

**“LORD, WHAT WILL BECOME OF ME, ONCE I’VE LOST MY NOVELTY?:
UM ESTUDO SOBRE O ENVELHECIMENTO FEMININO NAS CANÇÕES
“NOTHING NEW” E “SEVEN”**

“LORD, WHAT WILL BECOME OF ME, ONCE I’VE LOST MY NOVELTY?”: A
STUDY ABOUT THE AGING OF WOMEN IN THE SONGS “NOTHING NEW” E
“SEVEN”

Raphaela Pereira Vidic Belisario¹
Universidade Federal de São Paulo

Carlos Renato Lopes²
Universidade Federal de São Paulo

Resumo: O artigo, aqui, proposto pretende analisar como as questões de envelhecimento feminino estão difundidas nas músicas “Nothing New” do álbum Red (Taylor’s Version) lançado em 2022 e “Seven”, presente no álbum Folklore de 2020 da cantora-compositora estadunidense Taylor Swift. Além de buscar compreender como elas estão ligadas ao ideal social do feminino. A partir disso, investigamos como o entendimento das canções é capaz de refletir sentimentos universais do que é ser mulher e emoções recorrentes em mulheres, mesmo partindo de uma perspectiva particular. Para isso, analisaremos as canções considerando como a ideologia, a história e o inconsciente atravessam a linguagem pelas perspectivas da Análise do Discurso com base em Pêcheux (1997), da Psicanálise fundamentada em autores como Freud (2016), e das leituras feministas de Wolf (2018), Montell (2019) e Beauvoir (2009). Concluindo como as canções apresentam temáticas e linguajares compreendidos como femininos, além de perpetuar e questionar, inconscientemente, ideias de beleza, juventude e expectativas da mulher.

Palavras-chaves: Taylor Swift; Análise do Discurso; Linguagem; Psicanálise; Feminismo.

Abstract: This article, here proposed, aims at reflecting how society has an obsession for female youth and how it is connected to the femininity ideals, as present in U.S songwriter and singer Taylor Swift’s “Nothing New” that can be found in the album Red (Taylor’s Version) release in 2022 and “Seven” presented in the album Folklore released in 2020. Through this, we will be able to investigate how the comprehension of the songs are capable of reflecting universal feelings felt by a lot of women, even if the songs are related to individual situations. The research offers an analysis through Pêcheux’s Discourse Analysis (1997) ideas, psychoanalytic concepts advanced

¹Graduanda em Letras Português Francês na Unifesp e Bolsita PIBIC. Email: raphaela.belisario@unifesp.br.

² Professor Doutor na Universidade Federal de São Paulo.

by Freud (2016), and feminist theory by Wolf (2018), Montell (2019) and Beauvoir (2009). From that, it will be able to conclude how these songs are presenting themes and a language that it's understood as feminine and how it perpetuates and questions, unconsciously, beauty ideals, the female youth and expectations.

Key words: Taylor Swift; Discourse Analysis; Psychoanalysis; Feminism; Language.

Submetido em 2 de junho de 2025.

Aprovado em 16 de julho de 2025.

Introdução

No ensaio “The double standard of aging”, publicado em 2021 em uma coletânea de ensaios feministas de Susan Sontag, encontramos a comparação entre uma mulher e uma atriz. A crítica compreende que a mulher trabalha da mesma forma que uma atriz: ela utiliza roupas, maquiagem e penteados corretos, assim como os gestos e linguagens consideradas femininas. E com isso atribui uma importância exacerbada a sua juventude, já que com a perda dela será necessário se aposentar da feminilidade e encontrar novas formas de atuação, mas que levem em consideração sua nova condição.

Lakoff (2004) descreve a linguagem da mulher como “mais educada”: a mulher tende a usar diversos itens lexicais não utilizados por homens ou em ambientes ditos sérios, incluindo um maior vocabulário para descrever cores, um uso exacerbado de “tag questions³” e “hedges⁴” para não impor as vontades ao interlocutor e manter a “educação”, uma gramática excessivamente correta, adjetivos “vazios” como *divino e fofo*, sem uso de palavras e vocativos que transitam entre o carinhoso e o neutro.

Essa questão está aparente também nas palavras que utilizamos para descrições; ou seja, ao dizer “mulher”, “senhora” ou “garota” criamos um perfil esperado. As palavras denotam sentidos que antecedem o sujeito e por isso apontam para diversos outros significados além da “verdadeira realidade”, como propõe Zizek (2018). Existem expectativas referentes a cada palavra acarretadas pela ideologia sócio-histórica, e por

³ A pergunta feita após uma afirmação que busca a validação do outro, por exemplo, “O filme foi bom, não foi?”

⁴ Frases que demonstram uma certa falta de certeza do interlocutor ou uma busca por validação, por exemplo, “você sabe”, “tipo” ou “eu acho”.

isso o autor compreende que é possível se encontrar em uma posição de dominante/dominado conforme a palavra utilizada para descrever e ser descrito. Ao usarem adjetivos como “delicada” ou “compreensível” para uma mulher, ela é colocada em uma posição inferior – ou melhor, uma posição dominada.

"Ser rei" é um efeito da rede de relações sociais entre um "rei" e seus "súditos"; mas — e aí está o desconhecimento fetichista —, para os participantes desse vínculo social, a relação aparece, necessariamente, de forma inversa: eles se acham súditos que conferem ao rei um tratamento real porque o rei já é rei em si mesmo, fora da relação com os súditos, como se a determinação "ser rei" fosse uma propriedade "natural" da pessoa de um rei. Como não relembrar aqui a famosa afirmação lacaniana de que um louco que se acredita rei não é mais louco do que um rei que se acredita rei — ou seja, que se identifica de imediato com o título "rei"? (Zizek, p.54, 2019).

A língua reflete uma determinada ideologia hegemônica, mesmo que inconscientemente, e a partir dela propaga os seus ideais de forma “naturalizada”. Ela auxilia na construção da realidade, ressignifica e desprende sentidos, e, portanto, é utilizada como instrumento ideológico. Com isso, uma vertente linguística como a Análise do Discurso (AD) entende que nenhum discurso é “óbvio” ou neutro, e que é necessário trabalhar com a noção de sentidos deslocados para além do apresentado no dicionário. Nessa conexão, usamos o conceito de *condições de produção*, para explicitar a historicidade dos discursos.

Ao buscar as relações de força, é possível encontrá-las na língua. O lugar social do falante marca o discurso com a força de posicionamento que o lugar desempenha. Reafirmando os princípios da AD, o sujeito diz pensando em um significado, mas não controla todas as interpretações ou sentidos que possam ser construídos. As *condições de produção* como apresentadas por Pêcheux (1997) são concebidas a partir de elementos dominantes em um dado discurso.

O estudo da ligação entre as "circunstâncias" de um discurso — que chamaremos daqui em diante suas *condições de produção* — e seu processo de produção. Esta perspectiva está representada na linguística atual pelo papel dado ao *contexto* ou à situação, como pano de fundo específico dos discursos, que torna possível sua formulação e sua compreensão: é este aspecto da questão que vamos tentar esclarecer [...], através do exame crítico do conceito saussuriano de instituição. (Pêcheux, 1997, p.75).

Além desse conceito, o *pré-construído* também auxilia na naturalização de certas significações inconscientemente. Pêcheux (1997) o caracteriza como um ato falho: o significado. Conforme já foi explicitado anteriormente, o sentido vem antes do sujeito e de sua proposta, remetendo ao modo pelo qual a condição da linguagem e os efeitos se tornam objetos da língua. Por isso, as diferenças sexuais e de gênero são marcadas nela: não apenas pela marcação do feminino, mas também ao conservar a perspectiva masculina como hegemônica. Dessa forma, podemos encontrar nas canções que aqui analisaremos a interpelação ideológica acarretada pelos esquecimentos de Pêcheux (1997): o esquecimento 1 está presente na instância do inconsciente ao reproduzir formações discursivas, enquanto o 2 se manifesta pelo assujeitamento, ou melhor, quando a formação discursiva restringe o processo do discurso.

Possenti (2004) discute em seu texto “Teoria do discurso: um caso de múltiplas rupturas” como, por meio de “piadas de loira”, os mecanismos de gênero são utilizados para caracterizar mulheres negativamente ao conquistarem novos espaços. No caso, as “piadas” colocam essas mulheres em uma posição subjugada, ao caracterizá-las como burras ou ao associá-las como sexualmente fáceis. Neste artigo, partimos de tal concepção para analisar o funcionamento ideológico no discurso em uma forma particular da materialidade: as letras das duas músicas demonstram como a obsessão pela juventude e como o envelhecimento feminino são tratados socialmente e descritos pela cantora-compositora pop Taylor Swift, com muito alcance e influência no cenário mundial.

As músicas a serem analisadas demonstram como o ideal do discurso feminino nem sempre é explícito para o falante. As duas canções apresentam de maneiras diferentes a juventude feminina e muitas vezes são compreendidas pelos fãs não apenas como relatos autobiográficos, mas como um registro de sentimentos gerais que geram identificação com as composições. Em “Nothing New”, presente no álbum “Red (Taylor’s version)” lançado em 2021, a narradora descreve a história de uma jovem celebridade que compreende que a qualquer momento será substituída por uma mais jovem. Ela tem medo de envelhecer por associar seu valor com a juventude. Já em “Seven”, encontrada no álbum “Folklore” de 2020, a narrativa é nostálgica e evidencia

como a civilidade feminina afasta a narradora da infância de uma maneira drástica, tornando rara a aparição de certos hábitos e sentimentos como gritar e ter raiva.

2. A análise da canção “Nothing New”

De acordo com Lasch (1979), a falta de esperança no futuro leva o indivíduo a se fixar na juventude, pois dessa forma ele compreende não só que seu valor está ligado a ser jovem, mas também a evitar o futuro. Os ritos da beleza, como apresentados por Wolf (2018), ensinam as mulheres a temer pelo futuro e pelos seus desejos. Ela afirma que viver com um medo constante do próprio corpo e da própria vida – no caso, temer a própria vida seria temer o envelhecimento, pois ele faz parte do processo de viver – não é viver. E, portanto, todas as neuroses relacionadas ao processo de envelhecimento do corpo terão consequências. Ela traz como exemplo, em seu livro, uma mulher decidir que “quando perder esses quilos” pedirá um aumento como forma de premiação, um ganho depois de um trabalho tão árduo (Wolf, 2018, p.206). Nas músicas temos um eu-lírico que encontra na juventude a melhor época de sua vida, além do objeto que a mantém em destaque: ou seja, a narradora encontra sua relevância social em sua mocidade.

Em “Nothing new”, a primeira estrofe conta sobre conselhos ditos a mulheres jovens e as críticas severas que elas recebem. No verso ““Shoots you down and then they sigh, and say. *“She looks like she’s been through it”*”⁵ observa-se uma preocupação intensa, e com ela uma neurose como apresentado por Beauvoir (2009):

“A despreocupação torna-se de imediato uma falta de compostura; esse controle de si a que a mulher é obrigada, e se torna uma segunda natureza na ‘moça bem-comportada’, mata a espontaneidade; a experiência viva é com isso reprimida, do que resultam tensão e tédio” (Beauvoir, p. 356, 2009).

A filósofa diz que o motivo de as meninas não visarem alto demais tem relação com essa boa mocidade; a experiência reprimida leva à conclusão de que o outro sexo é melhor, uma convicção delimitante. Beauvoir (2009) ainda explicita que mulheres

⁵ Depois, caçam e despedaçam as que realmente seguem o conselho e dizem: “Ela parece ter sofrido muito. (tradução nossa).

“masculinizadas” não são atraentes aos homens; nem as cultas, nem as ousadas, muito menos as ambiciosas. Por sua vez, Friedan (2013) diz que a mística feminina, ou seja, o mito da mulher compreende que essas características surgem da inveja que sentem dos homens e que as afastam de sua natureza submissa e maternal.

Na música encontramos a resposta da sociedade à mulher que visa uma vida além da esperada. ““Criticize the way you fly when you’re soarin’ through the sky, shoots you down””.⁶ Essa crítica sempre ocorre nos momentos de grandeza da mulher. Todas as considerações e opiniões de terceiros são baseadas em características aguardadas para uma mulher: uma idealização corroborada por um discurso, o qual muitas vezes passa despercebido, ou uma pressuposição pela qual o “outro texto” não é um texto identificável, mas sim um texto compreendido como mais “nebuloso”, conforme sugerido por Fairclough (2001). Ou seja, observa-se aqui uma opinião homogênea e/ou generalizada, mas que é tratada como algo original e independente de outros textos e discursos.

O *pré-construído* está marcado na língua. Como já observamos, o sujeito produz as diferenças sexuais na língua sem o notar. Assim, a língua constroi a realidade, e por isso torna-se um instrumento ideológico para perpetuar ideais. No seguinte trecho: ““When you can’t blame it on my youth and roll your eyes with affection?””⁷, a narradora sinaliza as condições para uma mulher adulta, e demonstrar fragilidade – sem ser em relação aos filhos – não faz parte delas.

O mesmo acontece no uso dos adjetivos ao longo da canção, como “cute” (fofa) e “ingénue” (ingênuo), bem como do substantivo “radiance” (brilho). E nessa conexão, vemos o modo como, segundo apontado por Maingueneau em *Novas tendências em análise do discurso* (1997), ““O vocabulário encontra-se necessariamente situado no cruzamento de múltiplas instâncias, da cena enunciativa aos modos de coesão textual, passando pelo interdiscurso. Sua análise deveria, pois, dar acesso a esta complexidade.”” (Maingueneau, 1997, p.155).

⁶ Criticam o jeito que você voa enquanto está alta no céu, atiram em você. (tradução nossa).

⁷ Quando você não puder culpar a minha juventude e revirar seus olhos com afeição? (tradução nossa).

Tal leitura corrobora as análises de Amanda Montell, no livro publicado em 2019 *Wordslut: a feminist guide to taking back the English language*, ao afirmar que ““the English language is not innately biased against women and nonbinary genders; but the bad news is that its speakers have collectively consented to wield it in a way that reinforces existing gender biases, often in ways they’re not even conscious of.””⁸. (Montell, 2019, p.14).

As palavras escolhidas para a caracterização feminina são sempre opostas em sentido ao dos adjetivos ou substantivos relacionados a aspectos masculinos. Por exemplo, Montell mostra que palavras relativas a animais demonstram que a mulher é sempre domesticada ou uma presa, como “kitten” (gatinha) ou “bird” (ave), enquanto que para homens evoca-se algo imponente, como “cougar” (puma). Os adjetivos presentes na música “Nothing New” relacionam a mulher a algo frágil e meigo, o que poderia ser contraposto por uma caracterização viril e grosseira de um homem. Eles fazem parte de uma construção ideológica das características femininas, de acordo com Freud, como apresenta Friedan em seu livro *A mística feminina* publicado originalmente em 1963: ““a natureza determinou que o destino da mulher ocorre através da beleza, charme e doçura.””⁹ (Freud in Friedan, 2013, p.120).

De fato, tais descrições costumam ser utilizadas majoritariamente com meninas ou mulheres jovens. Aqui, mais uma vez, notamos como as palavras já circulam carregadas de sentidos e ideias independentemente da significação que buscamos dar a elas, já que antecedem o sujeito. Retomando Zizek, em seu livro *O sublime objeto da ideologia* (2024), esses sentidos delimitam o que se espera de uma pessoa: logo a palavra “mulher” e os adjetivos encontrados na canção, tais como “ingênua”, demonstram o perfil construído da situação e da pessoa. A língua revela-se, assim, fundamental para a apreensão do que entendemos como realidade.

⁸ A língua inglesa não é propositalmente contra as mulheres ou gêneros binários; mas infelizmente os falantes constantemente a utilizam de uma forma que reforça estereótipos de gênero, e muitas vezes fazem isso de formas inconscientes. (tradução nossa).

⁹ Nature has determined woman's destiny through beauty, charm, and sweetness. (Freud in Friedan, 2013,p.120.)

Quando observo o mundo a meu redor pelas lentes de uma língua, percebo sua atualidade pelas lentes das potencialidades ocultas, presentes nela sob forma latente. O que isto significa é que a potencialidade só aparece "como tal", só se atualiza como potencialidade, através da linguagem: é a denominação de uma coisa que traz à luz ("propõe") seus potenciais (Žižek, p.11, 2024).

Essa discussão é corroborada por Pêcheux (1997): “todos sabem” o que é uma “mulher” e o que esperar de uma mulher em razão das evidências fornecidas pela ideologia. Essas ““evidências fazem com que uma palavra ou um enunciado "queiram dizer o que realmente dizem" e mascaram, assim, sob a "transparência da linguagem", aquilo que chamaremos o caráter material do sentido das palavras e dos enunciados.”” (Pêcheux, p.160, 1997). O caráter material dos sentidos é parte da formação discursiva, composta por cada sentido diferente que podemos atribuir a uma expressão ou proposição, nos dirá o autor.

Isso acontece a partir da primeira linguagem descrita por Wittig (2022): ““aquela em que o sentido ainda não ocorreu, aquela que é para todos, que pertence a todos, e que todos, por sua vez, podem pegar, usar, direcionar a um sentido.”” (Wittig, 2022, p. 98). A formação discursiva tem como um de seus elementos o léxico. Os adjetivos usados são ligados a fraqueza, delicadeza e afetividade, o que ideologicamente são conectados à mulher. O léxico estabelece a naturalidade entre a palavra e a coisa. O sujeito a seleciona no interior da formação discursiva, criando-se a ilusão do sentido único do esquecimento 2, bem como a ilusão do controle dos sentidos pelo esquecimento 1, ambas resultantes do trabalho da ideologia sobre o inconsciente propostas por Pêcheux em 1997.

3. Análise da canção “Seven”.

Por sua vez, em “Seven” encontramos o auge do eu-lírico nos sete anos de idade em meio às árvores e balanços. Ou seja, seu momento de grandeza é exatamente a época em que a despreocupação reina, quando ela podia brincar sem preocupações, ou melhor, como aparece na própria música, quando ainda não tinha aprendido civilidade. Nesse período não levava em conta uma expectativa social; conforme ela relata: ““I used to scream ferociously, anytime i wanted.””

Lacan (1964) compreende o grito como um valor de demanda: é a expressão primitiva e indiferenciada do recém-nascido e por consequência da criança. Mas esse grito, com o tempo, é obrigado a encontrar um substituto, ““Todos nós, aliás, por ocasião de estímulos dolorosos, substituímos o grito por outro tipo de enervação motora. Quem, no consultório do dentista, pretende manter imóveis a cabeça e a boca e não intervir com as mãos, pelo menos bate com os pés.”” (Freud, p.135, 2016). Essa substituição acontece por causa do pacto de civilização: depois de uma certa idade, as emoções não devem ser expressas de forma expansiva; no caso da mulher, nem uma emoção pode sair do espectro calmo, frágil e choroso. Os dois psicanalistas compreendem o grito como uma enunciação, o lugar onde os sujeitos se aprendem em suas perdas.

Ademais, é possível também levar em consideração que a agressividade é um sentimento socialmente repreendido pelas mulheres. Freud, em 1933, defendeu em uma conferência psicanalítica sobre a feminilidade que as normas sociais não devem ser subestimadas e que a repreensão imposta à mulher favorece a formação de moções masoquistas – o prazer, a partir do desprazer. Por isso, encontramos uma insistência do eu-lírico em manter padrões que perpetuam a sua melancolia e autodepreciação.

Verhaeghe (1999) apresenta em seu livro *Does the woman exist? From Freud's Hysteric to Lacan's femininity as switch words* defendidas por Freud. O psicanalista compreende essas conexões de palavras como a materialização da conexão entre fantasias e “experiências” da infância; elas são utilizadas quando e toda vez que há um significado como descrito por Saussure. É uma imagem acústica independente de conceito que conecta o sujeito à infância. Por exemplo, na música encontramos “bonecas”, “piratas” e “balanços” que por si só remetem ao seu aspecto material, apenas, e não estão diretamente ligadas com a ideia de infância e juventude. Sendo assim, os meios de expressão requerem o hábito coletivo em seu princípio, pois a língua é situada em seu tempo e espaço sociais.

Os signos são inteiramente arbitrários e realizam o ideal do procedimento linguístico, pois a língua como o mais completo e mais difundido sistema de expressão, também é o mais característico de todos. Assim, a Linguística é construída em padrão de toda Semiologia; contudo, a língua não é senão um sistema particular. Saussure (1999), ainda destaca que o símbolo como atributo não é completamente arbitrário, pois ele não está vazio, existe o vínculo natural entre o significante e o significado, como o símbolo da justiça -- a balança não poderia ser substituída por qualquer objeto, como

um carro, por exemplo. Entretanto, a palavra "arbitrário" requer uma observação, visto que o significante é imotivado, ou seja, é arbitrário em relação ao significante, com o qual não há nenhum laço na realidade. (Guimarães, 2018, p.164).

Encontramos nas músicas uma nostalgia da juventude: uma nostalgia que podemos vislumbrar por completo em “Seven”, mas que em *Nothing new* se apresenta como um sentimento futuro, pois no presente a preocupação principal é manter a juventude. O envelhecimento é sempre mais danoso para a mulher. Sontag (2023) explicita que em nossa sociedade envelhecer é uma doença, especialmente para a mulher, pois é ela que experimentará o processo com vergonha e desgosto. Juventude é uma metáfora para energia, apetite, e mobilidade igualada a bem-estar. Não é por acaso que um elogio comum é dizer que alguém está bem para a idade. A feminilidade, de acordo com a afirmação de Freud apresentada por Friedan (2013), é responsável por danificar a individualidade.

Um homem de trinta anos parece jovem, e, de certa forma, um indivíduo incompleto, de quem esperamos fazer um bom uso das possibilidades de desenvolvimentos, o qual a análise apresenta. Mas uma mulher, frequentemente, traz um psicológico rígido e imutável... Não existem caminhos para ela se desenvolver futuramente. É como se todo o processo tivesse sido finalizado e se tornado inacessível para o futuro, na verdade, a dificuldade de desenvolvimento leva a feminilidade, a qual zera as possibilidades do individual. (Freud in Friedan, 2013, p.127-128, tradução nossa).

Além de todo o bem-estar presente na juventude, encontramos na juventude feminina outras características importantes para a construção do ideal. Em *Nothing new*, encontramos a confiança exacerbada da mocidade em ““how can i person know everything at 18, but nothing at 22?”” e a inocência esperada na juventude feminina em ““People love an ingénue.””¹⁰ Já em *Seven* encontra-se o duplo na boneca: ““Pack your dolls and a sweater.””¹¹” A boneca é o alter-ego da menina: a boneca como explicitado por Beauvoir (2009) representa um corpo e, por outro lado, uma coisa passiva. Dessa forma a menina é encorajada a compreender a boneca como um dado inerente de si.

¹⁰ As pessoas amam uma ingênua. (tradução nossa).

¹¹ Pegue as suas bonecas e um suéter. (tradução nossa).

Ao passo que o menino procura a si próprio no pênis enquanto sujeito autônomo, a menina embala sua boneca e enfeita-a como aspira a ser enfeitada e embalada; inversamente, ela pensa a si mesma como uma maravilhosa boneca. Por meio de cumprimentos e censuras, de imagens e palavras, ela descobre o sentido das palavras "bonita" e "feia"; sabe, desde logo, que para agradar é preciso ser "bonita como uma imagem"; ela procura assemelhar-se a uma imagem, fantasia-se, olha-se no espelho, compara-se às princesas e às fadas dos contos. (Beauvoir, p.304, 2009).

‘Com isso o narcisismo aparece na menina de forma precoce e desempenha papel primordial na sua vida como mulher, muito por confirmar a sua tendência em ser “objeto”. A boneca ajuda a caracterizar a passividade feminina, ensinando a ela que para agradar é necessário procurar agradar: para isso se faz objeto e renuncia a sua autonomia. Ela é como uma boneca, um instrumento para enfeitar, escolher as falas, ações e gostos. Por isso, podemos caracterizar a boneca como seu duplo: assim como ao brincar, a liberdade é negada à mulher.

A mulher aprende a reconhecer na boneca o seu duplo, pois essas são as brincadeiras que lhe entregam na infância. Freud (2015) explica que a brincadeira é uma forma de a criança reproduzir o mundo real: ela brinca com aquilo que os adultos ao seu redor fazem. A menina replica a sua mãe: ela cuida da boneca como se fosse seu filho, ela brinca de cozinhar, de limpar. Ela é ensinada socialmente qual deve ser o seu papel em uma futura família e aqui encontra seu falo, ou seja, seu poder. Esses conhecimentos são transmitidos de forma generacional, da mesma forma que as canções folk e o amor entre as duas crianças apresentado na música. Levar as bonecas junto do suéter ao fugir de casa é de certa maneira um controle: a menina mantém seu filho e ao mesmo tempo o leva como um objeto de consolo e como outra representação do seu “eu”.

Klein (1996) argumenta em “Amor, culpa e reparação” que por meio da brincadeira se revela a atitude da criança em relação à identidade. Uma criança neurótica, como explica a analista, só reconhece uma parte dessa realidade, negando o resto. O sintoma obsessivo acaba se refletindo na deficiência da realidade e na inibição da fantasia. A fantasia da música é apresentada por outra pessoa, o eu-lírico: é uma possível forma de escape para a menina: essa que sonhava com uma fuga com seus brinquedos para sair de um ambiente hostil, o do pai, dito como possuído por um espírito da casa provavelmente

assombrada que causa a raiva paterna. Além disso, o eu-lírico fantasia que a amiga viva com ela e assim possam ser piratas tentando encontrar outro escape daquela vida como percebemos no seguinte trecho: ““And I’ve been meaning to tell you. I think your house is haunted , your dad is always mad. And I think you should come live with me and we can be pirates.””¹²

Simultaneamente a isso, compreendemos que uma mulher feminina deve ser impotente, doce, passiva e fútil, assim como uma boneca. Vemos se refletir aqui o valor da sensibilidade no imaginário social, por força de um discurso constantemente reproduzido de que a mulher é emocionada demais, o qual muitas vezes aponta a juventude como causa. No seguinte trecho encontramos essa desculpa: ““How long will it be cute all this crying in my room ,when you can't blame it on my youth and roll your eyes with affection?””¹³ Sem a juventude a mulher não é nada, não só pela perda de uma das suas características mais importantes socialmente, a beleza, mas também porque se escora nela e somente nela para justificar suas ações. Sontag (2023) afirma que a mulher nunca é vista como independente e por muitas vezes procura manter estereótipos como uma forma de fugir de responsabilidades, mantendo assim uma subserviência.

They are expected to be second-class adults, whose natural state is that of a grateful dependence on men. And so they often are, since that is what they are brought up to be. So far as women heed the stereotypes of "feminine" behavior, they cannot behave as fully responsible, independent adults. (Sontag, p.31, 2023)¹⁴

No trecho seguinte encontramos o eu-lírico em um momento consciente da sua “data de validade”. Conforme já discutido anteriormente, a mulher não tem o direito de envelhecer, pois na mocidade se encontram suas principais qualidades. Aqui, a autora diz

¹² E eu estou para te dizer, acho que sua casa é assombrada, pois seu pai está sempre bravo e esse deve ser o motivo. E eu acho que você deveria vir morar comigo e assim, podemos ser piratas.

¹³ Até quando será fofo, esse chororô no meu quarto quando você não puder culpar a minha juventude e revirar seus olhos com afeição? (tradução nossa)

¹⁴ Espera-se que elas sejam “adultos de segunda classe”, a quais seu estado natural é a de uma dependência grata aos homens. E elas constantemente são, já que assim são educadas. Enquanto, as mulheres não forem cautelosas como os estereótipos femininos, elas não podem se comportar plenamente como adultas responsáveis e independentes. (tradução nossa).

estar mascarando o tempo e a situação para não perder a atenção pública; para isso ela performa ações estereotipadas de simpatia, bondade e agrado. ““And my cheeks are growing tired from turning red and faking smile.””¹⁵ Corroborando novamente o ponto de Sontag (2023), a mulher é uma atriz responsável por performar a sua objetificação.

Durante os refrões apresentam-se de forma repetitiva os sentimentos de confusão e insegurança que são afogados pelo consumo de bebidas. Por causa de todas as expectativas, o tempo se torna um peso e a sua passagem pode ser sentida. ““It's like I can feel time moving. How can a person know everything at 18 but nothing at 22?””¹⁶ Encontramos apenas a mudança de dois trechos em cada refrão. ““And I know it's sad, but this is what I think about””¹⁷ e ““How did I go from growing up to breaking down?””¹⁸ As duas mudanças reforçam o que vimos apontando especialmente quanto ao sentimento de insegurança, a falta de confiança ao se tornar adulto e não compreender mais seus objetivos, e o reconhecimento da tristeza que assola a data limite. Encontramos também a repetição exacerbada da seguinte pergunta: ““Will you still want me when I'm nothing new?””, refletindo uma busca constante pela validação de se manter naquela posição.

A ponte da música demonstra a substituição de uma mulher por outra mais nova, seja qual for o meio: no trabalho ou relacionamentos. ““I know someday I'm gonna meet her, it's a fever dream, the kind of radiance you only have at 17, she'll know the way, and then she'll say she got the map from me. I'll say I'm happy for her, then I'll cry myself to sleep””¹⁹ A narradora deixa claro que existe um brilho na juventude, um que nunca mais pode ser achado: a pessoa jovem sempre brilha perto da mais velha, mesmo que essa ainda seja jovem. Com isso, existe um consenso social de que a mulher aceitará essa mudança de bom grado – e de certa forma o faz. Externamente nada demonstra, mas escondida

¹⁵ E as minhas bochechas estão cansadas de ficarem vermelhas e fingir sorrisos. (tradução nossa).

¹⁶ É como se eu pudesse sentir o tempo passando. Como uma pessoa pode saber tudo aos 18, mas nada aos 22? (tradução nossa).

¹⁷ E sei que é triste, mas é sobre isso que eu penso. (tradução nossa).

¹⁸ Como eu fui de crescer para desmoronar? (tradução nossa).

¹⁹ Eu sei que um dia vou conhecê-la, é um sonho fervoroso. O tipo de brilho que você só tem aos 17, ela vai saber o caminho e dizer que eu entreguei o mapa. Eu vou dizer que estou feliz por ela e chorar até dormir. (tradução nossa).

encontra algum meio para extravasar os sentimentos: nesse caso, o eu-lírico utiliza o choro.

Considerando os processos – sistema de “opções” escolhidas pelo falante e/ou escritor de acordo com as necessidades sociais – propostos por Halliday, os quais são detalhados por Machin e Mayr (2023), as canções apresentam um foco no processo mental, ou seja, nas emoções descritas pela narradora. Encontramos sentimentos relacionados a uma perspectiva pessoal da perda da juventude, da saudade e nostalgia da infância. Quando se utilizam outros pronomes como “our”, “we” e “you” em Seven, eles estão relacionados também a sentimentos – no caso sentimentos amorosos para a primeira pessoa do plural, e sentimentos de angústia e medo para a segunda pessoa do singular.

Enquanto, ao apresentar outros pronomes na música “Nothing New”, como “they” e “you”, confirma-se o padrão de comportamento por meio das considerações e possíveis opiniões alheias: ““Then they hunt and slay the ones who actually do it””. Além disso, a canção materializa com o pronome “she” o processo de relação citado pelos autores Machin e Mayr (2023) – processo relacional entre dois fatores, objetos ou pessoas –na comparação feita entre a narradora e a suposta nova estrela: essa menina teria uma vantagem por ainda possuir a juventude e assim manter seu aspecto de ingênua, e também por ter recebido conselhos dos que já estiveram em sua posição, incluindo a narradora.

Considerações Finais

A partir das músicas analisadas, inferimos a forma como o ideal feminino é concebido inconscientemente pelo eu-lírico: neste caso na fixação da juventude, o medo do envelhecimento e a beleza, demonstrando como a hegemonia da perspectiva masculina na língua prevalece. Encontramos nas canções a instrumentalização do léxico: os adjetivos são sempre referentes à mulher de uma forma pejorativa, mesmo quando eles não têm função negativa. Mas apesar disso continuam diminuindo a mulher, além de refletir e reiterar expectativas impostas e esperadas pela sociedade. O pré-construído se materializa pelo emprego desses adjetivos: o conceito trabalha com a ideia de “todos sabem” e as caracterizações são evidências do construto ideológico de mulher. Ideia que

se repete durante toda a música, através não só do léxico, mas também na formação discursiva, nas escolhas gramaticais e no uso dos pronomes.

Ademais, a partir de uma análise feminista e psicanalítica, percebemos como uma neurose pode ser acarretada por essa busca pela perfeição e fixação com a juventude. Tal funcionamento discursivo está presente na língua através da materialidade (aspectos gramaticais e lexicais) manifestando a intervenção ideológica. Ou seja, a mulher tem essas características por uma imposição social e, por não conseguir manter essas expectativas, cria neuroses e melancolias. E estas se referem, refletem e ressignificam os sentimentos, atitudes e hábitos dos eu-lírico das canções e (ainda) de tantas outras mulheres do nosso momento sócio-histórico-cultural.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Sérgio Millet. 2a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Renato Aguiar. 1a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

FREUD, Sigmund; Maria Rita. *Amor, sexualidade, feminilidade*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

FREUD, Sigmund. Paulo César de Souza. *Estudos sobre a histeria (1893-1895)*. Obras completas. v2. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, Sigmund. Pedro Heliodoro Tavares. **O poeta e o fantasiar**. In: *Arte, literatura e os artistas*. Tradução: Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

KLEIN, Melanie. Andre Cardoso. **Amor, culpa e reparação**. In: *Amor, culpa e reparação*. São Paulo: Imago. 1996.

KLEIN, Melanie. Andre Cardoso. **A personificação do brincar na infância** In: *Amor, culpa e reparação*. São Paulo: Imago. 1996.

LAKOFF, Robin Tolmach. *Language and woman's place*. Oxford University Press: Oxford. 2004. p.39-103.

MACHIN, David. MAYR, Andrea. *How to do critical discourse analysis: A multimodal introduction*. 2023.

MONTELL, Amanda. *Wordslut: A Feminist Guide to Taking Back the English Language*. New York: Harper Wave, 2019.

NOTHING New (Taylor's Version) (From the vault). Intérprete: Taylor Swift e Phoebe Bridges. Compositores: Taylor Swift e Jack Antonoff. *In: SWIFT, Taylor. Red (Taylor's Version)*. Compositores: Taylor Swift, Dan Wilson, Max Martin, Shellback, Liz Rose, Gary Lightbody, Jacknife Lee, Ed Sheeran, Maya Thompson, Patrick Monahan, Lori McKenna, Mark Foster, Amound Bjorklund e Espen Lind. Intérprete: Taylor Swift. Los Angeles: Republic, 2021. CD, 22.

PÊCHEUX, Michel. Eni Orlandi *Discursos e ideologia(s)*. In: *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Pontes, 1997, p. 141-186.

POVINELLI, Elizabeth A. *Pragmáticas íntimas: Linguagem, subjetividade e gênero. Estudos feministas*. Florianópolis, v. 24, ed. 1, janeiro-abril 2016.

SEVEN. Intérprete: Taylor Swift. Compositores: Taylor Swift e Aaron Dessner. *In: SWIFT, Taylor. Folklore*. Compositores: Taylor Swift, Jack Antonoff, Justin Vernon, William Bowery e Aaron Dessner. Intérprete: Taylor Swift. Los Angeles: Republic, 2020. CD, 7.

SONTAG, Susan. *On women*. New York: Picador, 2023. *E-book*.

SOUZA, Sérgio Augusto Freire de. *Da análise automática do discurso ao discurso do sujeito do desejo: reflexões psicanalíticas sobre a teoria do discurso de Michel Pêcheux. E-book. Línguas e Instrumentos linguísticos*, Campinas, julho/dez, 2019.

WOLF, Naomi. Waldéa Barcellos *O mito da beleza: como as imagens da beleza são usadas contra mulheres*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

ZIZEK, Slavoj. Vera Ribeiro. *Eles não sabem o que fazem: O sublime objeto da ideologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

Apêndices e Anexos

Nothing New

They tell you while you re young
 "Girls, go out and have your fun"
 Then they hunt and slay the ones who actually do it
 Criticize the way you fly
 When you're soaring through the sky
 Shoot you down and then they sigh
 And say, "She looks like she's been through it"
 Lord, what will become of me Once I've lost my novelty?
 I've had too much to drink tonight
 And I know it's sad, but this is what I think about And I wake up in the middle of the night It's like I can
 feel time moving How can a person know everythin' at eighteen But nothin' at twenty-two?
 And will you still want me
 When I'm nothing new?
 How long will it be cute, all this cryin' in my room?
 When you can't blame it on my youth And roll your eyes with affection And my cheeks are growing tired
 From turning red and faking smiles
 Are we only biding time 'til I lose your attention?
 And someone else lights up the room (Ah)
 People love an ingénue (Ah)
 I've had (I've had) too much to drink tonight
 How did I go from growin' up to breaking down?
 And I wake up (Wake up) in the middle of the night
 It's like I can feel time movin'
 How can a person know everything at eighteen
 But nothing at twenty-two?
 And will you still want me
 When I'm nothing new?
 I know someday I'm gonna meet her, it's a fever dream
 The kind of radiance you only have at seventeen
 She'll know the way and then she'll say she got the map from me
 I'll say I'm happy for her, then I'll cry myself to sleep Oh, woah, oh (Oh)
 Oh, woah, oh, woah, oh (Oh)
 I've had (I've had) too much to drink tonight
 But I wonder if they'll miss me once they drive me out
 I wake up (Wake up) in the middle of the night And I can feel time moving
 How can a person know everything at eighteen
 But nothing at twenty-two?
 And will you still want me
 Will you still want me
 Will you still want me
 When I'm nothing new?

Seven

Please picture me in the trees
 Thit my peak at seven
 Feet in the swing over the creek
 I was too scared to jump in But I, I was high in the sky With Pennsylvania under me
 Are there still beautiful things?
 Sweet tea in the summer

Cross your heart, won't tell no other And though I can't recall your face I still got love for you Your braids
 like a pattern
 Love you to the Moon and to Saturn
 Passed down like folk songs
 The love lasts so long
 And I've been meaning to tell you I think your house is haunted
 Your dad is always mad and that must be why And I think you should come live with me And we can be
 pirates
 Then you won't have to cry Or hide in the closet
 And just like a folk song
 Our love will be passed on
 Please picture me in the weeds
 Before I learned civility
 I used to scream ferociously
 Any time I wanted
 1, 1
 Sweet tea in the summer
 Cross my heart, won't tell no other And though I can't recall your face I still got love for you Pack your
 dolls and a sweater We'll move to India forever Passed down like folk songs
 Our love lasts so long