), dei meu tiro certo em você” (15) confirma e amplia o valor de objeto do enunciatário, com uma construção gradativa, que envolve “foco, meta” (6), “mira” (8) e “bang, tiro” (15). Isso ocorre porque é a enunciatória que *mira* no alvo e toma a iniciativa para que ocorra a objetificação definitiva desse alvo, que fica implícita em “Deixa que eu faço acontecer (16).

Agrupamento 26

“Oh ohh sai esse daqui tem dona” (2);
 “Peguei” (4); “Virou foco, meta” (6); “Tá na
 mira” (8); “Que hoje eu vou pegar você”
 (9); “Bang (bang), dei meu tiro certo em
 você” (15).

O emprego das lexias “Oh ohh sai esse daqui tem dona” (2), “Peguei” (4), “Tá na mira” (8) e “Que hoje eu vou pegar você” (9) constroem a imagem de uma enunciadora que está à caça de um alvo, de um animal, que está *na mira* e que não poderá fugir – “vou pegar você” (9). Diante dessa enunciadora, encontra-se o alvo: “Virou foco, meta” (6); “Bang (bang), dei meu tiro certo em você” (15).

No subcampo *Homem-objeto*, enfatiza-se a animalização do *humano* – homem – como a *caça* da enunciadora, conforme as lexias que formam o quadro a seguir.

Quadro 22: Formas de polarização no subcampo *Homem-objeto*

Ênfase nos aspectos negativos do <i>outro</i>
<i>Animalização</i>
Oh ohh sai esse daqui tem dona (2)
Peguei (4)
Virou foco, meta (6)
Tá na mira (8)
Que hoje eu vou pegar você (9)
Bang (bang), dei meu tiro certo em você (15)

Fonte: elaboração do autor

A seguir, apresenta-se a análise das lexias que formam o subcampo *Desejo feminino*.

4.2.2 Subcampo *Desejo feminino*

Quadro 23: Lexias do subcampo *Desejo feminino*

Não para (17); Hoje cê pode chegar que eu tô querendo (18); Cê pode até só olhar, mas hoje eu quero, vem (19); Aproveita que hoje eu tô querendo (20); Pode chegar e não para (21); Não sou de falar (22); Mas me peguei pensando em você (23); Me agarra, pega, mas só se for pra valer (24); Sou diferente, quente (25); Vem, que eu já tô cheia de vontade (26); É que eu tô querendo a noite toda (27); Você me querendo, te quero também (28); Hoje eu quero (29); E você sabe que eu gosto assim (30); Dando prazer no anoitecer, amanhecer (31); Quando dança e me beija sinto que ela me deseja mais e mais (32).

Fonte: elaboração do autor

No subcampo *Desejo feminino*, o discurso da enunciativa indica a mulher como aquela que toma a iniciativa, expressando seus desejos. Ela se dirige diretamente a seu interlocutor para expressar sua própria sexualidade, objetificando o seu corpo como forma de saciar seu próprio desejo.

Agrupamento 27

“Não para” (17); “Hoje cê pode chegar que eu tô querendo” (18).

Na letra da canção “Não para” (2013) (Anexos), a enunciativa expressa, explicitamente, o seu desejo pelo contato com o enunciatário, pela proximidade corporal e pelo sexo. Ela não apenas o autoriza, mas o intima a tocá-la. Em “Não para” (17), ocorre uma forma coloquial do imperativo negativo, indicando proximidade entre a enunciativa e seu enunciatário. No entanto, o título da canção – “Não para” (17) – não traz uma conotação direta com o desejo feminino a ser realizado, mas, sim, em andamento, uma vez que a ação ocorre no momento em que é enunciada. Em “Não para” (17), ocorre a expressão do desejo de prosseguimento de um ato sexual. A enunciativa ordena que o ato não pare de ocorrer. Ela quer que o outro se aproxime e a possua sem parar.

Em “Hoje cê pode chegar que eu tô querendo” (18), tanto “pode chegar” quanto “querendo”, indicam momentos diferentes. A enunciativa deixa implícito que ela busca fazer sexo com o enunciatário. “Chegar” possui o sentido de *aproximar-se*, de *tocar*. “Querendo” indica o desejo sexual de forma mais enfática, ainda que implícita. No primeiro caso, “chegar” apresenta uma ação que ainda não aconteceu; no segundo, “querendo” traz a indicação de uma ação que deveria estar em andamento, mas condiciona-se pela locução “pode chegar” (18).

Ao empregar a locução verbal “pode chegar” (18), a intransitividade do verbo não traz nenhuma explicação da possível conotação sexual. Algo que vai se tornar mais claro em “tô querendo”, que também não tem sua transitividade completada e é empregado como um verbo intransitivo. Todavia, a lexia “Hoje cê pode chegar que eu tô querendo” (18), expressa o desejo que a enunciativa

alimenta por alguém que pode se aproximar dela, pois ela autoriza – “pode chegar” – e quer – “tô querendo” – que isso ocorra.

Agrupamento 28

“Cê pode até só olhar, mas hoje eu quero, vem” (19); “Aproveita que hoje eu tô querendo” (20); “Pode chegar e não para” (21); “Não sou de falar” (22); “Mas me peguei pensando em você” (23).

A ideia de uma autorização para a tomada de atitude do outro é reafirmada em “Cê pode até só olhar, mas hoje eu quero, vem” (19). Há uma construção baseada no *contraste*, em que uma parte da lexia - “pode até só olhar”, funciona como se esse fosse o limite dado ao enunciatário a quem a enunciadora do discurso se dirige. Na primeira parte – “Cê pode até só olhar” –, por conta do “até só”, ocorre a indicação de imobilidade do enunciatário, que é contrastada pela segunda parte – “mas hoje eu quero, vem”, iniciada por “mas”, introduzindo uma negação da primeira parte. A lexia “Cê pode até só olhar, mas hoje eu quero, vem” (19) coloca em contraste duas formas de comportamento opostas entre a enunciadora e o enunciatário. De um lado, há a estaticidade do homem – “Cê pode até só olhar”; do outro lado, a tomada de atitude da mulher para que o contato ocorra – “mas hoje eu quero, vem”.

A conjunção adversativa “mas” rompe com o limite colocado anteriormente: “mas hoje eu quero”. A enunciadora explicita seu desejo sexual marcado por “hoje eu quero”, em que tanto a presença da marca de tempo “hoje” quanto a primeira pessoa em “eu” e “quero” intensificam a demonstração de seu desejo. Em seguida, confirmando a ideia de que o limite deve ser transposto para satisfazer o desejo da enunciadora, temos a presença de “vem”, que foi empregado como um imperativo afirmativo, lançando uma ordem ao seu enunciatário.

Essa permissão é enfatizada pela enunciadora na lexia “aproveita que hoje eu tô querendo” (20). Além da marcação temporal – “hoje” –, e da insistência na indicação da primeira pessoa – “eu tô querendo” –, “aproveita” (20) foi

empregado com valor de imperativo afirmativo, retomando e enfatizando a ordem de “vem”, em um guia para a ação do outro, ao mesmo tempo que parece indicar que essa autorização é apenas temporal. É como se ela dissesse *aproveita que é só hoje*. O interlocutor a quem a enunciadora se dirige tem uma autorização para se aproximar, que não é permanente e que ao mesmo tempo traz uma exigência: “Pode chegar e não para” (21). Há uma condição imposta pela enunciadora do discurso: *não parar*. Aqui, fica subentendida a intensidade do contato sexual desejado pela enunciadora do discurso.

A enunciadora, uma vez que o *outro* despertou seu desejo, se vê com o pensamento nele, conforme a sequência de lexias “Não sou de falar” (22), “Mas me peguei pensando em você” (23). Chama a atenção o fato de a enunciadora mencionar dois aspectos diferentes na maneira como se relaciona com este *outro*: “falar” e “pensar”. Em “Não sou de falar” (22), podemos ter duas interpretações possíveis: i) ela ser uma mulher que toma a iniciativa; ii) ela ser uma mulher que não revela seus desejos. No primeiro caso, a enunciadora não esperaria que o outro tomasse a iniciativa. No segundo, temos uma mulher que guarda para si o próprio desejo. Na lexia “Mas me peguei pensando em você” (23), o sentido de “pensando” é o de *desejar* o contato com o enunciatário. A sequência em que a enunciadora percebe que está pensando no outro possui a ideia de uma busca pelo prazer sexual que o contato com ele pode trazer. Todavia, pelo contexto que envolve o subcampo *Desejo feminino*, a letra dessa canção confirma a primeira interpretação, uma vez que ela já havia autorizado a aproximação de seu enunciatário: “Cê pode até só olhar, mas hoje eu quero, vem” (19).

Agrupamento 29

“Me agarra, pega, mas só se for pra valer” (24); “Sou diferente, quente” (25).

Em “Me agarra, pega, mas só se for pra valer” (24), a enunciadora se coloca à disposição de seu interlocutor. Tal atitude pode ser percebida pela construção sintática, em que a enunciadora ocupa o lugar do objeto gramatical

do verbo “agarrar”. Essa topicalização que ela emprega indica que a ênfase recai sobre si mesma, ao se colocar no início da lexia: “Me agarra”, “pega”. Mais uma vez há uma ordem, uma autorização da própria mulher para ser possuída pelo par a quem se dirige, colocado sob uma condição determinada para que essa ordem seja cumprida: “mas só se for pra valer”. A conjunção adversativa “mas” garante que a ênfase recaia sobre tudo o que vem depois – “mas só se for pra valer”. “Só” foi empregado com valor adverbial de “apenas” enquanto “se for pra valer” traz uma condicional, em que “valer” indica a importância e a consequente autovalorização que ela dá à situação.

Na lexia “Sou diferente, quente (25)”, a enunciativa atribui a si mesma um valor de exclusividade – diferente – e de forte conotação sexual – “quente”. Na lexia “Sou diferente, quente” (25), “quente”, popularmente, tem conotação sexual, indicando *tesão, desejo sexual, prazer*. Ela torna explícito o seu desejo e o confirma, de forma acentuada, na lexia “Me agarra, pega, mas só se for pra valer” (24), cujos verbos “agarrar” e “pega” demonstram o apelo sexual da enunciativa.

Para aumentar o interesse do outro, ela coloca suas qualidades em primeiro plano, enfatizando-as: “Sou diferente, quente” (25).

Agrupamento 30

“Aproveita que hoje eu tô querendo” (20); “Hoje eu quero” (29); “Aproveita que hoje eu tô querendo” (30).

A enunciativa deixa implícito seu desejo sexual para o enunciador – “Aproveita que hoje eu tô querendo” (20), “Hoje eu quero” (29) –, pressupondo que ele sabe – “E você sabe que eu gosto assim” (30) – a forma como o enunciador deve se comportar diante do desejo sexual dessa enunciativa, como no emprego do advérbio de modo “assim” (30).

No quadro a seguir, temos a sistematização de como as escolhas lexicais apresentam as *implicações* e as *suposições* no subcampo *Desejo feminino*.

Quadro 24: Formas de polarização no subcampo *Desejo feminino*

<i>Implicações e suposições</i>	
Informação explícita	Informação implícita
Aproveita que hoje eu tô querendo (20)	E você sabe que eu gosto assim (30)
Me agarra, pega, mas só se for pra valer (24)	
Sou diferente, quente (25)	
Hoje eu quero (29)	

Fonte: elaboração do autor

Agrupamento 31

“Cê pode até só olhar, mas hoje eu quero, vem” (19); “Me agarra, pega, mas só se for pra valer” (24); “Vem, que eu já tô cheia de vontade” (26).

Ao mesmo tempo em que impõe um limite para ser transposto, como em “Cê pode até só olhar, mas hoje eu quero, vem” (19), esse limite se torna o ponto culminante de seu desejo: “Vem, que eu já tô cheia de vontade” (26). Se de um lado ela havia empregado o “só” como condicionante – “Me agarra, pega, mas só se for pra valer” (24) –; de outro, emprega o “já” como um intensificador que demonstra o ápice de seu desejo – “já tô cheia de vontade”.

Ao empregar as lexias “Cê pode até só olhar, mas hoje eu quero, vem” (19); “Me agarra, pega, mas só se for pra valer” (24); “Vem, que eu já tô cheia de vontade” (26), a enunciativa se apropria de um discurso tradicionalmente masculino, visto que essas escolhas lexicais indicam posse e satisfação sexual sem qualquer sentimentalismo que vá além do desejo de se satisfazer sexualmente: “Vem, que eu já tô cheia de vontade” (26). Tal construção indica uma enunciativa voltada para o prazer do sexo – “Me agarra, pega, mas só se for pra valer” (24). Ela o faz sem realizar uma interação que não se resuma ao contato dos corpos – “Cê pode até só olhar, mas hoje eu quero, vem” (19).

Agrupamento 32

“Você me querendo, te quero também” (28); “Hoje eu quero” (29); “E você sabe que eu gosto assim” (30).

A enunciativa entende seu desejo como algo mútuo entre ela e seu interlocutor: “Você me querendo, te quero também” (28). Mais uma vez, ela recorre ao recurso da topicalização, ao colocar seu interlocutor como aquele que a deseja – “Você me querendo”, “te quero também”. A enunciativa mantém a ideia implícita do desejo sexual ao colocar a si mesma – “me” – e seu interlocutor – “te” – como objetos do verbo *querer*: “Você me querendo, te quero também” (28). Em “Hoje eu quero” (29) e em “E você sabe que eu gosto assim” (30), a enunciativa dá ênfase a ser ela a detentora do desejo, ao empregar o pronome “eu” e os verbos “quero” e “gosto” também na primeira pessoa do singular, o que confirma e intensifica o desejo de forma imediata e datada. A enunciativa utiliza a expressão “assim” como um advérbio de modo que acompanha “gosto”. Ela deixa subentendido tanto aquilo de que gosta, como o modo de gostar: “eu gosto assim”. No entanto, o modo como ela “gosta” não indica algo novo para seu interlocutor. Ao enunciar “você sabe”, subentende-se que esse contato físico já ocorreu antes: “E você sabe que eu gosto assim” (29).

Agrupamento 33

“Hoje cê pode chegar que eu tô querendo” (18);
 “Aproveita que hoje eu tô querendo” (20);
 “Dando prazer no anoitecer, amanhecer” (31).

A conotação sexual passa a ser mais explícita na lexia “Dando prazer no anoitecer, amanhecer” (31), em que “prazer”, dentro do contexto do subcampo *Desejo feminino*, corresponde ao prazer sexual. Além disso, se a aproximação e a autorização são marcadas pontualmente pelo momento, como quando ela emprega o advérbio “hoje” em “Hoje cê pode chegar que eu tô querendo” (18) e

“Aproveita que hoje eu tô querendo” (20), o par formado por “anoitecer” e “amanhecer” implica *duração*, *intensidade*, possuindo o mesmo valor de algo como *a noite toda*.

Agrupamento 34

“Quando dança e me beija sinto que ela me deseja mais e mais” (32).

Na lexia “Quando dança e me beija sinto que ela me deseja mais e mais” (32), a voz passa ao enunciatário, que assume o papel de enunciador do discurso. Nesse momento, observa-se que o desejo, no entanto, não mudou de lado. Ainda que tenha o ponto de vista do interlocutor, as ações permanecem sendo todas da mulher. É ela quem “dança”, “beija” e “deseja”. O homem segue sendo o alvo do desejo e está indicado na lexia pelo pronome “me”, sendo objeto dos verbos “beijar” e “desejar”.

Uma das formas de polarização presente no subcampo *Desejo feminino* é a presença de contrastes: Eu x Você; Falar x Pensar. O contraste entre “Eu” e “Você” se dá pela oposição quanto à tomada de posição. A enunciativa é assertiva e responde pela ação dela e também do homem – “Cê pode chegar” (18). As construções que opõem “falar” a “pensar” reafirmam a posição da mulher que prefere não falar – “Não sou de falar” (22), mesmo que ela se pegue pensando no enunciatário – “Mas me peguei pensando em você” (23). Ainda que não indique uma polarização que contraste a autoapresentação positiva de *si* e outra-apresentação negativa do *outro*, mantém a tensão entre o *desejar* e o *concretizar*, que envolve a enunciativa e o enunciatário, conforme fica demonstrado no quadro a seguir.

Quadro 25: Formas de contraste no subcampo *Desejo feminino*

Contraste	
<i>Desejar</i>	<i>Concretizar</i>
(Eu) tô querendo(18)	Cê (Você) pode chegar (18)
Mas me peguei pensando em você (23)	Não sou de falar (22)

Fonte: elaboração do autor

Tendo em vista que uma parte da sociedade brasileira é bastante conservadora e machista, no próximo tópico, trataremos de um dos pontos mais controversos para o universo do *corpus* desse trabalho, que é o *Sexo ardente* enunciado pela mulher, em uma sociedade que tem dificuldade em aceitar a liberdade sexual feminina, sobretudo em discursos explícitos enunciados por uma voz feminina.

4.2.3 Subcampo *Sexo ardente*

Quadro 26: Lexias do subcampo *Sexo ardente*

Eu tô querendo (33); Louca, tonta, doida pra te ter (34); Chega (35); Fecha o closet na maldade (36); Hoje eu vou te enlouquecer (37); Não, não para agora (38); Vai, se movimenta (39); Esse som é pra dominar teu pensamento (40); Vem que eu vou te hipnotizar (41); Vem na maldade, com vontade (42); Tem que ser assim pra me acompanhar (43); Pra chegar (44); Então vem, não sou de fazer muita pressão (45); E pra te dominar (46); Virar tua cabeça (47); Eu vou continuar te provocando (48); Não vou parar, até te ver pirando (49); Essa mina é louca (50); Quando eu tô bolado, ela quer beijo na boca (51); Se eu tô com frio, ela tira a minha roupa (52); Vagabundo pira com a mina na favela (53); Quem te ensina certin (54); Faço tudin bem devagarin (55); Pede gostosin (56); Vem cá, meu pretin (57); Desse jeito cê me deixa louquin (58); É que eu fui eleita a louca perfeita (59).

Fonte: elaboração do autor

Neste subcampo, o sexo está associado, semanticamente, à loucura. Uma vez que não há a idealização amorosa, ao menos não como nos moldes do amor romântico. A aproximação entre a *loucura* e o *sexo* dá-se de maneira bastante marcada pelo descontrole. Ainda que o fato de a emoção se sobrepor à razão seja uma característica do amor romântico, essa aproximação parece não se dar neste subcampo.

Agrupamento 35

“Eu tô querendo (33)”; “Louca, tonta, doida pra te ter” (34).

Nas lexias “Eu tô querendo” (33) e “Louca, tonta, doida pra te ter” (34), o impulso sexual que toma conta da enunciadora – “Eu tô querendo” – passa para o campo da perda de sentidos racionais. Tanto em “Eu tô querendo” (33) quanto em “Louca, tonta, doida pra te ter” (34), ocorre a expressão de formas de descontrole emocional e psíquico, sendo que “tonta”, costumeiramente empregada para indicar uma pessoa *boba*, *ingênua*, aqui possui o sentido de *perda da razão*; enquanto “louca” e “doida” são usadas como lexias equivalentes, cujo sentido é do campo da loucura, do desajuste psíquico. No contexto do subcampo *Sexo ardente*, “tonta” possui o valor de ficar sem sentido, sem consciência por conta do prazer, do desejo sexual, como indicam “Eu tô querendo” (33) e “Louca, tonta, doida pra te ter” (34).

No entanto, a lexia “louca” tem um motivador colocado em evidência pelo restante da construção presente na lexia: “pra te ter”. “Louca” é concebida como consequência de desejar o *outro*. Esse desejo é marcado pela ideia de posse, correspondendo ao verbo “ter”, cujo sentido é *possuir*.

Agrupamento 36

“Chega” (35); “Fecha o closet na maldade” (36); “Hoje eu vou te enlouquecer” (37); “Não, não para agora” (38); “Vai, se movimenta” (39).

Um ponto importante é que a loucura, no contexto desse subcampo *Sexo ardente*, é marcada por lexias que se aproximam ou sugerem a obsessão sexual, o que amplia o sentido da loucura do campo psíquico para o físico, ainda que esse físico intensifique a ideia do contato sexual, conforme pode ser notado nas lexias “Chega” (35) e “Fecha o closet na maldade” (36). Nessas lexias, “chega”, “fecha” e “maldade” constroem a imagem de privacidade para o ato sexual marcado por uma relação que não envolve atitudes ou gestos delicados. Aqui, “maldade” corresponde a um ato sexual marcado pelo puro desejo.

Para além da própria loucura, a enunciadora indica que também quer enlouquecer o homem: “Hoje eu vou te enlouquecer” (37). Tendo em vista que

essa lexia está inserida no campo semântico *Mulher ativa x Homem-objetificado*, ao afirmar que irá “enlouquecer” seu interlocutor, a enunciadora indica o apelo sexual com o qual ela trata esse contato entre ambos. Ela quer tanto possuir esse objeto sexual, que é o *outro*, em um ambiente privado, particular – “Fecha o closet” (36) –, que permite despir-se de qualquer cuidado ou idealização convencional, dando lugar à “maldade” e permitindo a si mesma ficar “doida” e “enlouquecer” o homem a quem ela se dirige.

A enunciadora indica que a intensidade desse encontro, marcado pela loucura, não permite concessões. Ela exige que essa loucura não pare: “Não, não para agora” (38). A repetição do advérbio de negação “não” demonstra a exigência que ela faz para esse contato fechado em um “closet”, que é o de *não parar* (“não para agora”). “Para”, empregado como imperativo, demonstra que é a enunciadora quem comanda as ações. Assim como ela indicou o local do encontro em “Fecha o closet na maldade” (36) e fez a exigência da continuidade do contato físico enquanto ele ocorre – “Não, não para agora” (38), ela determina a maneira como o outro deve se comportar: “Vai, se movimenta” (39). Numa continuidade das ordens empregadas pela mulher que enuncia o discurso, ela ordena que o outro se movimente como ela quer.

Agrupamento 37

“Chega” (35); “Fecha o closet na maldade” (36);
 “Não, não para agora” (38); “Vai, se movimenta”
 (39); “Esse som é pra dominar teu pensamento”
 (40); “Vem que eu vou te hipnotizar” (41); “Vem
 na maldade, com vontade” (42).

O conjunto de lexias que contém os verbos “Chega”, “Fecha”, “Para” (“Não para”) e “Vai” – “Chega” (35), “Fecha o closet na maldade” (36), “Não, não para agora” (38) e “Vai, se movimenta” (39) – acrescenta ainda a ideia da mulher que domina seu parceiro pela loucura que o sexo desperta. Essa dominação evidencia-se na lexia “Esse som é pra dominar teu pensamento” (40). Vemos aqui a dominação psicológica imposta pela enunciadora. O conjunto “dominar teu pensamento” tem sentido de *fazer tua cabeça*, indicando que ela quer

hipnotizá-lo: “Vem que eu vou te hipnotizar” (41). Assim, se de um lado ela domina as ações físicas do contato sexual entre ambos; de outro, essa dominação torna-se possível porque ela comanda a mente de seu interlocutor. Essa dominação mental é repetida na lexia “Vem que eu vou te hipnotizar” (41), em que ao *outro* cabe obedecer a uma ordem – “Vem” – diante de um domínio mental do qual ele não tem controle: “hipnotizar”. Uma vez que a mulher controla física e mentalmente seu enunciatário, ela pode voltar-se para o contato sexual – “Vem na maldade, com vontade” (42) – em que “maldade” e “vontade” conotam a intensidade sexual que enlouquece os sujeitos discursivos presentes no subcampo *Sexo ardente*.

Agrupamento 38

“Tem que ser assim pra me acompanhar” (43); “Pra chegar” (44); “Então vem, não sou de fazer muita pressão” (45).

A mulher que domina todas as ações de seu interlocutor, funcionando, às vezes, como guia daquilo que deve ser feito, volta-se para o outro, esclarecendo seu próprio comportamento, como indicam as lexias “Tem que ser assim pra me acompanhar” (43) e “Pra chegar” (44), e como o *outro* deve se comportar diante dessa mulher – “Então vem, não sou de fazer muita pressão” (45). Na lexia “Então vem, não sou de fazer muita pressão” (45), a enunciativa volta-se para o seu interlocutor tirando ênfase dos próprios defeitos: “não sou de fazer muita pressão”.

Ela parece suavizar, num jogo de sedução, o seu discurso dominador ao dizer a seu interlocutor que ela não faz “pressão”, isto é, ela não é de fazer exigências, algo que, na verdade, percorre todo o subcampo *Sexo ardente*.

Agrupamento 39

“E pra te dominar” (46); “Virar tua cabeça” (47); “Eu vou continuar te provocando” (48); “Não vou parar, até te ver pirando” (49).

O jogo de sedução segue presente nas lexias “E pra te dominar” (46), “Virar tua cabeça” (47) e “Eu vou continuar te provocando” (48). A mesma enunciativa que havia dito não ser de “fazer pressão” afirma que, para dominar o *outro*, vai provocá-lo. Ela está disposta a seguir agindo, psicologicamente, sobre seu interlocutor, como indicam as lexias “E pra te dominar” (46), “Virar tua cabeça” (47) e “Eu vou continuar te provocando” (48). Essas três lexias em sequência trazem o sentido de fazer com que o outro mude de ideia e passe a concordar com o discurso que lhe é apresentado pela enunciativa, recebendo influência de outra pessoa, alterando, assim, seu comportamento. Em “Não vou parar, até te ver pirando” (49), a enunciativa indica um objetivo, que é enlouquecer o *outro*.

No quadro que se segue, as escolhas lexicais apresentam o contraste entre *Não-pressão* e *Pressão*, presentes no subcampo *Sexo ardente*.

Quadro 27: Formas de contraste no subcampo *Sexo ardente*

<i>Contraste entre Não-pressão e Pressão</i>	
<i>Não-pressão</i>	<i>Pressão</i>
Então vem, não sou de fazer muita pressão (45)	E pra te dominar (46)
	Virar tua cabeça (47)
	Eu vou continuar te provocando (48)
	Não vou parar, até te ver pirando (49)

Fonte: elaboração do autor

Agrupamento 40

“Essa mina é louca” (50); “Quando eu tô bolado, ela quer beijo na boca” (51); “Se eu tô com frio, ela tira a minha roupa” (52); “Vagabundo pira com a mina na favela” (53).

Na sequência formada pelas lexias “Essa mina é louca” (50), “Quando eu tô bolado, ela quer beijo na boca” (51), “Se eu tô com frio, ela tira a minha roupa” (52), as construções são baseadas em sentidos opostos, paradoxais, como em “Quando eu tô bolado, ela quer beijo na boca” (51) e “Se eu tô com frio, ela tira

minha roupa” (53), em que estar “bolado” – “Quando eu tô bolado” –, cujo sentido é de *estar sem vontade de ver/falar* ou *sentir-se chateado com alguém*, seria um impedimento para demonstrar carinho a esse alguém – “ela quer beijo na boca”; e estar com frio – “Se eu tô com frio” – é uma razão para que não seja recomendado despir-se – “ela tira minha roupa”. Em “Essa minha é louca” (50) e “Vagabundo pira com a mina na favela” (53), o enunciador, ao apresentar a mulher como “mina (é) louca” (50), cria um valor diferente de loucura em “Vagabundo pira com a mina na favela” (53). O valor atribuído à lexia “pira” traz um aspecto positivo, elogioso no sentido de que atribui à mulher a capacidade de enlouquecer aqueles que a veem na favela. Esse valor atribuído a “pirar” é diferente de “louca”, pois está empregado na relação direta entre eles e não com os outros que a veem passar.

Agrupamento 41

“E pra te dominar” (46); “Virar tua cabeça” (47); “Eu vou continuar te provocando” (48); “Não vou parar, até te ver pirando” (49); “Essa mina é louca” (50); “Quando eu tô bolado, ela quer beijo na boca” (51); “Se eu tô com frio, ela tira a minha roupa” (52); “Vagabundo pira com a mina na favela” (53). “Quem te ensina certin” (54); “Faço tudin bem devagarin” (55); “Pede gostosin” (56); “Vem cá, meu pretin” (57); “Desse jeito cê me deixa louquin” (58); “É que eu fui eleita a louca perfeita” (59).

A loucura assume, então, duas possibilidades ligadas à forma como a mulher se comporta em relação ao homem: a *loucura* como significado de *ousadia*; e a *loucura* que indica *desejo sexual*, conforme indicam as lexias “Essa mina é louca” (50), “Quando eu tô bolado, ela quer beijo na boca” (51), “Se eu tô com frio, ela tira a minha roupa” (52) e “É que eu fui eleita a louca perfeita” (59).

No momento em que a mulher se impõe sobre o homem, contrariando a ordem de ações esperadas por ele, a ideia da *loucura* parece assumir um valor que causa estranhamento – “Quando eu tô bolado, ela quer beijo na boca” (51);

“Se eu tô com frio, ela tira a minha roupa” (52). No entanto, assim que ela assume uma posição que expressa desejo sexual, conforme a sequência formada pelas lexias “Quem te ensina certin” (54), “Faço tudin bem devagarin” (55), “Pede gostosin” (56), “Vem cá, meu pretin” (57), “Desse jeito cê me deixa louquin” (58), a mulher se torna a *louca perfeita*: “É que eu fui eleita a louca perfeita” (59).

No quadro a seguir, são apresentados *Exemplos e ilustrações* de como o *Nós* – a enunciativa – lança seu domínio sobre o *Outro* – o enunciatário – no subcampo *Sexo ardente*.

Quadro 28: Formas de *Exemplos e ilustrações* de dominação do *Nós* sobre o *Outro* no subcampo *Sexo ardente*

<i>Exemplos e ilustrações</i>	
	“Essa mina é louca” (50)
	“Quando eu tô bolado, ela quer beijo na boca” (51)
	“Se eu tô com frio, ela tira a minha roupa” (52)
	“É que eu fui eleita a louca perfeita” (59)

Fonte: elaboração do autor

O tópico seguinte traz um dos subcampos que compõe um dos temas presente nesse *corpus*, que é a figura da *Mulher frágil*.

4.3 Mulher frágil

A mulher frágil, que busca os braços do homem como proteção, algo tão comum nas letras de canção brasileiras, também está presente na produção de Anitta. Neste campo semântico, vemos a retomada da tradição romântica das relações amorosas, repleta de idealização.

Características como *Fidelidade* e *Cumplicidade*, que formam uma espécie de regra básica do amor romântico, compõem um dos subcampos. O sofrimento da saudade e da idealização do parceiro amoroso, visto pelos olhos da mulher, fazem parte da *Idealização amorosa*, retomando uma visão bastante patriarcal, em que aparece a figura do *Homem protetor*, responsável pela proteção, pela segurança e pelo bem-estar femininos.

Quadro 29: Subcampos de *Mulher frágil*

<i>Subcampo Felicidade e cumplicidade</i>	
1	Dentro dessa armadura, nessa vida dura
2	Não sou Indiana Jones então, sem aventura

3	Tinha medo de um: Eu te amo
4	Você disse: Eu também; e sorriu
5	Maluco o suficiente pra gostar de mim
6	Corajoso o suficiente pra ir até o fim
7	Cravo e canela
8	Você mentiu
9	E eu não devia mais acreditar
10	Eu não devia sequer me importar
11	É só mais uma das suas, amor
12	E eu não devia nem mesmo ligar
13	Eu não devia nem mesmo aceitar
14	Mais uma loucura de amor
15	Quem sabe um dia você vai saber o que é o amor
16	E nesse dia perceber o que é que tem valor
17	Sair do preto e branco para um mundo com mais cor
18	E aí quem sabe conversar sem mágoa e sem rancor
Subcampo <i>Idealização amorosa</i>	
19	Eu já te falei que tudo o que eu mais quero é você
20	Olha, baby, eu não tô mais na idade
21	Tenta não me provocar
22	Que eu prometo, não vou complicar
23	Eu sei que o tempo pode afastar a gente
24	Mas se o tempo afastar a gente
25	É porque o nosso amor é fraco demais
26	E amores fracos não merecem o meu tempo, não mais
27	Ai que saudade de você debaixo do meu cobertor
28	E eu cantando outra música pra você
29	Quando decidiu me ver
30	Saudade mútua
31	Ela se entregou pra mim
32	Sei lá, o que será que você tem?
33	Só sei que isso me faz tão bem
34	Não canso de te admirar
35	Reparar, sem parar
36	Sei lá, será que é só um sonho bom?
37	Quem sabe você tem o dom do que há de bom em me amplificar
38	E quando você vai embora mas volta pra me dar um beijo
39	Teu jeito simples de dizer que sou especial
40	Só pra me convencer que tudo é natural
41	Tão bela, ela é linda de verdade
42	O seu sorriso lindo, iluminando sua vida inteira
43	Tua pele traz o cheiro de jasmim
44	É teu perfume, com cravo, canela e alecrim
45	Cinderela, volta pro castelo bem mais tarde
46	Passando pela passarela
47	Eu te acompanho feito cena de novela
48	Você tão doce, sobremesa feita de Nutella
49	Minha musa de cinema

50	E num poema de Drummond dizer: Te amo, sim
51	Num conto de fadas te encontro pro amor
52	Por que não volta amor?
53	Se a saudade aumentou
54	Vê se esquece o que passou
55	Sei que ainda me ama
56	Sei que sente falta de nós
57	De ouvir o som da minha voz
58	Dos nossos momentos quando estávamos a sós
59	Prometi não mais te procurar
60	Mas não dá pra controlar
61	Quero só te dizer que ainda amo você
Subcampo <i>Homem protetor</i>	
62	Zen
63	Cê me faz tão bem
64	Só de olhar teus olhos, baby, eu fico zen
65	Cobertor
66	Te dei meu coração
67	Você cuidou tão bem
68	Que agora quero entregar meu corpo pra você também
69	Mulher
70	E foi pra rua espairecer
71	Buscar uma solução pros problema que ela tinha
72	Bateu no meu portão com lágrimas no rosto
73	Me abraçou apertado num gesto desesperado
74	E ela disse que não tá bem
75	Fez o meu olho brilhar dizendo que tá foda em casa
76	Capaz de se jogar no mundo
77	Sem noção nenhuma do que pensa ou faz

Fonte: elaboração do autor

4.3.1 Subcampo *Fidelidade e Cumplicidade*

Quadro 30: Lexias do subcampo *Fidelidade e Cumplicidade*

Dentro dessa armadura, nessa vida dura (1); Não sou Indiana Jones Então, sem aventura (2); Tinha medo de um: Eu te amo (3); Você disse: Eu também; e sorriu (4); Maluco o suficiente pra gostar de mim (5); Corajoso o suficiente pra ir até o fim (6); Cravo e canela (7); Você mentiu (8); E eu não devia mais acreditar (9); Eu não devia sequer me importar (10); É só mais uma das suas, amor (11); E eu não devia nem mesmo ligar (12); Eu não devia nem mesmo aceitar (13); Mais uma loucura de amor (14); Quem sabe um dia você vai saber o que é o amor (15); E nesse dia perceber o que é que tem valor

(16); Sair do preto e branco para um mundo com mais cor (17); E aí quem sabe conversar sem mágoa e sem rancor (18).

Fonte: elaboração do autor

Dois sentimentos caros à relação *homem-mulher* são a “fidelidade” e a “cumplicidade”. Esse subcampo *Fidelidade e Cumplicidade* parece se aproximar do amor romântico, que é tão comum entre os temas das canções populares brasileiras. Subcampo de *Mulher frágil, Fidelidade e Cumplicidade* apresenta o lado idealizado presente no *corpus* desta pesquisa.

Agrupamento 42

“Dentro dessa armadura, nessa vida dura” (1),
 “Não sou Indiana Jones então, sem aventura”
 (2), “Tinha medo de um: Eu te amo” (3).

Diante do enunciatório, a enunciadora lhe dá uma ordem, lançando uma espécie de ultimato. Ela o faz por meio do contraste entre a ficção e a realidade: “Dentro dessa armadura, nessa vida dura” (1), “Não sou Indiana Jones então, sem aventura” (2).

A enunciadora coloca-se como uma mulher que não quer uma relação fugaz. Em “Dentro dessa armadura, nessa vida dura” (1) e “Não sou Indiana Jones então, sem aventura” (2), as lexias apresentam uma enunciadora que procura mostrar que, por trás de uma mulher forte e capaz de encarar os problemas da vida – “Dentro dessa armadura, nessa vida dura” (1) –, não há nenhuma figura heroica ou que busca uma relação fugaz – “Não sou Indiana Jones então, sem aventura” (2). Essa mulher dá uma ordem para demonstrar como ela espera ser tratada: “sem aventura” (2).

Essas escolhas lexicais, especificamente “armadura”, “vida dura”, “Indiana Jones” e “aventura”, tratam da figura feminina vista como alguém forte e capaz de enfrentar os percalços que lhe aparecem, mas que de outra forma não quer viver esses perigos, daí remeter-se ao personagem cinematográfico do explorador Indiana Jones, interpretado no cinema pelo ator Harrison Ford no início dos anos 1980 e que teve ainda três continuações e um quinto filme

previsto para o ano de 2023. O personagem de Ford era um professor universitário, arqueólogo e explorador de relíquias antigas. Munido de conhecimento histórico, revólver, chicote e um inseparável chapéu, Indiana Jones percorre o mundo em busca de artefatos históricos e místicos, enfrentando desde armadilhas em florestas perdidas até nazistas. Além disso, “aventura” possui um sentido diferente daquele retratado pelo cinema. Enquanto no cinema temos os obstáculos vencidos pelo herói, nas relações amorosas, “aventura” designa relações passageiras e sem importância. Popularmente, ter uma “aventura” amorosa com alguém é algo sem vínculos afetivos profundos. Logo, a enunciativa diz que não quer esse tipo de relação para si: “Então, sem aventura” (2).

A mulher que buscava apresentar-se como corajosa e forte – “Dentro dessa armadura, nessa vida dura” (1) –, tinha medo de sair dessa “armadura”, confirmado em “Tinha medo de um: Eu te amo” (3). Não queria expor seu sentimento, pois temia tratar-se de uma “aventura”.

O posicionamento da enunciativa pode ser demonstrado no Quadro 31, em que as lexias apresentam a oposição entre a ficção e a realidade.

Quadro 31: Formas de polarização no subcampo *Fidelidade e Cumplicidade*

<i>Contradição entre Ficção e Realidade</i>	
Ficção	Realidade
Não sou Indiana Jones (2)	Então, sem aventura (2)

Fonte: elaboração do autor

Agrupamento 43

“Você disse: Eu também; e sorriu” (4); “Maluco o suficiente pra gostar de mim” (5); “Corajoso o suficiente pra ir até o fim” (6).

No entanto, dentro desse contexto de afeto e de fragilidade feminina, surge a figura masculina que é encorajada por essa mesma mulher a ter uma relação mais duradora: “Você disse: Eu também; e sorriu” (4). Na lexia “Maluco

o suficiente pra gostar de mim” (5), o homem é caracterizado como “maluco”, uma vez que ele está disposto a gostar dessa mulher que veste uma “armadura”. Esse homem possui a medida do que ela precisa para enfrentar a “vida dura”, já que ele é “maluco o suficiente” para gostar dela – “pra gostar de mim”. O enunciatário é apresentado com a imagem do aventureiro que chega para atender ao pedido da mulher: “Corajoso o suficiente pra ir até o fim” (6). A figura masculina do herói une-se à figura do herói do cinema, Indiana Jones, corajoso para chegar “até o fim”, o que corresponde ao que a enunciativa diz não querer para si, que é uma relação passageira – “sem aventura”. Indo “até o fim” significa que a relação não é encarada como mera *aventura*, como algo passageiro.

Agrupamento 44

“Maluco o suficiente pra gostar de mim” (5); “Corajoso o suficiente pra ir até o fim” (6); “Cravo e canela” (7).

A mulher do subcampo *Fidelidade e Cumplicidade*, que procura um herói e uma relação estável, vê-se representada por uma junção de “Cravo e canela” (7), numa indicação de que a relação entre ela e o *outro* é marcada pela beleza e pelo tempero, completando o conjunto de “maluco o suficiente” e “corajoso o suficiente” para “ir até o fim”, num pacto de cumplicidade entre ambos. A lexia “Cravo e canela” (7) faz parte da cultura e do imaginário popular de diversas formas, mas sempre com caráter positivo. A combinação de ambos pode ser usada em um chá bastante popular. De forma isolada, também mantêm aspectos positivos. A *canela*, por exemplo, é comum em receitas de doces e bolos. Já o *cravo*, além de adocicado, também é picante. Essa característica vai ao encontro do contexto da letra da canção, que sugere uma relação baseada no sentido do paladar. Satisfeito o sentido do paladar, a enunciativa encontra a completude daquilo que deseja: o enunciatário fiel e cúmplice. Esse enunciatário tem a medida que a mulher deseja: *suficiente* – “Maluco o suficiente pra gostar de mim” (5); “Corajoso o suficiente pra ir até o fim” (6).

Agrupamento 45

“Você mentiu” (8); “É só mais uma das suas, amor” (11); “Quem sabe um dia você vai saber o que é amor” (15); “E nesse dia perceber o que é que tem valor” (16).

A ideia da fidelidade e do perdão para a quebra desse pacto de lealdade entre os pares, tema caro às relações amorosas retratadas no conjunto de canções brasileiras, sobretudo ao colocar a mulher no papel daquela que sofre a infidelidade do parceiro e mesmo assim deve perdoá-lo, é retomado nesse subcampo da *Fidelidade e Cumplicidade*, em que ocorre uma polarização entre a postura masculina e a postura feminina. Em “Você mentiu” (8) e “É só mais uma das suas, amor” (11), a mulher enfatiza, negativamente, a atitude masculina. De maneira direta, a enunciadora afirma que o interlocutor “mentiu” para ela e fez “mais uma das suas”, que, na linguagem popular, possui o mesmo significado de *you aprontou alguma* e indica uma atitude reprovável do *outro*.

A mulher, por sua vez, é descrita com aspectos positivos: “Quem sabe um dia você vai saber o que é amor” (15) e “E nesse dia perceber o que é que tem valor” (16). Essa ênfase em aspectos positivos ligados ao “amor” e ao “valor” parte da suposição de que tais pontos só podem ser alcançados na relação com essa mulher, conforme observamos no quadro abaixo, em que dentro do subcampo *Felicidade e cumplicidade*, ocorre a polarização na maneira de reagir, de se comportar da mulher e do homem.

Quadro 32: Formas de enfatizar os aspectos negativos do *Outro* no subcampo *Fidelidade e Cumplicidade*

Ênfase nos aspectos negativos do <i>Outro</i>
“Você mentiu” (8)
“É só mais uma das suas, amor” (11)
“Quem sabe um dia você vai saber o que é o amor” (15)
“E nesse dia perceber o que é que tem valor” (16)

Fonte: elaboração do autor

Diante da mentira do parceiro, a enunciadora nega que não haverá perdão.

Agrupamento 46

“E eu não devia mais acreditar” (9); “Eu não devia sequer me importar” (10); “É só mais uma das suas, amor” (11).

Na lexia “E eu não devia mais acreditar” (9), deixa subentendido que para ela o correto seria não “acreditar” em seu interlocutor, o que não se comprova, mas deixa transparecer que a enunciadora já agiu dessa maneira em outros momentos, como ela mesma enuncia em “Eu não devia mais acreditar” (9). Ao empregar o advérbio “mais”, compreende-se que a ação de acreditar em seu interlocutor é algo recorrente. Na sequência, em “Eu não devia sequer me importar” (10), a enunciadora mantém a fórmula com a qual ela se refere a seu interlocutor, afirmando que além de não “acreditar”, não deveria também se “importar” com isso.

Tendo em vista a incapacidade de agir de maneira enfática diante da quebra de fidelidade, a enunciadora diz “É só mais uma das suas, amor” (11). Nessa construção, o advérbio “só” indica o caráter modalizador da situação apresentada, pois demonstra a persistência do outro em agir negativamente.

Assim, em “É só mais uma das suas, amor” (11), a presença do “só” e do vocativo “amor” acentuam a ação negativa do outro, indicando que não se trata de um evento isolado, uma vez que “uma das suas” deixa subentendido que essa mentira foi uma entre tantas outras do interlocutor.

Agrupamento 47

“É só mais uma das suas, amor” (11); “E eu não devia nem mesmo ligar” (12); “Eu não devia nem mesmo acreditar” (13).

Na sequência, as lexias “E eu não devia nem mesmo ligar” (12) e “Eu não devia nem mesmo aceitar” (13) repetem a percepção de que a enunciativa do discurso tem consciência da mentira masculina em não “ligar” e não “aceitar”. Nesse ponto, “ligar” possui o valor de *dar importância*. Além disso, ao empregar a locução “nem mesmo”, ela reforça a conscientização apresentada em “É só mais uma das suas, amor” (11). O quadro abaixo traz a ênfase dos aspectos negativos do homem apontados pela enunciativa.

Quadro 33: Formas de polarização no subcampo *Fidelidade e Cumplicidade*

Ênfase nos aspectos negativos do outro
É só mais uma das suas, amor (11)
E eu não devia nem mesmo ligar (12)
Eu não devia nem mesmo aceitar (13)

Fonte: elaboração do autor

Agrupamento 48

“Mais uma loucura de amor” (14);
 “Quem sabe um dia você vai saber o que é o amor” (15); “E nesse dia perceber o que é que tem valor” (16); “Sair do preto e branco para um mundo com mais cor” (17); “E aí quem sabe conversar sem mágoa e sem rancor” (18).

A enunciativa justifica a mentira de seu interlocutor, tratando-a como uma *loucura de amor*, uma atitude inconsequente de quem faz qualquer coisa pela pessoa que ama.

Na lexia, “Mais uma loucura de amor” (14), a expressão *loucura de amor* deve ser compreendida como tudo que for possível fazer por amor, até aceitar as mentiras do outro. Ao empregar a lexia “Quem sabe um dia você vai saber o que é o amor” (15), parece ocorrer uma confirmação da lexia anterior, “Mais uma loucura de amor” (14), pois é a forma que ela encontrou para que o homem aprenda e entenda as ações amorosas da enunciativa do discurso. No entanto,

vale salientar que ela enuncia isso sem convicção – “Quem sabe um dia” (15) –, indicando a incerteza de que o outro saberá o significado real do amor – “você vai saber o que é o amor” (15). Para ela, o amor é uma loucura, uma ação marcada emocionalmente, mas espera que o outro haja sob o efeito da razão, visto que o verbo empregado para tratar do *outro* é o verbo “saber”, sugerindo que para ele entender o que ela sente é preciso agir com racionalidade, ao contrário da enunciadora do discurso, que faz “loucura de amor”. Em seguida, a enunciadora insiste na ideia de racionalidade para seu par amoroso: “E nesse dia perceber o que é que tem valor” (16). Assim como na lexia “Quem sabe um dia você vai saber o que é o amor” (15), ela emprega um verbo que indica uma atitude racional em detrimento da emocional – “perceber”. A indefinição temporal – “nesse dia” – mantém a ideia de incerteza de que isso seja possível ao mesmo tempo que mantém a expectativa de que essa percepção ocorra em algum momento.

No entanto, mesmo que não demonstre convicção quanto à compreensão do que ela considera ser o amor por parte do homem a quem se dirige, a enunciadora mantém a esperança de transformação da situação atual. Para ela, quando seu par amoroso entender o que é o amor, ele – e ela conseqüentemente – irá “Sair do preto e branco para um mundo com mais cor” (17). A oposição entre o claro e o escuro indica o passo em que a enunciadora vê sua relação com seu par amoroso. Ela espera que passe de uma relação sem graça – “preto e branco” – para uma relação positiva – “um mundo com mais cor”. Todas as ações dela e do *outro* são dadas pela voz da enunciadora do discurso. “Sair do preto e branco” (17) corresponde aos momentos de tristeza em que, mesmo diante de suas loucuras de amor, o *outro* ainda não sabe e não percebe o que é amar. Quando o *outro* conseguir notar o que é o amor, eles passarão “para um mundo com mais cor”, isto é, um mundo com alegria e beleza. No momento em que isso ocorrer, ela diz “E aí quem sabe conversar sem mágoa e sem rancor” (18).

A mulher do subcampo *Fidelidade e Cumplicidade* chega a esse ponto da relação homem-mulher passando por uma transformação na maneira como se coloca em relação à figura masculina. Antes havia uma *mulher provocadora*, que se travestia de *menina-mulher*, se objetificava e objetificava o outro. Se de um lado o *corpus* de letras de canção desse trabalho mostra uma enunciadora que

busca reposicionar a mulher na relação com o homem, esse reposicionamento em *Fidelidade e Cumplicidade* mantém a mulher que acredita na efetividade do amor romântico, como indicam as lexias “Quem sabe um dia você vai saber o que é o amor (15)”, “E nesse dia perceber o que é que tem valor (16)” e “Sair do preto e branco para um mundo com mais cor (17)”. Nota-se uma enunciadora que segue acreditando na concretização amorosa da relação – “você vai saber o que é o amor” (15) –, esperando que o outro perceba o valor do afeto para além do sexo – “perceber o que é que tem valor” (16) – e que idealiza um final feliz - “Sair do preto e branco para um mundo com mais cor (17)”.

4.3.2 Subcampo *Idealização amorosa*

Quadro 34: Lexias do subcampo *Idealização amorosa*

Eu já te falei que tudo o que eu mais quero é você (19); Olha, baby, eu não tô mais na idade (20); Tenta não me provocar (21); Que eu prometo, não vou complicar (22); Eu sei que o tempo pode afastar a gente (23); Mas se o tempo afastar a gente (24); É porque o nosso amor é fraco demais (25); E amores fracos não merecem o meu tempo, não mais (26); Ai que saudade de você debaixo do meu cobertor (27); E eu cantando outra música pra você (28); Quando decidiu me ver (29); Saudade mútua (30); Ela se entregou pra mim (31); Sei lá, o que será que você tem? (32); Só sei que isso me faz tão bem (33); Não canso de te admirar (34); Reparar, sem parar (35); Sei lá, será que é só um sonho bom? (36); E quando você vai embora mas volta pra me dar um beijo (38); Teu jeito simples de dizer que sou especial (39); Só pra me convencer que tudo é natural (40); Tão bela, ela é linda de verdade (41); O seu sorriso lindo, iluminando sua vida inteira (42); Tua pele traz o cheiro de jasmim (43); É teu perfume, com cravo, canela e alecrim (44); Cinderela, volta pro castelo bem mais tarde (45); Passando pela passarela (46); Eu te acompanho feito cena de novela (47); Você tão doce, sobremesa feita de Nutella (48); Minha musa de cinema (49); E num poema de Drummond dizer: Te amo, sim (50); Num conto de fadas te encontro pro amor (51); Por que não volta amor? (52); Se a saudade aumentou (53); Vê se esquece o que passou (54); Sei que ainda me ama (55); Sei que sente falta de nós (56); De ouvir o som da minha voz (57); Dos nossos momentos quando estávamos a sós (58); Prometi não

mais te procurar (59); Mas não dá pra controlar (60); Quero só te dizer Que ainda amo você (61).

Fonte: elaboração do autor

Assim como a *Fidelidade* e a *Cumplicidade* são pilares das relações afetivas em muitas letras de canção brasileiras, a *Idealização amorosa* também possui bastante espaço e importância nas canções.

Agrupamento 49

“Eu já te falei que tudo o que eu mais quero é você” (19); “Olha, baby, eu não tô mais na idade” (20).

Na lexia “Eu já te falei que tudo o que eu mais quero é você” (19), a enunciadora do discurso enfatiza – “já” – e alça o outro ao papel de “tudo” o que ela quer. A intensificação está presente nos advérbios “já” e “mais”. A enunciadora parece estar tão convicta do que deseja que deixa claro a quem se dirige ao empregar os pronomes pessoais “te” e “você”. Assim, o enunciatário por quem ela se interessa aparece duas vezes dentro do período que compõe a lexia. A construção com um discurso direto é repetida em “Olha, baby, eu não tô mais na idade” (20), uma vez que ela emprega o verbo *olhar* no indicativo, mas com valor de imperativo. A segunda pessoa é marcada pelo vocativo “baby”, que tanto pode ser uma indicação de carinho, quanto possuir um valor de ironia, semelhante ao que se faz em algumas construções do português brasileiro com o uso do diminutivo – *queridinha*, *amorzinho*.

Agrupamento 50

“Olha, baby, eu não tô mais na idade” (20); “Tenta não me provocar” (21); Que eu prometo, não vou complicar” (22); “Eu sei que o tempo pode afastar a gente” (23).

Ao enunciar que não está mais “na idade” – “Olha, baby, eu não tô mais na idade” (20) –, a enunciativa adota uma postura de maturidade. Essa expressão “não ter mais idade”, popularmente, serve para indicar que alguém não é mais *criança* ou que já atingiu uma fase mais *madura* na vida.

A enunciativa procura colocar-se como alguém que não pretende ter uma relação complicada, já que ela não tem “mais idade”, como em “Tenta não me provocar” (21) e “Que eu prometo, não vou complicar” (22). A sua exigência não é enfática; mas, sim, um alerta: “tenta não me provocar” (21). Caso o enunciatário cumpra com o que ela indica, a enunciativa assumirá uma postura convicta em relação ao que ela espera do outro, pois ela faz uma promessa: “Que eu prometo, não vou complicar” (22). A ideia de um relacionamento idealizado se faz presente pelo fato de a enunciativa do discurso afirmar que procura uma relação sem provocações ou complicações. A sua postura vem justamente com o seu grau de consciência quanto ao estrago que o tempo pode provocar na relação do par amoroso: “Eu sei que o tempo pode afastar a gente” (23). A enunciativa retoma a ideia do tempo como elemento importante para as decisões que pretende tomar. Ela retoma o que havia dito em “Olha, baby, eu não tô mais na idade” (20), em que não estar mais “na idade” é o mesmo que *não ter tempo a perder*.

Agrupamento 51

“Eu sei que o tempo pode afastar a gente” (23); “Mas se o tempo afastar a gente” (24); “É porque o nosso amor é fraco demais” (25); “E amores fracos não merecem o meu tempo, não mais” (26).

Nas lexias que ocorrem na sequência de “Eu sei que o tempo pode afastar a gente” (23), em que aparecem “Mas se o tempo afastar a gente” (24), “É porque o nosso amor é fraco demais” (25) e “E amores fracos não merecem o meu tempo, não mais” (26), a enunciativa insiste na presença do *tempo* como elemento fundamental para as relações amorosas. A ideia do *amor eterno*,

felizes para sempre é construída pela enunciadora quando esta relaciona *tempo* e *amor* como elementos que se completam numa relação de dependência um do outro para existir.

Agrupamento 52

“Ai que saudade de você
debaixo do meu cobertor”
(27); “E eu cantando outra
música pra você” (28).

A idealização da durabilidade do amor, da sua relação com o tempo ou da maturidade para amar são acompanhados de outro tema marcante nas letras de canção brasileiras, independentemente do gênero, a *saudade*. A ideia da força do amor está diretamente ligada à saudade que sente do outro. Em “Ai que saudade de você debaixo do meu cobertor” (27), ocorre a intertextualidade explícita com a canção *Palpite*, composta e interpretada por Vanessa Rangel (1997) e mais tarde regravada por Adriana Calcanhoto (2006), em que o sentimento de saudade e aconchego do par amoroso deve-se sempre à proximidade do corpo do *outro*: *Tô com saudade de você / Debaixo do meu cobertor / E te arrancar suspiros, fazer amor* (Rangel, 1997) (Anexos).

A lexia “Ai que saudade de você debaixo do meu cobertor” (27), no contexto do subcampo *Idealização amorosa*, indica que o sentimento de saudade está diretamente ligado à intimidade do par amoroso. A interjeição “Ai” forma com “que” uma locução que exprime intensidade em “Ai que saudade de você” (27). Por sua vez, “debaixo do meu cobertor” apresenta o local de intimidade do casal, uma vez que “cobertor” funciona, metonimicamente, como “cama”. Ela sente saudade da intimidade dos dois ao dividirem a cama, em que a música estava presente – “E eu cantando outra música pra você” (28). Aqui, ao enunciar *outra música*, temos a ideia de ato recorrente, o que se liga ao emprego do gerúndio “cantando”.

Agrupamento 53

“Quando decidiu me ver” (29); “Saudade mútua” (30); “Ela se entregou pra mim” (31); “Sei lá, o que será que você tem?” (32); “Só sei que isso me faz tão bem” (33); “Não canso de te admirar” (34); “Reparar, sem parar” (35); “Sei lá, será que é só um sonho bom?” (36).

A ideia da saudade, que leva à busca pelo *outro*, está presente na lexia “Quando decidiu me ver” (29), em que a voz masculina que enuncia o discurso refere-se à tomada de decisão da mulher em buscar encontrar seu par amoroso por conta de uma saudade que ambos sentem: “Saudade mútua” (30); “Ela se entregou pra mim” (31). Nesse subcampo semântico *Idealização amorosa*, retoma-se a figura da mulher que se submete aos sentimentos do homem. Pode-se observar em “Saudade mútua” (30) e em “Ela se entregou pra mim” (31), que embora ambos estejam com saudade, é a mulher quem procura o homem. O homem segue passivo, esperando pela mulher – “Ela se entregou pra mim” (31) –, que de forma submissa, objetiva-se para o homem. Aqui, levando em conta o contexto das letras de canção desse *corpus*, *entregar-se* pode indicar tanto a submissão afetiva feminina, quanto a entrega sexual.

Agrupamento 54

“Tão bela, ela é linda de verdade” (41); “O seu sorriso lindo, iluminando sua vida inteira” (42); “Tua pele traz o cheiro de jasmim” (43); “É teu perfume, com cravo, canela e alecrim” (44); “Cinderela, volta pro castelo bem mais tarde” (45).

A idealização da figura feminina apresenta-se na sequência das lexias “Tão bela, ela é linda de verdade” (41), “O seu sorriso lindo, iluminando sua vida inteira” (42), “Tua pele traz o cheiro de jasmim” (43), “É teu perfume, com cravo, canela e alecrim” (44) e “Cinderela, volta pro castelo bem mais tarde” (45), em que o enunciador é o homem. A beleza da mulher é romantizada ao ponto de ser comparada com elementos tanto da natureza – “cheiro de jasmim”, “cravo, canela e alecrim” – quanto do campo da fábula – “Cinderela”. Em “Tão bela, ela é linda de verdade” (41), o advérbio de intensidade “tão” é retomado pela locução “de verdade”. Há uma chancela para a confirmação da beleza da mulher. Nessa sequência, o foco descritivo é o aspecto físico da figura feminina.

Nessas escolhas, exploram-se os sentidos: visão – “iluminando” –, o tato – “pele” – e o olfato – “perfume”. Quanto ao aspecto psicológico, ela é uma mulher que não segue as regras tradicionais do que se espera de uma princesa: “Cinderela, volta pro castelo bem mais tarde” (45). Ao contrário da personagem que deveria retornar antes da meia-noite ou perderia o encanto, nas lexias “Tua pele traz o cheiro de jasmim” (43), “É teu perfume, com cravo, canela e alecrim” (44) e “Cinderela, volta pro castelo bem mais tarde” (45) o seu encanto é justamente o de não seguir os padrões dos contos de fadas. A mulher, assim, é apresentada com alguém independente.

Agrupamento 55

“Passando pela passarela” (46); “Eu te acompanho feito cena de novela” (47); “Você tão doce, sobremesa feita de Nutella” (48); “Minha musa de cinema” (49); “E num poema de Drummond dizer: Te amo, sim” (50); “Num conto de fadas te encontro pro amor” (51).

Essa mulher idealizada pelo enunciador masculino como um elemento da natureza e dos contos de fadas e que possui um caráter real e independente encanta em outros espaços para além dos naturais e dos livros, pois é uma

mulher “Passando pela passarela” (46), que o enunciador masculino do discurso afirma seguir, como em “Eu te acompanho feito cena de novela” (47). Ainda que o enunciador não atribua à mulher o tradicional papel de dona de casa ou mãe de seus filhos, ela segue pertencendo a espaços idealizados por essa figura masculina: passarelas de moda e telenovelas. Ao fazer tal comparação, ele enuncia que ela não é uma mulher comum ou de fácil alcance. Em seguida, o enunciador amplia o campo associativo da mulher a qual ele se dirige: “Você tão doce, sobremesa feita de Nutella” (48), “Minha musa de cinema” (49) e “E num poema de Drummond dizer: Te amo, sim” (50). A ampliação proposta por essas escolhas lexicais relaciona a mulher a prazeres tanto do campo da percepção estética quanto do campo do prazer físico: “sobremesa feita de Nutella” (48), “Musa de cinema” (49) e “poema de Drummond” (50). Tanto ao se referir ao cinema, quanto à literatura, o enunciador lança mão de clichês próprios da idealização romântica, que são a ideia de que o cinema é composto por “musas” – “Minha musa de cinema” (49) – e que poesia se refere ao “amor” – “E num poema de Drummond dizer: Te amo, sim” (50). A idealização se fecha com a lexia “Num conto de fadas te encontro pro amor” (51), em que o amor se realiza no espaço da magia, colocando a ideia do sentimento amoroso como um sentimento só possível de ser encontrado no universo fantástico dos contos de fada.

As construções que envolvem *ficção* e *realidade* no subcampo *Idealização amorosa* representam uma forma de colocar e tirar ênfase não diretamente dos sujeitos envolvidos na situação comunicativa, mas na forma de verem e se comportarem na relação. As lexias que compõem a ficção idealizam a relação, aproximando-a de aspectos culturais e estéticos, como em “Eu te acompanho feito cena de novela (47)”, “Minha musa de cinema (49)”, “E num poema de Drummond dizer: Te amo, sim (50)”. Essa sequência de lexias se fecha em “Num conto de fadas Te encontro pro amor (51)”, cuja temática das fantasias se confirma em “contos de fadas”. Para além das associações culturais, há a idealização do prazer físico, associado ao sabor alimentício: “Você tão doce, sobremesa feita de Nutella (48)”.

Agrupamento 56

“Por que não volta amor? (52)”; “Se a saudade aumentou (53)”; “Vê se esquece o que passou” (54); “Sei que ainda me ama” (55); “Sei que sente falta de nós (56)”; “De ouvir o som da minha voz” (57); “Dos nossos momentos quando estávamos a sós (58)”; “Prometi não mais te procurar” (59); “Mas não dá pra controlar” (60); “Quero só te dizer que ainda amo você” (61).

O outro ponto importante presente no subcampo *Idealização amorosa* é a *realidade*. Enquanto ao tratar da ficção, ocorre a idealização no que tange a aspectos culturais e sabores alimentícios, ao observarmos a realidade, a relação volta-se para os aspectos que tratam da solidão – “Por que não volta amor? (52)”, “Sei que sente falta de nós (56)”, “De ouvir o som da minha voz (57)”, “Dos nossos momentos quando estávamos a sós (58)” e “Prometi não mais te procurar” (59), “Mas não dá pra controlar” (60) –; assim como indicam a saudade: “Se a saudade aumentou (53)”, “Vê se esquece o que passou” (54), “Sei que ainda me ama” (55) e “Quero só te dizer Que ainda amo você” (61). O quadro abaixo demonstra as construções e os aspectos que enfatizam a *ficção* e a *realidade*.

Quadro 35: Formas de contraste entre *Presença Idealizada* e *Ausência real* no subcampo *Idealização amorosa*

<i>Presença idealizada</i>	<i>Ausência real</i>
“Eu te acompanho feito cena de novela” (47)	“Por que não volta amor?” (52)
“Você tão doce, sobremesa feita de Nutella” (48)	“Se a saudade aumentou” (53)
Minha musa de cinema (49)	“Vê se esquece o que passou” (54)
“E num poema de Drummond dizer: Te amo, sim” (50)	“Sei que ainda me ama” (55)
“Num conto de fadas Te encontro pro amor” (51)	“Sei que sente falta de nós” (56)
	“De ouvir o som da minha voz” (57)

	“Dos nossos momentos quando estávamos a sós” (58)
	“Prometi não mais te procurar” (59)
	“Mas não dá pra controlar” (60)
	“Quero só te dizer que ainda amo você” (61)

Fonte: elaboração do autor

O próximo subcampo faz parte da análise de uma figura bastante presente dentro dos enunciados não apenas desse *corpus*, mas das canções brasileiras: o *Homem protetor*.

4.3.3 Subcampo *Homem protetor*

Quadro 36: Lexias do subcampo *Homem protetor*

Zen (62); Cê me faz tão bem (63); Só de olhar teus olhos, baby, eu fico zen (64); Cobertor (65); Te dei meu coração (66); Você cuidou tão bem (67); Que agora quero entregar meu corpo pra você também (68); Mulher (69); E foi pra rua espaiar (70); Buscar uma solução pros problema que ela tinha (71); Bateu no meu portão com lágrimas no rosto (72); Me abraçou apertado num gesto desesperado (73); E ela disse que não tá bem (74); Fez o meu olho brilhar dizendo que tá foda em casa (75); Capaz de se jogar no mundo (76); Sem noção nenhuma do que pensa ou faz (77).

Fonte: elaboração do autor

A ideia de que a mulher é um ser frágil e de que precisa de proteção acompanha parte das letras de canção deste *corpus*. No campo semântico *Mulher frágil*, o subcampo *Homem protetor* faz-se presente a partir das escolhas lexicais que compõe esse subcampo.

Agrupamento 57

Zen (62); Cê me faz tão bem (63)

O homem-protetor é responsável não apenas pela proteção física da mulher, mas por fazer com que ela se sinta bem psicologicamente. Em “Zen” (62), a lexia indica que a mulher protegida por um homem alcança paz e serenidade. A enunciadora, ao chegar a esse estado de espírito, dirige-se ao homem para afirmar ser ele o responsável por isso: “Cê me faz tão bem” (63). Ela topicaliza o interlocutor para indicar que ele é o responsável pelo ato.

Além disso, o verbo “faz” indica um evento concreto e realizado constantemente, pois ela o emprega como um presente frequentativo. Essa sensação é intensificada pelo advérbio “tão”. Assim, a sensação não é pontual, mas sim constante e intensa.

Agrupamento 58

“Só de olhar teus olhos, baby, eu fico zen” (64); “Cobertor” (65); “Te dei meu coração” (66); “Você cuidou tão bem” (67).

A proximidade entre o homem e a mulher permitem que o estado “zen” seja alcançado, como em “Só de olhar teus olhos, baby, eu fico zen” (64). Não é necessário que ocorra ação, basta o encontro do olhar do homem com o da mulher para que a sensação de bem-estar seja alcançada. A idealização desse encontro é marcada pelo advérbio “só” em “Só de olhar teus olhos” (64). O homem fica passivo e ainda assim faz bem à mulher, “eu fico zen”. Essa sensação de bem-estar e segurança é evidenciada pela lexia “Cobertor” (65), que dentro do subcampo *Homem protetor* corresponde ao que a *mulher frágil* busca, tão comum ao conjunto de letras de canção brasileiras. A lexia “Cobertor” (65) está intimamente associada à ideia de proteção e de aconchego.

O homem recebe todo o sentimento da mulher quando ela percebe que ele lhe dá o cuidado que ela busca, como se nota nas lexias “Te dei meu coração” (66) e “Você cuidou tão bem” (67), em que se apresenta a ideia de “dar o coração” como uma afirmação comum socialmente que significa oferecer-se por inteiro para o outro.

A construção da lexia segue a topicalização (VAN DIJK, 2018), enfatizando o papel do outro. Na lexia “Te dei meu coração” (66), ao utilizar “Te” – como aquele que recebe o coração da enunciativa –, ela dá ênfase a seu interlocutor. Mantém-se a ideia da reciprocidade afetiva do *homem protetor*, pois ele sabe cuidar do que acaba de receber – “Te dei meu coração” (66) e “Você cuidou tão bem” (67). O interlocutor aparece topicalizado nos dois períodos que compõem a lexia: “Te” e “você”.

Agrupamento 59

“Que agora quero entregar meu corpo pra você também” (68); “Mulher” (69); “E foi pra rua espairecer” (70); “Buscar uma solução pros problemas que ela tinha” (71); “Bateu no meu portão com lágrimas no rosto” (72).

O homem que cuidou do coração da mulher passou no teste e agora poderá receber o corpo da enunciativa do discurso: “Que agora quero entregar meu corpo pra você também” (68). A mulher, atraída pelo *outro*, após oferecer seus sentimentos, representados pelo “coração”, dá-se carnalmente – “agora quero entregar meu corpo pra você também” (68). Pode-se afirmar que a enunciativa idealiza esse contato, construindo uma versão da expressão popular *se entregar de corpo e alma*. A mulher está disposta a doar-se por inteira a esse homem.

Em “Mulher” (69), lexia que dá título à letra da canção “Mulher” (2014) (Anexos), temos uma figura feminina que encontra no homem uma espécie de local de segurança e ao mesmo tempo de fuga dos problemas cotidianos. Na lexia “Mulher” (69), ocorre a ênfase da voz masculina do enunciador marcando exatamente aquela a quem se dirige, indicando o lugar desta na relação. O enunciador usa a lexia “Mulher” (69) para evidenciar os problemas que aparecem na vida da enunciatária. Em “E foi pra rua espairecer” (70) e “Buscar uma solução pros problemas que ela tinha” (71), é a mulher que necessita da figura masculina para que seus problemas sejam resolvidos, como em “Bateu no meu portão com lágrimas no rosto” (72). Essa sequência apresenta a mulher como um ser perdido

e sem saída diante dos “problemas que ela tinha” (71). Essa mulher, que se vê incapaz de encontrar solução e se desespera “com lágrimas no rosto” (70), procura a figura do *homem protetor*. A mulher que foi para a rua, sem um destino exato ou motivo aparente, chega ao local de segurança em que o homem se encontra – “Bateu no meu portão” (72). Aqui, *bater no portão* possui o sentido de *pedir ajuda*, bater na porta do outro em busca de segurança, de apoio, de aconchego.

Agrupamento 60

“Me abraçou apertado num gesto desesperado” (73); “E ela disse que não tá bem” (74).

Colocada diante do *homem protetor*, a mulher o abraça e vê nele o refúgio e segurança que buscava. Por meio do recurso da topicalização (Van Dijk, 2018) coloca-se a figura feminina em evidência: “Me abraçou apertado num gesto desesperado” (73). O pronome oblíquo “Me”, que indica o alvo da ação de abraçar, é colocado no início da oração, enfatizando o objeto da ação comunicativa. Observa-se também que o homem não exerce nenhuma ação. As atitudes são tomadas pela mulher que “foi pra rua espairecer”, “buscar solução”, “bateu no portão” e “abraçou apertado” o enunciador do discurso. Essa sequência apresenta uma mulher que é acolhida pela figura masculina. Ao se sentir protegida, ela, segundo o enunciador do discurso, diz não estar bem – “E ela disse que não tá bem” (74).

Agrupamento 61

“E foi pra rua espairecer” (70); “Buscar uma solução pros problema que ela tinha” (71); “Fez o meu olho brilhar dizendo que tá foda em casa” (75); “Capaz de se jogar no mundo” (76); “Sem noção nenhuma do que pensa ou faz” (77).

O desespero da mulher causa uma emoção indefinida no enunciador masculino: “Fez o meu olho brilhar dizendo que tá foda em casa” (75). Ao empregar “Fez meu olho brilhar” (75), não é possível definir se o enunciador demonstra empatia com o sofrimento feminino ou orgulho por ela o ter procurado. Esse afeto e fragilidade femininos culminam com a constatação do enunciador: “Capaz de se jogar no mundo” (76); “Sem noção nenhuma do que pensa ou faz” (77).

No subcampo *Homem protetor*, o par *Insegurança e Segurança* indicam os papéis atribuídos, socialmente, ao homem e à mulher. A enunciativa reproduz o discurso masculino sobre figura feminina que não consegue resolver os problemas que surgem sem a figura do homem. Ela, então, busca nele a fuga e a solução para suas angústias – “E foi pra rua espaiar” (70); “Buscar uma solução pros problemas que ela tinha” (71). Essa ideia de busca indica um gesto real de movimento – “Bateu no meu portão com lágrimas no rosto” (72). Gesto motivado por desespero e insegurança – “Me abraçou apertado num gesto desesperado” (73).

Agrupamento 62

“Cê me faz tão bem” (63); “Só de olhar teus olhos, baby, eu fico zen” (64);
“Cobertor” (65).

Ao encontrar o *homem protetor*, ela se sente protegida emocional e espiritualmente – “Cê me faz tão bem” (63) e “Só de olhar teus olhos, baby, eu fico zen” (64). Diante deste homem, que representa a segurança – “Cobertor” (65) –, ela alcança a calma e aconchego que buscava.

O Quadro 37 - a seguir - apresenta esse contraste entre a mulher frágil e insegura e o homem forte, seguro e que a protege.

Quadro 37: Formas de polarização no subcampo *Homem protetor*

<i>Contraste Mulher x Homem</i>	
<i>Mulher frágil e insegura</i>	<i>Homem forte, seguro e protetor</i>
Cê me faz tão bem (63)	Só de olhar teus olhos, baby, eu fico zen” (64)
Te dei meu coração (66)	Você cuidou tão bem (67)
E foi pra rua espairecer (70)	Bateu no meu portão (72)
Buscar uma solução pros problemas que ela tinha (71)	Me abraçou apertado num gesto desesperado (73)
Bateu no meu portão com lágrimas no rosto (72)	Fez meu olho brilhar dizendo que tá foda em casa (75)
E ela disse que não tá bem (74)	
Capaz de se jogar no mundo (76)	
Sem noção nenhuma do que pensa ou faz (77)	

Fonte: elaboração do autor

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pergunta que norteia esta tese é como a relação homem-mulher é retratada no léxico das letras de canção do universo musical do *funk* a partir da voz de Anitta. Procurou-se investigar de que forma foi construída a visão do homem e da mulher no âmbito do gênero musical *funk*, que ao mesmo tempo que é bastante divulgado é também visto com censura por parcela considerável da sociedade brasileira e é até mesmo objeto de tentativas de criminalização.

Observamos o gênero *letra de canção* como uma manifestação discursiva que possibilita perceber como os sujeitos do discurso compartilham seus estados emocionais tanto de maneira individual, quanto coletiva. A análise das escolhas lexicais que compõem essas letras permitiu a investigação de como funcionam as formas linguísticas na construção, manutenção e reprodução das relações humanas.

Ao escolhermos o gênero letra de canção como objeto de estudo e optarmos por letras compostas e interpretadas por Anitta, uma artista cuja obra originou-se no universo do *funk*, procuramos compreender como se dá a construção da relação homem-mulher nesse gênero musical, visto que é comum encontrarmos, no conjunto de letras de canções brasileiras, um histórico de composições que retratam a mulher pelo ponto de vista masculino, cujas escolhas lexicais revelam um universo feminino submisso ao homem.

Esta tese buscou entender como as escolhas lexicais das letras de canção compostas e interpretadas por Anitta poderiam desvelar o papel da mulher na configuração da canção brasileira do gênero musical *funk*, que nasce nas periferias e ganha os mais variados espaços e públicos mesmo enfrentando o conservadorismo da sociedade brasileira. Tais escolhas foram analisadas com base em princípios sociocognitivistas da ACD, especificamente o triângulo “cognição-discurso-sociedade” e o “quadrado ideológico” (Van Dijk, 2003).

Para escolhermos o *corpus* desta pesquisa, inicialmente, fizemos um levantamento da discografia de Anitta, visando a identificar quais letras de canção tratam da temática homem-mulher. Após a verificação das letras de canção sob o tema, selecionamos vinte letras, lançadas entre os anos de 2013 e 2019, cuja escolha lexical se mostrou mais relevante para os objetivos desta tese.

As letras de canções compostas e interpretadas por Anitta demonstraram a manutenção de algumas características, historicamente, presentes nas canções brasileiras em seus mais diversos gêneros musicais, como os festejos, a passionalidade e o prazer sexual, descrevendo encontros, partidas, separações, festas, quer sejam esses fatos ocorridos no passado, quer sejam esperados para o futuro. Na obra de Anitta, assim como em parte das canções brasileiras, o enunciador da letra da canção constitui-se a partir da existência de um *outro* que o complete.

Para entender as construções discursivas presentes nas letras de canção de Anitta, empregamos o triângulo cognição-discurso-sociedade e o quadrado ideológico para demonstrar as polarizações existentes na relação homem-mulher presente nas letras de canção.

No capítulo 1 desta tese, apresentamos os princípios norteadores da ACD segundo a perspectiva de Van Dijk, especificamente a vertente sociocognitivista, ancorada na ideia do triângulo discursivo cognição-discurso-sociedade e no quadrado ideológico.

O capítulo 2 teve como base o estudo do léxico e como se dá a formação dos campos semânticos, que mostram como é construída a rede associativa entre o léxico da língua em dadas situações discursivas. Nesse capítulo, baseamo-nos em Biderman (1978), Pottier (1972) e Ullmann (1964).

No terceiro capítulo, contextualizamos o gênero letra de canção e seu componente linguístico, que é o objeto de pesquisa do corpus desta tese. Procuramos tratar, ainda que de forma breve, do surgimento do funk e o lugar que passou a ocupar dentro do universo de canções brasileiras. Neste capítulo, para situar a obra de Anitta, refizemos a construção dos diversos estereótipos que a mulher recebeu na história da canção brasileira. Tais contextualizações serviram de base para que pudéssemos abordar e localizar a obra de Anitta no universo das canções brasileiras, indicando sua relevância para a expansão do gênero musical funk e para a re colocação da mulher na relação homem-mulher. Para a elaboração do capítulo 3, foi de suma importância as pesquisas baseadas nas obras de Caretta (2013), Napolitano (2005), Severiano e Mello (2002, 2006), Tatit (2008).

O capítulo 4 traz a análise do corpus a partir do arcabouço teórico escolhido para essa tese. Como forma de procedimento, dividimos as letras em

lexias e as organizamos em três campos semânticos, que por sua vez foram divididos em subcampos semânticos:

Campos semânticos: <i>Mulher Provocadora</i>
Subcampos semânticos: <i>Menina-mulher; Mulher soberana; Mulher vingativa</i>
Campos semânticos: <i>Mulher Ativa x Homem Objetificado</i>
Subcampos semânticos: <i>Homem-objeto; Desejo feminino; Sexo ardente</i>
Campos semânticos: <i>Mulher Frágil</i>
Subcampos semânticos: <i>Fidelidade e cumplicidade; Idealização amorosa; Homem protetor</i>

Fonte: elaboração do autor

Nossa análise mostrou que as letras compostas e interpretadas por Anitta apresentam a relação entre o homem e a mulher construída sobre um tripé: *mulher-objeto; homem-objeto e mulher frágil*. As três hastes desse tripé indicaram que uma parte da construção das letras de canção ainda mantém uma ideia de idealização feminina frente à presença do homem. No entanto, nas letras de canção de Anitta, a mulher toma as decisões sobre o que se deve permitir a si e ao outro, tendo em vista que o ponto de vista é feminino em todas as situações, mesmo nas que é dada voz ao homem.

A relação entre homens e mulheres que se concebe a partir do estudo das letras de canção do *corpus* desta tese nos mostrou que Anitta colocou a mulher como figura central nessa relação.

O primeiro grande campo semântico que temos é o da *Mulher provocadora*, cujas lexias demonstraram que a mulher desse campo exerce uma busca por se impor diante do outro, demonstrando domínio sobre os enunciatários envolvidos nos eventos comunicativos.

A figura feminina da *Mulher provocadora* nos é apresentada sob três formas que mantém coerência com essa imagem central. Comum no cânone musical brasileiro, a *Menina-mulher*, que as letras de canção de Anitta nos traz mostram o feminino dividido entre o lúdico e o sedutor. Aqui, a figura da menina, que é esperada pelo homem para se tornar mulher, tem o domínio das ações e faz desse homem um ser manipulável pela dicotomia que a menina-mulher apresenta e sua como arma de dominação sobre o enunciatário masculino.

Crescida a menina-mulher, as letras de canção analisadas nesta tese mostraram a figura da *Mulher soberana*, que não mais emprega a sedução

infantilizada para comandar as ações de forma teatral. A mulher que assumiu sua soberania e se colocou numa posição de comando exerce o poder da conquista de controle da situação.

Assim como a figura da menina-mulher foi bastante explorada no universo das canções brasileiras nos mais diversos gêneros, o mesmo ocorreu com a *Mulher vingativa*, que em outros momentos da história musical brasileira foi tratada de forma desprestigiada. No corpus formado pelas letras de canção de Anitta, essa figura feminina que se vinga foi apresentada pela enunciativa como uma mulher que passou da menina brincalhona e teatral para aquela que busca vingar-se das amarras conservadoras com as quais a sociedade tenta mantê-la presa ao mostrar a relação homem-mulher. A Mulher vingativa não mais aceita um papel de submissão ou daquela que tantas vezes perdeu o homem.

O segundo grande campo semântico que analisamos nesta tese foi Mulher ativa x Homem objetificado. Neste campo, pudemos observar como as letras de canção trouxeram a objetificação dos corpos femininos e masculinos sob o ponto de vista da própria mulher. Tal objetificação fez notarmos a sexualidade presente na relação homem-mulher a partir da perspectiva feminina. Esse grande campo semântico foi dividido em Homem-objeto, Desejo feminino e Sexo ardente.

Em *Homem-objeto*, as lexis selecionadas nos mostraram que houve uma inversão do papel historicamente atribuído à mulher, costumeiramente vista como objeto do desejo masculino nas canções brasileiras. Um dos aspectos que o corpus deste trabalho nos permitiu observar foi que, dentro do universo das letras de canção de Anitta, a relação homem-mulher, exposta por um ponto de vista feminino, apresentou a objetificação masculina como um elemento construído pela mulher.

No subcampo *Desejo feminino*, a mudança de postura da mulher em relação ao homem ficou mais evidente. As letras de canção de Anitta, presentes nesse subcampo, nos mostraram o discurso de uma enunciativa que passou a tomar a iniciativa das ações e a expressar seus desejos. A mulher presente em *Desejo feminino* dirigiu-se diretamente a seu interlocutor para expressar sua própria sexualidade, objetificando o seu corpo como forma de saciar seu próprio desejo e não mais o desejo masculino.

As lexias que formaram o subcampo semântico *Sexo ardente* demonstraram que o sexo está, ao menos semanticamente, associado à loucura. Isso ocorre porque nas letras de canção desse subcampo não há a idealização amorosa, ao menos não como nos moldes do amor romântico. Aqui, o que notamos foi que a aproximação entre a loucura e o sexo se dá de maneira marcada pelo descontrole. Ainda que o fato de a emoção se sobrepor à razão seja uma característica do amor romântico, essa aproximação não se deu neste subcampo semântico.

O terceiro grande campo semântico construído nesta tese é o da *Mulher frágil*. No tripé que as letras de canção desse corpus formam, este é o que mantém maior conexão entre a obra de Anitta e o que encontramos em grande parte das letras de canções brasileiras em seus mais diversos gêneros: a mulher frágil que busca os braços do homem como local de proteção. Neste campo semântico, pudemos perceber a retomada da tradição romântica das relações amorosas, repleta de idealização. Esse campo foi dividido em *Fidelidade e Cumplicidade*, *Idealização amorosa* e *Homem protetor*.

Em *Fidelidade e Cumplicidade*, notou-se a presença de dois sentimentos bastante caros para a relação homem-mulher na tradição da canção brasileira: fidelidade e cumplicidade. Esse subcampo manteve a temática de um amor idealizado, construído sob as bases da paixão cúmplice, em que ser fiel é a garantia da manutenção da relação amorosa.

No subcampo *Idealização amorosa*, as lexias das letras de canção apresentaram a temática comum às músicas passionais tão presentes nas canções brasileiras, que é a durabilidade, a inevitabilidade e perfeição do amor alcançada pela entrega incondicional do par amoroso. Aqui, a relação homem-mulher baseia-se numa noção quase divina do amor, como se toda a carnalidade presente nos campos semânticos *Mulher provocadora* e *Mulher ativa x Homem objetificado* pertencessem a um outro tempo ou a outro corpus.

Como último subcampo, a figura do *Homem protetor* funciona como uma espécie de contraponto à *Menina-mulher* do primeiro grande campo desse trabalho – *Mulher provocadora*. Aqui, percebemos a retomada da ideia de que a mulher só estará completa e segura se estiver sob a guarda de uma figura masculina, que a acolhe, orienta e a apazigua. A ideia de que a mulher é um ser

frágil e de que precisa de proteção acompanha parte das letras de canção deste corpus.

A análise do corpus presente nessa tese nos mostrou que houve um deslocamento significativo no papel atribuído à mulher nas relações frente ao homem. Ainda que parte do arcabouço das letras de canção compostas e interpretadas por Anitta tenham se ancorado em temáticas canônicas para as canções brasileiras, sua obra apresenta a mulher como aquela que, abertamente, toma a iniciativa da busca pelo prazer sexual, bem como não abre concessão para indicar que a objetificação tanto do seu corpo quanto do corpo masculino tem como objetivo primordial a satisfação das vontades e visões femininas na relação homem-mulher.

REFERÊNCIAS

- ANITTA. *Anitta*. Rio de Janeiro: Warner, 2013. 1 CD (43 min).
- _____. *Ritmo Perfeito*. Rio de Janeiro: Warner, 2014. 1 CD (35 min).
- _____. *Bang*. Rio de Janeiro: Warner, 2015. 1 CD (42 min).
- _____. *Solo* (EP). Rio de Janeiro: Warner, 2018. Download digital (9 min).
- _____. *Kisses*. Rio de Janeiro: Warner, 2019. 1 CD (29 min)
- BARBOSA, M.A. Aspectos da produtividade léxica. *Língua e Literatura*. São Paulo: Edusp, 1979, p. 165 - 183.
- _____. Modelos em Lexicologia. *Língua e Literatura*, São Paulo: Edusp, 1980 p. 261 – 279.
- BARROS, S. M. Bases filosóficas da análise de discurso crítica. In: BATISTA JR, J. R. L., MELO, I. F., SATO, D. T. B. (orgs.) *Análise de Discurso Crítica – para linguistas e não linguistas*. São Paulo: Parábola, 2018.
- BATISTA, M. *Anitta – O livro das poderosas*. São Paulo: Universo dos Livros Editora Ltda., 2017.
- BENNY, N. *Faz sentir*. Rio de Janeiro: Deckdisc, 2014. Download digital (3:44).
- BIDERMAN, M. T. C. Fundamentos da Lexicologia. In: _____. *Teoria Linguística: teoria lexical e computacional*. Rio de Janeiro - São Paulo: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1978.
- _____. As ciências do léxico. In: ISQUERDO, A. N.; OLIVEIRA, A. M.P. P. de (orgs.). *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia*. 2.ed. Campo Grande: Ed. UFMS, 2001, pp. 13-22.
- BRANDÃO, H. H. M. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- CANÇADO, M.; AMARAL, L. *Introdução à Semântica Lexical – Papéis temáticos, aspecto lexical e decomposição de predicados*. Petrópoles: Vozes, 2017.
- CARETTA, Á. A. *Estudo dialógico da canção popular brasileira*. São Paulo: Annablume, 2013.

COUTINHO, T. *Cai de boca no meu b*3t@o – o funk como potência do empoderamento feminino*. São Paulo: Claraboia, 2021.

CYMROT, D. *O funk na batida – baile, rua e parlamento*. São Paulo: Editora Sesc, 2022.

FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo: as ideias do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola, 2009.

FERRAREZI JUNIOR, C., BASSO, R. (Orgs.) *Semântica, semânticas – uma introdução*. São Paulo: Editora Contexto, 2013.

FIGUEIREDO, A. *Música brasileira e cultura popular em crise – Histórico da cultura brasileira do período colonial aos dias de hoje e o diagnóstico da atual crise cultural em que vivemos*. 2015. *E-book disponível para venda amazon.com.br

GIL, B. D. A canção de consumo: léxico e ideologia. In: Gil. B. D.; CARDOSO, E. A.; CONDÉ, V. G. (Org.). *Modelos de Análise Linguística*. São Paulo: Contexto, v. 1, p. 79 – 95, 2009.

_____. Vocabulário e Ensino: uma análise léxico-semântica da canção Batelaje, de Edvaldo Santana. In: Gil. B. D.; AMADO, R. S. (Org.). *Reflexões sobre o ensino de português para falantes de outras línguas*. São Paulo: Paulistana, p. 7 – 12, 2012.

GOFFMAN, E. *Representação do eu na vida cotidiana*. São Paulo: Editora Vozes, 2014.

GUIMÊ, MC. *Plaquê de 100*. Independente, 2012. Download digital (2:55)

LEAL, T. *O show das poderosas: Anitta e a performance do sucesso feminino*. Ciberlegenda, Niterói, n. 35, p. 110 – 121, 2017.

MARQUES, M. H. D. *Iniciação à semântica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1990.

NAPOLITANO, M. *História e Música – História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NETO, J.C.M. *O cão sem plumas, O rio, Morte e vida Severina e outros poemas*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2012.

PINKSKY, C. B. *Nova história da mulher no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

POPOZUDA, V. *Beijinho no ombro*. Rio de Janeiro: Parda Records, 2014. Download digital (3 min).

_____. *Eu sou a diva que você quer copiar*. Rio de Janeiro: Parda Produções, 2014. Download Digital (2:27).

POTTIER, B. *Estruturas linguísticas do português*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

QUEBRA-BARRACO, T. *Cachorra chapa quente*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fX8hXveVVYc>.

RANGEL, V. *Vanessa Rangel*. Rio de Janeiro: EMI, 1997. 1 CD (46:38)

SAMPAIO, P.; ANITTA. *Chama meu nome*. Rio de Janeiro: Warner, 2022. 1 CD (27 min)

SOU feia mas tô na moda. Direção de Denise Garcia. Brasil: Imovision, 2005.

SEVERIANO, J., MELLO, Z. H. de. *A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras, Vol. 1: 1901 – 1957*. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. *A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras, Vol. 2: 1958 – 1985*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *Uma história da música popular brasileira: das Origens à Modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2013.

TATIT, L. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

ULLMANN, S. *Semântica – Uma introdução à ciência do significado*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.

VAN DIJK, T. A. *Ideología y discurso: una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Ariel, 2003

_____. *Cognição, discurso e interação*. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

_____. *Discurso y Conocimiento – Uma aproximação sociocognitiva*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2016.

_____. *Discurso e Poder*. São Paulo: Contexto, 2018.

VIANNA, H. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

VILELA, M. *Estruturas léxicas do português*. Coimbra: Almedina, 1979.

_____. *Estudos de lexicologia do português*. Coimbra: Almedina, 1994.

_____. O léxico do português: perspectiva geral. In: *Ensino da língua portuguesa: léxico, discurso e gramática*. Coimbra: Almedina, 1995.

WODAK, R. y MEYER, M. *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa, 2003.

ANEXOS**Anexo 1 Letras de canção do *corpus******Achei (2013)***

Oh ohh sai esse daqui tem dona
Oh ohh sai esse daqui tem dona
Oh ohh sai esse daqui tem dona
Oh ohh sai

Achei, o cara mais perfeito desse mundo
Bolei, vou garantir em questão de segundos
Perdeu, vim avisar que existe mas esse já é meu
Oh oh esse aqui é meu

Achei, pensei que nunca ia ver na vida
Peguei, agora tá na minha e eu na dele
Pirei, tô arrasando e elas tão com inveja que eu sei
Oh oh hoje eu me dei bem

Pisca alerta, sinal de fumaça, brasa, esse já é meu
Sai da frente que esse eu vou levar pra casa
Vai encontrar o seu

Oh ohh sai esse daqui tem dona
Oh ohh sai esse daqui tem dona
Oh ohh sai esse daqui tem dona
Oh ohh sai

Achei, o cara mais perfeito desse mundo
Bolei, vou garantir em questão de segundos
Perdeu, vim avisar que existe mas esse já é meu
Oh oh esse aqui é meu

Achei, pensei que nunca ia ver na vida
Peguei, agora tá na minha e eu na dele
Pirei, tô arrasando e elas tão com inveja que eu sei
Hoje eu me dei bem

Pisca alerta, sinal de fumaça, brasa, esse já é meu
Sai da frente que esse eu vou levar pra casa
Vai encontrar o seu

Oh ohh sai esse daqui tem dona
Oh ohh sai esse daqui tem dona
Oh ohh sai esse daqui tem dona
Oh ohh sai

Oh ohh sai esse daqui tem dona
Oh ohh sai esse daqui tem dona
Oh ohh sai esse daqui tem dona

Oh ohh sai
Sai

Meiga e Abusada (2013)

Eu posso conquistar tudo que eu quero
Mas foi tão fácil pra te controlar
Com jeito de menina brincalhona
A fórmula perfeita pra poder te comandar

Pensou que eu fosse cair mesmo nesse papo?
Que tá solteiro e agora quer parar
Eu finjo, vou fazendo meu teatro
E te faço de palhaço, pra te dominar

Tá fazendo tudo que eu mando
Achando que logo vai me ter
Mas no fundo eu só tô brincando com você

Poderosa, eu sou quase um anjo
Hipnose, já ganhei você
Nesse jogo vamos ver quem é que vai vencer

Toda produzida, ah
Te deixa quente
Meiga e abusada, faça você se perder
E quem foi que disse que eu estava apaixonada por você
Eu só quero saber

Linda e perfumada, ah
Na tua mente
Faz o que quiser comigo na imaginação
Homem do teu tipo eu uso, mas se chega lá eu digo não

Eu posso conquistar tudo que eu quero
Mas foi tão fácil pra te controlar
Com jeito de menina brincalhona
A fórmula perfeita pra poder te comandar

Pensou que eu fosse cair mesmo nesse papo?
Que tá solteiro e agora quer parar
Eu finjo, vou fazendo meu teatro
E te faço de palhaço, pra te dominar

Tá fazendo tudo que eu mando
Achando que logo vai me ter
Mas no fundo eu só tô brincando com você

Poderosa, eu sou quase um anjo
Hipnose, já ganhei você
Nesse jogo vamos ver quem é que vai vencer

Toda produzida, ah
Te deixa quente
Meiga e abusada, faço você se perder
E quem foi que disse que eu estava apaixonada por você
Eu só quero saber

Linda e perfumada, ah
Na tua mente
Faz o que quiser comigo na imaginação
Homem do teu tipo eu uso, mas se chega lá eu digo não
Eu sempre digo não

Toda produzida, ah
Te deixa quente
Meiga e abusada, faço você se perder
E quem foi que disse que eu estava apaixonada por você
Eu só quero saber

Linda e perfumada, ah
Na tua mente
Faz o que quiser comigo na imaginação
Homem do teu tipo eu uso, mas se chega lá eu digo não

Menina Má (2013)

Me olha e deseja que eu veja
Mas já digo: Não vai rolar!
Agora é tarde pra você querer me ganhar
Rebolo, te olho
Mas eu não quero mais ficar
Eu admito que acho graça em ver você babar

Vem, se deixa render
Vou como sereia naufragar você
Satisfaço o meu prazer
Te provocar e deixar você querer

Agora eu vou me vingar: Menina má
Vou provocar, vou descer, vou instigar
Me pede beijo, desejo
Não vou beijar
Pode sonhar!
Sou uma menina má

Agora eu vou me vingar: Menina má
 Vou provocar, vou descer, vou instigar
 Me pede beijo, desejo
 Não vou beijar
 Pode sonhar!
 Sou uma menina má

Não para (2013)

Hoje cê pode chegar que eu tô querendo
 Cê pode até só olhar, mas hoje eu quero, vem
 Aproveita que hoje eu tô querendo
 Pode chegar e não para

É só por hoje que eu estou querendo
 A gente pira, se acaba, vai descendo, vem
 Se tu aguenta, descobre o meu talento
 Pode chegar e não para

Viu? Eu vim pra ficar
 Abre pra eu passar
 Vai ter que respeitar
 Não para, não
 Vai, não para, não para, não

Vem, que a gente vai mostrar para o que veio
 Vem, que a gente vai mostrar para o que veio
 Vem, que no final a gente chega e pega fogo
 Pode chegar e não para

Vem, que a gente vai mostrar para o que veio
 Vem, que a gente vai mostrar para o que veio
 Vem, que no final a gente chega e pega fogo
 Pode chegar e não para

Hoje cê pode chegar que eu tô querendo
 Cê pode até só olhar, mas hoje eu quero, vem
 Aproveita que hoje eu tô querendo
 Pode chegar e não para

É só por hoje que eu estou querendo
 A gente pira, se acaba, vai descendo, vem
 Se tu aguenta, descobre o meu talento
 Pode chegar e não para

Viu? Eu vim pra ficar
 Abre pra eu passar
 Vai ter que respeitar
 Não para, não
 Vai, não para, não para, não

Vem, que a gente vai mostrar para o que veio
 Vem, que a gente vai mostrar para o que veio
 Vem, que no final a gente chega e pega fogo
 Pode chegar e não para

Vem, que a gente vai mostrar para o que veio
 Vem, que a gente vai mostrar para o que veio
 Vem, que no final a gente chega e pega fogo
 Pode chegar e não para
 Não para
 Não para
 Não para
 Não para

Show das Poderosas (2013)

Prepara, que agora é a hora
 Do show das poderosas
 Que descem e rebolam
 Afrontam as fogosas
 Só as que incomodam
 Expulsam as invejosas
 Que ficam de cara quando toca
 Prepara

Se não tá mais à vontade, sai por onde entrei
 Quando começo a dançar, eu te enlouqueço, eu sei
 Meu exército é pesado, e a gente tem poder
 Ameaça coisas do tipo: Você!
 Vai!

Solta o som, que é pra me ver dançando
 Até você vai ficar babando
 Para o baile pra me ver dançando
 Chama atenção à toa
 Perde a linha, fica louca

Solta o som, que é pra me ver dançando
 Até você vai ficar babando
 Para o baile pra me ver dançando
 Chama atenção à toa
 Perde a linha, fica louca

Prepara, que agora é a hora
 Do show das poderosas
 Que descem, rebolam
 Afrontam as fogosas
 Só as que incomodam
 Expulsam as invejosas

Que ficam de cara quando toca
Prepara

Se não tá mais à vontade, sai por onde entrei
Quando começo a dançar, eu te enlouqueço, eu sei
Meu exército é pesado, e a gente tem poder
Ameaça coisas do tipo: Você!
Vai!

Solta o som, que é pra me ver dançando
Até você vai ficar babando
Para o baile pra me ver dançando
Chama atenção à toa
Perde a linha, fica louca

Solta o som, que é pra me ver dançando
Até você vai ficar babando
Para o baile pra me ver dançando
Chama atenção à toa
Perde a linha, fica louca
Fica louca
Fica louca
Prepara

Tá na mira (2013)

Não sou de falar, mas me peguei pensando em você
Presta muita atenção no que eu vou dizer
Eu tô querendo, louca, tonta, doida pra te ter
Me agarra, pega, mas só se for pra valer

Eu não sou de falar, mas eu quero você
Virou foco, meta, nem consigo entender
Tipo mágica, foi rápido pra eu te querer
Mas baixa a bola, agora vem meu proceder

Se for parar, cê fica
Se vai ficar, não brinca
Sou mais que uma conquista
Não sou mulher da pista

Tirou a sorte grande
Cuidado, não me espante
Sou diferente, quente

Não dá mole, me garante
Mas se tu não quiser, eu quero menos ainda
Se fizer pouco caso, eu quero menos ainda
Vai ou fica
Se decida
Tá na mira

Seu tempo tá passando, tá

Mas se tu não quiser, eu quero menos ainda
 Se fizer pouco caso, eu quero menos ainda
 Vai ou fica
 Se decida
 Tá na mira
 Seu tempo tá passando, tá

Não sou de falar, mas me peguei pensando em você
 Presta muita atenção no que eu vou dizer
 Eu tô querendo, louca, tonta, doida pra te ter
 Me agarra, pega, mas só se for pra valer

Eu não sou de falar, mas eu quero você
 Virou foco, meta, nem consigo entender
 Tipo mágica, foi rápido pra eu te querer
 Mas baixa a bola, agora vem meu proceder

Se for parar, cê fica
 Se vai ficar, não brinca
 Sou mais que uma conquista
 Não sou mulher da pista

Tirou a sorte grande
 Cuidado, não me espante
 Sou diferente, quente!

Não dá mole, me garante
 Mas se tu não quiser, eu quero menos ainda
 Se fizer pouco caso, eu quero menos ainda
 Vai ou fica
 Se decida
 Tá na mira
 Seu tempo tá passando, tá

Mas se tu não quiser, eu quero menos ainda
 Se fizer pouco caso, eu quero menos ainda
 Vai ou fica
 Se decida
 Tá na mira
 Seu tempo tá passando, tá

Zen (2014)

Uhhh uhhh uhhhh uhhhh

Olha, cê me faz tão bem
 Só de olhar teus olhos, baby, eu fico zen
 Coração acelerado a mais de cem

Juro que eu não quero mais ninguém
Você me faz tão bem

Olha, cê me faz tão bem
Só de olhar teus olhos, baby, eu fico zen
Coração acelerado a mais de cem
Juro que eu não quero mais ninguém
Você me faz tão bem

Olha, baby, eu não tô mais na idade
Se quiser ir embora fique à vontade
Esperava um pouco de maturidade em você
Olha, tenta me levar a sério
Esse nosso lance já não tem mistério
Eu já te falei que tudo o que eu mais quero é você

Então
Tenta não me provocar
Que eu prometo, não vou complicar
Feito nuvem solta pelo ar
É assim que eu vou te levar
Porque

Olha, cê me faz tão bem
Só de olhar teus olhos, baby, eu fico zen
Coração acelerado a mais de cem
Juro que eu não quero mais ninguém
Você me faz tão bem

Olha, baby, eu não tô mais na idade
Se quiser ir embora fique à vontade
Esperava um pouco de maturidade em você

Olha, tenta me levar a sério
Esse nosso lance já não tem mistério
Eu já te falei que tudo o que eu mais quero é você

Então
Tenta não me provocar
Que eu prometo, não vou complicar
Feito nuvem solta pelo ar
É assim que eu vou te levar

Porque
Olha, cê me faz tão bem
Só de olhar teus olhos, baby, eu fico zen
Coração acelerado a mais de cem
Juro que eu não quero mais ninguém
Você me faz tão bem

Olha, cê me faz tão bem
Só de olhar teus olhos, baby, eu fico zen
Coração acelerado a mais de cem
Juro que eu não quero mais ninguém
Você me faz tão bem

Uhhh uhhh uhhhh uhhhh

Blá blá blá (2014)

Vou rebolar só porque você não gosta
Se não quiser me olhar, vira de costas
Você vai ter que aturar
Porque
E para de falar, blá blá blá

Você achou que não tinha nada a perder
Que eu fosse boba assim pra obedecer
Até que teu beijo é bom
Mas vê se abaixa o tom
Você não manda em mim
O jogo é assim

Eu avisei que não ia mais te dar moral
A fila andou e você foi pro final
Até que teu beijo é bom
Mas vê se abaixa o tom
Você não manda em mim
O jogo é

Até que você faz bem
Mas eu sou de ninguém
Sabe o que aconteceu
Você perdeu

Vou rebolar só porque você não gosta
Se não quiser me olhar, vira de costas
Você vai ter que aturar
Porque eu vim pra te provocar
E para de falar, blá blá blá

Você achou que não tinha nada a perder
Que eu fosse boba assim pra obedecer
Até que teu beijo é bom
Mas vê se abaixa o tom
Você não manda em mim
O jogo é assim

Eu avisei que não ia mais te dar moral
A fila andou e você foi pro final

Até que teu beijo é bom
Mas vê se abaixa o tom
Você não manda em mim
O jogo é

Até que você faz bem
Mas eu sou de ninguém
Sabe o que aconteceu
Você perdeu

Vou rebolar só porque você não gosta
Se não quiser me olhar, vira de costas
Você vai ter que aturar
Porque eu vim pra te provocar
E para de falar, blá blá blá

Vou rebolar só porque
Se não quiser me olhar
Você vai ter que aturar
Porque eu vim pra te provocar
E para de falar, blá blá blá

Cobertor (2014)

Eu sei que o tempo pode afastar a gente
Mas se o tempo afastar a gente
É porque o nosso amor é fraco demais
E amores fracos não merecem o meu tempo, não mais

Simplesmente eu sei que tudo que foi
Importante pra mim
Da minha vida se foi
Então me fez ser assim
Dentro dessa armadura, nessa vida dura
Não sou Indiana Jones
Então, sem aventura

Porque só tinha conhecido gente louca
Tinha medo de um: Eu te amo
Sair da minha boca
Até que um dia ele saiu
Eu gelei, te olhei
Você disse: Eu também; e sorriu

Maluco o suficiente pra gostar de mim
Corajoso o suficiente pra ir até o fim
Se eu tivesse te desenhado e te encomendado
Teria feito exatamente assim

Ele me disse: Vai

Eu disse: Já vou
Ele me disse: Volta
Eu disse: Ôoo
Ai que saudade de você
Debaixo do meu cobertor
Ai que saudade de você
Debaixo do meu cobertor

Eu sei que sobre nós
Tudo é sempre complicado
Mas um dia vai se descomplicar, pode acreditar
Te dei meu coração, você cuidou tão bem
Que agora quero entregar meu corpo pra você também

Vem, me diz se eu tô errado, mina
Mas algo me diz que a nossa vibe combina
Eu tava ali, procurando o meu rumo pra seguir
Que bom quando eu te vi, tava tudo tão chato por aqui

Eterno nada é, posso dizer
Mas eu vou fazer o possível pro nosso amor ser
Um dia a gente vai se ver bem velhinho pelo espelho
E eu cantando outra música pra você

Pois quando a gente se entrega pra vida
A vida só nos devolve coisas boas
E ela me deu você
E eu vi nessa corrida que você é só você
E pessoas são pessoas

Ele me disse: Vai
Eu disse: Já vou
Ele me disse: Volta
Eu disse: Ôoo
Ai que saudade de você
Debaixo do meu cobertor
Ai que saudade de você
Debaixo do meu cobertor

Eu sei que o tempo pode afastar a gente
Mas se o tempo afastar a gente
É porque o nosso amor é fraco demais
E amores fracos não merecem o meu tempo

Mulher (2014)

Ela nem ligou pro patrão
Deixou o véio na mão
E foi pra rua espaiar
Buscar uma solução

Pros problema que ela tinha
Deu um giro na cidade
Quando decidiu me ver
Bateu no meu portão com lágrimas no rosto
Quase que eu sinto o gosto
Quando lembro dela assim
Me abraçou apertado
Num gesto desesperado.
Saudade mútua, ela se entregou pra mim

E ela disse que não tá bem
Fez o meu olho brilhar dizendo que tá foda em casa
E que os problema tão demais
Capaz de se jogar no mundo
Sem noção nenhuma do que pensa ou faz

Eu disse: Então, meu bem
Cê sabe que eu sempre te quis
Que bom que veio me procurar
Se quiser desabafar, fica à vontade
Mas com toda essa saudade
Eu nem vou te deixar falar

Mulher, cé sabe o que vou te dizer
Os seus problema, a gente tem que resolver
Mas deixa pra amanhã, deixa pra amanhã
Porque hoje eu vou te fazer mulher

Sabe o que eu vou te dizer?
Os seus problema, a gente tem que resolver
Mas deixa pra amanhã, porque hoje eu vou te fazer

Ela levanta antes de mim capricha
Na maquiagem só pra me agradar
Menina sina da minha vida
E vê que a minha mina é linda
Quando a gente vai dormir
E ainda é quando acordar
Ela é um poço de qualidade e defeito
Cada jeito dela é uma emoção
Toda mulher causa um efeito
Que esconde que seu corpo perfeito
É só um convite pro que ela tem no coração

E ela disse que não tá bem
Fez o meu olho brilhar dizendo que tá foda em casa
E que os problema tão demais
Capaz de se jogar no mundo
Sem noção nenhuma do que pensa ou faz

Eu disse: Então, meu bem
Cê sabe que eu sempre te quis
Que bom que veio me procurar
Se quiser desabafar, fica à vontade
Mas com toda essa saudade
Eu nem vou te deixar falar

Mulher, tu sabe o que vou te dizer
Os seus problema, a gente tem que resolver
Mas deixa pra amanhã, deixa pra amanhã
Porque hoje eu vou te fazer mulher

Sabe o que eu vou te dizer?
Os seus problema, a gente tem que resolver
Mas deixa pra amanhã, porque hoje eu vou te fazer

[Projota]

Se eu demorar, me espera
Se eu te enrolar, me empurra
Se eu te entregar, aceita
Se eu recusar, me surra
Se eu sussurrar, escuta
Se eu balançar, segura
Se eu gaguejar, me entende
Se eu duvidar, me jura
Se eu for só teu, me tenha
Se eu não for, me larga
Se eu te enganar, descobre
Se eu te trair, me flagra
Se eu merecer, me bate
Se eu me mostrar, me veja
Se eu te zoar, me odeia
Mas se eu for bom, me beija
Se tu tá bem, eu tô
Se tu não tá, também
Não tô legal, não tô
Pergunto: O quê que tem?
Tu diz que tá tranquila
Mas eu sei que tu não está
Tu tá bolada, filha?
Vamos desembolar
Se eu te amar, me sente
Se eu te tocar, se assanha
Se eu te olhar, sorria
Se eu te perder, me ganha
Se eu te pedir, me dá
Se for brigar, pra quê?
Se eu chorar, me anima
Mas se eu sorrir é por você, mulher

Sabe o que eu vou te dizer?
 Os seus problema, a gente tem que resolver
 Mas deixa pra amanhã, deixa pra amanhã
 Porque hoje eu vou te fazer mulher

Sabe o que eu vou te dizer?
 Os seus problema, a gente tem que resolver
 Mas deixa pra amanhã, deixa pra amanhã
 Deixa pra amanhã, porque hoje
 Eu vou te fazer *Na batida*, mulher

Na batida (2014)

Não dá mole, vem pra cá
 Não tem hora pra acabar
 O clima tá esquentando
 Eu só vim avisar

Se pensou que ia desistir
 Não precisa se iludir
 Não sou daquelas que pedem pra parar
 Pra parar

Na batida
 É que eu fico sem pensar
 Para a pista
 Vem que aqui é o meu lugar

Na batida
 Nem adianta tentar
 Aqui é o meu lugar
 Aqui é o meu lugar

E depois que começar
 Não se arrepende
 E depois que me atiçar
 Não adianta mais!
 Quando me atiçar
 Não adianta mais!
 Quando eu me mexer
 Vai ver quem vai perder!

E depois que começar
 Não se arrepende
 E depois que me atiçar
 Não adianta mais!
 Quando me atiçar
 Não adianta mais!
 Quando eu me mexer
 Vai ver quem vai perder!

Não dá mole, vem pra cá
Não tem hora pra acabar
O clima tá esquentando
Eu só vim avisar

Se pensou que ia desistir
Não precisa se iludir
Não sou daquelas que pedem pra parar
Pra parar

Na batida
É que eu fico sem pensar
Para a pista
Vem que aqui é o meu lugar

Na batida
Nem adianta tentar
Aqui é o meu lugar
Aqui é o meu lugar

E depois que começar
Não se arrepende
E depois que me atiçar
Não adianta mais!
Quando me atiçar
Não adianta mais!
Quando eu me mexer
Vai ver quem vai perder!

E depois que começar
Não se arrepende
E depois que me atiçar
Não adianta mais!
Quando me atiçar
Não adianta mais!
Quando eu me mexer
Vai ver quem vai perder!

No meu talento (2014)

Mc Guimê:
Vai segurando, moleque
Anitta
Mc Guimê, wow
Chega, fecha o closet na maldade
Que hoje eu vou pegar você
Hoje eu vou pegar você
Hoje eu vou pegar
Vem, que eu já tô cheia de vontade
De fazer acontecer
Hoje eu vou te enlouquecer

Hoje eu vou te enlouquecer

Vem, chega mais perto
Vai, fica à vontade
É que eu tô querendo a noite toda

Não, não para agora
Vai, se movimenta
Vem, que eu não tô aqui à toa
Pode vir que vai começar
Não tem mais jeito
E não adianta tentar
Já foi, tá feito
Esse som é pra dominar
Teu pensamento
Vem que eu vou te hipnotizar
No meu talento

Pode vir que vai começar
Não tem mais jeito
E não adianta tentar
Já foi, tá feito
Esse som é pra dominar
Teu pensamento
Vem que eu vou te hipnotizar
No meu talento

Chega, fecha o closet na maldade
Que hoje eu vou pegar você
Hoje eu vou pegar você
Hoje eu vou pegar
Vem que eu já tô cheia de vontade
De fazer acontecer
Hoje eu vou te enlouquecer
Hoje eu vou te enlouquecer

Vem, chega mais perto
Vai, fica à vontade
É que eu tô querendo a noite toda
Não, não para agora
Vai, se movimenta
Vem que eu não tô aqui à toa

Que se exploda o resto perante a gente
O resto é resto, não é gente da gente
Aguardar mais um verso pra entrar na sua mente
O clima fica quente quando você vem
Você me querendo, te quero também
São várias correntes e nota de 100
Ei, hahaha

Não tem hora pra acabar, pois é só o começo
Então vem logo aqui me pegar, depois te agradeço
Desse jeito se eu conheço
Faz a eternidade em simples momentos
Gata, me cata, me trata, me mata
No seu talento

Pode vir que vai começar
Não tem mais jeito
E não adianta tentar
Já foi, tá feito

Esse som é pra dominar
Teu pensamento
Vem que eu vou te hipnotizar
No meu talento
RJ, SP, Brasil
Vai segurando

Ritmo perfeito (2014)

Sei lá, o que será que você tem
Só sei que isso me faz tão bem
Não canso de te admirar
Reparar, sem parar

Sei lá, será que é só um sonho bom
Quem sabe você tem o dom
Do que há de bom em me amplificar

Do jeito que você me olha
Nosso ritmo perfeito
Quando você vai embora
Mas volta pra me dar um beijo

Teu jeito simples de dizer
Que eu sou especial
Só pra me convencer
Que tudo é natural, wow!

Teu amor me faz enlouquecer (iê, iê, iê)
Na medida certa do prazer
E cada detalhe em você (iê, iê, iê)
Me dá mais vontade de fazer

Teu amor me faz enlouquecer (iê, iê, iê)
Na medida certa do prazer
E cada detalhe em você lê lê lê
Me dá mais vontade de fazer

De fazer o que, hein? De fazer o quê?
 De fazer o que, hein? De fazer o quê?
 De fazer o que, hein? De fazer o quê?
 De fazer o quê? De fazer o quê?

Bang (2015)

Vem na maldade, com vontade
 Chega, encosta em mim
 Hoje eu quero e você sabe que eu gosto assim

Uh, uh, uh, uh, uh
 Uh, uh, uh, uh, uh
 Uh, uh, uh, uh, uh

Bang (bang), dei meu tiro certo em você
 Deixa que eu faço acontecer
 Tem que ser assim pra me acompanhar, pra chegar
 Então vem, não sou de fazer muita pressão
 Mas não vou ficar na tua mão
 Se você quiser não pode vacilar
 Demorar

E pra te dominar
 Virar tua cabeça
 Eu vou continuar
 Te provocando

E pra escandalizar
 Dar a volta por cima
 Não vou parar, até te ver
 Pirando

Vem na maldade, com vontade
 Chega, encosta em mim
 Hoje eu quero e você sabe que eu gosto assim

Uh, uh, uh, uh, uh
 Uh, uh, uh, uh, uh
 Uh, uh, uh, uh, uh

Cravo e canela (2015)

Tão bela, ela é linda de verdade
 O que é realmente dela, nunca perde a validade
 Ser aquela luz que vai brilhar a eternidade
 O seu sorriso lindo, iluminando sua vida inteira

Tua pele traz o cheiro de jasmim

É teu perfume, com cravo, canela e alecrim
Procurando alguém só pra cuidar do seu jardim
Regando sua vida todo dia, até o fim

Tão bela, ela é a rainha da cidade
Ao som de baile funk, bossa nova e mocidade
Cinderela, volta pro castelo bem mais tarde
Fica até tarde, fica até tarde (ê, ê)

E vai sonhar em tê-la
Te dar: Bom dia, estrela
Vai te levar a lua, rua, nua
Sua canção

E vai sonhar em tê-la
Te dar: Bom dia, estrela
Vai te levar a lua, rua, nua
Sua canção

Quero com você, eu quero com você
Eu quero com

Eu quero ficar a te imaginar
Seremos um par
Subir no altar
Perder o All Star nos arcos da Lapa
Minha Cinderela

Olha aí, ela
Passando pela passarela
Eu te acompanho feito cena de novela

E tipo cravo e canela
Jantar à luz de velas
Você tão doce, sobremesa feita de Nutella
Minha musa de cinema
Romance é o nosso tema
Vamos vencer o Oscar
Rumo à Cannes nessa cena

E num poema de Drummond dizer: Te amo, sim
Provar do que é bom
E ter você pra mim
Eu canto pra ver se te encanto
Te quero em qualquer canto
Num conto de fadas
Te encontro pro amor

Pro amor, pro amor
O amor, o amor

O amor, o amor

E vai sonhar em tê-la
Te dar: Bom dia, estrela
Vai te levar a lua, rua, nua
Sua canção

E vai sonhar em tê-la
Te dar: Bom dia, estrela
Vai te levar a lua, rua, nua
Sua canção

Quero com você
Eu quero com você
Eu quero com você

Deixa ele sofrer (2015)

Deixa ele chorar, deixa ele chorar
Deixa ele sofrer
Deixa ele saber que eu tô curtindo pra valer
Deixa ele chorar, deixa ele sofrer
Deixa ele saber

Falei que pra mim ele não é rei
Tudo que eu podia falei
Não ia ficar assim
Se depender de mim
Ele vai enlouquecer

Pode implorar meu prazer
Que eu não vou me arrepender
Eu não sou tão fácil assim
Já acabou pra mim

Falou pra todo mundo que não me quer mais
Que amor e compromisso não te satisfaz
Agora feito bobo vem correr atrás
Sai me deixa em paz (sai me deixa em paz)

Agora se prepara, cê vai me encontrar
À noite, nas baladas, em qualquer lugar
Com a pessoa certa, pronto pra me amar
Pra me amar

Deixa ele chorar, deixa ele chorar
Deixa ele sofrer
Deixa ele saber que eu tô curtindo pra valer
Deixa ele chorar, deixa ele sofrer
Deixa ele saber

Falei que pra mim ele não é rei
 Tudo que eu podia falei
 Não ia ficar assim
 Se depender de mim
 Ele vai enlouquecer

Pode implorar meu prazer
 Que eu não vou me arrepender
 Eu não sou tão fácil assim
 Já acabou pra mim

Então, falou pra todo mundo que não me quer mais
 Que amor e compromisso não te satisfaz
 Agora feito bobo vem correr atrás
 Sai me deixa em paz (sai me deixa em paz)

Agora se prepara, cê vai me encontrar
 À noite, nas baladas, em qualquer lugar
 Com a pessoa certa, pronto pra me amar
 Pra me amar

Deixa ele chorar, deixa ele chorar
 Deixa ele sofrer
 Deixa ele saber que eu tô curtindo pra valer
 Deixa ele chorar, deixa ele sofrer
 Deixa ele saber (deixa ele sofrer)
 Deixa ele saber

Essa mina é louca (2015)

Essa mina é louca
 Quando eu tô bolado, ela quer beijo na boca
 Se eu tô com frio, ela tira a minha roupa
 Louca, essa mina é louca

Essa mina é louca
 Quando eu tô bolado, ela quer beijo na boca
 Se eu tô com frio, ela tira a minha roupa
 Louca, essa mina é louca

A gente sabe viver, conviver
 Dando prazer no anoitecer, amanhecer
 Eu e você, eu e você

E eu gosto dela
 Ela é encantada, ela é minha Cinderela
 Becos e vielas fazem sua passarela
 Vagabundo pira com a mina na favela
 É ela

Quem te ensina certin, faço tudin

Bem devagarin, pede gostosin
Vem cá, meu pretin
Desse jeito cê me deixa louquin

Essa mina é louca
Quando eu tô bolado, ela quer beijo na boca
Se eu tô com frio, ela tira a minha roupa
Louca, essa mina é louca

Essa mina é louca
Quando eu tô bolado, ela quer beijo na boca
Se eu tô com frio, ela tira a minha roupa
Louca, essa mina é louca

É que eu fui eleita a louca perfeita
Que tem a receita que se é feita
Com confeito que é feito com o coração
Tem tudo o que almeja, não importa o que seja
Na batalha, ela conquista
Nada é dado de bandeja

Ela curte uma bebedeira e música sertaneja
Quando dança e me beija sinto que ela me deseja mais e mais
Mesmo louca desse jeito, é muito mais do que mereço
Minha vida é ela quem faz

A gente sabe viver, conviver
Dando prazer no anoitecer, amanhecer
Eu e você, eu e você

A gente sabe viver, conviver
Dando prazer, no anoitecer, no amanhecer
Eu e você, eu e você

Essa mina é louca
Quando eu tô bolado, ela quer beijo na boca
Se eu tô com frio, ela tira a minha roupa
Louca, essa mina é louca

Essa mina é louca
Quando eu tô bolado, ela quer beijo na boca
Se eu tô com frio, ela tira a minha roupa
Louca, essa mina é louca

Volta amor (2015)

Por que não volta amor?
Se a saudade aumentou
Vê se esquece o que passou

Sei que ainda me ama
Então por que não volta?

Sei que sente falta de nós
De ouvir o som da minha voz
Dos nossos momentos
Quando estávamos a sós

Eu até tentei evitar
Prometi não mais te procurar
Mas não dá pra controlar
Quando o assunto é amor

Quero só te dizer
Que ainda amo você
Quero saber apenas

Por que não volta amor?
Se a saudade aumentou
Vê se esquece o que passou
Sei que ainda me ama
Então por que não volta?

Amor, se a saudade aumentou
Vê se esquece o que passou
Sei que ainda me ama
Então por que não volta?

Sei que sente falta de nós
De ouvir o som da minha voz
Dos nossos momentos
Quando estávamos a sós

Eu até tentei evitar
Prometi não mais te procurar
Mas não dá pra controlar
Quando o assunto é amor

Quero só te dizer
Que ainda amo você
Quero saber apenas

Por que não volta amor?
Se a saudade aumentou
Vê se esquece o que passou
Sei que ainda me ama
Então por que não volta?

Amor, se a saudade aumentou
Vê se esquece o que passou

Sei que ainda me ama
Então por que não volta?

Não perco meu tempo (2018)

Olha só, te falei
Desse jeito não vai rolar
Já tentei e avisei
Que é melhor você manejar
E tu tem um problema de atitude
De novo pensando que sabe tudo
E faz o mundo girar
Que parem pra tu passar

E na hora que eu cansar
Não perco, não perco meu tempo pra te escutar
E se for pra reclamar
Não perco, não perco meu tempo pra te encontrar
E se você terminar
Não perco, não perco meu tempo se me ligar
Se arrepende e quer voltar
Não perco, não perco meu tempo pra te escutar, ai!

Não perco meu tempo mais
Não perco meu tempo mais
Não perco meu tempo mais

Vai, meu bem, pensa bem
Que igual a mim, ninguém mais faz
É pior pra você
Quando eu te ignorar

E tu tem um problema de atitude
De novo pensando que sabe tudo
E faz o mundo girar
Que parem pra tu passar

E na hora que eu cansar
Não perco, não perco meu tempo pra te escutar
E se for pra reclamar
Não perco, não perco meu tempo pra te encontrar
E se você terminar
Não perco, não perco meu tempo se me ligar
Se arrepende e quer voltar
Não perco, não perco meu tempo pra te escutar, ai!

Não perco meu tempo mais
Não perco meu tempo mais
Não perco meu tempo mais

Eu já sei bem que isso não vale a pena
E tento sair de cena
Entre nós dois, só existe um problema
Seu orgulho é um dilema

E tu tem um problema atitude
De novo pensando que sabe tudo
Você devia mudar
Senão eu vou me mandar

Não perco meu tempo mais
Não perco meu tempo mais
Não perco meu tempo mais
Não perco meu tempo mais

Não perco meu tempo mais
Não perco meu tempo mais
Não perco meu tempo mais
Não perco meu tempo mais

Você mentiu (2019)

Você mentiu
E eu não devia mais acreditar
Eu não devia sequer me importar
É só mais uma das suas, amor

Você mentiu
E eu não devia nem mesmo ligar
Eu não devia nem mesmo aceitar
Mais uma loucura de amor

Quem sabe um dia você vai saber o que é o amor
E nesse dia perceber o que é que tem valor
Sair do preto e branco para um mundo com mais cor
E aí quem sabe conversar sem mágoa e sem rancor

Mas você mentiu
E eu não devia mais acreditar
Eu não devia sequer me importar
É só mais uma das suas, amor

Você mentiu
E eu não devia nem mesmo ligar
Eu não devia nem mesmo aceitar
Mais uma loucura de amor

Quem sabe um dia você vai saber o que é o amor
E nesse dia perceber o que é que tem valor
Sair do preto e branco para um mundo com mais cor
E aí quem sabe conversar sem mágoa e sem rancor

Mas você mentiu
 E eu não devia mais acreditar
 Eu não devia sequer me importar
 É só mais uma das suas, amor

Anexo 2 Letras de canção que não fazem parte do *corpus* principal de análise

***Palpite* (VANESSA RANGEL, 1997)³⁹**

'Tô com saudade de você
 Debaixo do meu cobertor
 E te arrancar suspiros, fazer amor
 'Tô com saudade de você
 Na varanda em noite quente
 E o arrepio frio
 Que dá na gente
 Truque do desejo
 Guardo na boca o gosto do beijo

Eu sinto a falta de você
 Me sinto só
 E aí
 Será que você volta?
 Tudo à minha volta é triste
 E aí, o amor pode acontecer
 De novo pra você, palpite

'Tô com saudade de você
 Do nosso banho de chuva
 Do calor na minha pele Da língua tua
 'Tô com saudade de você
 Censurando o meu vestido
 As juras de amor
 Ao pé do ouvido
 Truque do desejo
 Guardo na boca O gosto do beijo

Eu sinto a falta de você
 Me sinto só
 E aí
 Será que você volta?
 Tudo à minha volta é triste
 E aí, o amor pode acontecer
 De novo pra você, palpite

³⁹ A canção *Palpite*, de Vanessa Rangel, foi regravada pela cantora Adriana Calcanhoto, em 2006, obtendo ainda mais sucesso.

Eu sinto a falta de você
 Me sinto só
 E aí
 Será que você volta?
 Tudo à minha volta é triste
 E aí, o amor pode acontecer
 De novo pra você, palpíte

E aí
 Será que você volta?
 Tudo à minha volta é triste
 E aí, o amor pode acontecer
 De novo pra você, palpíte

Agora eu tô solteira (VALESCA POPOZUDA, 2007)

Eu vou pro baile
 Eu vou pro baile
 De, de, de sainha

Agora eu sou solteira e ninguém vai me segurar
 Daquele jeito!
 De, de sainha
 Daquele jeito
 (Eu eu, eu eu, eu eu)

Eu vou pro baile procurar o meu negão
 Vou subir no palco ao som do tamborzão
 Sou cachorrona mesmo e late que eu vou passar
 Agora eu sou solteira e ninguém vai me segurar

Dj aumenta o som
 Eu já to de sainha
 Daquele jeito
 De, de sainha

No local do pega-pega eu esculacho tua mina
 No completo ou no mirante, outro no muro da esquina
 Na primeira tu já cansa, eu não vou falar de novo
 Ai, que homi gostoso, vem que vem, quero de novo
 (Ai, vai)
 Ai, que homi gostoso, vem que vem, quero de novo

Gaiola das Popozudas agora fala pra você
 Se elas brincam com a xaninha eu faço homem enlouquecer
 Se elas brincam com a xaninha eu faço homem enlouquecer
 De, de sainha
 De, de sainha

Agora eu sou solteira e ninguém vai me segurar

(Daquele jeito)
 De, de sainha
 Daquele jeito
 (Eu eu, eu eu, eu eu, eu eu)

Eu vou pro baile procurar o meu negão
 Vou subir no palco ao som do tamborzão
 Sou cachorrona mesmo e late que eu vou passar
 Agora eu sou solteira e ninguém vai me segurar

Dj aumenta o som
 Eu já to de sainha
 De, de sainha

No local do pega-pega eu esculacho tua mina
 No completo ou no mirante, outro no muro da esquina
 Na primeira tu já cansa, eu não vou falar de novo
 Ai, que homem gostoso, vem que vem, quero de novo
 (Ai, vai)
 Ai, que homem gostoso, vem que vem, quero de novo

Gaiola das Popozudas agora fala pra você
 Se elas brincam com a xaninha eu faço homem enlouquecer
 Se elas brincam com a xaninha eu faço homem enlouquecer
 De, de sainha
 De, de sainha

Agora eu so solteira e ninguém vai me segurar!

Plaquê de 100 (MC GUIMÊ, 2012)

Contando os plaque de 100, dentro de um Citroën,
 Ai nois convida, porque sabe que elas vêm.
 De transporte nois tá bem, de Hornet ou 1100,
 Kawasaki, tem Bandit, RR tem também.

A noite chegou, e nois partiu pro Baile funk,
 E como de costume, toca a nave no rasante
 De Sonata, de Azera, as mais gata sempre pira
 Com os brilho das jóias no corpo de longe elas mira,
 Da até piripaque do Chaves onde nois por perto passa,
 Onde tem ferveo tem nois, onde tem fogo há fumaça.

É desse "jeitim" que é, seleciona as mais top,
 Tem 3 porta, 3 lugares pra 3 minas no Veloster
 Se quiser se envolver, chega junto vamo além
 Nois é os pica de verdade, hoje não tem pra ninguém.

Contando os plaquê de 100, dentro de um Citroën,
 Ai nois convida, porque sabe que elas vêm.

De transporte nois tá bem, de Hornet ou 1100,
Kawasaki, tem Bandit, RR tem também.

Nois mantem a humildade,
Mas nois sempre para tudo
E os zé povinho que olha, de longe diz que absurdo.
Os invejoso se pergunta, tão maluco o que que é isso,
Mas se perguntar pra nós, nós vai responder churisso,

Só comentam e critica, fala mal da picadilha
Não sabe que somos sonho de consumo da tua filha.
Então não se assuste não, quando a notícia vier a tona,
Ou se trombar ela na sua casa,
Em cima do meu colo, na sua poltrona.

Contando os plaquê de 100, dentro de um Citroën,
Ai nois convida, porque sabe que elas vêm.
De transporte nois tá bem, de Hornet ou 1100,
Kawasaki, tem Bandit, RR tem também.

Beijar a queima roupa (ANITTA e LUCAS LUCCO, 2014)

Ai que coisa louca
Ai que coisa louca
Ai que coisa louca
Ai que coisa louca
Hoje eu vou te beijar a queima roupa

Na cama me diz que sou rei
Pirou na minha cara de mal
Pedi pra ser mais uma vez
Um replayzinho nao faz mal

Eu tentei ser bonzinho
Até quis dar carinho
Agora 'cê aguenta
A pegada violenta

Hoje é promoção
Me abusa, me usa
Hoje eu vou te pegar
E vou rasgar a sua blusa
Ai que coisa louca
Ai que coisa louca
Hoje eu vou te beijar a queima roupa

Ai que coisa louca
Ai que coisa louca
Hoje eu vou te beijar a queima roupa

Ai que coisa louca
Ai que coisa louca
Hoje eu vou te beijar a queima roupa

Ai que coisa louca
Ai que coisa louca
Hoje eu vou te beijar...

Ai que coisa louca...
Ai ai que coisa louca
Ai que coisa louca...
Ai ai que coisa louca

Na cama 'cê me diz que é rei
Pirei na sua cara de mal
Pedi pra ser mais uma vez
Um replayzinho não faz mal

Eu tentei ser boazinha
Ate quis dar carinho
Mas você não aguenta
A pegada violenta

Hoje é promoção
Me abusa, me usa
Hoje eu vou te pegar
Mas vai com calma e não abusa

Ai que coisa louca
Ai que coisa louca
Hoje eu vou te beijar a queima roupa

Ai que coisa louca
Ai que coisa louca
Hoje eu vou te beijar a queima roupa

Ai que coisa louca
Ai que coisa louca
Hoje eu vou te beijar a queima roupa

Ai que coisa louca
Ai que coisa louca
Hoje eu vou te beijar a queima roupa

Chega mais pra perto deixa eu te pegar
Um toque só, um beijo, você vai pirar
Meu jeito é selvagem, te deixa confusa
Hoje eu vou te pegar e vou rasgar a sua blusa

Ai que coisa louca

Ai que coisa louca
Hoje eu vou te beijar a queima roupa

Ai que coisa louca
Ai que coisa louca
Hoje eu vou te beijar a queima roupa

Ai que coisa louca
Ai que coisa louca
Hoje eu vou te beijar a queima roupa

Beijinho no ombro (VALESCA POPOZUDA, 2014)

Desejo a todas inimigas vida longa
Pra que elas vejam a cada dia mais nossa vitória
Bateu de frente é só tiro, porrada e bomba
Aqui dois papos não se cria e nem faz história

Acredito em Deus e faço ele de escudo
Late mais alto que daqui eu não te escuto
Do camarote quase não dá pra te ver
Tá rachando a cara, tá querendo aparecer

Não sou covarde, já tô pronta pro combate
Keep calm e deixa de recalque
O meu sensor de perigete explodiu
Pega sua inveja e vai pra
Rala sua mandada

Beijinho no ombro pro recalque passar longe
Beijinho no ombro só pras invejosas de plantão
Beijinho no ombro só quem fecha com o bonde
Beijinho no ombro só quem tem disposição

Beijinho no ombro pro recalque passar longe
Beijinho no ombro só pras invejosas de plantão
Beijinho no ombro só quem fecha com o bonde
Beijinho no ombro só quem tem disposição

Desejo a todas inimigas vida longa
Pra que elas vejam a cada dia mais nossa vitória
Bateu de frente é só tiro, porrada e bomba
Aqui dois papos não se cria e nem faz história

Acredito em Deus e faço ele de escudo
Late mais alto que daqui eu não te escuto
Do camarote quase não dá pra te ver
Tá rachando a cara, tá querendo aparecer

Não sou covarde, já tô pronta pro combate

Keep calm e deixa de recalque
 O meu sensor de perigete explodiu
 Pega sua inveja e vai pra
 Rala sua mandada

Beijinho no ombro pro recalque passar longe
 Beijinho no ombro só pras invejosas de plantão
 Beijinho no ombro só quem fecha com o bonde
 Beijinho no ombro só quem tem disposição

Beijinho no ombro pro recalque passar longe
 Beijinho no ombro só pras invejosas de plantão
 Beijinho no ombro só quem fecha com o bonde
 Beijinho no ombro só quem tem disposição

Eu sou a diva que você quer copiar (VALESCA POPOSUDA, 2014)

O meu brilho você quer
 Meu perfume você quer
 Mas você não leva jeito
 Pra ter sucesso, amor, tem que fazer direito

Eu já falei que eu sou top
 Que eu sou poderosa
 Veja o que eu vou te falar
 Eu sou a diva que você quer copiar

Se der mole, te limpo todinho
 Tudo bem, demorô, não faz mal
 Passo o rodo e dou uma esfregada
 O meu brilho é natural

Abre o olho senão eu te pego
 E te dou uma escovada
 Toma vergonha na cara
 Sai pra lá, falsificada

O meu brilho você quer
 Meu perfume você quer
 Mas você não leva jeito
 Pra ter sucesso, amor, tem que fazer direito
 Eu já falei que eu sou top
 Que eu sou poderosa
 Veja o que eu vou te falar
 Eu sou a diva que você quer copiar

O meu brilho você quer
 Meu perfume você quer
 Mas você não leva jeito
 Pra ter sucesso, amor, tem que fazer direito

Eu já falei que eu sou top
Que eu sou poderosa
Veja o que eu vou te falar
Eu sou a diva que você quer copiar

Se der mole, te limpo todinho
Tudo bem, demorô, não faz mal
Passo o rodo e dou uma esfregada
O meu brilho é natural

Abre o olho senão eu te pego
E te dou uma escovada
Toma vergonha na cara
Sai pra lá, falsificada

O meu brilho você quer
Meu perfume você quer
Mas você não leva jeito
Pra ter sucesso, amor

Eu já falei que eu sou top
Que eu sou poderosa
Veja o que eu vou te falar
Eu sou a diva que você quer copiar
Eu sou a diva que você quer copiar

Faz sentir (NALDO BENNY, 2014)

Sou louco pelo mel que sai da sua boca
Você me deixa louco quando tira toda a sua roupa
Mesmo estando longe consegue me provocar
Mandando mensagens pro meu celular

E quando estamos frente a frente
Sempre consegue me dominar, sempre me dominar
Aí eu não resisto, pego em suas mãos e peço pra você

E dança aquela dança louca, toda sensual
Olhando dentro dos meus olhos eu passo mal
E dança aquela dança louca e me faz assim
Seu corpo me alucina e me faz sentir

E dança aquela dança louca, toda sensual
Olhando dentro dos meus olhos eu passo mal
E dança aquela dança louca e me faz assim
Seu corpo me alucina e me faz sentir

Minha, minha
Faz sentir

Minha, minha

Sou louco pelo mel que sai da sua boca
Você me deixa louco quando tira toda a sua roupa
Mesmo estando longe consegue me provocar
Mandando mensagens pro meu celular

E quando estamos frente a frente
Sempre consegue me dominar, sempre me dominar
Aí eu não resisto, pego em suas mãos e peço pra você

E dança aquela dança louca, toda sensual
Olhando dentro dos meus olhos eu passo mal
E dança aquela dança louca e me faz assim
Seu corpo me alucina e me faz sentir

E dança aquela dança louca, toda sensual
Olhando dentro dos meus olhos eu passo mal
E dança aquela dança louca e me faz assim
Seu corpo me alucina e me faz sentir

Minha, minha
Faz sentir
Minha, minha

É uma loucura, mexe e dança, suada
Chega mais perto, vibra e curte, molhada
Chega mais
Pra sentir meu corpo, chega mais um pouco
Me abraça forte, bem-vinda!

É uma loucura, mexe e dança suada
Deixa mais quente, bem mais quente
Vibra, curte bem molhada
Sentir meu corpo e pra ficar gostoso
Chega mais pra perto, vem, me deixa louco
E dança aquela dança louca, toda sensual
Olhando dentro dos meus olhos eu passo mal
E dança aquela dança louca e me faz assim
Seu corpo me alucina e me faz sentir

E dança aquela dança louca, toda sensual
Olhando dentro dos meus olhos eu passo mal
E dança aquela dança louca e me faz assim
Seu corpo me alucina e me faz sentir

Minha, minha
Faz sentir
Minha, minha
Faz sentir!

Faz sentir!

Vai malandra (ANITTA, 2017)

Vai, malandra (Ãh, ãh)
 Êtá louca, tu brincando com o bumbum (Ãh, ãh)
 Tutudum (Ãh, ãh)

Vai, malandra (Ãh, ãh)
 Êtá louca, tu brincando com o bumbum (Ãh, ãh)
 Tutudum (Ãh, ãh)

Tá pedindo (Ãh, ãh)
 Se prepara, vou dançar, presta atenção (Ãh, ãh)
 Tutudum (Ãh, ãh)

Cê aguenta (Ãh, ãh)
 Se eu te olhar descer, quicar até o chão (Vai lá brincar, lá)
 Tutudum (Ãh, ãh)

Desce, rebola gostoso, empina me olhando
 Eu te pego de jeito
 Só começar embrazando contigo
 É taca, taca, taca, taca

Desce, rebola gostoso, empino me olhando
 Eu te pego de jeito
 Se começar embrazando contigo, é, rá

Não vou mais parar, cê vai aguentar
 Não vou mais parar, cê vai aguentar

Vai, malandra, show me some
 Brazilian baby, you know I want ya
 Booty big, sit a glass on it
 See my zipper put that ass on it

Hypnotized by the way you shake it
 I can't lie, I'm tryna see you naked
 Anitta, baby, I'm tryna spank it
 I can give it to you, can you take it?

Já tá louca, bebendo, tão solta, envolvendo
 Eu tô vendo, não para, não

Vai, malandra (Ãh, ãh)
 Ê, tá louca, tu brincando com o bumbum (Ãh, ãh)
 Tutudum (Ãh, ãh)

Vai, malandra (Ãh, ãh)

Ê, tá louca, tu brincando com o bumbum (Ãh, ãh)
(Sabe brincar não, né? Ah lá toda animadinho)

Vai, malandra (Ãh, ãh)
Turn around and put it down on me (Ãh, ãh)
Baby (Ãh, ãh)

Vai, malandra (Ãh, ãh)
Ê, tô louca, tô brincando com o bumbum (Ãh, ãh)
Baby (Ãh, ãh)
Desce, rebola gostoso, empina me olhando
Eu te pego de jeito
Só começar embrazando contigo
É taca, taca, taca, taca

Desço, rebola gostoso, empina me olhando
Eu te pego de jeito
Se começar embrazando contigo, é, rá

Não vou mais parar, cê vai aguentar
Não vou mais parar, cê vai aguentar

Yeah, throw it back on me and Zaac
Make it clap, yeah, I'm into that
Pullin' tracks, yeah, I'm into that
From the back, yeah, I'm into that

Big dog to the kitty cat
Young boss where the millies at
In favela where it's litty at
And the whole Brazil is feelin' that

Já tá louca, bebendo, tão solta, envolvendo
Eu tô vendo, não para, não

Vai, malandra (Ãh, ãh)
Ê, tá louca, tu brincando com o bumbum (Ãh, ãh)
Tutudum (Ãh, ãh)

Vai, malandra (Ãh, ãh)
Ê, tá louca, tu brincando com o bumbum (Ãh, ãh)
Baby

Cachorra chapa quente (TATI QUEBRA-BARRACO, 2020)

Sou cachorra chapa quente,
Adoro quando me tara,
E fico louca de tesão
Pedindo tapinha na cara.

Sou uma gatinha manhosa,
 Vou fazer tu derramar,
 O seu líquido do amor,
 Ai, que tesão vou te arranhar

Cachorra, au au.
 Gatinha, miau.

Girl from Rio (ANITTA, 2022)

Hot girls, where I'm from, we don't look like models
 Tan lines, big curves and the energy glows
 You'll be falling in love with the girl from Rio (yeah, yeah, yeah)

Let me tell you about a different Rio (yeah)
 The one I'm from, but not the one that you know (hey)
 The one you meet when you don't have no Real (ay)
 Baby, it's my love affair, it's my love affair, yeah (hey, hey)

Just found out I have another brother (hey)
 Same daddy, but a different mother (hit it, vai)
 This was something that I always wanted
 Baby it's a love affair, it's a love affair, yeah (yeah, yeah)

Oh-whoa, I got it, I got it, I got it, I got it
 It runs in my blood, oh (hey)
 I love it, I love it, I love it, I love it
 You already know, oh
 A dime a dozen, I'm lucky, I'm lucky, I'm lucky
 I know, oh
 It's my love affair, yeah (hit it, vai, vai)

Hot girls, where I'm from, we don't look like models
 Tan lines, big curves and the energy glows
 You'll be falling in love with the girl from Rio
 Vai malandra, gringo canta, todo mundo canta (vai, vai, vai, vai, vai) (hey)

Hot girls, where I'm from, we don't look like models (hey)
 Tan lines, big curves and the energy glows
 You'll be falling in love with the girl from Rio (hey)
 Vai malandra, gringo canta, todo mundo canta (vai, vai, vai)

Honório Gurgel forever (sou eu)
 Babies having babies like it doesn't matter (ah, é)
 Yeah the streets have raised me, I'm favela (demais)
 Baby, it's my love affair, it's my love affair, yeah (hey, hey)

I just had to leave another lover (mais um)
 Yes, he couldn't handle my persona (não fala)

'Cause I'm cold like winter, hot like summer (yeah)
 Baby, it's my love affair, it's my love affair, yeah (yeah, yeah)

Oh-whoa, I got it, I got it, I got it, I got it
 It runs in my blood, oh
 I love it, I love it, I love it, I love it
 You already know, oh
 A dime a dozen, I'm lucky, I'm lucky, I'm lucky
 I know, oh
 It's my love affair, yeah (um, dois, três, vai) (hey)

Hot girls, where I'm from, we don't look like models (hey) (hey)
 Tan lines, big curves and the energy glows (hey)
 You'll be falling in love with the girl from Rio (hey)
 Vai malandra, gringo canta, todo mundo canta (hey)

Hot girls, where I'm from, we don't look like models (hey)
 Tan lines, big curves and the energy glows (woop, woop) (hey)
 You'll be falling in love with the girl from Rio (hey)
 Vai malandra, gringo canta, todo mundo canta (vai, vai, vai, vai, vai) (hey)

Hot girls, where I'm from, we don't look like models (hey, hey)
 Tan lines, big curves and the energy glows (hey, hey, hey, hey) (hey)
 You'll be falling in love with the girl from Rio
 Vai malandra, gringo canta, todo mundo canta (vai, vai, vai, vai, vai) (hey)

Hot girls, where I'm from, we don't look like models
 Tan lines, big curves and the energy glows
 You'll be falling in love with the girl from Rio

No chão novinha (ANITTA e PEDRO SAMPAIO, 2022)

Especialmente pra todas elas
 Fiz esse beat só pra ver elas
 Descendo, descendo, descendo

No chão, novinha, novinha, novinha, novinha
 No chão, novinha, novinha, novinha, novinha
 No chão, novinha, novinha, novinha, novinha
 No chão, novinha, novinha, novinha

Joga a bunda pra trás
 Pra trás, pra trás, pra trás
 Joga a bunda pra trás
 Pra trás, pra trás, pra trás

Joga a bunda pra trás
 Pra trás, pra trás, pra trás
 Joga a bunda pra trás
 Pra trás, pra trás

Chama meu nome
Pedro Sampaio, vai!

Anitta

Especialmente pra todas elas
Fiz esse hit só pra ver elas
Descendo, descendo, descendo

No chão, novinha, novinha, novinha, novinha
No chão, novinha, novinha, novinha, novinha
No chão, novinha, novinha, novinha, novinha
No chão, novinha, novinha, novinha (ai!)

Joga a bunda pra trás

Vou jogar na tua cara
De quatro, sei que tu gosta (joga, vai!)
Posso rebolar de frente
Posso rebolar de costas

Dançando eu te provoco
Quero ver se tu aguenta
Sequência de love, love
Sequência de senta, senta

Pedro Sampaio, vai!

Joga pra mim, olha pra trás
Tá gostosin'? Eu quero mais!
Joga pra mim, olha pra trás
Tá gostosin'? Eu-eu quero mais!

Joga pra mim, olha pra trás
Tá gostosin'? Eu quero mais!
Joga pra mim, olha pra trás
Tá gostosin'? Eu quero mais!