

# MULTILINGUISMO E MÚSICA POP: CODE-SWITCHING E AFIRMAÇÃO DE IDENTIDADE EM ME GUSTA, DE ANITTA, CARDI B E MYKE TOWERS

Caio Míeiro Mendonça<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho analisa o uso de *code-switching* – alternâncias de uma língua para outra, com incorporação de estruturas sintáticas, dentro de uma mesma situação de enunciação – na construção da canção *Me gusta*, de Anitta, Cardi B e Myke Towers. Defende-se que a escolha pela composição em *code-switching* reflete a tomada de um posicionamento político que valoriza as identidades afrolatina e afro-latino-americana, reforçando os movimentos transculturais que estão nos cerne de tais identidades, e que o *code-switching* é utilizado como forma de empoderamento dos grupos hispanofalantes de regiões em que o inglês é língua *standard*, por meio da afirmação de suas identidades multiculturais e multilíngues. Busca-se discutir as funções desempenhadas pelo *code-switching* na canção e quais as implicações sociais de uma composição contendo tal fenômeno linguístico. Identifica-se que o uso de *code-switching* na canção é orientado por três grandes funções: a política, a literária e a instrumental.

**Palavras chave:** contato linguístico, música pop, *code-switching*, cultura afrolatino-americana

## MULTILINGUALISM AND POP MUSIC: CODE-SWITCHING AND IDENTITY AFFIRMATION IN ME GUSTA, BY ANITTA, CARDI B AND MYKE TOWERS

**Abstract :** This paper analyses the use of code-switching – when the speaker, in the same conversation, switches from a language to another adding syntactic structures from one system to the other as the changes occur – on the lyrics of *Me gusta*, sang by Anitta, Cardi B and Myke Towers. We argue that writing the lyrics in code-switching reflects a political positioning that highlights transcultural aspects that build these identities. We also argue that code-switching is utilised as a form of empowerment of the spanish-speaking communities that live in regions where english is the standard language. We discuss the functions of code-switching on the song and its social impacts. We identify that code-switching's use at the lyrics is guided by three main aspects: the political function, the literary function and the instrumental function.

**Keywords:** Contact Linguistics. Pop Music. Code-switching. Afro-american identity. Hispanic identity.

<sup>1</sup> Mestrando em Língua Portuguesa pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGLEV-UFRJ). E-mail: caio.mieiro@hotmail.com

## INTRODUÇÃO

Este trabalho busca investigar os efeitos do uso de *code-switching* na canção *Me gusta*, interpretada pela brasileira Anitta, pela nova-iorquina Cardi B e pelo porto-riquenho Myke Towers, lançada em 2020. As perguntas que nortearam a pesquisa foram “quais as funções do *code-switching* na canção?” e “quais as implicações sociais da produção de uma canção contendo *code-switching*?”. Discute-se aqui que as alternâncias presentes na canção veiculam significados extralinguísticos que estão envolvidos diretamente com os perfis socioidentitários dos cantores, bem como com as mensagens que buscam transmitir para sua audiência.

Este artigo é composto por cinco seções. Além desta seção introdutória, da conclusão e das referências, três seções dão corpo ao artigo. São elas Base Teórica, Revisão de Literatura e Análise.

A seção 2. BASE TEÓRICA apresenta as definições do fenômeno do *code-switching* e do conceito de comunidade de práticas, fundamentais para o desenvolvimento do trabalho. A base teórica selecionada é composta dos trabalhos de Muysken (2006), Romaine (2006) e Winford (2003), que discorrem sobre as situações de contato linguístico e seus efeitos nas falas de comunidades bilíngues e multilíngues.

A seção 3. REVISÃO DE LITERATURA aborda os textos de Mitchel (2000), Sakar, Winer & Sakar (2005) e Niskakangas (2019). Os textos que compõem a revisão de literatura abordam as funções do *code-switching* na construção de diferentes gêneros musicais. Mitchel (2000) contrasta o uso de “formas vernaculares resistentes” no hip hop do Zimbábue, da Suíça, da França, da Itália e da Nova Zelândia (Aotearoa); Sakar, Winer & Sakar (2005) investigam o *code-switching* no hip hop da comunidade multilíngue de Montreal; Niskakangas (2019) analisa casos de *code-switching* e de *borrowing* no k-pop.

A seção 4. ANÁLISE apresenta a descrição da canção bem como a observação dos casos de *code-switching* manifestados no seu interior e as funções que nela desempenham. Nessa seção, será apresentada a análise estrutural da canção, considerando-se seus aspectos morfossintáticos, sintáticos e textuais. Além disso, serão tecidos comentários relacionados às funções do *code-switching* de acordo com as reflexões apresentadas na seção 3.

Como resultado da análise, identifica-se que o uso de *code-switching* na canção pode ser classificado segundo três grandes orientações: a função política, por meio da qual se imprimem ideologias na canção; a função literária, cujo desdobramento se refere às manobras de cada eu-lírico durante a construção poética; e a função instrumental, relacionada à versificação.

## BASE TEÓRICA

De acordo com Romaine (2006), o bilinguismo e o multilinguismo são necessidades da vida cotidiana da maioria da população mundial. Tais necessidades apontadas pela pesquisadora são ordinárias e passam despercebidas, haja vista que Winford (2003) postula que “sempre que falantes de línguas diferentes entram em contato, é natural que haja uma tendência a procurar maneiras de superar as barreiras comunicativas, enfrentando-as por meio da busca a ajustar suas formas de falar” (p. 2, tradução própria).

Um dos resultados dessa necessidade de ser ajustável expressa por Winford (2003) é a utilização do *code-switching*, que, segundo Myers-Scotton (1993, p. 3 apud NISKAKANGAS, 2019, p. 7), significa alternar de uma língua para outra e incorporar estruturas da língua encaixada (*embedded language*) – a doadora – para a língua matriz – a de base –, dentro de uma mesma conversa. Outro fenômeno que perpassa o contato

linguístico é chamado *borrowing* (empréstimo), que segundo Thomason e Kaufman (1988, p. 37 apud NISKAKANGAS, 2019, p. 8, tradução própria) é a incorporação de elementos estrangeiros na língua nativa de determinado grupo pelos seus falantes.

[...] as definições dos dois termos [code-switching e borrowing] são bastante similares e a diferença entre ambos nem sempre é tão clara, o que justifica o fato de os termos serem acompanhados de um grande debate. Gumperz (1982: 66) defende que a diferença entre *borrowing* e *code-switching* está situada em gramática e sintaxe. *Borrowings* são palavras sozinhas ou expressões oriundas da língua doadora que seguem a estrutura sintática da língua matriz, enquanto o *code-switching* cria a justaposição dos sistemas gramaticais das duas línguas. Para complementar, o *code-switching* é, com frequência, caracterizado como espontâneo e acidental, pois ocorre geralmente durante conversação espontânea, embora o termo também tenha sido usado em estudos a respeito de mistura intencional de línguas em letras musicais (Lee 2004; Chan 2009, 2012). (NISKAKANGAS, 2019, p. 8, tradução própria)

Há, no *code-switching*, portanto, material lexical de duas línguas somado à estrutura morfossintática de ambas, ou seja, as duas línguas estão presentes estruturalmente, sem que haja apenas léxico de uma e estrutura morfossintática de outra (interferência morfossintática), como ocorre na formação de línguas creoulas (MUYSKEN, 2006).

Poplack (1980) sugere que existem três tipos distintos de *code-switching*: intersentencial, intrasentencial e extrasentencial (também chamado de “tag-switching”). No *code-switching* intersentencial, as alternâncias entre as línguas ocorrem entre as sentenças (Myers-Scotton 1993: 3-4). O *code-switching* extrasentencial, por outro lado, é a inserção de uma pergunta (como em “isn’t it?”), interjeição, ou uma forma nominal da língua doadora nas sentenças da língua matriz. Poplack (ibid.) postula que o *code-switching* extrasentencial não requer tanto conhecimento gramatical como os outros tipos de *code-switching* uma vez que perguntas e formas nominais simples podem ser inseridas quase livremente sem interferir na estrutura gramatical das sentenças. Em comparação, o *code-switching* intrasentencial, em que as alternâncias ocorrem dentro de uma sentença ou oração, requer conhecimento das regras sintáticas de ambas as línguas (Poplack 1980: 589). (NISKAKANGAS, 2019, pp. 7-8, tradução própria)

A seguir, exemplos de *code-switching*<sup>2</sup> extraídos da canção *Me gusta*, de Anitta, Cardi B e Myke Towers.

### Exemplo 1:

*A mí me gusta / Every time you look at me that way;*

*I like girls that kiss on girls / Eso me pone on fire, ya-ya.*

Em 1.a., há duas orações. A oração *a mí me gusta* funciona na sentença como a matriz. Essa primeira oração, em espanhol, tem o predicador *gusta* selecionando como complemento outra oração, *every time you look at me that way*, em que há *code-switching* para o inglês. Já em 1.b., há duas orações independentes, ou seja, não há nenhum termo de uma exercendo função sintática na outra. Os casos de *code-switching* apresentados em 1.a. e 1.b. configuram, respectivamente, o que se chama na literatura de *code-switching* intrasentencial – alternância de códigos dentro dos limites da sentença – e intersentencial – respeitando os limites da sentença – (MUYSKEN, 2006).

Apesar de o *code-switching* surgir da necessidade de ajustes comunicativos, tal como apontado por Romaine (2006) e Winford (2006), o fenômeno encontrou resistência por parte dos gramáticos:

[...] a mistura de línguas sempre gerou forte reação emocional, muitas vezes na forma de ridículo, condenação veemente ou rejeição total. Os puristas da linguagem proscreveram isso como uma aberração da linguagem “correta”, e sua atitude se reflete em uma percepção leiga de línguas misturadas como desviantes, corruptas e mesmo sem status de línguas verdadeiras (WINFORD, 2003, p. 2, tradução própria).

Esse cenário surge da influência de fatores sociais e psicológicos dos grupos (sociais e, por consequência, linguísticos) envolvidos na interação – para Winford, (2003, p. 2, tradução própria): duração e intensidade do contato, tamanho dos  
2 Neste artigo, serão apenas discutidos os casos de *code switching* intra e intersentenciais, visto que não há ocorrências de *code switching* extrasentenciais na canção.

grupos, relação de poder de cada grupo, níveis de prestígio de cada grupo, funções da comunicação, crenças e atitudes dos falantes, motivações de escolha entre uma ou outra língua, padrões de interação. Tais fatores se tornam mais ou menos evidentes nas diferentes comunidades de que o falante faz parte.

Todos nós pertencemos a várias comunidades e sub-comunidades, tendo em vista características tais como classe social, etnicidade, nacionalidade, religião, etc. A língua não é por si só, normalmente, o único determinante de grupos sociais. Em muitos casos, entretanto, ela se torna entrelaçada de maneiras complexas com esses diversos outros indicadores de participação de grupos.

Indivíduos bilíngues podem pertencer a comunidades de vários tamanhos e tipos, e eles interagem de maneiras distintas no interior delas, as quais podem não funcionar todas de maneira bilíngue. [...]

A maior parte das definições de comunidades não está preocupada com o seu tamanho (o que pode ser tão pequeno quanto duas pessoas ou envolver milhões), ou ainda com a sua integração geográfica. Embora uma localização geográfica circunscrita tal como uma vizinhança, um restaurante ou uma escola proporcione um contexto para interação entre os membros de uma comunidade linguística, uma comunidade não precisa ter localização geográfica absoluta ou fronteiras. (ROMAINE, 2006, pp. 385-6, tradução própria)

Romaine (2006) aporta-se no conceito de comunidades de práticas, que envolve as relações de interação e os papéis sociais exercidos pelos membros de determinado ciclo:

Comunidades de práticas são, frequentemente, grupos informais que interagem e se comunicam regularmente, e a maioria das pessoas pertencem a várias delas. Cada comunidade tem um repertório compartilhado de recursos comuns que unem seus membros em engajamento mútuo. Em meio a essas práticas comuns, serão compartilhadas maneiras de se comunicar, incluindo a possibilidade de uso de duas ou mais línguas. As escolhas linguísticas feitas pelos membros exercem papel importante na construção do sentido e da identidade social.

Em alguns casos, a participação de comunidades de práticas bilíngues pode não ser definida tão somente pelo uso ativo de duas ou mais línguas, mas, de modo primário, em termos de

competência passiva e compartilhamento de normas de compreensão. (ROMAINE, 2006, p. 387, tradução própria)

As comunidades de práticas são, portanto, espaços de restrições – e permissões – em que se compartilham valores (avaliação de formas linguísticas). Os membros de qualquer comunidade atuam como juízes no que tange à produção linguística do grupo, e tais avaliações podem ser revistas – e são constantemente. O code-switching, como consequência, passa por avaliações dentro das comunidades. Os processos de reavaliação de formas linguísticas podem ser vistos em vários contextos (escrita em gêneros digitais, conversação espontânea etc) nos quais são a todo tempo legitimados ou não determinados padrões de uso.

Um desses contextos de interação e legitimação é o do consumo de produções culturais, como ouvir músicas, por exemplo. As músicas funcionam como instrumento de injeção de conceitos, discursos e estruturas linguísticas no ambiente de seus consumidores, o que lhes atribui diversas funcionalidades. A respeito da utilização do code-switching em composições musicais, a próxima seção tratará das variadas funções que o fenômeno pode exercer.

## REVISÃO DE LITERATURA

Diversas são as pesquisas que abordam questões relacionadas a *code-switching* e composição musical. Optou-se aqui por trazer os resultados de trabalhos que analisaram as alternâncias tanto em gêneros musicais distintos como entre línguas variadas. Para tanto, serão apresentados o texto de Mitchel (2000), o qual contrasta o uso de “formas vernaculares resistentes” no *hip hop* do Zimbábue, da Suíça, da França, da Itália e da Nova Zelândia (Aotearoa); o de Sakar, Winer & Sakar (2005), que se concentra no fenômeno do *code-switching* no *hip hop* da comunidade multilíngue de Montreal; e o

de Niskakangas (2019) cujas análises se referem aos casos de *code-switching* e de *borrowing* no k-pop.

Mitchell (2000) defende que a busca por identidade motiva a criatividade linguística no que tange a produção musical. O autor cita Potter (1995) que discorre sobre o rap afroamericano:

Potter [1995] vê o rap afroamericano como uma forma de “resistência vernacular” que leva a variação de línguas minoritárias e a redefinição da língua majoritária a um passo a frente e “deforma e reestrutura as regras de ‘inteligibilidade’ estabelecidas pela língua dominante.” Ele conclui que os rappers afroamericanos “olharam mais para dentro da língua e da consciência do gueto na busca de uma identidade negra mais autêntica” (69). (MITCHELL, 2000, p. 41, tradução própria)

Indo na contramão desse processo de autoconhecimento expresso por Potter (1995), um movimento de certa forma opressor é identificado por Mitchel (2000) no processo de expansão do rap e do hip hop para outras partes do mundo. Ele se refere à standartização de formas preferíveis de rap e hip hop que seguem modelos estadunidenses de composição, bem como a prezam pela utilização da língua inglesa – e, por extensão, das línguas de maior prestígio nas comunidades bilíngues e multilíngues em que esses gêneros musicais são consumidos.

Observando as respostas à pressão exercida pela standartização desses gêneros, o autor faz uso do termo “glocal sub-cultures”, que se refere a “indigenizações locais do idioma musical global do rap” (p. 41, tradução própria), ou seja, do transporte de elementos nativos das línguas maternas dos compositores para o rap. Mitchel (2000) postula que

A afirmação da identidade local na produção de hip hop fora dos EUA também representa uma forma de contestar a importância dos dialetos locais e regionais como “vernáculo de resistência” em oposição ao perceptível imperialismo cultural estadunidense no rap e no hip hop, e também com frequência corresponde a o que Lily Kong [1999] descreveu, em referência à música popular em Singapura, como uma expressão de “geografias morais demarcadas” [*inscribed moral geographies*]. (pp. 41-2, tradução própria)

Outras funções para a inserção de palavras ou expressões dos dialetos nativos dos compositores nas suas músicas, tendo em vista as frentes à opressão das línguas dominantes, são apresentadas por Mitchel (2000). Dentre elas, destacam-se i. *Preservação do dialeto como mensagem política*; ii. *Contestação da língua standard*; iii. *Resistência*; iv. *Resgate cultural*.

Sakar, Winer & Sakar (2005) analisam o *code-switching* no *hip hop* produzido pela juventude urbana de Montreal. Deixando claro que o fenômeno há tempos já havia sido reconhecido como um marcador identitário nas populações bilíngues (p. 2059), os autores citam trabalhos que observam diferenças entre o *code-switching* presente na composição musical e conversação espontânea:

Bentahila e Davies (2002) analisam detalhadamente as alternâncias árabe-francês nas letras da música rai argelina. Eles apontam que o *code-switching* em letras musicais é um fenômeno bastante diferente daquele presente na conversação, uma vez que não é nem espontâneo nem íntimo (isto é, não é dirigido a um interlocutor ou ao menos a um grupo pequeno cujos componentes conheçam pessoalmente o falante). Quando o *code-switching* se desloca para a arena do discurso público, discurso direcionado a grandes audiências de estranhos e cuidadosamente planejado previamente ao ato, isso requer uma abordagem diferente de análise. Bentahila e Davies consideram que o uso das alternâncias para o francês nas letras rai árabes [...] performa as duas funções importantes de “globalização” e “localização” ao mesmo tempo. Isto é, os artistas demonstram suas ligações com a cultura global externa àquele contexto geográfico, enquanto, ao mesmo tempo, funciona como estímulo ao fenômeno crescente e internacionalmente reconhecido do rai num âmbito estrito, a cultura argelina falante de árabe, mesmo enquanto a música rai se espalha para espaços distintos de seu local de origem. (pp. 2059-60, tradução própria)

O *code-switching*, na visão dos autores, além de desempenhar as funções referidas de *globalização* e *localização*, funciona como *locus* de uma consciência coletiva, multicultural e multilíngue uma vez que é a reprodução do processo inconsciente de mistura linguística que ocorre na fala (p. 2060). Tal articulação consciente do *code-switching* nas

letras de hip hop de Montreal funciona, segundo Sakar, Winer & Sakar (2005), como espelho para a diversidade etnolinguística local, refletindo o fato de que juventude urbana de Montreal é multilíngue, já se percebe como multilíngue e multicultural, e transporta isso para sua tradição musical. Desse modo, o *code-switching* opera ainda como uma forma de unificar participantes de diversas origens.

A aplicação do *code-switching* em músicas é dita pelos autores como tendo a principal (ou mais frequente) função de marcador social ou de identidade cultural, em que o artista escolhe qual aspecto social ou individual deseja destacar (SAKAR, WINER & SAKAR, 2005, p. 2065). Mas o uso do *code-switching* apresenta também funções instrumentais, tal como para a construção das rimas, que os autores apresentam com base nos raps:

O uso da rima nas letras de rap – tanto finais quanto internas – é crucial para o sucesso de qualquer número de rap. Um uso poderoso da rima pode ser bastante efetivo em garantir que a música seja mais facilmente fixada e que a batida seja realçada; As estruturas das rimas internas e finais são extremamente sofisticadas. No hip hop de Montreal, as possibilidades para criação de rimas internas e externas é multiplicada pela disponibilidade de tantas línguas e variedades linguísticas distintas. Os rappers fazem uso de todas as fontes linguísticas possíveis em suas rimas. O produto final é rico, denso e complexo no seu uso da rima. Isso faz com que o uso do *code-switching* seja intensivo para atingir esse efeito. (SAKAR, WINER & SAKAR 2005, p. 2070, tradução própria)

Niskakangas (2019) concentra suas análises no gênero k-pop, em que há frequentes interpolações do inglês no coreano. Em sua revisão de literatura, são abordados textos que tratam não apenas de canções do mesmo gênero investigado, mas também do gênero musical cantopop:

Lee (2004: 434) postula que a mistura do inglês no k-pop é única devido à sua natureza planejada e ensaiada, e ela se difere do *code-switching* que ocorre na interação humana

natural com participantes e situações variados. Chan (2012: 44) adiciona que alternar para o inglês em exemplos de cantopop é bastante diferente do *code-switching* que ocorre na conversação espontânea, pois o *code-switching* entre cantonês e inglês é intersentencial. Chan (2012: 41) também defende que o *code-switching* entre inglês e cantonês no cantopop é uma parte do estilo ‘informal’ das músicas. Dado o fato de que o *code-switching* geralmente atrai a atenção do espectador, ele é usado para enfatizar os sentimentos e desejos do cantor (Chen 2012: 49). Isso é apoiado pela discussão de Lee (2004) sobre como o inglês é utilizado para expressar sentimentos mais íntimos nas músicas em k-pop. De acordo com Chan (2012: 49-50), nos exemplos das músicas em cantopop, o cantonês é a língua de base, enquanto o inglês é a língua “marcada”, e as alternâncias entre essas línguas tornam os sentimentos e desejos do cantor mais evidentes. (NISKAKANGAS, 2019, pp. 8-9, tradução própria)

O trabalho de NISKAKANGAS (2019) identifica também funções para a alternância entre línguas nas canções além daquelas apresentadas por suas referências, e de confirma o uso das funções referidas nos estudos em que se aportou. O *code-switching* é observado como forma de “burlar regras”, evitar censura pelas autoridades coreanas. Identifica-se que expressões de cunho sexual, por exemplo, costumavam ser mais utilizadas em língua inglesa e passam a alternar entre inglês e coreano nos dias atuais.

O uso de *code-switching* também é analisado no trabalho como recurso literário/poético, uma vez que i. se identificam casos em que as alternâncias do coreano para o inglês coincidem com mudanças de atitude do eu-lírico; ii. há situações de *code-switching* como forma de destaque ou contraste de emoções; iii. o *code-switching* pode funcionar como forma de dar ênfase a determinada mensagem; e iv. é com certa frequência um recurso estilístico para chamar atenção do espectador e/ou para a construção de rimas.

Em seguida, é apresentado um quadro sintético dos apontamentos apresentados sobre o *code-switching* na composição musical:

**Quadro 1:** síntese das funções do *code-switching* para composição musical

	MITCHEL (2000)	SAKAR, WINER & SAKAR (2005)	NISKAKANGAS (2019)
FUNÇÕES SOCIAIS	Afirmção da identidade local	Marcador social ou de identidade cultural	Evitar a censura
	Preservação do dialeto como mensagem política	Globalização	
	Contestação da língua standard	Localização	
	Resistência	Locus de consciência coletiva	
	Resgate cultural	Espelho da diversidade etnolinguística local Forma de unificação	
FUNÇÕES LITERÁRIAS			Destacar passagens
			Evidenciar sentimentos
			Contrastar emoções
			Demarcar mudanças de atitude do eu-lírico
			Expressar sentimentos mais íntimos/privados
FUNÇÕES INSTRUMENTAIS		Rima	Rima
FUNÇÕES INSTRUMENTAIS		Rima	Atrair a atenção do espectador

O uso de *code-switching* para composição musical, como abordado pelos trabalhos citados, presta-se a diversas funções que enriquecem as produções. Em contrapartida, é necessário dizer que a opção pela riqueza linguística nas canções pode surtir o efeito oposto. Mitchel (2000) aponta o fato de que quanto maior a riqueza linguística das canções, maiores são os seus níveis de circunscrição:

A partir de nossas considerações sobre as cenas de hip hop em lugares como Zimbábue, Itália, Groelândia, e Nova Zelândia, nos observamos que a globalização rizômica do rap [...] é um processo dinâmico linguístico, social e político que resulta em modos complexos de indigenização e sincretismo. A indigenização global do rap e do hip hop envolveu apropriações do idioma musical que se tornou um veículo altamente adaptável para a expressão dos vernáculos indígenas resistentes, suas políticas locais, e o que Kong chama de “geografias morais” de diferentes partes do mundo. As “línguas minoritárias” do maori e dos dialetos do italiano junto ao uso de *verlan* e *veul* no francês e às línguas de outros grupos étnicos minoritários em relação às línguas dominantes como o francês e o inglês, entretanto, pagam o preço pelo seu

*status* de “vernáculos resistentes”. Enquanto o uso desses vernáculos pode ser tomado como constitutivo de estratégias deliberadas de combater a hegemonia da língua inglesa tanto na indústria musical popular global em geral e no hip hop em particular (o que, salvas as suas variantes linguísticas afroamericanas, ainda representa uma língua dominante), sua compreensibilidade limitada tanto em termos linguísticos como em termos de marketing condena-os a um contexto de recepção bastante restrito. (MITCHEL, 2000, pp. 51-2, tradução própria)

Isso se deve não apenas à incompreensão de outra língua ou variedade pelo espectador, mas também ao fato de haver diferenças proficiência entre artista e audiência:

Até que nós tenhamos a oportunidade de investigar mais profundamente, nós não podemos afirmar qual a proporção de pessoas que consomem o hip hop de Montreal que de fato compreendem as músicas compostas em outras línguas que não o francês. O conhecimento do rap americano certamente tornou muitos jovens familiarizados com várias palavras e expressões do inglês afroamericano. Parece provável para nós que certos itens lexicais de maior frequência, frequentemente

utilizados no *code-switching*, funcionem como marcadores indexicais da população urbana jovem que constitui a maior audiência do hip-hop de Montreal. Entretanto, a extensão do conhecimento de qualquer indivíduo desse grupo acerca de outra língua além do francês permanece uma interrogação. (SAKAR, WINER & SAKAR, 2005, p. 2060, tradução própria)

A escolha pelo *code-switching* em canções, de acordo com os estudos apresentados, apesar de sua capacidade circunscritora apontada, pode ser analisada como fenômeno transcultural que opera na construção linguística/discursiva/literária como uma forma de integração. Tendo em vista que o que se objetiva com este artigo é observar o *code-switching* em uma canção apenas, não se espera atingir com o trabalho generalizações aplicáveis a qualquer composição em *code-switching*, mas sim, a partir dos resultados apresentados nos textos selecionados, verificar se é possível utilizar as mesmas lentes para a análise das alternâncias presentes na canção escolhida. A próxima seção deste artigo ficará encarregada disso.

## ANÁLISE

Nesta seção analisam-se as questões estruturais bem como as funções das ocorrências de *code-switching* na canção Me gusta, de Anitta, Cardi B e Myke Towers, lançada no ano de 2020. As estrofes que contém *code-switching* serão apresentadas individualmente, analisadas no que tange ao aspecto sintático, e, ao final, serão tecidos os comentários relacionados às funções do *code-switching* no corpo da canção.

A canção é composta de dezoito estrofes, que são divididas entre os cantores. A sua construção dá-se em estrofes compostas de *code-switching* espanhol-ínglês e em outras exclusivas em espanhol que se alternam com as primeiras no desenrolar da canção.

As cinco primeiras estrofes são cantadas pela cantora brasileira Anitta, que interpreta músicas em

variados gêneros como o funk, o sertanejo e o pop, gênero em que se enquadra Me gusta. Da terceira à quinta, as estrofes apresentam *code-switching*. A sexta estrofe é dividida entre Anitta e a cantora nova-iorquina Cardi B, cuja produção musical está mais concentrada no gênero rap. Cardi B canta também da sétima a décima estrofe. Há alternância entre estrofes. A sétima e a nona apresentam *code-switching* enquanto a oitava e a décima são compostas inteiramente em espanhol. A décima primeira e a décima segunda estrofes são cantadas por Anitta, em *code-switching*, enquanto a décima terceira alterna versos de Anitta e Cardi B. A décima quarta e a décima quinta estrofes são interpretadas pelo cantor porto-riquenho Myke Towers, que também se concentra no gênero rap. Ambas as estrofes do cantor são compostas exclusivamente em espanhol. As estrofes dezesseis e dezessete são cantadas por Anitta, em *code-switching*, e a décima oitava é dividida entre os três cantores.

A seguir, apresentam-se as estrofes compostas em *code-switching* para a análise.

### II.

*A mí me gusta*

*Every time you look at me that way*

*A mí me gusta*

*All the dirty things you need every day*

*Eu gosto*

*De cada vez que você me olha daquele jeito*

*Eu gosto*

*De todas as safadezas de que você precisa todos os dias*

Na estrofe II, há quatro versos e, em cada par, duas orações, uma matriz e uma subordinada. No primeiro par de versos oração *a mí me gusta* funciona na sentença como a matriz. Essa primeira oração, em espanhol, tem o predicador *gusta* selecionando como complemento outra oração, *every time you look at me that way*, em que há *code-switching* para o inglês, como descrito na seção 2. No segundo par, a primeira oração é repetida, enquanto seu predicado muda para *all the dirty things you need every*

day, sendo, portanto, mantida a função sintática da oração. Os casos de *code-switching* da estrofe II são intrassentenciais.

### III.

*A mí me gusta*

*En cada detalle que te hago y que me haces bien*

*It's what I like, yeh, yeh, yeah*

*It's just what I like, yeah*

*Eu gosto*

*De cada coisa que faço contigo e gosto de que você faz bem*

*É disso que eu gosto, sim, sim, sim*

*É exatamente disso que eu gosto, sim*

A estrofe III, também composta por quatro versos, é estruturada de duas maneiras. Os primeiros dois versos são construídos em espanhol. Novamente, é repetida a oração matriz *a mí me gusta*, mas o próximo verso, *en cada detalle que te hago y que me haces bien*, diferentemente do que ocorre na estrofe anterior, é escrito em espanhol. O que ocorre nos outros dois versos é a alternância para o inglês em sentenças independentes, *It's what I like, yeh, yeh, yeah / It's just what I like, yeah*, configurando um caso de *code-switching* intersentencial.

### IV.

*A mí me gustan las mujeres*

*When they shake their ya, ya, ya*

*A mí me gusta when they want*

*They go and get it, ya, ya, ya*

*Eu gosto de quando as mulheres*

*Balançam sua ya, ya, ya*

*Eu gosto de que quando elas querem*

*Elas vão e fazem, ya, ya, ya*

A estrofe IV encerra a primeira participação da cantora Anitta na canção. Novamente, é escolhido o *code-switching* intrassentencial para a estruturação da estrofe. O primeiro verso, *a mí me gustan las mujeres*, funciona como oração matriz para o segundo verso, *when they shake their ya, ya, ya*, que corresponde a uma oração subordinada adverbial

temporal. Note-se que há uma diferença estrutural desses versos para os dois da estrofe II, uma vez que há alçamento do sintagma *las mujeres* para a posição de complemento da oração principal e a utilização de um pronome cópia na subordinada. Os dois últimos versos também contêm alternâncias internas às estruturas sentenciais. O terceiro verso, *a mí me gusta when they want*, é dividido entre espanhol e inglês e, nele, mais uma vez a oração *a mí me gusta* atua como matriz de outra, a sentença *when they want, they go and get it, ya, ya, ya*.

### VII.

*He like to eat the cake like it's my b day (b day)*

*Y todo' lo' día' es mi cumpleaños (años)*

*Boy, I like it rough, don't take it easy (easy)*

*Gangsta, yeah, I like it in the bando*

*Ele gosta de me comer como se fosse meu aniversário (aniversário)*

*E todos os dias é o meu aniversário (meu níver)*

*Garoto, eu gosto selvagem, não pega leve (leve)*

*Malandro, isso mesmo, eu gosto na quebrada*

Na estrofe VII, em que se demarca a participação da cantora Cardi B na canção, há casos tanto de borrowing quanto de *code-switching*. O primeiro verso, composto em inglês, *he like to eat the cake like it's my b day (b day)*, alterna com o segundo, em espanhol, *y todo' lo' día' es mi cumpleaños (años)*, e a estrofe volta novamente pra o inglês nos dois últimos versos. Nesse caso, identificam-se o *code-switching* intrassentencial e, no último verso, um caso de borrowing, a palavra *bando* inserida numa sentença em inglês.

Após a estrofe VII, há alternâncias entre estrofes. A estrofe VIII é cantada inteiramente em espanhol, enquanto a estrofe IX retoma o *code-switching*.

### IX

*I like girls that kiss on girls*

*Eso me pone on fire, ya-ya*

*I like workin', I like murking*

*All my haters, ya-ya-ya, yeh*

*Eu gosto de meninas que beijam meninas*  
*Isso me deixa excitada, ya-ya*  
*Eu gosto de trabalhar, eu gosto de calar a boca*  
*De todos os meus haters, ya-ya-ya, iê*

Na estrofe IX, em seus dois primeiros versos, há orações independentes entre os versos, ou seja, não há nenhum termo de uma exercendo função sintática na outra, como descrito na seção 2. Ainda que o pronome *eso* estabeleça relação anafórica com toda a primeira sentença, não há relação sintática entre ambos os versos. Os dois últimos versos da estrofe são compostos inteiramente em inglês.

## X.

*Yo tengo el sazón de una afrolatina*  
*Y nuevo mi cintura como Shakira*  
*La Cardi y Anitta, two fly mamacitas*  
*Bad bitches, me gustan toditas*  
*Eu tenbo o gingado de uma afro-latina*  
*Eu mexo minha cintura como a Shakira*  
*A Cardi e Anitta, duas delincinbas*  
*Eu gosto de todas as meninas más*

O que ocorre na estrofe X é um processo que se encontra na tangente entre as definições de *borrowing* e *code-switching*. Observam-se nos dois últimos versos a utilização de termos em inglês dentro de sentenças em espanhol. Dados os caracteres lexicais dos itens, pode-se considerar que há dois casos de *borrowing*, mas, se for considerado que, no terceiro verso, *la Cardi y Anitta, two fly mamacitas*, o sintagma nominal *two fly mamacitas* é constituído de elementos de duas línguas, há, de fato relações sintáticas intraoracionais envolvidas; e que, no quarto verso, *bad bitches, me gustan toditas*, há topicalização do sintagma nominal *bad bitches*, há também relações intraoracionais. Então, ambos os versos podem ser descritos como construídos por *code-switching*.

Observa-se na construção da canção que Anitta interpreta todas as suas estrofes em *code-switching*, enquanto Cardi B alterna entre estrofes

em *code-switching* e outras apenas em espanhol, e Myke Towers apenas canta em espanhol. Algumas estrofes apresentam apenas notas melódicas e itens lexicais sozinhos, como nas estrofes inicial e final e nas que marcam a entrada de outro cantor no arranjo – motivo pelo qual não foram apresentadas na análise –, de modo que pode se observar uma transição tanto em relação a voz quanto à materialidade da canção, tendo em vista as diferenças observadas nos trechos cantados por cada um.

Anitta canta alternando entre duas línguas estrangeiras distintas, enquanto Cardi B, autodenominada afrolatina, varia entre dois sistemas, já Myke Towers canta apenas em sua língua nativa. A organização da canção não pode ser considerada como aleatória. Uma cantora brasileira cantando em *code-switching* sem que sua língua materna entre na alternância veicula uma mensagem de integração e globalização. Uma rapper afro-latinoamericana fazendo uso de seus dois sistemas nativos, além de empoderar ambos vai contra a hegemonia da língua inglesa, tendo em vista que tanto a língua espanhola quanto o *code-switching* espanhol-inglês são desprivilegiados nos EUA. O mesmo pode se dizer de um cantor negro utilizando o espanhol porto-riquenho dentro de tal arranjo musical.

Podem-se observar, portanto, a ativação das funções sociais do *code-switching* apresentadas por Mitchel (2000) e Sakar, Winer & Sakar (2005). Ao fazerem uso de três formas distintas de composição, os cantores afirmam suas identidades locais, no caso de Cardi B e Myke Towers, fazem uso de seus sistemas nativos como uma mensagem política, contestam a língua *standard*, exercem resistência e resgate cultural, são marcadores sociais e de identidade cultural e representam o *locus* de uma consciência coletiva. Além disso, o uso de *code-switching* por uma cantora brasileira pode ser

analisado pela função de globalização e espanhol na canção e também pela função de unificação.

Quanto às funções literárias apresentadas por Niskakangas (2019), podem-se observar nuances de tom na canção. As passagens de Cardi B são divididas entre as que tratam de conteúdo sexual e aquelas que falam de empoderamento da mulher afro-latinoamericana. As passagens de Anitta são mais marcadas quanto às alternâncias para o inglês. As metáforas sexuais presentes nas estrofes por ela cantadas são todas em língua inglesa, o que tanto destaca passagens e expressa sentimentos mais íntimos/privados.

As mudanças dentro das estrofes e entre elas também funcionam como instrumentais, uma vez que atuam na construção de rimas, atraem a função do espectador, como apresentado por Niskakangas (2019) e ainda demarcam a transição de vozes, como foi identificado aqui.

## CONCLUSÃO

A discussão realizada neste artigo aponta para a confirmação da possibilidade de aplicação das funções postuladas para o *code-switching* pelos trabalhos de Mitchel (2000), Sakar, Winer & Sakar (2005) e Niskakangas (2019). Além disso, esta análise também considera a função instrumental de mudança de voz, que não foi discutida nos trabalhos analisados.

A canção articula estrofes compostas em *code-switching* entre duas línguas em que há assimetria de prestígio – o inglês e o espanhol – com estrofes em uma língua igualmente desprestigiada no cenário estadunidense – o espanhol. Observou-se nas análises o uso de *code-switching* como posicionamento político. Tendo em vista que, nas comunidades bilíngues e multilíngues, há elementos que transpassam fronteiras culturais, o *code-switching*, por meio da articulação de duas línguas distintas, é versado como um veículo de mensagens

de integração e pluralidade que valorizam as identidades afrolatina e afrolatino-americana.

As muitas comunidades de práticas cujo sistema linguístico é composto por *code-switching* espanhol-inglês e ainda aquelas que fazem uso majoritário do espanhol tanto nos Estados Unidos quanto em outras partes do globo têm suas identidades culturais valorizadas e empoderadas pela canção interpretada por Anitta, Cardi B e Myke Towers. Assim, o que se pode concluir com este trabalho é que a utilização do *code-switching* opera na canção como ferramenta de afirmação das identidades multiculturais e multilíngues dos grupos hispanofalantes de regiões em que o inglês é língua *standard*.

## REFERÊNCIAS

MITCHELL, Tony. 2000. Doin' damage in my native language: The use of "resistance vernaculars" in hip hop in France, Italy, and Aotearoa/New Zealand. *Popular Music and Society*, 24:3, 41-54.

MUYSKEN, Pieter. 2006. Two Linguistic Systems in Contact: Grammar, Phonology and Lexicon, p.147-168. In: BHATIA, T. K; RITCHIE, W. C (Eds.), *The handybook of bilingualism*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2006.

NISKAKANGAS, Sanna. 2019. "Shawty, Imma party till the sun down": A Comparative Study on Korean-English Code-Switching and Borrowing in K-pop. University of Jyväskylä, Department of Language and Communication Studies.

ROMAINE, Suzanne. 2006. The bilingual and multilingual community, p. 385-405. In: BHATIA, T. K; RITCHIE, W. C (Eds.), *The handybook of bilingualism*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2006.

SARKAR, Mela; WINER, Lisa; SARKAR, Kobir. 2005. 'Multilingual Code-switching in Montreal Hip-Hop: Mayhem Meets Method or 'Tout Moune qui Talk Trashed Kiss mon Black Ass du Nord', in

James Cohen, Kara T. McAlister, Kellie Rolstad and Jeff MacSwan (eds) ISB4: Proceedings of the 4th International Symposium on Bilingualism, Somerville, MA: Cascadilla Press, 2057-74.

WINFORD, Donald. Introduction: The field of contact linguistics, p. 1-28. In: WINFORD, Donald. An introduction to contact linguistics. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2003.

**Submissão: janeiro de 2021.**

**Aceite: junho de 2021.**