

Do sertanejo à sofrência: o universo afetivo das canções mais tocadas no rádio brasileiro

Carlos Jáuregui

Como citar este texto: JÁUREGUI, Carlos. Do sertanejo à sofrência: o universo afetivo das canções mais tocadas no rádio brasileiro. *Revista Rádio-Leituras*, Mariana-MG, v. 10, n. 02, pp. 69-90, jul./dez. 2019.

Do sertanejo à sofrência: o universo afetivo das canções mais tocadas no rádio brasileiro

Carlos Jáuregui¹

Recebido em: 01/12/2019

Aprovado em: 20/12/2019

Resumo

Este trabalho estuda o universo afetivo recuperado a partir das dez canções mais tocadas no rádio brasileiro em 2016. A análise articula conceitos do campo da comunicação, análise do discurso e semiótica. Como se trata do estilo mais presente nos charts, fazemos também uma contextualização histórica da música sertaneja brasileira, em diferentes vertentes, com especial ênfase nos seus desenvolvimentos nos anos 2000. Como resultado, foi possível identificar a predominância de paixões relacionadas a frustrações amorosas, o que revela um afastamento da temática da festa e dos amores descompromissados que marcou o movimento que ficou conhecido como “sertanejo universitário”. Por outro lado, o corpus analisado se aproxima de uma tradição romântica da música sertaneja brasileira e incorpora elementos do arrocha nordestino e de ritmos caribenhos como o bolero e a bachata.

Palavras-chave: música sertaneja brasileira; paixões; paradas musicais.

Introdução

Em terceiro lugar vem o nanã de naná

em segundo lugar vem o lerê-le-iê

mas em primeiro lugar, malandro

vem o la-ra-la-ia.

(ZÉ; BARRETO, 1978)

¹ Professor adjunto do Departamento de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto. Doutor em Comunicação Social, Mestre em Estudos Linguísticos e graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Membro do Grupo de Pesquisa Convergência e Jornalismo (UFOP) e Escutas (UFMG). E-mail: carlos.jauregui@ufop.edu.br.

Neste trabalho, analisamos o universo afetivo que pode ser recuperado a partir das canções mais ouvidas no rádio brasileiro em 2016. Tomamos como referência o ranking publicado pelo Crowley Broadcast Analysis, que, a partir do monitoramento de 300 emissoras, identifica as 100 mais ouvidas no rádio hertziano. Dentro desse cenário, fazemos um recorte em torno das dez primeiras, tendo como material de análise aspectos nos planos de conteúdo e expressão dos textos. As canções analisadas são apresentadas na tabela a seguir, com dados extraídos do informe do Instituto:

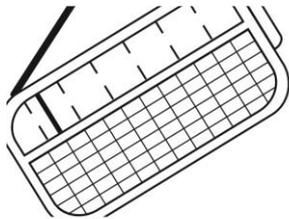
Quadro 1 - As mais tocadas no rádio brasileiro em 2016

Ordem	Faixa	Artista (Intérprete)	Selo	Total de execuções
1	Seu polícia (live)	Zé Neto & Cristiano	Som Livre	70615
2	Infidel (live)	Marília Mendonça	Som Livre	67924
3	Pronto falei	Eduardo Costa	Sony Music	65509
4	Romântico anônimo	Marcos & Belutti Part. Fernando Zor	Som Livre	65241
5	Medo bobo	Maiara & Maraisa	Som Livre	63379
6	Vai me perdendo	Victor & Leo	Som Livre	62633
7	Sosseguei	Jorge & Mateus	Som Livre	56683
8	50 reais (live)	Naiara Azevedo Part. Maiara & Maraisa	Independente	55922
9	Esqueci você (live)	Henrique & Diego	Sony Music	55436
10	Que pena que acabou (live)	Gustavo Lima	Som Livre	55350

FONTE: CROWLEY (2017)

A abordagem que construiremos para a análise desse corpus articulará o estudo do hit radiofônico com discussões a respeito da noção de gênero musical pela perspectiva da comunicação, das paixões no discurso e das relações de sentido construídas na articulação entre melodia e letra no discurso cancional, a partir de categorias semióticas.

Top hits do rádio



Do sertanejo à sofrência: o universo afetivo das canções mais tocadas no rádio brasileiro

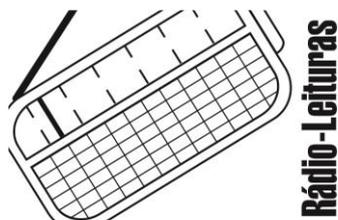
Carlos Jáuregui

Diferentes formas de abordar as paradas musicais foram propostas na medida em que as listas das mais tocadas se popularizaram. Embora os problemas levantados e as perspectivas teóricas adotadas variem, é constante a busca pela compreensão das características que levam uma peça musical a se tornar um hit, ou seja, um sucesso que soará repetidamente no rádio, assim como questionamentos sobre a influência das “coqueluches sonoras” na linguagem e na programação das emissoras.

Nos anos 1940, Adorno (1986) caracterizou o hit radiofônico como resultado da padronização típica da indústria cultural e, por conseguinte, uma forma mercantil e homogênea de arte. Nos anos 1960 e 1970, quando a contracultura encontrava espaço nas rádios, autores no âmbito dos Estudos Culturais, observaram, porém, que mesmo naqueles espaços dominados por grandes grupos midiáticos, haveria margem para que manifestações contra hegemônicas pudessem emergir (PEREIRA, 2011).

Embora o marxismo fosse o pano de fundo de ambas as abordagens, elas revelaram aspectos variados sobre a relação entre música popular e as rádios que as disseminavam, sem que eles fossem necessariamente excludentes. Isso se deve a diferenças nas leituras e aplicação dos pressupostos teóricos assim como ao contraste entre contextos históricos e recortes empíricos. No cerne dessas polêmicas, é possível ao menos identificar uma tensão constante entre forças de padronização e renovação que se manifestarão no espaço radiofônico em diferentes medidas ao longo da história.

Nos anos 2000 e com um olhar voltado ao Brasil, Luiz Tatit (2004) constrói um percurso histórico assentado sobre categorias da semiótica da Escola de Paris (em especial as noções de *triagem* e *mistura*), para compreender o processo que engendrou as formas hoje identificadas como música popular brasileira. Nessa perspectiva, a indústria fonográfica e o rádio operariam como dispositivos de *triagem*, que condicionariam a música a critérios técnicos e comerciais. Mas, se de um lado o rádio submetia a música a certos padrões, de outro, era moldado de forma despreziosa por compositores e intérpretes pouco ou nada familiarizados com a escrita musical. As



novas formas de emissão e registro sonoro, seriam um caminho profícuo para disseminar canções sem as dificuldades impostas pelo pentagrama.

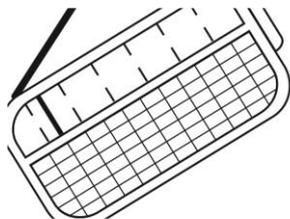
No que diz respeito especificamente às listas de hits, como é o caso das Top 100 do Instituto Crowley, é possível fazer uma recuperação histórica que remonta aos Estados Unidos dos anos 1950. À época, o executivo Todd Storz comprou a Omaha Radio Station KOWH junto com seu pai e decidiu investir em um formato que privilegiasse as canções mais tocadas nos jukeboxes locais (LAMB, 2017). Assim, foi cunhada a expressão Top 40. Desde então, diferentes estações de rádio, TV e mais recentemente, portais de internet e plataformas de audição, publicam com frequência suas listas com as mais ouvidas. É nesse cenário que surge um popular formato radiofônico que funciona no processo “retroalimentado” de sempre “tocar as mais tocadas”.

E mais uma vez observa-se um processo de mútua conformação entre rádio e música popular. Se, de um lado as emissoras se conformam aos tipos musicais mais tocados, a música popular também se molda aos modelos, formatos e aos hábitos de audição construídos pelas rádios especializadas em hits (KROGH, 2019).

Atualmente, a revista norte-americana Billboard é responsável pelo ranking mais relevante para a indústria musical, em âmbito mundial. Dedicada exclusivamente ao assunto há quase 70 anos, ela produz sua lista Hot 100 desde 1958, a partir do cruzamento entre dados sobre venda de singles e execução em rádios (BRONSON, 2013).

E, no momento histórico atual, o leque de questionamentos trazidos por tais abordagens sobre a relação entre música popular e rádio se soma a novos problemas. Podemos nos perguntar, por exemplo, sobre diferenças quantitativas e qualitativas entre o consumo de *hit songs* no *dial* e nas plataformas de *streaming*. É possível, por exemplo, questionar como tais formas de transmissão conformam a produção musical ou como as diferentes tradições de música popular e o formato de hit construído até aqui moldam ou influenciam as novas práticas de audição.

A reflexão desenvolvida especificamente neste trabalho, entretanto, é mais modesta em relação às formas de escuta atuais. Ainda tomamos o ranking musical das emissoras hertzianas como uma expressão do gosto musical hegemônico para uma



Do sertanejo à sofrência: o universo afetivo das canções mais tocadas no rádio brasileiro

Carlos Jáuregui

época. E, a partir disso, propomo-nos a observar as 10 canções mais executadas nas emissoras do dial brasileiro em 2016, a partir do de um questionamento norteador: qual universo afetivo pode ser recuperado a partir desse ranking musical?

E por universo afetivo entendemos as paixões, sentimentos e emoções comunicadas discursivamente. Isto é, não nos indagamos sobre a dimensão psicológica desses fenômenos, mas compreendemos os afetos em sua existência como signos *patêmicos*². Situamos esta análise, desse modo, numa proposta de abordagem das paixões que já desenvolvemos em trabalhos anteriores:

Podemos encontrar uma trilha para esse tipo de reflexão em formulações do campo da semiótica – em especial Peirce (2008); Saiz (2012) e Savan (1981) – e da Análise do Discurso – Charaudeau (2010) e Emediato (2007) –, que consideram as emoções como instâncias mediadoras. Tal perspectiva nos permitiria compreender as emoções como signos, elementos da interação que poderiam ser estudados desde um ponto de vista impessoal, evitando uma abordagem própria da psicologia, que observaria a afetividade que se constrói no interior dos sujeitos. Em vez disso, propomo-nos a estudar aquela afetividade que se constrói entre os sujeitos, engendrada por meio de signos inseridos no processo de interação e parte do mundo comum mediado pela linguagem. Em outras palavras, não nos interessa o pathos que é necessariamente sentido pelos corpos, mas aquele pathos que é comunicado e que, da mesma forma que se integra à lógica da interação, contribui para sua reordenação. (JÁUREGUI, 2015, p. 43 – grifos do autor)

A partir da problemática construída em torno da afetividade nos hits radiofônicos, propomo-nos a identificar nos próximos itens os signos afetivos comunicados pelas TOP 10 do ranking radiofônico.

Gênero: “sofrimento é mato”

² Para este trabalho não faremos uma diferenciação entre o significado de termos como paixão, emoção ou sentimento. Incluiremos tais palavras no campo do *pathos*, termo grego que abarcaria de forma abrangente o universo afetivo. Frequentemente usado em trabalhos no âmbito da análise do discurso, retórica e semiótica, o *pathos* ainda pode ser derivado nas palavras *patemização* ou *patêmico(a)*, estritamente relacionadas ao caráter signífico dos *pathé*.

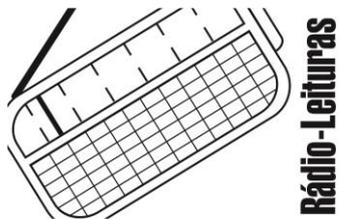
Uma primeira aproximação ao corpus de análise pode ser feita por meio da identificação dos gêneros musicais presentes entre as dez canções do corpus. Embora não tenhamos o interesse de contrastar diferentes abordagens sobre a noção de gênero musical no campo da musicologia, semiótica e dos estudos culturais, destacamos sua dimensão como dispositivo que orienta a significação. O gênero direciona e predispõe o sentido das peças musicais, para além dos elementos estritamente ligados ao conteúdo verbal e às formas musicais. É o que observamos na reflexão de Janotti Jr (2008):

O sentido e o valor da música popular massiva são configurados por meio do encontro entre a canção e o ouvinte, uma interação que está relacionada aos aspectos históricos e contextuais do processo de recepção, bem como a seus elementos semióticos. É possível notar uma relação entre o rótulo musical e um suposto gosto do ouvinte, o que pressupõe certa afirmação sobre quem são os ouvintes para os quais determinada música é dirigida. Em termos virtuais, os gêneros e suas configurações nas canções descrevem não somente quem são os consumidores, mas também as possibilidades de significação de determinado tipo de música para determinado público. Na rotulação está presente um certo modo de partilhar a experiência e o conhecimento musical. (JANOTTI JR., 2006, p. 38)

A partir disso, sustentamos que a audição e a compreensão das faixas analisadas é de alguma maneira condicionada em função dos gêneros representados nessa parada musical. Entendemos também que o questionamento central deste estudo deve considerar que, dentre as expectativas de sentido propostas por cada gênero, há sempre aspectos de natureza emocional.

Tendo em mente tais pressupostos, precisamos identificar, então, as expectativas afetivas relacionadas a um corpus de análise composto por dez canções reconhecidas a princípio como exemplares do gênero sertanejo.

Tomamos como critério inicial para tal categorização nossa própria experiência como ouvintes de música brasileira e, a ela, somamos a forma como os próprios artistas do ranking se identificam em suas homepages e são classificados no verbete “Música sertaneja” do Wikipedia (2017). O cruzamento desses gestos de categorização não



Do sertanejo à sofrência: o universo afetivo das canções mais tocadas no rádio brasileiro

Carlos Jáuregui

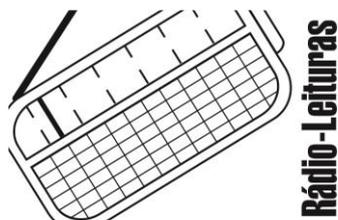
revelou qualquer divergência quanto ao pertencimento das faixas ao mundo da música sertaneja.

No entanto, tal denominação ainda se mostra bastante ampla, tendo em vista que o termo 'sertanejo' já foi usado para designar variadas expressões musicais, que se desenvolveram no Brasil desde o início do século XX. Tais manifestações culturais teriam em comum a referência ao universo rural, por meios variados: a sonoridade, a temática das letras, os figurinos dos intérpretes ou mesmo a identificação reivindicada pelos artistas em relação a regiões do país tradicionalmente ligadas à cultura caipira ou a atividades econômicas de agropecuária.

A trajetória desse gênero é marcada por sua migração do meio rural para o urbano; trata-se de um "ritmo que nasceu timidamente no interior, chegou às grandes cidades, viveu nas periferias, sofreu discriminação e, como num épico do cinema, venceu todas as barreiras", como acentua Antunes (2012, p. 108). Nove décadas separam o início da chegada dos primeiros artistas caipiras às rodoviárias de São Paulo, nos anos 1920, e o embarque de Michel Teló, representante do gênero sertanejo universitário e intérprete do megahit internacional *Ai se eu te pego*, para sua primeira turnê pela Europa no ano de 2012. O percurso dessa música, contudo, é sinuoso e marcado por muitas injunções (FRANÇA; VIEIRA, 2015, p. 107).

Se nos anos 1920, a chamada música sertaneja tinha a viola caipira como instrumento símbolo e estava ritmicamente relacionada às modas, cateretês e cururus, com letras que aludiam à atmosfera do campo, ao longo do século, ela passou por inúmeras modificações. Nos anos 1940 e 1950, foi fortemente influenciada pelos *mariachis* mexicanos e pela música paraguaia (FRANÇA; VIEIRA, 2015). Os filmes de velho oeste, norte-americanos e italianos, assim como o rock (representado no Brasil principalmente pela Jovem Guarda) deixaram suas marcas, durante os anos 1960 e 1970, alterando tanto os figurinos, quanto os sons cada vez mais preenchidos pelo timbre das guitarras (ALONSO, 2015).

Nas décadas seguintes, anos 1980 e 1990, a influência da estética country, de baladas norte-americanas e nacionais foram fundamentais para criar o chamado



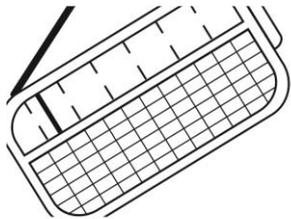
sertanejo romântico (ALONSO, 2015). Tal vertente teve o mérito de alçar os artistas do estilo a um novo patamar de reconhecimento midiático, levando-os até a rádios FM e a programas de televisão (FRANÇA; VIEIRA, 2015). Espaços antes mais receptivos a músicos da chamada MPB ou estrelas internacionais, abriam suas portas ao estilo.

O próximo desenvolvimento do gênero, que chegou a ser identificado e discutido no meio acadêmico, deu-se nos anos 2000, com a denominação de **sertanejo universitário**. Não representou exatamente uma substituição do sertanejo romântico, que ainda teve grande circulação comercial e interlocução com essa nova geração de artistas, mas se transformou num significativo fenômeno econômico e musical, conquistando espaço em festivais, casas de show, além das paradas de sucesso. Do ponto de vista musical, foi resultado de um novo encontro entre a estética sertaneja com outros estilos: alguns deles estrangeiros, como o rock, a pop music e o R&B; outros, brasileiros, como funk carioca, o axé music e o arrocha baianos e, principalmente, a tchê music gaúcha. Esta última transformou o acordeom num dos elementos timbrísticos mais característicos dessa nova vertente musical (ALONSO, 2015).

Do ponto de vista sociológico, o sertanejo universitário esteve ligado à formação de um novo público jovem que tinha heranças vinculadas a uma raiz rural, mas experimentava um período de crescimento econômico e mudanças nos padrões de consumo:

Como o cenário musical brasileiro não apresentava nenhuma novidade direcionada para esses jovens, musicalmente eles estavam órfãos. Do ponto de vista do marketing havia um espaço de mercado a ser preenchido, uma vez que esse público tinha poder de compra para consumir produtos voltados para seu entretenimento (ANTUNES, 2012, p. 89).

Nas letras, fica clara uma distinção frente às temáticas típicas do sertanejo romântico. As desilusões amorosas são substituídas por relatos de festas, relacionamentos rápidos e sem compromisso, além de destaque para uma atitude de fartura e esbanjamento em relação ao dinheiro, como observam Alonso (2015) no



Do sertanejo à sofrência: o universo afetivo das canções mais tocadas no rádio brasileiro

Carlos Jáuregui

percurso histórico que traça sobre o universo sertanejo, e França e Vieira (2015) na análise que desenvolvem especificamente da variante “universitária”.

Partindo desse breve panorama do gênero e dos métodos que usamos para categorizar as canções, é possível identificar que, a princípio, os artistas do ranking analisado podem ser identificados como representantes do sertanejo universitário, com exceção de Eduardo Costa e de Victor e Leo, que tiveram o início de seu sucesso vinculado ao sertanejo romântico.

Pelo que entendemos como sertanejo universitário e suas expectativas de gênero seria possível afirmar que o sentido e as paixões das canções estaria, de forma geral, diretamente ligada a universos tidos como característicos de sub-gênero: “dinheiro, mulher e balada”, como observado pelas referências mencionadas acima.

A análise das letras mostra, contudo, outros resultados, que, além de nos revelarem caminhos para análise das paixões das Top 10, podem mostrar novos rumos tomados pelo gênero sertanejo, num momento posterior à hegemonia de sua variante universitária e sua atmosfera eufórica.

77

Relatos: “é que eu separei recentemente”

Com base em categorias da semiótica (GREIMAS, 1983; MICHELI, 2014) e da análise do discurso (CHAREAUDEAU, 2010), compreendemos que a busca narrativa pela *conjunção* ou *disjunção* do *sujeito* em relação a determinados *objetos de valor* é o motor que alimenta a afetividade no discurso³. A partir daí e condicionados pelos elementos singulares de cada relato, os sentimentos são comunicados e encontram derivações. A tristeza, por exemplo, é fruto de uma *disjunção*, mas transforma-se em ódio quando um responsável por essa situação é identificado. Quando alguém se encontra de posse do

³ Neste ponto, fazemos referência apenas a estudos que caracterizam o engendramento dos afetos do ponto de vista discursivo. Em trabalho anterior (JÁUREGUI, 2015), foi possível desenvolver um debate mais aprofundado sobre as fundamentações filosóficas de tais propostas analíticas.

objeto desejado pelo sujeito da narrativa, surge o ciúme ou a inveja. Da mesma forma, a alegria pode resultar em admiração ou gratidão.

Nesse sentido, um primeiro aspecto revelado pelas letras das canções analisadas diz respeito à temática geral presente em todas elas. O componente afetivo-sexual é central para os textos, que demonstram também relevante investimento narrativo, trazendo relatos amorosos que enfatizam situações de término ou retomada de relacionamentos. É o que observamos em “Seu Polícia”, o primeiro lugar no ranking:

Seu polícia
É que eu separei recentemente
De paixão eu tô doente
Será que o senhor me entende

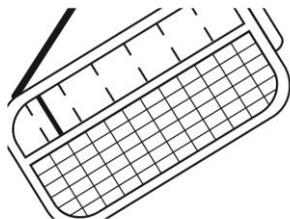
Os vizinhos tão reclamando
Do volume do meu som
Mas enquanto ela não voltar
Eu vou continuar
(Zé Neto e Cristiano)

78

É relevante perceber, que, ao contrário de relações passageiras e descompromissadas típicas do sertanejo universitário, as canções do ranking parecem narrar situações tipicamente ligadas ao amor romântico. Isso é mencionado de forma explícita na canção “Romântico Anônimo” interpretada por Marcus e Belucci:

Lembra daquele garoto que sentou do seu lado
Te ofereceu no recreio um sanduíche amassado?
Lembra daquele rapaz que você nem dava bola
Que escrevia eu te amo nas paredes da escola?
Aquele cara que te deu um guarda-chuva
Quando a tempestade te pegou na rua
Aquelas flores que deixavam no portão
Que sempre vinha assinado no cartão
Romântico anônimo!
Romântico anônimo!
(Marcus e Belucci, com Fernando Zor)

As faixas analisadas contêm relatos em que os indivíduos se encontram separados da pessoa desejada. É comum a quase todas as letras a menção explícita ao



Do sertanejo à sofrência: o universo afetivo das canções mais tocadas no rádio brasileiro

Carlos Jáuregui

padecimento em função do amor e de diferentes situações em que essa união é impedida ou interrompida:

- a) “Sofrimento é mato” (Seu polícia)
- b) “Pus as malas lá fora e ele ainda saiu chorando” (Infiel)
- c) “Eu não quero mais me sujeitar a isso que me sujeitei” (Pronto falei)
- d) “Ouvi você falar de outros amores / Eu vi o mundo então perder as cores” (Romântico anônimo)
- e) “É o fim daquele medo bobo” (Medo bobo)
- f) “Esse meu jeito estranho / Eu sei que fez você sofrer” (Vai me perdoando)
- g) “E agora me tirou o chão”, “que decepção” (50 reais)
- h) “ÔO paixão que não acaba mais” (Eu esqueci você – comentário falado em um trecho instrumental)
- i) “E o meu coração chorou” (Que pena que acabou)

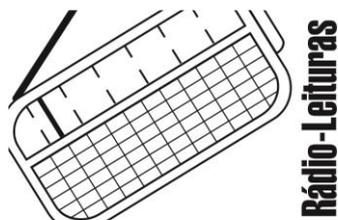
Nos termos de uma semiótica narrativa, é possível falar de situações de *disjunção* entre o *sujeito* e o *objeto*, o que acarretaria uma variedade de sentimentos de natureza negativa. Em alguns momentos, são a própria tristeza ou inconformidade com a separação que se apresentam, como na canção “Eu esqueci você”. Em outros, é o medo ou receio de abandonar uma relação para viver o grande amor, como ocorre em “Medo bobo”, onde também se vê a felicidade surgir após uma esperada *conjunção* entre *sujeito* e *objeto*.

Observamos também uma antipatia derivada em ódio, raiva, ciúme ou revanche frente a uma situação de traição, como no caso de “50 reais”, “Pronto Falei” e “Infiel”.

A faixa “Romântico anônimo”, por sua vez, explora o tradicional amor platônico em sua letra, de modo que o *sujeito* apaixonado não é capaz de revelar o sentimento para a pessoa amada.

As *relações actanciais* de onde emergem tais paixões encontram maior concretização em *papéis temáticos* relativamente frequentes no corpus:

i) *Abandonado(a) vs. Aquele(a) que abandona*: como fica evidente em “Vai me perdoando”, “Que pena que acabou”; “Esqueci você”; “Seu Polícia”.



- ii) *Traído(a)* vs. *traidor(a)*: “Pronto Falei”, “Infiel” ou “50 reais” (e neste caso, é possível e produtivo notar a presença de sujeitos que se concretizam em figuras femininas);
- iii) *Amante* vs. *amado(a)*: como em “Medo bobo”, “Sosseguei” e “Romântico anônimo”, “Que pena que acabou”.

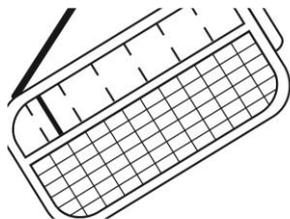
É válido ressaltar que a breve categorização traduzida em *papeis temáticos* tem em conta o que foi possível extrair das letras de forma mais literal. Uma leitura que construísse inferências a respeito das causas do abandono (i) seria capaz, por exemplo, de diminuir as distâncias entre essa oposição temática e os papéis de *traído(a)* vs. *traidor(a)*. Da mesma forma, os papéis de *amado(a)* e de *amante* podem ser facilmente recuperados em todas as narrativas.

De fato, o que para nós é mais relevante dessas categorizações é a forma como tais papéis revelam o lastro narrativo dos sentimentos comunicados pelas canções, sem que afetos precisem ser necessariamente mencionados nas letras de forma explícita.

Das dez canções analisadas, a única que, de algum modo, ainda se aproxima da perspectiva do amor descompromissado característica do sertanejo universitário seria a música “Que pena que acabou”, interpretada por Gustavo Lima. A letra relata uma relação que teve fim, mas os afetos comunicados vão além da inconformidade com o término da relação:

Independente da sua decisão
Quero falar do fundo do meu coração
Que valeu a pena
Tudo que a gente viveu

Que pena que acabou
Uô, uô, uô, uô
E o meu coração chorou
Uô, uô, uô, uô
Que pena que acabou
Uô, uô, uô, uô
Mas ainda existe amor
Uô, uô, uô, uô
(Gusttavo Lima)



Do sertanejo à sofrência: o universo afetivo das canções mais tocadas no rádio brasileiro

Carlos Jáuregui

A insatisfação e a tristeza anunciadas (“que pena que acabou”) são acompanhadas de um ritmo alegre e cantadas numa prosódia sorridente. Com isso, mostra-se que o sofrimento ocasionado pela separação convive com a resignação e a esperança de que a relação seja retomada em algum momento. Algum grau de indiferença com a resolução final daquela trama também poderia ser identificado, o que mantém a canção como um ponto fora da curva para um conjunto de textos em que encontros e desencontros amorosos são relatados de forma mais dramática e sofrida.

Interpelação: “eu quero ver você morando num motel”

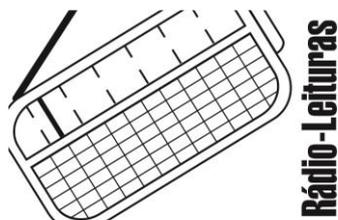
É possível observar que, para além do investimento narrativo, todas as canções têm letras de natureza vocativa, em que um *eu* se dirige explicitamente a um *tu*. Na maioria dos casos, o *tu* invocado seria também o *objeto* de desejo com quem o *sujeito* da narrativa espera (ou esperou em algum momento) entrar em *conjunção*. Novamente, pelo vocabulário de uma semiótica narrativa, é possível dizer que há um *narrador* em primeira pessoa, que se dirige explicitamente ao seu *narratário*, usando expressões em segunda pessoa.

A predominância desse gesto fica clara em canções como “50 reais”, interpretada por Naiara Azevedo, em que a *narradora* invoca diretamente a pessoa que a traiu:

Não sei se dou na cara dela ou bato em você
Mas eu não vim atrapalhar sua noite de prazer
E pra ajudar pagar a dama que lhe satisfaz
Toma aqui uns 50 reais
(Naiara Azevedo com Maiara e Maráisa)

A canção “Sosseguei”, de Jorge e Mateus, vai por esse caminho, pois é um diálogo em que um *narrador* masculino promete mudar seus hábitos para ser um “homem de uma só mulher”:

Tô virado já tem uns três dias
Tô bebendo o que eu jamais bebi



Vou falar o que eu nunca falei
É a primeira e a última vez

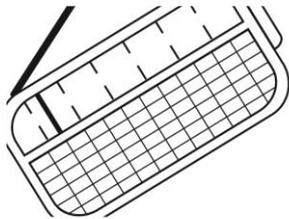
Eu sosseguei
Ontem foi a despedida
Na balada, dessa vida de solteiro
Eu sosseguei
Mudei a rota em meus planos
E o que eu tava procurando, eu achei em você
(Jorge e Mateus)

Algo semelhante também ocorre em “Eu esqueci você”, de Henrique e Diego, em que, de forma conflitante com a atitude de telefonar em “plena madrugada”, o *narrador* afirma que já superou o fim de um relacionamento:

Eu esqueci você,
Tô ligando em plena madrugada
E te acordando pra dizer
Eu esqueci você
Eu já nem lembro mais,
Que teu beijo tinha gosto de saudade,
Que o seu perfume era tão doce,
Eu nem me lembro mais
(Henrique e Diego)

Outras formas de invocação podem ser vistas em faixas como “Seu polícia” ou “Infidel”. Na primeira delas, o *narrador* masculino se dirige a um policial que, ao que tudo indica, recebeu uma denúncia sobre o volume do som. Nesse momento, o *sujeito* afirma: “manda a multa que eu vou pagar, / mas enquanto ela não voltar / sofrimento é mato...”. Já no caso de “Infidel”, interpretada por Marília Mendonça, o invocado (narratário) é, em alguns momentos, o homem que traiu a *narradora*:

lêê
Infidel
Eu quero ver você morar num hotel
Estou te expulsando do meu coração
Assuma as consequências dessa traição
(Infidel – Marília Mendonça)



Do sertanejo à sofrência: o universo afetivo das canções mais tocadas no rádio brasileiro

Carlos Jáuregui

Em outros trechos, ela fala diretamente com a nova companheira desse homem infiel:

Com certeza ele vai atrás
Mas com outra intenção
Tá sem casa, sem rumo
E você é a única opção

E agora será que aguenta
A barra sozinha
Se sabia de tudo
Se vira a culpa não é minha
(Infiel – Marília Mendonça)

É interessante observar que as canções constroem cenas de diálogo em que uma paixão é comunicada para alguém. Na maioria dos casos, o(a) *narrador(a)* se dirige para o próprio objeto de sua paixão, narrando sua tristeza, medo, frustração, inconformismo, raiva, ódio, desejo de vingança, saudade e, de forma menos presente, felicidade ou resignação.

Elos cancionais: “esse tom de voz eu reconheço”

Assim como a análise das letras foi capaz de indicar aspectos relevantes que contrastam com as expectativas de gênero relacionadas ao sertanejo universitário, é possível levantar e discutir elementos especificamente musicais das canções⁴. De forma geral, os ritmos acelerados, advindos da tchê music e dominantes nessa vertente da música sertaneja não prevalecem no Top 10 que analisamos.

Em vez disso, a influência do arrocha, que já tinha sido identificada pela bibliografia consultada, parece ganhar ainda mais força e, por conseguinte, timbres e padrões rítmicos desse gênero (com sua herança do bolero e da bachata caribenhas). O

⁴ Assim como Luiz Tatit (2004), entendemos o termo canção de forma abrangente como peças de música popular com melodia e letra.

fenômeno é perceptível com diferentes graus de ênfase em, pelo menos, metade das canções do ranking: “50 reais”, “Infiel”, “Sosseguei”, “Seu polícia” e “Pronto falei”.

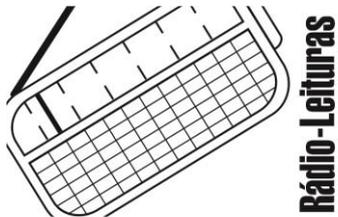
Os aspectos musicais convergem com o universo das decepções amorosas explorado pelo gênero arrocha, como observamos na caracterização desenvolvida por Rogério Costa (2013, p. 10):

- a) uma seresta armazenada em dispositivo tecnológico sonoro e que circula nos meios populares;
- b) uma variação do bolero secular, que tem sua base performática nos conhecidos passos do dois pra lá, dois pra cá; e
- c) mais uma variação da música rotulada de brega, mesclando tanto o romantismo dos anos sessenta quanto o sarcasmo comum do Meio-Norte e Norte.

No que diz respeito aos timbres de instrumentos, o acordeom continua sendo uma constante, assim como o violão com cordas de aço. Mas o bongô, instrumento de percussão característico de músicas caribenhas (especialmente o bolero e a bachata), mostra-se presente e tem um lugar de ênfase na mixagem das canções que trazem motivos rítmicos característicos do arrocha.

É válido ainda articular tais aspectos musicais com a recente popularização do termo ‘sofrência’, no português brasileiro. O “neologismo para se falar de sofrimento” (VLADI, 2015, p. 10) teria surgido na cena do arrocha baiano, para depois ser relacionado a outros tipos de música que tratam de decepções amorosas. Esse “novo” sertanejo com tons de sofrência e sotaque caribenho também demonstraria uma tendência de retomada de características do romântico que caracterizou os anos 1990. De acordo com os relatos de Alonso (2015) e Antunes (2012), inclusive, a estética do bolero foi retomada em mais de uma ocasião ao longo da história desse gênero.

Do ponto de vista dos elos cancionais entre melodia e letra, é possível levantar outros elementos relevantes para esta análise a partir das categorias propostas por Luiz



Do sertanejo à sofrência: o universo afetivo das canções mais tocadas no rádio brasileiro

Carlos Jáuregui

Tatit (1997): *tematização da expressão, passionalização da expressão e a figurativização enunciativa da expressão*⁵.

A *tematização expressiva* diz respeito à presença de motivos bem definidos na melodia, assim como o procedimento de aceleração e regularização da pulsação rítmica. A percussividade das consoantes ganha destaque, em canções que expressariam sentimentos de satisfação e completude.

A *passionalização expressiva* consiste na ampliação da tessitura melódica (com a oscilação das alturas), assim como no prolongamento das durações, na desaceleração e no abrandamento da pulsação. É possível notar alongamentos vocálicos, em letras que expressariam sentimentos de falta, incompletude.

Por fim, a *figurativização enunciativa da expressão*, a despeito da relação da música com as durações e as frequências, representaria um desinvestimento do percurso melódico (e conseqüentemente da construção de sentido pelos outros dois procedimentos apresentados anteriormente). Valoriza-se, então, a entoação da palavra falada, em letras que simulam, de forma mais explícita, situações de diálogo.

De forma geral, é possível perceber, nas canções analisadas, o predomínio de trechos com maior investimento figurativizado e passionalizado. Tais formas, mostraram-se convergentes com as situações representadas nas letras que, por um lado, são vocativas (simulando diálogos) e, por outro, abordam desilusões amorosas, isto é, situações em que o sujeito da narrativa experimenta paixões relacionadas à falta.

De modo mais concreto, nota-se certa tipicidade na combinação dos dois procedimentos mencionados: canções se iniciam numa situação mais aparente de diálogo e contenção emocional (*figurativização*), desembocando em refrões catárticos nitidamente *passionalizados*. É o que observamos a seguir, nas canções “Seu polícia” e

⁵ O termo ‘expressão’ é comum às três categorias, pois elas abordam a melodia e a fonética como elementos do *plano de expressão*, que poderá estabelecer diferentes articulações com o *plano de conteúdo* manifestado pela dimensão semântica dos versos das músicas. A separação (com fins metodológicos) entre *expressão* e *conteúdo* é essencial para a perspectiva semiótica da Escola de Paris e encontra sua fonte na linguística Louis Hjelmslev.

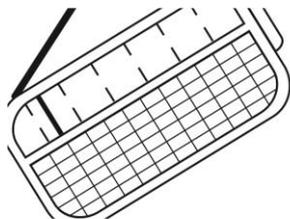
“Infiel”, selecionadas como exemplo por apresentarem tal estrutura de forma bastante didática:

Quadro 2 - Elos de melodia e letra

Procedimento cancional	Letra: “Seu polícia”	Letra: “Infiel”
Trecho de maior investimento figurativo, simulando situações de diálogo	Seu polícia É que eu separei recentemente De paixão eu tô doente Será que o senhor me entende Os vizinhos tão reclamando Do volume do meu som Mas enquanto ela não voltar Eu vou continuar	Isso não é uma disputa eu não quero te provocar Descobri faz um ano e tô te procurando pra dizer Hoje a farsa vai acabar Hoje não tem hora de ir embora Hoje ele vai ficar No momento deve estar feliz E achando que ganhou Não perdi nada, acabei de me livrar [...]
Trecho de maior investimento passional, com alongamentos vocálicos e exploração das notas mais altas na tessitura tonal	Me afogando no álcool O som do carro no talo Manda a multa que eu vou pagar Mas enquanto ela não voltar Sofrimento é mato Coração em pedaços Compreenda por favor O meu amor me deixou	Iêê Infiel Eu quero ver você morar num motel Estou te expulsando do meu coração Assuma as consequências dessa traição Iêêê Infiel Agora ela vai fazer o meu papel Daqui um tempo você vai se acostumar E aí vai ser a ela quem vai enganar Você não vai mudar aaaa

FONTE – Formulação do autor, a partir da análise do corpus

A combinação desses procedimentos se faz frequente nas canções analisadas e, por isso, seria possível incluir nesse quadro as outras demais faixas do Top 10. Isso revelaria certas nuances, incluindo aí, a presença residual de trechos tematizados, como é possível notar mais nitidamente na canção “Que pena que acabou”. Contudo,



Do sertanejo à sofrência: o universo afetivo das canções mais tocadas no rádio brasileiro

Carlos Jáuregui

ressaltamos a forma básica mais presente e usual nesse ranking: letras vocativas que relatam desilusões amorosas, com elos entre melodia e letra construídos, predominantemente, por procedimentos figurativos e passionais.

Considerações finais

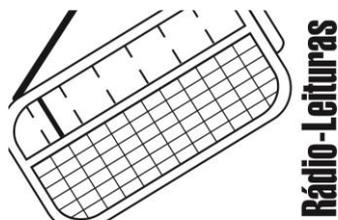
Definitivamente, o universo passional recuperado no Top 10 do rádio brasileiro é permeado por paixões tristes relacionadas com a falta, isto é, com a *disjunção* em relação a um objeto de desejo.

É o universo da desilusão amorosa, da quebra de expectativas e/ou da própria dificuldade de se viver um amor bem sucedido. No seio desse conjunto de desgraças amorosas, têm destaque paixões relacionadas com a dor e a inconformidade, a raiva e a indignação, o ciúme e o desejo de vingança.

Tais paixões se fazem presentes em canções do universo sertanejo, mas com peculiaridades que merecem receber atenção em trabalhos futuros, uma vez que rompem com expectativas consolidadas por uma vertente particular desse gênero: o sertanejo universitário. A euforia, as relações descompromissadas e o esbanjamento financeiro, característicos desse subgênero nos anos 2000, parece perder espaço nas frequências radiofônicas.

Múltiplos questionamentos surgem daí. Podemos identificar a retomada de um sertanejo romântico, mais semelhante àquele que dominou as rádios nos anos 1990? Seria possível relacionar essa mudança com um novo momento do próprio Brasil? Se o sertanejo romântico foi a trilha da era Collor e o sertanejo universitário foi entendido como reflexo do período de crescimento econômico da era Lula (ALONSO, 2015; ANTUNES, 2012), talvez seria válido relacionar os novos desenvolvimentos do gênero com o contexto de estagnação econômica e crise política que marcou a segunda metade desta década.

Terminamos esta análise apontando para novos problemas. Entendemos que será produtivo analisar o universo afetivo de Top 10 de anos anteriores, quando as



canções típicas do chamado sertanejo universitário (de acordo com a bibliografia consultada) estavam em seu auge, além de observar o que se desenvolveu nos anos subsequentes a esta análise. Confrontar tais universos afetivos poderá contribuir para a compreensão da música popular massiva que domina as rádios brasileiras, assim como os contextos históricos onde ela se insere e os caminhos que os gêneros musicais hegemônicos têm tomado.

Referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor W. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1986.

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto**: música sertaneja e modernização brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

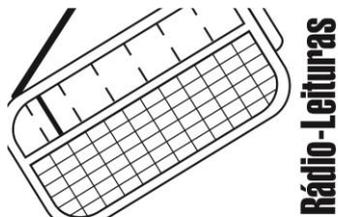
ANTUNES, Edvan. **De caipira a universitário**: a história de sucesso da música sertaneja. São Paulo: Matrix, 2012

BRONSON, Fred. Hot 100 55th Anniversary: The All-Time Top 100 Songs. **Billboard**. 08 feb. 2013. Disponível < <http://www.billboard.com/articles/list/2155531/the-hot-100-all-time-top-songs> >. Acesso em 09 out. 2017

CARDOSO FILHO, Jorge; CERQUEIRA, Rose. **O arrocha enquanto performance e representação**: a música popular o corpo periférico a partir do músico Nenho. Revista Eco-pós. Dossiê Cultura pop, vol. 19 n.3, 2006.

CHAREAUDEAU, Patrick. A patemização na televisão como estratégia de autenticidade. In: MACHADO, Ida ; MENDES, Emília (org.). **As emoções no discurso**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2010, vol. 2. p. 23-56.

COSTA, Rogério. **Demarcações sobre o universo musical brega do Meio-norte contemporâneo**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXV Congresso



Do sertanejo à sofrência: o universo afetivo das canções mais tocadas no rádio brasileiro

Carlos Jáuregui

Brasileiro de Ciências da Comunicação. Anais (on-line) Fortaleza, CE – 3 a 7 de 2012. Disponível em: < <https://bit.ly/2Poyax8> >. Acesso em: 09 out. 2017.

CROWLEY BROADCAST ANALYSIS. Disponível em: < <http://www.crowley.com.br/> >. Acesso em: 09 out.2017.

FRANÇA, Vera; VIEIRA, Vanrochris. **Sertanejo Universitário**: expressão e valores de jovens urbanos no Brasil contemporâneo. Contemporânea – comunicação e cultura, v.13 – n.01 – jan-abr 2015 – p. 106-122

GREIMAS, Algirdas J. **Du sens II**: essais sémiotiques. Paris: Éditions du seuil, 1983.

KROGH, Mads. Formats, genres and abstraction: on musico-generic assemblages in the context of radio production. In: MICHELSEN, M.; KROGH, M.; NIELSEN, S.; HAVE, I. **Music Radio: building communities, mediating genres**. New York: Bloomburly Academic, 2019. p. 211-229

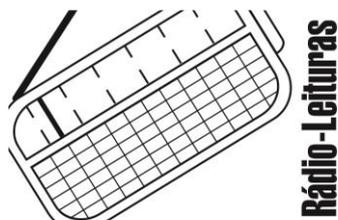
JÁUREGUI, Carlos. Cães, indignados e indignos: o pathos da indignação no discurso jornalístico. 266f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Orientador: Elton Antunes.

JANOTTI JR, Jeder. **Música popular massiva e gêneros musicais**: produção e consumo da canção na mídia. Comunicação, mídia e consumo. São Paulo, vol. 3 n. 7, jul. 2006. p. 31-47

LAMB, Bill. What does Top 40 Mean? The origin of the term, its history, and its meaning today. **Thoughtco**. Disponível em: < <https://www.thoughtco.com/what-does-top-mean-3246981> >. Acesso em 14 nov. 2017.

MICHELI, Raphaël. **Les émotions dans le discours: modèle d'analyse, perspectives empiriques**. Bruxelles: De Boeck, 2014.

PEREIRA, Sônia. **Estudos de música popular** – uma breve genealogia. Revista Exedra. Coimbra, nº 5, 2011.



TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____, Luiz. **Musicando a semiótica**. São Paulo: Annablume, 1997.

VLADI, Nadja. **O sotaque pop da sofrência**. In: XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom. Anais (on-line). Rio de Janeiro, RJ, 4 a 7 de 2015. Disponível em: < <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3260-1.pdf> > . Acesso em 14 nov. 2017.

ZÉ, Tom; BARRETO, Vicente. “Na parada do sucesso”. IN: ZÉ, Tom. **Correio da Estação do Brás**. São Paulo: Warner Music Brasil, 1978. (36 min). Disponível em: < <https://spoti.fi/38klNul> >. Acesso no Spotify em 14 nov. 2017.

WIKIPÉDIA. **Música sertaneja**. Disponível em < https://pt.wikipedia.org/wiki/Música_sertaneja >. Acesso em 14 nov. 2017.

Homepages dos artistas incluídos do ranking da Crowley Broadcast Analysis

EDUARDO COSTA. Site Oficial. Disponível em: < <http://www.cantoreduardocosta.com.br> >. Acesso em 14 nov. 2017.

FERNANDO ZOR. Site Oficial. Disponível em: < <http://www.fernandozor.com.br/> >. Acesso em 14 nov. 2017.

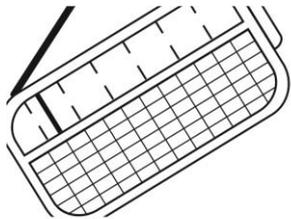
GUSTTAVO LIMA. Site Oficial. Disponível em: < <http://gusttavolima.com.br> >. Acesso em 14 nov. 2017.

HENRIQUE E DIEGO. Site Oficial. Disponível em: < <http://www.henriqueediego.com.br> >. Acesso em 14 nov. 2017.

JORGE E MATEUS. Site Oficial. Disponível em: < <https://jorgeemateus.com.br> >. Acesso em 14 nov. 2017.

MAIARA E MARÁISA. Site Oficial. Disponível em: < <http://www.maiaraemaraisa.com.br> >. Acesso em 14 nov. 2017.

MARÍLIA MENDONÇA. Site Oficial. Disponível em: < <http://www.mariliamendoncaoficial.com.br> >. Acesso em 14 nov. 2017.



Do sertanejo à sofrência: o universo afetivo das canções mais tocadas no rádio brasileiro

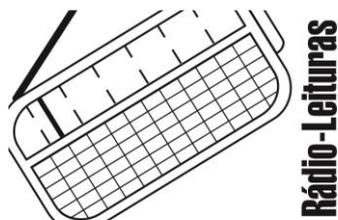
Carlos Jáuregui

MARCOS E BELUTTI. Site Oficial. Disponível em: < <http://marcosebelutti.com.br/> >. Acesso em 14 nov. 2017.

NAIARA AZEVEDO. Site Oficial. Disponível em: < <http://www.naiaraazevedo.com> >. Acesso em 14 nov. 2017.

VICTOR E LEO. Site Oficial. Disponível em: < <http://www.victoreleo.com> >. Acesso em 14 nov. 2017.

ZÉ NETO & CRISTIANO. Site Oficial. Disponível em: < <http://www.zenetoecristiano.com.br> >. Acesso em 14 nov. 2017.



Abstract

This paper studies the affective universe perceived from the Brazilian radio stations TOP 10 during 2016. The analysis articulates concepts from the fields of communication, discourse analysis and song semiotics. As Brazilian country music is the most played style in charts, we made a historical contextualization of the genre, in its different sub-genres, with special emphasis on 2000's first decades. We were able to identify a prevalence of passions related to love frustrations, which reveals a detachment from the party and casual love thematic, typical of the movement known as "university country music" (sertanejo universitário). On the other hand, the corpus approaches a romantic tradition of the Brazilian country music and incorporates elements from the northeastern arrocha music and from the Caribbean rhythms of bolero and bachata.

Keywords: Brazilian country music; hit parades, passions.

Resumen

Este trabajo estudia el universo afectivo recuperado a partir de las diez canciones más tocadas en la radio brasilera el año 2016. El análisis articula conceptos del campo de la comunicación, análisis del discurso y semiótica. Como se trata del estilo más ejecutado en las listas, hicimos también una contextualización histórica de la música ranchera brasileña, en sus diferentes sub-géneros, con el especial énfasis sobre sus desarrollos en los años 2000. Como resultado, fue posible identificar la predominancia de pasiones relacionadas a frustraciones amorosas, lo que demuestra un apartamiento de la temática de fiesta y de amores sin compromiso que ha marcado el movimiento conocido como "música ranchera universitaria" (sertanejo universitário). Por otro lado, el corpus analizado se aproxima de una tradición romántica brasilera e incorpora elementos del arrocha de la región nordeste de Brasil y de ritmos caribeños como el bolero y la bachata.

Palabras clave: música ranchera brasileira; listas de música, pasiones.