

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

MESTRADO EM PSICOLOGIA

MARCO ANTONIO DE DEUS PONTUAL

**Representações sociais de amor romântico nas músicas mais tocadas nas
rádios brasileiras em 2015**

VITÓRIA

2017

MARCO ANTONIO DE DEUS PONTUAL

Representações sociais de amor romântico nas músicas mais tocadas nas rádios
brasileiras em 2015

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Psicologia
da Universidade Federal do Espírito Santo,
como parte dos requisitos para obtenção do
título de Mestre em Psicologia.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mariana Bonomo.

VITÓRIA
2017

Dedicado à minha mãe.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Liliane;

Ao meu padrasto, Clarkson;

À minha companheira, Thaísa;

À minha orientadora, Mariana.

Sem vocês tudo teria sido mais difícil.

Ao PPGP, à UFES e à FAPES pela oportunidade.

Pontual, M. A. D. (2017). *Representações sociais de amor romântico nas músicas mais tocadas nas rádios brasileiras em 2015*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória/ES.

RESUMO

O objetivo deste estudo foi analisar as representações sociais de amor romântico presentes nas letras das músicas, em português, mais executadas nas rádios brasileiras no ano de 2015. Foram analisadas 100 canções, identificadas como as mais tocadas em todos os estados do país pelo *AudioMonitor*, um *software* de monitoramento de rádio que acompanha e registra, em tempo real, a programação de mais de 4.500 rádios em todo o território nacional. Para análise dos dados, foram utilizados os recursos da Classificação Hierárquica Descendente do *software* Alceste e a análise de conteúdo categorial-temática, além de procedimentos de estatística descritiva para fins de caracterização da reprodução musical radiofônica brasileira em 2015. No que se refere ao conteúdo textual das músicas, o tratamento dos dados foi procedido a partir da análise de dois corpora de dados, configurando-se como fases complementares, a saber: corpus 1, contendo 95 músicas que retratavam o amor romântico como tema central de sua narrativa; e corpus 2, composto por 44 canções que abordavam o amor de caráter limerente. Na primeira fase, a análise do Alceste indicou a existência de quatro classes organizadas em dois eixos principais e em dois subeixos. Cada uma das classes se referiu a uma das fases do relacionamento romântico. No primeiro eixo, denominado Discurso sentimental, estão presentes as etapas do relacionamento amoroso, sendo a Classe 1 responsável por elementos associados a interações positivas e ao início do relacionamento, a Classe 2 referente aos elementos de conflito e a Classe 4 a elementos vinculados ao término da relação. O segundo eixo, chamado Contexto de sociabilidade, contendo apenas a Classe 3, de mesmo nome, contempla elementos referentes ao comportamento do indivíduo em contextos variados de onde se pretende iniciar um relacionamento romântico. Em uma

segunda análise, realizada através do Alceste utilizando somente as canções classificadas como limerentes, foram evidenciadas duas classes: Classe 1, Estabilidade e euforia, e Classe 2, Instabilidade e desespero. As classes realçam o caráter ambivalente da situação limerente, que se alterna entre estados de extrema alegria e de extrema tristeza. Complementar à Classificação Hierárquica Descendente, a análise de conteúdo, realizada a partir das canções limerentes, evidenciou as fases da limerência em que cada canção se insere (Encontro, Pensamentos apazíveis, Traços e lembranças, Intensificação por obstáculos, Desespero / euforia e Estabilização) e seus respectivos traços limerentes (Pensamentos intrusivos, Distorção da realidade, Alterações fisiológicas, Alterações emocionais e Comportamentos excessivos). Entre os diversos objetos sociais presentes nas letras das canções analisadas, são discutidos os principais eixos temáticos das representações sociais de amor romântico encontrados: ciclo romântico; amor limerente; dinâmica entre o feminino e o masculino; e associação entre amor romântico e consumo de álcool.

Palavras chave: amor romântico, limerência, rádio, representações sociais, música

Pontual, M. A. D. (2017). *Social representations of romantic love in Brazil's most played radio songs in 2015*. Master's Thesis, Postgraduate Program in Psychology, Federal University of Espírito Santo, Vitoria/ ES.

ABSTRACT

The aim of this study was to analyze the social representations of romantic love found in the lyrics of the songs most played in Brazilian radio in 2015. We analyzed 100 songs, which were identified using *AudioMonitor*, a radio monitoring software that registers and stores in real time data from more than 4.500 radio stations countrywide. The data analysis was conducted using Alceste's Descending Hierarchical Classification associated with categoric-thematic content analysis, in addition to descriptive statistics for the characterization of the Brazilian radio music in 2015. In regards to the lyrics, the data was divided into two corpora, here seen as complementary stages: corpus 1, containing 95 songs which had romantic love as their central theme and corpus 2, composed of 44 songs which approached love from a limerent perspective. On the first stage, Alceste's analysis indicated the existence of four classes organized in two main axis and two subaxis. Each one of the classes dealt with a different stage of the romantic cycle. On the first axis, *relationship in course*, are present the stages of the romantic relationship, Class 1 being responsible for elements associated with positive interactions and the beginning of the relationship, Class 2 referring to elements of conflict and Class 4 to elements associated with the ending of the relationship. The second axis, *pre-relationship*, which contains only Class 3, *courtship*, encompasses different behavioral elements of the individual who intends to start a romantic relationship. In a second analysis, done with Alceste using only songs classified as limerent, two classes emerged: Class 1, stabilization and euphoria, and Class 2, instability and despair. Such classes highlight the ambivalent character of the limerent situation, which alternates between states of extreme happiness and extreme sorrow. Complementary to the Descending Hierarchical Classification,

the content analysis, carried through using the limerent lyrics, emphasized the stage of limerence in which each song is (beginnings, pleasant thoughts, traits and memories, intensification through hardships, despair / euphoria and stabilization) with its respective limerent traits (intrusive thoughts, distortion of reality, physiological changes, emotional changes and excessive behavior). Among the several social objects present in the lyrics of the analyzed songs, we discuss the main thematic axis of the social representations of romantic love that were found: the romantic cycle; limerent love; male/female dynamics; and love and alcohol consumption.

Keywords: romantic love, limerence, radio, social representations, music

LISTA DE FIGURAS

RESULTADOS

Figura 1:	Distribuição das 100 músicas mais tocadas no Brasil em 2015 segundo os ritmos musicais	46
Figura 2:	Artistas com mais de uma música dentre as 100 músicas mais tocadas no Brasil em 2015	49
Figura 3:	Território de nascimento dos artistas que interpretam as canções mais tocadas no Brasil em 2015	50
Figura 4:	Estado de origem dos artistas que interpretam as canções mais tocadas no Brasil em 2015	51
Figura 5:	Distribuição das músicas segundo o sexo dos intérpretes	51
Figura 6:	Proporção entre artistas solo, duplas e grupos entre as músicas mais executadas em 2015	52
Figura 7:	Temáticas das canções mais tocadas nas rádios brasileiras em 2015	54
Figura 8:	Estilo da narrativa adotado nas canções mais tocadas no Brasil	55
Figura 9:	Dendrograma com as classes identificadas pelo software Alceste ..	57
Figura 10:	Dendrograma com as classes identificadas pelo <i>software</i> Alceste a partir das canções limerentes.....	88

LISTA DE TABELAS

RESULTADOS

Tabela 1:	Músicas mais tocadas no Brasil em 2015, ordenada por número absoluto de execuções	47
Tabela 2:	Primeira canção de cada um dos ritmos no ranking geral	48
Tabela 3:	Colaboração musical entre os artistas que possuem músicas no ranking das mais tocadas em 2015	49
Tabela 4:	Ritmos mais tocados nas macrorregiões brasileiras	53
Tabela 5:	Classificação Hierárquica Descendente da Classe 1	58
Tabela 6:	Classificação Hierárquica Descendente da Classe 2	63
Tabela 7:	Classificação Hierárquica Descendente da Classe 4	67
Tabela 8:	Classificação Hierárquica Descendente da Classe 3	71
Tabela 9:	Trechos característicos das fases da limerência	78
Tabela 10:	Trechos de letras das músicas que apresentam comportamentos característicos da limerência	83
Tabela 11:	Classificação Hierárquica Descendente da Classe 1 – Limerência .	88
Tabela 12:	Classificação Hierárquica Descendente da Classe 2 – Limerência .	94

SUMÁRIO

Apresentação	13
Introdução	14
Música e fenômenos psicossociais	16
Música e amor	17
Amor	20
Limerência	23
Música e representações sociais	31
Teoria das Representações Sociais	34
Objetivos	41
Objetivo Geral	41
Objetivos específicos	41
Método	41
Resultados	46
Caracterização da reprodução musical radiofônica brasileira em 2015	46
Análise das letras das canções mais tocadas nas rádios brasileiras em 2015	56
I - As representações sociais de amor romântico nas músicas mais tocadas nas rádios brasileiras em 2015	56
II - Análise das fases da limerência e de seu comportamento característico nas canções mais tocadas em 2015	77
III - A construção da narrativa do amor romântico limerente nas músicas mais tocadas nas rádios brasileiras em 2015	87

Discussão Geral	100
Considerações Finais	110
Referências Bibliográficas	112
Apêndices	128
Apêndice A – As 100 músicas mais tocadas no Brasil em 2015	129
Apêndice B – Músicas presentes no ranking da Região Sul que não fazem parte do ranking nacional (B1) e músicas presentes no ranking nacional que não fazem parte do ranking da Região Sul (B2)	134
Apêndice C – Músicas presentes no ranking da Região Sudeste que não fazem parte do ranking nacional (C1) e músicas presentes no ranking nacional que não fazem parte do ranking da Região Sudeste (C2)	135
Apêndice D – Músicas presentes no ranking da Região Centro-Oeste que não fazem parte do ranking nacional (D1) e músicas presentes no ranking nacional que não fazem parte do ranking da Região Centro-Oeste (D2)	136
Apêndice E – Músicas presentes no ranking da Região Norte que não fazem parte do ranking nacional (E1) e músicas presentes no ranking nacional que não fazem parte do ranking da Região Norte (E2)	138
Apêndice F – Músicas presentes no ranking da Região Nordeste que não fazem parte do ranking nacional (F1) e músicas presentes no ranking nacional que não fazem parte do ranking da Região Nordeste (F2)	140
Apêndice G – Músicas limerentes entre as mais tocadas no Brasil em 2015	142

Apresentação

A escolha da temática deste trabalho não é aleatória. Desde pequeno, meu interesse pela música ia além do desfrute individual: aos sete anos, desconhecendo a função do encarte de um álbum musical e munido de folhas de papel e lápis coloridos, escutava e pausava a cada dez segundos os CDs do meu pai, transcrevendo em linhas pouco simétricas o que ia entendendo, para que ele pudesse cantar comigo depois. Meu pai com, imagino, boas intenções, seguia sem revelar o que se escondia dentro dos encartes dos discos, e comissionava novos trabalhos.

Anos mais tarde, outro hábito me ocupava: quando era de tarde, escutava as minhas rádios preferidas com o dedo indicador no botão de pausa, que estava pressionado junto com o *play* e com o *rec*. Assim, ao menor sinal de uma música conhecida, soltava o *pause* e registrava o máximo possível de uma canção que me agradasse, tendo cuidado para pausar novamente tão logo se iniciasse a próxima faixa ou viesse intervalo comercial, o que nem sempre era fácil. Essas fitas, quando cheias, eram copiadas e distribuídas entre amigos e familiares. Hábitos semelhantes se repetiam ao longo da evolução digital com CDs e MP3.

Hoje, o mesmo fascínio com o caráter socializante da música e com a tecnologia como facilitadora da troca social se manifesta em uma ação distinta: no desejo de desenvolver um estudo científico sobre o papel da música na sociabilidade, na manutenção e na criação de objetos e práticas sociais, mais especificamente aquelas que se referem ao amor romântico.

O apoio de tecnologias recém-chegadas ao mercado, como o *big data* aplicado ao rádio, com monitoramento de mais de 4,600 estações em todo o território nacional, será imprescindível para este trabalho.

Espero, assim, contribuir de maneira satisfatória com o crescente corpo de estudos na área da Psicologia Social que emprestam seu olhar ao fenômeno musical e seus desdobramentos e construções psicossociais.

Introdução

Em 1922, em virtude da celebração do centenário da independência do Brasil, foi organizada, na cidade do Rio de Janeiro, a Exposição do Centenário da Independência, onde diversos países apresentavam, em *stands* distintos, uma novidade. O *stand* norte-americano, através da empresa *Westinghouse Electric*, demonstrou o funcionamento de uma emissora de rádio, tendo desembarcado no Rio de Janeiro, algum tempo antes, com uma estação completa, e instalado um transmissor no alto do Corcovado. No dia 7 de setembro ocorria, assim, a partir do pavilhão norte-americano da feira, a primeira transmissão radiofônica no Brasil. A mensagem difundida foi o discurso do então Presidente, Epitácio da Silva Pessoa, que pôde ser apreciado por aqueles que estivessem em posse de um dos 80 receptores seletivamente distribuídos pela região. Além do discurso do Presidente, a programação contou, ainda, com música clássica e a ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes (Virgílio, 2012).

Da criação da primeira estação de rádio brasileira até os dias atuais, muitas foram as mudanças tecnológicas e sociais sucedidas, as quais serão exploradas no decorrer deste estudo. Por ora, podemos reafirmar a persistente relevância desse meio de comunicação em massa: em pesquisa recente, de acordo com o Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE, 2013), 73% dos brasileiros declararam ouvir rádio com frequência, 90% dos quais interessados em escutar música. Tal dado sugere provável relação entre o que é veiculado nas rádios e o que é consumido, em termos musicais, pelo povo brasileiro, ainda que parcialmente.

Além disso, dos brasileiros que ouvem rádio com frequência, 30% têm ensino fundamental incompleto, 19% têm apenas ensino fundamental completo, 36% têm apenas ensino médio, 9% têm ensino superior e 5% é pós-graduado (IBOPE, 2013). Tais dados se aproximam daqueles divulgados pelo IBGE (2010), referentes à escolaridade da população brasileira. De acordo com as estatísticas do instituto (2010), 49,3% dos brasileiros têm ensino

fundamental incompleto, 14,7% têm apenas ensino fundamental completo, 25% têm apenas ensino médio e 10,8% têm ensino superior completo. A partir da proximidade de tais dados estatísticos infere-se que o público do rádio reflete, com certa fidedgnidade, a população brasileira.

A veiculação radiofônica é, também, responsável, em grande parte, pelo sucesso de vendas de uma determinada canção (Maxwell, 1995). Devido à sua popularidade como meio de comunicação, o rádio tem sido objeto de reflexões científicas, que ponderam sobre a influência exercida por esse meio de comunicação nas interações interindividuais e no desenrolar dos acontecimentos sociais (Frederico, 2007; Guareschi, Romanzini & Grassi, 2008). Não só através da emissão musical, mas também por intermédio de outros conteúdos que veicula, as transmissões radiofônicas compõe um campo de estudo fértil para as ciências humanas.

Diversos são os fenômenos psicossociais estudados em associação com o rádio. Em um estudo realizado em Ruanda (Paluck, 2009), o rádio foi utilizado, com sucesso, como meio de redução do conflito intergrupar, através da veiculação diária de uma radionovela que continha mensagens sobre tolerância, aceitação e diminuição de preconceitos entre comunidades locais. Em outro estudo, Neto e Santos (2004) utilizaram o rádio como fonte de informações para medir os estereótipos de gênero em propagandas. Beagle Roos e Gat (1983) se valeram do rádio para estudar a cognição infantil, em um experimento no qual se demonstrou que a exposição a histórias transmitidas via rádio aumentavam os recursos verbais das crianças. Raviv (1993) concluiu que indivíduos expostos a programas radiofônicos sobre relacionamentos interpessoais apresentavam maior probabilidade de buscar atendimento psicológico individual quando comparados ao grupo controle.

O presente estudo, por sua vez, emprestará seu olhar crítico ao elemento que constitui a razão principal do consumo radiofônico no Brasil (IBOPE, 2013): a música. Serão

investigadas as representações sociais de amor romântico presentes nas letras das canções mais tocadas nas rádios do Brasil no ano de 2015.

Música e fenômenos psicossociais

Diversos pesquisadores enfatizam a importância da música para o campo da Psicologia Social. Segundo North e Hargreaves (2008), a música tem o poder de influenciar tanto as emoções quanto o comportamento social do indivíduo. Tal influência pode ser observada na pesquisa de Bushman e Huesmann (2006), onde os autores demonstraram que a exposição a mídias violentas (incluindo letras de músicas) elicitam comportamentos, pensamentos e sentimentos agressivos, além de diminuírem a probabilidade de comportamentos pró-sociais. Também Fischer e Greitemeyer (2006) apontaram para a potencialização de comportamentos, sentimentos e pensamentos agressivos a partir do consumo cotidiano de músicas com letras agressivas; direção semelhante a de Anderson, Gentile e Buckley (2007), para quem os jogos de videogame violentos, associados a trilhas-sonoras também violentas, provocam efeitos semelhantes. Tratando o assunto a partir de uma perspectiva positiva se encontra, ainda, o estudo de Greitemeyer (2009), que constatou que a exposição a letras de canções pró-sociais aumentam os pensamentos, sentimentos e comportamentos pró-sociais.

Kalof (1993) asseverava que o discurso contido nas letras das canções é tão influente que tem papel na própria definição social do que é masculino e do que é feminino. Para Menandro e Nascimento (2007), a produção musical tem a capacidade de refletir e influenciar importantes dimensões da cultura e da sociabilidade de uma coletividade, assim como das relações sociais estabelecidas e das mudanças sociais em curso. Nessa mesma perspectiva de análise, Freire (2010) afirma que a produção musical opera como agente de reforço de conformidade com as normas sociais hegemônicas, estabelecendo ou enfatizando o que é considerado aceitável ou correto em uma determinada sociedade.

O poder social da música e sua influência no comportamento humano acontece, segundo Hargreaves, Miell e MacDonald (2012), por haver, ao contrário do que se crê comumente, criação e criatividade também na escuta, e não somente na composição de uma obra musical. Segundo os autores, a obra musical consiste em uma matéria-prima a ser trabalhada a partir também da prática individual ativa de cada sujeito.

A música tem se mostrado, por essas razões, um campo profícuo para o estudo de fenômenos psicossociais e, não por acaso, as últimas décadas viram crescer o número de publicações internacionais no campo das Ciências Humanas dedicadas à análise da relação entre música e sociedade (Barraud, 1975; Bennett, 2000; Nattiez, 1990; Raynor, 1986). Não só isso, aspectos específicos do comportamento social expressos nas músicas, tais como o envelhecimento (Aday & Austin, 2000), o uso e o abuso de substâncias psicoativas (Markert, 2001), os aspectos políticos e ideológicos da música (Van Sickle, 2005), o preconceito (Eerola & Russo, 2005), os estereótipos (Santos, 2006), o sexismo (Portela et al., 2011), a vida conjugal (Coutinho, Trindade, Menandro & Menandro, 2015) e o bem-estar psicológico (Miranda & Godeli, 2003), têm sido discutidos em publicações acadêmicas nacionais e internacionais da Psicologia Social.

O fenômeno psicossocial sobre o qual o presente estudo trata é o amor romântico.

Música e amor

O amor, na condição de temática privilegiada das canções populares, recebe também atenção permanente de pesquisas na Psicologia Social. Em um experimento recente, conduzido por Jacob, Guéguen, Boulbry e Selmi (2009), foi constatado que clientes do sexo masculino expostos a músicas românticas em floriculturas gastavam mais dinheiro do que aqueles não expostos a músicas de fundo, ou a músicas não românticas. No mesmo sentido, em um estudo experimental subsequente, foi observado que mulheres jovens expostas a

músicas românticas tinham maior propensão a responder positivamente ao cortejo masculino do que aquelas expostas a canções neutras (Guéguen, Jacob & Lamy, 2010).

No Brasil, estudos da Psicologia Social que articulam especificamente o amor romântico (conceito que será tratado em uma seção específica, a seguir) à produção musical ainda são incipientes, sendo boa parte da produção científica situada nas primeiras décadas do séc. XXI (Bolos, 2010; Garbuio & Fiorini, 2015; Hinkel & Maheirie, 2007; Menandro et al., 2003; Nascimento & Martins, 2009; Oliven, 2011; Souza, 2013). Poucos são os estudos brasileiros, todavia, que utilizam as letras das canções como fonte de dados (Coutinho et. al, 2015).

Nos Estados Unidos, entretanto, os primeiros estudos utilizando letra de música como fonte de dados datam da década de 1940 (Frith, 2007). As primeiras publicações sobre o tema, como a pesquisa de Peatman (1944), já ressaltavam a preponderância da temática romântica nas letras das músicas populares, o que Frith (2007, p. 81) classifica como “a ideologia sentimental da sociedade capitalista”. Em seu trabalho seminal, Peatman (1944) examinou as 90 canções mais populares dos anos 1941 e 1942 e observou que apenas 8% delas não se referiam a alguma dimensão do amor romântico. Não só o tema era recorrente, como seus desdobramentos gerais também se tornaram previsíveis. De acordo com o autor (Peatman, 1944), as canções tratavam invariavelmente de uma das três dimensões: a do apaixonado feliz, a do apaixonado frustrado ou a de aspectos relacionados a interações sexuais.

Em pesquisas posteriores, como na de Horton (1957), foi observado que o amor romântico era o tema central em 87% das letras das canções americanas mais populares. Pesquisas subsequentes referentes à análise das letras das músicas mais tocadas das décadas seguintes observaram proporções igualmente majoritárias do tema romântico (Carey, 1969; Friendlander, 1996; Peterson & Berger, 1975).

Em um estudo recente envolvendo a análise das letras das músicas mais tocadas nos Estados Unidos em um período de 70 anos (1930-1999), Scheff (2011) observou que, em média, 75% das canções se referiam a alguma dimensão do amor romântico, sendo 25% delas referentes ao sofrimento ocasionado pela perda da pessoa amada. Os achados de Dukes, Bisel, Borega, Lobato e Owens (2003), que analisaram as letras das canções mais tocadas entre 1958 e 1998, corroboram com essa perspectiva, reafirmando que o amor romântico segue sendo o tema central das músicas mais tocadas das últimas décadas.

No Brasil, um estudo recente que utilizou as letras das canções mais tocadas nas rádios como fonte de dados (Pontual, Silva & Bonomo, 2016) chegou a conclusão similar: apenas 8 das 100 canções mais executadas no território brasileiro em 2014 não se referiam a alguma dimensão do amor romântico. Não só isso, o próprio conteúdo das canções brasileiras contemporâneas se assemelham àquele priorizado pelas americanas: Horton (1957), ao identificar as fases pelas quais o romance costuma ser apresentado na canções mais populares dos Estados Unidos, as classificou como *prólogo*, *corte*, *lua-de-mel*, *curso descendente* e *solidão*. Tais categorias se assemelham àquelas encontradas pela análise lexical de Pontual e colaboradores (2016), que consistem em *promessas e amor*, *incertezas e fim* e *hedonismo e saudade*. A mesma coincidência de conteúdo pode ser encontrada na comparação do estudo brasileiro (Pontual et. al, 2016) com o estudo americano de Di Maggio, Peterson e Esco (1972), que encontraram nas letras das canções mais populares reiteradas referências a noções como a da “guerra entre os sexos”, do abuso do álcool e da celebração da rotina do trabalhador que critica seu ambiente de trabalho e anseia pelos momentos de lazer.

Para que seja melhor compreendido o que se entende por amor romântico nesta pesquisa, serão contextualizadas, nos parágrafos seguintes, algumas das definições de amor romântico utilizadas na literatura psicológica científica, seguida por aquela que será aqui adotada. Sendo a proposta do presente estudo analisar as representações sociais de amor

romântico nas letras das canções mais tocadas nas rádios do Brasil em 2015, faz-se mister estabelecer os limites da definição de amor a ser trabalhada e suas características distintivas, além da justificativa da escolha.

Amor

No Brasil, conforme enfatizam Martins-Silva, Trindade e Junior (2013), pesquisas sobre o amor romântico são incipientes, encontrando-se em processo de evolução desde a primeira década do século XXI. Os autores ressaltam, ainda, que o amor no Brasil tem sido abordado não por si só, mas em articulação com outros temas, tais como satisfação conjugal, relacionamentos via internet, habilidades sociais em relacionamentos românticos e compreensão do amor como uma representação social (Martins-Silva et al., 2013). Nos Estados Unidos, todavia, estudos da Psicologia sobre o amor já constituem um campo consolidado, com pesquisas iniciais datando do início do séc. XX (Mikulincer & Goodman, 2006; Smith, Mackie & Claypool, 2015).

O número crescente de estudos sobre o amor nos Estados Unidos a partir da segunda metade do século XX tornou premente a elaboração de definições precisas sobre o conceito. O desenvolvimento de uma taxonomia para o amor foi objeto de diversas pesquisas, tais como a de Rubin (1970), que visou estabelecer as diferenças entre gostar e amar (1970), a de Sternberg (1986), para quem o amor consiste em diferentes combinações da tripartição paixão-intimidade-comprometimento e a de Lee (1988) e Hendrick e Hendrick (1996), que consiste na classificação sistemática de diversos construtos, formados pelas combinações de elementos altruístas (ágape), românticos (eros), lúdicos (ludus), amigáveis (storge), obsessivos (mania) e lógicos (pragma).

Outra categorização frequentemente aludida na literatura científica é a desenvolvida por Hatfield e Rapson (1993), para quem o amor pode ser estudado a partir de duas categorias gerais: a do amor-paixão e a do amor companheiro. Tal conceituação tem sido utilizada em

diferentes campos de pesquisa, envolvendo participantes de diferentes idades, gêneros e culturas (Hatfield & Rapson, 1996; Kim & Hatfield, 2004; Wang & Nguyen, 1995). A partir dessa perspectiva bidimensional, o amor companheiro se caracteriza por uma combinação de vínculo, comprometimento e intimidade, ao passo que o amor-paixão se caracteriza por um estado de desejo de união com o outro, frequentemente associado a comportamentos instrumentais que visam a garantir a reciprocidade do sentimento (Acevedo & Aron, 2009).

Se, por um lado, pode ser dito que o final do século XX viu relativo consenso de cientistas sociais quanto à indispensabilidade e à universalidade do amor companheiro entre seres humanos, o mesmo não pode ser dito do amor-paixão, ou amor romântico (Jankowiak, 2008). Para alguns autores, essa modalidade de amor se manifesta apenas em sociedades estratificadas com rica tradição literária (Stone, 1988), ou sociedades de pequena escala que encorajam o individualismo (Lindholm, 1998). Outros pesquisadores, todavia, defendem que o amor romântico é um fenômeno humano universal, ou quase universal (Brown, 1992). A corroborar com esse ponto de vista estão os achados de Fisher e Jankowiak (1992), que em um amplo estudo intercultural encontraram evidências de amor romântico em 146 das 166 culturas analisadas.

Conforme salienta Lindholm (1998), teóricos sociais tendem, ainda, a abordar o papel social do envolvimento romântico de perspectivas opostas. De acordo com o autor (Lindholm, 1998), pensadores como Weber¹ e Habermas², por um lado, tratam do amor romântico como um reforço funcional na manutenção de uma sociedade cada vez mais individualista e racionalizada, ao passo que teóricos como Parsons³ e Simmel⁴ viam nessa interação uma forma de integração e comunicação social em um universo fragmentado e atomizado.

¹ Max Weber (1864-1920), sociólogo e filósofo alemão.

² Jurgen Habermas (1929-), sociólogo e filósofo alemão.

³ Talcott Parsons (1902-1979), sociólogo e filósofo americano.

⁴ Georg Simmel (1858-1918), sociólogo e filósofo alemão.

O relacionamento romântico pode, ainda, ser interpretado como a última instância onde ainda é possível, em meio a relações interpessoais marcadas pelo domínio tecnocrático e legalista, agir de forma menos servil às imposições da cultura capitalista (Bourdieu, 1979) quanto, ao contrário, ser identificado como o local por excelência da expressão da pervasividade generalizada dos ditames sociais de mercado (Illouz, 1997).

Quanto aos aspectos diretamente positivos ou negativos do amor romântico sobre o bem-estar, a literatura nos mostra posições igualmente divididas. Isso ocorre, conforme enfatizam diferentes autores (Hatfield & Rapson, 1987, 1996; Wu & Shaver, 1993), por ser o amor romântico um fenômeno multidimensional, visto de forma diferente em momentos e culturas distintos. Dentre os argumentos contrários ao relacionamento romântico está o fato de que determinadas sociedades já se propuseram, em algum momento de sua história, a proibí-lo ou a coibí-lo (Goodwin, 1999), tal como na China tradicional, onde o amor romântico era visto como perigoso (Queen & Haberstein, 1985), ou como na Alemanha Oriental, onde escritores eram desencorajados a produzir obras românticas (Hunt, 1994). Conforme enfatiza Fox (1975), em sociedades onde a extensão familiar é importante por fatores socioeconômicos, relações amorosas tendem a ser reprimidas, uma vez que a aliança estabelecida entre indivíduos apaixonados pode ameaçar alianças familiares, transferindo a lealdade familiar à lealdade a um indivíduo de fora do grupo (Gupta, 1976). Em termos psicológicos individuais, o amor romântico pode ser, ainda, uma fonte significativa de transtornos emocionais, como a ansiedade e a depressão, além da justificativa de crimes passionais como o homicídio e o suicídio (Fisher, 1992). Reis e Aron (2008) chamam atenção, ainda, para o fato de que casos de amor não correspondidos são mais frequentes do que os de amor correspondido.

Por outro lado, o amor é visto de forma socialmente positiva quando reforça laços sociais aprovados pela família e pela comunidade (Rosenblatt & Anderson, 1981). Ademais, o

amor é considerado um importante preditor da felicidade, satisfação e emoções positivas (Anderson, 1977; Diener & Lucas, 2000; Freeman, 1978; Myers, 1992; Vaillant, 2012) e acredita-se que diversas interações interindividuais como beijos, sexo, contatos emocionais e companheirismo intercambiados em uma relação amorosa contribuem para a felicidade (Glenn & Weaver, 1978; Ross, Mirowsky, & Goldesteen, 1990).

Independentemente do julgamento moral que se adota frente ao fenômeno do amor romântico, um fato parece inegável: sua presença é constante nas diversas manifestações artísticas contemporâneas – mais especificamente, sendo este o tema desta pesquisa, nas músicas populares brasileiras. O critério utilizado neste estudo para discernir canções românticas das demais é a presença de conteúdos que indiquem o interesse de um indivíduo em formar ou manter uma relação sentimental amorosa com aquele que é o objeto de seu amor. Outro fator que parece igualmente verossímil é que o amor romântico, conforme apresentado nas músicas mais executadas nas rádios brasileiras (Pontual et. al 2016), se assemelha sobretudo ao que a psicóloga Dorothy Tennov (1979/1999) definiu como limerência – uma forma específica de amor romântico, com características bem definidas, que serão explicadas na seção seguinte.

Este trabalho pretende, assim, verificar se o conceito de limerência se mostra aplicável à análise das representações sociais de amor romântico contidas nas letras das músicas mais tocadas as rádios brasileiras. Além disso, pretende contribuir na divulgação do conceito de limerência, na expectativa de que outros pesquisadores brasileiros se interessem pelo tema e de que a experiência do amor romântico seja melhor compreendida através de sua exploração científica.

Limerência

O dicionário Michaelis (2016) cita 15 definições para o verbete “amor”. Tamanha pluralidade conceitual pode obscurecer a compreensão desse fenômeno e dificultar, se não

impossibilita, seu estudo objetivo, uma vez que suas definições vão desde a ternura, do zelo e da solicitude à ambição, à cobiça e à ganância. O amor pode, ainda, se direcionar não somente a outro ser humano, mas a objetos diversos, tais como uma obra de arte, um país, uma atividade ou um alimento (Reis & Aron, 2008). Tal multiplicidade conceitual serviu de base para que diversos teóricos rejeitassem a ideia de estudar o amor por si só, seja por concebê-lo como uma mistura de outras emoções (Izard, 2008), por não considerá-lo uma emoção individual (Frijda, Mesquita, Sonnemans & Goozen, 1991), por considerá-lo dependente de um objeto externo (Oatley & Johnson-Laird, 1987) ou por considerá-lo uma mera “conspiração” interindividual (Ekman, 1992). Berscheid e Meyers (1996) afirmam que não só sua amplitude conceitual, mas também o emprego casual da palavra *amor* no dia-a-dia pode ser responsável por ter postergado avanços em sua pesquisa. Segundo Denis de Rougemont (1939/2003), em sua obra *História do amor no ocidente*, há que se especificar sobre quais das distintas características abarcadas por conceitos amplos como o amor e a paixão estão sendo feitas as considerações de uma análise para que conclusões mais objetivas sobre o tema possam ser alcançadas. É a propósito dessa demanda que o conceito de limerência se mostra relevante nesta pesquisa.

Em seu livro *Love and Limerence: The Experience of Being in Love* (Tennov, 1979/1999), a pesquisadora americana Dorothy Tennov cunhou o termo *limerência* para se referir, de forma específica e delimitada, a dimensões do amor-paixão ou amor romântico. Seu livro é baseado em sua pesquisa, realizada na década de 1960, na qual 400 homens e mulheres responderam a questionários de 200 itens sobre a temática do amor romântico. Tais dados, associados à análise de 2.000 depoimentos pessoais, constituíram a base sobre a qual Tennov (1999) desenvolveu seu trabalho.

Com o objetivo de circunscrever seus achados de maneira a possibilitar seu estudo sistemático, Tennov (1999) precisou as 12 características necessárias ao que chamou de

limerência. Elas são: 1) pensamentos intrusivos sobre aquele que é o objeto da limerência (OL), que deve ser um/a potencial parceiro/a sexual; 2) desejo intenso de reciprocidade; 3) bem-estar dependente das ações do OL – mais especificamente, da interpretação que o indivíduo limerente dá às ações do sujeito limerente; 4) impossibilidade de reação limerente a mais de uma pessoa ao mesmo tempo, exceto nos estágios iniciais ou finais da limerência; 5) diante de uma limerência não correspondida, alívio passageiro e transitório através da imaginação de uma ação de reciprocidade do OL; 6) medo de rejeição e timidez na presença do OL, especialmente durante as etapas iniciais ou quando as incertezas são maiores; 7) intensificação da limerência em função de adversidades; 8) sensibilidade aguda a atos, pensamentos ou condições que podem ser interpretados de forma favorável ao limerente, associada à frequente elaboração de explicações plausíveis para que a neutralidade do OL seja considerada um sinal de reciprocidade; 9) dores físicas na região peitoral quando a incerteza se manifesta de forma mais intensa; 10) sensação generalizada de leveza e bem-estar quando a reciprocidade se mostra evidente; 11) alta e generalizada intensidade sentimental, que posiciona as demais preocupações da vida em plano secundário; e 12) ênfase no que é admirável no OL e ausência de reflexão crítica sobre seus aspectos negativos, muitas vezes, transformados em traços positivos.

Fisher (1996) observa que a limerência, tal como é de se esperar em se tratando do amor romântico, se inicia no momento em que um indivíduo adquire um significado especial aos olhos do sujeito limerente. O OL pode ser um estranho ou um velho amigo, visto a partir de uma nova perspectiva. Conforme enfatiza um entrevistado de Tennov (1999): “Todo o meu mundo havia se transformado. Ele agora tinha um novo centro, e esse centro era a Marilyn” (p. 55).

A limerência se desenvolve em um padrão psicobiológico específico, que começa com pensamentos intrusivos e que no curso da limerência tendem a ocupar, em estimativas dos

próprios entrevistados, de 85 a 100 por cento de seus pensamentos em vigília (Fisher, 1994). Conforme enfatizam Willmott e Bentley (2012), os sujeitos limerentes passam a rememorar detalhes dos momentos passados em companhia do OL, engrandecendo suas características triviais em um processo que Tennov (2005), baseada em Stendhal (1822/1975), chamou de *cristalização*. Tennov (1999) observa que, ao contrário da *idealização*, onde os traços menos atraentes de um indivíduo são ignorados para que sua imagem se encaixe em uma concepção externa previamente concebida, na *cristalização* as características negativas são vistas, mas emocionalmente ignoradas. Em um estudo feito com 2.000 casais, dois terços dos homens e três quartos das mulheres eram capazes de indicar os defeitos, tanto físicos quanto de personalidade, de seus parceiros, mas tais defeitos não se apresentavam jamais como impedimento ao relacionamento (Hunt, 1994). Nas palavras de Stendhal (2005, p. 246), uma vez ocorrida a cristalização, “mesmo as asperezas [do OL] têm uma graça infinita”.

Wakin e Vo (2008) qualificam a limerência como um estado interpessoal involuntário, caracterizado por pensamentos e sentimentos intrusivos e obsessivos, cuja variação em intensidade depende da reciprocidade percebida pelo limerente. Para esses autores, a limerência é necessariamente negativa e problemática, pois priva seu protagonista da capacidade de agir conforme sua própria racionalidade. Sack (2012) faz eco a essas considerações, sugerindo que a necessidade de assegurar a reciprocidade afetiva do OL leva o indivíduo limerente a negligenciar o bem-estar do OL. Abordando a temática do ponto de vista antropológico e bioquímico, Fisher (2016) descreve os processos fisiológicos verificados no cérebro de pessoas em estado de limerência, observando que os níveis de hormônios relacionados à proatividade e à ansiedade, tais como a noradrenalina, a dopamina e a testosterona são produzidos em maior quantidade, ao passo que, nos estágios finais da limerência, tal produção dá lugar aos hormônios associados ao estabelecimento de vínculos,

tais como a vasopressina e a oxitocina, que passam a ser produzidos em maior quantidade (Fisher, 2016).

Willmott e Bentley (2014) resumem as *fases da limerência* da seguinte forma: 1) ocorrência da reação limerente em um contexto geralmente memorável ao sujeito da limerência, onde o objeto da limerência deve ser um parceiro sexual em potencial; 2) início de pensamentos mais recorrentes sobre o OL, que nesta fase são apazíveis e associados a sentimentos de liberdade; 3) euforia a partir da reciprocidade potencial do OL, com foco em suas características positivas e rememoração de interações interpessoais anteriores; 4) intensificação da limerência, caso sejam percebidos obstáculos ou dúvidas quanto a reciprocidade do sentimento. Nessa etapa, caracterizada pelo medo da rejeição e por tentativas variadas de melhorar a própria aparência física e/ou aumentar a própria atratividade de outras formas, o contato com atributos indesejáveis do OL é incapaz de ocasionar o fim da experiência limerente; 5) aumento da incapacidade de se atentar a outros aspectos do cotidiano, que pode atingir níveis extremos tanto em relação à euforia quanto ao desespero, e que tende a perdurar em função da esperança e da incerteza quanto à reciprocidade do sentimento; e 6) estabilização do humor a partir da percepção de reciprocidade, que se alonga até o próximo período de incerteza.

Tennov (1999) observa que, não obstante sua expectativa de que houvesse traços comportamentais ou sociodemográficos similares entre os sujeitos mais suscetíveis à limerência, tais características não puderam ser observadas. Ao contrário, a notável heterogeneidade dos participantes de sua pesquisa que descreviam experiências limerentes a levou a sustentar à hipótese oposta, isto é, a de que a limerência é um estado que não se correlaciona com nenhuma característica individual (Tennov, 1999). Nas palavras de Tennov (2005, p.14) “não foram encontradas relações entre nível de educação, gênero, ocupação ou filosofia entre os sujeitos limerentes”. Em termos de incidência por faixa etária, Tennov

(2005) sugere que a limerência é mais provável durante a juventude ou o início da vida adulta, uma vez que tais momentos costumam se relacionar com o ápice da atratividade física e da saúde genética, mas a autora não encontrou restrições etárias mínimas ou máximas. Em relação ao gênero, Tennov (1999) observa que não há diferença entre o estado da limerência conforme descrito por homens ou mulheres, havendo somente diferença quanto ao método de coleta de informação mais indicado para que ocorra a emergência de diferentes aspectos da experiência de cada um dos gêneros. A autora observa que homens, por exemplo, expressavam de forma mais reticente sua limerência em questionários do que em entrevistas abertas, o que a autora atribui à expectativa cultural de que a dependência emocional seja um traço feminino (Willmott & Bentley, 2012). Em termos de orientação de gênero, Tennov (1999) descreve que os casos de homolimerência, isto é, de limerência entre indivíduos do mesmo sexo, seguiam o mesmo percurso da limerência entre indivíduos heterossexuais.

Apesar de reconhecer as semelhanças entre o estado de limerência e o de adição, e descrever seus aspectos mais análogos à obsessão cognitiva, Tennov (1999) enfatiza que o estado não está relacionado à personalidade e que não é um distúrbio mental. Ao contrário, a autora afirma se tratar de uma “condição normal e não patológica” (Tennov, 2005, p. 17).

Para Wakin e Vo (2008), no entanto, há correlação entre a limerência e o transtorno obsessivo-compulsivo. Os autores estabelecem o que chamam dos três componentes funcionais da reação limerente, que são: a *força inicial*, as *forças motrizes* e as *forças resultantes*. A *força inicial* diz respeito ao sentimento inicial de desejo de reciprocidade emocional, que progride durante todo o episódio limerente (Wakin & Vo, 2008). As *forças motrizes*, por sua vez, se baseiam na sensação de insegurança e esperança quanto ao relacionamento, que incluem o medo da rejeição. Há uma busca constante por sinais de reciprocidade, que incluem ajustes de comportamento a partir do *feedback* percebido do OL e cuja análise pode se tornar obsessiva (Willmott & Bentley, 2012). Tais pensamentos incluem

a reprodução mental de interações passadas e ensaios de ações futuras. A partir daí, o sentimento inicial de busca por reciprocidade emocional se manifesta como uma força motriz, criando, em última instância, um ciclo obsessivo onde o humor do limerente se torna dependente do OL, envolvendo instabilidades emocionais que vão da euforia ao desespero (Waking & Vo, 2008). Nessa fase, pode haver a tentativa, por parte do limerente, de interromper seus pensamentos sobre o OL ou, ainda, o próprio relacionamento. Devido, todavia, à característica involuntária da limerência, tais intenções são frequentemente frustradas, resultando em sentimentos de impotência e ansiedade (Willmott & Bentley, 2012). Tais sentimentos podem fazer com que o limerente se comporte de maneira indesejável na presença do OL, e que busque compensar tais comportamentos para que suas chances com o OL não sejam comprometidas. Tal estado de espírito tende a se tornar um fator de ansiedade generalizada, que, por sua vez, pode levar o sujeito limerente a negligenciar as demais áreas de sua vida (Wakin & Vo, 2008). Nesse estágio, a obsessão limerente tende a se tornar motivo de culpa e vergonha, bem como a fazer com que, em uma tentativa de equilíbrio de tal conflito cognitivo, a importância do OL seja ainda mais reforçada, aumentando a urgência da reciprocidade. Esse fenômeno é chamado, por Wakin e Vo (2008, p.4), de “ciclo de aprisionamento”.

Willmott e Bentley (2012), por outro lado, ainda que reconhecendo a importância dos atributos negativos da limerência e sua potencial relação com o Transtorno Obsessivo-Compulsivo e outras formas patológicas de ansiedade, ressalta que a experiência limerente pode, para muitos, ser uma fonte saudável de inspiração, empoderamento e reflexão. Os autores discordam, também, de Tennov (1999), ao proporem que, apesar de frequentemente sexual, o interesse do indivíduo limerente pode ser predominantemente relacionado ao apreço extremo a um parceiro, não necessariamente sexual. Um parceiro, nessa definição, pode ser enxergado como alguém que inquieta ou instiga mudanças, e não um salvador. Nas palavras

de Willmott e Bentley (2012, p.15), a limerência é “um estado involuntário, potencialmente inspirador, de adoração e vínculo a um objeto limerente, envolvendo pensamentos intrusivos e obsessivos, comportamentos e sentimentos que vão da euforia ao desespero e são contingentes à reciprocidade emocional percebida”.

A partir dos dados coletados em questionários e entrevistas, Tennov (1999) estimou que a média de duração da limerência, considerada do início da reação limerente ao atingimento de um sentimento de neutralidade, é de dois anos, sendo o intervalo mais frequente de 18 meses a três anos. Dentre os casos que se encontram fora da curva estão tanto aqueles cuja limerência se exaure em algumas semanas quanto aqueles que permanecem limerentes por toda a vida (Tennov, 2005). A autora sugere potencial relação entre o aumento no índice de divórcios do século XX e o crescimento do reforço cultural dado ao casamento motivado pela limerência, ressaltando que a mesma lógica que recomenda o casamento no caso de limerência sugere o divórcio e o novo casamento no caso de outra limerência.

Por fim, a limerência está intimamente relacionada com a música. Conforme afirma Tennov (1999), ainda que uma parte significativa da literatura e da poesia faça referência à limerência, uma proporção ainda maior das músicas o fazem. Da mesma forma, ainda que muitas peças de teatro tratem da limerência, uma proporção ainda maior de dramas musicais o fazem. Diversos indivíduos limerentes entrevistados por Tennov (2005) narraram seu uso frequente da música como forma de aplacar a dor ocasionada pela paixão não correspondida.

A relação entre a música e a dor ocasionada pela limerência vai além do consumo feito pelo limerente de canções de amor. Conforme assevera Tennov (1999), o impacto da limerência e sua importância na cultura podem ser observados nas letras de músicas populares. Tal constatação vai ao encontro do que é presumido pelo presente estudo, que visa a investigar se o conteúdo das letras das canções mais tocadas nas rádios brasileiras em 2015

pode ser melhor compreendido à luz do conceito de limerência, elaborado por Tennov (2005).

Quanto à relevância do conceito de limerência em estudos na Psicologia, diversas foram as publicações que, ao longo das décadas sucessivas à sua aparição na literatura científica, se valeram do conceito para explorar o amor romântico (Davis & Davis, 1995; Harris, 1995; Mattison & McWhirter, 1988; Moore, 1998; Shaver & Razan, 1985; Veaux & Rickert, 2014; Weinrich, 1987;), sendo sua presença observável também em publicações acadêmicas recentes (Adhikari, 2015; Banker, 2010; Clark, 2006; Hansen, 2006; Pacheco, 2015; Pim, 2003; Wakin & Vo, 2008; Willmott & Bentley, 2012). O conceito pode ser encontrado, ainda, na ficção (Hall, 2012⁵) e em jogos (Teck, 2011⁶). No Brasil, todavia, não foram encontradas publicações sobre o tema.

Música e Representações Sociais

De acordo com Duarte (2002), a Teoria das Representações Sociais é um modelo conceitual adequado às demandas interpretativas de objetos musicais, tanto da perspectiva de sua criação quanto de sua apreciação. Isso porque, conforme a autora, a teoria integra em sua análise não só aspectos sociais e culturais, como também psicológicos e individuais, permitindo que o fenômeno musical seja enxergado em sua dupla posição, de produto e produtor de uma realidade social.

Willem Doise (1986), um dos teóricos responsáveis pelo desdobramento *societal* da Teoria das Representações Sociais, propôs a existência de quatro níveis de análise na Psicologia Social, que podem ser utilizados para classificar as pesquisas feitas com músicas. Eles são: o intraindividual, o interindividual/situacional, o sócio-posicional e o ideológico. O primeiro nível de análise, o intraindividual, trata da maneira através da qual os indivíduos organizam suas experiências com o ambiente social, incluindo seus processos cognitivos,

⁵ Como no romance *Love, Lust and Limerence*, de Erika Hall.

⁶ Jogo onde os participantes simulam a experiência limerente com o objetivo de criar resistência a ela.

biológicos e perceptivos (Doise, 2002). De acordo com North e Hargreaves (2008), pesquisas da Psicologia Social relacionadas à música, neste nível de análise, podem envolver, por exemplo, o impacto que a personalidade do indivíduo tem sobre suas preferências musicais. No próximo nível de análise, chamado interindividual ou situacional, o foco recai sobre os processos que ocorrem entre indivíduos em um determinado contexto ou em uma dada situação (Almeida, 2009). Para esse nível de análise os indivíduos são considerados intercambiáveis, enquanto são seus sistemas de interação é que são levados em conta na formulação de hipóteses explicativas (Doise, 2002). Um exemplo de pesquisa da Psicologia Social relacionada à música, dentro desse nível de análise, pode ser a do uso da linguagem corporal em um quarteto de cordas para coordenar o tempo e o ritmo de sua apresentação (North & Hargreaves, 2008). Já a análise sócio-posicional, ainda que também referente às relações entre indivíduos, se concentra particularmente nas diferenças entre suas posições sociais, tais como seu pertencimento grupal ou a instituições sociais mais amplas, como seus lares, escolas ou comunidades. São pesquisas, sobretudo, envolvendo grupos de *status* diferentes, dominantes e dominados, majoritários e minoritários (Doise, 2002). Em relação à música no contexto da Psicologia Social, pesquisas nesse nível de análise podem envolver, por exemplo, o papel das preferências musicais na formação de atitudes frente a pessoas com gostos musicais diferentes (North & Hargreaves, 2008). Por fim, a partir do nível de análise ideológico, sistemas de crenças, representações e normas culturais mais amplas são incorporadas à análise psicossocial. Tais sistemas globais são relevantes não só por darem significado aos comportamentos dos indivíduos como também por serem usados para justificar situações de desigualdade social, como ocorre com determinados discursos meritocráticos contemporâneos que veem nos comportamentos individuais condições suficientes para explicar o pertencimento a grupos de maior ou menor poder ou prestígio social (Doise, 2002). Na Psicologia Social sobre a música, pesquisas a partir do nível de

análise ideológico podem envolver, por exemplo, estereótipos referentes a quais instrumentos musicais meninos ou meninas devem tocar, e como tais estereótipos podem manifestar-se, implícita ou explicitamente, em determinado sistema educacional (North & Hargreaves, 2008).

Alguns dos estudos recentes que apresentam a vinculação entre a Teoria das Representações Sociais e a música incluem: investigações em representações sociais do fluxo musical (Seca, 2003), representações sociais da música como recurso no ensino de História (Abud, 2005), representações sociais de crianças e práticas musicais (Subtil, 2005), representações sociais no contexto da pedagogia musical (Mazzotti & Duarte, 2006), representações sociais da mulher no hip hop (Matsunaga, 2008), análise de representações sociais baseada em elementos gramaticais (Scardua & Filho, 2010), representações sociais de apreciação musical (Moreira, 2010), representações da vida conjugal em músicas brasileiras da década de 1940 e 1960 (Coutinho et. al, 2015), representações de amor no rock brasileiro (Nascimento et al., 2015) e representações sociais de término de relacionamentos amorosos (Schlösser, Camargo, Marcon & Morais, 2016). Todavia, conforme enfatizam Coutinho et al. (2015), não obstante o aumento do número de produções envolvendo a relação entre música e aspectos psicossociais desde o final da década de 1990, poucas são as pesquisas que utilizam a letra das canções como fonte de dados ou referência principal. Scardua e Filho (2010) fazem coro a essa afirmação, ressaltando, ainda, que poucos trabalhos acadêmicos têm vinculado a Teoria das Representações Sociais ao fenômeno musical.

O presente estudo visa a contribuir no preenchimento de ambas as lacunas, através da investigação das representações sociais de amor romântico contidas nas letras das músicas mais reproduzidas nas rádios do Brasil no ano de 2015. Acreditamos, como Menandro e Nascimento (2007), que através da música popular – especialmente nos dias atuais, em que as paradas de sucesso se renovam quase inteiramente de um ano para o outro – seja possível

resgatar os reflexos de representações sociais em evidência na contemporaneidade, contidos nas letras das canções estudadas.

O objetivo desta pesquisa é, portanto, explorar as representações sociais de amor romântico nas letras das canções mais tocadas nas rádios do Brasil no ano de 2015.

Procedeu-se, ainda, a um levantamento da produção acadêmica a partir dos indexadores *representações sociais e música* ou *músicas* na base de dados *SciELO (Scientific Electronic Library Online)*⁷. Dos oito artigos encontrados, três foram desconsiderados por não se referirem à Teoria das Representações Sociais. Dos estudos restantes, cinco foram os temas identificados: representações sociais da música popular como recurso pedagógico (Abud, 2005), representações sociais no contexto da prática pedagógica musical (Mazzotti & Duarte, 2006), representações sociais da mulher no hip hop (Matsunaga, 2008), análise de representações sociais baseada em elementos gramaticais (Scardua & Filho, 2010) e, por último, representações da vida conjugal em músicas brasileiras da década de 1940 e 1960 (Coutinho et al., 2015).

Teoria das Representações Sociais

A Teoria das Representações Sociais derivou da tese de doutorado do psicólogo social Serge Moscovici, publicada em 1961, intitulada “A psicanálise, sua imagem e seu público” (Moscovici, 1961). O estudo visava a entender como se dá o processo de reapropriação e ressignificação de conhecimentos reificados da comunidade científica por grupos leigos em uma determinada sociedade. Mais especificamente, de acordo com Vala (1993), a pesquisa identificava como aspectos teóricos e práticos da Psicanálise, teoria então em evidência na França, eram reapropriados e vivenciados pela população de modo geral, em seu dia-a-dia. Umaña (2002) ressalta que, apesar de a Psicanálise ser o princípio organizador da obra, seu

⁷ Busca realizada no dia 11/06/2016

conteúdo se dirigia a um objetivo mais abrangente – o entendimento da natureza do pensamento social.

Para Moscovici (1988), o estudo das representações sociais é relevante na medida em que corresponde a um conceito verdadeiramente psicossocial, que visa a dialetizar a relação indivíduo-sociedade, evitando tanto a visão sociologizante das representações coletivas de Durkheim quanto a visão psicologizante que vigorava à época de sua pesquisa (Moscovici, 1988; Umaña, 2002). A Teoria das Representações Sociais intenciona superar, portanto, dicotomias como individual-social, consensual-reificado, saber teórico-saber prático, interno-externo e processo-estrutura, contribuindo para o debate de pressupostos básicos da Psicologia Social (Guareschi, 2000).

De acordo com Palmonari e Cerrato (2011), quatro características fundamentais distinguem a Teoria das Representações Sociais das abordagens cognitivistas que vigoravam à época de seu estabelecimento: (i) um radical anti-positivismo, que reconhece o ser humano como agente parcialmente autodeterminado; (ii) a consideração do caráter histórico e socialmente construído das realidades psicossociais (Rey, 2006), que enfatiza processos e práticas da vida cotidiana; (iii) a natureza histórica e social das próprias ciências, que reconhece que elas mesmas se situam entre as práticas humanas e não as transcende; e, por fim, (iv) a consideração da natureza simbólica da Psicologia Social, que ressalta a natureza dialética da realidade social (Lima & Campos, 2015). Moscovici (1981, 1984), assim, criticava o paradigma de excessiva psicologização que sustentava a Psicologia Social. Conforme é descrito por Umaña (2002), Moscovici (1988) promoveu, com sua teoria, não só a articulação entre os aspectos psicológicos individuais e os aspectos sociológicos compartilhados, mas também uma definição mais nítida do objeto da Psicologia Social, que, no período do surgimento da Teoria, se encontrava diluída em uma amálgama de ideias atomizadas, sem coerência entre si (Palmonari & Cerrato, 2011). O objeto para o qual aponta

Moscovici (2001) é o senso comum, que contém em sua própria definição objetos como a memória, a percepção, a dissonância e outros processos que atuam em conjunto com aspectos da vida social como valores, normas e tradição (Moscovici, 2001).

Vala (2004) postula que, de acordo com a Teoria, dois são os processos sociocognitivos responsáveis pela formação das representações sociais, os quais são intrinsecamente interdependentes: a objetivação e a ancoragem. Conforme esclarece Jodelet (2002), na *objetivação* há a transformação de uma ideia ou conceito em esquemas ou imagens concretas, ao passo que na *ancoragem* tais imagens são vinculadas a estruturas mentais já presentes na memória do indivíduo.

Arruda (2002) e Vidrio (2003) esclarecem que o processo de *objetivação* ocorre em três etapas: a seleção e descontextualização das informações, a formação do núcleo figurativo e, por fim, a naturalização. Durante a primeira etapa, os elementos do que será representado são selecionados e descontextualizados, em um movimento realizado a partir das experiências prévias do sujeito, de seus valores e de elementos relativos à cultura em que se encontra inserido (Jodelet, 2002). De acordo com Wagner, Elejabarrieta e Lahnsteiner (1995), tal operação é necessária por não ser possível lidar com o conjunto total e absoluto de informações que são transmitidas sobre um determinado objeto. Já na segunda etapa da objetivação, diferentes conteúdos, cognitivamente eleitos pelo sujeito no estágio precedente, são reconstituídos em uma imagem ou um núcleo figurativo, organizados de forma hierárquica (Moscovici, 2003). A partir desse movimento o objeto, outrora misterioso, torna-se algo efetivamente objetivo e palpável, como uma imagem (Vidrio, 2003). Procede-se, então, para a última fase do processo – a naturalização – que se manifesta quando o novo objeto constituído abandona sua natureza estritamente simbólica e passa a ser considerado um reflexo de determinada realidade (Vala, 2004). Nas palavras de Moscovici (2003, p. 71), “a objetivação une a idéia de não familiaridade com a de realidade, torna-se a verdadeira

essência da realidade. Percebida primeiramente como um universo puramente intelectual e remoto, a objetivação aparece, então, diante de nossos olhos, física e acessível”.

Duarte (2002), aplicando o conceito de objetivação aos objetos musicais, cita exemplos de composições europeias do período romântico naturalizadas no cotidiano dos sujeitos contemporâneos, como a Abertura da Nona Sinfonia de Beethoven, atualmente vinculada às celebrações matrimoniais, e os quatro primeiros acordes da Quinta Sinfonia, do mesmo autor, contemporaneamente objetivadas em ‘música de suspense’.

Há que se considerar, no entanto, os vieses produzidos durante o processo de objetivação. Conforme esclarece Jodelet (2002), em virtude de as representações sociais serem um modo de conhecimento atrelado às necessidades e interesses grupais, e de serem, ainda, uma construção do objeto expressiva do sujeito, torna-se inevitável a produção de um hiato, ou decalagem, de seu referente. Isto é, o processo de objetivação, por sua natureza, faz com que a imagem gerada pelo sujeito assumam uma materialidade centrada em si, no próprio ator social responsável por sua elaboração (Mazzotti, 1997). Tal fenômeno resulta em três possíveis efeitos no nível dos conteúdos representativos: as distorções, as suplementações e os desfalques (Jodelet, 2002).

As distorções se referem à acentuação ou minimização de atributos específicos do objeto representado, de forma a reduzir dissonâncias cognitivas entre o sujeito e o objeto, cuja representação está sendo elaborada (Wagner et al., 1995). Já a suplementação consiste em conferir ao objeto representado atributos que não lhe pertencem, tal como ocorre quando é feita a projeção de características próprias, avaliadas negativamente, em terceiros (Mazzotti, 1997). Por fim, o desfalque corresponde à supressão de atributos percententes ao objeto, isto é, quando o indivíduo não enxerga determinadas características evidentes de objetos sociais sobre os quais pesam determinados vetos sociais (Jodelet, 2002; Bonomo & Souza, 2010).

Em relação ao segundo processo da gênese das representações sociais – a *ancoragem* –, o que se tem é o processo pelo qual o indivíduo visa a representar novas informações em uma estrutura que lhe seja mais familiar (Moscovici, 2003). Conforme esclarece Jodelet (2002), a ancoragem atua de duas maneiras durante a formação das representações: por um lado, enraíza seu objeto em uma rede de significações que possibilita seu funcionamento coerente face aos valores sociais apresentados e, através da memória, situa o novo conhecimento em noções prévias, já consolidadas. O efeito desse movimento é a redução das tensões entre os conhecimentos já solidificados do indivíduo e as novas informações que lhe estão sendo apresentadas (Umaña, 2002). Nesse sentido, a ancoragem funciona como uma forma de classificação e denominação (Sá, 1993), semelhante ao processo de construção de categorias identitárias (Vala, 1997). Para Vala (1993), apesar de ambos os conceitos, isto é, a categorização e a ancoragem, funcionarem como estabilizadores do meio e redutores de novas aprendizagens, o processo de ancoragem é mais complexo, pois leva à produção de transformações nas representações já estabelecidas.

Por outro lado, a ancoragem possui uma aptidão funcional, na medida em que permite a interpretação e a gestão do ambiente, agindo em continuidade ao processo de objetivação (Jodelet, 2002). Tal processo pode ser observado no estudo de Jodelet (1989), realizado na cidade de Ainay-le-Chateau, onde pacientes psiquiátricos foram alocados em lares de aldeões locais, que eram pagos pelo governo para recebê-los. Conforme enfatiza a autora, diante da ameaça à identidade dos hospedeiros representada pela convivência com doentes mentais, práticas baseadas na instrumentalização da ancoragem foram instituídas tencionando demarcar com nitidez o lugar do louco e o lugar do não-louco (Jodelet, 1989).

O processo de ancoragem é, assim, por um lado anterior à objetivação e, por outro, posterior a ela (Cabecinhas, 2004). É anterior na medida em que qualquer tratamento da informação exige pontos de referência ou esquemas pré-estabelecidos nos quais se apoiar. E é

posterior na medida em que se refere à função social das representações, isto é, permite que seja apreendido o modo pelo qual os princípios representados se organizam para exprimir e constituir as relações sociais (Vidrio, 2003).

Exemplos de aplicação empírica do conceito de objetivação e ancoragem podem ser encontrados em estudos como o de Wagner et al. (1995), no qual os autores buscaram conhecer, através de questionários aplicados a 169 participantes, a objetivação e a ancoragem popular do processo de fecundação do óvulo pelo espermatozóide. Os autores puderam observar que a objetivação da fecundação não apenas é intensamente apoiada em metáforas como também varia em função da ancoragem em visões mais ou menos conservadoras da sexualidade (Wagner et al., 1995). Outro exemplo, mais recente, de utilização empírica de tais conceitos pode ser encontrado no trabalho de Bonomo e Souza (2010), onde, a partir da objetivação, os autores foram capazes de identificar a articulação entre o campo afetivo e a dimensão icônica das representações sociais de rural e cidade para quatro gerações de moradores de uma comunidade rural. Scardua e Filho (2010), por sua vez, realizaram a análise da objetivação e da ancoragem da música através de seus elementos gramaticais, identificando o processo de sociogênese das representações sociais de música entre músicos profissionais e ouvintes.

Conforme elabora Duarte (2002), no que diz respeito à relação da Teoria das Representações Sociais com a música, o processo de ancoragem pode ser observado tanto na criação quanto na recepção de objetos musicais. Isso porque tanto o criador quanto o apreciador referenciam o objeto musical através de categorias pré-estabelecidas, designando um nome, um sentido e um uso para o resultado dessa operação (Duarte, 2002). Um objeto musical, portanto, não pode ser concebido separado de seu significado e de seu referente, uma vez que ao determinar um objeto musical e nomeá-lo, sua representação é integrada ao sistema sociocognitivo do indivíduo. Tal constatação vai ao encontro do que postula Abric

(1998, p. 27), quando escreve que “toda ocorrência musical é percebida, representada e reapropriada pelo indivíduo ou pelo grupo, e reconstruída em seu sistema cognitivo, integrada no seu sistema de valores de acordo com sua história e com os grupos que o cercam”. É a partir da reação dialética entre a ancoragem e a objetivação que se articulam, portanto, os processos sociocognitivos das representações sociais de um determinado objeto musical, através das quais é possível observar como o social interfere na elaboração psicológica, e a psicológica, no social (Vidrio, 2003).

De acordo com Wagner (1998), a observação de determinados critérios confere a um estudo em representações sociais maior coerência com a Teoria das Representações Sociais. O primeiro deles diz respeito ao consenso funcional do objeto, isto é, à existência de autocategorizações e interações entre membros de determinado grupo influenciadas pelas representações do objeto (Wagner, 1998). O segundo critério diz respeito à relevância das representações sociais, isto é, se elas se referem a objetos sociais relevantes para os atores sociais em questão (Sá, 1998). O terceiro critério se refere à implicação do objeto das representações sociais em práticas, em especial em práticas de comunicação (Rouquette, 2005). Tal critério enuncia que, para que uma representação social exista, ela deve se refletir em práticas realizadas por uma quantidade razoável de pessoas em um grupo reflexivo, constituindo parte da rotina de um grupo (Wagner, 1998). O quarto critério estabelece que uma representação social, para que assim se configure, deve conter referências à pertença grupal, uma vez que são parte da identidade social (Wachelke & Camargo, 2007). Por último, há que se observar o critério de afiliação, segundo o qual deve ser possível delimitar a realidade sócio-grupal dentro da qual determinadas representações existem (Wagner, 1998). Conforme demonstrado nos estudos de Nascimento et al., (2015), o amor romântico não só cumpre aos requisitos de constituição de um objeto de representações sociais, como é ainda um dos temas centrais da música popular brasileira.

Sendo assim, apresenta-se como relevante a tarefa de conhecer as representações sociais de amor romântico contidas nas canções mais executadas nas rádios brasileiras em 2015. Acreditamos que tal entendimento poderá contribuir para o enriquecimento do debate e da reflexão sobre as representações compartilhadas por parte do povo brasileiro sobre o amor romântico.

Objetivos

Objetivo Geral

Investigar as representações sociais de amor romântico presentes nas letras das canções mais tocadas nas rádios do Brasil no ano de 2015.

Objetivos Específicos

- Caracterizar a reprodução musical radiofônica no Brasil, entre as músicas mais tocadas em 2015, a partir dos critérios de região geopolítica, gênero musical e intérpretes;
- Identificar e analisar, a partir do *ranking* geral brasileiro de execuções musicais, as representações sociais de amor romântico contidas nas letras das canções mais tocadas nas rádios em 2015;
- Identificar as fases da limerência e seus comportamentos característicos contidos nas canções românticas mais tocadas nas rádios brasileiras em 2015.

Método

Foi realizado um estudo exploratório, de caráter documental, que teve como fonte de dados tanto o conteúdo das letras das músicas mais tocadas nas rádios do Brasil no ano de 2015 quanto a localização geográfica de tais execuções, em conjunto com as especificidades dos artistas e dos gêneros musicais e eles associados. O estudo documental (Almeida & Guindani, 2009; Pimentel, 2001; Sá-Silva,) a partir de canções populares tem se mostrado um valioso método para a exploração de temáticas correntes, uma vez que refletem e incidem

sobre as representações de objetos sociais salientes no contexto de sua produção (Menandro & Nascimento, 2007).

Fonte de dados e procedimento de coleta dos dados

Os dados foram coletados a partir do *software* de monitoramento de rádio *AudioMonitor*, que, atualmente, monitora e armazena informações referentes a músicas tocadas em 4.600 estações de rádio AM e FM em todos os estados brasileiros, durante todos os dias da semana. O *software* analisa, diariamente, um total de 70.000.000 áudios, dos quais 400.000 são identificados como música.

Caracterização da reprodução musical radiofônica no Brasil em 2015

Em um primeiro momento, foi caracterizada a reprodução musical radiofônica no Brasil em 2015 a partir dos critérios de região geopolítica, gênero musical e intérpretes. Para tanto, foram coletadas informações referentes às 100 músicas mais tocadas e aos artistas mais populares em cada uma das 5 macrorregiões brasileiras (norte, nordeste, centro-oeste, sudeste e sul), as quais, historicamente, possuem tradições musicais distintas.

Pretendeu-se, assim, estabelecer um panorama geral da reprodução musical no Brasil, que, além de nos revelar as semelhanças e as diferenças remanescentes no consumo musical de cada região brasileira, nos serviu de apoio e referência para as demais análises realizadas nesta pesquisa.

O som do Brasil: análise das letras das canções mais tocadas nas rádios brasileiras em 2015

A partir do procedimento descrito, para a investigação das representações sociais de amor romântico presentes nas canções mais tocadas nas rádios do Brasil no ano de 2015, foram coletadas as letras das 100 músicas mais tocadas em todo o território nacional (Ver Apêndice A) e analisadas as letras das 95 canções que retratavam a temática do amor romântico. O intervalo de tempo considerado para coleta dos dados, efetuado a partir do *software AudioMonitor*, foi do primeiro dia de janeiro de 2015 ao dia 31 de dezembro de

2015. O estudo fez uso de uma tecnologia recentemente disponibilizada no Brasil – o monitoramento, registro e classificação em tempo real de canções executadas nas rádios brasileiras – e se apoiou em um *corpus* definido a partir do critério de número absoluto de execuções.

Tratamento dos dados

Seguindo a natureza dos diferentes dados coletados, procedeu-se o tratamento do material obtido da seguinte forma:

1) Caracterização da reprodução musical radiofônica no Brasil em 2015

Os dados referentes à caracterização da reprodução musical radiofônica no Brasil foram tratados em 4 etapas distintas, a partir dos recursos de análise estatística geográfica do *software* de monitoramento de rádio *AudioMonitor*. Os tratamentos aplicados às informações coletadas foram: a) organização das faixas musicais mais executadas no *ranking* geral e nos *rankings* macrorregionais; b) organização dos artistas e grupos pelos mesmos critérios; c) organização de gêneros musicais pelos mesmos critérios; e d) representação visual estatística dos dados, tanto no formato de gráficos quanto no formato de tabelas, a partir de cálculos de frequência absoluta e relativa.

2) O som do Brasil: análise das letras das canções mais tocadas nas rádios brasileiras em 2015

Em relação ao tratamento do conteúdo textual, as canções contidas neste estudo foram divididas em dois arquivos de texto: o primeiro, constituído pelas 95 canções românticas presentes no *corpus* inicial de 100 canções, e o segundo, referente às 44 canções de caráter lírico dentre as 95 canções românticas identificadas.

Com o auxílio do *software* ALCESTE (*Analyse Lexicale par Context d'un Ensemble de Segment de Texte*), de Reinert (1990), para fins de análise dos corpora de dados

construídos, utilizou-se a Classificação Hierárquica Descendente (CHD), que organiza as palavras, aqui tratadas como unidades contextuais, em um dendrograma (posicionamento das classes geradas pelo *software* em forma de árvore). Tal estrutura possibilita a visualização da análise estatística realizada, indicando a frequência das palavras representativas de cada classe, a força de ligação entre estas, os eixos e a saliência percentual de cada classe em meio ao total do *corpus* analisado. A partir da CHD, podem ser observados os vocábulos de maior *chi*², isto é, de maior centralidade na narrativa, em colunas verticais descendentes, o que auxilia a tarefa interpretativa do pesquisador.

O processamento dos dados realizado por meio do *software* Alceste apresenta, ainda, as UCEs – Unidades de Contexto Elementar, que são fragmentos do *corpus* que se correlacionam de forma mais representativa com cada uma das classes, fornecendo seu contexto discursivo. Às UCEs, é atribuído um valor *chi*², representativo da correlação identificada pelo *software* entre a UCE e a classe em que se encontra (Reinert, 1998).

3) *Análise das fases da limerência e de seu comportamento característico nas canções mais tocadas em 2015*

A fim de identificar as fases da limerência e seus comportamentos característicos, os dados referentes às letras das canções foram, também, analisados a partir da Análise de Conteúdo categorial-temática (Bardin, 2006). Conforme afirma Chizzotti (2006), a Análise de Conteúdo nos auxilia a compreender criticamente o sentido do texto analisado, tanto em seu conteúdo explícito quanto em seu conteúdo latente. Para Bardin (2003), a análise categorial-temática visa a condensar os vários dados analisados com maior rigor do que aquele dispensado em uma leitura comum, de forma a possibilitar a apreensão das estruturas responsáveis por governar o sentido maior do conjunto.

Para a realização da análise, Bardin (2006) recomenda a observação de algumas etapas, que serão exploradas a seguir:

(i) Primeiramente, na fase chamada de pré-análise, o material deve ser organizado e as ideias iniciais sistematizadas. Isso se faz através da: a) leitura flutuante, que é o estabelecimento de um contato geral com os documentos da coleta de dados, b) escolha dos documentos que serão analisados, c) formulação de hipóteses e objetivos, e d) referenciação dos índices e elaboração de indicadores (Oliveira, 2008).

(ii) Na segunda fase, ainda segundo Bardin (2003, 2006), o material deve ser explorado e os sistemas de codificação definidos. É nessa fase em que é realizada a descrição analítica, executada a partir da submissão dos materiais coletados a um estudo aprofundado, orientado pelas hipóteses e referenciais teóricos. Para tal categorização, foram utilizados os critérios de: (1) Horton (1957) para a análise das etapas do relacionamento romântico, (2) de Willmott e Bentley (2014) para a análise das fases da limerência e (3) de Wakin & Vo (2008) para as características da limerência.

(iii) A terceira fase diz respeito ao tratamento dos resultados, inferência e interpretação: nela ocorre a condensação e o destaque das informações para análise, culminando em interpretações inferenciais. É o momento em que deve valer-se da intuição e da análise reflexiva e crítica sobre o fenômeno estudado (Bardin, 2006).

Resultados

Caracterização da reprodução musical radiofônica brasileira em 2015

A partir do *software* de monitoramento de rádio *AudioMonitor*, foram identificadas as 100 músicas, em português, mais tocadas nas rádios brasileiras ao longo do ano de 2015. De acordo com as estatísticas do *software*, que analisa diariamente e em tempo integral mais de 4.500 rádios em todo o território nacional, as 100 músicas mais tocadas no Brasil em 2015 se dividem, em termos de ritmo⁸, da seguinte forma (ver Figura 1): 80 são músicas sertanejas, 6 são do estilo *pop*, 4 são samba/pagode, 3 do gênero musical *funk*, 2 do *rock/pop rock*, 2 do forró, 1 música religiosa ou *gospel*⁹, 1 do MPB e 1 do ritmo axé.

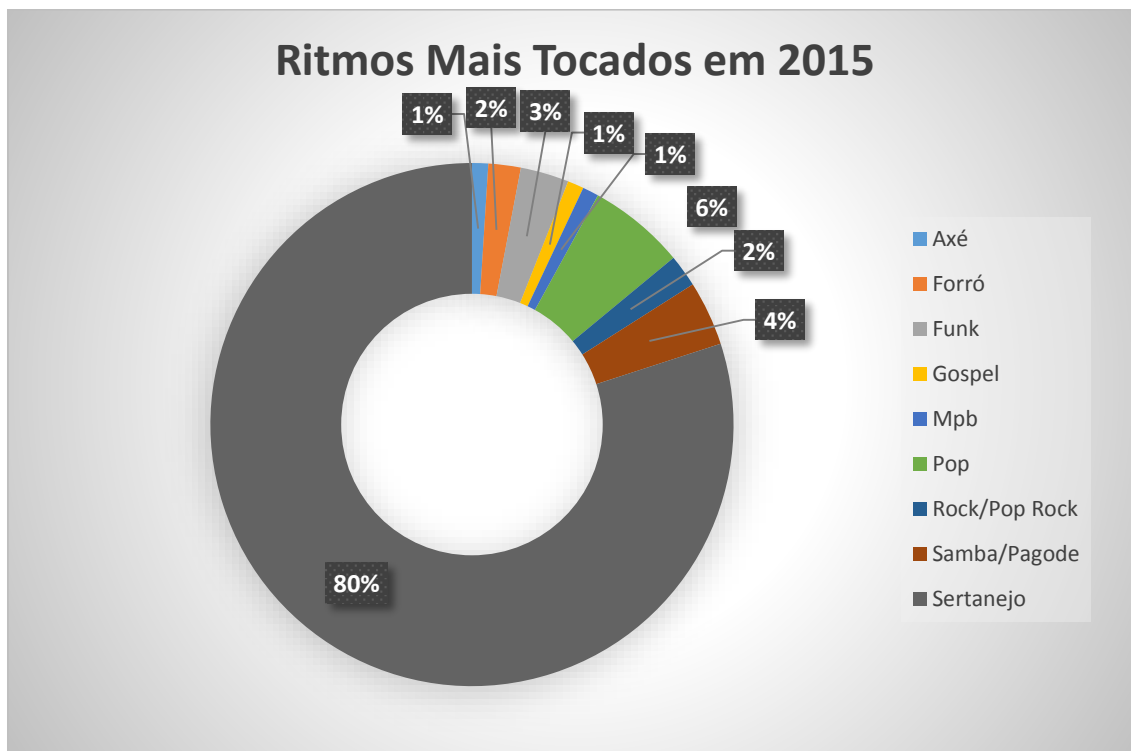


Figura 1. Distribuição das 100 músicas mais tocadas no Brasil em 2015 segundo os ritmos musicais

⁸ Os ritmos são automaticamente classificados pelo *software AudioMonitor*. Todos os ritmos contidos neste trabalho são uma versão *pop* dos ritmos tradicionais, ou *raiz*.

⁹ A música "O Que É Que Sou Sem Jesus", do cantor Padre Alessandro Campos, é categorizada como gospel em virtude de seu conteúdo, embora tanto o ritmo da canção religiosa quanto a indumentária do cantor sejam de estilos sertanejos.

As canções, todavia, não são distribuídas de maneira equidistante ao longo do *ranking*. Em termos da diferença entre o número de execuções de uma canção em relação à canção subsequente no *ranking*, observa-se uma variação inconstante. Podem-se verificar, por exemplo, desde canções com um número de execuções proporcionalmente próximo ao da canção seguinte, como é o caso da canção #5 e da canção #6 (“Os Anjos Cantam” e “Mudando de Assunto”, respectivamente), que diferem em apenas 1.395 execuções (<1%), como podem ser observadas canções cuja distância é maior, como é o caso da canção #7 e da canção #8 (“Amiga Linda” e “10 Minutos Longe de Você”, respectivamente), cuja diferença é de 17.283 execuções (>5%). A Tabela 1 apresenta o número total de execuções das músicas mais tocadas, considerando um intervalo de 10 músicas a partir da canção #10 a fim de exemplificar a amplitude da variabilidade do número total de execuções entre elas. A lista completa pode ser consultada no Apêndice A.

Tabela 1. *Músicas mais tocadas no Brasil em 2015, ordenada por número absoluto de execuções*

Posição	Execuções	Música	Artista	Ritmo
#1	469.292	Escreve Aí	Luan Santana	Sertanejo
#2	394.337	Suíte 14	Henrique e Diego	Sertanejo
#3	376.225	O Defensor	Zezé Di Camargo e Luciano	Sertanejo
#4	374.108	Vai Vendo	Lucas Lucco	Sertanejo
#5	358.931	Os Anjos Cantam	Jorge e Mateus	Sertanejo
#6	357.536	Mudando de Assunto	Henrique e Juliano	Sertanejo
#7	340.253	Amiga Linda	João Bosco e Vinicius	Sertanejo
#8	325.640	10 Minutos Longe de Você	Victor e Léo	Sertanejo
#9	319.612	Aquele 1%	Marcos e Belutti	Sertanejo
#10	318.953	Toca Um João Mineiro e Marciano	Jads e Jadson	Sertanejo
#20	261.391	Poeira da Lua	Marcos e Belutti	Sertanejo
#30	214.839	Hoje	Ludmilla	Funk
#40	185.896	Saudade de Você	Zé Felipe	Sertanejo
#50	161.361	Se É Pra Beber Eu Bebo	Gusttavo Lima	Sertanejo
#60	143.873	Imagina Com as Amiga	Bruninho e Davi	Sertanejo
#70	133.879	Fui Fiel	Gusttavo Lima	Sertanejo
#80	128.421	Sem Limites Para Sonhar	Vitor e Léo	Sertanejo
#90	118.138	Fora de Área	Fred e Gustavo	Sertanejo
#100	105.539	Camarote	Wesley Safadão	Forró

Em termos dos ritmos mais tocados, a música sertaneja, além de corresponder a 80% das músicas mais tocadas no Brasil, ocupa as 29 primeiras posições do *ranking*. Apenas na 30ª posição aparece a primeira colocada de outro ritmo – no caso, o *funk*¹⁰ “Hoje”, da cantora Ludmilla. Já os demais ritmos, passam a aparecer, de forma espaçada, no restante do *corpus*: o *rock/pop rock* na 36ª posição, o axé na 38ª, o samba/pagode na 41ª, o *pop* na 43ª, o forró na 49ª¹¹, a MPB na 85ª e a música gospel na 96ª.

Tabela 2. Primeira canção de cada um dos ritmos no ranking geral

Nº de Execuções	Posição	Ritmo	Música	Artista
469292	1	Sertanejo	Escreve Aí	Luan Santana
214839	30	Funk	Hoje	Ludmilla
197019	36	Rock/Pop Rock	Diz Pra Mim	Malta
188554	38	Axé	Cartório	Claudia Leitte
179936	41	Pagode	1 Metro e 65	Sorriso Maroto
174131	43	Pop	Ritmo Perfeito	Anitta
162693	49	Forró	Porque Homem Não Chora	Pablo
122477	85	Mpb	A Noite	Tiê
107956	96	Gospel	O Que É Que Eu Sou Sem Jesus	Padre Alessandro Campos

O número total de artistas, duplas ou grupos que interpretam as canções mais tocadas, no entanto, é de 48, ou seja, menos da metade do número de canções que compõe o *corpus* deste estudo. Conforme pode ser observado na Figura 2, diversos artistas possuem mais de uma música no *ranking*, como a dupla sertaneja Victor e Léo, que possui 5 músicas simultâneas nas paradas de sucesso¹². Somente 20 artistas possuem apenas uma única canção no *ranking* geral.

¹⁰ As três músicas classificadas como *funk* neste trabalho (“Hoje” e “Te Ensinei Certin”, da cantora Ludmilla, e “No Meu Talento”, da cantora Anitta) são, mais precisamente, *funk melody*, um subgênero do *funk carioca*.

¹¹ O forró “Homem Não Chora”, do cantor Pablo, é considerado um subgênero do forró, intitulado *forró sofrência*, cujas letras são consideradas dramáticas.

¹² “Dez Minutos Longe de Você”; “Na Linha do Tempo”; “Tudo com Você”; “Caminhos Diferentes” e “Sem Limites Pra Sonhar”.

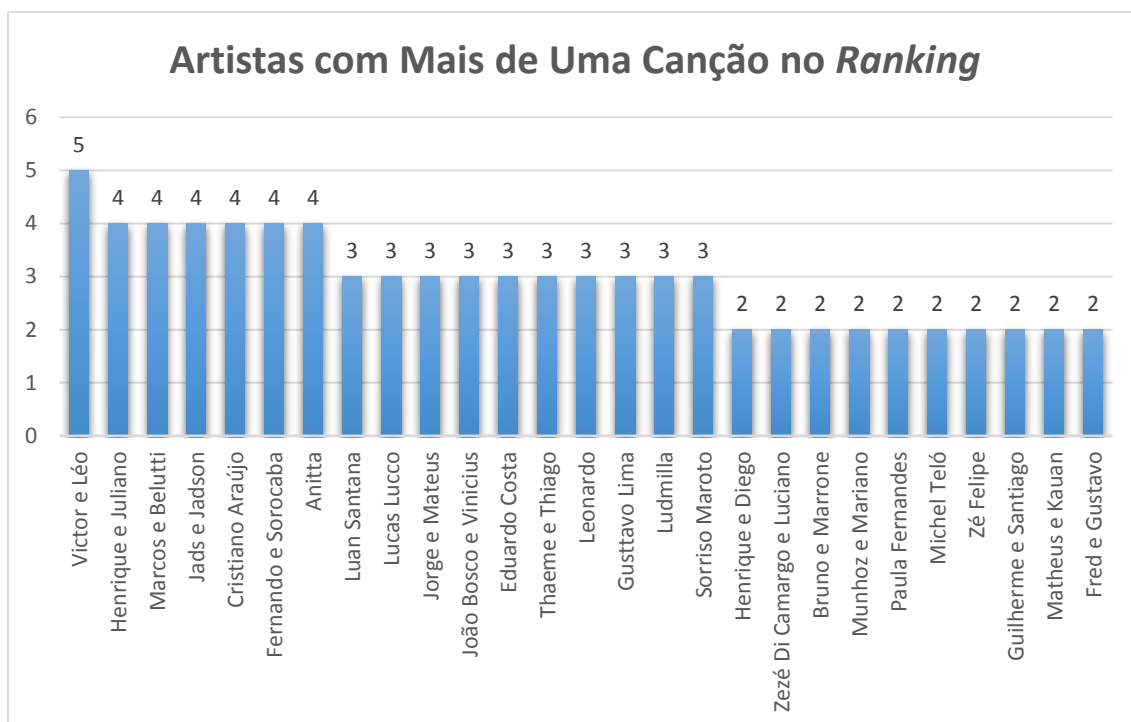


Figura 2. Artistas com mais de uma música dentre as 100 músicas mais tocadas no Brasil em 2015

Ainda sobre a relação entre as músicas mais tocadas e seus intérpretes, há nove canções gravadas em colaboração entre os próprios artistas que estão no *ranking*, como pode ser observado na Tabela 3.

Tabela 3. Colaboração musical entre os artistas que possuem músicas no ranking das mais tocadas em 2015

Cantor	Música	Posição	Participação Especial
Leonardo	Um Degrau na Escada	2	Eduardo Costa
Victor e Léo	10 Minutos Longe de Você	8	Henrique e Juliano
Marcos e Belutti	Aquele 1%	9	Wesley Safadão
Michel Teló	Implorando Pra Trair	46	Gusttavo Lima
Jads e Jadson	Colo	48	Victor e Léo
Leonardo	Como Eu Chorei	52	Eduardo Costa
João Bosco e Vinicius	Me Leva Pra Casa	53	Zezé Di Camargo e Luciano
Kleo Dibah e Rafael	Cicatrizes	67	Gusttavo Lima
Ludmilla	Te Ensinei Certo	77	Claudia Leitte

Quanto à faixa etária dos artistas, a idade média dos cantores¹³ é de 32 anos, sendo o cantor mais velho do *ranking* o sertanejo Leonardo, nascido em 1963, e o mais novo Zé Felipe, seu filho, nascido em 1998.

Quanto ao local de origem dos artistas, a maior parte dos cantores presentes nas paradas de sucesso é proveniente de cidades interioranas: 29 artistas, do total de 48.

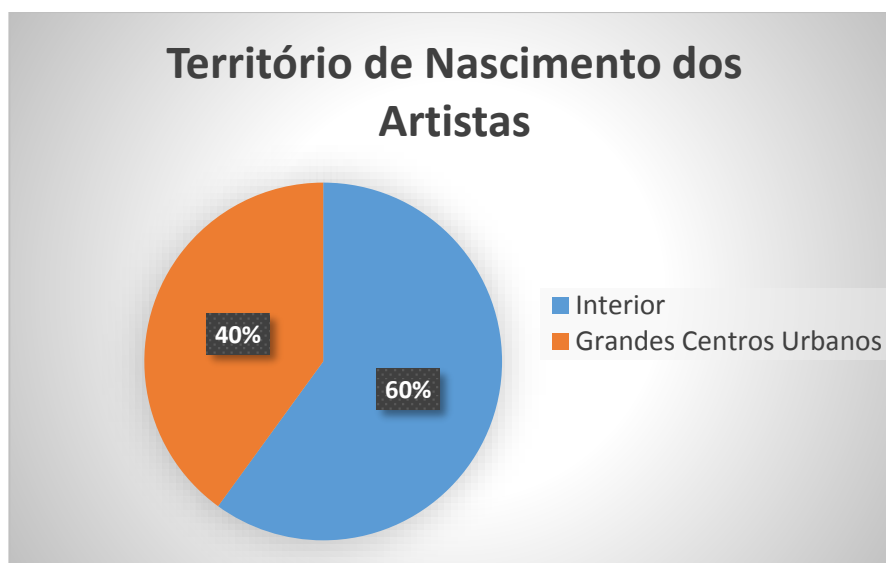


Figura 3. Território de nascimento dos artistas que interpretam as canções mais tocadas no Brasil em 2015

Quanto ao estado de origem dos cantores, um quarto de todos os artistas das paradas de sucesso é de Minas Gerais (12). Outro estado com representatividade expressiva é o estado de Goiás, que responde pela origem de 10 dos 48 artistas presentes no *ranking*. Vale ressaltar, ainda, que apenas 12, dos 26 estados brasileiros, estão presentes no *ranking*, conforme dados apresentados na Figura 4.

¹³ A data de nascimento dos cantores foi extraída das biografias contidas em seus *sites* oficiais.

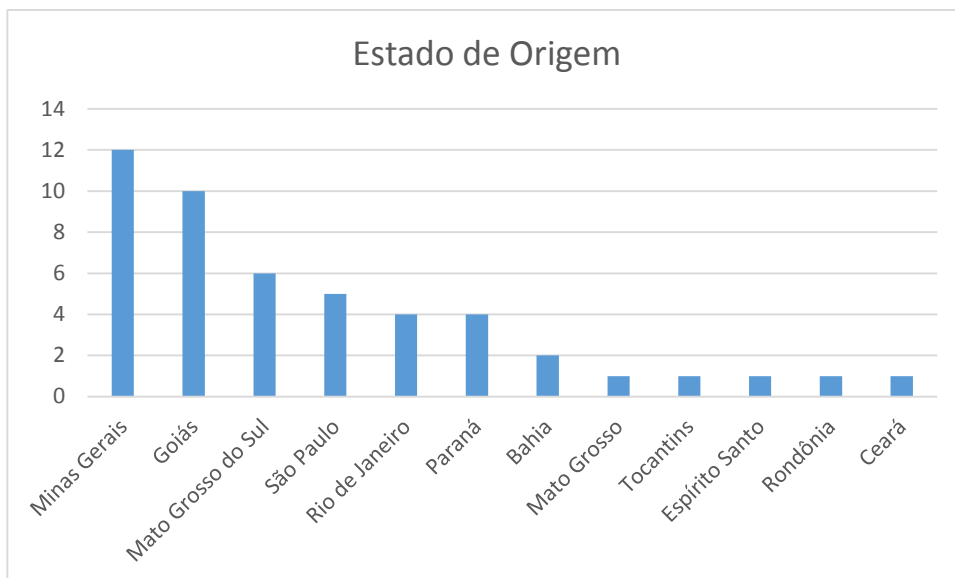


Figura 4. Estado de origem dos artistas que interpretam as canções mais tocadas no Brasil em 2015

Quanto ao sexo dos cantores, há uma forte predominância do sexo masculino entre os intérpretes: 86 das 100 músicas são interpretadas por homens, ao passo que apenas 11 são interpretadas por mulheres e 3 por duplas¹⁴.

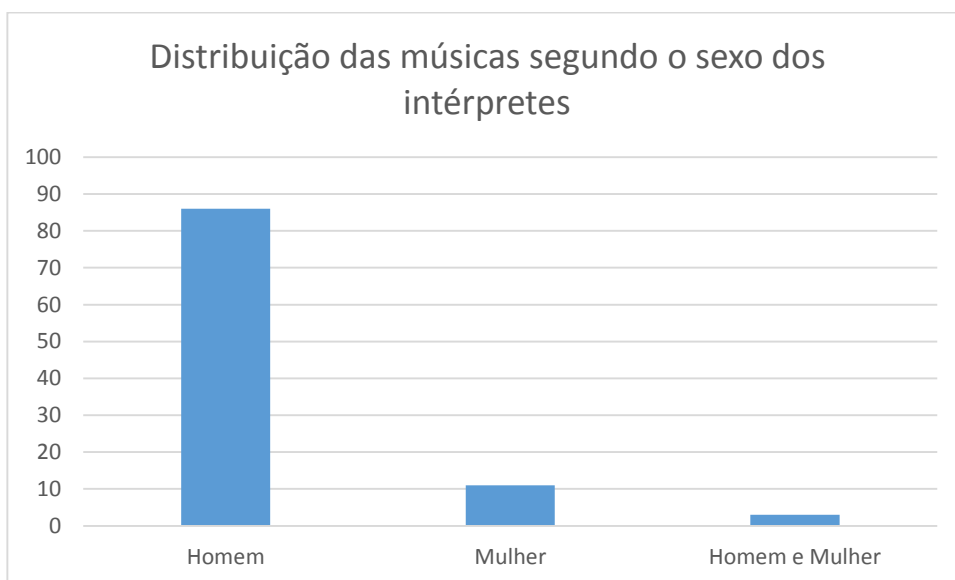


Figura 5. Distribuição das músicas segundo o sexo dos intérpretes

¹⁴ Todas elas da dupla Thaeme e Thiago.

Por se tratar de um *ranking* predominantemente sertanejo, é expressivo o número de duplas (23) e de cantores solo (20), sendo apenas 10% das canções interpretadas por grupos ou bandas (5), conforme pode ser observado na Figura 6.

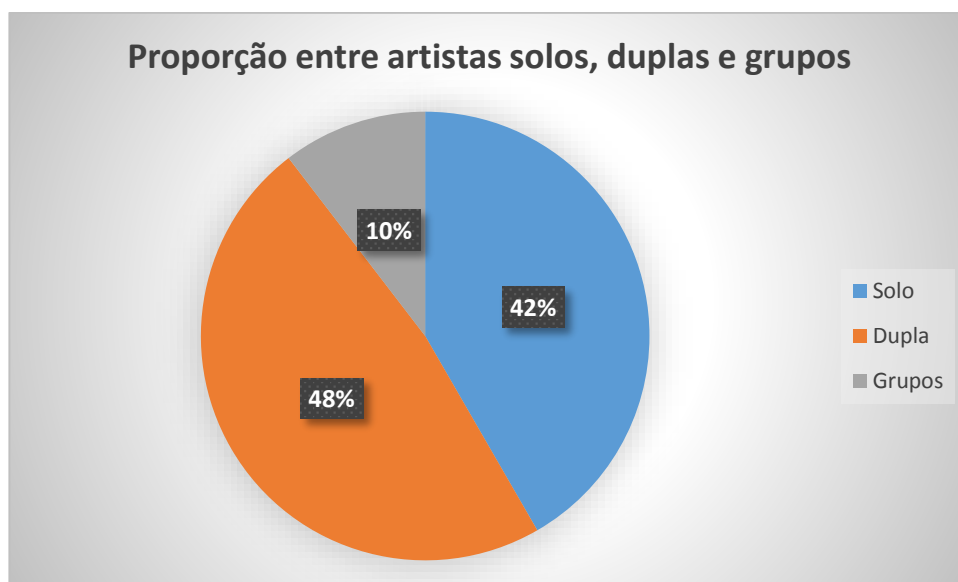


Figura 6. Proporção entre artistas solo, duplas e grupos entre as músicas mais executadas em 2015

Quanto à diferença entre o que é veiculado em cada uma das macrorregiões brasileiras (Sul, Sudeste, Centro-Oeste, Norte e Nordeste), algumas características relativas à tradição musical de cada território podem ser observadas, conforme indicado na Tabela 4.

Observa-se que a *Região Sul* possui 6 músicas sertanejas a mais que a média nacional, e menor conteúdo nos ritmos forró (-2), funk (-1), gospel (-1) e samba/pagode (-2). Já a *Região Sudeste* reflete sua realidade no *ranking* nacional, de maneira que suas diferenças são bastante inconspícuas: 1 faixa sertaneja, 1 gospel e 1 forró a menos e 1 faixa funk, 1 pop e 1 samba/pagode a mais.

A *Região Centro-Oeste*, território de origem da maior parte dos intérpretes sertanejos do *ranking* nacional, possui também a maior quantidade de músicas sertanejas em suas paradas de sucesso de todas as Regiões: são 10 músicas sertanejas a mais que a média

nacional, totalizando 90 canções. Quanto aos ritmos de presença inferior à média nacional, estão: o pop (-4), o samba/pagode (-3), o funk (-1), o gospel (-1) e a MPB (-1).

A *Região Norte*, por sua vez, se caracteriza por menor presença de músicas sertanejas (-5), gospel (-1) e forró (-1), e por maior incidência dos ritmos funk (+2), rock/pop rock (+2), samba/pagode (+2) e pop (+1). Por fim, ocupando a posição de maior heterogeneidade rítmica em comparação às execuções musicais nacionais, o *Nordeste* apresenta frequência substancialmente menor do gênero sertanejo (-27). Ocupando sua posição, se encontram, na primeira colocação, o forró (+11), posteriormente, o gospel (+6), o samba/pagode (+3), o funk (+3), o axé (+2) e a mpb (+2).

Tais dados sugerem a permanência de determinadas características regionais em meio à homogeneidade das paradas de sucesso. Tabelas contendo as músicas que são acrescentadas e as que são retiradas do *ranking* nacional na constituição dos *rankings* regionais podem ser encontradas nos Apêndices B, C, D, E e F.

Tabela 4. *Ritmos mais tocados nas macrorregiões brasileiras*

Ritmo	Região					
	Nacional	Sul	Sudeste	Centro-oeste	Norte	Nordeste
Axé	1	1	1	1	1	3 (+2)
Forró	2	0 (-2)	1 (-1)	2	1 (-1)	13 (+11)
Funk	3	2 (-1)	4 (+1)	2 (-1)	5 (+2)	6 (+3)
Gospel	1	0 (-1)	0 (-1)	0 (-1)	0 (-1)	7 (+6)
MPB	1	1	1	0 (-1)	1	3 (+2)
Pop	6	6	7 (+1)	2 (-4)	7 (+1)	6
Rock/Pop Rock	2	2	2	2	4 (+2)	2
Samba/Pagode	4	2 (-2)	5 (+1)	1 (-3)	6 (+2)	7 (+3)
Sertanejo	80	86 (+6)	79 (-1)	90 (+10)	75 (-5)	53 (-27)
Total	100	100	100	100	100	100

Nota: O conteúdo entre parênteses se refere ao acréscimo (+) ou decréscimo (-) de determinados gêneros musicais em cada *ranking* regional, tendo como base comparativa o *ranking* nacional.

Observa-se, ainda, que o amor romântico é tema privilegiado na música popular brasileira contemporânea. Conforme pode ser observado na Figura 7, apenas 5, das 100 canções mais tocadas em 2015, não tratavam de alguma dimensão do amor romântico. As outras temáticas são: festa (“O Que Acontece na Balada”, da dupla sertaneja Thaeme e

Thiago); lazer do trabalhador (“Farra, Pinga e Foguete”, da dupla sertaneja Bruno e Barreto e “Dia Dez”, da dupla sertaneja Fernando e Sorocaba); abraço (“Dentro de um Abraço”, do grupo de pop-rock Jota Quest), e, por fim, o culto cristão católico (“O Que É Que Eu Sou Sem Jesus?”, do padre Alessandro Campos).

É relevante salientar que, não obstante as canções supracitadas não pertencerem ao rol de canções com letras predominantemente românticas, três delas fazem referência ao relacionamento romântico de forma indireta. Em “O Que Acontece Na Balada”, o indivíduo que chega na festa declara ter deixado sua/seu companheira(o) sob a impressão de que estava em casa: *“Alguém me viu aqui? Não! Eu também não vi ninguém! Estava em casa e fui dormir com saudade do meu bem”*. Em “Farra, Pinga e Foguete”, os cantores, antes de desenvolverem a canção enfatizando o lazer do trabalhador, afirmam: *“Hoje eu quero um dia de sossego, eu quero paz. Sentir o cheiro dela, o que eu nem me lembro mais”*. Por fim, em “Dentro de um Abraço”, encontramos as seguintes afirmações: *“E se faltar a luz fica tudo ainda melhor, o rosto contra o peito, dois corpos em um amasso, dois corações batendo juntos em descompasso”*.

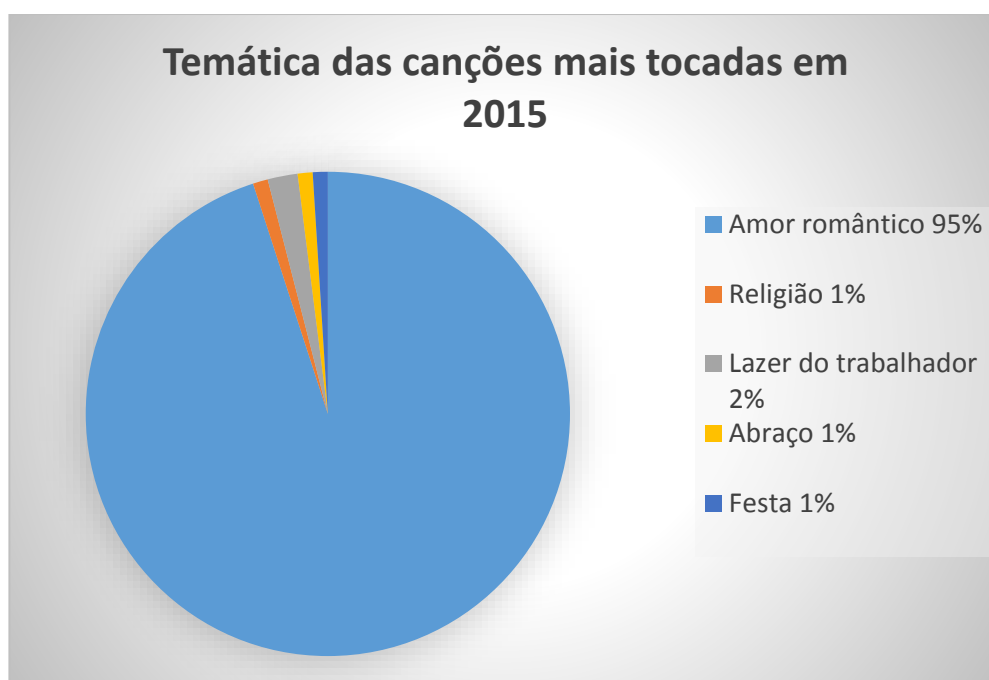


Figura 7. Temáticas das canções mais tocadas nas rádios brasileiras em 2015.

As músicas são, em sua maioria, escritas como um diálogo (Figura 8), onde o cantor diz o que sente, em primeira pessoa, a um interlocutor direto, tratado na segunda pessoa do singular. São comuns frases como: “*Como é que você ainda tem coragem de falar comigo?*”¹⁵, ou “*Mais uma vez você mudou e a gente nem se fala mais*”¹⁶ ou ainda “*Eu vou te amar nas outras vidas que virão*”¹⁷.

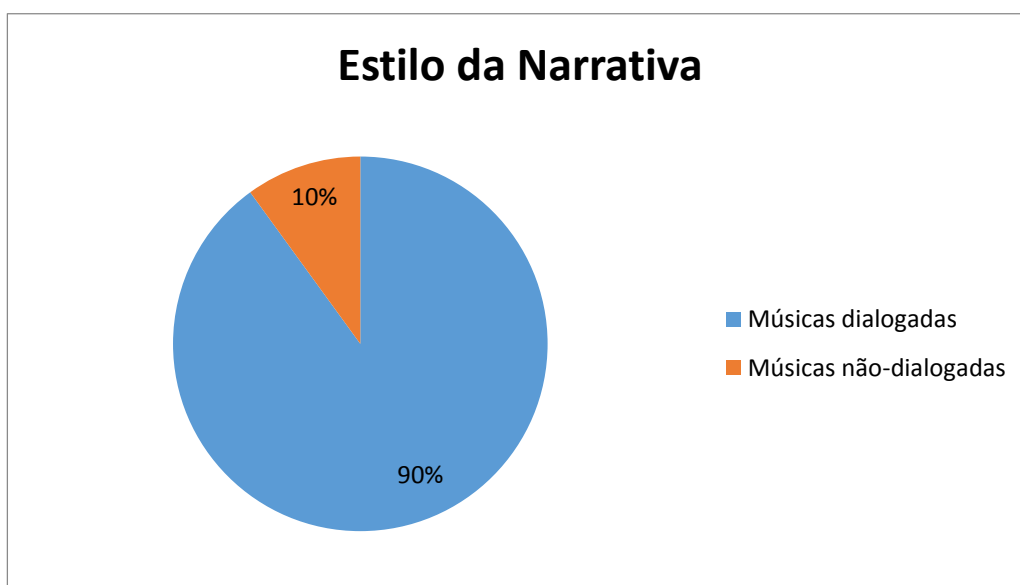


Figura 8. Estilo da narrativa adotado nas canções mais tocadas no Brasil

Em função dos objetivos do presente estudo, centrado na temática do amor romântico, foram selecionadas apenas as canções que se referem ao tema. Conforme já enfatizado, elas constituem 95% do *corpus* total, e serão analisadas na seção seguinte.

¹⁵ Wesley Safadão – Camarote

¹⁶ Ludmilla – Não Quero Mais

¹⁷ Jorge e Mateus – Os Anjos Cantam

Análise das letras das canções mais tocadas nas rádios brasileiras em 2015

Os resultados desta seção foram divididos em três diferentes subseções, apresentadas a seguir.

I - As representações sociais de amor romântico nas músicas mais tocadas nas rádios brasileiras em 2015

Do *corpus* de 95 letras de música, isto é, das 95 Unidades de Contexto Inicial (UCI) que compuseram o banco de dados processado, 71% foi analisado pelo *software* Alceste; o equivalente, neste caso, a 226 Unidades de Contexto Elementar (UCEs) – estatisticamente, um bom índice de aproveitamento (Kronberger & Wagner, 2002).

A análise lexical efetuada pelo *software* foi apresentada através da Classificação Hierárquica Descendente (CHD), formada pelas classes onde se observam os valores dos qui-quadrados de cada palavra relevante à composição de cada classe. A CHD dos termos pertencentes às letras das canções mais executadas nas rádios brasileiras foi sistematizada em 4 classes e organizadas em 2 eixos principais e 2 subeixos, conforme exemplificado na Figura 9.

As palavras foram organizadas em ordem decrescente em relação aos seus qui-quadrados, cujos valores representam a força de associação entre a palavra e a classe a qual ela pertence, e nomeadas posteriormente em função de seus contextos (Kronberger & Wagner, 2002). Para a contextualização dessas unidades lexicais, serão apresentadas, ainda, as UCEs que compõem seu contexto narrativo na análise, conforme sugerido pelo *software* Alceste. Sua contextualização é reforçada a partir da apresentação do valor percentual da classe na totalidade do corpus analisado e com o R, que representa o grau de relação entre as classes.

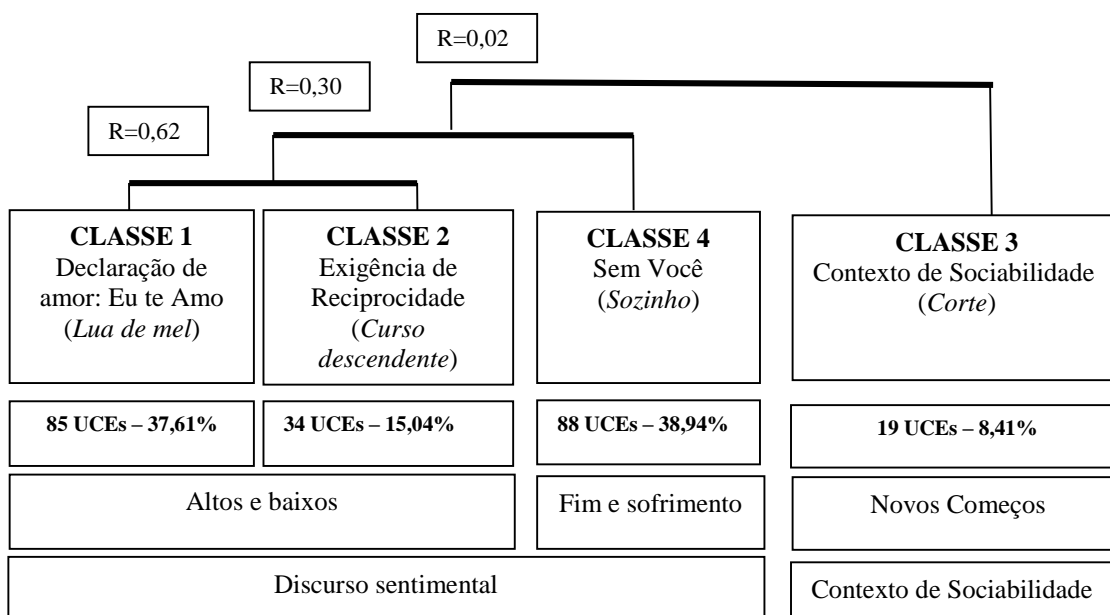


Figura 9. Dendrograma com as classes identificadas pelo software Alceste

No primeiro eixo, *Discurso sentimental*, estão evidenciadas as classes relativas à interação entre dois indivíduos já na condição de casal. A narrativa deste eixo é íntima, e se dá entre duas pessoas que possuem uma história em comum. O eixo é formado por três classes distintas, nomeadas *Declaração de amor: eu te amo* (Classe 1), *Exigência de reciprocidade* (Classe 2) e *Sem Você* (Classe 4), com relação de $R=0,30$ entre si. O subeixo *Altos e baixos* retrata a variação entre os momentos de felicidade (Classe 1 – *Declaração de amor: eu te amo*) e infelicidade (Classe 2 – *Exigência de reciprocidade*) de um casal, e apresenta uma correlação de $R=0,62$, o que indica forte conexão entre seus conteúdos (Menandro, 2004). O segundo eixo *Discurso sentimental* se contrapõe ao eixo *Contexto de sociabilidade*, composto pela Classe 3, que descreve situações anteriores ao início do relacionamento formal entre os sujeitos que se cortejam.

Na Classe 1, foram reunidas 86 palavras e 85 UCEs (37,61% do *corpus* analisado), com uma média de 17,94 palavras analisadas por UCE. Já a Classe 2 apresenta 70 palavras e 34 UCEs (15,04% do *corpus*), com uma média de 19,29 palavras analisadas por UCE. O

subaixo a que as Classes 1 e 2 se conectam, *Fim e sofrimento*, é formado por uma única classe (Classe 4 – *Sem Você*), composta por 88 UCEs (38,94% do *corpus*) e 58 palavras, com média de 17,84 palavras por UCE. Neste eixo são evidenciados tanto comportamentos de tentativa de retorno quanto de conformidade com o fim do relacionamento.

Por fim, o segundo eixo, *Novos começos*, corresponde, cronologicamente, à primeira etapa no drama da corte, isto é, à abordagem que um sujeito dirige ao outro, que poderá ou não dar origem ao relacionamento romântico. O eixo conta apenas com a Classe 3, *Contexto de sociabilidade*, que responde por 19 UCEs (8,41% do total) e 94 palavras, com uma média de 17,13 palavras por UCE. As palavras que compõe cada uma das classes, bem como seus contextos e eixos de relação serão destrinchados e contextualizados a seguir.

A Classe 1 (Tabela 5), *Declaração de amor: eu te amo*, se refere ao ideal romântico do ponto de vista do apaixonado, com promessas de amor eterno, incondicional e monogâmico. Nesta fase, observa-se um discurso feliz e otimista, vinculado ao momento inicial do cortejo. Esse conteúdo corresponde à fase da lua de mel dentro das fases apontadas por Horton (1957) e Pontual e colaboradores (2016).

Tabela 5. *Classificação Hierárquica Descendente da Classe 1*

Termo	Chi-2	Termo	Chi-2
Ver	18.03	Tao	4.69
Te	15.96	Vejo	3.92
Dizer	14.72	Veio	3.92
Amar	13.45	Nesse+	3.92
Mundo	10.26	Mentir+	3.92
Caminho+	10.22	Nem	3.76
Vez	9.63	Paixao	3.52
Amo	9.63	Todo+	3.37
Só	9.54	Depois	3.37
Tempo	9.08	Nossa	3.34
Sonho+	8.80	Ate	3.34
Faz	8.39	Me	2.98
Voce+	7.93	Vida+	2.43
Viv	7.27	Verd	2.43
Pens+	7.12	Sozinho+	2.43
Lembr+	6.75	Ouvir	2.43
Estar+	6.75	Nosso+	2.43
Voz	6.75	Juro	2.43
Raridade	6.75	Jeito	2.43
Mil	6.75	Fugir	2.43

Desejo	6.75	Flores	2.43
Seu+	6.26	Falta	2.43
Amor	5.96	Domingo	2.43
Mais	5.88	Consegu+	2.43
Ainda	5.88	Busc+	2.43
Quer+	5.84	Sonh+	2.22
Manha	5.49	Sol	2.22
Vi	5.04	Fim	2.22
Louco+	5.04	Anjo+	2.22
Corpo	5.04	Acredit+	2.22
Passou	4.94	Pass+	2.19
Mesm+	4.94	Olhar	2.19
Mal	4.94	Medo	2.19
Acord+	4.94		

A palavra ‘ver’, por exemplo, que aparece com o maior chi-quadrado da classe, surge no *corpus* em contextos de declaração de amor, tanto no sentido literal (“*tudo é nada sem você, eu tô chegando pra te ver*¹⁸”) quanto no sentido figurado (“*raridade é ver que o mundo hoje é meu e seu, é confiar em mim.*¹⁹”). A segunda palavra mais representativa dessa classe, ‘te’, revela tanto o caráter íntimo e dialogado das letras das músicas quanto seu conteúdo predominantemente interativo: “*já te amo tanto sem te conhecer*²⁰”, “*quando te vi, a paixão veio à tona*²¹”. O termo ‘dizer’ aparece tanto vinculado com o termo anterior (te): “*Quero te dizer sem medo de amar, eu quero você*²²” quanto em outros contextos de declaração romântica (“*Eu te amo e devia dizer todo dia, meu mundo tem um jeito todo seu*²³” e “*Teu jeito simples de dizer que sou especial*²⁴”).

A palavra ‘amar’, frequente em todo o *corpus* deste estudo, se destaca na Classe 1 em contextos otimistas, como nos trechos: “*Só o amor faz voar, meu amor, vivo pra te amar*²⁵” e “*Enquanto a luz do sol brilhar, não vou parar, eu vou te amar*²⁶”. A próxima palavra da CHD, ‘mundo’, se junta ao rol de figuras de linguagem hiperbólicas utilizadas em

¹⁸ Victor e Léo – 10 minutos sem você

¹⁹ Luan Santana – Raridade

²⁰ Jorge e Mateus – Os Anjos Cantam

²¹ Jorge e Mateus – Nocaute

²² Onze: 20 – Sem Medo de Amar

²³ Sorriso Maroto – 1 Metro e 65

²⁴ Anitta – Ritmo Perfeito

²⁵ Victor e Léo – Tudo Com Você

²⁶ Jads e Jadson – Amo Você

declarações de amor romântico, conforme pode ser observado em “*O teu sorriso, meu mundo, ficar sem não sou capaz*²⁷” e “*Quero ser seu mundo, vem com tudo, vem matar o meu desejo*²⁸”.

Ainda na Classe 1, ‘Caminho’, termo com o chi-quadrado de 10.22, é utilizado nesta classe em seu sentido figurado (“*Os nossos caminhos diferentes me levam a você*²⁹”), bem como literal (“*No caminho compro flores, nossa noite de amor as flores vão testemunhar*³⁰”). A próxima palavra, ‘vez’, é utilizada para dar ênfase à recorrência do sentimento amoroso, conforme pode ser observado em “*Essa mistura louca de desejo, me perco toda vez que eu te vejo*³¹” e em “*Toda vez que você liga o meu coração dispara e tudo faz sentido*³²”. ‘Amo’, de forma mais específica, surge nesta classe em contextos de declarações diretas de amor, sem dúvidas ou ressalvas (“*Te amo eternamente de verdade*³³”, “*Amo você, nunca vi um amor tão forte assim*³⁴”). A palavra ‘só’ aparece no sentido de ‘somente’, reforçando a posição exclusiva da pessoa amada na visão daquele que faz a declaração: “*Só você pra me ganhar com um olhar*³⁵”, “*O meu coração só tem lugar pra você, só você*³⁶”). A palavra ‘tempo’ é utilizada para falar do tempo tanto de forma impessoal (“*Na linha do tempo o destino escreveu com letras douradas, você e eu*³⁷”) quanto em relação à própria história do sujeito (“*Há quanto tempo eu esperava encontrar alguém assim*³⁸”), em ambos os casos utilizados como um recurso reforçador do sentimento do amante apaixonado.

O *software* destaca, ainda, determinados trechos das canções analisadas, aqui chamadas de UCEs, que retratam elementos constitutivos do universo simbólico da classe

²⁷ Zé Felipe – Saudade de Você

²⁸ Onze: 20 – Sem Medo de Amar

²⁹ Victor e Léo – Caminhos Diferentes

³⁰ João Bosco e Vinícius – Indescritível

³¹ Onze: 20 – Sem Medo de Amar

³² Victor e Léo – Caminhos Diferentes

³³ Luan Santana – Raridade

³⁴ Jads e Jadson – Amo Você

³⁵ Henrique e Diego – Suíte 14

³⁶ Onze:20 – Sem Medo de Amar

³⁷ Victor e Léo – Na Linha do Tempo

³⁸ Victor e Léo – Na Linha do Tempo

analisada³⁹. A primeira UCE apresentada pelo Alceste é extraída da canção *Suíte 14*, da dupla sertaneja Henrique e Diego:

E o que me #faz #ver o #dia #mais lindo, #viver #em #paz, nos dois num #so
#caminho. vou de mansinho, veja, #te #amo, odeio, mas #mesmo assim #quero
#voce. (x²=17)

Outras UCEs relevantes para o contexto em análise apresentam declarações de amor diretas, como podem ser observadas nos fragmentos extraídos das canções *Tudo Com Você*, dos artistas Victor e Léo, e *Raridade*, de Luan Santana:

#so o #amor #faz voar, meu #amor, #vivo #pra #te #amar. (x²=16) (*Tudo Com Você*, Victor e Léo)⁴⁰;
#acredite, e #raridade, #eu #te #amo eternamente de #verdade, minha jade.
(x²=6) (*Raridade*, Luan Santana).

A canção *Nocaute*, de Jorge e Mateus, no mesmo sentido, relata a perpetuação do sentimento romântico que, de acordo com o apaixonado, não se abala com o passar do tempo:

recai quando #te vi, a #paixao #veio a tona. fui a nocaute, beijei a lona. O meu
#corpo tremeu, o #tempo #passou, a #vida mudou, mas #eu continuo #seu.
(x²=10).

A UCE seguinte, extraída da canção *Domingo de Manhã*, da dupla sertaneja Marcos e Belutti, contém o exagero característico desta classe, com ênfase na presença física da pessoa amada como condição do divertimento do amante:

#domingo de #manha marcos_belutti ta com #voz de sono, foi #mal se #te
#acordei. desligue e volte a #dormir. #depois me ligue aqui. #eu #nem sei o
que faria #nesse inverno. qualquer coisa que nao fosse com #voce me causaria

³⁹ As palavras precedidas pelo caractere # são aquelas relevantes para a constituição da classe

⁴⁰ Canção e intérprete

tedio. poderia #estar agora no espaco #em #um modulo lunar, oh que chato.
(x²=10).

O pensamento ou o sonho romântico, característicos da *Declaração de amor: eu te amo*, se encontram bem exemplificado nas UCEs retiradas das canções *Indescritível*, de João Bosco e Vinícius, *Os Anjos Cantam*, da dupla Jorge e Mateus e *Que Sorte a Nossa*, de Matheus e Kauen:

to no trabalho, #pensamento #em #voce. #tao desconcentrado, #so #penso #em #te #ver. #pra onde #quer que #eu olhe, #em #cada canto #voce parece #estar aqui. (x²=9) (*Indescritível*, João Bosco e Vinícius);

E que nos meus #sonhos #voce e linda, pessoalmente e #mais linda #ainda. nosso #amor #veio de #outras #vidas. #eu vou #te #amar nas #outras #vidas que virao. (x²=7) (*Os Anjos Cantam*, Jorge e Mateus);

que sorte a #nossa mateus_kauan diz que #pensa tanto #em mim, que ta #querendo me #ver. diz que ta me #lembrando bastante, #acredito #em #voce. to sabendo de #tudo, to lendo #seus recados. minhas fotos que #voce curtiu, to #seguindo #voce. (x²=7) (*Que Sorte a Nossa*, Matheus e Kauen).

Por fim, outro tema representativo da classe, apontado pelo *software*, é o do amante que sonha em se tornar a razão da existência da pessoa amada:

#amo #voce jads_jadson #faz #tempo que #eu nao sei me controlar, reajo #nesse #jeito #tao perfeito que me #faz sonhar, me tira a razao. #eu pago o preco #pra nao #te deixar. enquanto houver motivo, #juro #pra #voce que vou lutar por essa #paixao. #quero ser tua respiracao, #seu suor, motivos #pra sorrir e o melhor que #existir #em #seu coracao. (x²=8) *Amo Você* (Jads e Jadson);

#quero ser #seu #mundo, vem com #tudo, vem matar o meu #desejo. #quero mergulhar no azul desse #olhar, poder navegar. #quero #te #dizer sem #medo de #amar, #eu #quero #voce. ($\chi^2=6$) *Sem Medo de Amar* (Onze: 20).

A Classe 2 (Tabela 6), *Exigência de reciprocidade*, refere-se tanto a incertezas e crises no relacionamento quanto a indícios de que ele está muito próximo do fim, contrariando as expectativas do que fora planejado na Classe 1. O tom do discurso é mais sombrio, e o descompasso entre o planejado e a realidade do momento é frequentemente atribuído ao comportamento do *outro*, uma vez que a música, predominantemente escrita em tom de diálogo, apresenta a versão dos acontecimentos do ponto de vista do cantor.

Tabela 6. *Classificação Hierárquica Descendente da Classe 2*

Termo	Chi-2	Termo	Chi-2
Embora	39.99	Duvid+	5.89
Diz	30.10	Vai	5.44
Favor	28.87	Entend+	4.11
Cham+	28.87	Precis+	3.89
Sent+	23.33	Tantos	3.89
Ou	23.33	Seja	3.89
Ir	23.33	Pois	3.89
Tent+	18.58	Entr+	3.89
Deixou	17.97	Nao	3.46
Tambem	16.88	Pass+	3.27
Sente+	16.88	Enquanto	3.27
Chor+	16.46	Coisa+	3.27
Por	14.71	Ai	2.97
Sair	12.85	Esper+	2.49
Porta	12.85	Sentiment	2.49
Falar	12.85	Posso	2.49
Fala+	12.12	Lagrima+	2.49
Coracao	11.62	Fazendo	2.49
Esta+	11.45	Dor	2.49
Agora	10.69	Dessa+	2.49
Hora+	10.02	Dentro	2.49
Diga	6.34	Entao	2.45
Bater	6.34	Te	2.38
Fora	5.89	Ser	2.08

O fim do relacionamento, todavia, é aqui apenas uma projeção, que aparece, de acordo com a canção, de forma mais ou menos decidida. A primeira palavra da Tabela 6, ‘embora’, já anuncia o tom do discurso proferido nesta classe. Em trechos como “*Estou indo embora, a*

*mala já esta lá fora, vou te deixar. Por favor, não implora, porque homem não chora*⁴¹” ou “*Diz você, diz o que vai ser da gente agora, ou me ama ou deixa eu ir **embora***⁴²”, podem ser observados elementos da terceira fase do *curso descendente* de Horton (1957), isto é, a *ameaça de abandono*. A palavra ‘diz’ manifesta a incredulidade do cantor frente às promessas de sua parceira: “***diz** que morre de amor por mim agora, depois de ter chorado rios, depois de tanto ter sofrido*⁴³” ou “*Você mente quando **diz** que está em outra e não quer mais voltar*⁴⁴”.

A próxima palavra da CHD, ‘favor’, aparece no contexto da súplica (*por favor*), que se utiliza da palavra anterior, ‘diz’, para expressar seu desejo: “***diz**, fala tudo por **favor**. Que mal te fiz eu? Pra me tratar assim como farrapo. Diga, que mal te fiz eu?*⁴⁵” e “*Diz que aceita, por **favor**, vale a pena lutar pra salvar o nosso amor*⁴⁶”. Tal momento dialoga com aquilo que é descrito pela segunda cena do curso descendente, chamado de *forças hostis* (Horton, 1957), que representam momentos de tensão em um relacionamento onde uma das partes percebe a presença de elementos desestabilizantes. O próximo termo da tabela, ‘cham+’, aparece no *corpus* com dois significados distintos: (1) o verbo *chamar*, aqui representando a quarta cena do curso descendente (*separação final*): “*Não me **chame** mais de amor, não me importo se você chorar. Eu não ligo, eu acho pouco pra quem nunca soube amar*⁴⁷”; e (2) o substantivo *chama*, aqui relacionado à cena 1 (*separação temporária*): “*Eu vou rezar pra gente se entender, eu tenho um plano pra reacender a nossa **chama***”.

O termo ‘sent+’, verbo emblemático de um *corpus* predominantemente romântico, faz coro aos itens anteriores ao se referir à ameaça de abandono do *curso descendente* (“*segue esse seu caminho, tenta me deixar sozinho. Vai **sentir** na pele a falta de um grande amor*⁴⁸” e

⁴¹ Pablo – Porque Homem Não Chora

⁴² Michel Teló – Implorando Pra Trair

⁴³ Bruno e Marrone – Agora

⁴⁴ Zé Felipe – Você Mente

⁴⁵ Gustavo Lima – Que Mal Te Fiz Eu? (Diz-Me)

⁴⁶ Sorriso Maroto – Lua de Mel

⁴⁷ Michel Teló – Coração Cansou

⁴⁸ Marcos e Belutti – Então Foge

“Você vai *sentir a falta de mim, você vai chorar, mas eu não vou ligar*⁴⁹”). A palavra ‘ou’ também está presente em ultimatoss sentimentais: “*cê que sabe amor, se a gente fica junto **ou dá um tempo***⁵⁰” e “*diz você, diz o que vai ser da gente agora, **ou me ama ou deixa eu ir embora***⁵¹”. ‘Ir’, ainda vinculada à saída de um dos indivíduos de uma relação, se apresenta na maior parte dos casos como descritiva da deserção do outro (“*se que **ir**, então vai. Vai pra casa do carai. Se não me ama, então vai*⁵²”), surgindo associada também ao primeiro termo da CHD (‘embora’): “*fala só pra não me dar moral que tá quase fazendo as malas, que vai pra Curitiba, vai tentar a vida, e não **ir embora** seria errar de novo*⁵³”.

O termo ‘tent+’, por sua vez, se relaciona ao interesse de uma das partes de não terminar a relação (“*No canto dessa sala, emperra. Eu ligo, acerto, eu erro e eu **tento**. Enquanto você fala espera, aflito eu fico e digo, eu não entendo*⁵⁴”; “*Na hora que você ficou em dúvida do sentimento eu tava aí dentro do seu coração. Agora eu já sei, pintou saudade, quer **tentar de novo** e a nossa vida tá em jogo*⁵⁵”). ‘Deixou’ apresenta, neste universo simbólico, tanto a conotação de efeito do amor (“*Meu amor é assim, bruto e sincero demais, sentimento sem fim, amo você, ninguém mais. Me **deixou** assim, sombra na escuridão*⁵⁶”) quanto a conotação de fim dele (“*Você mente que não sente mais saudade, **deixou de me amar***⁵⁷”). A palavra ‘também’, na maior parte dos casos, representa um elemento da quarta cena do curso descendente (*separação final*): “*E pode esquecer os beijos que eu te dei, as idas e voltas, esquece **também** do meu amor, o coração que usou cansou*⁵⁸”; “*Você **também** engole o choro e tenta disfarçar, vou convencer meu coração que nunca sentiu nada*⁵⁹”.

⁴⁹ Leonardo – Como Eu Chorei

⁵⁰ Cristiano Araújo – Cê Que Sabe

⁵¹ Michel Teló – Implorando Pra Trair

⁵² Munhoz e Mariano – Se Quer Ir Então Vai

⁵³ Marcos e Belutti – Então Foge

⁵⁴ Skank – Esquecimento

⁵⁵ Paula Fernandes – A Paz Desse Amor

⁵⁶ Guilherme e Santiago – Jogado na Rua

⁵⁷ Zé Felipe – Você Mente

⁵⁸ Michel Teló – Coração Cansou

⁵⁹ João Bosco e Vinícius – Amiga Linda

As UCEs características da Classe 2 se relacionam com o momento da despedida e com as emoções a ele relacionadas. Nas UCEs constituídas a partir das canções *Porque Homem Não Chora*, do cantor Pablo, e *Implorando Pra Trair*, de Michel Teló, podem ser observadas ameaças de abandono emitidas, de forma dialogada, pelo cantor:

porque #homem #nao #chora pablo #estou indo #embora, a #mala #ja #esta la #fora, #vou te #deixar. #por #favor #nao #implora, porque #homem #nao #chora e #nao pede perdao. (x²=54) (Porque Homem Não Chora, Pablo);

quer saber? A #solidao ta ali na sala, me #chamando pra #sair, e o #coracao dando porrada, #implorando pra trair. #diz voce, #diz o #que #vai #ser da gente #agora, #ou me #ama #ou #deixa eu #ir #embora. (x²=22) Implorando Pra Trair (Michel Teló);

Outras UCEs identificadas pelo *software* relatam as ameaças de abandono advindas do outro, que neste caso são interpretadas com desconfiança pelo emissor do discurso:

#pois e, #por mais #que esconda os #teus anseios, ta #deixando aflorar #teus devaneios. sua boca #diz #nao quer e meu ouvido #diz #duvido, #duvido. inventa #que ta saindo #desse relacionamento, #fala so pra #nao me dar moral #que ta quase #fazendo as #malas, #que #vai pra curitiba, #vai #tentar a vida, e #nao #ir #embora seria errar de novo. (x²=20) (Então Foge, Marcos e Belutti)

E #agora saiu dizendo #por ai #que #vai #embora encontrar outro amor. #nao #vou mais te impedir, #agora #ja #pode #ir, pra outra eu #dou meu amor. (x²=12) (Se Quer Ir Então Vai, Munhoz e Mariano);

Por fim, há a UCE baseada na canção *Esquecimento*, da banda Skank, que comunica o momento da Exigência de reciprocidade de forma mais imagética:

no #canto dessa sala, emperra. eu ligo, acerto, eu #erro e eu #tento. #enquanto voce #fala #espera, aflito eu fico e digo, eu #nao #entendo. #nao sei #por #que

voce insiste em demorar, eu quero #que voce #diga #ja. #que #seja no japao, jamaica #ou jalapao. no jaragua #ou na guine, de charrete #ou caminhao. (x²=17) (Esquecimento, Skank);

A Classe 4, *Sem você*, trata dos possíveis cursos de ação escolhidos pelo sujeito que se depara com a própria solidão após o fim do relacionamento. Conforme pode ser observado na Tabela 7, o conteúdo desta classe possui, em grande parte, características trágicas, e frequentemente é associado ao arrependimento, ao ressentimento e ao consumo de bebida alcoólica.

Tabela 7. *Classificação Hierárquica Descendente da Classe 4*

Termo	Chi-2	Termo	Chi-2
Lua	44.94	Onde	4.97
Volt+	42.11	Invent+	4.97
Rua	34.03	Cont+	4.97
Beber	34.03	Assim	4.85
Viola+	33.12	Mulher	4.53
Esper+	33.12	Ter	3.85
Casa	27.06	Lugar	3.81
Ninguem	13.56	Vou	3.50
Morr+	13.40	Nosso+	3.29
Ate	11.74	Pode	2.97
Dois	11.13	Som	2.45
Poder	9.15	Quanta+	2.45
Facil	6.63	Mandamento+	2.45
Dessa+	6.63	Fale+	2.45
Continu+	6.63	Estrela+	2.45
Tenh+	6.34	Daquele+	2.45
Nos	6.16	Acab+	2.45
Noite+	5.34	Teu+	2.39
Sorriso+	4.97	Homem	2.32
Sonh+	4.97	Com	2.28
Peito	4.97	Sem	2.06

A fase corresponde à etapa do *Fim e sofrimento*, dentro da classificação de Pontual e colaboradores (2016), que se subdivide em momentos de súplicas por uma nova chance e de aceitação do fim da relação. O fim do ciclo amoroso é lamentado, principalmente, através do abuso de bebida alcoólica, muitas vezes descrito de forma orgulhosa pelo indivíduo etilista.

A primeira palavra, ‘lua’ (Tabela 7), aparece tanto como lamento (“*E o que me prometeu, será que se esqueceu? De todos nossos planos, nossos filhos, nosso apartamento,*

da nossa **lua** de mel, do nosso casamento? Como pude acreditar nesse seu juramento? E agora estou sozinho outra vez⁶⁰”; “Que burrice você fez, destruiu os nossos planos em troca de uma noite no motel. Esqueceu da nossa linda **lua** de mel⁶¹”) quanto como composição do cenário infeliz (“Arrancou de mim a paz, o sorriso e a razão. É no som da viola que o peito chora, nessas noites de **lua** jogado na rua. Ai, amor, nessas noites de **lua** jogado na rua”⁶²).

O termo ‘Volt+’, que aparece em segundo lugar, está presente tanto no discurso daquele que aceita que o relacionamento acabou (“quem sabe eu ache alguém para me fazer feliz, que queira tudo aquilo que você não quis, que saiba dar valor ao meu amor e que me queira bem. Não tem mais **volta**, foi ponto final, quebrou o cristal⁶³”) quanto no discurso daquele que não está certo disso (“Deus, a dor que ela deixou em mim, por favor me ajude a suportar. Deus, me tire o frio da solidão e essa sensação que ela não vai **voltar**⁶⁴”), bem como, ainda, no discurso do homem que não aceita o fim (“Vai ser difícil eu me apaixonar de novo, e a culpa é sua. Antes embriagado do que iludido, acreditar no amor já não faz mais sentido. Eu vou continuar nessa vida bandida até você **voltar**⁶⁵”). ‘Rua’ é o local que se opõe ao conforto íntimo do relacionamento (“Cansei de ficar sozinho, na **rua** não tem carinho, me leva pra casa. No amor sempre fui bandido, e agora que estou perdido me leva pra casa⁶⁶; “Não vou negar que vou sentir saudade sua, quem sabe um dia a gente continua. Posso pirar, me declarar pelos bares da **rua** e esculpir o seu rosto na lua⁶⁷”).

O verbo ‘beber’ é emblemático desta classe, sendo o consumo alcoólico o método mais recorrentemente citado como reação à dor amorosa: “Quantas noites e quantas garrafas

⁶⁰ Henrique e Juliano – Até Você Voltar

⁶¹ Luan Santana – Eu Não Merecia Isso

⁶² Guilherme e Santiago – Jogado na Rua

⁶³ Eduardo Costa – Um Degrau na Escada

⁶⁴ Chitãozinho e Xororó – Pegando Lágrimas

⁶⁵ Henrique e Juliano – Até Você Voltar

⁶⁶ Jorge e Mateus – Me Leva Pra Casa

⁶⁷ João Bosco e Vinicius – Amiga Linda

preciso **beber** pra tirar do meu peito essa mágoa, pra te esquecer?⁶⁸”; “Mas se a gente não voltar, posso **beber**, posso chorar, e até ficar no choro⁶⁹”. ‘Rua’, ‘lua’ e ‘beber’ se misturam no trecho “Sem noites de **lua**, sem rumo na **rua**, em busca de um bar pra tentar te esquecer. Eu chego atrasado, tá tudo fechado, não tenho ninguém, nem lugar pra **beber**⁷⁰”.

A próxima palavra da CHD, ‘viola+’, demonstra a relação frequentemente estabelecida entre a música e o sofrimento amoroso (“No banco sem guitarra elétrica, com **violão** escrevo esse lamento, pois como molha a água a pedra, meu canto encerra o seu esquecimento”⁷¹; “É no som da **viola** que o peito chora, nessas noites de lua jogado na rua”⁷²). Com o termo ‘esper+’, pode-se observar uma discrepância entre aquele que sofre de forma pacífica (“E quando a chuva batia na minha janela não podia dormir, te **esperava**, buscava teu corpo, teu cheiro sumiu em um mar de dor.⁷³”) e aquele que busca a retribuição do mal sofrido (“Você não pensou no mal que me fez, só **espero** um dia chegar minha vez⁷⁴). A palavra ‘casa’, por sua vez, aparece nesta classe como um reforço do sentimento de solidão do cantor, uma vez que a pessoa amada ali não está: “Aqui, sentado nessa mesa, só o copo de cerveja é minha companhia. E essa **casa** está tão cheia e parece vazia sem você comigo”⁷⁵; “Eu volto pra **casa** de cabeça cheia, relógio marcando meia noite e meia. Uísque sem gelo tá na prateleira, eu pego e bebo, bebo, bebo a noite inteira. Tô na solidão, ouvindo modão, eu só sei sofrer, pensando em você”⁷⁶).

O termo ‘ninguém’ reforça a dimensão solitária do homem abandonado (“Eu chego atrasado, tá tudo fechado, não tenho **ninguém**, nem lugar pra beber.⁷⁷; Eu sou do tipo que

⁶⁸ Jads e Jadson – Toca Um João Mineiro e Marciano

⁶⁹ Simone e Simaria – Meu Violão e Nosso Cachorro

⁷⁰ Guilherme e Santiago – Meia-noite e Meia

⁷¹ Skank – Esquecimento

⁷² Guilherme e Santiago – Jogado na Rua

⁷³ Bruno e Marrone – Agora

⁷⁴ Leonardo – Como Eu Chorei

⁷⁵ Henrique e Juliano – Até Você Voltar

⁷⁶ Guilherme e Santiago – Meia-noite e Meia

⁷⁷ Guilherme e Santiago – Meia-noite e Meia

sofre calado, que chora em casa mas não se entrega a **ninguém**. Eu posso até me afogar na cachaça, mas não deixo jamais brincar com a minha cara”⁷⁸). O elemento ‘morr+’ representa a força atribuída ao amor romântico (“Como dizer que não, que nunca me fez nada, depois de tanta dor que causou pro meu coração? Eu quis até **morrer** depois que foi embora”⁷⁹; “Por você eu vivo e **morro**”⁸⁰), e ‘até’, nesta classe, se refere ao limite até onde o apaixonado se propõe a ir (“Eu posso **até** me afogar na cachaça, mas não deixo jamais brincar com a minha cara”⁸¹; “Mas se a gente não voltar, posso beber, posso chorar, e **até** ficar no choro”⁸²).

Uma das canções que compõe o *corpus* que expõe de maneira exemplar esse comportamento chama-se *Meia-noite e Meia*, da dupla sertaneja Guilherme e Santiago, cuja UCE é apresentada da seguinte forma pelo *software* Alceste:

#meia #noite e #meia guilherme_santiago #sem #noites de #lua, #sem rumo na #rua, em busca de um bar pra tentar te #esquecer. eu chego atrasado, ta tudo fechado, nao #tenho #ninguem, nem #lugar pra #beber. (x²=20) (Meia-noite e Meia, Guilherme e Santiago)

Outras UCEs que manifestam a mesma tendência à busca de consolo sentimental na bebida alcoólica são constituídas a partir de fragmentos de *Jogado na Rua*, de Guilherme e Santiago, *Toca Um João Mineiro e Marciano*, da dupla Jads e Jadson e *Meu Violão e Nosso Cachorro*, de Simone e Simaria:

amo voce, #ninguem mais. me deixou #assim, sombra na escuridao. arrancou de mim a paz, o #sorriso e a razao. E no #som da #viola que o #peito chora, #nessas #noites de #lua jogado na #rua. (x²=37) (Jogado na Rua, Guilherme e Santiago);

⁷⁸ Gustavo Lima – Se É Pra Beber Eu Bebo

⁷⁹ Bruno e Marrone – Agora

⁸⁰ Simone e Simaria – Meu Violão e Nosso Cachorro

⁸¹ Gustavo Lima – Se É Pra Beber Eu Bebo

⁸² Simone e Simaria – Meu Violão e Nosso Cachorro

#quantas #noites e #quantas garrafas preciso #beber pra #tirar do meu #peito essa magoa, pra te #esquecer? (x²=4) (Toca Um João Mineiro e Marciano, Jads e Jadson);

se #amanha a gente se acertar, tudo bem. mas se a gente nao #voltar, posso #beber, posso chorar, e #ate #ficar no choro. mas #dessa #casa eu so vou #levar meu #violao e o #nosso cachorro. (x²=41) (Meu Violão e Nosso Cachorro, Simone e Simaria);

Por fim, a UCE formulada a partir da canção *Escreve Aí*, de Luana Santana, apresenta uma postura mais sóbria do amante abandonado frente à sua condição, ainda que a partir de uma descrição de intensa dependência emocional:

O teu #sorriso me desmonta #inteiro, #ate #num simples estalar de dedos. talvez voce #tenha deixado eu ir pra #ter o gosto de me ver aqui, fraco #demais #para #continuar, #juntando forcas pra #poder falar que eu #volto, e so voce #sorrir que eu #volto, e so fazer #assim. (x²=40) (Escreve Aí, Luan Santana);

A Classe 3, *Contexto de sociabilidade*, retrata as diferentes situações de encontro e as estratégias adotadas pelo indivíduo no momento da conquista. Conforme pode ser observado na Tabela 8, seu conteúdo é diversificado, variando em função da abordagem utilizada pelo personagem da canção para atingir seus objetivos de sedução.

Tabela 8. *Classificação Hierárquica Descendente da Classe 3*

Termo	Chi-2	Termo	Chi-2
Ela+	27.57	Bebendo	4.77
Sabe	20.52	To	4.57
Gostos+	14.70	Vontade	4.54
Amiga+	11.47	Outro+	4.54
Pegar	9.67	Melhor	4.54
Dela	9.67	Boca+	4.54
Balada+	9.67	Minha+	4.16
Sofr+	8.23	Deu+	4.16
Gordinh+	8.02	Mulher	4.10
Danc+	8.02	Qualquer	3.63
Quem	7.99	Qual	3.63
Aquel+	6.93	Perd+	3.63
Ta	6.66	Mao+	3.63

Sozinha	6.39	Feito	3.63
Solteir+	6.39	Errad+	3.63
Sera	6.39	Corr+	3.63
Fica	6.39	Cert+	3.63
Ex	6.39	Lind+	3.21
Apaixon+	6.39	Vem	3.14
Hoje	6.32	Sempre	2.96
Tava	5.95	Com	2.57
Olha	5.55	Pessoa	2.23
Quis+	5.11	Perceb+	2.23
Procur+	5.11	Maldade	2.23
Gost+	5.11	Louca	2.23
Alguem	4.97	Ligo	2.23
Mas	4.77	Leva	2.23
Pelo+	4.77	Frente	2.23
Pega	4.77	Direito	2.23
Mand+	4.77	Cuid+	2.23
Faca	4.77	Cheir+	2.23
Culpa	4.77	Porque	2.01
Cans+	4.77	Cheg+	2.01

A Classe 3 retrata o *Contexto de sociabilidade*, que é o momento da *corte* de um relacionamento romântico, conforme a classificação de Horton (1957) e Pontual e colaboradores (2016). Apesar de representar uma atividade específica, observa-se nela grande pluralidade de circunstâncias em que se encontram os emissores do discurso. Diversas canções, por exemplo, descrevem a realidade do solteiro que busca conquistar a pessoa amada através de métodos particulares, muitas vezes, descritos em detalhes⁸³. A *corte*, todavia, não é retratada unicamente a partir dessa perspectiva. Conforme será descrito nos parágrafos seguintes, esta fase retrata, frequentemente, o ponto de vista da pessoa que, interessada em outra, tanto sofre a partir de sua indecisão quanto se regozija com qualquer progresso realizado na conquista.

A primeira palavra da CHD, ‘ela’, simboliza a predominância do ponto de vista masculino no interior de tais narrativas (“*Eu abro a porta e puxo a cadeira do jantar à luz de velas pra ela se apaixonar. Eu mando flores, chocolates e cartão*”⁸⁴; “*Para conquistar uma*

⁸³ Uma música que bem exemplifica essa realidade é “Aquele 1%”, da dupla Marcos e Belutti, com a participação especial do artista Wesley Safadão. A música descreve os passos da corte como uma técnica, replicada com cada uma das mulheres com quem o homem se envolve.

⁸⁴ Marcos e Belutti – Aquele 1%

*mulher, tem que ter carinho, tem que ter jeitinho, tem que dar aquilo que ela quer*⁸⁵). ‘Sabe’, o próximo termo, vem em diversas instâncias associado ao termo anterior (ela), ressaltando que, ainda que o foco do discurso seja a mulher amada, o ponto de vista adotado é o do homem, que a enquadra em um estereótipo de *dominatrix* (“*ela é maluca, é linda e sabe que é gostosa, que me olha, me encara, é super poderosa*⁸⁶; “*ela quer me dominar. Joga a bomba e corre, ela foge porque sabe que dá choque ao simples toque*”⁸⁷). A próxima palavra, ‘gostos+’, se refere tanto ao corpo masculino (“*Sei que sou gostoso, pode conferir meu bem. Eu já peguei sua amiga, mas quero você também. Tem pra todo mundo, não precisa preocupar*⁸⁸) quanto ao feminino (“*Que ignorância da sua mãe, que te fez tão gostosa assim. Que covardia do seu pai, deixar você sair*⁸⁹; “*Ê mundinho que dá tanta volta, cheguei na ex-gordinha, tá ainda mais gostosa*⁹⁰”), porém ambas as posições de enunciação são masculinas. Uma terceira utilização da palavra presente no *corpus* é, ainda, em relação ao sexo propriamente dito (“*Pensa num trem doido que é gostoso. Hoje não tem choro nem migué, se essa sapequinha cair na minha lagoa hoje eu sou jacaré*”⁹¹; “*te dei um abraço e falei baixinho no seu ouvidinho, vamos lá pra casa que eu faço gostosinho*⁹²).

O próximo termo da CHD, ‘amiga+’, é utilizado em dois contextos diversos: abordagem sentimental (“*Amiga linda, quem sabe um dia vira amada minha*”⁹³) e descrição do grupo no qual a mulher que é alvo do interesse do cantor está inserida (“*Se ela sozinha já é um perigo, imagina com as amigas. Separa que é briga*”⁹⁴; “*Tava tonto demais, nem percebi.*

⁸⁵ Eduardo Costa – Os Dez Mandamentos do Amor

⁸⁶ Bruninho e Davi – Imagina Com as Amigas

⁸⁷ Sorriso Maroto – Instigante

⁸⁸ Cristiano Araújo – Hoje Eu Tô Terrível

⁸⁹ Henrique e Juliano – Gordinho Saliente

⁹⁰ Fred e Gustavo – Ex-Gordinha

⁹¹ Eduardo Costa – Sapequinha

⁹² Fernando e Sorocaba – Bobeia Pra Ver

⁹³ João Bosco e Vinicius – Amiga Linda

⁹⁴ Bruninho e Davi – Imagina Com As Amigas

*As amigas dela tão rindo, será que é de mim⁹⁵?”; “Cheio de mulher a minha volta, meu Deus. Uma **amiga** dela veio e me reconheceu⁹⁶).*

O verbo ‘pegar’, próximo item da Classe 3, é exclusivamente cantado por mulheres, e se refere sempre à interação física casual, muitas vezes sexual (“*Chego na balada pego quem quiser **pegar**⁹⁷”; “hoje vem que a nossa festa, hoje eu tô querendo te **pegar** de novo. Hoje ninguém dorme em casa, hoje vai ser meu brinquedo, hoje porque eu quero te **pegar** gostoso⁹⁸”; “Chega, fecha o closet na maldade que hoje eu vou **pegar** você, hoje eu vou **pegar** você. Vem que eu já tô cheia de vontade de fazer acontecer, hoje eu vou te enlouquecer⁹⁹”). A palavra ‘balada’, gíria que designa festa, representa o contexto no qual as interações de corte ocorrem, como pode ser observado em: “*Vai que a gente se encontra de novo numa **balada** no meio do povo? Eu meio travado, coração apertado, se der um sorriso não vou resistir¹⁰⁰” e “*Eu tô solto na **balada** e aqui o couro tá comendo¹⁰¹”*. A palavra ‘sofr+’ se manifesta tanto como representativa da segunda cena da corte, isto é, do apelo sentimental (“*Me dê a mão, vamos fazer de conta que o amor existe e tudo é fantasia, e que a tristeza está cansada de **sofrer** e por nós dois se transformou em alegria¹⁰²*) quanto da quarta (*dúvidas e promessas*): “*Sei não se eu vou **sofrer**, gostei demais de você. Não to dando migué, você sabe como é, nós dois deu certinho¹⁰³”*.**

Um termo bastante imprevisível surge com força nesta classe: ‘Gordinh+’. Ele é aqui utilizado tanto na descrição que o cantor faz de si, denominando-se “gordinho saliente” (“*Você tem coragem de experimentar esse **gordinho**? Você é boa demais, não deu pra resistir. Ê, **gordinho** saliente, que moleque pra frente. Desculpe, esse é meu jeito e ninguém*

⁹⁵ Fernando e Sorocaba – Bobeia Pra Ver

⁹⁶ Cristiano Araújo – Hoje Eu Tô Terrível

⁹⁷ Humberto e Ronaldo – Solteiro Sim

⁹⁸ Ludmilla – Hoje

⁹⁹ Anitta – No Meu Talento

¹⁰⁰ Thaeme e Thiago – Coração Apertado

¹⁰¹ Lucas Lucco – Vai Vendo

¹⁰² Eduardo Costa – Faz de Conta

¹⁰³ Conrado e Aleksandro – Camionete Inteira

vai me mudar¹⁰⁴) quanto para anunciar desinteresse em uma mulher (“*Olha a **gordinha** na balada, cheia de má intenção. Ela quer eu, rá, de novo eu. Tá viciada na minha boca e eu querendo afastar¹⁰⁵”*) e, até mesmo, para uma abordagem sentimental (“*Mesmo **gordinha**, depois dos filhos, quero amor. Eu te quero, amor, como Deus fez e desenhou¹⁰⁶*”). A próxima palavra, ‘danç’, salienta, conforme várias outras desta classe, a dimensão física da corte, com letras como: “*Vamos brincar de besteirinha, brincar de fazer amor. Mãos pra cima, mexendo a cintura, **dança** comigo¹⁰⁷”* e “*Sei que você gosta, tudo que toca você **dança**, se arriar o som você cansa de pular no meu corpinho¹⁰⁸”*

As UCEs destacadas pelo Alceste retratam os diversos contextos de sociabilidade e momentos da corte. Observam-se, nas canções *Ex-Gordinha*, de Fred e Gustavo, *Instigante*, do grupo Sorriso Maroto e *Imagina Com as Amigas*, de Bruninho e Davi, uma maior ênfase nos traços físicos e de personalidade da mulher a quem dirigem a canção:

#olha a #gordinha #na #balada, #cheia de ma intencao. #ela quer eu, ra, de #novo eu. #ta viciada #na #minha #boca e eu querendo afastar. (x²=43) (*Ex-Gordinha*, Fred e Gustavo);

#ela e #linda, e uma delicia, #mas e #cheia de malicia, faz #qualquer um se #apaixonar. #mas #comigo #ela #fica #louca, quando beijo #aquela #boca #pega fogo, #ela foge, depois #vem me #procurar. (x²=35) (*Instigante*, Sorriso Maroto);

#ela e maluca, e #linda e #sabe que e #gostosa, que me #olha, me encara, e super poderosa. #ela #sabe que #leva #qualquer homem pra cama, e so diz que ama pra tirar onda de bacana. #solteira, #sozinha, #na pista pra negocio. (x²=24) (*Imagina Com As Amigas*, Bruninho e Davi);

¹⁰⁴ Henrique e Juliano – Gordinho Saliente

¹⁰⁵ Fred e Gustavo – Ex-Gordinha

¹⁰⁶ Lucas Lucco – Quando Deus Quer

¹⁰⁷ Eduardo Costa – Sapequinha

¹⁰⁸ Conrado e Aleksandro – Caminhonete Inteira

Outro aspecto frequentemente aludido nesta classe é a felicidade desfrutada pelo cantor de sua condição de solteiro, cujas possibilidades de interação com outras mulheres são apresentadas como a grande vantagem, quando comparada à condição de indivíduos comprometidos com um relacionamento:

#hoje eu #to terrível #cristiano_araujo #hoje eu #to terrível. #ela nao #quis me namorar, perdeu. #to muito #bem #solteiro, agora #quem nao quer sou eu. #cheio de mulher a #minha volta, meu #deus. uma #amiga #dela veio e me reconheceu. sei que sou #, pode conferir meu #bem. (x²=28) (Hoje Eu Tô Terrível, Cristiano Araújo);

esse arrocha e pra voce que achou que eu #tava aqui #sofrendo. uh vai #vendo, uh. eu #to solto #na #balada e aqui o couro #ta comendo. (x²=15) (Vai Vendo, Lucas Lucco);

#solteiro #sim humberto_ronaldo #ta massa eu vivendo livre, solto pra voar. #chego #na #balada pego #quem #quiser #pegar. E no #outro dia eu acordo sem me preocupar #com nada, so a danada da ressaca que e malvada. (x²=15) (Solteiro Sim, Humberto e Ronaldo);

eu ja peguei sua #amiga, #mas quero voce tambem. tem pra todo mundo, nao precisa preocupar. #minha casa #ta #sozinha e #hoje nao vai prestar. pra romance e off, pra #balada e disponivel, #hoje eu #to terrível. (x²=9) (Hoje Eu Tô Terrível, Cristiano Araújo);

Outro aspecto de destaque nas UCEs da Classe 3 é a presença de protagonistas femininas nas narrativas românticas que, assim como nas masculinas, se concentram nos aspectos físicos da conquista. Aqui podem ser observadas as canções *No Meu Talento*, da cantora Anitta, e *Hoje*, da cantora Ludmilla:

no meu talento #anitta #chega, fecha o closet #na #maldade que #hoje eu vou #pegar voce, #hoje eu vou #pegar voce. #vem que eu ja #to #cheia de #vontade de fazer acontecer, #hoje eu vou te enlouquecer. (x²=13) (No Meu Talento, Anitta);

#hoje, e #hoje. eu #to querendo te #pegar de #novo. #hoje, e #hoje. eu #to querendo te #pegar #gostoso. (x²=9) (Hoje, Ludmilla);

Das 95 músicas românticas que compuseram o *corpus* dessa análise, 44 foram identificadas como limerentes, isto é, como detentoras de um discurso romântico com características específicas, delineadas na introdução deste trabalho. Tais canções serão analisadas na seção seguinte, dentro do contexto em que emergem nas narrativas encontradas nas letras das canções mais executadas nas rádios brasileiras.

II - Análise das fases da limerência e de seu comportamento característico nas canções mais tocadas nas rádios brasileiras em 2015

De acordo com Willmott e Bentley (2014), o sujeito limerente costuma estar em uma das seis etapas constitutivas do ciclo limerente, a saber: 1) *Encontro*, que trata do momento em que ocorre a reação limerente; 2) *Pensamentos aprazíveis*, marcada pelo início de pensamentos recorrentes sobre o OL; 3) *Traços e lembranças*, cujo foco são memórias de interações anteriores e características positivas do OL; 4) *Intensificação por obstáculos*, situação de maior intensidade na reação limerente a partir da percepção de impedimentos à concretização do romance; 5) *Desespero / euforia*, situação em que o sujeito limerente apresenta incapacidade em se atentar a aspectos do cotidiano não relacionados à limerência; e 6) *Estabilização*, situação onde há temporária manutenção do humor a partir da percepção de reciprocidade do OL. Conforme pode ser observado na Tabela 11, cada uma das 44 canções que compõe o *corpus* se situa em uma das seis fases da limerência e possuem conteúdos representacionais distintos, os quais serão explicadas nos parágrafos seguintes.

Tabela 11. *Trechos característicos das fases da limerência e representações sociais de amor*

Fase da Limerência	Nº de músicas	Conteúdo Representacional	Trecho característico	Nome da música
1 – Encontro	3	O apaixonar-se	“No primeiro instante vi que era amor, no momento em que a gente se encontrou. No segundo instante vi que era você , já te amo tanto sem te conhecer”.	Os Anjos Cantam
2 – Pensamentos apazíveis	7		“Sei lá o que será que você tem, só sei que isso me faz tão bem. Não canso de te admirar, reparar sem parar. Sei lá, será que é só um sonho bom?”	Ritmo Perfeito
3 – Traços e lembranças	7	Amor correspondido	“Um metro e sessenta e cinco, o salto sete, o sapato e um cinto. No sol seus olhos mudam de cor, demora no banho me fazendo amor. Eu sei, sei te fazer sorrir, que tv não te deixa dormir”.	1 metro e 65
4 – Intensificação por obstáculos	8	Amor à prova	“Qual de nós vai procurar um pretexto, um motivo pra voltar? Foi ontem, mas eu já sinto vontade das bocas juntas e o calor do nosso lugarzinho de amor. Já é tarde, tá frio, é noite, eu sozinho”.	Cê Que Sabe
5 – Desespero / euforia	14	Ausência da pessoa amada e prenúncio do fim	“Vivo a implorar, mas você não quer, do meu coração faz tudo o que quer”.	Como Eu Chorei
6 – Estabilização	5		“Ciúmes demais faz a gente sofrer. Mudando de assunto, cê tá tão bonita, que cheiro gostoso que vem de você. E, se eu te contar, você nem acredita, se eu tava brigando e eu nem lembro por que”.	Mudando de Assunto

O conteúdo representacional das primeiras duas primeiras fases é o apaixonar-se. Na primeira delas, *Encontro*, podem ser observadas canções que retratam o início da reação limerente, geralmente ocorrida em um momento memorável ao sujeito da limerência. O objeto da limerência pode ser uma pessoa já conhecida do sujeito limerente ou alguém que ele ainda não conhece pessoalmente. Apesar de relações íntimas não fazerem parte, necessariamente, da constituição desta fase, Tennov (1999) observa que os sujeitos devem ser ao menos potenciais parceiros sexuais. Um exemplo de canção que enfatiza esse encontro inicial entre desconhecidos é *Os Anjos Cantam*, da dupla sertaneja Jorge e Mateus. Em sua letra, o sujeito limerente rememora o momento em que se apaixonou, a partir do primeiro

olhar, pelo objeto de sua limerência: “*No primeiro instante vi que era amor, no momento em que a gente se encontrou. No segundo instante vi que era você , já te amo tanto sem te conhecer*”. Tal trecho vai ao encontro do postulado por Tennov (1999), isto é, que a admiração interpessoal, nessa etapa, costuma se limitar à atratividade física do OL. Outra canção pertencente a essa etapa, porém cujo foco é a paixão redescoberta por um indivíduo que já conhecia, previamente, o objeto de sua limerência, é *Nocaute*, também da dupla Jorge e Mateus: “*Olha aí o mundo girando e a gente se esbarrando outra vez. Olha aí o meu coração indo contra a razão, sentimento não se desfez . Recai quando te vi, a paixão veio à tona. Fui a nocaute, beije a lona*”. Há, ainda, canções que relembram o momento do encontro inicial a partir de uma percepção arrependida, como *Se Quer Ir Então Vai*, da dupla Munhoz e Mariano: “*Você chegou de mansinho, me fazendo carinho, me dando tanto amor. E em tudo eu acreditei, logo me apaixonei, meu coração se entregou. E agora saiu por aí dizendo que vai encontrar um outro amor*”.

A segunda fase, *Pensamentos apazíveis*, costuma ocorrer após o encontro inicial. Nesta fase, o sujeito limerente se percebe, frequentemente, pensando no objeto de sua limerência e derivando prazer desse processo. O discurso é leve, associado à liberdade e ao bem-estar. A música *Ritmo Perfeito*, da cantora Anitta, exemplifica de maneira emblemática tal estágio: “*Sei lá o que será que você tem, só sei que isso me faz tão bem. Não canso de te admirar, reparar sem parar. Sei lá, será que é só um sonho bom?*”. Tennov (1999) aponta para um comportamento frequentemente observado entre indivíduos limerentes nesta fase, que é a tomada de decisões dramáticas, tais como propostas de casamento, divórcio, demissão ou mudança de residência. Tal fenômeno pode ser observado com clareza na música *Chuva de Arroz*, de Luan Santana, onde o cantor declara que sua vida será completamente modificada em virtude de sua reação limerente: “*Me apaixonei perdidamente e o que eu sei é que daqui pra frente vai ser nossa cidade, nosso telefone, nosso endereço, nosso apartamento. Sabe*

aquela igreja? Tô aqui na frente, imaginando chuva de arroz na gente”. Esta fase apresenta, ainda, a gênese do que virá a se tornar uma alta dependência emocional, como pode ser percebido na canção *Tudo Com Você*, de Victor e Léo: “*Hoje meu coração é seu, sou tudo ao seu lado, preciso te encontrar, diga se tô errado. Algo me faz querer te amar*”.

A terceira fase, *Traços e lembranças*, corresponde ao conteúdo representacional do amor correspondido. Ela retrata o momento em que o pensamento no objeto da limerência está associado ao deleite derivado da percepção de reciprocidade sentimental. As músicas pertencentes a esta categoria tendem a se focar nas características positivas do OL (principalmente características físicas) e em interações prévias onde foram percebidos sinais de reciprocidade. A canção *1 Metro e 65*, do grupo de pagode Sorriso Maroto, demonstra de maneira evidente esta etapa: “*Um metro e sessenta e cinco, o salto sete, o sapato e um cinto. No sol seus olhos mudam de cor, demora no banho me fazendo amor. Eu sei, sei te fazer sorrir, que tv não te deixa dormir. Não quer ver filmes de entristecer, não me imagino envelhecer sem você. Eu te amo e te escolhi pra viver*”. O OL, aqui, além de retratado como admirável, produz também efeitos positivos no sujeito limerente, conforme demonstrado na música *Sem Medo de Amar*, da banda Onze: 20: “*Sem você não tem rima a minha canção, você inspira os meus sonhos, eu venço a solidão toda vez que eu ouço a sua voz, sinto o gosto do seu beijo*”. Outro exemplo do efeito benéfico derivado dos sinais de reciprocidade do OL é observado na canção *Caminhos Diferentes*, da dupla sertaneja Victor e Léo: “*Coisas que você me fala, toda vez que você liga o meu coração dispara e tudo faz sentido*”.

A quarta fase, *Intensificação por obstáculos*, é composta por canções que retratam o aumento no grau de envolvimento do indivíduo limerente, tanto em função do surgimento de obstáculos externamente impostos quanto de dúvidas em relação à reciprocidade sentimental do OL. O conteúdo representacional nela encontrado é o do amor à prova. A incerteza, aqui experimentada pelo sujeito apaixonado, abala o estado de espírito descrito em etapas

anteriores, e serve de base para narrativas que apresentam, invariavelmente, arrependimento e desejo de recuperação da reciprocidade outrora percebida. A canção *Esquecimento*, do grupo Skank, descreve tal inquietação: “*Enquanto você cala, quieta, eu brigo, eu falo, eu berro, eu enfrento. No canto dessa sala, emperra. Eu ligo, acerto, eu erro e eu tento. Enquanto você fala espera, aflito eu fico e digo, eu não entendo. Não sei por que você insiste em demorar, eu quero que você diga já.*” Tal desassossego pode ser observado, também, na canção *Jogado Na Rua*, da dupla Guilherme e Santiago: “*Não tá fácil ficar sem teu amor aqui, que saudade que dá, chego a ter dó de mim. Meu amor é assim, bruto e sincero demais, sentimento sem fim. Amo você, ninguém mais*”. Nesta etapa, caso o sujeito limerente se sinta responsável pelo fim do relacionamento ou pela perda de interesse do OL, ele descreve, em canções dialogadas, seu sofrimento, como faz a intérprete Paula Fernandes, em sua canção *Pegando Lágrimas*: “*Foi preciso te perder pra entender que dois é melhor que um. No bater da porta ao sair, no peito eu já senti rasgar o coração. Por estupidez não reagi, agora tô aqui pegando lágrimas nas mãos*”.

O conteúdo representacional da quinta e da sexta fase são o da ausência da pessoa amada e o prenúncio do fim. Em *Desespero / euforia* (quinta fase), percebe-se o ápice do desespero do sujeito limerente em busca de reciprocidade sentimental. Todas as emoções e interações apresentadas nesta fase são amplificadas do ponto de vista do sujeito limerente, e virtualmente qualquer outra atividade não relacionada ao OL se torna irrelevante. Como pode ser observado na canção *Agora*, de Bruno e Marrone, o sujeito limerente considera a própria morte como possibilidade frente à frustração sentimental: “*Eu quis até morrer depois que foi embora. E volta tão tranquila, depois que já não tem mais amor. Sem você ficou mais frio o meu inverno, parecia frio eterno. Você é minha dor*”. A angústia do sujeito limerente, composta pela alternância entre incerteza e esperança (Tennov, 2005), e seus efeitos no dia a dia é descrita, em detalhes, pela cantora Tiê, em sua canção *A Noite*: “*A maldade do tempo fez*

eu me afastar de você. E quando chega a noite e eu não consigo dormir, meu coração acelera e eu sozinha aqui. Eu mudo o lado da cama, eu ligo a televisão. Olhos nos olhos do espelho e o telefone na mão”. Tal angústia toma, por vezes, forma de desespero, refletido em ações socialmente repreensíveis, como a embriaguez descrita em *Toca Um João Mineiro e Marciano*, da dupla sertaneja Jads e Jadson: “*Ainda ontem chorei de saudade. Quantas noites e quantas garrafas preciso beber pra tirar do meu peito essa mágoa, pra te esquecer*”.

Na sexta fase, *Estabilização*, vê-se ocorrer, por fim, a dissipação do desespero, que dá lugar à tranquilidade. O sujeito limerente vivencia, neste momento, relativa harmonia, que perdurará até o próximo momento de incerteza. São frequentes, nesta fase, letras aludindo à reconciliação, como *A Paz Desse Amor*, da cantora Paula Fernandes: “*Eu esperei que você voltasse pra nós, voltar pra dizer que me ama. Não dá pra viver sem a paz desse amor voltar pra guiar o meu caminho. Prometa que não vai me abandonar de novo, que agora vai cuidar melhor de mim e desse amor*”. Também a canção *Raridade*, do cantor Luan Santana, aborda o caráter extraordinário e apaziguador do momento de reconciliação: “*Raridade é ver o sol depois da tempestade, é esquecer a mentira e só ver a verdade, o que machucou é tão difícil de esquecer. Raridade é conseguir sorrir depois da briga, só quem ama muito enxerga a saída. E quando se vê livre dessa dor, invade nosso coração, renova a nossa paixão*”. Assim como ocorre na segunda fase, o sujeito limerente, aqui desfrutando de um alto grau de contentamento em função do declínio das emoções negativas que, até então, o dominavam, por vezes toma decisões de alto impacto social, como casar-se, conforme pode ser observado na canção *Cartório*, de Cláudia Leitte: “*Judou de mim quando eu sofria, deu valor a uma vida vazia. Mas eu nunca deixei de te amar, sabia que ia voltar. Você me enlouquece de paixão, e por isso te dou meu perdão. Meu coração é seu, tome, ele é todo seu, tome, vamos lá no cartório, passar ele pro seu nome*”.

Além das fases da limerência, foram identificadas, nas letras das músicas, descrições dos comportamentos que são caracterizados como limerentes, conforme descrevem Wakin e Vo (2008). Tais características podem ser subdivididas em 5 categorias: 1) *Pensamentos intrusivos e obsessivos*; 2) *Distorção da realidade*; 3) *Alterações físicas / fisiológicas*; 4) *Alterações emocionais*; e 5) *Comportamentos excessivos / funcionamento comprometido*. Diversas canções apresentam mais de uma característica limerente, conforme indicam os dados apresentados na Tabela 12.

Tabela 12. *Trechos de letras das músicas que apresentam comportamentos característicos da limerência e suas representações sociais*

Aspectos	Nº de canções	Conteúdo Representacional	Exemplos de trechos de músicas	Título
1 – Pensamentos intrusivos	6	Só penso em você	Tô no trabalho, pensamento em você. Tão desconcentrado, só penso em te ver. Pra onde quer que eu olhe, em cada canto você parece estar aqui. Até no doce do café que eu bebo teu beijo vem me perseguir	Indescritível
2 – Distorção da realidade	18	Tudo é você	Não preciso gritar, você vem me salvar, você sente quando eu vou chorar. Parece não ser desse mundo, porque você sabe de tudo. Não sei se é ser humano ou se é um anjo	Ser Humano ou Anjo
3 – Alterações fisiológicas	21	Amor sentido na pele	Peito acelerado, um louco, apressado, querendo te ver.	Caminhos Diferentes
4 – Alterações emocionais	28	Preciso de você para ficar bem	Quer saber qual seria o meu pesadelo? Sem nenhuma dúvida seria o medo, seria acordar e não estar com você.	Mudando de Assunto
5 – Comportamentos excessivos	18	Largo tudo por você e essas são as minhas provas de amor	Daqui não saio e ninguém me tira, eu vou ficar gritando aqui na rua, o prédio inteiro vai saber quem sou. Sou seu escândalo de amor. Se der polícia a culpa é sua.	Escândalo de Amor

O primeiro grupo de comportamentos, *Pensamentos intrusivos e obsessivos*, comporta canções que fazem referência à incapacidade do sujeito limerente em direcionar seus pensamentos a outros aspectos do cotidiano que não envolvam o OL, e corresponde a fragmentos encontrados em 6 músicas distintas. O conteúdo representacional desta classe, Só

penso em você, reflete o fato de tais pensamentos tenderem a se constituir tanto por lembranças de interações anteriores (“*Tô no trabalho, pensamento em você. Tão desconcentrado, só penso em te ver. Pra onde quer que eu olhe, em cada canto você parece estar aqui. Até no doce do café que eu bebo teu beijo vem me perseguir*¹⁰⁹”) quanto pelo planejamento ou antecipação de eventos futuros (“*Sabe aquela igreja? Tô aqui na frente, imaginando chuva de arroz na gente*¹¹⁰”). O caráter dessas lembranças, todavia, nem sempre é positivo. Em diversas instâncias, o pensamento é tanto esperançoso (“*Diz que pensa tanto em mim / Diz que tá me lembrando bastante*”¹¹¹; “*Eu tô vendo as horas passar, e aqui dentro tudo faz lembrar seu cheiro*¹¹²”) quanto negativo, causador de aflição ao sujeito limerente (“*Eu só sei sofrer, pensando em você*¹¹³; “*Pensamentos loucos que povoam esta minha solidão*”¹¹⁴).

O segundo conjunto de comportamentos limerentes, *Distorção da realidade*, equivalente ao conteúdo representacional Tudo é você, trata dos momentos em que o sujeito limerente interpreta sua realidade de forma deturpada, e está presente em 18 das 44 canções. Um exemplo de percepção distorcida da realidade está em interpretações demasiadamente improváveis, por vezes fantasiosas, das ações do OL, como pode ser observado na canção *Escreve Aí*, de Luan Santana: “*Talvez você tenha deixado eu ir pra ter o gosto de me ver aqui, fraco demais para continuar, juntando forças pra poder falar que eu volto*”. Outra manifestação frequente deste ponto de vista pode ser observada em alegações metafísicas envolvendo Deus ou outras entidades sobrenaturais na consumação do amor romântico: “*Nosso amor veio de outras vidas. Eu vou te amar nas outras vidas que virão. Deus abençoou*

¹⁰⁹ João Bosco e Vinícius – Indescritível

¹¹⁰ Luan Santana – Chuva de Arroz

¹¹¹ Matheus e Kauan – Que Sorte a Nossa

¹¹² Thaeme e Thiago – Coração Apertado

¹¹³ Guilherme e Santiago – Meia-noite e Meia

¹¹⁴ Leonardo – Um Degrau na Escada

a nossa união e os anjos cantam nosso amor¹¹⁵”. O próprio objeto da limerência é, por vezes, implicado de forma direta no sobrenatural (“*Não preciso gritar, você vem me salvar, você sente quando eu vou chorar. Parece não ser desse mundo, porque você sabe de tudo. Não sei se é ser humano ou se é um anjo*¹¹⁶”) e suas características positivas exageradas “*Eu sei, sem você não tem rima a minha canção, você inspira os meus sonhos, eu venço a solidão toda vez que eu ouço a sua voz, sinto o gosto do seu beijo*¹¹⁷”.

O terceiro grupo de características relacionadas à limerência, *Alterações físicas / fisiológicas*, que corresponde ao conteúdo representacional Amor sentido na pele, pode ser encontrado em 21 canções do *corpus*. As alterações físicas mais frequentes são: taquicardia, ruborização das têmporas, sudorese, disfemia e, por fim, choro, na presença real ou imaginada do objeto da limerência (Willmott e Bentley, 2014). A dor no peito, ou no coração, é evocada frequentemente pelo sujeito limerente em contextos de ansiedade, seja ela provocada pela despedida (“*No bater da porta ao sair, no peito eu já senti rasgar o coração*¹¹⁸”), pela saudade (“*Aquela que arreventa o peito e me faz lembrar seu beijo*¹¹⁹”), pela solidão (“*meu coração acelera e eu sozinha aqui*¹²⁰”) ou pela antecipação do encontro (“*Eu meio travado, coração apertado*¹²¹”; “*Peito acelerado, um louco, apressado, querendo te ver*¹²²”). O tremor do corpo, como resposta à presença real ou imaginada do OL, é também encontrado no *corpus* analisado, como em “*Chega a dar tremedeira, um nó na barriga*¹²³” e “*O meu corpo tremeu*¹²⁴”). A própria excitação sexual é representada, através de eufemismos, em diferentes canções: “*toda vez que eu te vejo meu corpo se agita, logo dá sinal*¹²⁵” e “*Teu amor me faz*

¹¹⁵ Jorge e Mateus – Os Anjos Cantam

¹¹⁶ Matheus e Kauan – Ser Humano ou Anjo

¹¹⁷ Sem Medo de Amar – Onze: 20

¹¹⁸ Paula Fernandes – Pegando Lágrimas

¹¹⁹ Fernando e Sorocaba – O Cara da Rádio

¹²⁰ Tiê – A Noite

¹²¹ Thaeme e Thiago – Coração Apertado

¹²² Victor e Léo – Caminhos Diferentes

¹²³ Henrique e Juliano – Mudando de Assunto

¹²⁴ Jorge e Mateus – Nocaute

¹²⁵ Léo Magalhães – Absoluta

*enlouquecer na medida certa do prazer, e cada detalhe em você me dá mais vontade de fazer*¹²⁶”. O choro é, também, frequentemente referenciado, como podem ser observados em trechos tais como “*posso chorar, e até ficar no choro*¹²⁷”, “*se é pra chorar, eu choro*¹²⁸” e “*tento segurar a lágrima que insiste em cair*¹²⁹”. Há, ainda, outras dores e sensações específicas cuja origem é atribuída à limerência: “*Me entorta as costas, me dá um cansaço*¹³⁰” e “*Deus, me tire o frio da solidão e essa sensação que ela não vai voltar*¹³¹”.

O quarto grupo, *Alterações emocionais*, equivalente ao conteúdo representacional Preciso de você para ficar bem, diz respeito às manifestações de dependência emocional apresentadas pelo sujeito limerente, e corresponde à classe com o maior número de canções com trechos correspondentes (28 de 44). Percebe-se uma recorrente flutuação emocional em virtude da associação entre a percepção de reciprocidade emocional e bem-estar. É comum que os sujeitos limerentes, nas canções, declarem abertamente o quanto dependem emocionalmente de seus OL, como podem ser observados nos trechos: “*Eu tô me acabando na saudade, e a minha felicidade está nas mãos desse porteiro*”¹³²; “*É você que me mantém de pé*”¹³³; “*Saiba que eu não vivo sem seu toque, sem o teu sorriso. Não dá pra viver sem a paz desse amor voltar pra guiar o meu caminho*”¹³⁴; “*Hoje eu não to afim de sair, sem você não sei me divertir*¹³⁵” e “*Só o amor faz voar, meu amor vivo pra te amar*”¹³⁶. Em virtude de tal dependência, é comum que o sujeito limerente demande um posicionamento do objeto de sua limerência, como pode ser observado no trecho “*Não sei por que você insiste em demorar,*

¹²⁶ Anitta – Ritmo Perfeito

¹²⁷ Simone e Simaria – Meu Violão e o Nosso Cachorro

¹²⁸ Gustavo Lima – Se É Pra Beber Eu Bebo

¹²⁹ Luan Santana – Escreve Aí

¹³⁰ Tiê – A Noite

¹³¹ Paula Fernandes – Pegando Lágrimas

¹³² Edson e Hudson – Escândalo de Amor

¹³³ Matheus e Kauan – Ser Humano ou Anjo

¹³⁴ Paula Fernandes – A Paz Deste Amor

¹³⁵ Thaeme e Thiago – Coração Apertado

¹³⁶ Victor e Léo – Tudo Com Você

*eu quero que você diga já*¹³⁷. Nos casos em que o OL deixa de demonstrar interesse pelo sujeito limerente, ou manifesta abertamente seu desinteresse, a instabilidade emocional do sujeito limerente se mostra imediatamente comprometida: *“Me deixou assim, sombra na escuridão. Arrancou de mim a paz, o sorriso e a razão”*¹³⁸.

As características da limerência que compõe o quinto grupo, *Comportamentos excessivos / funcionamento comprometido*, referentes ao conteúdo representacional *Largo tudo por você* e essas são as minhas provas de amor, podem ser encontradas em 18 canções no *corpus* analisado. Neste grupo observam-se trechos de canções que retratam tanto o negligenciamento de relacionamentos e responsabilidades sociais em função do estado de limerência (*“Tô ficando louco, tô perdendo a noção. Não tem jeito, eu vou fugir desse lugar agora, vou correndo te encontrar”*¹³⁹) quanto a não-conformidade com normas básicas de convívio social (*“Daqui não saio e ninguém me tira, eu vou ficar gritando aqui na rua, o prédio inteiro vai saber quem sou. Sou seu escândalo de amor. Se der polícia a culpa é sua”*¹⁴⁰). Os sujeitos limerentes desta categoria frequentemente fazem uso problemático do álcool, expondo o fim ou as incertezas relacionadas à continuidade do relacionamento como justificativa para tais atitudes (*“Quantas garrafas preciso beber pra tirar do meu peito essa mágoa, pra te esquecer?”*¹⁴¹; *“Antes embriagado do que iludido, acreditar no amor já não faz mais sentido. Eu vou continuar nessa vida bandida até você voltar”*¹⁴² e *“Eu posso até me afogar na cachaça, mas não deixo jamais brincar com a minha cara”*¹⁴³).

No linguajar popular, a Tabela 12 poderia ser assim interpretada: os aspectos 1 e 2 se referem à “cabeça” do amante, 3 e 4 ao “coração” e 5 ao amor expresso em ações.

¹³⁷ Skank – Esquecimento

¹³⁸ Guilherme e Santiago – Jogado Na Rua

¹³⁹ João Bosco e Vinícius – Indescritível

¹⁴⁰ Edson e Hudson – Escândalo de Amor

¹⁴¹ Jads e Jadson – Toca Um João Mineiro e Marciano

¹⁴² Henrique e Juliano – Até Você Voltar

¹⁴³ Gustavo Lima – Se É Pra Beber Eu Bebo

III - A construção da narrativa do amor romântico limerente nas músicas mais tocadas nas rádios brasileiras em 2015

A partir da análise do *software* Alceste, que apresentou um índice de aproveitamento do *corpus* de 87%, pôde-se observar a divisão do texto analisado em duas classes, com baixo índice de relação entre elas ($R=0,02$). As classes são: *Estabilidade e Euforia* (Você comigo – Classe 1) e *Instabilidade e Desespero* (Eu sem você – Classe 2), que refletem, como indicam os títulos, a dinâmica de alternância entre estados sentimentais extremos enfatizada por Tennov (2005).

A Classe 1 é formada por elementos associados ao momento do relacionamento em que há percepção de instabilidade por parte do indivíduo limerente quanto à reciprocidade do sentimento romântico. É constituída por 101 UCEs (79,53% do *corpus*) e possui 20 palavras características, com uma média de 16,12 palavras por UCE. A Classe 2, por sua vez, é elaborada a partir da posição de desespero do sujeito limerente, que se sente inseguro quanto à reciprocidade do sentimento. É formada por 26 UCEs (20,47% do *corpus*) e possui 51 palavras, com uma média de 17,81 palavras por UCE.

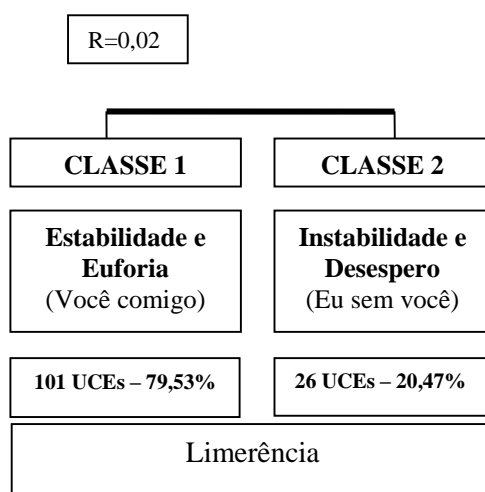


Figura 10. Dendrograma com as classes identificadas pelo *software* Alceste a partir das canções limerentes (UCI=44)

A Classe 1 representa a euforia proporcionada pela reciprocidade sentimental percebida pelo sujeito limerente. Esta classe possui alguns termos em comum com a primeira classe da seção anterior (*Declaração de amor: eu te amo*¹⁴⁴), uma vez que ambas expressam o contentamento sentido pelo indivíduo apaixonado. No caso da classe *Estabilidade e Euforia*, todavia, o foco dos termos é a projeção exagerada que o sujeito limerente faz do objeto de sua limerência, muitas vezes em relacionamentos que nem mesmo começaram.

Tabela 9. *Classificação Hierárquica Descendente da Classe 1*

Termo	Chi-2	Termo	Chi-2
te	8.35	nunca	3.10
coração	5.19	mundo	3.10
tem	4.71	por	2.68
já	4.38	dizer	2.49
amar	4.38	deu+	2.20
agora	4.38	você	2.17
ser	3.10	seu+	2.10
quando	3.10		

Dentre as palavras encontradas na CHD desta classe, observa-se, em primeiro lugar, o termo ‘te’, que remete a ações envolvendo o interlocutor do diálogo da narrativa apaixonada (“*No segundo instante vi que era você, já te amo tanto sem te conhecer*¹⁴⁵; *Sou louco por você, tente entender que se eu respiro é por te amar*¹⁴⁶). Na segunda posição, encontra-se o substantivo ‘coração’, emblemático de canções românticas, frequentemente oposto à razão (“*Olha aí o meu coração indo contra a razão, sentimento não se desfaz. Recai quando te vi, a paixão veio à tona*”¹⁴⁷ e “*Você pode sentar no meu colo, o amor vai além dessas nuvens. Sei que também consegue sentir tudo o que está dentro de mim. Deixe o seu coração falar, não se prenda ao medo de amar*”¹⁴⁸). O próximo termo, ‘tem’, encontra-se em contextos tais como: “*Você que sabe amor, essa relação tem tudo pra dar certo, nós já estamos tão perto, tão*

¹⁴⁴ Ver Tabela 5

¹⁴⁵ Jorge e Mateus – Os Anjos Cantam

¹⁴⁶ Zé Felipe – Saudade de Você

¹⁴⁷ Jorge e Mateus – Nocaute

¹⁴⁸ Jads e Jadson – Colo

perto, coração¹⁴⁹” e “Não canso de te admirar, reparar sem parar. Sei lá, será que é só um sonho bom? Quem sabe você **tem** o dom o que há de bom em mim amplificar”¹⁵⁰). O termo seguinte, ‘já’, enfatiza a rapidez com que o sentimento domina o sujeito limerente uma vez iniciado seu curso (“**Já** tô dizendo aos meus amigos, calma que eu não vou pirar, **já** pirei. Me apaixonei perdidamente e o que eu sei é que daqui pra frente vai ser nossa cidade, nosso telefone, nosso endereço, nosso apartamento¹⁵¹”; No segundo instante vi que era você , **já** te amo tanto sem te conhecer¹⁵² e “Foi ontem, mas eu **já** sinto vontade das bocas juntas e o calor do nosso lugarzinho de amor”¹⁵³). O próximo item, o verbo ‘amar’, é frequentemente empregado associado a afirmações de natureza metafísica: “Nunca vi um amor tão forte assim, não dá pra negar que Deus te fez pra mim. Iererê, amo você. Enquanto a luz do sol brilhar, não vou parar, eu vou te **amar** até o fim¹⁵⁴, “Eu vou te amar nas outras vidas que virão¹⁵⁵” e “Indescritível é a sensação que rola sempre quando a gente se vê. A noite se cala e o mundo todo para só pra eu **amar** você¹⁵⁶”. O termo ‘agora’ salienta a dimensão imediata do desejo do limerente, presente de forma frequente nas canções de amor (“*Há quanto tempo eu esperava encontrar alguém assim, que se encaixasse bem nos planos que um dia fiz pra mim. Você e eu. Vou dizer que nessas frases tem um pouco de nós dois, que não deixamos o **agora** pra depois¹⁵⁷” / “Hoje meu coração é seu, sou tudo ao seu lado, preciso te encontrar, diga se tô errado. Algo me faz querer te amar, então **agora** é só você e eu. Não tenha medo de dizer, tudo de você sou eu¹⁵⁸” e “Poderia estar **agora** num hotel mil estrelas em Dubai, mas eu, eu, eu prefiro estar aqui te perturbando, domingo de manhã. É que eu prefiro ouvir sua voz de*

¹⁴⁹ Cristiano Araújo – Cê Que Sabe

¹⁵⁰ Anitta – Ritmo Perfeito

¹⁵¹ Luan Santana – Chuva de Arroz

¹⁵² Jorge e Mateus – Os Anjos Cantam

¹⁵³ Cristiano Araújo – Cê Que Sabe

¹⁵⁴ Jads e Jadson – Amo Você

¹⁵⁵ Jorge e Mateus – Os Anjos Cantam

¹⁵⁶ João Bosco e Vinícius – Indescritível

¹⁵⁷ Victor e Léo – Na Linha do Tempo

¹⁵⁸ Victor e Léo – Tudo Com Você

sono domingo de manhã¹⁵⁹). A palavra seguinte, na CHD, é ‘ser’, que invariavelmente está associada ao processo do limerente de tornar-se a figura de maior centralidade na vida da pessoa amada (“*toda vez que eu ouço a sua voz, sinto o gosto do seu beijo. Quero ser seu mundo, vem com tudo, vem matar o meu desejo.*”¹⁶⁰); *juro pra você que vou lutar por essa paixão. Quero ser tua respiração, seu suor, motivos pra sorrir e o melhor que existir em seu coração. Quero ser a sua fantasia, ficar contigo noite e dia.*”¹⁶¹ e “*Meu denço, chegue cedo no lugar marcado, pra poder assinar o contrato e ser dono do meu coração*”¹⁶²). ‘Quando’, no *corpus*, vem acompanhada da descrição do que acontece no momento em que um evento ocorre no relacionamento: “*só quem ama muito enxerga a saída. E quando se vê livre dessa dor, invade nosso coração, renova a nossa paixão. Raridade é ver que o mundo hoje é meu e seu*”¹⁶³; “*Coisas que você me fala, toda vez que você liga o meu coração dispara e tudo faz sentido. Por que quando eu te olho você sempre se atrapalha?*”¹⁶⁴. A palavra ‘nunca’ reflete a intensidade da promessa limerente, que frequentemente é associada a termos incisivos: “*Entre palavras não ditas, tantas palavras de amor. Essa paixão é antiga e o tempo nunca passou.*”¹⁶⁵ “*eu nunca deixei de te amar, sabia que ia voltar. Você me enlouquece de paixão, e por isso te dou meu perdão*”¹⁶⁶). O item ‘mundo’ se manifesta sempre em sentido figurado, representando a totalidade da vida do sujeito limerente (*Raridade é ver que o mundo hoje é meu e seu, é confiar em mim. Te conhecer valeu e vale cada dia mais*”¹⁶⁷; “*O teu sorriso, meu mundo, ficar sem não sou capaz. Sou louco por você, tente entender que se eu respiro é por te amar*”¹⁶⁸; *Eu te amo e devia dizer todo dia, meu mundo tem um jeito todo seu*”¹⁶⁹ e *Quero*

¹⁵⁹ Marcos e Belutti – Domingo de Manhã

¹⁶⁰ Onze:20 – Sem Medo de Amar

¹⁶¹ Jads e Jadson – Amo Você

¹⁶² Cláudia Leitte – Cartório

¹⁶³ Luan Santana – Raridade

¹⁶⁴ Victor e Léo – Caminhos Diferentes

¹⁶⁵ Tiê – A Noite

¹⁶⁶ Cláudia Leitte – Cartório

¹⁶⁷ Luan Santana – Raridade

¹⁶⁸ Zé Felipe – Saudade de Você

¹⁶⁹ Sorriso Maroto – 1 Metro e 65

ser seu *mundo*, vem com tudo, vem matar o meu desejo¹⁷⁰). A palavra ‘deu+’ se refere predominantemente à palavra ‘Deus’, aqui colocado como sancionador divino da união entre o limerente e o objeto de sua limerência: “*Deus abençoou a nossa união e os anjos cantam nosso amor*¹⁷¹” e “*não dá pra negar que Deus te fez pra mim*¹⁷²”

As UCEs características da Classe 1 se relacionam tanto com as diversas formas através das quais o indivíduo limerente demonstra seu êxtase na presença do objeto de sua limerência quanto com suas manifestações de dependência emocional. Nesse sentido, as UCEs formadas a partir das canções *Sem Medo de Amar*, *Ritmo Perfeito* e *1 Metro e 65*, demonstram atribuições de singularidade à pessoa amada:

sem #medo de #amar ontem #te falei #que #voce e tudo #que #eu #mais #quero
e o meu #coracao so #tem lugar pra #voce, so #voce. (x²=6)¹⁷³(Sem Medo de
Amar, Onze: 20)

sei la o #que sera #que #voce #tem, so sei #que #isso me #faz #tao bem. nao
canso de #te admirar, reparar sem #parar. (x²=2) (Ritmo Perfeito, Anitta)

#eu #te amo e devia #dizer todo dia, meu #mundo #tem um #jeito todo #seu.
um metro e sessenta e cinco, o salto sete, o sapato e um cinto. (x²=2) (1 Metro
e 65, Sorriso Maroto)

Além do foco direto no objeto da limerência, outro tema observado nas UCEs formadas pelo *Alceste* é a relação frequentemente conflituosa entre o sujeito limerente e a temporalidade, seja ela no sentido de reforçar, ao objeto de sua limerência, que o tempo em nada muda seus sentimentos, seja no sentido de tentar eliminar o espaço temporal que o separa da pessoa amada:

¹⁷⁰ Onze:20 – Sem Medo de Amar

¹⁷¹ Jorge e Mateus – Os Anjos Cantam

¹⁷² Jads e Jadson – Amo Você

¹⁷³ Canção e intérprete.

#nem a maldade do #tempo consegue me afastar de #voce. #te contei tantos segredos #que #ja nao eram so meus, rimas de um velho diario #que #nunca me pertenceu. (x²=5) (A Noite, Tiê)

#mesmo assim #eu #te espero, #te espero. #voce #que sabe #amor, essa relacao #tem tudo pra dar certo, nos #ja estamos #tao perto, #tao perto, #coracao. (x²=5) (Cê Que Sabe, Cristiano Araújo)

nao #tem #jeito, #eu vou fugir #desse lugar #agora, vou correndo #te #encontrar. no #caminho compro flores, #nossa noite de #amor #as flores vao testemunhar. indescritivel e a sensacao #que rola #sempre quando a gente se ve. A noite se cala e o #mundo todo para so pra #eu #amar #voce. (x²=4) (Indescritível, João Bosco e Vinícius)

A canção *Os Anjos Cantam*, da dupla sertaneja Jorge e Mateus, apresenta a figura do amor à primeira vista, demonstrando o aspecto impulsivo do sentimento limerente:

no primeiro instante vi #que era #amor, no momento em #que a gente se encontrou. no #segundo instante vi #que era #voce, #ja #te amo tanto sem #te conhecer. (x²=2) (Os Anjos Cantam, Jorge e Mateus)

Duas UCEs identificadas pelo *software* tratam do matrimônio, exibido nas canções *Chuva de Arroz* e *Cartório*. O casamento é frequentemente apresentado como projeto do sujeito limerente com vistas a eliminar as incertezas advindas de um relacionamento informal.

chuva de arroz luan_santana nao mudei de cidade #nem de telefone, so escolhi #ser feliz. #mesmo endereco, o #mesmo apartamento, em frente a igreja matriz. #por #isso todo #mundo #passa, e quem #nunca passou vai #passar. #ja to dizendo aos meus amigos, calma #que #eu nao vou pirar, #ja pirei. (x²=3) (Chuva de Arroz, Luan Santana)

meu denço, chegue cedo no lugar marcado, pra poder assinar o contrato e #ser dono do meu #coracao. (x²=2) (Cartório, Cláudia Leitte)

Há, por último, forte presença de trechos relacionados a promessas sentimentais, conforme podem ser observados nas UCEs extraídas das canções *Colo*, de Jads e Jadson, *Absoluta*, de Léo Magalhães e *Sem Medo de Amar*, da banda Onze: 20.

deixe o #seu #coracao falar, nao se prenda #ao #medo de #amar. #eu posso e vou #te carregar, nao se prenda #ao #medo, #quero #te levar. (x²=2) (Colo, Jads e Jadson)

#eu to de #corpo inteiro pra #te #amar. (x²=2) *Absoluta* (Léo Magalhães)

#quero #ser #seu #mundo, #vem com tudo, #vem matar o meu #desejo. #quero mergulhar no azul #desse olhar, poder navegar. #quero #te #dizer sem #medo de #amar, #eu #quero #voce. (x²=2) (Sem Medo de Amar, Onze: 20)

A Classe 2 (Ver Tabela 10), *Instabilidade e Desespero*, possui diversas palavras em comum com a Classe 4 da análise anterior, isto é, a classe *Sem você*, que também se foca no momento da separação do par romântico. Dentre as palavras compartilhadas estão ‘rua’, ‘lua’, ‘volt+’, ‘casa’ e ‘beber’, todas elas interagindo na construção do cenário desolador em que um dos membros do casal se encontra. A partir da perspectiva da limerência (Tennov, 1999), esta classe representa o momento em que um dos indivíduos de um relacionamento romântico se desespera em virtude do que interpreta como sendo manifestação do desinteresse do outro, e adota comportamentos extremados para lidar com tal circunstância na esperança de que o quadro se reverta.

Tabela 10: *Classificação Hierárquica Descendente da Classe 2*

Termo	Chi-2	Termo	Chi-2
rua	28.78	sou	7.32
sofr+	20.22	quem	6.12
lua	20.22	assim	5.81
beber	20.22	vou	5.27
volt+	20.20	ter	4.99
inteir+	19.37	sua+	4.57

mas	17.38	aqui	4.37
viola+	16.04	ta	4.13
ninguem	16.04	copo+	4.03
chor+	15.00	posso	3.37
ficar	13.78	peito	3.37
casa	12.70	fazer	3.37
noite+	11.67	com	2.88
nessa+	11.33	cheg+	2.28
saudade	10.42	tenh+	2.21
cara+	9.26	tanta+	2.21
ate	8.59	moda+	2.21
pode	8.25	dois	2.21
ligar	7.54	demais	2.21
continu+	7.54	coisa+	2.21
bebo	7.54	chei+	2.21

Nesta segunda classe, as palavras presentes na CHD frequentemente aparecem em um mesmo trecho musical, como pode ser observado em relação a termos como ‘bebo’ e ‘chorar’ (“*E se quiser o meu amor vai ter que me procurar. Se é pra beber, eu **bebo**, se é pra **chorar**, eu choro, se é pra ligar, não ligo*¹⁷⁴”); ‘noite’, ‘inteir+’ e ‘bebo’ (“*Uísque sem gelo tá na prateleira, eu pego e **bebo, bebo, bebo a noite inteira***¹⁷⁵”); ‘sofr+’ e ‘chor+’ (*também passei por esses maus bocados. **Sofri, chorei largado e não te esqueci***¹⁷⁶). Como pode-se perceber, a presença da bebida alcoólica como mecanismo para lidar com a depressão ocasionada pela perda ou distanciamento da pessoa amada é bastante presente. Outro termo representativo dessa realidade é ‘copo+’ (“*Aqui, sentado nessa mesa, só o **copo** de cerveja é minha companhia*¹⁷⁷; “*Um, dois, três, quatro **copos**, já virei todos de uma vez pra acabar. Quero ver essa mágoa não passar, quero ver a tristeza no fundo do copo se afogar*¹⁷⁸). A palavra ‘ficar’, por vezes associada à palavra ‘inteir+, simboliza a permanência do sujeito em determinada situação em virtude de sua interpretação do comportamento de seu par romântico: (“*Eu tô aqui pra poder te falar que cansei de **ficar** no sofá, abraçada com a solidão*¹⁷⁹”); “já é

¹⁷⁴ Gustavo Lima – Se É Pra Beber Eu Bebo

¹⁷⁵ Meia-noite e Meia – Guilherme e Santiago

¹⁷⁶ Cristiano Araújo – Maus Bocados

¹⁷⁷ Henrique e Juliano – Até Você Voltar

¹⁷⁸ Jads e Jadson – Toca Um João Mineiro e Marciano

¹⁷⁹ Cláudia Leitte – Cartório

*madrugada, já bate o desespero, não vou ficar em casa, pra ver se eu te esqueço*¹⁸⁰; *Daqui não saio e ninguém me tira, eu vou ficar gritando aqui na rua, o prédio inteiro vai saber quem sou*¹⁸¹).

O termo ‘noite’ é também frequentemente evocado, como sendo o momento do dia melancólico por excelência e, portanto, mais propício à angústia do limerente (“*E quando chega a noite e eu não consigo dormir, meu coração acelera e eu sozinha aqui*¹⁸²”), aparecendo ainda frequentemente associado às demais palavras da CHD (“*O cara lá da rádio só pode tá de brincadeira, tá tocando só modão xonado a noite inteira. Aquela que me faz sofrer, aquela que me faz chorar, aquela, aquela que me arrasta pra mesa de um bar*”¹⁸³). ‘Saudade’ é, também, uma palavra relevante na CHD, expressa em trechos como “*Ainda ontem chorei de saudade*¹⁸⁴”. O excesso de sofrimento, todavia, pode desenvolver rancor no sujeito limerente, como pode ser observado neste trecho, com o termo ‘sofr+’: “*Eu tô sofrendo mas não vou me humilhar*¹⁸⁵”. É comum, conforme afirma Tennov (2005), que o sujeito limerente, nestes casos, se volte contra o objeto de sua limerência, como pode ser verificado neste fragmento em que aparecem os termos ‘saudade’ e ‘chor+’ (“*vai sentir saudade, vai querer voltar. Mas juro por Deus, não lhe aceitarei, pois eu quero ainda ver você chorar como eu chorei*”¹⁸⁶). Por fim, a palavra ‘peito’, local geralmente referenciado como foco da dor causada pela limerência (Tennov, 1999), aparece associada a outros termos da CHD, como em “*o peito chora, nessas noites de lua jogado na rua*¹⁸⁷” e “*Quantas noites e quantas garrafas preciso beber pra tirar do meu peito essa mágoa, pra te esquecer?*¹⁸⁸”

¹⁸⁰ Thaeme e Thiago – Coração Apertado

¹⁸¹ Edson e Hudson – Escândalo de Amor

¹⁸² Tiê – A Noite

¹⁸³ Fernando e Sorocaba – O Cara da Rádio

¹⁸⁴ Jads e Jadson – Toca Um João Mineiro e Marciano

¹⁸⁵ Gustavo Lima – Se É Pra Beber Eu Bebo

¹⁸⁶ Leonardo – Como Eu Chorei

¹⁸⁷ Guilherme e Santiago – Jogado na Rua

¹⁸⁸ Jads e Jadson – Toca Um João Mineiro e Marciano

As UCEs de maior relevância para a classe, de acordo com a classificação do *software Alceste*, tratam dos sujeitos limerentes que, rejeitados, buscam consolo na bebida alcoólica:

se é pra #beber eu #bebo eu #sou do tipo que #sofre calado, que #chora em #casa #mas nao se entrega a #ninguem. eu #posso #ate me afogar #na cachaca, #mas nao deixo jamais brincar #com a #minha #cara. (x²=33) (Se É Pra Beber, Gustavo Lima);

eu #volto pra #casa de cabeca #cheia, relógio marcando #meia #noite e #meia. uisque sem gelo #ta #na prateleira, eu pego e #bebo, #bebo, #bebo a #noite #inteira. (x²=23) (Meia-noite e Meia, Guilherme e Santiago);

Frequentemente, ainda, as UCEs trazem o cenário constituído pelo consumo de bebida alcoólica associado ao choro, como nos fragmentos seguintes:

O #cara da #radio fernando_sorocaba O #cara la da #radio #so #pode #ta de brincadeira, #ta tocando #so #modao xonado a #noite #inteira. aquela que me faz #sofrer, aquela que me faz #chorar, aquela, aquela que me arrasta pra mesa de um bar. aquela que arreventa o #peito e me faz lembrar seu beijo. (x²=10) (O Cara da Rádio, Fernando e Sorocaba);

#mas #pode #ficar sossegado, tudo o que to bebendo eu to pagando. toca ai um joao mineiro e marciano. to #sofrendo, #mas #ta passando. #mas #pode #ficar sossegado que eu nao #sou daquele tipo inconveniente. #minha historia tao comum, igual de #tanta #gente. #ainda ontem #chorei de #saudade. (x²=8) (Toca Um João Mineiro e Marciano, Jads e Jadson);

se amanha a #gente se acertar, tudo bem. #mas se a #gente nao #voltar, #posso #beber, #posso #chorar, e #ate #ficar no #choro. #mas #dessa #casa eu #so

#vou levar meu #violao e o #nosso cachorro. (x²=19) (Meu Violão e o Nosso Cachorro, Simone e Simaria);

Em uma das UCEs, todavia, a bebida alcoólica não é citada, sendo maior a ênfase sobre o curso de ação noturno do indivíduo abandonado:

amo voce, #ninguem mais. me deixou #assim, sombra #na escuridao. arrancou de mim a paz, o sorriso e a razao. E no som da #viola que o #peito #chora, #nessas #noites de #lua jogado #na #rua. (x²=23) (Jogado na Rua, Guilherme e Santiago);

Em determinadas UCEs, entretanto, a ênfase maior está no alvoroço social causado pelo sujeito limerente em virtude de sua rejeição, ou percepção de rejeição, pela pessoa amada:

nao #vou negar que #vou #sentir #saudade #sua, #quem sabe um #dia a #gente #continua. #posso pirar, me declarar pelos bares da #rua e esculpir o seu rosto #na #lua. amiga linda, #quem sabe um #dia vira amada #minha. (x²=12) (Amiga Linda, João Bosco e Vinícius);

daqui nao saio e #ninguem me tira, eu #vou #ficar gritando #aqui #na #rua, o predio #inteiro vai saber #quem #sou. #sou seu escandalo de amor. (x²=22) (Escândalo de Amor, Edson e Hudson);

A expectativa de volta, associada à exemplificação do que será feito no momento de espera, pode ser observada nas canções *Como Eu Chorei*, *Até Você Voltar* e *Escreve Aí*, conforme exemplificam as UCEs abaixo:

voce vai #sentir a falta de mim, voce vai #chorar, #mas eu nao #vou #ligar. #vou #fazer #assim, sem o meu carinho voce nao vai #ficar, vai #sentir #saudade, vai querer #voltar. (x²=14) (Como Eu Chorei, Leonardo);

eu #vou #continuar #nessa vida bandida #ate voce #voltar. (x²=13) (Até Você Voltar, Henrique e Juliano);

#chego em #casa e dou de #cara #com #sua foto. uma ducha e um vinho pra acalmar e eu penso, #vou partir pra outra logo. #mas #quem e que eu to tentando enganar? E #so voce #fazer #assim que eu #volto. E que eu te amo e falo #na #sua #cara. se tirar voce de mim nao sobra nada. (x²=10) (Escreve Aí, Luan Santana).

Discussão Geral

A presente pesquisa de Mestrado teve como objetivo geral investigar as representações sociais de amor romântico presentes nas letras das canções mais tocadas nas rádios do Brasil no ano de 2015, através de um estudo exploratório de caráter documental. Buscou-se, ainda, caracterizar a reprodução radiofônica no Brasil e identificar e analisar as fases da limerência e seus comportamentos característicos contidos nas canções românticas mais executadas nas rádios brasileiras. Conforme evidenciam Schlösser e colaboradores (2016), o estudo documental a partir de canções populares tem se mostrado um valioso método para a exploração de temáticas correntes, uma vez que refletem e incidem sobre as representações de objetos sociais salientes no contexto de sua produção.

Como aportes teórico-conceituais que permitissem a melhor elucidação do fenômeno investigado, foi utilizada a Teoria das Representações Sociais, como proposta por Moscovici (1976), e os conceitos de drama da corte, conforme apresentado por Horton (1957) e trabalhado por Pontual e colaboradores (2015), bem como o conceito de limerência, apresentado por Tennov (1999) e trabalhado por Wakin e Vo (2008) e Willmott e Bentley (2014).

Conforme evidenciado por meio da análise dos resultados, as paradas de sucesso brasileiras em 2015 foram constituídas, predominantemente, por canções sertanejas. O tema privilegiado de tais canções foi o amor romântico, com letras que estabelecem, de maneira consistente, o papel social atribuído a cada um dos sujeitos envolvidos na dinâmica do relacionamento amoroso. Na maior parte dos casos, tais papéis se encontram associados a procedimentos específicos de conquista, manutenção, encerramento e recomeço do ciclo romântico.

Entre os inúmeros objetos sociais presentes nas letras das canções analisadas, os principais eixos temáticos encontrados nos resultados do presente estudo demonstram que as

representações sociais de amor romântico compreendem diferentes dinâmicas relativas aos elementos que a constituem, tais como: (I) ciclo romântico (corte, lua de mel, curso descendente e fim); (II) amor limerente; (III) dinâmica entre o feminino e o masculino; e (IV) associação entre amor romântico e consumo de álcool.

Sobre o *ciclo romântico*, o desenrolar do *drama da corte*, de Horton (1957), em muito se assemelha às representações sociais das relações amorosas retratadas nas músicas na atualidade, que segue as seguintes etapas: homem e mulher se conhecem (contexto de sociabilidade, equivalente à *corte*), oficializam o relacionamento (declaração de amor: eu te amo, equivalente à *lua de mel*), se desentendem (exigência de reciprocidade, equivalente ao *curso descendente*) e rompem o relacionamento (sem você, equivalente a *sozinho*). Apesar de o mesmo roteiro poder ser observado nas canções analisadas por este estudo, uma mudança no pano de fundo merece reflexão crítica: a pervasividade do contato íntimo sexual. O ciclo romântico se desenvolve, frequentemente, entre indivíduos que, conforme indicam as letras das canções, já se relacionaram, ou se relacionam, desde o período da corte, sexualmente, e que já possuem um histórico sexual com outros parceiros. Vale ressaltar que o amor cantado no trabalho de Horton (1957), assim como os dados identificados neste estudo, se referem a uma realidade heteronormativa, sendo ausente qualquer menção à diversidade sexual e de gênero.

Apesar de tais mudanças no contexto em que as relações amorosas são vivenciadas, isto é, da mudança entre um contexto em que a castidade ou um reduzido histórico amoroso é esperado da pessoa amada a um contexto em que a troca de parceiros românticos é habitual e a exclusividade sexual menos frequente, as representações sociais referentes ao relacionamento romântico do presente estudo se mostraram ancoradas nos ideais românticos de amor eterno e monogâmico de outrora. Se, no passado, conforme descreve Horton (1957), a corte era o momento em que o homem buscava se mostrar digno do acesso íntimo ao corpo

da mulher, o que implicava, também, o compromisso afetivo e emocional recíproco, a corte atual ocorre, por vezes, entre indivíduos que buscam deixar de ser unicamente parceiros sexuais e passar a desfrutar do *status* de parceiro exclusivo. O mesmo fenômeno pode ser observado na Declaração de amor: eu te amo, na Exigência de reciprocidade e no Se você: os atores do drama romântico relatam suas vivências sentimentais em termos de pluralidade de parceiros e experiências amorosas, ao mesmo tempo em que retêm elementos da representação do amor monogâmico, exclusivo e, frequentemente, predestinado.

A manutenção, assim, de representações antigas em uma realidade que pouco condiz com aquela em que tais imagens foram construídas exemplifica a resistência das representações sociais a mudanças em seus elementos centrais, os quais são responsáveis por sua estabilidade e permanência (Abric, 1998). Percebe-se, todavia, a ausência de repertórios culturalmente sancionados referentes à forma de lidar com tais representações conflitantes, de forma que os sujeitos são levados a distorcer determinados atributos específicos do objeto representado a fim de reduzir as dissonâncias entre o real e o ideal para o objeto cuja representação social está sendo trabalhada (Wagner et al., 2005). Percebe-se que a distorção, todavia, nem sempre é capaz de justificar as dissonâncias emergentes em tais contextos, o que pode resultar, como podem ser observados nas letras de determinadas canções do *corpus*, em ciúmes, violência e desespero. Um exemplo do reduzido repertório disponível ao sujeito que sofre em virtude de um ideal romântico não realizado pode ser encontrado no seguinte fragmento:

“Percebi que tá bem melhor do que eu, esse beijo que deu nele você nunca me deu.
Continua o que você tá fazendo, você vai beijando, eu vou bebendo¹⁸⁹”.

O consumo do álcool se configura, assim, como um dos poucos meios válidos para lidar com esse descompasso apresentado; por um lado, pela representação social do amor

¹⁸⁹ Jads e Jadson – Noite Fracassada

romântico como eterno e monogâmico e, por outro, pela realidade composta por relacionamentos fugazes e fundamentados na multiplicidade de parceiros.

No que concerne ao *amor limerente*, segunda dimensão destacada, cerca da metade (45%) das canções românticas tocadas no Brasil apresenta características limerentes, como pôde ser observado na apresentação dos resultados desta pesquisa. Isto é, não apenas a quase totalidade (97%) das canções que tratam do amor se referem ao amor romântico, como, deste total, quase a metade se refere a um modelo de amor romântico definido pela impulsividade, pela obsessividade e pelo descontrole emocional do sujeito apaixonado (Wakin & Vo, 2008).

Se a música reflete e inspira representações compartilhadas socialmente, como afirmam Menandro e Nascimento (2007), levanta-se a hipótese, a partir do observado no *corpus* deste estudo, de que as representações de amor romântico, no contexto nacional, são, ao menos parcialmente, relacionadas ao amor limerente. E se o amor limerente é, conforme enfatizam Wakin e Vo (2008), uma condição obsessiva indesejável, infere-se que uma fração substancial das letras das músicas populares brasileiras difunde representações sociais de amor romântico onde se observam elementos de desfalque (Jodelet, 2002), isto é, com ausência de referências a informações sobre os aspectos psicopatológicos da condição limerente, como puderam ser observados nos resultados do presente estudo. Em outras palavras, ao representar o sujeito limerente que rompe com o decoro social e se impõe para além dos limites dos comportamentos socialmente aceitos como justificado pelo amor, as canções populares analisadas nesta pesquisa não apenas deixam de mencionar as consequências individuais e sociais indesejáveis de tal comportamento como estabelecem a aceitação de tal condição como a resposta socialmente adequada por excelência.

Não se encontram, em tais canções, nem referências à auto-consciência crítica do sujeito limerente nem a ferramentas ou técnicas para melhor lidar com o sofrimento ocasionado pela limerência. Mesmo reconhecendo o aspecto idiossincrático do tratamento das

informações absorvidas na construção das representações sociais (Jodelet, 2002), o repertório referente às possibilidades de comportamentos disponíveis, para aqueles indivíduos para quem as representações sociais de amor romântico são objetivadas, ainda que parcialmente, em função dos elementos difundidos pelas canções populares nas rádios, se apresenta como limitado e desconhecedor de suas próprias limitações. Em um excerto emblemático do “valeduto” limerente, o sujeito apaixonado acredita que ainda que a polícia venha prendê-lo, o que está fazendo é justificado por sua condição limerente:

“Daqui não saio e ninguém me tira, eu vou ficar gritando aqui na rua, o prédio inteiro vai saber quem sou. Sou seu escândalo de amor. Se der polícia, a culpa é sua¹⁹⁰”.

Por ocupar posição central na canção, o ponto de vista do indivíduo limerente que se propõe a tais comportamentos é naturalizado em tais conteúdos, fornecendo elementos para que os grupos sociais atingidos por tais mensagens incorporem ou reforcem em suas próprias representações sociais de amor romântico comportamentos sociais que, fora do contexto da limerência, não seriam justificáveis.

As perspectivas sobre o amor romântico aqui discutidas foram as mais pervasivas no *corpus* deste estudo, mas não foram as únicas. O amor romântico, ainda que de maneira menos frequente, apresentou outras representações sociais, tais como as relacionadas à sua inconveniência em relação à necessidade de “dar satisfação” ao cônjuge, à sua hipocrisia em virtude dos frequentes relacionamentos extra-conjugais, às possibilidades de evitar um divórcio iminente, à relação entre a aparência física e probabilidade de encontrar um parceiro, aos mistérios da mulher que não se interessa por homem algum; aos amigos que evitam se tornar amantes, bem como aos amigos que desejam se tornar amantes, e até ao uso das mídias sociais no relacionamento romântico.

¹⁹⁰ Edson e Hudson – Escândalo de Amor

Tal pluralidade de situações vinculadas ao amor romântico evidencia a realidade das representações sociais, que se espelham em práticas sociais vigorantes dentro do contexto histórico-social ao qual se referem (Moscovici, 1976) e se tornam, elas mesmas, parte do acervo de representações que mantêm tais práticas. Dois aspectos de tais representações, todavia, foram observados de maneira mais recorrente que as demais: as dinâmicas entre o feminino e o masculino, e a associação do amor romântico à bebida alcoólica.

A dinâmica entre o feminino e o masculino pode ser observada, de início, na composição do *corpus*, onde se observa desproporcionalidade entre o espaço dado a artistas do sexo feminino se comparado ao espaço dado a artistas do sexo masculino: apenas 11, das 100 músicas mais tocadas no Brasil, são interpretadas por mulheres. O que se apresenta, por consequência, são representações sociais de amor romântico que, desde sua concepção, orbitam em torno do ponto de vista masculino. O progresso em direção a um ambiente mais igualitário no âmbito da produção musical parece estar em andamento, porém de forma pouco célere. No estudo de Coutinho e colaboradores (2015), realizado com base nas canções românticas brasileiras das décadas de 1940 a 1960, a proporção constatada foi de 10 cantoras para 306 cantores do sexo masculino.

O que se encontra nas letras atuais parece se ancorar, assim como as canções de outrora, em representações sociais voltadas para a centralidade do universo masculino, com pouco ou nenhum espaço para o contraponto feminino. A esse respeito, afirmam os autores (Coutinho et al., 2015): “O que se encontra nas letras é o discurso do homem falando sobre si, sobre a mulher, sobre o casamento, predominando o discurso masculino nas letras”(p. 469).

Tal ponto de vista está presente em diversas canções do *corpus* do presente estudo, como pode ser observado no seguinte excerto:

“Eu abro a porta e puxo a cadeira do jantar à luz de velas pra ela se apaixonar. Eu mando flores, chocolates e cartão. O meu problema sempre foi ter grande coração.

Ligo no outro dia, no estilo Don Juan, dormiu bem, meu amor? É domingo de manhã, vamos pegar uma praia, deu saudade do seu beijo. Trato todas iguais, esse é meu defeito¹⁹¹”.

Como pode ser percebido, neste e em outros fragmentos similares contidos no *corpus* deste estudo, a imagem do homem que seduz diversas mulheres é apresentada de forma naturalizada e até admirada. Ademais, uma vez que a protagonização de quase todas as canções é masculina, tende-se a atribuir à figura do homem o papel central na condução do relacionamento e nas decisões relativas aos rumos a serem tomados pelo casal. Observa-se, assim, com distinção, a etapa da descontextualização da objetivação da representação social da mulher (Vidrio, 2003), isto é, o processo através do qual as características do que compõe um objeto são recortadas e apresentadas, de maneira reiterada e através de informações dispersas, em um núcleo figurativo cujos elementos constitutivos serão considerados suficientes para a objetificação da representação social de um objeto. Atribuindo à música a capacidade de refletir e influenciar as representações sociais (Menandro & Nascimento, 2007), deduz-se que um núcleo figurativo das representações sociais do feminino, se observado a partir das informações compartilhadas pelos textos musicais aqui abordados, é formado e objetivado a partir de elementos de submissão e passividade.

Essa não é, todavia, a única perspectiva disponível. Nota-se a presença, ainda que pequena (4 canções, em um total de 100), de cantoras que tomam para si o papel ativo da narrativa, invertendo os lugares de fala tradicionais e estabelecendo uma dinâmica de dominação inversa, como no fragmento:

“Vem na maldade, com vontade, chega, encosta em mim. Hoje eu quero e você sabe que eu gosto assim. Bang, dei meu tiro certo em você, deixa que eu faço acontecer.

Tem que ser assim pra me acompanhar, pra chegar”¹⁹².

¹⁹¹ Marcos e Belutti – Aquele 1%

As representações sociais apresentadas em tais obras não rompem, todavia, com a objetivação do relacionamento romântico a partir de critérios polarizadores de masculino e feminino, mas apenas os invertem. Tem-se, assim, um conteúdo ancorado nas próprias representações masculinas de relacionamento, em suas mesmas dinâmicas, ao invés de um modelo original ou um questionamento, ainda que parcial, na dinâmica a partir da qual derivam seus conteúdos.

Tais considerações, referentes à diferença entre a quantidade de homens e de mulheres no *ranking* das canções mais executadas nas rádios brasileiras e a semelhança encontrada em ambos os discursos, são relevantes na medida em que tal dinâmica estabelece o pano de fundo de outras análises que podem ser feitas sobre o relacionamento romântico tal qual apresentado no *corpus* deste estudo. Uma vez que a narrativa adotada por 90% das canções é a dialogada, e o ponto de vista apresentado tende a ser essencialmente unilateral, com ênfase nos sentimentos e conclusões daquele que o emite.

As representações sociais da bebida alcoólica e de sua associação com o amor romântico nas músicas mais tocadas nas rádios brasileiras também se manifestam de forma pervasiva e reiterada pelo *corpus* deste estudo, e merecem reflexão. A bebida alcoólica tem sua representação social associada tanto à felicidade e à celebração quanto à tristeza e ao desolamento, em ambos os casos vinculada ao relacionamento romântico. Quando apresentada em contextos de celebração, são adicionados à representação da bebida elementos relacionados à felicidade, ao bem-estar, à amizade e ao sucesso. O excerto da música Camarote, de Wesley Safadão, representa com nitidez essa representação:

“Quer saber? Palmas pra você. Você merece o título de pior mulher do mundo. Agora, assista aí de camarote eu bebendo gela, tomando Cîroc, curtindo na balada, só dando

virote. E você de bobeira, sem ninguém na geladeira. Pra aprender que amor não é brincadeira”.

Beber “gela” (cerveja), *Cîroc* (vodca) e dar virote (“virar a noite” bebendo) são apresentados reiteradamente como objetivos a serem alcançados, sinônimos de bons momentos e diversão. Quando apresentada em casos de tristeza, as representações sociais da bebida alcóolica passam a girar em torno de suas características consoladoras, e sua ingestão se torna o comportamento padrão do homem desiludido emocionalmente. Diz-se homem porque, das 11 canções protagonizadas por artistas do sexo feminino, nenhuma faz menção ao álcool. Ademais, todas as canções que abordam o tema retratam o consumidor da bebida alcóolica como um homem, que bebe em função de uma mulher. Um fragmento que retrata essa constatação pode ser encontrado na seguinte canção:

“Quantas noites e quantas garrafas preciso beber pra tirar do meu peito essa mágoa, pra te esquecer?”¹⁹³

Sendo uma das funções das representações sociais a edificação e a justificação de condutas (Vala, 2004), cabe a reflexão quanto ao papel exercido por representações sociais de consumo de bebidas alcólicas em que são suprimidas informações quanto aos efeitos deletérios do álcool, imediatos e de longo prazo, não só ao organismo humano, quanto ao convívio social – especialmente em um país com altos índices de violência contra a mulher (Waiselfisz, 2015), nos quais os agressores são frequentemente os próprios parceiros ou ex-parceiros e que, em 30% dos casos, estão alcoolizados.

Da mesma maneira como ocorre com as representações sociais do amor romântico, os efeitos negativos do comportamento apresentado são suprimidos ou minimizados, dando lugar a representações que tratam essencialmente das características positivas do objeto. Cabem aqui reflexões quanto aos impactos sociais de tais representações, em especial em se tratando

¹⁹³ Jads e Jadson – Toca Um João Mineiro e Marciano

de uma substância associada a 70% dos acidentes de trânsito com mortes (Abreu et al., 2010) e, ao mesmo tempo, uma indústria que movimentava R\$70 bilhões ao ano no país (Galinari, Rawet & Silveira, 2014).

Apoiando-se na Teoria das Representações Sociais (Moscovici, 1976), a intenção daquele que enuncia o discurso – para os efeitos deste estudo, o compositor / intérprete – tem por obstáculo imediato o trabalho de percepção por parte dos ouvintes, uma vez que, conforme enfatizam Duarte e Mazzotti (2006), os operadores cognitivos específicos ao trabalho de percepção são os mesmos que os da criação. Tais autores salientam que a Teoria das Representações Sociais, assim, amplia o conceito de percepção, visto que os processos de significação intervêm no reconhecimento dos objetos e afetam o resultado de sua assimilação.

Dessa forma, diante de um fenômeno desconhecido, de uma ocorrência musical nova ou inesperada, de algo perceptível, mas fora do modelo partilhado pelo sujeito em seus grupos reflexivos, reage-se por aproximação, buscando elementos já existentes no mesmo modelo elaborado anteriormente (Duarte, 2002). Por meio da abordagem das representações sociais (Moscovici, 1976), é factível investigar e refletir sobre os sentidos construídos sobre algum tema, assunto ou objeto, os quais são sempre produzidos em relações dialógicas (Vala, 2004). No caso das canções, Duarte e Mazotti (2006) enfatizam que todo aquele que emite um discurso, dentre os quais se incluem intérpretes e autores, organiza sua comunicação com o objetivo de convencer o seu auditório, de forma que a investigação das representações sociais contidas em tais discursos se faz necessária no processo de reflexão.

Ao descrever, de forma estável e consistente, os elementos característicos do universo representacional do relacionamento romântico, as narrativas apresentadas no *corpus* deste estudo estabelecem os limites do que é legítimo em cada etapa constitutiva em tal relacionamento, e indicam quais são as interações possíveis e aceitáveis dentro de cada uma delas. Isso ocorre, segundo estabelece a Teoria das Representações Sociais (Moscovici, 1961),

em função das convicções compartilhadas por membros dos diversos grupos sociais a respeito de um objeto. Em se tratando de letras de canções, tais representações sociais, através de seus processos constitutivos de objetivação e ancoragem, qualificam o conteúdo musical e preenchem seus predicados, os quais, por sua vez, são selecionados em função delas, em um movimento dialético (Duarte, 2002), conforme discutido nos parágrafos precedentes.

Refletir sobre a música e suas representações sociais é, ao mesmo tempo, questioná-la e fazer com que esse questionamento dirija-se a uma realidade reconhecida, na esperança de que tal reflexão contribua para o enriquecimento das dinâmicas de negociação entre as diversas representações de conteúdos musicais intercambiados na constante interação entre os grupos sociais.

Considerações Finais

Foram investigados, assim, tanto o fenômeno do amor romântico nas letras das músicas mais executadas no Brasil em 2015 quanto suas manifestações limerentes. O que se encontrou foi um *corpus* dominado pelo ideal romântico de relacionamento afetivo, repleto de referências que nos ajudam a compreender as dinâmicas estabelecidas entre os seus integrantes e o ambiente em que se encontram inseridos. Percebeu-se que as representações sociais, assim como aponta a teoria, organizaram e fundamentaram o posicionamento dos emissores do discurso. Constatou-se que as músicas contêm descrições bem definidas do que é o amor romântico: um amor intenso, eufórico, sofrido, capitaneado pela figura masculina e associado, frequentemente, à bebida alcoólica. O mesmo se aplica ao amor romântico limerente, que, além dos elementos supramencionados, vivencia constante alternância entre estados de extrema euforia e extrema desolação.

Espera-se que tais análises dêem base e incentivo a discussões a respeito do amor romântico e sua variação limerente, compreendendo-se que o estudo da música e do amor romântico são tarefas complexas e que demandam recursos teórico-metodológicos diversos, a

fim de se garantir a qualidade das análises. Almeja-se, não obstante, que novos estudos se interessem em emprestar seu olhar crítico ao amor romântico associado à manifestação do fenômeno limerente, não só na música como nos diversos contextos de criação artística.

Quanto às limitações do estudo, há que se apontar que, ainda que o rádio permaneça sendo um veículo de transmissão musical bastante difundido no Brasil, há diversas outras formas de consumo musical que não foram consideradas neste estudo, como o consumo a partir de mídias físicas (vinil, cassete, CD, DVD, Blu-ray) e digitais (arquivos de música e serviços de *streaming*¹⁹⁴). Tais formas de consumo musical apresentam, sobre o rádio, a vantagem de conferir ao ouvinte a possibilidade de escolha individual das faixas que serão escutadas. O rádio, por não conferir ao ouvinte a opção de escolha, pode, supõe-se, exercer menos impacto do que canções manualmente selecionadas.

O estudo, ainda, se concentrou nas músicas mais tocadas nas rádios. Sabe-se, porém, que existe um campo fértil de canções relevantes para a análise que não se incluem dentre as que foram aqui analisadas, seja por emergirem de outras mídias, como os serviços de *streaming*, ou por surgirem de manifestações populares espontâneas, não comerciais, que não encontram espaço nas rádios.

¹⁹⁴ Os serviços disponíveis atualmente no Brasil são: *Spotify, Apple Music, Google Play, Youtube, Groove Music, Tidal, Deezer, Napster, Vivo Música, Claro Música, Tim Music*

Referências Bibliográficas

- Associação Brasileira dos Produtores de Disco (2004). *Mercado Brasileiro de Música em 2004*. Disponível em: http://www.abpd.org.br/wp-content/uploads/2015/01/Mercado_Brasileiro_de_Musica_2004.pdf
- Abreu, A. M. M., Lima, J. M. B., Matos, L. N., & Pillon, S. C. (2010). Uso de álcool em vítimas de acidentes de trânsito: estudo do nível de alcoolemia. *Revista Latino-Americana de Enfermagem*, 18(spe), 513-520.
- Abric, J-C. (1998). A abordagem estrutural das representações sociais. In A.S.P. Moreira & D.C. de Oliveira (Orgs.), *Estudos interdisciplinares de representação social* (pp. 27-38). Goiânia: AB Editora.
- Abud, K. (2005). Registro e representação do cotidiano: a música popular na aula de história. *Caderno Cedes, Campinas*, 25(67), 309-317.
- Acevedo, B. P., & Aron, A. (2009). Does a long-term relationship kill romantic love? *Review of General Psychology*, 13(1), 59-65.
- Aday, R. H., & Austin, B.S. (2000). Images of aging in the lyrics of American country music. *Educational Gerontology*, 26, 135-154.
- Adhikari, H. (2015). Limerence Causing Conflict in Relationship Between Mother-in-Law and Daughter-in-Law: A Study on Unhappiness in Family Relations and Broken Family. *Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, 4(2), 739-757.
- Almeida, A. M. O. (2009). Abordagem societal das representações sociais. *Sociedade e Estado*, 24(3), 713-737.
- Amaral, M. (2011). O rap, o hip-hop e o funk: a "erótica" da arte juvenil invade a cena das escolas públicas nas metrópoles brasileiras. *Psicologia USP*, 22(3), 593-620.

- Anderson, M. R. (1977). *A study of the relationship between life satisfaction and self-control, locus of control, satisfaction with primary relationships, and work satisfaction*. Tese de doutorado, Universidade de Michigan.
- Anderson, C. A., Gentile, D. A., & Buckley, K. E. (2007). *Violent video game effects on children and adolescents: Theory, research, and public policy*. New York: Oxford University Press.
- Arruda, A. (2002). Teoria das representações sociais e teoria de gêneros. *Cadernos de Pesquisa*, 117, 127-147.
- Banker, R. (2010). *Socially Prescribed Perfectionism and Limerence in Interpersonal Relationships*. Dissertação de mestrado, University of New Hampshire.
- Bardin, L. (2003). L'analyse de contenu et de la forme des communications. In S. Moscovici & F. Buschini (Orgs.), *Les méthodes des sciences humaines* (pp. 243-270). Paris: puf.
- Bardin, L. (2006). *Análise de conteúdo* (L. A. Reto & A. Pinheiro, Trad.). São Paulo: Edições 70. (Obra original publicada em 1977)
- Barraud, H. (1975). *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Perspectiva.
- Beagles-Roos, J., & Gat, I. (1983). Specific impact of radio and television on children's story comprehension. *Journal of Educational Psychology*, 75(1), 128-137.
- Bennett, A. (2000). *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*. Canterbury: MacMillan.
- Berscheid, E., & Meyers, S.A. (1996). A social categorical approach to a question about love. *Personal Relationships*, 3, 19-43.
- Bollos, L. H. (2010). Canção do Amor Demais: marco da música popular brasileira contemporânea. *Per musí*, 22, 83-89.
- Bonomo, M., & Souza, L. (2010). Dimensão icônica e campo afetivo na objetivação das representações sociais de rural e cidade. *Memorandum*, 19, 159-183.

- Bourdieu, P. (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. França: Les Éditions de Minuit.
- Brown, D. (1992). *Human Universals*. New York: MacGraw Hill.
- Bushman, B. J., & Huesmann, L. R., (2006). Short-term and long-term effects of violent media on aggression in children and adults. *Archives of Pediatrics and Adolescent Medicine*, 160, 348–352.
- Cabecinhas, R. (2004). Representações sociais, relações intergrupais e cognição social. *Paidéia*, 14(28), 125-137.
- Camargo, B. V. (2005). Alceste: um programa informático de análise quantitativa de dados textuais. In A. S. P. Moreira (Org.), *Perspectivas teórico-metodológicas em representações sociais* (pp. 511-539). João Pessoa: UFPB.
- Carey, J. T. (1969). The ideology of autonomy in popular lyrics: a content analysis. *American Journal of Psychology*, 32, 150-164.
- Chizzotti, A. (2006). *Pesquisa em ciências humanas e sociais* (8a ed.). São Paulo: Cortez.
- Clark, A. P. (2006). Are the correlates of sociosexuality different for men and women? *Personality and individual differences*, 41(7), 1321-1327.
- Coutinho, S. M. S., Trindade, Z. A., Menandro, M. C. S., & Menandro, P. R. M. (2015). Sonoridades da vida conjugal registradas em versos de canções brasileiras produzidas entre 1940 e 1960. *Estudos de Psicologia (Campinas)*, 32(3), 461-473.
- Davis, D. A., & Davis, S. S. (1995). Possessed by love: gender and romance in Morocco. *Romantic passion: A universal experience*, 219-139.
- Data Popular (2014). *Demandas de aprendizagem de inglês no Brasil*. Disponível em https://www.britishcouncil.org.br/sites/default/files/demandas_de_aprendizagempesquisacompleta.pdf

- De Andrade, A. L., & Garcia, A. (2009). Atitudes e crenças sobre o amor: Versão brasileira da Escala de Estilos de Amor. *Interpersona*, 3(1), 89-102.
- De Andrade, A. L., Garcia, A., & Cano, D. S. (2009). Preditores da satisfação global em relacionamentos românticos. *Psicologia: Teoria e Prática*, 11(3), 143-156.
- De Andrade, A. L., & Garcia, A. (2012). Desenvolvimento de uma Medida Multidimensional para Avaliação de Qualidade em Relacionamentos Românticos – Aquarela-R. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, 25(4), 634-643.
- Diener, E., & Lucas, R. (2000). Subject emotional well-being. In M. Lewis & J. M. Haviland-Jones (Eds.), *Handbook of emotions* (2ª ed.). New York: The Guilford Press.
- Di Maggio, P., Peterson, R. A., & Esco, J. (1972). "Country music: ballad of the silent majority". In R.S. Denisoff & R.A. Peterson (Eds.), *The Sounds of Social Change*. (pp. 222-231). Chicago: Rand McNally.
- Doise, W. (1986). *Levels of explanation in social psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Doise, W. (2002). Da psicologia social à psicologia societal. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, 18(1), 027-035.
- Duarte, M. (2002). Objetos musicais como objetos de representação social: produtos e processos da construção do significado de música. *Em Pauta*, 13(20), 123-140.
- Duarte, M., & Mazzotti, T. (2006). Representações sociais de música: aliadas ou limites do desenvolvimento das práticas pedagógicas em música? *Educação & Sociedade*, 27(97), 1283-1295.
- Dukes, R. L., Bisel, T. M., Borega, K. N., Lobato, E. A., & Owens, M. D. (2003). Expressions of love, sex, and hurt in popular songs: a content analysis of all-time greatest hits. *The Social Science Journal*, 40, 643-650.
- Ekman, P. (1992). An argument for basic emotions. *Cognition & Emotion*, 6, 169-200.

- Fischer, P., & Greitemeyer, T. (2006). Music and aggression. The impact of sexual-aggressive song lyrics on aggression-related thoughts, emotions and behavior toward the same and the opposite sex. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 32, 1165–1176.
- Fisher, H. E. (1994). The nature of romantic love. *The Journal of NIH Research*, 6(4) 59-64.
- Fisher, H. E. (1996). The origin of romantic love and human family life. *National Forum*, 76(1), 31-35.
- Fisher, H. E. (2016). *Anatomy of Love: A Natural History of Mating, Marriage and Why We Stray*. New York: W. W. Norton & Company. (Obra original publicada em 1994)
- Fox, G. L. (1975). Love match and arranged marriage in a modernizing nation: Mate selection in Ankara, Turkey. *Journal of Marriage and the Family*, 37, 180-193.
- Frederico, C. (2007). Brecht e a "Teoria do rádio". *Estudos Avançados*, 21(60), 217-226.
- Freeman, J. (1978). *Happy people: What happiness is, who has it, and why*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Freire, V. L. B. (2010). *Música e sociedade. Uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de música* (2ª ed.). Florianópolis: Abem, Séries Teses. (Original publicado em 1992).
- Friedlander, P. (1996). *Rock-and-roll: A social history*. Colorado: Westview Press.
- Frijda, N. H., Mesquita, B., Sonnemans, J., & van Goozen, S. (1991). The duration of affective phenomena or emotions, sentiments and passions. In K. T. Strongman (Ed.), *International Review of Studies on Emotion* (pp. 187-225). New York: Wiley.
- Frith, S. (2007). Why do songs have words? In S. Frith (Ed.), *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays* (pp. 209-239). United Kingdom: Routledge.
- Galinari, R., Rawet, E. L., Silveira, C. T. J. (2014). O setor de bebidas no Brasil. *BNDES Setorial* 40(1), p. 93-130.

- Garbuio, R. L., & Fiorini, C. F. (2015). "Amor" e "morte" nos madrigais de Carlo Gesualdo: um estudo sobre o desenvolvimento da escrita musical e textual. *Per Musi*, 32, 364-393.
- Glenn, N. D., & Weaver, C. N. (1978). A multivariate multi-survey of marital happiness. *Journal of Marriage and the Family*, 40, 269-282.
- Goodwin, R. (1999). *Personal Relationships Across Cultures*. United Kingdom: Routledge.
- Greitemeyer, T. (2009). Effects of songs with prosocial lyrics on prosocial thoughts, affect, and behavior. *Journal of Experimental Social Psychology*, 45, 186–190.
- Guéguen, N., Jacob, C., & Lamy, L. (2010). Love is in the air: Effects of songs with romantic lyrics on compliance with a courtship request. *Psychology of Music*, 38(3), 303-307.
- Guareschi, P. A. (2000). Representações sociais: avanços teóricos e epistemológicos. *Temas em Psicologia da SBP*, 3(8), 249-256.
- Guareschi, P. A., Romanzini, L. P., & Grassi, L. B. (2008). A "mercadoria" informação: um estudo sobre comerciais de TV e rádio. *Paidéia (Ribeirão Preto)*, 18(41), 567-580.
- Gupta, G. R. (1976). Love, arranged marriage and the Indian social structure. *Journal of Comparative Family Studies*, 7(1), 75-85.
- Hall, E. (2012). Lust, Love and Limerence: a short story. E-book. Disponível em: <https://www.amazon.co.uk/LOVE-LUST-LIMERENCE-Erika-Hall-ebook/dp/B00847VMZI>
- Hansen, S. R. (2006). *Courtship Duration as a Correlate of Marital Satisfaction and Stability*. Ph.D. Alliant International University, San Diego.
- Hargreaves, D. J., Miell, D. E., & MacDonald, R. A. R. (2012). *Musical imaginations*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Harris, H. (1995). Rethinking Polynesian heterosexual relationships: a case study on Mangaia, Cook Islands. *Romantic passion: A universal experience*, 95-127.

- Hatfield, E., & Rapson, R. (1987). Passionate love. New directions in research. In W. H. Jones & D. Perlman (Eds.), *Advances in Interpersonal Relations, 1*. (pp. 109-139). Greenwich: JAI Press.
- Hatfield, E. & Rapson, R. (1993). *Love, sex and intimacy: The psychology, biology and history*. New York: Harper Collins
- Hatfield, E., & Rapson, R. (1996). *Love and sex: Cross-cultural perspectives*. New York: Allyn & Bacon.
- Hendrick, S., & Hendrick, C. (1996). Perspectives on marital love and satisfaction in Mexican American and Anglo-American couples. *Journal of Counseling and Development, 74*(4), 408-415.
- Hinkel, J., & Maheirie, K. (2007). Rap-rimas afetivas da periferia: reflexões na perspectiva sócio-histórica. *Psicologia & Sociedade, 19*(2), 90-99.
- Horton, D. (1957). The dialogue of courtship in popular songs. *American Journal of Sociology, 52*(5), 569-578.
- Hunt, M. M. (1994). *The Natural History of Love*. New York: Anchor Books.
- IBGE (2010). *Censo Demográfico: Educação e Deslocamento*. Disponível em http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/545/cd_2010_educacao_e_deslocamento.pdf
- Instituto Brasileiro De Opinião Pública e Estatística (2013). *Tribos Musicais*. Disponível em http://www.ibope.com.br/pt-br/noticias/Documents/tribos_musicais.pdf
- Illouz, E. (1997). *Consuming the romantic utopia: love and the cultural contradictions of capitalism*. Berkeley: University of California Press.
- Izard, C. E. (2008). *The psychology of emotions*. New York: Springer.

- Jacob, C., Guéguen, N., Boulbry, G., & Selmi, S. (2009). 'Love is in the air': Congruency between background music and goods in a flower shop. *International Review of Retail, Distribution and Consumer Research*, 19, 75–79.
- Jodelet, D. (1989). *Folies et représentations sociales*. Paris: puf.
- Jodelet, D. (2002). As representações sociais: um domínio em expansão. In D. Jodelet (Org.), *As representações sociais* (pp. 17-44). Rio de Janeiro: UERJ.
- Josephson, M. (2005). *Stendhal, or the Pursuit of Happiness*. New York: Pinto Books.
- Kalof, L. (1993). Dilemmas of femininity. *The Sociological Quarterly*, 34, 639–651.
- Kim, J., & Hatfield, E. (2004). Love types and subjective well-being: a cross-cultural study. *Social Behavior and Personality*, 32(2), 173-182.
- Kronberger, N., & Wagner, W. (2002). Palavras-chave em contexto: análise estatística de textos. In M. W. Bauer & G. Gaskell (Orgs.), *Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático* (pp. 416-441). Petrópolis: Vozes.
- Lee, J. A. (1973). *The colours of love*. Ontario: New Press.
- Lima, R. C. P., & Campos, P. H. F. (2015). Campo e grupo: aproximação conceitual entre Pierre Bourdieu e a teoria moscoviciana das representações sociais. *Educação e Pesquisa*, 41(1), 63-77.
- Lindholm, C. (1998). Theory and Love. *Theory, Culture & Society*, 15(3). 243-263.
- Markert, J. (2001). Sing a song of drug use-abuse: four decades of drug lyrics in popular music – from the sixties through the nineties. *Sociological Inquiry*, 71(2), 194-220.
- Mariotti, F. (2003) Tous les objets sociaux sont-ils des objets de représentations sociales? *JIRSO*, 1(1). 2-18. Disponível em:
http://geirso.uqam.ca/jirso/Vol1_Sept03/Mariotti_%20F.pdf.
- Martins-Silva, P. O., Trindade, Z. A., & Silva Junior, A. (2013). Teorias sobre o amor no campo da Psicologia Social. *Psicologia: Ciência e Profissão*, 33(1), 16-31.

- Matsunaga, P. (2008). As representações sociais da mulher no movimento hip hop. *Psicologia Social, 20*(1), 108-116.
- Mattison, A. M., & McWhirter, D. P. (1988). Male couples: The beginning years. *Journal of Social Work & Human Sexuality, 5*(2), 67-78.
- Maxwell, C. (1995). The tide has swung back. *Radio and Records*, p.22.
- Mazzotti, T. (1997). Representação Social de "Problema Ambiental": uma Contribuição à Educação Ambiental. *Revista Brasileira e Pedagogia, 78*(188), 86-123.
- Mazzotti, T. (1998). Investigando os núcleos figurativos como metáforas. *Jornada Internacional sobre Representações Sociais: Teoria e Aplicação, 1*(1), 1-8.
- Menandro, P. R. M., Pereira, J. F., Amim, I. D., & Santos, S. M. (2003). Aspectos do relacionamento amoroso presentes em letras de músicas dirigidas à camada popular urbana. *Arquivos Brasileiros de Psicologia, 54*(1), 03-19.
- Menandro, P. R. M., & Nascimento, A. R. A. (2007). Análise de Conteúdo de material documental pré-existente à investigação: o caso da música popular. In M. M. B. Rodrigues, & P. R. M. Menandro (Orgs.), *Lógicas metodológicas: trajetos de pesquisa em psicologia* (pp. 214-221). Vitória (ES): UFES.
- Mikulincer, M., Goodman, G. S. (2006). *Dynamics of romantic love: attachment, caregiving and sex*. The Guilford Press: London.
- Miranda, M. L. De J., & Godeli, M. R. C. S. (2003). Música, atividade física e bem-estar psicológico em idosos. *Revista Brasileira de Ciência e Movimento 11*(4), 87-94.
- Moore, R. L. (1998). Love and limerence with Chinese characteristics: Student romance in the PRC. *Romantic love and sexual behavior: Perspectives from the social sciences, 251-283*.
- Moreira, L. R. D. S. (2010). Representações Sociais: Caminhos para a compreensão da apreciação musical. *I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO*, Rio de Janeiro, 8.

- Moscovici, S. (1961/1976). *La psychanalyse, son image et son public*. Paris: puf.
- Moscovici, S. (1981). On social representations. In J. P. Forgas (Ed.), *Social cognition: perspective on everyday understanding* (pp. 181-209). London: Academic Press.
- Moscovici, S. (1984). The phenomenon of social representations. In R. Farr, & S. Moscovici (Eds.), *Social representations* (pp. 3-70). Cambridge: Cambridge University Press.
- Moscovici, S. (1988). Notes towards a description of social representations. *European Journal of Social Psychology*, 18(3), 211-250.
- Moscovici, S. (2001). Pourquoi l'étude des représentations sociales en psychologie? *Psychologie & Société*, 4, 7-24.
- Moscovici, S. (2003). *Representações sociais: investigações em psicologia social* (4ª ed.). (Trad. P. A. Guareschi). Petrópolis: Vozes.
- Myers, D. G. (1992). *The pursuit of happiness: Who is happy and why?* New York: William Morrow & Company.
- Nascimento, A. R. A., & Martins, A. S. (2009). A saudade amorosa na canção brasileira: um estudo exploratório (1927-1964). *Psicologia Argumento* (27)57, 161-173.
- Nascimento, A. R. A., Queiroga, L., Costa, L., Campos, S., & Miranda, G. (2015). Representações sociais do amor no rock brasileiro dos anos 80. *Psicologia & Sociedade*, 27(1), 231-239.
- Nattiez, J. (1990). *Music and discourse*. Princeton: Princeton University Press.
- Neto, F., & Santos, A. (2004). Gender Role Stereotyping in Radio Advertisements: A Portuguese and Cross-national Analysis, *Journal of Radio Studies*, 11(1), 131-145.
- North, A. C. & Hargreaves, D. J. (2008). *The social and applied psychology of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Oatley, K., & Johnson-Laird, P. N. (1987). Toward a cognitive theory of emotions. *Cognition & Emotion*, 1, 29-50.

- Oliveira, D. C. (2008). Análise de Conteúdo Temático-Categorial: uma proposta de sistematização. *Revista Enfermagem*, 16(4), 569-576. UFRJ.
- Oliven, R. G. (2011). The imaginary of Brazilian popular music. *Virtual Brazilian Anthropology*, 8(1), 170-207.
- Pacheco, S. A. (2015). El remedium amoris en La dama boba de Lope de Vega: fuente epistemológica. *Coloquio Internacional Entre literatura y medicina: Narrativas transatlánticas de la enfermedad (América Latina, el Caribe y España)*.
- Paluck, E. L. (2009). Reducing intergroup prejudice and conflict using the media: A field experiment in Rwanda. *Journal of Personality and Social Psychology*, 96(3), 574-587.
- Peatman, J. G. (1944). Radio and Popular Music. In P. F. Lazarsfeld, & F. N. Stanton (Eds.), *Radio Research 1942-43* (pp. 335-393). New York: Duell, Sloan & Pearce.
- Peterson, R. A., & Berger, D. G. (1975). Cycles in symbol production: the case of popular music. *American Sociological Review*, 40, 158-173.
- Pim, R. (2003). *Limerence and its Effects on Perceptions of Attractiveness*. Tese de conclusão de curso, departamento de psicologia da McMaster University.
- Pontual, M. A. D., Silva, O. R. M., & Bonomo, M. Representações de gênero nas músicas mais tocadas nas rádios brasileiras em 2014. In: 4 Seminário Internacional de Educação e Sexualidade e 2 Encontro Internacional de Estudos de Gênero, 2016, Vitória. *Caderno de Resumos do 4 Seminário Internacional de Educação e Sexualidade e 2 Encontro Internacional de Estudos de Gênero*. Vitória: Ufes, 2016. p. 69-86.
- Portela, R., Mercês, K., Guimarães, S., & Nufer, N. (2011). O sexismo nas músicas de pagode em Salvador: discutindo a violência contra a mulher em sala de aula. *Seminário Internacional Enlaçando Sexualidades: Direito, Relações Etnorraciais, Educação, Trabalho, Reprodução, Diversidade Sexual, Comunicação e Cultura*. Salvador.

- Queen, S. A. & Haberstein, R. W. (1985). *The Family in Various Cultures*. New York: Harpercollins.
- Raviv, A. (1993). Radio psychology: A comparison of listeners and non-listeners. *Journal of Community & Applied Social Psychology*, 3(3), 197–211.
- Raynor, H. (1986). *História social da música: da idade média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Guanabara.
- Reinert, M. (1990). Alceste: une méthodologie d'analyse des données textuelles et une application: Aurélia, de Gérard de Nerval. *Bulletin de Méthodologie Sociologique*, 26(1), 24-54.
- Reinert, M. (1998). Alceste. Version 4.0 – Windows (Manual). Toulouse: Société IMAGE.
- Reis, H. T., & Aron, A. (2008). Love : What is it, why does it matter, and how does it operate ? *Perspectives on Psychological Science*, 3(1), 80-86.
- Rey, F. L. G. (2006). As representações sociais como produção subjetiva: seu impacto na hipertensão e no câncer. *Psicologia: Teoria e Prática*, 8(2), 69-85.
- Rodrigues, D., & Lopes, D. (2014). Development and validation of the Measure of Initial Attraction (MIA)/Elaboración y validación de la Medida de Atracción Inicial (MAI). *Revista de Psicología Social*, 29(3), 532-562.
- Rosenblatt, R. C., & Anderson, R. M. (1981). Human sexuality in cross-cultural perspective. In M. Cook (Ed.), *The Bases of human sexual attraction* (pp. 215-250). New York: Academic Press.
- Ross, C. E., Mirowsky, J., & Goldsteen, K. (1990). The impact of the family on health: The description in review. *Journal of Marriage and the Family*, 52, 1059-1078.
- Rougemont, D. (2003). *História do amor no ocidente* (P. Brandi & E. B. Cachapuz, Trans., 2ª ed). São Paulo: Ediouro. (Original publicado em 1939)

- Sá, C. P. (1993). Representações sociais: o conceito e o estado atual da teoria. In M. J. Spink (Org.), *O conhecimento no cotidiano: as representações na perspectiva da psicologia social* (pp. 19-45). São Paulo: Brasiliense.
- Sá-Silva, J. R., Almeida, C. D., & Guindani, J. F. (2009). Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. *Revista Brasileira de História e Ciências Sociais*, 1(1), 1-15.
- Sack, D. (2012). *Limerence and the biochemical roots of love addiction*. Disponível em www.huffingtonpost.com/david-sack-md/limerence_b_1627089.html
- Santos, M. J. D. (2006). *Estereótipos, preconceitos, axé-music e pagode*. Dissertação de mestrado em Psicologia social. Universidade Federal da Bahia, Bahia.
- Scardua, A., & Filho, E. A. S. (2010). Analisando representações sociais através de elementos gramaticais: compondo representações sobre música. *Psicologia & Sociedade*, 22(2), 374-381.
- Scheff, T. J. (2011). *What's Love Got to Do With It?* United Kingdom: Routledge.
- Schlösser, A., Camargo, B., Marcon, A., & Morais, D. (2016). Representações sociais de término de relacionamentos amorosos em músicas do sertanejo universitário. *Psicologia Em Revista*, 22(2), 405-425.
- Shaver, P., & Hazan, C. (1985). Incompatibility, loneliness, and “limerence”. In *Compatible and incompatible relationships* (pp. 163-184). Springer New York.
- Seca, J-M. (2003). La “carte mentale” des musiques underground: approche exploratoire. In M. Lavalée, S. Vincent, C. Ouellet, & C. Garnier (Orgs.), *Les Representations Sociales: Constructions Nouvelles* (pp. 109-122). Montreal: UQAM.
- Smith, E. R., Mackie, D. M., & Claypool, H. M. (2015). *Social Psychology*. Psychology Press: New York.

- Sousa, E., Rodrigues, M., Rocha, F., & Martins, C. (2009). *Guia de utilização do software Alceste: uma ferramenta de análise lexical aplicada à interpretação de discursos de atores na agricultura*. Distrito Federal: Embrapa Cerrados.
- Souza, C. R. (2013). Mário de Andrade: o sequestro do desejo e a música popular em versos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 57, 111-138.
- Steanberg, R. K. (1986). *Construct validation of a triangular theory of love*. Yale University: New Haven.
- Stevenson, B., & Wolfers, J. (2007). Marriage and divorce: Changes and their driving forces. *The Journal of Economic Perspectives*, 21(2), 27-52.
- Stone, L. (1988). Passionate Attachments in the West in Historical Perspective. In W. Gaylin & E. Person (Eds.), *Passionate Attachments* (pp. 15-26). New York.
- Wagner, W. (1998). Sócio-gênese e características das representações sociais. In A. S. P. Moreira, & D. C. de Oliveira (Eds.), *Estudos interdisciplinares de representação social* (pp. 3-25). Goiânia: AB.
- Stendhal, (1822/1975). *Love*. Londres: Penguin Classics
- Subtil, M. J. D. (2005). Mídias, música e escola: práticas musicais e representações sociais de crianças de 9 a 11 anos. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, 13, 65-73.
- Teck, K. L. K. (2011). Obsession in love and games: through the study of limerence. Disponível em www.inter-disciplinary.net.
- Tennov, D. (1979/1998). *Love and limerence: the experience of being in love*. New York: Scarborough House.
- Umaña, S. A. (2002). Las representaciones sociales: ejes teóricos para su discusión. *Cuaderno de Ciencias sociales*, 127(1), 1-84.
- Vaillant, G. E. (2012). *Triumphs of Experience*. Massachusetts: Harvard University Press.

- Vala, J. (1993). Representações sociais - para uma psicologia social do pensamento social. In J. Vala, & M.B. Monteiro (Orgs.), *Psicologia Social* (pp. 1-14). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Vala, J. (1997). Representações sociais e percepções intergrupais. *Análise Social*, 32(140), 7-29.
- Van Sickel, R. W. (2005). A world without citizenship: on (the absence of) politics and ideology in country music lyrics, 1960-2000. *Popular Music and Society*, 28(3), 313-331.
- Veaux, F. & Rickert, E. (2014). *More than two: a practical guide to ethical polyamory*. Portland: Thorntree Press.
- Vidrio, S. G. (2003). Representaciones sociales, argumentación y lógica natural. *Anuario de Investigación*, 1(1), 620-634.
- Virgílio, P. (2012). *Primeira transmissão de rádio no Brasil completa 90 anos*. Disponível em: <http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2012-09-07/primeira-transmissao-de-radio-no-brasil-completa-90-anos>.
- Wachelke, J. F. R., & Camargo, B. V. (2007). Representações sociais, representações individuais e comportamento. *Interamerican Journal of Psychology*, 41(3), 379-390.
- Wagner, W., Elejabarrieta, F., & Lahnsteiner, I. (1995). How the sperm dominates the ovum – objectification by metaphor in the Social Representation of conception. *European Journal of Social Psychology*, 25, 671-688.
- Wagner, W. (1998). Sócio-gênese e características das representações sociais. In A. S. P. Moreira, & D. C. de Oliveira (Eds.), *Estudos interdisciplinares de representação social* (pp. 3-25). Goiânia: AB.
- Waiselfisz, J. J. (2015). Mapa da Violência 2015. Disponível em: http://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2016/04/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf

- Wakin, A., & Vo, D. B. (2008). Love-variant: The Wakin-Vo IDR model of limerence. In *Inter-Disciplinary–Net. 2nd Global Conference; Challenging Intimate Boundaries*.
- Wang, A. Y., & Nguyen, H. T. (1995). Passionate love and anxiety: A cross-generation study. *Journal of Social Psychology*, 135, 459-471.
- Wazlawick, P., Camargo, D. D., & Maheirie, K. (2007). Significados e sentidos da música: uma breve “composição” a partir da psicologia histórico-cultural. *Psicologia em Estudo*, 12(1), 105-113.
- Weinrich, J. D. (1987). *Sexual landscapes: Why we are what we are, why we love whom we love*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Willmott, L., & Bentley, E. (2012). *Love and limerence: Harness the limbicbrain*. Madison: Createspace.
- Wu, S., & Shaver, P. R. (1993). *American and Chinese love conceptions: Variations on a universal theme*. Poster apresentado na centésima primeira convenção da Associação Americana de Psicologia. Toronto, Ontario.

Apêndices

Apêndice A

As 100 músicas mais tocadas no Brasil em 2015

Posição	Execuções	Música	Intérprete	Compositor	Gravadora
1	469292	Escreve Aí	Luan Santana	Luan Santana	Som Livre
2	394337	Suíte 14 (Part. Mc Guimê)	Henrique e Diego	Mauricio Mello	Sony Music
3	376225	O Defensor	Zezé Di Camargo e Luciano	Fred Liel e Marco Aurelio Flavinho, Thierry	Sony Music
4	374108	Vai Vendo	Lucas Lucco	Coringa e Magno Santanna	Sony Music
5	358931	Os Anjos Cantam	Jorge e Mateus	Thierry Coringa e Magno Santanna	Som Livre
6	357536	Mudando De Assunto	Henrique e Juliano	Marcelo Melo, Vivi Abreu, Théo José e Ivan Medeiros	Som Livre
7	340253	Amiga Linda	João Bosco e Vinicius	Euller Coelho, Fred Liel e Débora Xavier	Universal
8	325640	10 Minutos Longe De Você (Part. Henrique E Juliano)	Victor e Léo	Leo Chaves e Marcelo Martins	Som Livre
9	319612	Aquele 1% (Part. Wesley Safadão)	Marcos e Belutti	Vinícius Poeta e Benício Neto	Som Livre
10	318953	Toca Um João Mineiro E Marciano	Jads e Jadson	Flavinho Tinto, Nando Marx, Douglas Melo e Jadson	Som Livre
11	317811	Agora (Agora)	Bruno e Marrone	Jonathan Felix e Waleria Leão	Sony Music
12	312622	Sapequinha	Eduardo Costa	Ivan Medeiros, Eduardo Costa e Cabrera	Universal
13	305381	Flores Em Vida	Zezé Di Camargo e Luciano	Alberto Araujo e Felipe Duran	Sony Music
14	280140	Então Foge	Marcos e Belutti	Gabriel Jr e Douglas Cabral	Som Livre
15	278482	Nocaute	Jorge e Mateus	André Vox e Samuel Deolli	Som Livre
16	272515	Hoje Eu Tô Terrível	Cristiano Araújo	Luiz Henrique Bigato	Som Livre
17	269700	Isso Cê Não Conta	Bruno e Marrone	Caco Nogueira, Douglas Cezar e Thiago	Sony Music
18	263971	O Que Acontece Na Balada	Thaeme e Thiago	Nando Marx	Som Livre
19	262421	Um Degrau Na Escada (Part. Eduardo Costa)	Leonardo	Zé Henrique, Sérgio Knust, Marcelão e Carlos Colla	Sony Music
20	261391	Poeira Da Lua	Marcos e Belutti	Bruno Caliman	Som Livre
21	252086	Pinga, Farra E Foguete! (Part. Evandro E Henrique)	Bruno e Barretto	Gustavo Protazio, Paulo Fiapo e Tahales Belchior	Independente
22	242048	Domingo De Manhã	Marcos e Belutti	Bruno Caliman	Som Livre
23	235016	Que Mal Te Fiz Eu (Diz-Me)	Gustavo Lima	Roberta	Som Livre

				Mesquita	
24	229901	Raridade	Anderson Freire	Anderson Freire	Independente
25	229427	Bem Feito	Thaeme e Thiago	Renan Augusto	Som Livre
26	226013	Seu Bombeiro	Munhoz e Mariano	Marco Aurélio, Márcia Araújo, Thiago Machado e Bruno Calimã	Som Livre
27	221330	Previsão Do Tempo	Fernando e Sorocaba	Caco Nogueira	Independente
28	217022	Cuida Bem Dela	Henrique e Juliano	Marília Mendonça, Maraisa, Juliano Tchula e Daniel Rangel Juliano Tchula, Frederico Nunes,	Som Livre
29	214961	É Com Ela Que Eu Estou	Cristiano Araújo	Hugo Del Vecchio e Marilia Mendonça	Som Livre
30	214839	Hoje	Ludmilla	Ludmilla	Warner
31	208682	Bobeia Pra Ver	Fernando e Sorocaba	Sorocaba e Caco Nogueira	Independente
32	208450	Pegando Lágrimas (Part. Chitãozinho E Xororó)	Paula Fernandes	Xororó	Universal
33	206639	Coração Cansou	Michel Teló	Pedro Vianna e Silmara Nogueira	Independente
34	203368	Cê Que Sabe	Cristiano Araújo	Rafael, Pedro Netto e Kaua Marquinhos	Som Livre
35	197565	Você Mente	Zé Felipe	Maraial, Beto Caju e Renato Moreno	Sony Music
36	197019	Diz Pra Mim	Malta	Bruno Boncini	Som Livre
37	192483	Senha Do Celular (#Senhadocelular)	Henrique e Diego	Filipe Escandurras, Mauricio Mello e Tierry Coringa	Sony Music
38	188554	Cartório	Claudia Leitte	Tierry Coringa	Independente
39	187905	Até Você Voltar	Henrique e Juliano	Juliano Tchula e Marília Mendonça	Som Livre
40	185896	Saudade De Você	Zé Felipe	Adair Cardoso	Sony Music
41	179936	1 Metro E 65	Sorriso Maroto	Thiago Silva e Sérgio Jr Dadá di Moreno	Som Livre
42	175023	Os Dez Mandamentos Do Amor	Eduardo Costa	e Jeová de Carvalho	Universal
43	174131	Ritmo Perfeito	Anitta	Anitta	Warner
44	171172	Eu Não Merecia Isso	Luan Santana	Felipe Scandurras Aleksandro	Som Livre
45	168986	Caminhonete Inteira	Conrado e Aleksandro	Correia, Adriano Rodrigo e Guilherme Rosa	Som Livre
46	167378	Implorando Pra Trair (Part. Gustavo Lima)	Michel Teló	Flavinho Tinto, Douglas Mello e Nando Marx	Som Livre

47	166329	Chuva De Arroz (Acústico)	Luan Santana	Luan Santana, Dudu Borges e Ramires Victor	Som Livre
48	165395	Colo (Part. Victor E Léo)	Jads e Jadson	Leo Chaves e Paulinha Gonçalves	Som Livre
49	162693	Porquê Homem Não Chora	Pablo	Beto Nascimento e Ronivon Alves da Silva	Som Livre
50	161361	Se É Pra Beber Eu Bebo	Gusttavo Lima	Gusttavo Lima, Jujuba e Bruninho Moral	Som Livre
51	160917	Maus Bocados	Cristiano Araújo	Bruno Varajão, Gerson Gabriel e Rafael Magalhães	Som Livre
52	159904	Como Eu Chorei (Part. Eduardo Costa)	Leonardo	Não encontrado	Sony Music
53	156956	Me Leva Pra Casa (Part. Zezé Di Camargo E Luciano)	João Bosco e Vinicius	Cesar Augusto e Piska Giuliano	Universal
54	156275	Meia Noite E Meia	Guilherme e Santiago	Matheus e Thiago Matheus	Som Livre
55	154434	Deixa Ele Sofrer	Anitta	Anitta	Warner
56	152857	No Meu Talento	Anitta	Anitta	Warner
57	150316	Esquecimento	Skank	Samuel Rosa e Nando Reis	Sony Music
58	149150	Liga Lá Em Casa	Leonardo	Ray	Sony Music
59	147090	Na Linha Do Tempo	Victor e Léo	Marcelo Martins e Sérgio Porto	Som Livre
60	143873	Imagina Com As Amigas	Bruninho e Davi	Davi Ávila e Edu Valim	Sony Music
61	143810	Tudo Com Você	Victor e Léo	Leo Chaves, Juliano Tchula e Gabriel Agra	Som Livre
62	143625	Não Quero Mais	Ludmilla	Umberto Tavares e Jefferson Jr	Warner
63	142009	Se Quer Ir Então Vai	Munhoz e Mariano	Não encontrado	Som Livre
64	140745	Dentro De Um Abraço	Jota Quest	PJ e Rogério Flausinio	Sony Music
65	140192	Meu Violão E O Nosso Cachorro	Simone e Simaria	Simaria Mendes e Nirvado Paz	Independente
66	137822	Coração Apertado	Thaeme e Thiago	Paula Mattos	Som Livre
67	135340	Cicatrizes (Part. Gusttavo Lima)	Kleo Dibah e Rafael	Carlos Rafael de Oliveira	Independente
68	135041	Absoluta	Léo Magalhães	Altay Veloso	Som Livre
69	134093	Bang	Anitta	Anitta, Umberto Tavares e Jefferson Junior	Warner
70	133879	Fui Fiel	Gusttavo Lima	Pablo, Magno Santanna, Felipe Escandurras e Fabio O'Brian	Som Livre
71	132798	Que Sorte A Nossa	Matheus e Kauan	Paula Mattos/ Fernando Paloni/ Luiz Henrique Paloni	Universal
72	132539	Caminhos Diferentes	Victor e Léo	Leo Chaves e	Som Livre

73	132449	Barraqueira	Alexandre Pires	Alexandre Pires	Paula Gonçalves	Sony Music
74	132307	Instigante	Sorriso Maroto	Bruno Cardoso, Sergio Jr., Lelé e Nicco Andrade		Som Livre
75	131816	Amo Você	Jads e Jadson	Murilo Moura, Pablo Airam		Som Livre
76	130887	Sem Medo De Amar	Onze:20	Guga Fernandes e Oséas Marquex		Independente
77	130197	Te Ensinei Certin (Part. Claudia Leitte)	Ludmilla	Jhama		Warner
78	129434	Calma	Jorge e Mateus	Ednan Willian Rufino, Daniel Rodrigues Alves, Marília Dias Mendonça e Élcio de Carvalho		Som Livre
79	128825	Quando Deus Quer	Lucas Lucco	Lucas Lucco		Sony Music
80	128421	Sem Limites Pra Sonhar (Part. Lucyana)	Victor e Léo	Junior Leah e Fabio Cavalcante		Independente
81	128308	Destino	Lucas Lucco	Bruno Caliman		Sony Music
82	128229	A Paz Desse Amor	Paula Fernandes	Paula Fernandes e Junior Leah		Universal
83	127690	Faz De Conta	Eduardo Costa	Carlos Colla		Sony Music
84	124503	Made In Roça	Loubet	Lara Menezes, Dayane Camargo, Ray Antonio, Victor Gabriel, Henrique Batista, Gustavo Martins, e Everton Matos Giuseppe Anastasi. Versão:		Som Livre
85	122477	A Noite	Tiê	Tiê, Adriano Cintra, André Whoong, Rita Wainer		Warner
86	122116	Solteiro Sim	Humberto e Ronaldo	Neto Barros, Cabeção do Forró e Zé Hilton		Som Livre
87	120533	Jogado Na Rua	Guilherme e Santiago	Samuel Deolli, Valeria Costa e Marco Aurelio Gabriel Agra, Danilo Dávilla,		Independente
88	118996	Ex Apaixonado	Israel e Rodolfo	Marcinha Araujo e Hugo Del Vecchio		Independente
89	118216	Dia Dez	Fernando e Sorocaba	Caco Nogueira		Independente
90	118138	Fora De Área	Fred e Gustavo	Igor Ribeiro		Sony Music
91	114567	Indescritível	João Bosco e Vinicius	Ronny e Diney Alves		Universal
92	111924	Ser Humano Ou Anjo	Matheus e Kauan	Marília Mendonça, Paula Mattos, Maiara e Maraisa		Som Livre

93	111907	Noite Fracassada	Jads e Jadson	Felipe Araújo, Celi Junior, Gabriel Agra, Gregory Castro	Som Livre
94	108518	O Cara Da Rádio	Fernando e Sorocaba	Bruno Caliman	Independente
95	108211	Lua De Mel	Sorriso Maroto	Valtinho Jota e Douglas Lacerda	Som Livre
96	107956	O Que É Que Eu Sou Sem Jesus	Padre Alessandro Campos	Paulino, Vicente Dias, Padre Alessandro Campos	Som Livre
97	106773	Escândalo De Amor	Edson e Hudson	Fátima Leão, Waléria Leão, Rodrigo Oliveira e Alex Toricelli	Universal
98	106259	Gordinho Saliente	Henrique e Juliano	Henrique Tavares	Som Livre
99	105970	Ex Gordinha	Fred e Gustavo	Frederico Nunes, Montenegro, Hugo Del Vecchio e Hiago	Independente
100	105539	Camarote	Wesley Safadão	Santana Neto Barros e Jota Reis	Som Livre

Apêndice B

Músicas presentes no *ranking* da Região Sul que não fazem parte do *ranking* nacional (Tabela B1) e músicas presentes no *ranking* nacional que não fazem parte do *ranking* da Região Sul (Tabela B2).

Tabela B1. *Músicas presentes no ranking da Região Sul ausentes no ranking geral*

Ritmo	Execuções	Música	Artista	Gravadora
Sertanejo	45845	Alô Segurança (Ao Vivo)	Banda Passarela	Independente
Sertanejo	34328	Blusa Branca	Gabriel Valim	Independente
Sertanejo	34268	Tá Faltando Eu (Part. Jorge E Mateus)	Gusttavo Lima	Som Livre
Sertanejo	31382	Tá Quente	Michel Teló	Independente
Sertanejo	30764	Isso Cê Num Conta	Jeann e Julio	Independente
Sertanejo	29224	Guarda-Roupa Vazio	Edson e Hudson	Universal
Sertanejo	29014	Lobos	Conrado e Aleksandro	Som Livre
Sertanejo	28865	Jeito Carinhoso	Jads e Jadson	Som Livre
Sertanejo	28844	Gelo Na Balada (Part. Fernando E Sorocaba)	Camila e Haniel	Sony Music

Nota: As músicas aqui apresentadas representam as únicas faixas que fazem parte do *ranking* das 100 músicas mais tocadas na Região Sul que não estão presentes no *ranking* nacional. Todas as demais canções do *ranking* da Região Sul são idênticas às do *ranking* nacional, listadas no Apêndice A.

Tabela B2. *Músicas ausentes no ranking da Região Sul presentes no ranking geral*

Ritmo	Execuções	Música	Artista	Gravadora
Forró	162693	Porquê Homem Não Chora	Pablo	Som Livre
Sertanejo	140192	Meu Violão E O Nosso Cachorro	Simone e Simaria	Independente
Samba/Pagode	132307	Instigante	Sorriso Maroto	Som Livre
Funk	130197	Te Ensinei Certin (Part. Claudia Leitte)	Ludmilla	Warner
Sertanejo	129434	Calma	Jorge e Mateus	Som Livre
Sertanejo	128308	Destino	Lucas Lucco	Sony Music
Samba/Pagode	108211	Lua De Mel	Sorriso Maroto	Som Livre
Gospel	107956	O Que É Que Eu Sou Sem Jesus	Padre Alessandro Campos	Som Livre
Forró	105539	Camarote	Wesley Safadão	Som Livre

Nota: As músicas aqui apresentadas representam as únicas faixas que fazem parte do *ranking* das 100 músicas mais tocadas no Brasil que não estão presentes no *ranking* da Região Sul. Todas as demais canções do *ranking* da nacional, listadas no Apêndice A, são idênticas às do *ranking* da Região Sul.

Apêndice C

Músicas presentes no *ranking* da Região Sudeste que não fazem parte do *ranking* nacional (Tabela C1) e músicas presentes no *ranking* nacional que não fazem parte do *ranking* da Região Sudeste (Tabela C2).

Tabela C1. *Músicas presentes no ranking da Região Sudeste ausentes no ranking geral*

Ritmo	Execuções	Música	Artista	Gravadora
Samba/Pagode	51128	Tá Louco Héin (Part. Sorriso Maroto)	Turma Do Pagode	Sony Music
Mpb	49693	Felicidade	Seu Jorge	Universal
Sertanejo	49610	Melhor Beber Do Que Chorar	Rionegro E Solimões	Independente
Funk	48883	Posso Ser	Lexa	Som Livre
Sertanejo	48595	A Dama Da Noite	Fred E Gustavo	Independente
Pop	46028	Coração Vazio	Capital Inicial	Sony Music
Sertanejo	45836	Guarda-Roupa Vazio	Edson E Hudson	Universal

Nota: As músicas aqui apresentadas representam as únicas faixas que fazem parte do *ranking* das 100 músicas mais tocadas na Região Sudeste que não estão presentes no *ranking* nacional. Todas as demais canções do *ranking* da Região Sudeste são idênticas às do *ranking* nacional, listadas no Apêndice A.

Tabela C2. *Músicas ausentes no ranking da Região Sudeste presentes no ranking geral*

Ritmo	Execuções	Música	Artista	Gravadora
Sertanejo	140192	Meu Violão E O Nosso Cachorro	Simone E Simaria	Independente
Sertanejo	128421	Sem Limites Pra Sonhar (Part. Lucyana)	Victor E Léo	Independente
Mpb	122477	A Noite	Tiê	Warner
Sertanejo	111924	Ser Humano Ou Anjo	Matheus E Kauan	Som Livre
Sertanejo	108518	O Cara Da Rádio	Fernando E Sorocaba	Independente
Gospel	107956	O Que É Que Eu Sou Sem Jesus	Padre Alessandro Campos	Som Livre
Forró	105539	Camarote	Wesley Safadão	Som Livre

Nota: As músicas aqui apresentadas representam as únicas faixas que fazem parte do *ranking* das 100 músicas mais tocadas no Brasil que não estão presentes no *ranking* da Região Sudeste. Todas as demais canções do *ranking* da nacional, listadas no Apêndice A, são idênticas às do *ranking* da Região Sudeste.

Apêndice D

Músicas presentes no *ranking* da Região Centro-Oeste que não fazem parte do *ranking* nacional (Tabela D1) e músicas presentes no *ranking* nacional que não fazem parte do *ranking* da Região Centro-Oeste (Tabela D2).

Tabela D1. *Músicas presentes no ranking da Região Centro-Oeste ausentes no ranking geral*

Ritmo	Execuções	Música	Artista	Gravadora
Sertanejo	26146	Homem Chora Sim (Part. Part. Gustavo Lima)	Edy Britto e Samuel	Independente
Sertanejo	22472	Pergunta Boba	Jorge e Mateus	Som Livre
Sertanejo	20744	Sonho	Cleber e Cauan	Independente
Sertanejo	19851	Conquista	Raffael Machado	Independente
Sertanejo	18210	Ponto G	Edy Britto e Samuel	Independente
Sertanejo	17838	Promessa	Carreiro e Capataz	Independente
Sertanejo	17165	Eu Ligo Pra Você	Zé Neto e Cristiano	Independente
Sertanejo	17002	Sosseguei (Ao Vivo)	Jorge e Mateus	Som Livre
Sertanejo	16664	Sorte É Ter Você	João Bosco e Vinicius	Universal
Sertanejo	16484	Ele Não Vai Mudar	João Neto e Frederico	Som Livre
Sertanejo	15984	Melhor Beber Do Que Chorar	Rionegro e Solimões	Independente
Sertanejo	15670	Mármore	Fernando e Sorocaba	Som Livre
Sertanejo	15081	Eu Amo Sim	Rick Sollo	Independente

Nota: As músicas aqui apresentadas representam as únicas faixas que fazem parte do *ranking* das 100 músicas mais tocadas na Região Centro-Oeste que não estão presentes no *ranking* nacional. Todas as demais canções do *ranking* da Região Centro-Oeste são idênticas às do *ranking* nacional, listadas no Apêndice A.

Tabela D2. *Músicas ausentes no ranking da Região Centro-Oeste presentes no ranking geral*

Ritmo	Execuções	Música	Artista	Gravadora
Pop	150316	Esquecimento	Skank	Sony Music
Pop	140745	Dentro De Um Abraço	Jota Quest	Sony Music
Pop	134093	Bang	Anitta	Warner
Samba/Pagode	132449	Barraqueira	Alexandre Pires	Sony Music
Samba/Pagode	132307	Instigante	Sorriso Maroto	Som Livre
Pop	130887	Sem Medo De Amar	Onze:20	Independente
Funk	130197	Te Ensinei Certin (Part. Claudia Leitte)	Ludmilla	Warner
Mpb	122477	A Noite	Tiê	Warner
Sertanejo	118216	Dia Dez	Fernando e Sorocaba	Independente
Samba/Pagode	108211	Lua De Mel	Sorriso Maroto	Som Livre
Gospel	107956	O Que É Que Eu Sou Sem Jesus	Padre Alessandro Campos	Som Livre
Sertanejo	106259	Gordinho Saliente	Henrique e Juliano	Som Livre
Sertanejo	105970	Ex Gordinha	Fred e Gustavo	Independente

Nota: As músicas aqui apresentadas representam as únicas faixas que fazem parte do *ranking* das 100 músicas mais tocadas no Brasil que não estão presentes no *ranking* da Região Centro-Oeste. Todas as demais canções do *ranking* da nacional, listadas no Apêndice A, são idênticas às do *ranking* da Região Centro-Oeste.

Apêndice E

Músicas presentes no *ranking* da Região Norte que não fazem parte do *ranking* nacional (Tabela E1) e músicas presentes no *ranking* nacional que não fazem parte do *ranking* da Região Norte (Tabela E2).

Tabela E1. *Músicas presentes no ranking da Região Norte ausentes no ranking geral*

Ritmo	Execuções	Música	Intérprete	Gravadora
Rock/Pop Rock	6646	Vamos Seguir	Nx Zero	Independente
Sertanejo	6232	Esse Amor	Zé Marco e Miguel	Som Livre
Funk	5838	Na Batida	Anitta	Warner
Sertanejo	5306	Sonho	Cleber e Cauan	Independente
Sertanejo	5207	Sosseguei (Ao Vivo)	Jorge e Mateus	Som Livre
Sertanejo	5034	O Gelo Que Ela Me Deu	Léo Magalhães	Som Livre
Samba/Pagode	5022	Tá Louco Héin (Part. Sorriso Maroto)	Turma Do Pagode	Sony Music
Samba/Pagode	4938	Caraca, Muleke!	Thiaguinho	Som Livre
Pop	4499	Coração Vazio	Capital Inicial	Sony Music
Funk	4441	Posso Ser	Lexa	Som Livre
Sertanejo	4368	Conquista	Raffael Machado	Independente
Sertanejo	4267	Jeito Carinhoso	Jads e Jadson	Som Livre
Rock/Pop Rock	4201	Ela Me Deixou	Skank	Sony Music
Sertanejo	4196	Lobos	Conrado e Aleksandro	Som Livre
Sertanejo	4192	Guarda-Roupa Vazio	Edson e Hudson	Universal

Nota: As músicas aqui apresentadas representam as únicas faixas que fazem parte do *ranking* das 100 músicas mais tocadas na Região Norte que não estão presentes no *ranking* nacional. Todas as demais canções do *ranking* da Região Norte são idênticas às do *ranking* nacional, listadas no Apêndice A.

Tabela E2. *Músicas ausentes no ranking da Região Norte presentes no ranking geral*

Ritmo	Execuções	Música	Intérprete	Gravadora
Sertanejo	159904	Como Eu Chorei (Part. Eduardo Costa)	Leonardo	Sony Music
Sertanejo	156956	Me Leva Pra Casa (Part. Zezé Di Camargo E Luciano)	João Bosco e Vinicius	Universal
Sertanejo	143873	Imagina Com As Amigas	Bruninho e Davi	Sony Music
Sertanejo	142009	Se Quer Ir Então Vai	Munhoz e Mariano	Som Livre
Sertanejo	137822	Coração Apertado	Thaeme e Thiago	Som Livre
Sertanejo	127690	Faz De Conta	Eduardo Costa	Sony Music
Sertanejo	124503	Made In Roça	Loubet	Som Livre
Sertanejo	118996	Ex Apaixonado	Israel e Rodolfo	Independente
Sertanejo	118138	Fora De Área	Fred e Gustavo	Sony Music
Sertanejo	114567	Indescritível	João Bosco e Vinicius	Universal
Gospel	107956	O Que É Que Eu Sou Sem Jesus	Padre Alessandro Campos	Som Livre
Sertanejo	106773	Escândalo De Amor	Edson e Hudson	Universal
Sertanejo	106259	Gordinho Saliente	Henrique e Juliano	Som Livre
Sertanejo	105970	Ex Gordinha	Fred e Gustavo	Independente
Forró	105539	Camarote	Wesley Safadão	Som Livre

Nota: As músicas aqui apresentadas representam as únicas faixas que fazem parte do *ranking* das 100 músicas mais tocadas no Brasil que não estão presentes no *ranking* da Região Norte. Todas as demais canções do *ranking* da nacional, listadas no Apêndice A, são idênticas às do *ranking* da Região Norte.

Apêndice F

Músicas presentes no *ranking* da Região Nordeste que não fazem parte do *ranking* nacional (Tabela F1) e músicas presentes no *ranking* nacional que não fazem parte do *ranking* da Região Nordeste (Tabela F2).

Tabela F1. *Músicas presentes no ranking da Região Nordeste ausentes no ranking geral*

Ritmo	Execuções	Música	Intérprete	Gravadora
Forró	35895	Amor Infinito	Bonde Do Brasil	Independente
Forró	35156	Filmes E Histórias	Calcinha Preta	Independente
Forró	34419	Lei Da Vida	Aviões Do Forró	Som Livre
Forró	30273	Xenhenhém	Psirico	Som Livre
Sertanejo	27904	O Gelo Que Ela Me Deu	Léo Magalhães	Som Livre
Forró	26579	Balada Prime	Calcinha Preta	Independente
Gospel	26555	Meu Barquinho (Part. Moises Cleyton)	Giselli Cristina	Independente
Samba/Pagode	24887	Abana	Léo Santana	Universal
Axé	24170	Beijo De Hortelã	Ivete Sangalo	Universal
Funk	22662	Na Batida	Anitta	Warner
Gospel	22555	Casa Do Pai	Aline Barros	Independente
Forró	20340	Bilu Bilu	Pablo	Som Livre
Gospel	19485	Advogado Fiel	Bruna Karla	Independente
Gospel	18816	Um Jantar Para Jesus	Deluccas E Lucian	Independente
Gospel	18758	Acalma O Meu Coração	Anderson Freire	Independente
Gospel	18420	Oração Pela Família	Padre Zezinho	Independente
Forró	18339	Vingança De Amor (Part. Ivete Sangalo)	Pablo	Som Livre
Samba/Pagode	18231	Porta Aberta	Belo	Sony Music
Mpb	18058	Felicidade	Seu Jorge	Universal
Axé	18024	O Amor Da Sua Vida	Chicabana	Universal
Forró	17821	Parece Que O Vento (Part. Ivete Sangalo)	Wesley Safadão	Som Livre
Forró	17744	Eu Vou Pagar Pra Ver	Garota Safada	Independente
Mpb	17726	Esse Cara Sou Eu	Roberto Carlos	Sony Music
Funk	17141	Posso Ser	Lexa	Som Livre
Forró	16880	Proposta Indecente (Part. Lucas Lucco)	Banda Cheiro De Amor	Sony Music
Samba/Pagode	16757	Sombras	Raça Negra	Som Livre
Forró	16690	Quando Olhar Pro Céu	Malla 100 Alça	Independente
Funk	16414	Parara Tibum	Mc Tati Zaqui	Independente

Nota: As músicas aqui apresentadas representam as únicas faixas que fazem parte do *ranking* das 100 músicas mais tocadas na Região Nordeste que não estão presentes no *ranking* nacional. Todas as demais canções do *ranking* da Região Nordeste são idênticas às do *ranking* nacional, listadas no Apêndice A.

Tabela F2. *Músicas ausentes no ranking da Região Nordeste presentes no ranking geral*

Ritmo	Execuções	Música	Intérprete	Gravadora
Sertanejo	252086	Pinga, Farra E Foguete! (Part. Evandro E Henrique)	Bruno e Barretto	Independente
Sertanejo	168986	Caminhonete Inteira	Conrado e Aleksandro	Som Livre
Sertanejo	165395	Colo (Part. Victor E Léo)	Jads e Jadson	Som Livre
Sertanejo	161361	Se É Pra Beber Eu Bebo	Gusttavo Lima	Som Livre
Sertanejo	159904	Como Eu Chorei (Part. Eduardo Costa)	Leonardo	Sony Music
Sertanejo	156956	Me Leva Pra Casa (Part. Zezé Di Camargo E Luciano)	João Bosco e Vinicius	Universal
Sertanejo	156275	Meia Noite E Meia	Guilherme e Santiago	Som Livre
Sertanejo	143873	Imagina Com As Amigas	Bruninho e Davi	Sony Music
Sertanejo	142009	Se Quer Ir Então Vai	Munhoz e Mariano	Som Livre
Sertanejo	137822	Coração Apertado	Thaeme e Thiago	Som Livre
Sertanejo	135340	Cicatrizes (Part. Gusttavo Lima)	Kleo Dibah e Rafael	Independente
Sertanejo	132798	Que Sorte A Nossa	Matheus e Kauan	Universal
Sertanejo	131816	Amo Você	Jads e Jadson	Som Livre
Sertanejo	128825	Quando Deus Quer	Lucas Lucco	Sony Music
Sertanejo	127690	Faz De Conta	Eduardo Costa	Sony Music
Sertanejo	124503	Made In Roça	Loubet	Som Livre
Sertanejo	122116	Solteiro Sim	Humberto e Ronaldo	Som Livre
Sertanejo	120533	Jogado Na Rua	Guilherme e Santiago	Independente
Sertanejo	118996	Ex Apaixonado	Israel e Rodolfo	Independente
Sertanejo	118216	Dia Dez	Fernando e Sorocaba	Independente
Sertanejo	118138	Fora De Área	Fred e Gustavo	Sony Music
Sertanejo	114567	Indescritível	João Bosco e Vinicius	Universal
Sertanejo	111924	Ser Humano Ou Anjo	Matheus e Kauan	Som Livre
Sertanejo	111907	Noite Fracassada	Jads e Jadson	Som Livre
Sertanejo	108518	O Cara Da Rádio	Fernando e Sorocaba	Independente
Sertanejo	106773	Escândalo De Amor	Edson e Hudson	Universal
Sertanejo	106259	Gordinho Saliente	Henrique e Juliano	Som Livre
Sertanejo	105970	Ex Gordinha	Fred e Gustavo	Independente

Nota: As músicas aqui apresentadas representam as únicas faixas que fazem parte do *ranking* das 100 músicas mais tocadas no Brasil que não estão presentes no *ranking* da Região Nordeste. Todas as demais canções do *ranking* da nacional, listadas no Apêndice A, são idênticas às do *ranking* da Região Nordeste.

Apêndice G

Músicas limerentes entre as mais tocadas no Brasil em 2015

Posição	Execuções	Música	Intérprete	Gravadora
1	469292	Escreve Aí	Luan Santana	Som Livre
5	358931	Os Anjos Cantam	Jorge e Mateus	Som Livre
6	357536	Mudando De Assunto	Henrique e Juliano	Som Livre
7	340253	Amiga Linda	João Bosco e Vinicius	Universal
8	325640	10 Minutos Longe De Você (Part. Henrique E Juliano)	Victor e Léo	Som Livre
10	318953	Toca Um João Mineiro E Marciano	Jads e Jadson	Som Livre
11	317811	Agora (Agora)	Bruno e Marrone	Sony Music
15	278482	Nocaute	Jorge e Mateus	Som Livre
19	262421	Um Degrau Na Escada (Part. Eduardo Costa)	Leonardo	Sony Music
22	242048	Domingo De Manhã	Marcos e Belutti	Som Livre
24	229901	Raridade	Anderson Freire	Independente
32	208450	Pegando Lágrimas (Part. Chitãozinho E Xororó)	Paula Fernandes	Universal
34	203368	Cê Que Sabe	Cristiano Araújo	Som Livre
38	188554	Cartório	Claudia Leitte	Independente
39	187905	Até Você Voltar	Henrique e Juliano	Som Livre
40	185896	Saudade De Você	Zé Felipe	Sony Music
41	179936	1 Metro E 65	Sorriso Maroto	Som Livre
43	174131	Ritmo Perfeito	Anitta	Warner
47	166329	Chuva De Arroz (Acústico)	Luan Santana	Som Livre
48	165395	Colo (Part. Victor E Léo)	Jads e Jadson	Som Livre
50	161361	Se É Pra Beber Eu Bebo	Gusttavo Lima	Som Livre
51	160917	Maus Bocados	Cristiano Araújo	Som Livre
52	159904	Como Eu Chorei (Part. Eduardo Costa)	Leonardo	Sony Music
54	156275	Meia Noite E Meia	Guilherme e Santiago	Som Livre
57	150316	Esquecimento	Skank	Sony Music
59	147090	Na Linha Do Tempo	Victor e Léo	Som Livre
61	143810	Tudo Com Você	Victor e Léo	Som Livre
63	142009	Se Quer Ir Então Vai	Munhoz e Mariano	Som Livre
65	140192	Meu Violão E O Nosso Cachorro	Simone e Simaria	Independente
66	137822	Coração Apertado	Thaeme e Thiago	Som Livre
68	135041	Absoluta	Léo Magalhães	Som Livre
71	132798	Que Sorte A Nossa	Matheus e Kauan	Universal
72	132539	Caminhos Diferentes	Victor e Léo	Som Livre
75	131816	Amo Você	Jads e Jadson	Som Livre
76	130887	Sem Medo De Amar	Onze:20	Independente
82	128229	A Paz Desse Amor	Paula Fernandes	Universal
85	122477	A Noite	Tiê	Warner
87	120533	Jogado Na Rua	Guilherme e Santiago	Independente
88	118996	Ex Apaixonado	Israel e Rodolffo	Independente
91	114567	Indescritível	João Bosco e Vinicius	Universal

92	111924	Ser Humano Ou Anjo	Matheus e Kauan	Som Livre
93	111907	Noite Fracassada	Jads e Jadson	Som Livre
94	108518	O Cara Da Rádio	Fernando e Sorocaba	Independente
97	106773	Escândalo De Amor	Edson e Hudson	Universal

Nota: As músicas aqui apresentadas representam as faixas identificadas como limerentes entre as 100 músicas mais tocadas no brasil, listadas no Apêndice A.