

Universidade Federal de Ouro Preto

Instituto de Ciências Sociais Aplicadas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
PPGCOM

Dissertação

A gramática dos hits sertanejo universitários: Análise das 100 canções mais executadas do gênero nas rádios brasileiras entre 2011 e 2020.

Ana Luiza César Nunes

Ouro Preto

2022



UFOP

ANA LUIZA CESAR NUNES

A GRAMÁTICA DOS HITS SERTANEJO UNIVERSITÁRIOS:

Análise das 100 canções mais executadas do gênero nas rádios brasileiras entre 2011 e 2020.

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação pela UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Temporalidades.

Área de concentração: Comunicação e Temporalidades

Linha de pesquisa: Interações e Emergências da Comunicação

Orientador: Professor Dr. Marcelo Freire Pereira de Souza

Ouro Preto – MG
2022

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

N972g NUNES, Ana Luiza Cesar.

A Gramática Dos Hits Sertanejo Universitários [manuscrito]: Análise Das 100 Canções Mais Executadas Do Gênero Nas Rádios Brasileiras Entre 2011 E 2020. / Ana Luiza Cesar NUNES. - 2022.
87 f.: il.: , gráf., tab..

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Freire Pereira de SOUZA.
Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Área de Concentração: Comunicação e Temporalidades.

1. Crítica textual. 2. Música. 3. Música sertaneja. I. SOUZA, Marcelo Freire Pereira de. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 316.77

Bibliotecário(a) Responsável: Essevalter De Sousa-Bibliotecário Coordenador
CBICSA/SISBIN/UFOP-CRB6a1407



FOLHA DE APROVAÇÃO

Ana Luiza César Nunes

A gramática dos hits Sertanejo Universitários: Análise das 100 canções mais executadas do gênero nas rádios brasileiras entre 2011 e 2020.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em 24 de fevereiro de 2022

Membros da banca

Prof.(a). Dr.(a) Marcelo Freire Pereira de Souza (Orientador(a) e Presidente) – Universidade Federal de Ouro Preto

Prof.(a). Dr.(a) Ana Cristina Spannemberg - Universidade Federal Fluminense

Prof.(a). Dr.(a) Carlos Fernando Jauregui Pinto - Universidade Federal de Ouro Preto

Prof.(a). Dr.(a) Marcelo Freire Pereira de Souza orientador(a) do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 24/04/2022



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Freire Pereira de Souza, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 04/05/2022, às 11:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0318746** e o código CRC **EC28A987**.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, agradeço tudo. Agradeço a cada etapa, traduzida em gotas de paciência, destiladas em interesse, orgulho e amor que vivenciamos. Ao Filipe, irmão e parceiro de cada segundo de música que vivo, obrigada por despertar o interesse que hoje nos move. Toda a força, apoio, motivação e amor incondicional eu sempre encontrarei em você. Cada passo que dou, se traduz no desejo de irmos mais longe, juntos. Minha metade César, me arrisco a agradecer nos comparando a uma orquestra. Cada um em seu interior emana um tom que é sempre explicado e unificado em uma só música, que entoamos sempre quando nos reunimos. Nestes momentos, o volume, o teor e os sorrisos sempre me traduziram, todos em suas peculiaridades, o pleno prazer e a noção de sorte por termos nos encontrado nessa vida. Em suma, Dona Zuquinha foi de exímia maestria. Minha metade Nunes, agradeço os primórdios que me trouxeram e me despertaram o interesse na academia. Sobretudo, pelo financiamento e incentivo de minha escolarização desde os primeiros anos.

Ao Marcelo, agradeço os longos papos e trocas diversas que sempre me enriqueceram nesta longa trajetória. Seu apoio, orientação e leveza foram fundamentais no mergulho acadêmico ao qual me abraçaram com tanto carinho. Debora Lopez, Carlos Jauregui e Cláudio Coração: obrigada por me alimentarem a esperança de que a universidade é feita de pessoas maravilhosas, e sempre salientarem a importância de estarmos aqui.

Aos polinizadores da minha turma do PPGCOM e nossas trocas floridas num lindo Jardim, em belas tardes na bela e primeira cidade que me acolheu noites afora. Aline, Gilson e Nádia pela vivência compartilhada como habitantes em Ouro Preto.

Aos anjos da minha vida que, ainda que por último, não menos importantes: Charles e Solanjo, peças fundamentais que levo comigo diariamente. Maquinários luxuosos não alcançariam a magnitude da importância deste encontro.

Ao meu querido Supera, que acompanha lamúrias desde os tempos mais primórdios e que sempre foram base, presença, apoio e carinho em todas as etapas decisivas em minha vida. Em especial, senhorita Marcela Vouguinha que compartilha em todos os aspectos as etapas vivenciadas até agora, como exímia comparsa que sempre se apresenta com imenso dispor na batalha acadêmica diária.

Aos meus queridos amigos trazidos do mundo das Letras que continuam fazendo parte de cada passo: Johnny Machado, Tássio Lucas e Aléxia Prado. Obrigada por acreditarem e encararem juntos a mim os obstáculos nestes longos anos de convivência.

Agradeço aos que me receberam de braços abertos em Ouro Preto e dividiram comigo os deleites proporcionados por essa cidade tão maravilhosa.

Enfim, obrigado a todos que fizeram parte desta trajetória, pelo imenso prazer em viver a troca calorosa, associados ao tom investigativo, de pessoas que se entregam quando tratamos das efemeridades que lidamos, especificamente, sobre a música. Vocês me auxiliaram com destreza as inúmeras tentativas de explicações, justificativas, desabafos e traduções de sentimentos que continuamos a buscar incessantemente: o prazer em compartilhar a música como parte intrínseca de nossos cotidianos.

RESUMO

Na última década no Brasil, percebemos uma forte predominância do gênero musical Sertanejo Universitário quando nos atentamos às listas de *hits* que integram as músicas mais pedidas nas rádios, nos videoclipes, com imensos números de execuções nas principais plataformas de *streaming*. A pesquisa busca identificar de que forma o gênero sertanejo universitário se apresenta, visando compreender nas canções que predominaram nos rankings de métricas de alcance musical entre os anos de 2011 e 2020, estruturas em que possam ser baseadas, associando-as aos seus principais intérpretes dos últimos anos. Identificamos como se definem os gêneros musicais, percorrendo a história deste gênero em seu quase um século de trajetória de registro fonográfico, e analisamos as 100 canções mais executadas nas rádios na última década. Com o auxílio do software IRaMuTeQ, identificamos as métricas vocabulares, bem como as classes temáticas abordadas nas canções, realizando o processo de lexicografia, associando estes dados aos atores que interpretam tais canções. A pesquisa sugere uma abordagem mista - qualitativa e quantitativa – na investigação de letras musicais, com o suporte da análise automática de textos, bem como almeja-se incentivar a investigação e aprofundamento sobre o universo do sertanejo universitário. Abrangendo para além de seus elementos sonoros, a investigação se desdobra acerca do vocabulário, da temática e dos formatos de apresentação destes artistas, e apresenta um mapeamento deste gênero musical, destacando o que é dito e por quem é dito.

Palavras-chave: Sertanejo universitário. Gêneros musicais. Análise Textual. IRaMuTeQ

ABSTRACT

In the last decade in Brazil, we noticed a strong predominance of the Sertanejo Universitario musical genre when we look at the hit lists that integrate the most requested songs on the radio, in the video clips, with immense numbers of plays on the main streaming platforms. The research seeks to identify how the university sertanejo genre presents itself, aiming to understand in the songs that predominated in the rankings of musical reach metrics between the years 2011 and 2020, structures on which they can be based, associating them with their main interpreters of the songs last years. We identified how musical genres are defined, tracing the history of this genre in its almost a century of phonographic record trajectory, and we analyzed the 100 most played songs on radio in the last decade. With the help of the IRaMuTeQ software, we identified the vocabulary metrics, as well as the thematic classes addressed in the songs, performing the lexicography process, associating these data to the actors who interpret such songs. The research suggests a mixed approach - qualitative and quantitative - in the investigation of musical lyrics, with the support of automatic analysis of texts, as well as aiming to encourage investigation and deepening of the universe of university sertanejo. Going beyond its sound elements, the investigation unfolds about the vocabulary, theme and presentation formats of these artists, and presents a mapping of this musical genre, highlighting what is said and by whom it is said.

Keywords: University Sertanejo. Musical Genres. Textual Analysis. IRaMuTeQ

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Ilustração em camadas baseada na teoria de Franco Fabbri.....	21
Figura 2: Linha do tempo da trajetória gênero do sertanejo.....	24
Figura 3: Anúncio de audição de discos da Columbia Records.	26
Figura 4: Trecho de entrevista de Tônico, da dupla Tônico e Tinoco.	32
Figura 5: Trecho de reportagem de Silvio di Nardo.	32
Figura 6: Nuvem de palavras a partir de suas frequências de utilização.....	60
Figura 7: Dendograma correspondente às classes temáticas.	62
Figura 8: Correlações de palavras.....	68
Figura 9: Correlações de palavras (2).	69

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Tabulação dos artistas em seus respectivos formatos de apresentação.	56
---	----

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Formato dos artistas mais tocados do sertanejo ao longo da década 2011-2020..	58
Gráfico 2: Relação entre os gêneros e as classes temáticas abordadas.	72

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1. GÊNEROS MUSICAIS	18
1.1 Camadas e aspectos dos gêneros musicas	20
2. O GÊNERO SERTANEJO: A LONGA ESTRADA DA VIDA	24
2.1. A primeira gravação - 1929	25
2.2. As influências estrangeiras e a guitarra elétrica - 1960	30
2.3. O espaço na mídia - 1980	34
2.4. O sertanejo chega a universidade	37
2.5. O sertanejo se une: todo mundo vai sofrer	40
3. METODOLOGIA.....	46
4. OBJETO DE PESQUISA.....	50
5. ANÁLISE	53
5.1. Formatos de Apresentação.....	53
5.2 Formatos léxicos.....	59
5.3. As vozes e as classes temáticas	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
REFERÊNCIAS	79
ANEXOS	84

INTRODUÇÃO

A reconfiguração nos processos de produção e distribuição do mercado fonográfico provocada pela tecnologia afetou diretamente os gêneros musicais mais ouvidos pela população brasileira. Percebemos uma forte predominância do gênero musical sertanejo universitário quando nos atentamos às listas de *hits* que integram as listas de músicas mais pedidas nas rádios, nos vídeos e músicas mais com maior número de execuções nas principais plataformas de *streaming*. Artistas sertanejos lideraram as listas das músicas mais executadas em plataformas online nos últimos cinco anos, estão presentes na mídia desde os veículos de comunicação clássicos como a televisão e o rádio, e possuem imensa relevância nas plataformas de transmissão online por demanda de áudio e vídeo. Não somente alcançaram tais recordes em relação à música, mas também atraem milhares de fãs nas redes sociais, como celebridades.

Nesta pesquisa, buscamos compreender a gramática utilizada neste gênero a partir das composições textuais das canções. Afinal, o que estas canções de sucesso possuem em comum? O reconhecimento - ou a distinção - dos gêneros, por parte dos ouvintes, é um processo quase imperceptível que realizamos ao longo da vida, e podem ser poucas as vezes em que nos atentamos detalhadamente para tal fato. Busca-se, ao consumir produtos culturais, certas empatias temáticas. A similaridade entre determinadas canções que possuem traços marcantes, ou a diferenciação destes, geralmente é associada ao ritmo, à melodia e a composição textual das canções. A forma a qual o artista compõe, ainda que se pareça uma expressão íntima, em sua maioria já se rotulam em categorizações pré-definidas pelo mercado musical, como numa espécie de diálogo, em que o ouvinte necessita estar apto as estratégias e significações das temáticas a serem abordadas.

Procuramos por similaridades nas estruturas textuais entre as canções do gênero sertanejo universitário. Investigamos as composições e estruturações gramáticas que emergem em variadas canções no gênero, buscando identificar elementos similares praticados em estratégias de comunicação, presentes em sua ascensão na última década no cenário musical brasileiro. Ao analisarmos o conteúdo das letras, investigamos a existência ou não de similaridades, não só temáticas, mas em suas estruturas narrativas, em estratégias de diálogos e, conseqüentemente, em suas lógicas de produção de sentido, a partir de suas gramáticas. Assim, buscamos no conteúdo das principais produções realizadas na última década dentro do gênero pretendido, seus direcionamentos narrativos dentro da indústria fonográfica brasileira. De acordo com Napolitano (1998):

O uso da canção como documento deve dar conta de um conjunto de problemas não tão simples de resolver (...) Neste sentido, é fundamental a articulação entre “texto” e “contexto” para que a análise não se veja reduzida, reduzindo a própria importância do objeto analisado (...) Entre nós, brasileiros, a canção ocupa um lugar muito especial na produção cultural. Em seus diversos matizes, ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas (NAPOLITANO, 1998, p. 199).

Ao buscarmos compreender os aspectos conceituais do universo da música no capítulo 1, percorremos as noções de gênero e de música popular por Felipe Trotta, Franco Fabbri, Jeder Janotti Junior e por Luiz Tatit, para compreensão das possibilidades de análise e abordagem da indústria fonográfica, em suas diversas camadas que se entrelaçam. Apresentamos como - e em diferentes épocas - estas práticas tornam-se perceptíveis ao abordarmos a trajetória do gênero e suas características, elencando aspectos técnicos, semióticos e econômicos ocorridos. Neste, aprofundamos nas características que podem vir a ser elementos de análise de todo um contexto do universo que abrange os gêneros musicais e seus produtos finais – sejam eles discos, CD’s, número de visualizações em plataformas ou execuções em rádios.

No capítulo 2, descrevemos pontos de destaque socioculturais e históricos da música sertaneja como um todo, referenciados por Edvan Antunes, Waldenyr Caldas, Rosa Nepomuceno, Gustavo Alonso e Vera França, para compreendermos as origens, influências e reconhecimentos como música popular brasileira, objetivando uma posterior pré-seleção temática e estrutural da música enquanto texto, e suas abordagens sociais. Dentre estes destaques, abordamos a partir da primeira gravação fonográfica os feitos de Cornélio Pires e sua aparição nas mídias da época, os rumos que este gênero foi percorrendo até as influências estrangeiras que alteraram drasticamente as características destas músicas, ocasionando numa primeira divisão concreta deste gênero entre música caipira e música sertaneja. Abordamos a consolidação destas canções e seus espaços ocupados na mídia tradicional – rádio e TV – e descrevemos o surgimento associado às características no momento em que, mais uma vez, dá-se outra divisão, quando do aparecimento do chamado sertanejo universitário. Posteriormente, descrevemos pontos relevantes específicos do sertanejo da última década na (re)configuração deste gênero, que obteve tamanho sucesso nos últimos anos. Ainda neste capítulo, associamos os aspectos elencados por Fabbri, Trotta e Janotti aos acontecimentos ocorridos nos anos em que são descritos os diversos eventos da trajetória.

No capítulo 3, apresentamos o percurso utilizado para investigarmos as canções, em que a metodologia utilizada é mista, sendo a análise tanto qualitativa quanto quantitativa, auxiliada pelo software IRaMuTeQ. Assim, através da lexicografia, realizamos o processo de análise

automatizada do material coletado. Observamos como a composição textual se manifesta a partir das gramáticas utilizadas, entendendo-a como uma das camadas que compõem a indústria fonográfica, buscando compreender de que forma estas possíveis estratégias se manifestam, sob a forma de texto escrito e no alcance dos perfis dos intérpretes. Para tal investigação, utilizamos o software para visualizações e interpretações através dos seguintes métodos: **Classificação Hierárquica Descendente (CHD)** que parte da lógica da existência de correlação entre termos dentro de um mesmo corpus, em que a definição dos limites do corpus textual e a mediação da intensidade de presença dos termos nos permite identificar associações entre termos por proximidade e intensidade (CERVI, 2018); a **Estatística Textual**, que identifica a quantidade de palavras, frequência média e hapax (palavras com frequência um), além de pesquisar o vocabulário e reduzir as palavras com base em suas raízes; as **Especificidades e Análise Fatorial de Correspondência (AFC)**, que consistem em uma análise de contrastes, os quais podem ser percebidos a partir da codificação do corpus em variáveis que se distinguem; a **Nuvem de Palavras** que consiste em uma análise de contrastes, os quais podem ser percebidos a partir da codificação do corpus em variáveis que se distinguem e, por fim, a **Análise de Similitude**, que “possibilita identificar as coocorrências entre as palavras e seu resultado traz indicações da conexidade entre as palavras, auxiliando na identificação da estrutura da representação” (CAMARGO E JUSTO, 2013, p. 6).

No capítulo 4, descrevemos o processo de coleta do material investigado que compõe o corpus da pesquisa, explicitamos as referências dos índices e tabulações utilizadas bem como a organização da seleção, da coleta, da obtenção dos dados e a conferência auditiva – no caso, das letras das canções transcritas. Explicitamos a importância das métricas oriundas do rádio nos tempos atuais, e reforçamos a relevância que o universo radiofônico possui no Brasil, inclusive na divulgação do gênero sertanejo ao longo de sua história.

Apresentamos posteriormente no capítulo 5, os dados obtidos via software, relacionados aos vocabulários e temáticas abordadas nas canções que compõem o corpus. Estabelecemos pontos de análise dentre a história desta música, como seus possíveis formatos mais frequentes de apresentação por parte dos intérpretes - duplas, mistos ou solo – destacando o número de canções que cada um deles possuem. Posteriormente, correlacionamos estes dados de formatos de interpretação com os discursos utilizados, bem como as classes temáticas mais frequentes que emergiram nos gráficos. Com isto, procuramos identificar possíveis atores e estratégias de produção do gênero na última década.

Por fim, as considerações finais trazem inferências acerca dos resultados e, consoante a Marconi e Lakatos (2009), relatamos o desenvolvimento em um caráter interpretativo no que

se refere aos dados obtidos, associando ao contexto sociocultural vivenciado no período em questão. Desta forma, acreditamos que esta pesquisa possa contribuir no campo dos gêneros musicais, reforçando o grande auxílio que o cruzamento de músicas transcritas com as ferramentas digitais podem trazer para a análise textual e interpretação ampla dos discursos presentes nos produtos culturais, almejando maior aplicabilidade e aprofundamentos futuros na investigação principalmente das composições musicais através da análise automatizada.

1. GÊNEROS MUSICAIS

Os direcionamentos de interpretação do uso da fala, da escrita e das imagens possuem estratégias implícitas e explícitas de acordo com seus contextos de produção e de intenção. Escolhemos, a partir das finalidades pretendidas em um discurso, utilizar determinadas palavras em uma ordem semântica e estrutural de frases, com o intuito de transmitirmos mensagens coesas e assimiláveis por parte do ouvinte. Assim como a fala e a escrita, as artes em geral possuem linguagens que podem ser demarcadas por diversas peculiaridades que a compõem, classificadas como gêneros.

De acordo com definição da Enciclopédia INTERCOM de Comunicação (2010), os gêneros discursivos incluem toda sorte de diálogos cotidianos bem como enunciações da vida pública, institucional, artística, científica e filosófica. Desta forma, os produtos culturais se encaixam em certas classificações dados diferentes e determinados tipos de discurso. Estas divisões em agrupamentos comuns nos são apresentadas cotidianamente e, de acordo com Janotti (2003, p. 31), “estas relações entre gêneros midiáticos e o consumo dos produtos culturais estão tão entranhadas em nosso cotidiano que raramente notamos como elas delimitam uma parcela importante dos processos de produção de sentido.”

Fazemos parte deste processo como receptores e, sendo a música uma “prática sociocultural de manipulação de sons aceitos como musicais por determinado grupo social em determinado tempo histórico” (Enciclopédia INTERCOM de Comunicação, 2010 p. 860), o reconhecimento destas práticas sonoras acaba sendo quase natural ao nosso dia a dia.

Na música, experimentamos uma espécie de diálogo, em que estão bem definidos emissores e receptores - neste, supomos uma pré-disposição a audição atenta -, portanto, espera-se a devida compreensão por parte do receptor. Neste sentido, Frith (1998) explica que essas experiências relatadas entregam certas características, como explicita no trecho:

Através dos sons, os indivíduos e grupos sociais compartilham ideias, valores, pensamentos, símbolos e estados afetivos que, articulados, moldam universos de gostos e de construções identitárias. Por isso, as práticas musicais são dotadas de grande carga emocional, articulando quase sempre adesões apaixonadas e recusas violentas (FRITH, 1998, p. 214).

Entretanto, ainda que estas práticas musicais entranhadas de ideias e valores se agrupem e se diferenciem - por seus contextos sociais e identitários - e, com isto, possam aparentar uma certa autonomia por parte dos seres que recebem tais contextos e discursos, acabam não sendo totalmente guiadas por seus consumidores. Muito deste fato se dá pela criação destas pré-rotulações em gêneros realizados pela indústria cultural como um todo.

Para compreendermos as gramáticas na produção textual empregadas nos discursos presentes nas canções sertanejo universitário, concentramos aqui os eixos teóricos relacionados à gama de possibilidades ao abordarmos os gêneros musicais na indústria fonográfica. Acreditamos ser relevante apontar os caminhos significativos para compreensão dos diversos elementos que articulam, em conjunto, as características do universo do objeto aqui analisado. Entendendo que a riqueza dos gêneros¹ é complexa e heterogênea e que são imensos os esforços empreendidos por parte dos produtores em promover seus produtos culturais, torna-se relevante destacar que a “catalogação por gêneros está presente não só nos modos que a indústria fonográfica utiliza para direcionar certos produtos para o consumidor potencial, como é parte essencial dos julgamentos de valor que perpassam o consumo musical.” (JANOTTI, 2003, p. 32).

A larga presença dos produtos fonográficos no cotidiano dos consumidores-ouvintes, traduz uma vivência como seres psicossociais pertencentes a determinados nichos culturais. Felipe Trotta (2005), ao destacar que a experiência musical vivida pelo ouvinte o faz entrar em contato com valores culturais e sociais, a partir de códigos, os quais estruturam as identidades e os laços afetivos pertencentes a esta forma de comunicação, nos apresenta que, em consequência disso, a indústria cultural como um todo se constrói sob estes sentidos sociais compartilhados e se transformam em produtos a serem vendidos. Nas palavras do autor:

A consolidação da música popular como forma principal de comercialização de discos colaborou para a sedimentação da música enquanto um bem de consumo, ou seja, um produto. Trata-se de uma forma artística produzida e divulgada por determinados agentes e consumida sob certas condições através de um sistema de trocas compensatórias em favor desses produtores. Um produto, portanto, criado para ser consumido. (TROTTA, 2005, p. 184)

Tendo em vista que os direcionamentos comerciais da produção musical só se tornam possíveis a partir da constituição de segmentos musicais com alto nível de padronização e com

¹ Embora as definições de gênero sejam constantemente discutidas e que possam ser abordadas por diferentes visões de autores, compreendemos que estas podem incluir outras perspectivas como, por exemplo, os gêneros discursivos - sob a forma de enunciados concretos do ponto de vista dialógico -, gêneros midiáticos, ou como jornalísticos, que “se constituem de parâmetros textuais, relativamente estáveis, utilizados pelo profissional da informação para relatar acontecimentos” (Enciclopédia INTERCOM de Comunicação, 2010, p. 594). Neste caso, optamos por limitar a discussão ao campo das produções musicais, e apresentamos as definições e perspectivas especificamente sobre os Gêneros Musicais, entendendo que estas operam especificamente sobre a natureza dos objetos aqui analisados.

um mercado consumidor bem definido (Vicente, 2014), entendemos que o elemento textual discursivo pertence a uma cadeia de elementos que articulam, entre si, as ações e estratégias da produção fonográfica como um todo para alcançar o ouvinte.

1.1 Camadas e aspectos dos gêneros musicais

Segundo Janotti (2005), é possível notar uma relação entre o rótulo musical e um suposto gosto do ouvinte, o que pressupõe uma certa afirmação sobre quem são os ouvintes aos quais determinadas músicas sejam dirigidas, ou seja, o produto seja vendido:

O gênero musical é definido, assim, por elementos textuais, sociológicos e ideológicos; é uma espiral que vai dos aspectos ligados ao campo da produção às estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos. Na rotulação está presente um certo modo de partilhar a experiência e o conhecimento musical, ou seja, dependendo do gênero, elementos sonoros como distorção, altura e intensidade da voz, papel das letras, autoria e interpretação, harmonia, modo, melodia e ritmo ganham contornos e importâncias diferenciadas (JANOTTI, 2006, p. 39).

Neste mesmo aspecto, Fabbri (2014) afirma que as definições e catalogações dos gêneros reverberam também nos aspectos sociais e culturais, e que se fazem presentes nos espaços urbanos de convivência:

Os conceitos taxonômicos musicais têm um grande impacto na vida musical cotidiana. podem escolher uma determinada estação de rádio (ou ouvir uma determinada rádio da web) porque gostam do seleção de gêneros ou estilos que transmite; casas de shows e clubes são especializados em atendimento de acordo com o gênero (sua localização no espaço urbano, o perfil de seus clientes, o forma como o espaço é projetado e a acústica dos corredores é orientada para o gênero); lojas de discos têm prateleiras onde músicas semelhantes são reunidas (por gênero) e as gravadoras criaram selos específicos para gêneros desde seu início no final dos anos noventa (FABBRI, 2014, p. 1)

Ao abordarmos gêneros musicais, optamos por compreender este segmento numa visão que abarca o processo da produção fonográfica em seus múltiplos aspectos, sob a perspectiva de que os gêneros são compostos por camadas distintas e que, articuladas em conjunto, formam a produção musical. Partimos da teoria de Franco Fabbri citada por Janotti (2020), onde o autor divide as possibilidades de abordagem dos gêneros em 5 eixos:

a) convenções de composição e de instrumentação; b) regras semióticas – que dizem respeito não somente às letras, mas ao modo como a música, de maneira mais ampla, utiliza-se de símbolos e sentimentos para estabelecer processos de comunicação; c) regras comportamentais tais como rituais performáticos diante da música; d) regras sociais e ideológicas – que apontam para os valores dos gêneros musicais e)

convenções econômicas e jurídicas em torno da cadeia produtiva fonográfica e da propriedade intelectual. (FABBRI apud JANOTTI, 2020, p. 15.)

Abaixo, apresentamos uma ilustração referente a tais regras de abordagem.

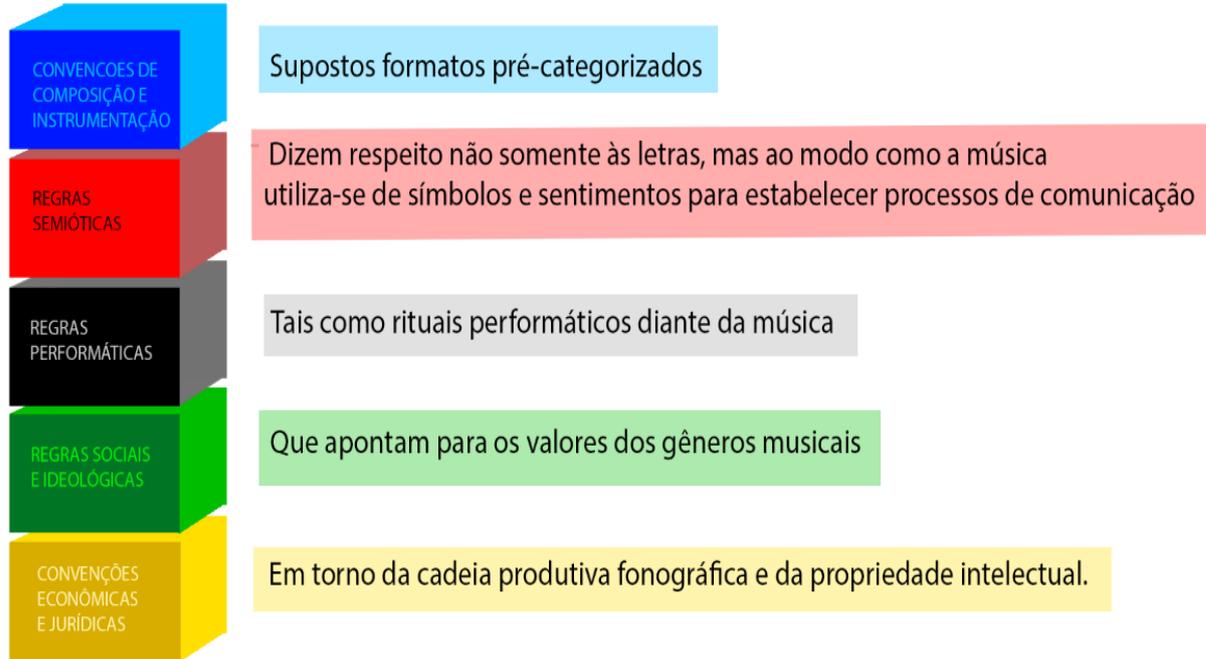


Figura 1: Ilustração em camadas baseada na teoria de Franco Fabbri. Fonte: elaboração própria a partir da teoria de Franco Fabbri.

Essa articulação entre os eixos que edificam este produto final foi posteriormente reformulada por Jeder Janotti, em que o autor apresenta uma visão atualizada sobre estes segmentos. O autor insere nos pontos de análise propostos por Fabbri em 1982, as características dos ambientes de digitalização presentes atualmente, visto que a tecnologia afetou bruscamente as formas de se criar, produzir, divulgar e escutar, e conseqüentemente, em como analisarmos em pesquisas. Esta reformulação dos eixos gêneros revista por Jeder Janotti (2020), para análise do ato de produzir música, se baseia em três feixes:

- 1) regras econômicas que envolvem práticas de consumo e endereçamentos dos produtos musicais;
- 2) regras semióticas que abarcam os processos de produção de sentidos, intertextualidades e paratextualidades;
- 3) regras técnicas e formais tais como as técnicas de execução e habilidades específicas; valorando instrumentos musicais, ritmo, harmonia, melodia e relações entre palavras e sonoridades. (JANOTTI, 2020, p. 15)

Tais sobreposições em cinco feixes proposta por Fabbri e posteriormente por Janotti, agrupando-os em três, atuam num entrelaçamento quase imperceptível em suas peculiaridades, e cada dia se difundem em consonância com a midiatização que vivemos. Ao longo dos

próximos capítulos, apresentamos como - e em diferentes épocas - estas práticas tornam-se perceptíveis ao abordamos a trajetória do gênero e suas características, elencando aspectos técnicos, semióticos e econômicos ocorridos.

Buscando especificamente a produção textual, destacamos aqui o feixe semiótico, que envolve os processos de produção de sentido através da composição textual das canções do gênero.

As similaridades entre os temas das canções é aspecto característico dos gêneros. Dificilmente escutamos canções que alterem estas características, entendendo que o vocabulário, a atuação da fala e os assuntos tratados tendem a ser relativamente os mesmos.

Ao aprofundarmos no eixo das regras semióticas, podemos compreender sua relevância nas definições sugeridas por Luiz Tatit, ao tratar de elementos presentes nas canções populares. Tatit sugere que estas similaridades entre os processos de produção de sentido - que envolvem intertextualidade e paratextualidades - sejam interpretadas como tematização, e aponta alguns dos aspectos mais comuns nas análises de música popular massiva.

A qualificação de um personagem ou de um objeto, a construção de um tema homogêneo, a exaltação e a enumeração de ações ou de fatos também é frequentemente presente (TATIT, 2003). No sertanejo, algumas destas características marcantes existentes no início do gênero ainda permanecem após quase um século de existência.

A música, além de estar associada ao entretenimento, possui um papel importante no relato de situações cotidianas vividas pela sociedade, pois está frequentemente relacionada, através de convenções, a cenários sociais, geralmente de acordo com o uso social ao qual foi inicialmente produzida. Desde sua primeira gravação em 1929, a música caipira descrevia a vida do homem rural, suas glórias e desavenças, remetiam a fauna e a flora brasileira e conviviam em uma certa harmonia com a natureza. Distanciavam seu jeito de viver do homem da cidade e, apesar de apresentarem dificuldades do dia a dia do campo, geralmente não demonstravam o desejo de viver nos grandes centros urbanos, neste caso, São Paulo.

Ao escutarmos variadas canções do gênero, podemos perceber a forte presença da voz dos artistas em destaque sobre a melodia, conforme descrito por Tatit. Ainda que em sua evolução outros instrumentos venham sendo introduzidos nas canções, a voz segue sendo o destaque principal. A repetição é outro ponto marcante, em que refrões de fácil memorização são expressados diversas vezes. Esta estratégia é largamente utilizada pelos compositores e aparenta ser pensada desde o momento da composição, da interpretação à finalização e mixagem das músicas.

Em suma, os gêneros musicais pertencem a uma extensa e complexa indústria, que se aperfeiçoa cotidianamente e associa inúmeros aspectos, desde sua elaboração técnica ao direcionamento cada vez mais específico ao consumidor final.

No capítulo a seguir, abordamos a trajetória do gênero sertanejo universitário em aspectos socioculturais, mercadológicos e comunicacionais.

2. O GÊNERO SERTANEJO: A LONGA ESTRADA DA VIDA

Neste capítulo, fazemos uma descrição da trajetória da música sertaneja ao longo de quase um século na música brasileira, desde seus primeiros registros fonográficos, ainda quando conhecida pelo nome de caipira ou rural. Descrevemos cronologicamente os eventos marcantes e essenciais para a devida compreensão do estilo musical e sua evolução até ser entendido como um gênero de música popular massiva no Brasil. Destacamos diversas influências em sua história, e procuramos percorrer suas aproximações e distanciamentos da indústria cultural e as reviravoltas provocadas pela tecnologia, além das influências midiáticas, objetivando compreender suas características e modificações ao longo de quase um século de registro fonográfico no Brasil.

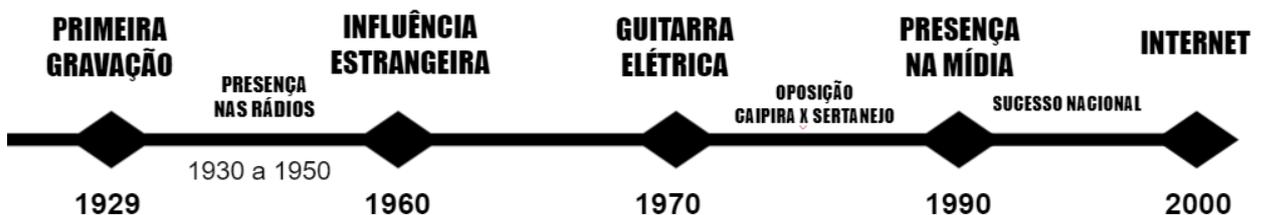


Figura 2: Linha do tempo da trajetória gênero do sertanejo.

Especificar a causalidade do sucesso de um gênero musical, dada a complexidade dos fenômenos sociais e culturais, torna-se delicado quando entendemos que sua ascensão também esteja ligada a inúmeros fatores, como os jabás² e a influência das indústrias fonográficas. O sertanejo é 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”, (Antunes, 2012, p. 108). Desta forma, várias são as pesquisas por todo um contexto de evoluções na música brasileira, até sua consolidação. Procurando compreender as gramáticas que estas músicas utilizam e reverberam, localizamos seu percurso até os dias atuais numa descrição do surgimento do gênero, tendo em vista a suas origens, influências e consolidação enquanto música popular, relevantes comunicacionalmente, socialmente e comportamentais.

² O termo “jabá” ou “jabaculê” de acordo com a Enciclopédia INTERCOM de Comunicação (2010), refere-se à prática de pagamento de propina para se obter privilégios. Oferecido por gravadoras e distribuidoras para obter espaço nas programações musicais, geralmente das rádios e em programas de divulgação televisiva. Funcionam como uma espécie de verba extra para aparecimento massivo midiático.

2.1. A primeira gravação - 1929

O início fonográfico da trajetória do sertanejo no Brasil registra-se com Cornélio Pires. Nascido em 1884, compositor folclorista, intérprete e jornalista, Pires foi um paulistano que, além de participar de todas as etapas da produção de suas conferências musicais, pesquisava e agenciava duplas caipiras do interior de São Paulo para cantar nas rádios da capital, o que o levou a formar a “Turma de Cornélio Pires”.

Cornélio, em sua obra, era reconhecido como humorista e descrito nos jornais como um dos pioneiros do gênero que ainda se mantinham com sucesso. Uma reportagem rica em detalhes³ do ano de 1933, na seção “No Mundo das Letras” do jornal O Globo, apresentam sua obra como parte de um “campo opulento”:

O humorismo é uma forma literaria tyrannica. Por isso mesmo perigosa. O escriptor que assume o compromisso de ser engraçado está sempre a pique da insipidez e do fiasco. Uma phrase menos ironica basta para esterilizar seus esforços. Os leitores do genero em regra, sao exigentes... Poucos humoristas aqui, tem mantido o nome, sem descaídas. Entre elles, por emquanto, se inclue o Sr. Cornélio Pires. Elle escolheu um campo opulento de investigações: os caipiras. Em vez de inventar o Sr. Cornelio Pires estuda os hábitos, os vesos e as prevenções dos seus conterraneos paulistas no interior, para narral-os com fidelidade e graça. Conta-se ja por muitos volumes a obra desse escriptor simples, desartificiozo e pittoresco. Estendendo a rêde das suas pesquisas elle tem realisado algumas colheitas de *folk-lore* regional. (PONTES, Eloy. Seção Mundo das Letras. Jornal O Globo. Rio de Janeiro, 27 de março de 1933)

Na imagem abaixo, uma propaganda da gravadora Columbia Records no Jornal O Globo, o qual divulgava-se uma das apresentações humorísticas realizadas na cidade do Rio de Janeiro, em uma de suas passagens na década de 1920. A gravadora definia o estilo musical como “série humorística”, ao mesmo tempo em que associava a audição dos discos a estilos musicais também apresentados por Cornélio. Nestes, a valsa e um choro de flauta.

³ Optamos por transcrever a reportagem original com a grafia do documento fonte buscando preservar o estilo e tom utilizados pelos jornalistas nos periódicos da época.

Columbia

OUÇA ESTES DISCOS

7037-B	{ REDEMPÇÃO (Hymno Marcial) TERRA MINEIRA (Declamação, acompanhada ao piano. (Versos do Dr. Mario de Lima).	Marcello Tupynambé Marcello Tupynambé
7040-B	{ LEAO DO NORTE (marcha) HEROES DO NORTE (marcha mi- litar)	Paraguassú Céo da Camara (soprano lyrico) e còro
7039-B	{ ITARARE' (embolada) MOMENTO ACTUA (conferencia hu- moristica).	Calazans Calazans
7036-B	{ OS SINOS DE SANT'ANNA DO LI- VRAMENTO (declamação com acompanhamento). DESTINOS (declamação)	Jayme Redondo Jayme Redondo
7038-B	{ GACCHA (valsas) ALMA BRASILEIRA (valsas)	Orchestra Colbar Orchestra Colbar
7041-B	{ LEGIÃO REVOLUCIONARI! (marcha) NOVA ERA (marcha)	Paraguassú Jazz Band Columbia
20040-B	{ NUMA SERENATA (chòro de flau- ta) QUANDO AS MISSES DESFILA- VAM (série humoristica)	Cornelio Pires Cornelio Pires
20041-B	{ BEATRIZ (valsas) O SALIM TOREADOR (série humo- ristica)	Cornelio Pires Cornelio Pires
5355-B	{ LUPE VELEZ (valsas) CAFE' DE ROMA (valsas)	Nulló Romani e sua orchestra Nulló Romani e sua orchestra
5356-B	{ AMPARO (valsas) CANTO AL INVIERNO (valsas)	Nulló Romani e sua orchestra Nulló Romani e sua orchestra
5868-B	{ LA BELLA PALERMO (valsas) TANICHA MIA (mazurka)	Quartetto Allegro Quartetto Allegro
5869-B	{ BOCCUCCIA DI ROSE OCCHI D'INCANTO	Nulló Romani Nulló Romani

Unicos distribuidores

BYINGTON & Co.

S. Paulo - Rio- Santos - Rio Grande
- Porto Alegre - Curitiba - Recife.



Figura 3: Anúncio de audição de discos da Columbia Records Fonte: Acervo Jornal O Globo.

Cornélio Pires, então, após sucessivas respostas negativas dos estúdios em São Paulo, consegue realizar a gravação que dá início ao que, mais tarde, viria a ser um marco. O primeiro disco - do que hoje viria a ser o sertanejo - gravado em 1929, faz descrições detalhadas do modo de vida do caipira, os tipos de caipira existentes, causos e histórias e lhes conferem características históricas pelos registros da realidade vivida na época. Devido à baixa popularidade das músicas caipiras e o pouco (quase nenhum) auxílio ou patrocínio, Cornélio “então produziu, gravou, lançou e distribuiu de forma independente os primeiros discos de música sertaneja da história, em 1929” (ALONSO, 2011, p 29.). Além destas obras, também gravou posteriormente diversos álbuns com histórias trazidas de suas viagens pelo país. Estas gravações decorrem do sucesso de suas conferências caipiras nas quais eram apresentados artistas trazidos do interior do estado. Nas rádios, a programação era feita quase que inteiramente ao vivo, o que propiciava que pequenos conjuntos ou cantores se apresentassem (GENI, 2004).

Este estilo de música era denominado como música caipira. Duplas, violeiros, contadores de causos, entre outros pertencentes à chamada *música brasileira de raízes folclóricas*, acompanhavam Cornélio, que compunha suas canções pertencendo ao gênero literário “conto”. Nas palavras do próprio Pires, as elaborava “em linguagem simples, sem rebuscamentos de vocábulos, sem ostentações eruditas e em períodos e capítulos bem curtos”. O Jornal O Globo costumava apresentá-lo como humorista e “o gordo e amável enamorado do folk-lore verde-amarelo”. Abaixo, uma das reportagens datada de 1929, em que se anuncia uma de suas apresentações pelo Rio de Janeiro:

CORNELIO PIRES NO THEATRO CASINO: Esta no Rio o escriptor e conhecido humorista Cornelio Pires, autor de tantos livros, que cuida de assumptos genuinamente nacionais. Cornelio Pires, que vive mergulhado pelos sertões brasileiros, de quando em vez aparece por aí, saudoso dos encantos do Rio e do conforto. Nessas viagens pelo interior do paiz vae colhendo dados interessantes sobre o nosso folk-lore, e especialmente casos jocosos, que definem e bem caracterizam o espírito dos nossos roceiros. No proximo dia 20, no Theatro Casino, Cornelio Pires vae realizar, ás 17 horas, uma das “Tardes humorísticas, falando sobre “O espirito da nossa gente”. contando uma série de aneddotas muito nossas, e assim terão os cariocas optima oportunidade para desopilar o figado. (Acervo Jornal O Globo. 10 de julho de 1929. Matutina, Geral, p. 5.)

Nesta lucidez do espaço que sua música poderia ocupar, ainda na década de 20, Cornélio nos aparenta ter a compreendido a proporção que poderia ser alcançada, num país onde o modo ser do interior era predominante. Em um trecho de uma de suas canções, o

compositor narra o contexto tanto da canção que iria apresentar, quanto os possíveis receptores daquela canção, dado o enredo social que se vivia na época:

Moda de viola cantada por dois genuínos caipiras paulistas. Este é o canto popular do caipira paulista em que se percebe bem a tristeza do Índio escravizado, a melancolia profunda do Africano no cativo e a saudade enorme do Português saudosos da sua Pátria distante. Criado, formado nesse meio o nosso caipira, a sua música é sempre dolente, é sempre melancólica, é sempre terna. Eis a "Moda do Peão".
(Moda de Peão - Moda de Viola, Cornélio Pires)

Após suas realizações na rádio e nos teatros e o início da expansão desta música, Cornélio tornava-se uma espécie de defensor do modo de vida caipira, o qual seria um sujeito que se via confrontado à modernidade capitalista e, para manter seu estilo de vida tradicional, via-se obrigado a resistir bravamente. Alonso (2011) afirma que, até certa data, a denominação do gênero não era única:

A gravação da música sertaneja/caipira em disco foi essencial para a invenção do gênero e, especialmente, para a associação à região já conhecida como "caipira". Nesse sentido, o nascimento da indústria fonográfica foi desde o começo indispensável para a construção dessa identidade musical do interior.³⁴ Assim como para o samba, o surgimento da indústria cultural e da cultura de massa foi fundamental para a formatação da música rural no Brasil. (ALONSO, 2011, p. 30).

Estas apresentações que criavam uma espécie de construção de identidade musical, aproximam-se das definições citadas no capítulo anterior, em que Frith nos atenta para o fato de que através dos sons os indivíduos compartilham ideias, afetos e experiências.

Percebemos na aproximação de Cornélio com o público, dois movimentos estratégicos distintos entre tipos e características de sons utilizados pelo artista. O primeiro deles, como contador de causos. Neste, Cornélio torna-se acessível aos teatros das grandes cidades do país, entreteendo camadas mais abastadas com causos e paródias, levando humor através das histórias e desavenças do homem do campo. Utiliza-se descrições muito próximas às definições de anedotas - como contos rápidos de temas curiosos ou divertidos - que, como definido pela Enciclopédia INTERCOM de Comunicação (2010) é classificado como zombaria. O segundo, com a moda de viola, em que se aproxima da vida caipira, do trabalhador rural que, fora dos grandes centros urbanos, consome e produz esta música nos interiores, e descrevem suas realidades.

Percebemos que a definição de gênero, neste ponto, ainda não havia se estabelecido com tamanha segmentação, e ainda era bastante regionalizada pelo país. Todavia, as dimensões

discursivas e o público receptor já delimitavam em grande parte quais os contextos que ela poderia ocupar.

Os relatos do ambiente que viviam, como suas terras e plantações, as convivências entre festividades geralmente religiosas, o contato com cidade grande, a relação entre funcionário e patrão, são exemplos das narrativas presentes neste período. Outro ponto de destaque é a relação do caipira com a natureza, onde demonstra respeito e admiração. A exemplo desta relação, canções como “A fala dos nossos bichos” e “Como Cantam As Nossas Aves”, produzidas por Cornélio, em que o artista interpreta e reproduz o som de dezenas de pássaros presentes na flora brasileira.

Em outro trecho, o Jornal O Globo (1933) descreve sobre “*O caipira tem o espírito da crítica muito agudo. Dahi os apelidos, os ditos sarcásticos, as satyras empeçonhadas. Em regra elle conserva as cantigas através de várias gerações, que as altera pouco.*” Estas características, até então presentes na emergência do gênero, que aos poucos se consolidava nas rádios, não sofrem grandes alterações ao decorrer das próximas décadas, tampouco seu formato de duplas, a presença marcante da viola e a voz anasalada. Assim, destaca-se o fato de que o humor, as quebras de expectativa e as canções baseadas em casualidades narradas em primeira pessoa, tornaram-se características desta música.

O decorrer das décadas de 30 até 50, a música ainda indefinida, rural/caipira/sertaneja passava então a ter um pequeno espaço nas rádios e teatros, e percorria os interiores com diversos outros artistas até hoje relevantes no cenário musical, como Alvarenga & Ranchinho, Raul Torres & Florêncio e João Pacífico, Tônico & Tinoco, Cascatinha & Inhana, Mario Zan. (ALONSO, 2011).

Estas características citadas referentes a este período reforçam a teoria apresentada no Capítulo I, que diz respeito à composição dos gêneros e se elaboram em três segmentos, conforme destacada por Janotti Junior. Estes elementos que se aproximam a um início de estabelecimento das regras semióticas, as quais a música utiliza, além da letra, como os símbolos e sentimentos para estabelecer processos de comunicação (FRITH, 1997);. Desta forma, ao estabelecer o processo de comunicação e compreender o perfil do público receptor, os anos seguintes foram se configurando em acordo com estas características que emergiram das obras de Cornélio e seus artistas contemporâneos.

2.2. As influências estrangeiras e a guitarra elétrica - 1960

Este período exemplifica, com maior veemência, a relação entre as regras que compõem um dos três feixes das definições de gênero explicitadas por Fabbri e Janotti no capítulo I. Descrevemos abaixo de que forma, associadas, estas três regras - econômicas, semióticas e técnicas - desencadeiam um início de estabelecimento do gênero sertanejo.

Um ponto forte do contexto fonográfico no Brasil é a forte influência estrangeira, principalmente norte-americana. Nos anos 50 e 60, a organização da indústria fonográfica, então fortemente afetada pela inovação tecnológica - que altera drasticamente as formas de produção e suas estratégias de atuação no mercado em nível global - se consolidam diversas práticas de atuação das gravadoras, e estabelecem processos essenciais para a compreensão do gênero enfatizado nesta pesquisa.

O contexto mundial pós-guerra vivido nos anos 50 e a prosperidade econômica dos anos 60, associados às agitações contraculturais provocou um imenso fluxo de novos artistas e empresas no mercado da indústria fonográfica. Não muito distante, o surgimento da televisão e a entrada de estúdios cinematográficos no mercado da música também influenciam nestas produções. (VICENTE, 2014)

Concomitantemente, o ano 1964 marca a deflagração do golpe militar contra o governo legalmente constituído de João Goulart, que afeta drasticamente os rumos do país. As campanhas que disseminavam os dizeres patriotas eram também veiculadas pelas emissoras de televisão, como afirma Alonso (2011):

As campanhas governamentais disseminavam empolgação com a modernização nacional. [...]. A TV era um dos principais meios de divulgação. A grande mídia apoiou o tom otimista e celebrativo do regime. Nos comerciais de TV de 1970 era possível ver um gol do Tostão sendo usado como propaganda ao lado dos dizeres: “o sucesso de todos depende da participação de cada um.” (ALONSO, 2011, p. 108)

A televisão, que já possuía larga presença no Brasil, já lançava artistas ao estrelato e consolidava outros, como a exemplo dos festivais promovidos pela TV Record, responsáveis por revelar grandes nomes na música brasileira. No ano de 1967, artistas já de grande relevância nacional realizaram em São Paulo a “Marcha Contra a Guitarra Elétrica”. Em prol da defesa do que defendiam seus posicionamentos e lideranças exercidas musicalmente na cultura nacional autêntica brasileira e seus posicionamentos claros, a passeata liderada por famosos como Elis Regina, Gilberto Gil entre outros, ocorre neste intervalo que vai de meados dos anos 1950 até fins da década de 1970, período de transição entre o desenvolvimento da indústria cultural e a inserção do Brasil na era da globalização (VICENTE, 2014). Nelson Motta, jornalista e

produtor musical brasileiro, indaga este fato e o associa ao momento em que o país vivia sob regime ditatorial:

Uma pergunta óbvia mas que era pertinente nesse tempo a ponto das pessoas organizarem uma passeata em plena ditadura militar, com tanta coisa para protestar! Organizar uma passeata com 300, 400 pessoas, com faixa, cartaz e as pessoas gritando: “Abaixo à guitarra! Abaixo à guitarra!” A guitarra elétrica como símbolo do imperialismo ianque, aqueles clichês do velho comunismo que estavam muito ativos na época. (Nelson Motta, *Uma noite em 67*. 2010)

O questionamento posterior de Nelson Motta a respeito das prioridades do setor cultural em suas reivindicações é fruto do desenrolar dos próprios fatos que vieram pouco depois na história, visto que em um período menor do que em 10 anos, os mesmos artistas que um dia colocavam a guitarra como elemento central de uma estrangeirização da música, começavam a utilizar os mesmo recursos e, para além da guitarra elétrica, transgrediram a música até então brasileira a fenômenos como, por exemplo, a Tropicália. Tal fato ocorreu não só na música popular brasileira em geral, mas também na música caipira/sertaneja.

Se tratando de um estilo em que a principal característica das canções era a viola caipira, a introdução da guitarra incomoda. A inovação afeta os rumos desta música que ainda não possuía grande relevância nacional cultural na mídia, e este movimento é realizado pela dupla Léo Canhoto e Robertinho, que introduzem não só a guitarra elétrica, mas também utilizam outros instrumentos não comuns no estilo que compunham. Waldenyr Caldas (2005) define esta passagem no trecho:

[...] as inovações técnicas, sonoras, instrumentais, e até mesmo os elementos da narrativa poética [...] a viola portuguesa, símbolo mítico da canção sertaneja, cede espaço para a guitarra elétrica. A forma nasalada de cantar, influência da herança indígena, rapidamente desapareceria, a timbrísticas diferentes do que era, aproximando-se muito da música pop. (CALDAS, Waldenyr. Revista USP no. 64, 2005)

Ocorre então uma primeira segmentação entre os estilos dos intérpretes e compositores do gênero. De um lado, os defensores e mantenedores da cultura tradicionais caipiras e das violas genuínas e, de outro, os interessados em evoluir estas canções a outros patamares estéticos, modernizando e experimentando as infinitas possibilidades que os recursos tecnológicos trazem às sonoridades até então realizadas.

— Há 40 anos que nós cantamos "muié", "ocê" "caboca", e sempre fomos bem aceitos. Por que mudar agora? Se fizéssemos isto, seria um desrespeito com o público que nos acompanha há tanto tempo, que compra nossos discos, ouve nossos programas radiofônicos e lota sempre o Circo Teatro Bandeirantes. Nós vamos morrer fiéis às nossas origens.

Figura 4: Trecho de entrevista de Tonico, da dupla Tonico e Tinoco. Fonte: Acervo Jornal O Globo (1976).

Neste novo sertanejo que surgia e ganhava espaço, Caldas (1979) explicita que estes encarnavam, simultaneamente, o cowboy americano e o jovem que absorveu toda a modernidade do meio urbano. Logo, tais influências foram também estéticas, nas formas em que se apresentavam, bem como nas vestimentas e performances corporais.

Em 1970, um acontecimento deixou algo perplexa a grande legião de consumidores dos produtos musicais conhecidos como "sertanejos": uma dupla apareceu cantando composições ao estilo da "moda de viola", mas abstendo-se, nas letras, do uso de expressões como "muié", "caboca", "vancê", "última" e quejandas, tão típicas dos versos ingênuos das canções do gênero.

Mais do que por este aspecto, contudo, Léo Canhoto e Robertinho — a dupla inovadora — chocaram os tradicionalistas pela maneira de se comportar e vestir. Eles tinham trocado as clássicas vestimentas "caipiras" por roupas de talhe audaciosamente "moderninho" e cores berrantes; e, ousadia suprema, substituíram a velha viola pela guitarra elétrica.

Apesar do choque e das subseqüentes restrições críticas de alguns puristas, a dupla acabou por calar o vozerio que se levantou com um retumbante sucesso de vendas — tão expressivo que ampliou em cerca de 15 por cento o mercado de discos de música sertaneja.

Figura 5: Trecho de reportagem de Silvio di Nardo.

A influência da música mexicana é também uma grande apropriação realizada pelos artistas, tanto nas vestimentas quanto em suas instrumentações. Léo Canhoto e Robertinho

encararam a ideia, ainda que sem referências, e foram bem-sucedidos na empreitada modernista no estilo musical:

Leo Canhoto e Robertinho foram um divisor de águas e a música sertaneja deve a eles essa ousadia de arriscar, pois revigoraram o gênero com seu bom humor, jovialidade e senso estético para compor um visual que acompanhava seu tempo. (ANTUNES, 2012, p. 46)

Os aspectos que envolvem os contextos políticos vividos numa época de ditadura tornam-se essenciais na compreensão deste período. As formas de resistência e de apoio emergiram de diversas formas nas artes, fossem elas audiovisuais, musicais ou artísticas de modo geral. A censura limitava as obras, que passavam pelo crivo dos militares no poder.

Gustavo Alonso aborda estes fatos numa interpretação da modernização brasileira, onde os valores se indagavam numa época ditatorial, e os discursos eram permeados de traços evolucionais, que almejavam uma reestruturação social-política aos novos tempos de globalização que embarcavam no Brasil. Segundo Waldenyr Caldas, em diversas canções vemos elogios às políticas agrárias, e considerava os trabalhadores rurais participantes de uma mudança, como citam Leo Canhoto e Robertinho na música “Soldado Sem Farda”, no qual reforçam a importância do lavrador, e iguala sua importância tal qual o das forças armadas, para o crescimento do país: *“Soldado sem farda é você lavrador/ Que derrama o suor com suas próprias mãos/ Soldado sem farda aqui vai um abraço/ Das forças Armadas da nossa Nação.*” Autoritários e desejosos de uma resposta frequentemente autoritária pelas forças da lei, os camponeses das canções de Leo Canhoto eram apoiadores e entusiastas das forças legais do regime (ALONSO, 2011).

Certamente, os rumos deste gênero foram novamente afetados, desta vez, numa conjuntura social e ideológica, que, como explicitado no capítulo anterior, envolvem os elementos que compõem as definições de gênero dadas por Janotti. A situação econômica do país, em conjunto com a necessidade da indústria cultural em continuar vendendo seus produtos, afeta drasticamente as ideias e afetos nos discursos reverberados pelas músicas produzidas.

Essa divisão reforça novamente as ideias que dizem respeito às regras que se sobrepõem na estruturação e segmentação dos gêneros. Esta dá-se pelo fato de que as canções, já em suas embalagens, se distanciaram nos três aspectos. São eles: **semióticos**, como o ambiente, a descrição dos modos de vida, as linguagens e as visões políticas; **econômicos**, em relação a modernização do país, a ditadura militar instaurada e os novos manejos e abordagens praticadas

pelas gravadoras e a entrada da televisão no ramo; **técnicos** em relação aos instrumentos utilizados - como a presença da guitarra ou o pontilhado da viola.

Então, parte dos artistas sertanejos que vieram a emergir no meio artístico do gênero sertanejo nos anos posteriores, nasceram neste turbulento contexto histórico-social. Em sua maioria, nascidos no interior, vislumbravam nas grandes cidades - como no início do gênero - a prosperidade econômica e de sustento que as capitais poderiam oferecer. Assim, parte destes artistas se inclinam às políticas praticadas pelo regime, e assim o fizeram no decorrer das décadas.

2.3. O espaço na mídia - 1980

Os anos 1980 na música brasileira são vistos como um período bastante turbulento na indústria fonográfica. A instabilidade econômica ocorrida nos anos 70 se delongava, e afetava diretamente os rumos que estas tomariam nos anos seguintes. “Se nos anos 1970 a música regional havia sido praticamente ignorada pelas gravadoras internacionais aqui instaladas, essa situação foi radicalmente revertida a partir dos anos 1980.” (VICENTE, 2014, p. 105)

A ditadura militar ainda perdurava e, somada aos apoiadores da classe artística ao regime, fizeram parte da prosperidade da nova década da música sertaneja. Alonso (2011) afirma que em grande parte dos artistas se inclinavam ao apoio do regime:

Ao se analisar a obra fonográfica de várias duplas sertanejas, fica claro que, em grande medida, esses artistas sentiam simpatia pelo governo da ditadura militar. Em alguns casos de forma explícita, outros de forma mais recatada. Seja como for, a tônica geral era de apoio. (ALONSO, 2011, p. 107)

O período revela artistas até hoje ativos, e demarcam uma nova percepção da mídia em torno do gênero que alcançava novos espaços nos veículos, até mesmo na TV. Isto ocorre simultaneamente nos dois rumos que o então gênero abarcava. O reconhecimento das canções, ainda que com públicos regionalizados, começava a despertar no mercado nacional com um potencial lucrativo. Vicente (2014) descreve uma “ida das gravadoras ao interior do país”, ainda que não sejam evidenciadas nas pesquisas de vendagem de discos da época, apontam sinais da presença midiática nestas regiões.

Por um lado, abria-se espaço para as canções caipiras tradicionais, como quando da estreia em 1980 na TV Cultura o programa *Viola Minha Viola*⁴, apresentado por Inezita Barroso, cuja temática era diretamente ligada à cultura do homem no campo. Neste, o espaço era cedido aos cantores e intérpretes da chamada moda de viola, onde não se misturavam ainda elementos do que já se dizia de cultura pop, como guitarras elétricas. Ao mesmo tempo, duplas como Rock e Ringo e Milionário e José Rico, nome artístico de Romeu Januário de Mato e José Alves dos Santos, em atividade desde 1973, são relevantes para a compreensão desta suposta divisão entre a música caipira e a música sertaneja que ocorre nos anos seguintes. A exemplo, a canção “Estrada da Vida” após grande sucesso nacional, torna-se um filme em 1979, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, inspirado na trajetória da dupla e interpretado pelos próprios cantores. O programa *Carga Pesada* estreava na Rede Globo, uma minissérie que acompanhava a história de dois caminhoneiros pelas estradas do Brasil, e consolidava a larga presença que o segmento viria a ser. Descrevendo esta divisão, José Roberto Zan (1995) afirma que a música caipira jamais se manifesta apenas enquanto música. Ela está sempre associada a rituais, sejam religiosos, de trabalho ou de lazer. Já a música sertaneja, o autor descreve que esta constituía-se em outro contexto social. Ela era produzida com a finalidade de ser gravada em disco e vendida.

O desenvolvimento da agroindústria no país auxiliava no crescente potencial mercadológico deste gênero, que acompanhava feiras agropecuárias realizadas pelo interior de São Paulo, Goiás e Minas Gerais, com grande apoio de gravadoras. Neste ponto, cabe destacar à luz das teorias citadas a respeito da abordagem dos gêneros, em que percebemos a sobreposição de regras que funcionam em conjunto. Aqui, vemos como os elementos semióticos estão associados às influências econômicas sobre as definições de um gênero. O espaço físico onde se executam tais canções começa a possuir uma característica de festividade, financiada por empresários que lucravam com grandes rodeios promovidos em um duplo movimento: patrocinavam grandes feiras visando lucros de fundos agropecuários e viram nestes eventos, a possibilidade de lucrar com a música sertaneja.

Os anos seguintes são tomados por uma espécie de desenraizamento dos moldes clássicos em que se fazia a música caipira. A adaptação e o estrangeirismo nas canções tomam conta da estética que progressivamente foi se consolidando como sertanejo no país. Produtores que antes trabalhavam com o rock, em decadência na época, começam suas empreitadas no emergente segmento. Desta forma, Vicente afirma:

⁴ O programa foi inicialmente apresentado pelo radialista Moraes Sarmento e o compositor Nonô Basílio. Inezita Barroso assumiu no mesmo ano do surgimento, e apresentou o programa entre 1980 e 2014

O desenraizamento do gênero sertanejo acabava correspondendo também um desenraizamento dos próprios artistas, apresentando-se a música sertaneja para algum deles como opção comercial. Essa padronização e orientação mercadológica do segmento irá permitir um alto grau de divisão e organização do trabalho de produção e promoção, bem como sua crescente sofisticação. (VICENTE, 2014, p. 111)

Esta sofisticação a qual o autor se refere remete aos shows que eram realizados no país. Grandes festivais e eventos em casas de shows nunca antes ocupadas por estes artistas começam a ocorrer, e duplas se consolidavam no cenário nacional. Nesta expansão, a temática das canções se voltava cada vez mais aos temas românticos. Deixava-se de lado os assuntos que vinham desde sua origem, como o modo de vida rural do caipira, e atentavam-se aos temas mais centrais e genéricos, que atingiam não só um público do interior, mas que criavam sentido aos ouvintes dos grandes centros urbanos. Assim, nessa padronização, em consonância com Vicente (2014), definiu-se como tema central nas canções, o amor, que é linguagem universal de letras musicais encontrado em praticamente todos os estilos e gêneros musicais. Desta forma, abrange-se o alcance em níveis temáticos e o aproxima de diversos públicos.

O auge da música sertaneja na mídia ocorreu em meados da década de 90, por uma confluência de fatores. Nomes como Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, João Mineiro e Marciano, Zezé di Camargo e Luciano, Roberta Miranda, estão entre os artistas que alavancaram grandes carreiras no período.

Diversos pontos podem ser apontados como auxiliares desta emergência do gênero. O empenho das gravadoras voltado para a busca de um mercado mais amplo, em um direcionamento de grandes investimentos no gênero, tornando-o assim o mais importante segmento da indústria, nos anos iniciais da década (VICENTE, 2014). Simultaneamente, outro fator de destaque vem associado, novamente, a influência da tecnologia pela substituição do LP pelos CD's, e ao mesmo tempo possibilitou a larga escala de pirataria no país. Destaca-se também a entrada massiva do gênero na televisão, como na novela *Rei do Gado* exibida pela Rede Globo e o programa *Siga Bem Caminhoneiro* transmitido pelo SBT.

Na segunda metade da década de 1990 houve a institucionalização definitiva da música sertaneja. A relação mercadológica forjada entre os músicos sertanejos e a indústria cultural, ao mesmo tempo que nacionalizou uma produção regional, enquadrou determinada identidade. Diante do refluxo do estouro inicial, os sertanejos estabeleceram-se, construindo para si próprios uma tradição. (ALONSO, 2011, p. 339)

Diante do estabelecimento do sertanejo no mercado musical, pouco se falava na divisão anterior entre a música caipira e a música sertaneja. Embora anteriormente o estilo visual, as temáticas

abordadas e a musicalidade se encontravam em oposição, nos anos 1990 os sertanejos foram vitoriosos: alcançaram um reconhecimento nacional, angariaram grandes financiadores, se tornaram um produto rentável e impuseram uma identidade e uma memória que foram incorporados pela sociedade (ALONSO, 2011).

Assim, a esta época, estes acontecimentos e direcionamentos reforçam a compreensão do entrelace de eventos que moldam o gênero.

2.4. O sertanejo chega a universidade

Após compreendermos a trajetória e evolução do gênero sertanejo, aqui elencamos e descrevemos passagens relevantes específicas ao surgimento do universo do objeto proposto nesta análise, o subgênero sertanejo universitário.

Aqui, destacamos eventos que afetam diretamente nas regras econômicas e técnicas que guiam os rumos das indústrias fonográficas. O contexto da indústria fonográfica nos anos 2000 sofria, mais uma vez, uma larga crise na comercialização de discos, devido principalmente à pirataria⁵ e o tímido início dos compartilhamentos via internet de MP3. Na década anterior, o cenário era de segmentação e massificação, e as ações das grandes gravadoras internacionais - como a consolidação do sistema aberto, em que megacorporações associavam-se a selos independentes - começavam a surtir efeitos positivos na vendagem de discos, (VICENTE, 2014). Nos anos 2000, este posterior efeito de “sistema aberto” consolidado possibilitou um contato maior entre artistas regionais, com pouca relevância nacional, mas já reconhecidos em suas localidades. Não obstante, o acesso à tecnologia e também facilitava este acesso a gravações caseiras, que não mais demandavam então o contato com algum estúdio de gravação. Numa ótica apontada sob a luz das transformações da época, Castro (2006) afirma sobre esta transição:

O aumento da penetração da Internet e a crescente utilização de tecnologias digitais na produção, distribuição e consumo de bens culturais nos levam a constatar, no caso da música, significativas transformações em curso no mercado fonográfico. Apesar de fortemente dominado por quatro mega corporações transnacionais, o mercado hoje assiste a uma significativa proliferação de pequenos selos independentes, diversos dos quais especializados em formatos digitais. (CASTRO, 2006, p. 9)

⁵ A exemplo da pirataria no sertanejo, o cantor Eduardo Costa, em [entrevista](#) dada em disponível em seu canal no YouTube, afirma que seu sucesso e reconhecimento ocorreu em grande parte por intermédio de um amigo DJ, que copiava suas gravações e as vendia em CD's pirateados no interior de Minas Gerais.

Este fator é relevante quando pensamos no formato do gênero sertanejo, visto que as canções possuem predominantemente a característica acústica, em que sobressaem somente a voz e o violão. Assim, esta prática auxiliou em grande parte o compartilhamento de músicas sem intermédio das grandes indústrias da mídia.

A variação do subgênero com o termo universitário surge em meados de 2005, por ser frequentemente tocada em festas universitárias nos interiores dos estados. Voltado para o público jovem, as canções abandonam os discursos acerca das tradições rurais e caipiras anteriormente abordadas, e novamente incrementam e incorporam instrumentos, ritmos e melodias trazidos de outros gêneros.

Principalmente difundida nos interiores de Goiás, Minas Gerais e São Paulo, começava a ocupar diferentes espaços no país, que possivelmente foram favorecidos pelo fluxo de pessoas nestes ambientes acadêmicos e cidades universitárias. Aqui atuam as forças citadas sobre as novas tecnologias, oferecendo suporte para um compartilhamento ainda maior destas canções, desta vez via internet. Suas apresentações eram predominantemente realizadas em bares e em festas universitárias e logo compartilhadas na internet, e posteriormente, na recém difundida plataforma YouTube. Este compartilhamento digital acaba se tornando um dos principais alavancadores da divulgação, associados também a pirataria. As duplas que se destacaram neste início foram João Bosco e Vinícius e César Menotti e Fabiano, ambas ainda ativas no cenário musical nacional sertanejo.

Aparentemente, a variação logo despertou os interesses da indústria musical como potencialmente lucrativa, a qual já desde os anos 90 vivia um processo de segmentação. O gênero “megahíbrido”, de acordo com França e Vieira, baseou-se num esquema de grande produção por parte dos investidores da indústria musical:

A indústria fonográfica apostou no filão, e investiu na promoção de novos cantores com um estilo pop mais jovem, vindos de Goiás, Mato Grosso e outras regiões interioranas. Esse momento é marcado por um esquema de superprodução, incluindo shows por todo o Brasil, presença em rodeios, gravação de videoclipes e DVDs de ampla divulgação. Sua presença na televisão muda de lugar: de um lugar discreto em programas dirigidos a um público específico, fora do horário nobre, o sertanejo universitário passa a ocupar as trilhas sonoras de novelas, e os cantores marcam presença em programas televisivos consagrados – como o Domingão do Faustão, Caldeirão do Huck e até Encontro com Fátima Bernardes, na Globo, programas exibidos também em outros países além do Brasil. (FRANÇA; VIEIRA, 2015, p. 110)

Artistas carismáticos, com milhares de seguidores nas redes sociais, temáticas abordando relacionamentos amorosos e a exaltação as festas baladas, regadas a bebidas alcoólicas, tomam forma nas letras. O discurso de autoestima tem presença massiva nas

composições do gênero que, ao tratar questões pessoais, utilizam das estratégias de construção da canção popular massiva vistos anteriormente, como o diálogo em primeira pessoa. Destaca-se neste período características citadas anteriormente que estiveram presentes na obra de Cornélio Pires em 1930, como o humor e as quebras de expectativas ao narrarem histórias acontecidas. As relações do dia a dia transformam-se em desabafos, em disputas e reflexões sobre erros e traições, e há um grande espaço onde as bebidas alcoólicas aparecem frequentemente como supostas soluções ou até mesmo estopins, com o intuito de amenizar a chama “sofrência” - termo utilizado para descrever as canções do sertanejo universitário - causada pela perda de um amor:

A temática do universitário difere bastante da do sertanejo romântico. Suas músicas são um reflexo direto do seu tempo e por isso falam de amores rápidos, relacionamentos sem compromisso, festas e baladas, além de uma grande dose de independência individual. Outra marca do estilo universitário é o andamento rápido, agitado e mais dançante de suas músicas. (ANTUNES, 2012, p. 85)

As opiniões, especialmente negativas a respeito da evolução do gênero a universitário nas críticas musicais eram frequentes. Nomes consagrados da música sertaneja, como Zezé di Camargo e Luciano, apontaram o segmento “universitário” como repetentes de ano. Enquanto as canções da dupla e seus contemporâneos abordavam o romantismo em sua maioria, e estavam habituados a ouvir e cantar discursos melodramáticos modestos, o encaminhamento ao universitário chega a incomodá-los por suas abordagens mais superficiais sobre o cotidiano. Em uma entrevista dada ao G1, na ocasião do lançamento de seu vigésimo álbum, ao serem questionados sobre a recente “onda” universitária que emergia, declararam:

Enquanto eles são sertanejos universitários, eu sou mestre. E se eles não conseguiram fazer sucesso depois de lançar três discos, eles são repetentes, não passaram de ano. Isso incomoda muito, porque leva para uma vala comum todos os sérios e bons. Cadê esses sertanejos universitários? Estão todos fazendo prova até hoje. Ou senão viraram deputados, vereadores. Isso graças a deus eu não vou precisar fazer. Não vou me prostituir musicalmente pra continuar no sucesso. (Zezé di Camargo em entrevista ao Portal G1)

Se em meados dos anos 2000 a emergência do gênero já afetava alguns setores da música, a partir de 2010 este movimento se consolida. A celebração destes artistas os levaram a um imenso reconhecimento nacional e, para além das mídias tradicionais como televisão e rádios FM, seus números chamaram atenção também na popularização das plataformas de streaming de áudio e vídeo. Antunes (2012) explicita esta explosão do gênero:

Talvez nem mesmo os astros sertanejos do passado imaginassem um futuro tão glorioso para o gênero que defendiam apaixonadamente. Para alguns puristas, os novos artistas do gênero não passam de oportunistas e essa não é a verdadeira música sertaneja; outros ironizam e os chama pejorativamente de “breganejo” ou “sertanojo”. Mas, indiferente à opinião dos seus críticos, esse ritmo dominou a música brasileira nos últimos tempos e diariamente conquista novos ouvintes de todas as classes sociais com suas músicas dançantes, românticas e que grudam no ouvido. Mesmo quem diz não gostar desse estilo musical inconscientemente já cantarolou algum refrão que está nas paradas. (ANTUNES, 2012, p. 12)

Neste aspecto, apontam-se claramente dicotomias nas regras semióticas que até então eram convencionadas nas canções. Estas características antes apresentadas, ao tratar do romantismo nas letras, novamente passam pelo processo de modernização, e alcançam novos espaços e públicos.

2.5. O sertanejo se une: todo mundo vai sofrer

A virada da década traz ao sertanejo um reconhecimento significativo, e acarreta em execuções volumosas nos reprodutores de áudio pelo país. O gênero, que começou a alcançar outras regiões do imenso território brasileiro ainda na década de 80, traz consigo desta vez a abrangência de sons emergentes pelo país. A mistura de elementos sonoros torna-se, mais uma vez, característica nas canções, que entrelaçam ritmos de pop, brega, funk, eletrônica e aceleram os compassos. Valorizam-se também os sons acústicos e realçam a voz dos cantores.

A rivalidade existente na década anterior, em que artistas mais tradicionais isolavam-se dos chamados universitários e suas inovações, praticamente inexistente nesta década. Os artistas começam a gravar participações com os novos, e uma espécie de acordo parece guiar o tom nos próximos anos. Este fato provavelmente ocorreu por questões econômicas, visto que uma divisão já havia ocorrido anteriormente na trajetória. A possibilidade de alcançar um público mais jovem pode também ser uma das motivações que levaram a esta espécie de “acordo” celebrado.

Estas peculiaridades traduzem novamente, como na década de 70, os contextos sociais que “com a urbanização e o avanço tecnológico, muitas pessoas migraram para as cidades e, assim, a música sertaneja também sofreu mudanças no ritmo, instrumentação e melodia” (SILVA; SOUZA, 2020, p. 3).

O período é principalmente marcado pela transformação e consolidação da tecnologia em todos os processos relativos à produção musical pela indústria cultural, visto que “o modo como o ambiente tecnológico da cultura digital entrelaçou os modos de produzir, circular e consumir música apontam para a emergência de novos agenciamentos entre música, tecnologia e relações sociais” (JANOTTI, 2020, p. 12). Assim, novamente os aspectos técnicos, econômicos e semióticos acabam se tornando cada vez mais imperceptíveis em suas minuciosidades, dado tamanho entrelaçamento citado pelo autor.

Outra característica torna-se mais presente no decorrer da década, principalmente a partir do ano de 2015: o termo *sufrência* começa a ser utilizado como forma de designação das músicas que externalizam sentimentos amorosos minuciosamente detalhados, geralmente em primeira pessoa e compartilhados em tons marcantes e melodias melodramáticas. A *sufrência* passa a ser o codinome dos ouvintes apaixonados que começaram a lotar shows e festivais pelo país, atrás desta música que trazia consigo uma experiência completa. Assim, o estado emocional, as formas de lidar, o espaço a ser ocupado e os hábitos - em sua maioria, relacionados ao álcool como forma de alívio imediato - começam a definitivamente perpassar os temas tratados nas composições.

Abaixo, descrevemos fatos midiaticamente relevantes referentes ao contexto do gênero sertanejo universitário, entre os anos de 2011 e 2020, que nos auxiliarão na compreensão de algumas das práticas e contextualizações dos atores envolvidos no período da amostra escolhida.

No ano de 2011, o cantor Michel Teló alcança as paradas internacionais interpretando o hit “Ai Se Eu Te Pego”, e seu sucesso chega a ser comparado com o de Carmen Miranda na década de 40 pela revista Forbes. A canção, que 10 anos depois atingiu a marca de um bilhão de visualizações no YouTube, viralizou e chegou a ser palco de disputas judiciais pela composição e co-autorias. Produzida por Dudu Borges, nome que aparece por trás do sucesso de João Bosco e Vinícius na década anterior, destacou-se nas paradas musicais da Europa e chegou a ganhar versões nos idiomas russo e inglês. Assim, torna-se um marco para o consequente crescimento do gênero. Paula Fernandes, neste mesmo ano, ocupou o primeiro lugar na Google Zeitgeist⁶ no Brasil, entre os termos mais buscados na plataforma, catalogados na busca por pessoas. Curioso observarmos que nesta listagem aparecem outros três nomes da

⁶ Dados divulgados em [artigo](#) publicado pelo Blog do Google no Brasil no ano de 2011. O Google Zeitgeist disponibiliza listas com os termos mais pesquisados a cada ano em seus motores de busca. Hoje, esta plataforma unificou-se a outros parâmetros de medições disponibilizados pela empresa, e funciona como Google Trends.

música sertaneja dentre as 10 pessoas mais buscadas. São elas: Gustavo Lima, Luan Santana e Michel Teló.

No ano seguinte, a influência da mídia tradicional em coexistência com os novas formas de divulgações digitais foram também corresponsáveis por alavancar hits que estiveram nas paradas musicais. A junção dos investimentos na emergência do gênero “megahíbrido” retomou práticas dos anos 90, ao utilizar a televisão aberta na associação audiovisual para divulgação das músicas. A novela Avenida Brasil produzida pela Rede Globo, que abordava a vida no subúrbio carioca, possuía em sua trilha sonora gêneros brasileiros bastante divergentes: MPB, Funk, Música Católica, Pop, Samba, Pagode e Sertanejo, gênero que acaba se tornando o mais executado nas rádios do ano. A canção Humilde Residência, mais uma vez de Michel Teló, embalava um romance entre dois personagens que, já divorciados, viviam uma relação às escondidas, mesmo mantendo relações com outros parceiros simultaneamente. Trata-se de uma canção em que o sujeito, ao convidar sua parceira para sua casa, a pede para ter paciência com o fato de que a residência é simples e precária. Aqui, percebemos as descrições detalhadas de relações e modos de encarar situações apresentados neste gênero, que narram situações específicas. Ademais, das cem canções que fundamentam esta pesquisa, esta é a única que cita um enredo de ambiente universitário, a qual explicitaremos mais a frente.

Já em 2013, destaca-se o fato de que a canção mais executada do gênero nas rádios é da dupla Bruno e Marrone, parceiros desde 1985, anteriores à geração universitária, em que foram um dos protagonistas do sucesso do gênero anteriormente. A canção “Vidro Fumê” marca uma nova trajetória da dupla, que passa a ter em sua produção técnica novamente o produtor Dudu Borges, que encaminha novos rumos à carreira dos artistas.

No ano de 2014, o cantor Michel Teló se destaca mais uma vez, estreando e apresentando um quadro semanal no programa Fantástico, da rede Globo, denominado Bem Sertanejo⁷. O quadro contava histórias sobre a trajetória da música sertaneja, com grandes nomes que fizeram parte do gênero e com os novos artistas da cena atual. Desta forma, passa a alcançar outro nicho de público com um programa exclusivamente para se abordar a música sertaneja em rede nacional.

Em 2015, os valores investidos por empresários no meio artístico do sertanejo⁸ cresciam, principalmente sobre os artistas de Goiás, considerada a capital da música sertaneja.

⁷ O programa Bem Sertanejo percorreu cidades do Brasil em diversos estados, convidando artistas e, posteriormente, o cantor e apresentador Michel Teló lançou uma [coletânea](#) com as canções gravadas durante o programa.

⁸ Em 2015, o programa Profissão Repórter da Rede Globo exibiu [reportagem](#) acompanhando a rotina de artistas, fãs e empresários envolvidos do sertanejo, descrevendo que o investimento médio em um cantor que estava

Neste mesmo ano, o cantor e compositor em ascensão Cristiano Araújo, que aparece também na amostragem delimitada nesta pesquisa, marcou o ano dos que acompanhavam o universo sertanejo àquela época. O cantor faleceu num acidente de carro, ao retornar de um show em seu estado natal. Sua morte causou grande comoção nacional e, conseqüentemente, maior visibilidade do gênero na mídia.

O ano de 2016 é marcado pela explosão da representatividade feminina no topo do mercado sertanejo, e pode ser facilmente percebido no quadro (ANEXO), em que 3 das 10 canções mais executadas constam cantoras mulheres. São elas: Marília Mendonça, Maiara e Maraisa e Naiara Azevedo. Ressalta-se o fato de que no ano anterior não apareciam nenhuma destas cantoras entre as 10 canções mais executadas. Assim, surge outra designação para tratar este relevante movimento e revirada na música, principalmente a sertaneja: o feminejo. O termo abarca as produções realizadas por mulheres, desde a explosão das artistas citadas anteriormente, que trouxeram consigo uma imensa gama de artistas e compositoras do sexo feminino, que passaram não só a protagonizar as canções de amor criadas por homens, mas em externalizar suas visões acerca de suas próprias vivências. Esta diferença, além de alterar lógicas de vocabulário como colocar pronomes em primeira pessoa, puderam ser percebidas também por um fato simplório, porém extremamente essencial nesta mudança: as canções passaram todos seus elementos para o feminino, o que não era usual anteriormente. As conjugações eram elaboradas, mesmo que interpretadas por mulheres, em terminações masculinas. Exemplos destas alterações podem ser percebidas em canções interpretadas por Marília Mendonça, ao regravar canções antigas compostas e lançadas por homens, alterando todos os verbos para se tratar de uma relação amorosa vivida do ponto de vista feminino.

Em 2017 o gênero compõe 90% da lista de canções mais executadas nas rádios⁹, sendo as 10 entre as 10 primeiras e em 2018, 4 dos 5 artistas mais ouvidos no Spotify eram do segmento¹⁰, e no YouTube, estavam entre as 3 das 5 canções mais executadas. Seguindo a sequência de recordes dos anos anteriores, em 2019, o gênero conquista seus maiores resultados de divulgação, recepção e movimentação monetária da indústria musical, chamando atenção pelos números relevantes: 8 entre 10 músicas mais executadas pertenciam aos artistas do segmento.

começando era de R\$ 3 milhões, e que grandes nomes do sertanejo ganhavam até R\$ 500 mil em um único show. Em entrevista, o cantor e empresário do ramo Sorocaba afirmou “Depois da ascensão da classe média, esse povo começou a consumir música de qualidade também.”

⁹ [Música sertaneja lidera lista de mais tocadas nas rádios em 2017](#)

¹⁰ [Entre a sofrência e a malandragem: as 10 músicas mais tocadas em 2018](#)

O ano de 2020, no isolamento social proporcionado pela pandemia causada pelo vírus SARS-CoV-2, surpreendeu com a realização das *lives* transmitidas pelo Youtube. Devido ao cancelamento dos shows, os artistas investiram nas apresentações on-line. Os números e alcance destes artistas foram assuntos internacionais. No intervalo de um mês e meio, três recordes mundiais de visualizações simultâneas na plataforma foram protagonizados por três grandes nomes do gênero: Marília Mendonça, Gustavo Lima e Jorge e Mateus. Ainda que recente, a repercussão de tais eventos torna-se essencial para a compreensão do gênero no último ano a ser analisado. O primeiro artista de grande expressão nacional a realizar a live neste formato foi Gustavo Lima. Com patrocinadores e investimentos recebidos anteriormente à pandemia, cantor já havia arrecadado valores significantes para produções futuras em shows que, quando cancelados, rapidamente buscaram formas de se reinventar. Tais valores foram realocados para apresentações ao vivo de forma online. Com intervalos de propagandas tradicionais, similares às exibidas nas grades de televisão aberta, a Live do cantor contava com grandes blocos comerciais. Contava com patrocínio da empresa AmBev, e foi batizado de “Buteco Bohemia em Casa”. O cantor bateu o recorde mundial de visualizações simultâneas em exibições ao vivo no YouTube, antes liderado por Beyoncé, artista do gênero pop de reconhecimento e alcance internacional. Além da intensa interação em outras redes sociais, como Twitter e Facebook, o cantor chegou a 750 mil acessos simultâneos e mais de 4 milhões de compartilhamentos na plataforma YouTube.

Uma semana depois, a dupla Jorge e Mateus, realizou sua primeira live no mesmo formato após o pedido recorrente dos fãs. A live denominada “Jorge e Mateus: Na Garagem”, também alcançou recorde mundial e foi também patrocinada pela AmBev. Os próprios cantores se transformaram em apresentadores, realizando comerciais e consumindo o produto durante toda a performance. Ao todo, o expressivo número ultrapassou a marca do cantor Gustavo Lima, e chegou a 3,16 milhões de visualizações simultâneas na plataforma. Marília Mendonça optou pelo mesmo caminho. Sem patrocínio relacionado à bebidas alcoólicas, a cantora realizou suas lives em casa. A live, que teve a duração de 3 horas e meia, era também apresentada pela própria cantora. Mais uma vez, a live alcançou novos recordes mundiais e ultrapassou os artistas citados anteriormente, chegando a 3,3 milhões de acessos simultâneos na plataforma do YouTube, o que a tornou, a esta época, a artista com maior iBope no formato ao vivo transmitido pelo YouTube. Estes números não foram ultrapassados por artistas brasileiros após as apresentações citadas.

As características acima apresentadas sobre o ano de 2020 reforçam as teorias citadas no Capítulo I, em que os discursos pessoais presentes nas canções, prevalecem nas letras, bem

como o esforço demandado por parte da indústria fonográfica em estabelecer e demarcar o gênero, objetivando e resultando em produtos bem-sucedidos e, por fim, confirmando a trajetória do gênero, marcado pela presença e alterações provindas do avanço tecnológico em seus diferentes auge na música brasileira.

3. METODOLOGIA

Tendo em vista que o foco desta pesquisa investiga a interpretação das gramáticas utilizadas nas canções, estipulou-se o corpus baseado na investigação das músicas aplicada na percepção e observação de seus textos. Trata-se de uma pesquisa de metodologia mista, a qual vinculamos dados qualitativos e quantitativos, através da análise textual. Abaixo, descrevemos as características consideradas ao optarmos pelo estudo quali-quantitativo, bem como o software utilizado e suas possibilidades de uso e aplicação, traçando assim o percurso estipulado.

Se tratando da metodologia qualitativa, a abordagem proposta por Robert Yin (2006) salienta que as características de uma pesquisa qualitativa a princípio, objetivam-se em compreender o significado da vida das pessoas em condições reais, bem como representar as opiniões e perspectivas das pessoas. Nela, busca-se abranger o contexto em que vivem, contribuir com revelações sobre conceitos que auxiliem na compreensão do comportamento humano e utilizar diferentes fontes de evidência numa busca mais abrangente.

A capacidade de diferir as representações e visões da realidade entre o contexto de um estudo também se encaixam nas características buscadas nesta metodologia. Nesta abordagem, consideradas as diversas perspectivas que eventualmente possam surgir, “os eventos e ideias oriundos da pesquisa qualitativa podem representar os significados dados a fatos da vida real pelas pessoas que os vivenciam, não os valores, pressuposições ou significados mantidos por pesquisadores.” (YIN, 2006, p. 28).

Nos gêneros musicais, estas condições de vida real carregadas de significados se aplicam nas definições tratadas no Capítulo I, em que a heterogeneidade do objeto se diferem em práticas econômicas, semióticas e técnicas utilizadas pela indústria fonográfica, e podem sofrer alterações de acordo com o contexto em que são empregados (JANOTTI, 2003). Sendo assim, espera-se que a abrangência da abordagem qualitativa possa vir a contribuir no entendimento das gramáticas que são apresentadas nas letras das canções mais executadas em determinados períodos, pertencentes a um mesmo gênero.

Associado às abrangências contextuais, o autor pondera que a pesquisa qualitativa deve se guiar pelo desejo de explicar tais acontecimentos, e não somente narrá-los numa cronologia de acontecimentos da vida cotidiana (YIN, 2006).

A associação entre qualitativo e quantitativo ocorre nesta etapa, em que recorreremos aos significados das canções através da análise textual, baseada na lexicografia. O processo de investigação lexical baseia-se num tipo específico de análise de dados, composto por materiais verbais transcritos, o qual a regularidade de um vocabulário específico vem a indicar a

existência de certo “campo contextual”, um espaço semântico específico. (NASCIMENTO; MENANDRO, 2006).

Desta forma, buscamos nas canções os possíveis campos contextuais que emergem na linguagem utilizada nas canções do sertanejo, entendendo a abordagem as quais são apresentadas nas letras, - em primeira pessoa, em forma de desabafo, numa linguagem que possa nos apresentar características deste campo contextual. De acordo com Lahlou (1994),

A descrição de um objeto em uma linguagem é inevitavelmente feita na forma de uma combinação de palavras. A ideia por trás do tratamento por métodos analíticos lexicais é simples: é comparar os objetos entre eles com base nas características de suas descrições, como uma combinação de palavras. Isso equivale a considerar que cada objeto é descrito por um número ilimitado de variáveis: as palavras. Podemos, então, classificar junto aos objetos que se parecem comparando as combinações. Então podemos, em uma segunda etapa, observar os traços típicos de cada classe obtida. Assim podemos caracterizá-lo com as variáveis mais relevantes. (SAADI, 1994, p. 3)

Utilizamos para a interpretação dos dados textuais, o software IRaMuTeQ, que possibilita a identificação das palavras a partir da divisão do corpus em unidades de texto, através da lexicografia, cujas características foram explicitadas acima.

O software, que significa Interface R para análise de textos e questionários multidimensionais, é focado em corpus textuais. Gratuito e com fonte aberta, desenvolvido por Pierre Ratinaud (LAHLOU, 2012; RATINAUD & MARCHAND, 2012), ancora-se em outro software, denominado R, que utiliza a linguagem Python.

O método o qual o software é baseado, realiza análises segundo o método de Reinert (1990), cuja proposta segue parâmetros de análise léxica para interpretação de dados textuais. A técnica, conforme Cervi (2018), é assim descrita:

Consiste em analisar leis de distribuição de vocábulos em um corpus textual qualquer. Não se trata de uma análise sintática, mas sim uma verificação dos termos presentes nos textos, da forma como eles se organizam e os elementos constitutivos deles. Isso é o que Reinert (1990) chama de análise dos “mundos lexicais”. (CERVI, 2018, p. 8)

Assim, o software realiza a busca pelos ditos “mundos lexicais” baseado nos métodos desenvolvidos por Reinert. Estes métodos, realizados com a finalidade relacional, dividem em unidades o corpus textual do material coletado, após serem adequados aos parâmetros interpretados pelo software.

Estas unidades são divididas entre Unidades de Contextos Iniciais (UCI) , a partir da qual o programa fragmenta o texto inicialmente, e em Unidades de Contexto Elementar (UCE).

Nestas, de acordo com Reinert (1998), a partir do pertencimento das palavras de um texto a uma UCE, o programa estabelece matrizes a partir das quais serão efetuados os trabalhos de classificação. Baseia-se na quantidade de palavras, frequência média e número de hápax (palavras com frequência). A partir destes dados, o software disponibiliza visualizações e interpretações através dos seguintes métodos:

Classificação Hierárquica Descendente (CHD)

De acordo com Brigido Camargo e Ana Justo (2013), a técnica divide os segmentos de texto, que são classificados em acordo aos seus respectivos vocabulários, e este conjunto é repartido em função da frequência das formas reduzidas. Assim, parte da lógica da existência de correlação entre termos dentro de um mesmo corpus. A definição dos limites do corpus textual e a mediação da intensidade de presença dos termos permite identificar associações entre termos por proximidade e intensidade (CERVI, 2018).

Assim, o programa executa e organiza a análise dos dados em dendogramas, que nos permite a visualização dividida em classes de segmentos de texto.

Estatísticas Textuais

As estatísticas textuais, apesar de ser uma etapa aparentemente simples do procedimento metodológico, nos fornece um panorama bruto dos dados ainda não co-relacionados. Podem ser denominadas também como Análise Lexicográfica Clássica. Estas fornecem, em números, as palavras mais utilizadas, bem como suas classificações sintáticas. Consoante com Camargo & Justo (2013):

Identifica e reformata as unidades de texto, identifica a quantidade de palavras, frequência média e hapax (palavras com frequência um), pesquisa o vocabulário e reduz das palavras com base em suas raízes (formas reduzidas), cria do dicionário de formas reduzidas, identifica formas ativas e suplementares. (CAMARGO; JUSTO, 2013, p. 5)

Desta forma, o software permite termos uma visão ampla dos termos mais constantes, presentes no corpus textual analisado.

Especificidades e Análise Fatorial de Correspondência (AFC)

A análise fatorial de correspondência consiste em uma análise de contrastes, os quais podem ser percebidos a partir da codificação do corpus em variáveis que se distinguem. Como exemplo, podemos citar a divisão entre as canções entre gêneros dos intérpretes, que possibilitaria a identificação destes associados a determinados temas. Desta forma, “é possível analisar a produção textual em função das variáveis de caracterização” (CAMARGO E JUSTO, 2013, p. 2)

Análise de Similitude

A análise de similitude, que se baseia na teoria dos grafos (MARCHAND; RATINAUD, 2012), “possibilita identificar as coocorrências entre as palavras e seu resultado traz indicações da conexidade entre as palavras, auxiliando na identificação da estrutura da representação” (CAMARGO E JUSTO, 2013, p. 6). Desta forma, visualizamos as principais palavras e suas palavras posteriores mais frequentes ao se formarem as orações.

Nuvem de Palavras

A nuvem de palavras agrupa palavras estruturadas em forma de nuvem, a partir dos indicadores de frequência lexical pré-estabelecidos no item anterior. As palavras destacam-se proporcionalmente em seu tamanho com relação a frequência de sua utilização nos textos. Mostra um agrupamento de palavras com tamanhos diferentes a partir da importância de cada uma dentro de todo um conteúdo para uma rápida identificação dos principais termos, sem segmentação de temas e sua representação no corpus.

Assim, na associação dos dados quantitativos aos dados qualitativos, a frequência e classificação das palavras por ordem nos possibilita uma compreensão mais abrangente dos termos utilizados no corpus - neste caso, as canções compiladas - e auxilia na interpretação das possíveis gramáticas utilizadas pelos compositores, bem como seus temas e correlações entre os termos.

4. OBJETO DE PESQUISA

Dada a complexidade de compreensão das gramáticas utilizadas, devido a infinita gama possível de discursos e formas de se expressar reverberados por um gênero musical, de qualquer que seja sua natureza, procuramos delimitar o recorte temporal numa abrangência que compreendesse seu aparecimento em destaque na mídia, até o presente momento. Esta escolha denota uma série de fatos considerados. Optamos, então, selecionar dentre os *hits* musicais de maior sucesso nas rádios, as canções do sertanejo universitário da última década, que abarca os anos entre 2011 e 2020.

Os hits são canções elaboradas, geralmente, com intuito de divulgação massiva previamente imaginada, em que se formulam canções já determinadas a serem veiculadas numa grande abrangência de plataformas, desde as tradicionais às novas plataformas digitais. Assim, artistas se referem a tais canções em atual status de veiculação como “música de trabalho”, a qual funciona como uma espécie de cartão de visita para a venda e divulgação de sua imagem. Desta forma, a medição das rádios traduz este status em determinadas práticas mercadológicas:

As paradas das rádios também são tradicionalmente importantes para validar os hits. Os programas de “mais pedidas”, os rankings de Top 10 mais tocadas e suas variações são uma prática recorrente da rádio nacional. [...] Essas e demais métricas atestam não só o status de hit de um álbum ou música, mas de certa forma conferem solidez ao artista, atestando potencial de alcance de público. (MORAIS, 2021, p. 47)

Meio de comunicação que historicamente se caracteriza pela transmissão de conteúdos para uma audiência ampla, heterogênea e anônima, o rádio é definido como uma mídia de massa (FERRARETTO, 2001 apud LOPEZ; QUADROS, 2015 p. 168), e, portanto, proporciona uma percepção mais indistinta acerca do consumo musical¹¹. Ainda que a chegada e crescente abrangência das plataformas de streaming de áudio - e a enorme relevância do YouTube na divulgação musical nacional - tenham alterado ao longo da década as logísticas internas de distribuição fonográfica no país, o rádio continua sendo de grande importância para a música no Brasil.

A percepção sobre estes dados pode ser divergente no que diz respeito a sua abrangência, pois na coexistência dos meios digitais e tradicionais, observamos neste mesmo

¹¹ Consideramos aqui o fato de que as plataformas digitais demandam outras formas de acesso ligados à tecnologia - como acesso a celular/computador e conexão à internet - e que estes, apesar de cada vez mais consumidos pela sociedade, podem não refletir uma totalidade de classes sociais que consomem música no Brasil. Ainda, muitas vezes tais plataformas só são acessadas a partir de assinaturas mensais do produto.

período uma alteração do mercado, que pode provocar um enfraquecimento no consumo de música local, como explicitado no trecho:

Considerando a grande capilaridade do rádio no Brasil, há grave risco à diversidade cultural, já que os serviços de streaming – a despeito das facilidades oferecidas pelos agregadores de conteúdo – detêm catálogos internacionais, em que nem sempre artistas independentes locais logram obter projeção. (DE MARCHI; KISCHINHEVSKY; VICENTE, 2018, p. 39)

Por outro lado, este ambiente no Brasil revela dados na contramão do que se percebe em outros países, os quais o consumo de música nacional não perdeu força neste período de concomitância entre os reprodutores de áudio.

No caso brasileiro, a questão da preservação do repertório local e de sua renovação e diversificação é crucial. O país ainda detém um dos maiores índices de consumo de repertório musical doméstico do mundo, o que pode ser atestado, por exemplo, a partir da lista de músicas mais tocadas do rádio hertziano. A parada Hot100, [...] baseada nos levantamentos da Crowley aponta para a presença de 84 músicas brasileiras entre as cem mais tocadas no mês de janeiro de 2016, enquanto a estrangeira mais bem classificada figurava apenas na 42ª posição. (DE MARCHI; KISCHINHEVSKY; VICENTE, 2018, p. 40)

Como explicitado ao longo da descrição da trajetória do gênero aqui abordado no Capítulo II, o espaço ocupado pela rádio no Brasil é de extrema relevância nos aspectos que moldaram os rumos do consumo e mensura de seu público no século passado, e atualmente coexistindo entre a digitalização da música e as múltiplas plataformas de streaming disponíveis, possui sua relevância por seu registro diário da comunicação praticada, devido às dimensões alcançadas pelas ondas hertzianas. Mesmo que paralelamente, “o rádio musical vive também seu momento de consolidação, com o avanço de segmentos como sertanejo numa lógica ainda regida pelos pagamentos mensais de verbas de promoção por selos fonográficos.” (DE MARCHI; KISCHINHEVSKY; VICENTE, 2018, p. 40)

Um aspecto que influencia diretamente na seleção das canções a partir das medições do rádio nacional são as próprias características do gênero em questão. O sertanejo, por ter seu nome e suas características enraizadas ao pertencimento das camadas populares fora dos centros urbanos, ainda predomina em regiões do interior. Dada a dimensão territorial do país, este alcance torna-se facilitador e quase predominante no acesso a música. Desta forma, entendemos que a mensuração de tais canções no corpus baseada nos dados das execuções nas rádios

possibilita a compreensão deste universo lexical de forma mais abrangente, e suas possíveis gramáticas predominantes nas canções mais executadas no Brasil.

Os dados, extraídos do ranking de medição divulgados pelo Instituto Crowley¹², encontram-se nas tabelas no Anexo I, detalhadas ano a ano com o nome das canções seguidos de seus intérpretes. O Instituto Crowley realiza pesquisas desde o ano de 1997 no Brasil, e ocupa um relevante reconhecimento no que diz respeito à mensuração das paradas musicais, sendo a mais utilizada pelos portais jornalísticos e também pelo mercado fonográfico em geral. Desde então, tornou-se uma espécie de parâmetro e validação estatística do alcance de artistas e canções.

A segunda etapa foi de compilação das letras das canções. Todas as transcrições foram coletadas a partir do site Letras.mus¹³ e posteriormente revisadas, numa conferência auditiva das canções. Em determinadas músicas, fez-se necessária a correção de ortografia, causadas por erros de digitação e, também, a adição correta das possíveis repetições que ocorrem nas canções, que não estavam transcritas em casos de reincidência de trechos. Estes ajustes foram relevantes para posterior interpretação pelo software, conforme funcionalidades específicas do IRaMuTeQ, explicitadas no Capítulo III. Partimos agora para análise dos dados, seguindo os procedimentos metodológicos.

¹² O [Instituto Crowley](#) realiza pesquisas em rádios do Brasil. De acordo com reportagem do G1, feita por Mauro Ferreira: “Embora as paradas radiofônicas já não sejam os principais indicadores de sucesso de uma música ou artista, tendo sido suplantadas pelos números (reais ou inflados) de streamings e visualizações em plataformas de áudio e vídeo, elas ainda radiografam com alguma precisão a penetração de músicas e artistas fora dos centros urbanos, em cidades do interior que ajudam a alavancar o motor da indústria da música pop sertaneja.”

¹³ O [site Letras.mus](#) pertence a Studio Sol, fundada em Belo Horizonte, em 2000. A [Studio Sol](#), empresa focada no segmento musical, é proprietária do Cifra Club, Palco MP3 e Letras.mus.br. Também faz o Guitar Battle, Fórum Cifra Club e Forme Sua Banda. O site possui um acervo de mais de 2 milhões de letras de todos os estilos.

5. ANÁLISE

Após o aprofundamento em torno dos gêneros musicais, do tema e universo do objeto de pesquisa, partimos para a etapa de análise do corpus escolhido. Neste capítulo, apresentamos os resultados obtidos a partir do software, suas principais formas e temas abordados em elementos textuais relevantes no processo significativo, numa espécie de mapeamento temático e organizacional destas estruturas.

De acordo com a pesquisa bibliográfica, selecionamos pontos de análise específicos, baseados nas impressões e descrições de análises publicadas e referenciadas ao longo deste trabalho, no que se diz respeito às características principais deste gênero, bem como o entendimento que de em que se baseiam os gêneros musicais. Assim, dividimos em dois grupos de perguntas no intuito de percebermos se tais movimentos ocorridos durante a década entre 2011 e 2020 se manifestam em determinadas articulações léxicas e, também, sobre seus formatos de apresentações por parte dos intérpretes, dentro dos 100 hits mais executados nas rádios.

5.1. Formatos de Apresentação

O primeiro grupo de perguntas objetiva compreender o formato de apresentação destes artistas, dividindo-os em três características principais a serem buscadas, baseadas nos formatos gerais referenciados. São elas: quem são estes intérpretes? Como se deu a distribuição destes artistas em relação ao formato - dupla, misto ou solo - ao longo da década? Como aparece a representatividade feminina neste gênero?

Sobre quem são estes artistas, os dados apresentam um predomínio de determinados intérpretes com hits diferentes ao longo da década. Deste número total de intérpretes que aparecem na listagem das canções, percebemos características fortes de organização deste nicho do mercado fonográfico: as 100 canções são interpretadas por somente 32 artistas diferentes.

ARTISTA/ NÚMERO DE VEZES QUE APARECE NA DÉCADA	DUPLA MASCULINA	DUPLA FEMININA	DUPLA MISTA	CANTORA SOLO	CANTOR SOLO	PARTICIPAÇÕES
14					LUAN SANTANA	
7	BRUNO E MARRONE					
7					GUSTTAVO LIMA	
6	VICTOR E LÉO					
6				MARÍLIA MENDONÇA		
5				PAULA FERNANDES		
5	HENRIQUE E JULIANO					
5	ZÉ NETO E CRISTIANO					
5		MAIARA E MARAÍSA				
4					MICHEL TELÓ	
4	MARCUS E BELLUTI					
4					EDUARDO COSTA	

3		SIMONE E SIMARIA				
2	ZEZE DI CAMARGO E LUCIANO					
2	JOÃO NETO E FREDERICO					
2					WESLEY SAFADÃO	
2	HENRIQUE E DIEGO					
2	JORGE E MATEUS					
1	MUNHOZ E MARIANO					
1	FERNANDO E SOROCABA					
1					ISRAEL NOVAES	
1					LEONARDO	
1					GABRIEL VALIM	
1	JADS E JADSON					
1			THAEME E THIAGO			
1					CRISTIANO ARAÚJO	

1	BRUNO E BARRETO					
1					LUCAS LUCCO	
1				NAIARA AZEVEDO		
1					GUSTAVO MIOTO	
1	MATHEUS E KAUAN					
1	GUILHERME E BENUTO					
1						ADELAIDE
1						IVETE SANGALO
1						TAYLOR SWIFT
1						PRINCE ROYCE
1						MC GUIMÊ
1						ANITTA
1						MC KEKEL
1						ISRAEL E RODOLFFO
TOTAL	15	2	1	3	11	8

Quadro 1: Tabulação dos artistas em seus respectivos formatos de apresentação. Fonte: Elaboração própria

Com o cantor Luan Santana somando o maior número de canções de um único artista, sendo 14 das 100 músicas, evidencia-se o processo de organização e manutenção de longas carreiras realizado pela indústria fonográfica. Destas canções, 2 possuem a participação especial de outros, fato que nos aponta também para outro movimento característico desde o

surgimento do subgênero: a facilidade de se fazerem parcerias com outros estilos musicais, trazendo a mistura de novos ritmos. No caso, temos como exemplo a cantora Ivete Sangalo, que gravou com o cantor a música “Química do Amor”, a qual mesclam elementos do Axé às sonoridades presentes no sertanejo universitário.

O segundo maior número de canções divide-se em dois artistas: a dupla Bruno e Marrone e o cantor solo Gustavo Lima. Nestes, percebemos um movimento duplo: a ascensão de um cantor solo que tem sua explosão de sucesso nesta década, e a continuidade alcançada por Bruno e Marrone, pertencentes à geração anterior do gênero. Ao dividirem o mesmo número de hits ao longo de uma década, fica clara a tentativa - e acerto - da dupla em conquistar o público mais jovem, bem como a tentativa em trazê-los para os novos rumos deste gênero. Destas canções, também aparecem as parcerias musicais que evidenciam esta aproximação do tradicional com o novo: são parceiros em 2018 de Marília Mendonça na canção Transplante, e em 2019 da dupla Jorge e Mateus, com a canção Surto de Amor. Ainda que neste não haja a mistura de ritmos distintos, realizam esse movimento aproximando o “novo” do “velho”.

O terceiro maior número de canções, seis, interpretadas pelo mesmo artista, também se divide entre dois, Marília Mendonça e Victor e Leo. Neste caso, o movimento realizado pela dupla aproxima-se do citado anteriormente, em que parcerias são parte novamente do processo. Suas parcerias presentes nos hits desta análise são duas entre as seis, com a cantora Paula Fernandes, no início da década. A dupla chega a atingir duas canções no ano de 2011 e também duas no ano de 2014. Entretanto, não possuem nenhuma canção a partir do ano de 2016 que, coincidentemente, é o mesmo ano em que surge a explosiva carreira de Marília Mendonça. Entre 2016 e 2020 a cantora aparece 6 vezes no ranking de execuções das rádios, com imensa força e repercussão nacional, o que a torna Rainha da Sofrência. Destas, somente em uma é parceira com Bruno e Marrone, conforme descrito no parágrafo anterior. Aqui, percebemos que as canções de Victor e Leo faziam parte de uma estética mais pura das composições, que mesmo tratando de relações amorosas, não eram classificadas e nem possuíam o tom de “sofrência” que foi atingido pelo gênero no fim da década.

Ao aprofundarmos além de quem são, dividimos o perfil destes intérpretes ao longo da década, que podem ser identificados em seus respectivos formatos de apresentação, no quadro descritivo abaixo:

FORMATOS DOS ARTISTAS MAIS TOCADOS DO SERTANEJO AO LONGO DA DÉCADA 2011-2020

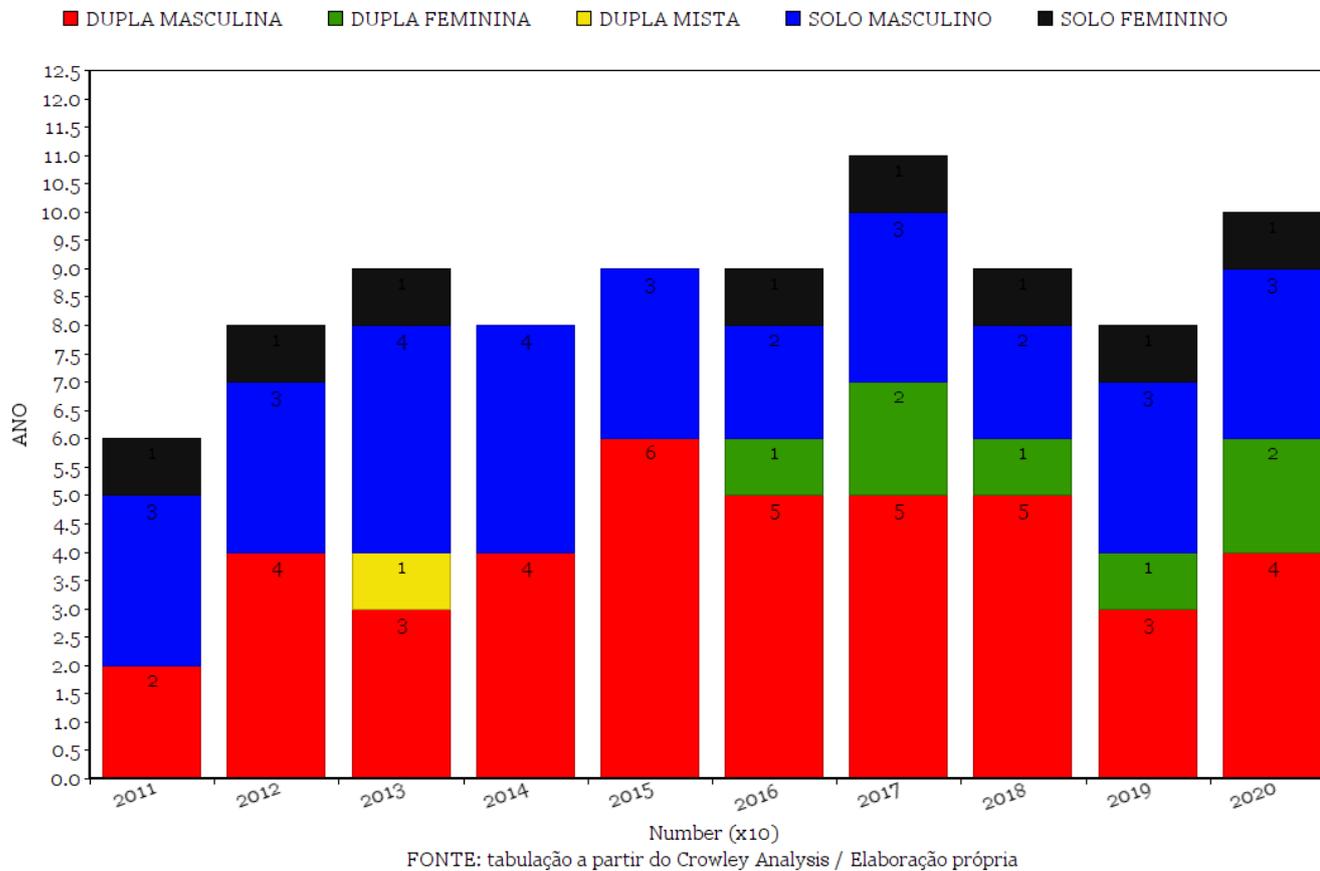


Gráfico 1: Formato dos artistas mais tocados do sertanejo ao longo da década 2011-2020.

Em relação à distribuição destes formatos, o predomínio dos artistas do sexo masculino em ambos os formatos - dupla e solo - é facilmente identificado, bem como a baixa presença de mulheres cantoras solo. Apesar de refletirem anos distintos, algumas destas representações dizem respeito às mesmas pessoas: entre 2011 e 2013, está representada como artista feminina solo somente a cantora Paula Fernandes; entre 2017 e 2020, esta presença representa somente a cantora Marília Mendonça. Em relação a duplas mistas, há somente uma: Thaeme e Thiago. Aqui, percebemos a baixa popularidade midiática que este formato se encaixa no gênero. Já acerca das duplas femininas, mais uma vez, o gráfico apresenta somente duas duplas: Simone e Simaria e Maiara e Maráisa. Logo, percebemos que além de neste gênero predominar o sexo masculino, ele demonstra certa concentração mercadológica sobre os mesmos artistas, que perduram suas carreiras no topo por vários anos seguidos.

Interessante percebermos que duplas consagradas que surgiram antes do período analisado, que foram aqui citadas com grande reconhecimento e forte presença na história desta trajetória, como Jorge e Mateus, não possuem tamanha relevância expressada nas 100 canções mais tocadas na década: são responsáveis por somente duas. Em contrapartida, percebemos o destaque de Bruno e Marrone que, mesmo vindos da geração anterior, possuem expressiva presença nesta medição, com sete canções. Não obstante, encontramos outra dupla pertencente à geração anterior, Zezé di Camargo e Luciano, que apesar do reconhecimento nacional e serem influência para as novas gerações, alcançaram somente duas destas cem canções representadas neste período. Desta maneira, percebemos que a confluência do sertanejo romântico vivido nos anos 90 e representado por artistas que antes negaram os novos rumos desta música dita universitária, passou por uma reformulação e convive, hoje em dia, em certa harmonia.

Sobre a representatividade, estes dados demonstram que o predomínio dos homens no gênero permanece claro e bastante enfático diante dos resultados, todavia as transformações sofridas na metade da década, visível a partir do ano de 2016 incluíram as mulheres na “agenda” sertaneja, abrindo um espaço mercadológico imenso para a entrada das composições em tons e visões femininos, agora apresentadas por quem antes era protagonista das letras, entretanto não possuíam vozes nem espaços nestes discursos. Esta lógica esbarra concomitantemente às pautas sociais abordadas em todo o mundo que emergiram na última década, bem como o esforço das grandes potências comerciais - sejam elas empresas, estados e governos ou movimentos apolíticos, pelas vozes que vivem e reverberam a importância das inclusões e aceitação da diversidade - em se encaixarem em novos moldes, numa tentativa de aproximação às vozes sociais que anseiam por condições mais igualitárias, principalmente numa sociedade predominantemente machista, com pouquíssimas lideranças femininas em posições e tomadas de decisão.

5.2 Formatos léxicos

Auxiliados pelo software, esta etapa consiste em dados estatísticos. Através da exploração dos dados, realizou-se a busca quantitativa da extensão do vocabulário e as características morfológicas das palavras. Destes, o número total de textos são 100, e o total de palavras computadas/compreendidas pelo software foram 25.820. A soma de palavras que não se repetem nenhuma vez nas canções (Hapax), que somam um total de 195 palavras. Ou seja, apenas 0,75% das palavras não se repetem.

seja um elemento complementar na morfologia da gramática da língua portuguesa, a força de um elemento de negação pode nos evidenciar um estado passional de não-aceitação dos estados sentimentais descritos, como no trecho a seguir, em que se pronuncia duas vezes:

Quem eu quero não me quer
 Quem me quer não vou querer
 Ninguém vai sofrer sozinho
 Todo mundo vai sofrer
 (MENDONÇA, 2019)

Nesta canção “Todo Mundo Vai Sofrer”, interpretada por Marília Mendonça, exemplifica quando, ao entoar o refrão, o repete por 6 vezes. Se levadas em consideração as execuções das músicas pelas rádios - que geralmente repetem sua programação ao longo do dia - a palavra **não** repete 18 vezes a cada audição completa da canção.

Classes temáticas

Em relação a utilização destas palavras, seus agrupamentos temáticos e suas classes de palavras arranjadas entre si que emergem no corpus, estão divididas em classes as temáticas recorrentes, as quais foram interpretadas de acordo com seus contextos semânticos, correlacionados entre si, oriundas do IRaMuTeQ. Buscamos, nesta etapa, responder se há a presença de algumas características ditas como usuais no gênero, e se estas se expressam em sua lexicografia utilizada.

Dividimos em quatro temáticas gerais baseadas na exploração bibliográfica, a fim de identificarmos nestas gramáticas se há apontamentos para tais formas frequentes. São elas: emergem referências aos contextos festivos, como baladas? Emergem contextos que envolvem bebidas alcoólicas? As canções se referem ao estado chamado “sofrência”, com exacerbação às descrições amorosas? O gênero realmente abandonou as referências ao modo de vida do interior?

A seguir, a partir da Classificação Hierárquica Descendente (CHD), podemos visualizar classes, a partir de um dendograma, em que o software relaciona os segmentos de textos identificados aos vocabulários utilizados, aproximando ou distanciando as correlações identificadas, agrupando-os em um esquema de visualização hierárquico de classes. Com este auxílio do software, podemos observar como se relacionam todas as classes de palavras identificadas ao longo do corpus, bem como a proximidade dos segmentos lexicais que estruturam as classes de fala comuns sobre o assunto (LOUBÈRE, 2018).

Apresentamos abaixo no dendograma, as classes identificadas, suas respectivas descrições e exemplificações de sua utilização a partir de trechos das canções aqui analisadas.

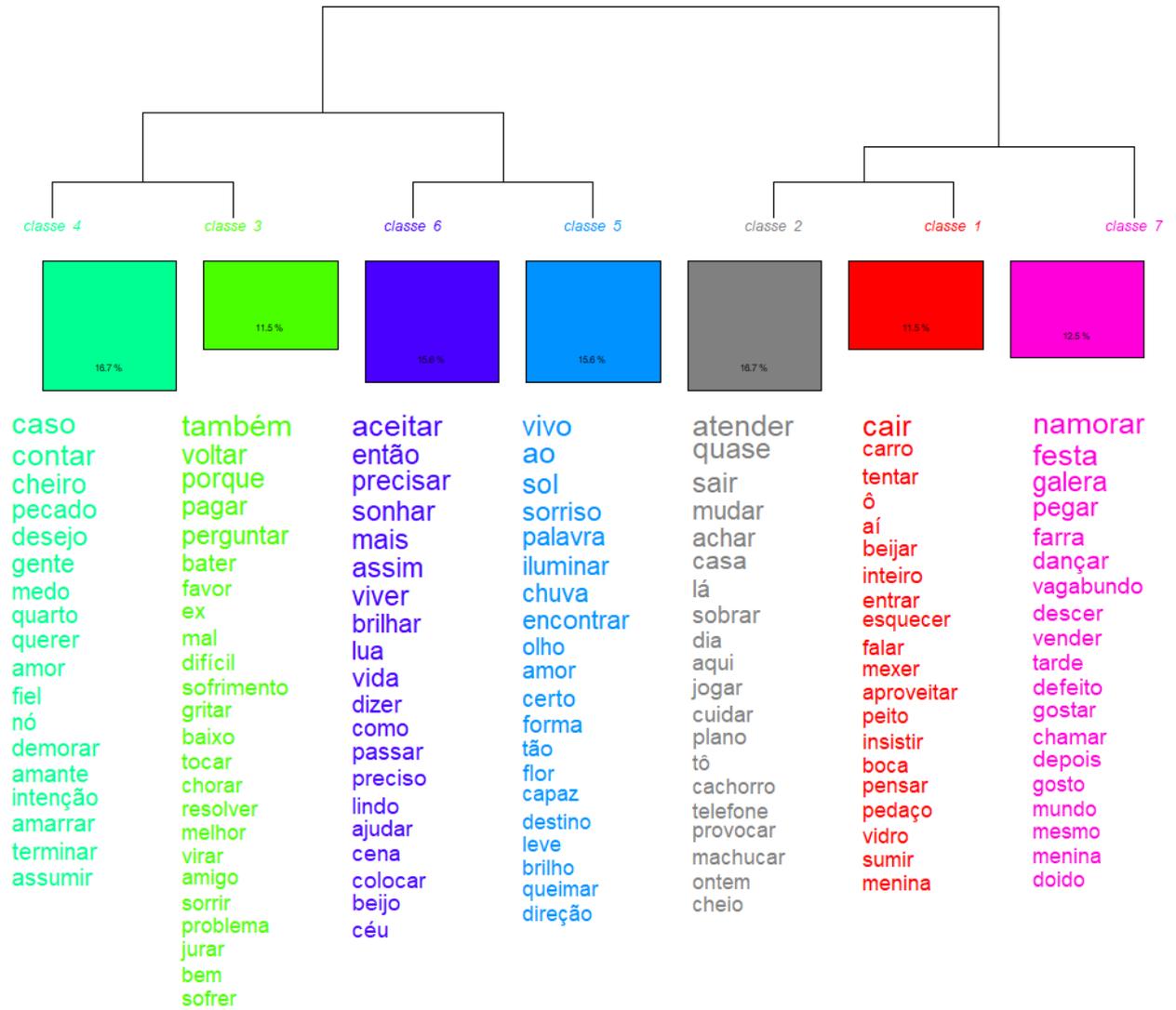


Figura 7: Dendograma correspondente às classes temáticas. Fonte: Dados obtidos a partir de busca no IRaMuTeQ.

Classe 1

Na primeira classe, a presença da palavra **carro** evidencia um contexto presente, que emergiu principalmente nos primeiros anos da explosão do sertanejo universitário, em que se ostenta o luxo, e o trata como forma de conquista. Em alguns casos, descrevem as dificuldades vivenciadas quando não possuíam dinheiro e a reviravolta ocorrida após obterem êxitos numa vida luxuosa. Como no trecho a seguir, a premissa de que o sucesso nas relações é diretamente proporcional à quantidade de riquezas materiais.

Já não faz muito tempo que eu andava a pé
 Não pegava nem gripe, muito menos mulher
 [...]

 Quem não tem dinheiro é primo primeiro de um cachorro
 O trem era tão feio que nem sobrava osso pra mim
 Agora eu tô mudado, o meu bolso tá cheio
 Mulherada atrás
 (NOVAES, 2012)

Estas percepções acerca do luxo aparecem também em outros gêneros da música brasileira, como no Funk e no Rap. Esta força da ostentação e da importância do status econômico do protagonista da canção perde força ao longo da década.

Fazem parte desta classe também algumas palavras que são geralmente utilizadas em associação, como beijar e boca, o substantivo pedaço e o adjetivo inteiro, palavras estas comumente utilizadas nas descrições das relações amorosas, bem como os verbos pensar, esquecer e aproveitar.

Classe 2

Na segunda classe, das 17 palavras, 8 são verbos que aparentemente dizem respeito a ações praticadas, como atender/achar/mudar/sobrar/cuidar/jogar, em sua maioria são transitivo-diretos. Assim, apresentam em seus significados que são bastante utilizadas nas descrições detalhadas das relações, suas atitudes e as formas de como se dão as desavenças ocorridas nos relacionamentos. Nestas palavras, por serem em sua maioria verbos, requerem complementos gramaticais que completam o sentido de tais ações. Abaixo, dois trechos em que podemos visualizar esta espécie de complementação articuladas em uma canção:

Um mês e quatro dias tentando
E ela nada de me atender
(ZÉ NETO; CRISTIANO, 2017)

Dessa vez eu só tô te atendendo
pra dizer que foi nossa última vez.
(LIMA, 2016)

Classe 3

A terceira classe, com 11,5%, representa as palavras utilizadas - em sua maioria, verbos - relacionados às formas de lidar com as relações. Perguntar, gritar, chorar e resolver são os verbos que se destacam. Emerge neste contexto citado, a palavra “ex” - simbolizando um finalizado relacionamento anterior - que também entra na gramática utilizada nas canções com larga força, visto que diversas músicas do corpus retratam questões sentimentais relacionadas a desejos de busca por um antigo estado emocional, como se numa relação que já foi perdida, o locutor almejasse um recomeço. No trecho abaixo, podemos perceber a articulação de algumas destas palavras neste contexto:

Mas enquanto ela não voltar eu vou continuar
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 pedaço
Compreenda por favor
O meu amor me deixou
(ZÉ NETO; CRISTIANO, 2015)

Classe 4

A quarta classe corresponde a 16,7% dos segmentos de textos analisados. Emergem neste contexto palavras com significados relativos a relacionamentos amorosos, os quais podem ser facilmente identificados quando escutamos tais canções. Percebe-se nesta classe a descrição de sentimentos pessoais como **medo, desejo e pecado**, exemplificado pelo trecho abaixo:

Tive medo, em segredo guardei o sentimento e me sufoquei
Mas agora é a hora, vou gritar pra todo mundo de uma vez
Eu tô apaixonado, eu tô contando tudo
E não tô nem ligando pro que vão dizer
Amar não é pecado e se eu tiver errado
Que se dane o mundo, eu só quero você
(SANTANA, 2011)

Além dos contextos anteriores, emergem outras palavras como possíveis motivações para tais desejos - **intenção, traír, amante**. Associada a todas estas, está a palavra amor, que guia a lógica das descrições. Os trechos a seguir exemplificam tal utilização:

Já que nós dois estamos sendo acusados de adultério
Eu deixo esse cara, 'cê' larga essa mulher
E a gente vai viver a vida como Deus quiser
Sem dar satisfação da nossa relação
(SIMONE; SIMARIA, 2016)

Esse amor escondido, minutos contados
Amor proibido, sabor de pecado
Ou a gente se assume
Ou acaba morrendo
De tanto ciúme
(BRUNO; MARRONE, 2014)

Classe 5

A quinta classe é composta, em sua maioria, por substantivos. Nota-se o uso de elementos tanto abstratos quanto concretos, que são frequentemente acompanhados de adjetivos, os quais conferem características aos personagens das histórias relatadas. Utiliza palavras como **sol, sorriso, iluminar, flor** que geralmente traduzem descrições sobre relações positivas. Nesta, percebemos a presença de relatos de elementos da natureza, mas diferentemente das descrições realizadas na primeira ascensão do estilo, descritas no Capítulo II - aqui, aparecem como descrições de um viver leve, puro, objetivando a felicidade plena.

Quero flores em vida
O seu sorriso a me iluminar
Eu quero viver a vida
Quero flores em vida
Colhidas no jardim do amor
(CAMARGO; LUCIANO, 2015)

Classe 6

A sexta classe apresenta palavras relacionadas a uma espécie de busca em viver uma relação, onde aceitar/sonhar/viver/ajudar aparecem. As palavras citadas carregam nas canções descrições de projeções futuras ou passadas sobre as relações e as pessoas envolvidas nestes sentimentos, como no exemplo abaixo:

Eu já sonhei com a vida, agora vivo um sonho
 Mas viver ou sonhar com você, tanto faz
 Não diga não precisa, eu digo que é preciso
 A gente se amar demais, nada a mais
 (VICTOR; LEO; FERNANDES, 2011)

As palavras lua, brilhar, vida e lindo também se destacam, e neste caso, se referem geralmente a descrições de momentos, como o luar sendo parte de um contexto vivido, e às vezes, até como parte ativa, podendo ser percebido nos exemplos abaixo:

Eu quero ser pra você
 A Lua iluminando o Sol
 Quero acordar todo dia
 Pra te fazer todo o meu amor
 (VICTOR; LEO; FERNANDES, 2010)

Eu posso ser seu anjo
 E o que você quiser
 Até trazer a Lua a seus pés
 (TELÓ, 2014)

Suíte 14
 Banheira de espuma
 Nós dois se amando
 E a Lua por testemunha
 (HENRIQUE; DIEGO, 2015)

Em suma, esta classe nos remete a uma tentativa em traduzir relações positivas, em que são encaradas declarações e descrições de relacionamentos bem-sucedidos.

Classe 7

A sétima classe é predominantemente composta por palavras que remetem a festas, baladas e cotidianos. Explicitam as festividades e demonstram sua presença lexical no texto, como no exemplo abaixo:

Me liga mais tarde, vou adorar vamo nessa
 Gata me liga, mais tarde tem balada
 Quero curtir com você na madrugada
 Dançar, pular, até o sol raiar
 (LIMA, 2011)

Nela, se destacam as palavras namorar, festa, galera, farra, dançar, pegar, descer, que basicamente possuem significações correlacionadas, nos apresentando claramente que nas audições flutuantes, as percepções preliminares aqui se traduzem afirmativamente na gramática

utilizada pelas canções no gênero. Ao longo de toda a década, encontramos nos hits referências a estes contextos.

A partir destas divisões em classes, retornamos às perguntas guia que nos direcionam nesta etapa da pesquisa. Em relação às referências e aos contextos festivos, percebemos que estes sim, se destacam nas classes elencadas, e são frequentemente abordados, sendo esta 12,5% das temáticas identificadas.

Sobre as palavras que possivelmente referem-se a contextos que envolvam bebidas alcoólicas, não se destacaram com veemência em nenhuma das classes as palavras beber, álcool, bar, dentre outras possíveis relacionadas. Ainda que saibamos que o corpus possui canções que se refiram a tais situações, estas não se apresentam como números relevantes a ponto de pertencerem a uma só classe, como ocorreu na Classe 7, que expressa claramente contextos festivos.

Sobre as canções se referirem a “sofrência”, com exacerbação às descrições amorosas, pudemos destacar algumas classes que retratam relações conturbadas, visíveis a partir dos verbos utilizados e das ações por parte dos protagonistas das canções. Estas descrições sobre sofrer - considerando a sofrência como forma de regozijar uma situação e exaltar os elementos que remetam ao sofrimento vivenciado - são mais perceptíveis na Classe 7, em que citam explicitamente, a exemplo, que ocorreram traições, ou que se relacionam como amantes.

Em relação ao gênero ter abandonado as referências ao modo de vida do interior, aqui percebemos na Classe 5 algumas referências a elementos da natureza, mas que não se referiam explicitamente à experiência de se morar longe de centros urbanos.

Estruturas das representações

Nesta etapa, apresentamos a estruturação de correlações destas palavras, destacando as palavras mais utilizadas e seus usos posteriores nas orações, demonstrando como geralmente se baseiam e desenrolam estas lógicas dos discursos.

A palavra amor vem acompanhada de **coração, boca, cama**, e dos verbos **chorar, acabar, acordar, deixar**. Como exemplo destas derivações, podemos identificar na canção interpretada por Henrique e Juliano:

Para na minha cama
Até dizer que me ama
Mais amor e menos drama
(HENRIQUE; JULIANO, 2017)

Este agrupamento também evidencia que as expressões onomatopaicas - largamente utilizadas no gênero - se aproximam mais das temáticas amorosas, como: **uô e ô**, as quais geralmente expressam forças vocais de prolongamento ou encurtamento de sílabas tônicas, como na canção “Química do Amor”, interpretada por Luan Santana e Ivete Sangalo:

Eu quero ser o seu amor, ôô, ôô
Tô louco pra me entregar, aa, aa
E aí paixão
O meu coração
Tá xonado de tanto desejo
(SANTANA; SANGALO, 2011)

Da segunda palavra mais relevante, **querer**, derivam as palavras **noite, balada, beijo, vida, agora, doce, medo, bom**, foram identificadas como outro grupamento de correlações.

E bota uma moda boa
Vamos curtir a noite de patroa
Azarar os boy, beijar na boca
Aproveitar a noite e ficar louca
(SIMONE; SIMARIA, 2017)

Dentre estas, os verbos **beber, beijar, viver, lembrar e vir** também estão representados, como na canção interpretada por Fernando e Sorocaba, “É Tenso”:

É meu defeito, eu bebo mesmo
Beijo mesmo, pego mesmo
E no outro dia nem me lembro
É tenso demais!
(FERNANDO; SOROCABA, 2012)

Entretanto, neste agrupamento, estas outras possuem relevância por serem oriundos do **querer**, gerando outras derivações de palavras, são elas: **só** (porque - quando - esperar - contar),

dar (voltar - noite - beijo - bom), **tô** (louco - sair - ligar - saudade - passar). Abaixo, exemplificamos a partir de alguns trechos tais utilizações associativas entre estas palavras:

Só quero que você seja feliz
Com ou sem mim
E quando der saudade e for dormir
Com ou sem mim
(MIOTO, 2020)

Eu só quero te dar um beijo
E acordar do seu lado amanhã
Cantar para acalmar seus medos
Se tem amor, não falta nada
(TELÓ, 2013)

A saudade acumulando, acumulando
Eu já nem sei
Até que ponto eu vou aguentar
Eu tô ficando louco só de imaginar
(SAFADÃO, 2017)

5.3. As vozes e as classes temáticas

Por fim, apresentamos os dados relacionando os discursos encontrados aos gêneros dos intérpretes das canções. Foram elencados como variáveis entre sexo masculino e sexo feminino, no intuito de percebermos como estas manifestações léxicas se comportam de acordo com os gêneros.

Nesta etapa, não há separação por formato de apresentação, sendo divididos em gêneros: feminino e masculino. Assim, pudemos visualizar quais são os perfis e compreender quem destes aborda quais classes temáticas, representados no gráfico a seguir.

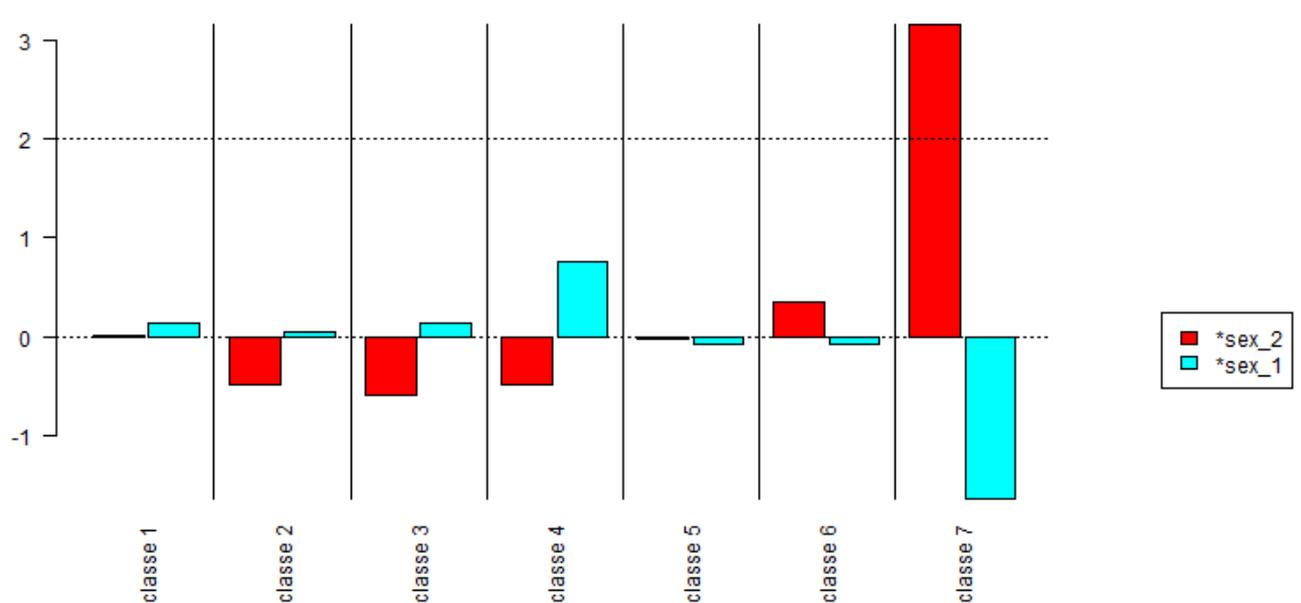


Gráfico 2: Relação entre os gêneros e as classes temáticas abordadas (1 = azul = feminino) (2 = vermelho = masculino). Fonte: Dados obtidos a partir de busca no IRaMuTeQ.

A maior expressividade em relação aos temas interpretados pelo sexo feminino dá-se na Classe 4, que geralmente trata sobre relações extra-conjugais. Tema frequente do gênero, que ao citar o amor, narra tanto situações boas quanto ruins encaradas pelos protagonistas das relações. Desta forma, compreendemos que este distanciamento entre os discursos se apresenta de forma expressiva, apresentando que tais situações, apesar de entendermos que são encaradas por ambos os gêneros, geralmente não são abordadas pelos intérpretes do sexo masculino. Abaixo, apresentamos exemplos de tais narrativas presentes em trechos das canções:

E o preço que eu pago
 É nunca ser amada de verdade
 Ninguém me respeitar nessa cidade
 Amante não ter lar
 Amante nunca vai casar
 ...
 Amante não vai ser fiel
 Amante não usa aliança e véu
 (MENDONÇA, 2017)

“O seu prêmio que não vale nada estou te entregando
 Pus as malas lá fora, e ele ainda saiu chorando
 Essa competição por amor só serviu pra me machucar
 Tá na sua mão, você agora vai cuidar de um traidor
 Me faça esse favor

Iê, iê, iê
 Infiel
 Eu quero ver você morar num motel
 Estou te expulsando do meu coração
 Assuma as consequências dessa traição”
 (MENDONÇA, 2016)

A presença mais expressiva do sexo masculino emerge na classe 7 - que retrata contextos sobre festas, baladas e cotidianos festivos - e surge no gráfico com maior força dentre todos os gêneros e seus temas retratados, em ambos os sexos. Sobre esta classe, temos como exemplo do início de década, a canção de enorme sucesso “Ai Se Eu Te Pego”, interpretada por Michel Teló:

Sábado na balada
 A galera começou a dançar
 E passou a menina mais linda
 Tomei coragem e comecei a falar
 Nossa, nossa
 Assim você me mata
 Ai se eu te pego
 Ai, ai, se eu te pego
 (TELÓ, 2011)

Neste outro trecho, a dupla Bruno e Barreto descreve seu cotidiano em dias de semana, pós expediente de trabalho.

Mas todo fim de tarde a galera me aciona
 Era pra tomar uma, mas de novo deu em zona
 As luzes tão piscando
 Jukebox tocando
 Amado Batista e o pau tá quebrando
 Ir trabalhar amanhã é o cacete
 Hoje é só farra, pinga e foguete
 (BRUNO; BARRETO, 2015)

Outra canção relevante no entendimento dos discursos foi interpretada por Lucas Lucco, que nos fornece características que foram evidenciadas pelo gráfico. O cantor cita a própria música como “Arrocha” (mais uma denominação utilizada pelos próprios cantores sobre seus ritmos e mesclas utilizadas no gênero, principalmente na primeira metade da década), em que destina a canção a sua ex-parceira, após o fim do relacionamento, e descreve como lida com a situação:

Você achou que eu ia sofrer
 Mas eu tinha meu plano B
 Sabe de nada
 A minha agenda tava disfarçada
 Lugar de homem era mulher
 Restaurante era cabaré
 Sabe de nada, foi enganada
 Comprou essa ilusão
 Achou que eu ia me afundar na solidão

Esse arrocha é pra você que achou que eu tava aqui sofrendo
 Vai vendo
 Eu tô solto na balada, aqui o coro tá comendo
 Vai vendo
 Enquanto você tá em casa, eu to aqui no bar bebendo
 Vai vendo
 Postando fotos com as gatas pra você ficar sabendo
 Vai vendo
 (LUCCO, 2014)

Ainda que possamos identificar quais discursos se aproximam mais de quais classes temáticas, aqui sugerimos que a interpretação se atenha aos hits elencados ao longo da década como mais ouvidos. Pudemos perceber algumas características principais que emergiram da pesquisa temática e em suas formações de apresentação, porém não as entendemos como regras, e sim, como estratégias que foram sendo formadas ao longo da década. Com isto, foram identificados em um panorama geral como estas canções se formatam, bem como os enunciadores se apresentam, e de que forma estes atores associados aos seus discursos elevaram este gênero ao topo das paradas musicais de sucesso no país, na última década.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos cruzamentos realizados, pudemos perceber quais classes temáticas são mais abordadas pelos homens, bem como quais são reverberadas mais pelas poucas representações femininas presentes no período analisado. Entendemos que nas canções interpretadas pelo sexo masculino, relatam-se mais temas relacionados a festividades, o que nos permite perceber qual a abordagem realizada (em sua maioria) por eles na temática geral, que regem as regras semióticas presentes neste gênero. Por outro lado, percebemos o detalhamento das relações encaradas pelas protagonistas femininas das relações descritas. Aqui, entendemos que não cabem interpretações, por mais genéricas que possam ser, acerca de valores ou pré-conceitualizações, mesmo porque a amostra selecionada serviu de base para uma compreensão mais abrangente, contudo, não reflete a totalidade deste universo tão vasto dentre milhares de canções e formas de utilização da língua. Assim, nos coube apresentar tais características dos hits que compuseram uma década desta música.

O predomínio dos homens no gênero permanece claro e bastante enfático diante dos resultados, todavia as transformações sofridas na metade da década incluíram as mulheres na “agenda” sertaneja, abrindo um espaço mercadológico imenso para a entrada das composições

em tons e visões femininos, agora apresentadas por quem antes era protagonista das letras, entretanto não possuíam vozes nem espaços nestes discursos. Esta lógica esbarra concomitantemente às pautas sociais abordadas em todo o mundo que emergiram na última década, bem como o esforço das grandes potências comerciais - sejam elas empresas, estados e governos ou movimentos apolíticos pelas vozes que vivem e reverberam a importância das inclusões e aceitações da diversidade - em se encaixarem em novos moldes, numa tentativa de aproximação às vozes sociais que anseiam por condições mais igualitárias, principalmente numa sociedade predominantemente machista, com pouquíssimas lideranças femininas em posições e tomadas de decisão.

A ascensão do gênero sertanejo, como vista ao longo desse trabalho, ocorre em dois momentos distintos: ao final do período ditatorial em 1985, com forte presença midiática nos anos 90 e, atualmente, na metade da última década, em que o país sofria mais uma vez a pressão da instabilidade política, que culminou no impeachment da até então presidenta eleita Dilma Rousseff, num claro processo político em que as pautas sociais - como por exemplo a misoginia, a defesa dos direitos humanos e os preconceitos em todas suas formas - foram veementemente atacadas e ainda continuam sendo deturpadas por aqueles que se opõem às políticas públicas de inclusão, sejam elas quais forem. Curioso observarmos que em 2016, no mesmo ano em que a presidenta foi retirada do poder, a ascensão das mulheres neste gênero ocorreu. Ainda que possamos refletir este aparecimento como um avanço de grande importância das pautas sociais, devemos levar em consideração os aspectos mercadológicos citados ao longo desta pesquisa. Assim como as regras técnicas e semióticas compõem as lógicas dessa indústria fonográfica ao criarem seus produtos, estas pautas são diretamente afetadas pelos quesitos econômicos que abarcam toda uma agenda capitalista, que necessita adequar os discursos inclusivos em pauta da sociedade, numa tentativa de aproximação do público, ao tentar transmitir mensagens de que suas práticas são sempre inclusivas, aceitadoras, não misóginas. Entretanto, podemos perceber claramente que estamos distantes de práticas que possam realmente sejam propagadas com intuítos mais humanitários e não que visam o lucro das grandes corporações, se considerarmos os avanços da sociedade.

Dito isto, percebemos na relação entre os reflexos do caldo cultural que o sertanejo emana e traz consigo, (ainda que aparentem fatos isolados) são concomitantes à períodos em que se evitam nas grandes mídias produtos referentes a posicionamentos políticos, com o receio da segregação e perda de parte de público, e muitas vezes reverberam pautas vazias de contextos sociais de luta e espaço. Diferente das músicas ditas engajadas, as canções do sertanejo predominam sobre a linguagem universal do amor: tratam somente de relações pessoais, que se

perpassam por situações impessoais ao atingirem seu público, cabendo ao ouvinte a identificação por contextos relacionais, excluindo-se suas posições enquanto cidadãos e posições sociais, como antes era visto na primeira metade do gênero. Desta forma, entendemos que há uma certa coincidência em tais auges do gênero serem especificamente em épocas instáveis, as quais a indústria fonográfica - e toda a cadeia de produção - se desprendem de contextos socioideológicos e investem na divulgação de canções vazias de discursos sociopolíticos. Entretanto, utilizar esta temática não é exclusividade do sertanejo, e também não pode ser traduzido em uma fuga contextual social. Como afirma Frith (2007), “o romance é o valor central do show biz e do entretenimento leve”, e há a necessidade da indústria fonográfica preencher constantemente as posições de pop star do mercado.

Em relação aos tradicionais discursos que se abordavam na primeira metade da trajetória do gênero, sobre o modo de vida caipira e as condições de vida fora dos centros urbanos, podemos também notar o nítido abandono destas descrições, por parte dos compositores de hits. Não emergem em nenhuma das classes abordadas tais contextos e, numa espécie de contramão, percebemos que o modo de vida urbano foi claramente definitivo nas composições da década.

Em contrapartida ao abandono das tradições rurais, a definição universitária emergiu como um subgênero, mas que perdura com grande força ao serem referidas, e que nos leva a uma outra reflexão. A definição aparenta ser genérica, devendo-se a nomenclatura exclusivamente aos locais onde as primeiras duplas, que aplicaram elementos novos às melodias, se apresentavam. Pouquíssimas foram as vezes nas canções analisadas que os diálogos se referiam ao universo da palavra universidade, bem como suas possíveis derivações ou termos que tenham significados associados a este contexto (na totalidade da pesquisa, as únicas palavras similares foram: a palavra faculdade e a palavra cursinho, que aparecem somente uma vez cada). Percebe-se que tal designação serviu como base para definir um subgênero que se diferenciava em grande parte do status que se encontrava o sertanejo na época e, todavia foram logo adotados por personagens que em nada se relacionavam com a universidade ou, no máximo, se apresentavam para públicos seletos de universitários em cidades interioranas, mas que hoje não se encaixam nestes contextos, sendo estas apresentações mega eventos e imensos festivais de música que se apresentam em estádios por todo o país.

Apesar de não refletirem contextos universitários, entendemos que o tom festivo, a aceleração do BPM e as melodias com batidas intensificadas, dando um ar mais comemorativo para tais canções, muitas vezes é associado à justificativa do nome “universitário”, por serem canções executadas em festas, que contenham uma certa euforia, e que em sua maioria, eram ouvidas por jovens que frequentavam tais contextos sociais. Em suma, a universidade

aparentemente serviu de base para o encontro de um público interessado associado às possíveis evoluções que o gênero viria a sofrer.

A respeito do sentimentalismo abordado, a linha entre a sofrência e a celebração é extremamente tênue, em que se relacionam de forma quase que co-dependentes. As canções se dividem em grande parte em declarações de amor, em tristezas associadas a celebrações, aos obstáculos enfrentados com o auxílio do álcool, bem como o contexto físico-estético proporcionado por bares e baladas, aos desafios enfrentados pela não correspondência na relação, sendo projetadas geralmente em um outro sujeito, e as descrições de fatos encarados no dia-a-dia, elencando personagens ativos nos enredos descritos. Em relação ao álcool como uma espécie de válvula de escape, apesar de serem citadas palavras que demonstrem essa presença, - como bar, cerveja, bebida, buteco - estas não emergem com tamanha força as quais supomos como hipótese, mostrando que mesmo que possam traduzir tais entendimentos, não estão elencadas como relevantes nas correlações entre palavras, nem como nas palavras mais utilizadas. Ainda que se utilizem as palavras balada, farra, dançar, curtir, a classe à qual tais palavras pertencem, não remetem com veemência as bebidas alcoólicas nos hits analisados.

Ao considerarmos as camadas que compõem a base estrutural deste gênero e as perspectivas econômicas, técnicas e semióticas, vemos uma divisão bem estabelecida entre as três forças.

Semanticamente, as delimitações se manifestam de duas formas: o assunto central é bem definido e excessivamente utilizado, e seus enunciadores possuem somente dois padrões de formatos de apresentação: dupla e solo. Este último podendo ser também entendido como um aspecto técnico, levando em consideração o conhecimento prévio da forma a qual a canção pode ser interpretada - a exemplo, a elaboração da música já dividida em duas vozes.

Dos aspectos técnicos, observamos uma confluência entre a evolução da tecnologia e o aproveitamento destes espaços por parte destes profissionais relacionados ao gênero sertanejo desde seu início - a gravação de um LP, o espaço nas rádios, o alcance na mídia televisiva, as fitas cassetes e CD's e a pirataria, a internet, de forma geral. Estas foram momentos em que, como espécies de alavancas, a indústria fonográfica focada neste gênero sempre utilizou e continua fortemente, também nos rádios, nossa fonte de dados nesta pesquisa.

Por fim, os aspectos econômicos se destacam então, no imenso investimento por parte de diversos produtos culturais deste gênero vendidos na última década, e se evidenciam no alcance destes músicos, que perduram carreiras de imenso sucesso e possuem milhões de seguidores. Esta explosão aparenta ter sido entendida já no começo da década pelos grandes investidores deste mercado, sabendo dos potenciais lucrativos que poderiam vislumbrar ao

tornar este gênero massivo. Este fator se evidencia também na concentração dos escritórios que gerenciam as grandes carreiras. Dos principais nomes aqui citados, Luan Santana, Gustavo Lima, Jorge e Mateus e Simone e Simaria são do escritório AudioMix, e Marília Mendonça, Maiara e Maraisa, Henrique e Juliano e Zé Neto e Cristiano pertencem ao WorkShow. Assim, ainda que se tornem concorrentes neste mercado, possuem um tom que geralmente dita as tendências e espaços a serem ocupados, mantendo seus públicos assíduos sob uma mesma esfera comercial bem definida.

Pressupomos coincidências no capitalismo pode ser um tanto quanto ingênuo, porém entendemos ser importante avaliarmos cada vez mais os entrelaces vividos por nós enquanto participantes ativos da sociedade. Acreditamos que este trabalho possa contribuir na inquietude por parte da academia em se pesquisar determinadas áreas tratadas como periféricas - especialmente quando da massividade cotidiana - deste universo aqui abordado - onde percebemos suas influências nas atitudes, nos hábitos e nas formas de lidar enquanto participantes de um país tão vasto. Ademais, espera-se que esta proposta metodológica associativa entre qualitativo e quantitativo aplicada ao entendimento das canções populares possa ser posteriormente cada vez mais elaborada, visando diferentes formas de interpretação dos fenômenos culturais emergentes no país.

REFERÊNCIAS

- ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto. Música sertaneja e modernização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- ANTUNES, Edvan. **De caipira a universitário: a história de sucesso da música sertaneja**. São Paulo: Matrix, 2012.
- CALDAS, Waldenyr. **Revedo a música sertaneja**. Revista USP, n. 64, p. 58-67, 2005.
- CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural:[sociologia da comunicação]**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.
- CAMARGO, Brígido V. & JUSTO, Ana Maria. **IRAMUTEQ: um software gratuito para análise de dados textuais**. Temas em Psicologia. V. 21. N. 2. 2013 (p. 513 a 518). Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/5137/513751532016.pdf>. Acesso em jun. 2018.
- CASTRO, Gisela GS. **Pirataria na Música Digital: Internet, direito autoral e novas práticas de consumo**. UNIrevista, 2006.
- DE SOUZA, Laura Fernandes; DA SILVA, Ricardo Duarte Gomes. **Do Caipira Ao Fêmeo: Uma Revisão de Literatura e Análise do Discurso**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 43º. 2020, virtual. Anais. Salvador: UFBA, 2020. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-0431-1.pdf>. Acesso em jun. 2021.
- DA SILVA, Dáfni Priscila Alves; FIGUEIREDO FILHO, Dalson Britto; DA SILVA, Anderson Henrique. **O poderoso NVivo: uma introdução a partir da análise de conteúdo**. Revista Política Hoje, v. 24, n. 2, p. 119-134, 2015.
- DUARTE, Rosa Geni. **Alvorada rural na polifonia urbana: a música caipira no rádio paulistano (1920/1950)**. In: Anais do XVII Encontro Regional de História – O lugar da História. ANPUH/SP- UNICAMP. Campinas, 2004.
- Enciclopédia INTERCOM de comunicação. – São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010.
- FABBRI, Franco. Music taxonomies: an overview. Journées d'analyse musicale, Ircam, Paris. December, v. 15, 2014.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. In: Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa. 2004. p. 2012-2012.
- FRANÇA, Vera Regina Veiga; VIEIRA, Vanrochris. **Sertanejo universitário: Expressão e valores de jovens urbanos no Brasil contemporâneo**. Brasil. Contemporânea, v. 13, n. 1, p. 106-122, 2015.
- FRITH, Simon. **Taking popular music seriously: Selected essays**. Routledge, 2017.

FRITH, Simon. **Performing Rites: On the value of popular music**. Havard University Press, 1998.

JUNIOR, Jeder. **Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia**. Comunicação Mídia e Consumo, v. 3, n. 7, p. 31-47, 2006.

_____. **À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva**. Revista ECO-Pós, v. 6, n. 2, 2003.

_____. **Gêneros musicais em ambientações digitais**. Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFMG, 2020.

LAHLOU, Saadi. **L'analyse lexicale. Variances**. n. 3, p. 13-24, 1994.

Lopez, Debora Cristina; Redin de Quadros, Mirian. **O rádio e a relação com o ouvinte no cenário de convergência: uma proposta de classificação dos tipos de interatividade**. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, vol. 22, núm. 3, 2015, pp. 164-181 PUC- Rio Grande do Sul Porto Alegre, Brasil.

MORAIS, Breno Kruse de. **A era do Sertanejo: como a digitalização da música contribuiu para a explosão do segmento**. 2021. USP.

NASCIMENTO, Adriano Roberto Afonso do e MENANDRO, Paulo Rogério Meira. **Análise lexical e análise de conteúdo: uma proposta de utilização conjugada**. *Estud. pesqui. psicol.* [online]. 2006, vol.6, n.2, pp. 72-88.

NAPOLITANO, Marcos. **Pretexto, texto e contexto na análise da canção**. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *História e imagem*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998

NAVES, Santuza Cambraia et al. **Levantamento e comentário crítico de estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil**. BIB: Revista Brasileira de Informação em Ciências Sociais, São Paulo, n. 51, p. 49-84, 2001.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

REINERT, M. Alceste, une éthodologie d'analyse des données textuelles et une application: Aurelia de Gerard de Nerval. *Bulletin de Methodologie Sociologique*, v.26, p.24-54, 1990

SALVIATI, Maria Elisabeth. **Manual do Aplicativo Iramuteq**. Planaltina, 2017.

TATIT, Luiz. **Elementos para a análise da canção popular**. CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada, v. 1, n. 2, 2003.

TROTTA, Felipe. **Música e mercado: a força das classificações**. Contemporânea. v. 3, n. 2, 2005.

VICENTE, Eduardo. **Da vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil**. Alameda Casa Editorial, 2014.

VICENTE, Eduardo; KISCHINHEVSKY, Marcelo; DE MARCHI, Leonardo. **A consolidação dos serviços de streaming e os desafios à diversidade musical no Brasil**. Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura, v. 20, n. 1, p. 25-42, 2018.

ZAN, José Roberto. **Da roça a Nashville**. Rua, v. 1, n. 1, p. 113-136, 1995.

Músicas:

BRUNO; BARRETO. **Farra, Pinga e Foguete**. Bruno e Barreto, 2015. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/6zowIW8DamgADzitdlKnWS?autoplay=true>. Acesso em 25 mar. 2022.

BRUNO; MARRONE. **Vou te amarrar na minha cama**. São Paulo: Sony Music Entertainment, 2014. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2YLwKtDJ9xFyayGatccjKQ?autoplay=true>. Acesso em 25 mar. 2022.

CAMARGO, Zezé di; LUCIANO. **Flores em vida**. São Paulo: Sony Music, 2015. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3kZOV1DT3feAHjbyfVbQn9?autoplay=true>. Acesso em 25 mar. 2022.

FERNANDO; SOROCABA. **Tenso**. Curitiba: Som Livre, 2012. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2REDDR29LmRGKHZGZdl dSQ?autoplay=true>. Acesso em 25 mar. 2022.

HENRIQUE; DIEGO. **Suíte 14**. Campo Grande: Sony Music, 2015. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4lbPwb1Beo7JU2VwuJRTER?autoplay=true>. Acesso em 25 mar. 2022.

HENRIQUE; JULIANO. **Mais amor e menos drama**. São Paulo: Som Livre, 2017. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2TihKW8ShdEEhKN3PSDEIq?autoplay=true>. Acesso em 25 mar. 2022.

LIMA, Gustavo. **Abre o portão que eu cheguei**. Caldas Novas: Som Livre, 2016. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/1PjWD4LhKbWW908dkGy9dT?autoplay=true>. Acesso em 25 mar. 2022.

_____. **Balada (Tchê tcherere tchê tchê)**. Patos de Minas: Som Livre, 2011. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/0zZnBbRW4Dt4cJKVtUQFwF?autoplay=true>. Acesso em 25 mar. 2022.

LUCCO, Lucas. **Vai Vendo**. Patrocínio: Sony Music, 2014. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2jIVhPAhZuErUsbYLOqOxj?autoplay=true>. Acesso em 25 mar. 2022.

MENDONÇA, Marília. **Amante não tem lar**. Manaus: Som Livre, 2017. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/6P8v1a8jyfwG5kc7Si1kUp?autoplay=true>. Acesso em 25 mar. 2022.

_____. **Infiel**. São Paulo: Som Livre, 2016. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/38MpAndIjGAYVdcC6npX95?autoplay=true>. Acesso em 25 mar. 2022.

_____. **Todo Mundo Vai Sofrer**. Boa Vista: Som Livre, 2019. 1 CD (50 min). Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4E6RdcCWMiHTu7zy1VTNDo?autoplay=true>. Acesso em 25 mar. 2022.

MIOTO, Gustavo. **Com ou sem mim**. Fortaleza: Universal Music Group, 2020. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/37DmT0FXm4LpD2GZNidX4B?autoplay=true>. Acesso em 25 mar. 2022.

NOVAES, Israel. **Vem Ni Mim Dodge Ram**. Goiânia: Som Livre, 2012. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/0nWzYkKqf9r4kxNFEPz3LT?autoplay=true>. Acesso em 25 mar. 2022.

SAFADÃO, Wesley. **Ar Condicionado no 15**. Miami: Som Livre, 2017. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2zoU18FBy1n2TedQzJBuE4?autoplay=true>. Acesso em 25 mar. 2022.

SANTANA, Luan. **Amar não é pecado**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2011. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3FCbfIMXtq6AMM2qbG70nF?autoplay=true>. Acesso em 25 mar. 2022.

_____. **Quando a bad bater**. Salvador: Som Livre, 2019. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/5gvrBqNFFEWcxYPt3mamvJ?autoplay=true>. Acesso em 25 mar. 2022.

SANTANA, Luan; SANGALO, Ivete. **Química do amor**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2011. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/04PIQmD52bJDdRsKEgG99I?autoplay=true>. Acesso em 25 mar. 2022.

SIMONE; SIMARIA. **Loka**. Universal Music Brasil, 2017. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4rMTRPQcWicZAIKR8bygRY?autoplay=true>. Acesso em 25 mar. 2022.

_____. **Regime fechado**. Goiânia: SS Gravações, 2016. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3laDGpbCmdrGOHjrcYIBYB?autoplay=true>. Acesso em 25 mar. 2022.

TELÓ, Michel. **Ai, se eu te pego**. Curitiba: Som Livre, 2011. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/46alq2GKW7Vr6i4g2Vvycd?autoplay=true>. Acesso em 25 mar. 2022.

_____. **Te dar um Beijo.** São Paulo: Sony Music Latin, 2013. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/65wxyoSUIJ0zMXqIIYJ7Lsl?autoplay=true>. Acesso em 25 mar. 2022.

VICTOR; LEO; FERNANDES, Paula. **Não precisa.** São Paulo: Mercury Records, 2011. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/179go5s1ouLR7DRtMhbxnA?autoplay=true>. Acesso em 25 mar. 2022.

FERNANDES, Paula. **Pra você.** São Paulo: Universal Music Brasil, 2010. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/0kXCvkCi4gupOeHeafHL1G?autoplay=true>. Acesso em 25 mar. 2022.

ZÉ NETO; CRISTIANO. **Cadeira de Aço.** Cuiabá: Som Livre, 2017. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2jq2SaLa7BeUtU6Lx9bxGU?autoplay=true>. Acesso em 25 mar. 2022.

_____. **Seu polícia.** São José do Rio Preto: Som Livre, 2015. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/07p7690kN4UuLnYDC3KSOU?autoplay=true>. Acesso em 25 mar. 2022.

Reportagens:

‘O sertanejo universitário repetiu de ano’, dizem Zezé Di Camargo e Luciano. G1, [S. l.], p. 1, 4 nov. 2008. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL847946-7085,00-O+SERTANEJO+UNIVERSITARIO+REPETIU+DE+ANO+DIZEM+ZEZE+DI+CAMARGO+E+LUCIANO.html>. Acesso em: 18 fev. 2021.

Cornélio Pires em entrevista a Silveira Peixoto da revista Vamos Ler!, p. 48 a 52, Rio de Janeiro, de 29/06/1939.

Gusttavo Lima promete 2ª edição do ‘Boteco em Casa’ para 11 de abril, após live de 5 horas. G1, [S. l.], p. 1, 30 mar. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2020/03/30/apos-live-com-5-horas-de-duracao-gusttavo-lima-promete-2a-edicao-do-boteco-em-casa-para-11-de-abril.ghtml>. Acesso em: 2 nov. 2020

Gusttavo Lima faz live neste sábado; 2º show 'Boteco em Casa' é no YouTube.

Disponível em <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/04/11/gusttavo-lima-faz-live-neste-sabado-2o-show-boteco-em-casa-e-no-youtube.ghtml>. G1, [S. l.], p. 1, 30 mar. 2020. Acesso em: 2 nov. 2020.

‘LIVE-SHOW’ de Marília Mendonça se torna a maior transmissão da história do Youtube. ISTOÉ GENTE, [S. l.], p. 1, 30 mar. 2020. Disponível em: <https://istoe.com.br/live-show-de-marilia-mendonca-se-torna-a-maior-transmissao-da-historia-do-youtube/>. Acesso em: 9 abr. 2020.

LIVE de Jorge e Mateus no YouTube quebra recorde de Beyoncé e Gustavo Lima em 10 minutos. G1, [S. l.], p. 1, 4 abr. 2020. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/live-de-jorge-e-mateus-no-youtube-quebra-recorde-de-beyonce-e-gusttavo-lima-em-10-minutos/>. Acesso em: 2 nov. 2020.

PONTES, Eloy. Seção Mundo das Letras. Jornal O Globo. Rio de Janeiro, 27 de março de 1933. Acervo Jornal O Globo. 10 de julho de 1929. Matutina, Geral, p. 5.

ANEXOS

2011:

Artista	Canção
Paula Fernandes	Pra Você
Luan Santana part. Adelaide	Amar Não É Pecado
Zezé di Camargo e Luciano	Mentes Tão Bem
Michel Teló	Ai Se Eu Te Pego
Paula Fernandes part. Victor e Leo	Não Precisa
Victor e Léo	Água de Oceano
Gusttavo Lima	Balada
Luan Santana	Um Beijo
Luan Santana	As Lembranças Vão Na Mala
Luan Santana part. Ivete Sangalo	Química do Amor

Fonte: Elaboração própria

2012:

Artista	Canção
Michel Teló	Humilde Residência
Munhoz e Mariano	Camaro Amarelo

Bruno e Marrone	Já Não Sei Mais Nada
Luan Santana	Te Vivo
João Neto e Frederico	Lê Lê Lê
Luan Santana	Incondicional
Fernando e Sorocaba	É Tenso
Paula Fernandes	Eu Sem Você
Israel Novaes part. Gustavo Lima	Vem Ni Mim, Dodge Ram
Paula Fernandes & Taylor Swift	Long Live

Fonte: Elaboração própria

2013:

Artista	Canção
Bruno e Marrone	Vidro Fumê
Luan Santana	Te Esperando
Michel Teló	Amiga da Minha Irmã
Luan Santana	Sogrão Caprichou
Leonardo	Choro
Gabriel Valim	Piradinha
Jads e Jadson	Jeito Carinhoso
Thaeme e Thiago	Deserto
Paula Fernandes	Um Ser Amor
Victor e Leo	Na Linha do Tempo

Fonte: Elaboração própria

2014:

Artista	Canção
Marcos e Belutti	Domingo de Manhã
Luan Santana	Cê Topa

Eduardo Costa	Os 10 Mandamentos do Amor
Victor e Leo	O Tempo Não Apaga
Lucas Lucco	Mozão
Bruno e Marrone	Vou Te Amarrar Na Minha Cama
Zezé di Camargo e Luciano	Flores em Vida
Victor e Leo	Tudo Com Você
Cristiano Araújo	Maus Bocados
Michel Teló part. Prince Royce	Te Dar Um Beijo

Fonte: Elaboração própria

2015:

Artista	Canção
Luan Santana	Escreve Aí
Henrique e Diego part. MC Guime	Suíte 14
Henrique e Juliano	Mudando de Assunto
Victor e Leo	10 Minutos Longe de Você
Bruno e Marrone	Agora
Eduardo Costa	Sapequinha
Marcos e Belutti part. Wesley Safadão	Aquele 1%
Bruno e Marrone	Isso Cê Num Conta
Bruno e Barreto	Farra, Pinga e Foguete
Lucas Lucco	Vai Vendo

Fonte: Elaboração própria

2016:

Artista	Canção
Zé Neto e Cristiano	Seu Polícia
Marília Mendonça	Infiel

Eduardo Costa	Pronto Falei
Marcos e Belutti part. Fernando Zor	Romântico Anônimo
Maiara e Maraísa	Medo Bobo
Victor e Leo	Vai Me Perdoando
Jorge e Mateus	Sosseguei
Naiara Azevedo part. Maiara e Maraísa	50 Reais
Henrique e Diego	Esqueci Você
Gusttavo Lima	Que Pena Que Acabou

Fonte: Elaboração própria

2017:

Artista	Canção
Luan Santana	Acordando o Prédio
Henrique e Juliano	Vidinha de Balada
Zé Neto e Cristiano	Cadeira de Aço
Maiara e Maraísa	Sorte Que Cê Beija Bem
Gusttavo Lima	Abre o Portão Que Eu Cheguei
Marília Mendonça	Amante Não Tem Lar
Simone e Simaria part. Anitta	Loka
Simone e Simaria	Regime Fechado
Wesley Safadão	Ar Condicionado no 15
Marcos e Belutti	Eu Era

Fonte: Elaboração própria

2018:

Artista	Canção
Gusttavo Lima	Apelido Carinhoso
Zé Neto e Cristiano	Largado às Traças

Marília Mendonça part. Bruno e Marrone	Transplante
Marília Mendonça	Ausência
Eduardo Costa	Olha Ela Aí
Henrique e Juliano	Mais Amor e Menos Drama
Bruno e Marrone	Beijo de Varanda
Jorge e Mateus	Propaganda
João Neto e Frederico. part Simone e Simaria	Rapariga Não
Maiara e Maraísa	Quem Ensinou Fui Eu

Fonte: Elaboração própria

2019:

Artista	Canção
Gusttavo Lima	Cem Mil
Luan Santana	Quando a Bad Bater
Zé Neto e Cristiano	Estado Decadente
Luan Santana part. MC Kekel	Vingança
Henrique e Juliano	Cidade Vizinha
Gusttavo Lima	Milu
Bruno e Marrone part. Jorge e Mateus	Surto de Amor
Marília Mendonça	Todo Mundo Vai Sofrer
Maiara e Maraísa	Não Abro Mão
Wesley Safadão	Igual Ela Só Uma

Fonte: Elaboração própria

2020:

Artista	Canção
Gustavo Miotto	Com Ou Sem Mim
Gusttavo Lima	A Gente Fez Amor

Henrique e Juliano	Liberdade Provisória
Marília Mendonça	Graveto
Matheus e Kauan	Litrão
Luan Santana	Água Com Açúcar
Simone e Simaria	Amoreco
Maiara e Maraísa	Aí Eu Bebo
Zé Neto e Cristiano	Barzinho Aleatório
Guilherme e Benuto	Declaração Pro Bar

Fonte: Elaboração própria