

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

TESE DE DOUTORADO

**SOCIALIZAÇÃO MÚSICO-PROFISSIONAL NAS EXPERIÊNCIAS DE
PROFISSIONALIZAÇÃO DE DUPLAS SERTANEJAS:
Um estudo de caso com cantores da região do Triângulo
Mineiro/Minas Gerais**

JAQUELINE SOARES MARQUES

**Porto Alegre
2017**

JAQUELINE SOARES MARQUES

**SOCIALIZAÇÃO MÚSICO-PROFISSIONAL NAS EXPERIÊNCIAS
DE PROFISSIONALIZAÇÃO DE DUPLAS SERTANEJAS:
Um estudo de caso com cantores da região do Triângulo
Mineiro/Minas Gerais**

Tese submetida como requisito
parcial à obtenção do grau de
Doutor em Música. Área de
concentração: Educação
Musical.

Orientadora: Profa. Dra.
Jusamara Souza.

**Porto Alegre
2017**

CIP - Catalogação na Publicação

Marques, Jaqueline Soares
SOCIALIZAÇÃO MÚSICO-PROFISSIONAL NAS EXPERIÊNCIAS
DE PROFISSIONALIZAÇÃO DE DUPLAS SERTANEJAS: Um
estudo de caso com cantores da região do Triângulo
Mineiro/Minas Gerais / Jaqueline Soares Marques. --
2017.
202 f.

Orientadora: Jusamara Souza.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-
Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Duplas sertanejas. 2. Profissionalização de
músicos. 3. Socialização musical. 4. Sociologia da
educação musical. I. Souza, Jusamara , orient. II.
Título.

Agradecimentos

A minha orientadora Prof^a Dr^a Jusamara Souza, que me orientou com tamanha sabedoria, por ter me conduzido na minha formação como professora e pesquisadora. Por ter me ajudado a levantar questões sobre o canto popular e sobre o “viver de música” que de alguma maneira estavam guardados na minha história e carreira musical. Sua paixão pelo viver a pesquisa me é inspiradora. Obrigada pela sua atenção, por ter me ouvido com tamanha paciência e me guiado. Obrigada pela sua disponibilidade e generosidade.

À banca examinadora desta tese – Prof^a Dr^a Glaucia Peres da Silva, Prof. Dr. Celson Henrique Sousa Gomes e Prof^a Dr^a Lilia Neves Gonçalves – agradeço por terem aceitado compartilhar esse momento tão importante que é a conclusão desta pesquisa.

Aos professores da banca do Exame de Qualificação Prof. Dr. Celson Henrique Sousa Gomes e Prof^a Dr^a Lilia Neves Gonçalves, agradeço imensamente pela leitura cuidadosa e atenta. Suas observações foram preciosas, e, com certeza, contribuíram para a versão final desta tese.

Às duplas sertanejas entrevistadas, por terem me contado os caminhos pelo quais passaram e ainda passam para se profissionalizarem e seguir pela vida cantando música sertaneja. Sem a contribuição de vocês essa pesquisa não seria possível.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, pela concessão da bolsa de estudos.

A Ana Cláudia Specht e Jean Presser pela disponibilidade da leitura prévia da tese e por seus comentários.

Ao corpo docente e técnico-administrativo do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS pelo aperfeiçoamento e crescimento acadêmico.

À Rosalia Trejo, Michelli Girardi, Maria Benincá, Alexandre Vieira, bem como a todos do Grupo Cotidiano e Educação Musical, pelas discussões, pelo companheirismo e aprendizagens nesse tempo.

A Lilia Neves Gonçalves, obrigada por ter acreditado e confiado em mim. Dez anos se passaram da primeira orientação, lá em 2007. Obrigada por tudo o que fez por mim em todo esse tempo. Obrigada pelas parcerias, pelas conversas, por tantas vezes me receber em sua casa. “A bondade atenta, paciente e generosa chega muito mais longe e mais rapidamente do que o rigor e o chicote” (Diário da Alma – São João XXIII).

A Michelle Girardi, obrigada pela sua amizade, pela acolhida aqui em Porto Alegre. Obrigada pelas suas palavras cheias de castidade e carinho. Obrigada por tantos momentos de aprendizados, pela parceria nas produções dos eventos (já estamos ficando boas nisso!). Pelas cantorias, pelas oficinas na igreja.

A Maria Odília, obrigada pela sua amizade. Naquela ABEM Sudeste, em 2012, Deus já providenciava a nossa amizade, sem que soubéssemos. Ele sabia que a mudança para Porto Alegre não seria fácil para nós, mas Ele se garante e capricha, me deu de presente uma amiga mineira, cantora, temente a Deus e que ainda gosta das gordices. Você foi providência divina em minha vida.

A Rosalia Trejo obrigada pela sua amizade, por tantos encontros de alegria, pelo apoio e entendimento em tempos difíceis. Obrigada por compartilhar tantos momentos de estudo e trabalho, e também por tantos almoços epistemológicos no RU.

A Lúcia Teixeira, primeira pessoa a me receber em Porto Alegre desde o processo de seleção. Obrigada por ter me ajudado com todas essas questões práticas. Sem você teria sido tudo muito mais duro e difícil. Obrigada também por tantas conversas, almoços, cafés, pelo respeito e carinho.

A Vera Lúcia por ter me recebido de braços abertos em sua casa. Por fazer da sua casa o meu lar em Porto Alegre. Obrigada pela confiança e carinho. Agradeço também a Camila e Juliana pela convivência. Vocês foram muito importantes para mim em tantas idas e vindas.

À Comunidade Católica Shalom – Obra Porto Alegre, minha família nesta cidade. Em especial ao grupo de oração *Shekinah*. Taiana, Samara, Michele, Odília, vocês foram meu sustento. Obrigada por tantos encontros, pelos momentos de oração, de partilha, de convivência. Por serem sinais do amor e cuidado de Deus em minha vida.

A Taiana, que me acompanhou, que rezou comigo, que me orientou espiritualmente. Obrigada pelo Teu Sim! Louvo a Deus pela sua vocação, por tanto amor e cuidado.

Ao André, meu esposo, meu amor, meu melhor amigo. Obrigada por sempre me apoiar em todas as empreitadas que invento, por entrar no barco e remar junto comigo. Por me respeitar, por cuidar de mim, por aguentar firme a distância e a saudade. Obrigada pela paciência. Obrigada por perseverar comigo e por acreditar que a música é o nosso caminho.

À minha sogra Valéria, meu sogro Cristino, a Vó Léo, que sempre cuidaram tanto de mim. Sempre preocupados comigo. À minha cunhada Tita e sua família, Fabiano e meus sobrinhos amados Olívia e Benjamim.

Ao Salim, ao Bruce, ao Dodi e a Meg, “serumaninhos” que nunca irão ler esses agradecimentos, mas que me deram tanto amor.

A minha irmã Janaina, por ser minha amiga, por me apoiar e cuidar de mim a distância. Pela dedicação que tem com nossos pais. O seu cuidado me edifica.

Aos meus pais Samir e Maria Das Neves - “onde está o teu tesouro aí está o teu amor (Mt 6, 21) -. Meus exemplos de paciência e perseverança. Obrigada pelo amor incondicional, pela segurança que são para mim. Obrigada pela intercessão a todo momento. Por entenderem e aceitarem os planos de Deus na minha vida. Amo vocês!

A Deus, por nunca desistir de mim. Obrigada Senhor pelo Teu amor que me sustenta e que me conduz na caminhada. Obrigada por mais essa conquista que o Senhor me permitiu! A Ti todo louvor!

Resumo

Este estudo teve como objetivo central compreender os processos de socialização musical e profissional pelos quais as duplas sertanejas passaram para se constituírem como profissionais da música. A investigação buscou compreender: Por que essas pessoas quiseram cantar sertanejo? Como se formaram? E como atuaram/am? Que experiências com essa "música sertaneja", com o universo sertanejo, ou não, fizeram ou fazem com que esses cantores cantem dessa maneira hoje? Como essas experiências músico-profissionais podem ser compreendidas sob o ponto de vista da educação musical? Como desvendar as aprendizagens musicais e vocais que se dão nas experiências profissionais desses cantores? Dentro da abordagem qualitativa, a pesquisa adota como metodologia o estudo de caso, utilizando como técnica de coleta de dados a entrevista semiestruturada. Foram realizadas entrevistas com oito duplas sertanejas localizadas na região do Triângulo Mineiro/MG. Além disso, são considerados os documentos audiovisuais produzidos pelas e sobre as duplas sertanejas, disponíveis em redes sociais. A compreensão da socialização musical e profissionalização das duplas fundamenta-se nos conceitos de socialização primária (SETTON, 2008, BERGER; LUCKMAN, 1999), socialização profissional (DUBAR, 2005) e socialização musical (MÜLLER, 1992). As análises revelam que as aprendizagens musicais se dão de forma difusa, em diversas instâncias de socialização - família, amigos, mídias -, quando aprendem sem saber, de forma espontânea, ou sem terem a consciência de que se está aprendendo. A profissionalização se dá na socialização profissional, sobretudo quando passam a construir suas carreiras na profissão em música, e nos momentos de socialização músico-profissional - shows, gravações em estúdio, ensaios e no aprendizado do cantar em dupla. Compreender a socialização musical e a profissionalização de duplas sertanejas, além de contribuir para a área de educação musical, pode incentivar outras reflexões sobre as possibilidades do ensino/aprendizagem do canto popular e, também, sobre aprendizagens que se dão nas experiências e vivências com práticas musicais sertanejas.

Palavras-chave: Duplas sertanejas, profissionalização de músicos, socialização musical, sociologia da educação musical.

Abstract

The main objective of this study was to understand processes of musical and professional socialization through which singers who sing in duet "*música sertaneja*" came to constitute themselves as music professionals. The study aimed to understand: Why these people wanted to sing "*música sertaneja*"? How they formed? And how did they acted/act? What experiences with this "*música sertaneja*", with the *sertanejo* universe or not, have made or make these singers sing this way today? How these musician-professional experiences can be understood from the point of view of music education? How to uncover the musical and vocal learning that take place in professional experiences of these singers? Within the qualitative approach the research adopts as methodology the case study, using as data collection technique the semi-structured interview. Interviews were conducted with eight singers who sing in duet "*música sertaneja*" located in the region of Triangulo Mineiro/MG - Brazil. In addition, are considered the audiovisual documents produced by and about singers who sing in duet that are available in social network. Understanding the musical socialization and professionalization of singers the singing in duet is based on concepts of primary socialization (SETTON, 2008, BERGER; LUCKMAN, 1999), professional socialization (DUBAR, 2005) and musical socialization (MÜLLER, 1992). Analysis reveals that musical learning takes place diffusely in different instances of socialization - family, friends, media - when they learn without knowing, spontaneously or without being aware that they are learning. Professionalization takes place in professional socialization when they begin to build their careers in music professions and also occurs in moments of music-professional socialization - shows, studio recordings, rehearsals and the learning of sing in duet. Understand the musical socialization and the professionalization of singers who sing in duet as well as contributing to the area of music education can encourage other reflections on the possibilities of teaching/learning of popular sing and also about learning that occur in the experiences and livingness with "*sertanejo*" musical practices.

Keywords: Singers in duet of "*Música sertaneja*", Musician professionalization; Musical socialization; Sociology of musical education.

Lista de Abreviaturas

AM – Amplitude Modulada

CAPES – Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior

CD – *Compact Disc*

DVD – *Digital Versatile Disc*

LP – *Long player*

MG – Minas Gerais

SP – São Paulo

GO – Goiás

RPM – Rotações por minuto

MPB – Música Popular Brasileira

SESC – Serviço Social do Comércio

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Lista de Figuras

Figura 1:	Viver de música – cantando música sertaneja.....	40
Figura 2:	Modelo instâncias de socialização primária e socialização músico-profissional.....	49
Figura 3:	Construção da “arquitetura do trabalho” – colmeia.....	76
Figura 4:	Construção da “arquitetura do trabalho” – Música.....	77
Figura 5:	Construção da “arquitetura do trabalho” – Livro.....	78
Figura 6:	Construção da “arquitetura do trabalho” – Caminhos e descaminhos 1.....	79
Figura 7:	Construção da “arquitetura do trabalho” – Caminhos e descaminhos.....	80
Figura 8:	Mapeamento vocal – primeira e segunda voz.....	105
Figura 9:	Elementos vocais para cantar em dupla.....	107
Figura 10:	Postagem dupla Victor Freitas e Felipe – Trajetória da dupla.....	173
Quadro 1:	Dados das entrevistas realizadas pré e pós Exame de Qualificação.....	56
Quadro 2:	Release das duplas.....	56-57

SUMÁRIO

PRELÚDIO	13
1 INTRODUÇÃO	16
1.1 Delimitação do tema	16
1.2 Conceituando o termo Sertanejo	18
1.3 Revisão de literatura e documentos audiovisuais	20
1.3.1 A produção científica da área de Música sobre música sertaneja ...	21
1.3.2 Teses e dissertações de outras áreas sobre música sertaneja.....	23
1.3.3 Fontes audiovisuais.....	25
1.3.4 Biografias de cantores sertanejos	31
1.4 Partes da tese.....	33
2 PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA SOCIALIZAÇÃO MÚSICO-PROFISSIONAL	35
2.1 Socialização.....	35
2.2 Socialização profissional.....	39
2.3 Socialização musical.....	43
2.4 Socialização músico-profissional: caminhos para a construção de um novo olhar sobre a profissionalização em música	45
3 CAMINHO METODOLÓGICO	51
3.1 Estudo de caso: investigando um fenômeno contemporâneo	52
3.2 A coleta de dados	54
3.2.1 Os colaboradores da pesquisa.....	54
3.2.2 As entrevistas.....	57
3.2.2.1 Construção do roteiro de entrevistas	60
3.2.2.2 Entrevistar em duplas – duas pessoas que falam de uma: “a dupla”	61
3.2.2.3 A questão de gênero nas entrevistas	64

3.2.2.4 Entrevistando colegas de profissão	65
3.2.2.5 Entrevistar pessoas que são acostumadas a dar entrevistas – a entrevista jornalística e a entrevista para a pesquisa	66
3.3 Análise e interpretação dos dados.....	69
3.3.1 As redes sociais	69
3.3.2 Transcrição e organização do material	72
3.3.3 Categorização: a arquitetura do trabalho	75
3.3.4 Buscando a análise dos dados	80
4 SOCIALIZAÇÃO MUSICAL E O APRENDIZADO DO CANTO EM DUPLAS	82
4.1 Socialização musical.....	82
4.1.1 Cantar sertanejo ligado às experiências musicais em família	82
4.1.2 Cantar sertanejo ligado às convivências com os amigos	88
4.1.3 Experiências com professor de música.....	90
4.2 “Aprendi a cantar cantando”: aspectos músico-vocais	93
4.2.1 Escolhas vocais.....	94
4.2.1.1 Quem é/faz primeira e quem é/faz segunda voz	94
4.2.1.2 Aprendendo a segunda	98
4.2.1.3 A importância da/do segunda voz.....	103
4.2.2 Aprendendo a cantar em dupla: aspectos técnico-vocais	105
5 CONSTRUÇÃO DA CARREIRA COMO DUPLA SERTANEJA: OS BASTIDORES DE UMA PROFISSÃO DE SONHOS	111
5.1 A formação das duplas sertanejas.....	111
5.1.1 Como as duplas começaram.....	111
5.1.2 Escolha do nome da dupla.....	117
5.2 Caminhos que tiveram que percorrer para levar o cantar sertanejo em dupla como profissão.....	119
5.2.1 Como aparecer no mercado? Onde cantar? Quem ajuda?.....	119

5.2.2	Mudança de cidade por causa da dupla.....	127
5.2.3	Viver de cantar: os cachês	128
5.3	Gravação - Para que? O que?	130
5.3.1	Gravar para que?	130
5.3.2	Gravar o que?, “Que estilo a dupla canta?”, “Que público você vai pegar?”	133
6	EXPERIÊNCIAS DE SOCIALIZAÇÃO MÚSICO-PROFISSIONAL	139
6.1	Os palcos.....	139
6.1.1	Organização do repertório para <i>shows</i>	140
6.1.2	Cantar acompanhado por uma banda e/ou cantar e tocar	142
6.1.3	As interações no palco - cantores, banda e público	144
6.1.4	Uso das tecnologias no palco – retorno, microfone.....	148
6.2	Os estúdios de gravação	151
6.2.1	A voz que sai do palco e vai para o estúdio	151
6.2.2	Produtor musical e o ensino do canto no estúdio.....	154
6.2.3	Questões técnicas da gravação de duplas.....	157
6.3	Os ensaios.....	161
6.4	Aprendendo a cuidar da voz para cantar	163
7	CAMINHOS DE CONTINUAÇÃO DA PROFISSÃO	167
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS	174
	POSLÚDIO.....	184
	REFERÊNCIAS.....	187
	APÊNDICES	194
	Apêndice A	194
	Apêndice B	198

PRELÚDIO

Nasci em uma cidade do Triângulo Mineiro, interior de Minas Gerais, chamada Gurinhatã, a cidade do pássaro azul. Com menos de 10 mil habitantes, nessa época, nos anos 1990, a cidade tinha um ar de roça: o povo sentado nos tocos de árvore na porta de casa, a gente brincando de apanhar manga no estilingue, vendo as galinhas se empoleirarem em árvores tão altas que mal se acreditava naquilo, vendo meu pai lidar com a terra, com a horta, falar de gado, tomar leite tirado direto da vaca. Na escola que frequentei, da antiga quinta até a oitava série (hoje, nono ano), tinha matérias como Práticas Agrícolas. Acredito que essas disciplinas voltadas para o cultivo da terra eram incluídas no currículo pela cidade ser predominantemente rural. Lembro que muitos alunos da escola eram moradores da zona rural.

la pra fazenda com colegas no fim de semana, andava a cavalo, ouvia a rádio AM. Lembro também da minha irmã ouvindo os sucessos recentes do Alan Jackson, Garth Brooks e Shania Twain, que são cantores americanos de *country music*, além do meu vizinho, que escutava as duplas Tião Carreiro e Pardinho, Di Paullo e Paulino. Via e ouvia a folia de reis lá do Justinópolis (comunidade da zona rural), ia à quermesse da igreja, dançava ouvindo Tonico e Tinoco cantarem "*Moreninha linda do meu bem querer..¹*". Ouvia o pessoal com o som do carro ligado na pracinha da igreja, escutando os últimos sucessos de Zezé Di Camargo e Luciano, Chitãozinho e Xororó, Milionário e José Rico.

Em casa, ouvia e vivia também outro sertão, que era o sertão nordestino: minha mãe era nascida no interior do Rio Grande do Norte. Era outra coisa aquele sertão. Era um sertão com outras sonoridades e realidades. Os familiares por parte de minha mãe tinham que ir buscar água no açude, tinham criação de cabritos. Ouvia meus tios, que tinham migrado para a região sudeste, dizendo que tinham saído do nordeste para ir a Minas Gerais, porque, infelizmente, o que se plantava não se colhia, sobretudo por causa da seca e da falta de chuva. À noite, deitados na rede, escutávamos Luiz Gonzaga,

¹*Moreninha linda* (Tonico/Priminho/Maninho) – Gravada por Tonico e Tinoco em 1960.

Dominguinhos, Banda Mastruz com Leite, que eram bandas e cantores de forró que meus familiares no Rio Grande do Norte tinham o hábito de escutar.

Durante muito tempo não me dei conta do quanto esse ser do sertão, esse ser caipira estava incorporado na minha história e nas minhas aprendizagens músico-vocais. Precisei ficar de longe para saber o quão dentro eu estava, para saber o quanto essa temática já estava impregnada em mim. Essa percepção aconteceu quando, no primeiro ano do doutorado, a pedido de minha orientadora, dediquei-me a escrever um memorial da minha trajetória na música. Percebi que a música sertaneja se cruzava com a minha história de formação e de atuação profissional.

Fui trilhando alguns caminhos, saí de Gurinhatã-MG e fui para Ituiutaba-MG cursar o Ensino Médio. Nesse tempo, em 2001, comecei a cantar na noite, incentivada por um professor de música. Cantava e tocava teclado com ele em festas particulares e em cerimônias de casamento. Como era menor de idade, meus pais tinham que dar a autorização para esse professor, pois assim eu poderia me apresentar com ele. Em 2004, me mudei para Uberlândia-MG, para cursar a Graduação em Música Habilitação em Canto, na Universidade Federal de Uberlândia. Era o início de outra etapa da minha profissionalização em música. Comecei a trabalhar e a me sustentar financeiramente com o trabalho na música. Primeiramente, cantei por alguns anos em bandas de baile e dei aulas de canto e musicalização na rede particular de ensino em Uberlândia-MG. Em 2009, iniciei o mestrado em Artes/Música, na Universidade Federal de Uberlândia, no qual foram dados os meus primeiros passos na pesquisa. Realizei uma pesquisa que envolvia o trabalho de música com pessoas idosas², sobre como essas pessoas, já com mais idade, tinham em suas lembranças experiências com música. Foi o *start* para pensar teoricamente o aprendizado de música, que se dá sem a relação professor/aluno. As teorias da sociologia do cotidiano e a sociologia da educação musical entravam na minha vida e me faziam refletir sobre muitas coisas que vivenciava em minhas práticas músico-profissionais.

² Durante o mestrado em Artes, na Universidade Federal de Uberlândia, sob orientação da Prof.^a Dra. Lília Neves Gonçalves, realizei uma pesquisa com idosos, intitulada “*Até hoje aquilo que eu aprendi, eu não esqueci*”: Experiências musicais reconstruídas nas/pelas lembranças de idosos. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/12283/1/Diss%20j.pdf>

Algumas pessoas foram surgindo no meu caminho e comecei a fazer trabalhos com música sertaneja, atuando como *backing vocal* em estúdios de gravação e também para duplas e cantores sertanejos de Uberlândia/MG e Goiânia/GO. Lembro-me de alguns colegas da faculdade criticarem a minha atuação nesse meio musical, mas eu não via problema em atuar naquele cenário. Com a música sertaneja tive muitas experiências profissionais, tive a oportunidade de viajar por muitos cantos desse país e aprender muito, não apenas musicalmente, sobre presença de palco, microfone, retorno, sobre gestão de carreira na música, mas sobre aprendizados para a minha própria vida. Na estrada é preciso aprender a conviver em grupo. Passar horas dentro de ônibus, aviões, com deslocamentos. É preciso aprender a se adaptar a cada cidade que você chega, a cada palco que você sobe, para cada público que você canta.

Depois de uma temporada na estrada com algumas duplas e cantores sertanejos, resolvi tentar o doutorado. Durante a construção do objeto de pesquisa, minha orientadora disse em uma das primeiras orientações do segundo semestre 2013/02: “*Você pode até trabalhar com idosos, mas o canto popular vai ter que vir à frente*”. E realmente ela estava certa. Minha relação com o canto é muito próxima. O trabalho foi tomando forma e a temática da profissionalização em música emergiu dos dados empíricos. Falar de profissionalização é falar também dos processos de formação. Mas que formação?

Considero-me “formada” por duas escolas: a “escola da noite”, dos palcos, das cantorias; e pela escola “do diploma”, da graduação, do mestrado e doutorado em música. Mesmo sendo “formada” por essas duas escolas, continuo sendo formada, profissionalizando-me a cada nova experiência com a música.

1 INTRODUÇÃO

1.1 Delimitação do tema

Esta tese procura desvelar e interpretar como acontecem os processos de socialização musical e a profissionalização de duplas sertanejas. Como um trabalho da educação musical, ressalto que o objetivo deste trabalho não é fazer uma abordagem histórica ou musicológica do gênero musical sertanejo, tampouco categorizar os tipos de sertanejo (sertanejo raiz, sertanejo romântico, sertanejo universitário, entre outros), mas discutir aspectos pertinentes sobre como se deram as experiências de socialização musical e profissional das duplas sertanejas entrevistadas, buscando compreender de que maneira os cantores das duplas sertanejas profissionalizam-se nos seus modos de atuar com a música. O estudo investiga como se dá esse aprendizado nas instâncias de socialização primária e também nas instâncias de socialização profissional.

Tenho interesse nessa temática por atuar como cantora popular e sempre trabalhar com músicos e cantores populares que não passaram por uma formação institucionalizada, mas que trabalham com música. Devido ao convívio com esses profissionais, essa temática me instiga a curiosidade e o desafio de compreender como cantores de dupla sertaneja adquiriram sua formação musical e se profissionalizaram.

O delineamento da temática da presente pesquisa iniciou-se no período do recesso das aulas de pós-graduação (2013/02 – 2014/01), quando, na ocasião, retornei para Uberlândia-MG (cidade na qual tenho residência). Nesse período acontecem muitas festas e fui chamada para fazer alguns trabalhos *freelancer* como *backing vocal*. Em uma semana, trabalhei na mesma casa de shows para um público ouvinte de música sertaneja. Em um dia estive com um cantor solo e nos outros dois dias com duas duplas diferentes. Sobre isso, o que me chamou a atenção é que a cada dia foi um repertório diverso, fazendo com que a relação dos cantores com o cantar sertanejo também fosse diferente. Aquele fim de semana me inquietou, mas acredito que essa inquietude surgiu porque não era apenas o meu olhar curioso de uma *insider*, mas um olhar “cheio de teoria”, ainda que no momento eu não tivesse consciência disso.

Para Oliveira (1998), “promover a consonância entre pesquisa e biografia é altamente estimulante, pois atribui vida ao estudo, retirando da produção intelectual poeiras de artificialismo, que recobrem parte da pesquisa acadêmica”, ou, senão isso, que acabam contribuindo para “a representação social da universidade como redoma, imagem que ainda encontra ressonância no conjunto da sociedade” (p. 19). Nesse sentido, o autor faz um alerta, pois,

a incorporação da experiência vivida pode conferir alma à pesquisa, mas ceder às verdades cristalizadas, a fórmulas vulgares, a esquemas reducionistas, mesmo que supostamente didáticos, tudo isso pode trazer o resultado inverso, o da mortificação (OLIVEIRA, 1998, p. 19).

Para provocar ainda mais a minha inquietação, alguns meses depois outra situação aconteceu, porém, dessa vez, em um estúdio de gravação, quando estava fazendo um trabalho de editoração de voz³, também na cidade de Uberlândia-MG. Demos uma pequena pausa e começamos a conversar sobre os cantores que estávamos editorando a voz. Na ocasião, uma fala do proprietário e técnico do estúdio chamou-me a atenção: "Olha aí Jaque, esses cantores... Um cara que até duas semanas trabalhava na roça, ou de pedreiro, ou que canta nas festinhas da faculdade ou fazia qualquer coisa... arruma uma graninha e vem para o estúdio gravar... pra cantar sertanejo" (Dono estúdio, 11/04/2014).

Ocorreu-me um *insight* enquanto assistia a um documentário exibido por um canal de televisão fechado, o Bis docs, intitulado *Música sertaneja*⁴, contendo entrevistas com cantores sertanejos. Nesse documentário, os cantores, a partir de suas histórias e da relação com o gênero musical, recontam uma história da música sertaneja e, assim também, de suas aprendizagens musicais. Algumas falas ficaram em evidência para mim, como o exemplo do depoimento da dupla Victor & Léo:

Victor (dupla Victor & Léo) - Acho que os nossos primeiros contatos assim com a música, a gente tinha poucos anos de

³ Por meio de *softwares* específicos, pode-se trabalhar os *takes* de uma gravação de voz para uma melhor versão. É possível melhorar a afinação e também colocar efeitos.

⁴ *Música sertaneja*. Direção: Jorge Nassaralla. Brasil: Canal Bis, 2013. Documentário.

vida e foi muito pelo nosso avô, também pelo nosso pai e tal, mas o nosso avô em especial tinha um acervo de música sertaneja muito rico. E aí tinha duas coisas que nós não sabíamos: uma, que a música falava daquilo que a gente vivia no dia a dia. Éramos extremamente bucólicos. E a outra, é que aquela música, aquele contexto musical se enraizava dentro da gente e se tornaria a nossa nova referência... e a gente começou a cantar anos depois...

A partir dessa fala, alguns questionamentos puderam ser feitos: Por que essas pessoas quiseram cantar sertanejo? Como esses cantores/duplas foram construindo as suas identidades musicais e vocais? Como se formaram? E como atuaram/am? Que experiências com essa "música sertaneja", com o universo sertanejo, ou não, fizeram ou fazem com que esses cantores cantem dessa maneira hoje?

1.2 Conceituando o termo Sertanejo

O termo sertanejo, do qual a música sertaneja deriva, significa, segundo Ulhôa (2004), “o habitante do sertão nordestino, isto é, a região seca que corre do Norte de Minas Gerais e partes de Goiás através do interior da Bahia e outros estados até o Sul do Ceará e Piauí”. Outro significado da palavra sertanejo é também “habitante do interior, isto é, de longe da cidade” (p. 59). Para a autora,

Ambas as origens do termo em relação à música sertaneja são questionáveis, seja o sertão nordestino, seja o sertão interiorano, uma vez que, desde o início, a música sertaneja foi produzida na cidade, para um consumo urbano, pelo menos no tocante ao carro chefe da indústria, o disco. O público rural e suburbano consumia música sertaneja pelo rádio e por apresentações em circos(ULHÔA, 2004, p. 59).

Música sertaneja, atualmente, não se refere mais à música da região sertaneja, mas à música “originalmente produzida e consumida na área cultural caipira que corre ao Sul da área sertaneja (Sul e Oeste de Minas, interior de São Paulo e Paraná, partes de Goiás e Mato Grosso)” (ULHÔA, 2004, p. 59). De acordo com Ulhôa (2004), “as duas áreas se interligam pelas rotas de migração interna”. Pessoas que estão no Nordeste vêm para a região Sudeste e instalam moradia (como dei o exemplo dos familiares de minha mãe), outros

vêm e voltam várias vezes, e, nessas andanças, “a música também viaja nas duas direções” (p. 59):

Os cantadores nordestinos levam para o Sudeste a sua voz áspera, cantando como bardos medievais cantigas épicas e improvisando duelos musicais nas praças e feiras. Quando retornam aos seus locais de origem costumam levar para o sertão rádios e um repertório de modas de viola que aprenderam com trabalhadores paulistas que tinham, como eles, migrado da zona rural do estado em busca de melhores condições de vida (ULHÔA, 2004, p. 59).

Então, a expressão “Música sertaneja” se tornou “conectada à música de todos esses migrantes, incluindo o migrante nordestino e o migrante caipira [interiorano]” (ULHÔA, 2004, p. 59).

Grande parte dos livros e capítulos de livros, quando aborda sobre música sertaneja, apresenta discussões que envolvem os processos de midiatização, pelos quais esse gênero passou ao longo dos anos.

O canto sertanejo começou a ser divulgado no Brasil nos anos 1920 e 1930, por meio do escritor e jornalista Cornélio Pires. Ele foi o primeiro a mandar prensar os primeiros discos de música e humor caipiras, gravados por cantadores do interior e por ele próprio (SANT'ANNA, 2000). Em um dos capítulos de seu livro *A moda é viola: Ensaio do cantar caipira*, Sant'Anna (2000) explica que "a moda caipira de raízes é a arte do 78 rpm". Ele dá um exemplo da dupla Pedro Bento e Zé da Estrada para ilustrar seu posicionamento:

Por exemplo a dupla Pedro Bento e Zé da Estrada, gravou mais de cem LPs em quarenta anos de carreira. Esse número altíssimo, na média anual, se explica pelas compilações dos 78rpm em LPs. Diferentemente de hoje [2000], nas décadas iniciais do disco os artistas tinham que ser grandes ídolos nas apresentações ao vivo, nos *shows*, nos circos e rádios, para terem acesso a gravações. Quando eram aceitos na gravadora, já possuíam elevado número de sucessos no repertório [...] Com a oportunidade das gravações, o que as duplas faziam era registrar o sucesso tal como era apresentado ao vivo e testado na repercussão popular (SANT'ANNA, 2000, p. 66).

Segundo Sant'Anna, nos finais de 1980, com o aparecimento do CD, repete-se o mesmo ciclo. Um exemplo é a dupla Tião Carreiro e Pardinho, que

no final de 1990 lançaram onze CDs Dose dupla, que são "remasterizações de elepês que, por sua vez, foram em boa parte ou regravações ou cópias de 78 rpm de sucesso" (p. 67).

Uma outra abordagem em relação à midiatização do sertanejo é colocada por Santos (2010), que pontua sobre o crescimento do *agrobusiness* no país. O autor traz a ideia do sociólogo João Marcos Alem, que fala sobre a "rede de ruralidade-sertanejo-country". Para Santos (2000), o número de rodeios cresce consideravelmente a partir da década de 1990, nos quais ocorre uma

associação de eventos, sendo os *shows* musicais um importante atrativo para a garantia da presença de públicos maciços. As atrações são artistas populares de gêneros musicais variados, mas principalmente cantores e duplas sertanejas" (SANTOS, 2000, p. 322-333).

Martins (2014) critica essa ideia de "mercantilização" da música sertaneja. Para ele, "a música sertaneja circula num outro universo – o da mercadoria e do dinheiro" (p. 120). Porém, de acordo com Santos (2010), embora, muitas vezes, o interesse seja estritamente econômico, "busca-se dar legitimidade e credibilidade para essa nova ruralidade" (p. 333).

Outros trabalhos também foram consultados e dialogam com a música sertaneja, como Dent (2005); Machado e Reis (2009); Gutemberg (2011); e Pereira (2011).

1.3 Revisão de literatura e documentos audiovisuais

A revisão de literatura feita para a presente pesquisa permitiu a organização do material em quatro categorias: a produção científica da área de música sobre música sertaneja; teses e dissertações de outras áreas que abordam a música sertaneja; documentários que se referem às histórias de cantores e duplas sertanejas; e biografias de cantores sertanejos. Foram consultadas as bases de teses e dissertações da CAPES, *blogs* e revistas eletrônicas especializadas no mercado da música sertaneja.

Para Alves (1992), a revisão bibliográfica tem por objetivo "iluminar o caminho a ser trilhado pelo pesquisador, desde a definição do problema até a

interpretação dos resultados" (p. 54). A partir das análises do material empírico, foram norteadas outras possibilidades de discussão e compreensão acerca da temática da presente pesquisa. Para a autora, a revisão bibliográfica deve servir justamente para capacitar o pesquisador "a identificar questões relevantes e a selecionar os estudos mais significativos para a construção do problema a ser investigado" (p. 55).

1.3.1 A produção científica da área de Música sobre música sertaneja

A pesquisa de Pedro (2013) com a Orquestra Amigos Violeiros de São Carlos teve como enfoque investigar como o envolvimento dos integrantes com a orquestra ativa aspectos de identificação dos sujeitos investigados com a cultura caipira e a música sertaneja. Considerando esse enfoque, o autor realizou entrevistas e atuou como observador participante. Para a análise dos dados, ele baseou-se na etnografia da música, apoiado em Seeger (2008).

Pedro (2013) apresenta uma historiografia da viola caipira e também um capítulo sobre música sertaneja no século XX. Nesse capítulo, o autor analisou os processos de "formação, consolidação, transformação e modificação do segmento sertanejo no meio urbano associado ao surgimento da indústria fonográfica e radiofônica" (p. 63). Segundo o autor, a classificação do termo sertanejo se deu por "aspectos comerciais, não necessariamente musicais" e acredita que, apesar da contradição, utilizou o termo sertanejo ao invés de caipira em seu trabalho, pois "compreende que se trata de um segmento musical do centro-sul que sofreu fortes influências da indústria fonográfica e dos meios de comunicação de massa" (p. 66).

Santos (2012) realizou um estudo com sete jovens estudantes na cidade de Itumbiara-GO para compreender "como o gosto é construído nas relações entre jovens estudantes e o sertanejo universitário" (p. 14). A autora apresenta uma breve trajetória da música sertaneja, com destaque para a vertente do sertanejo universitário, porém seu foco não está no estudo da música sertaneja, mas na relação jovem-música-escola e jovem-música-gosto mediada por essa música. A autora destaca que a breve trajetória da música sertaneja apresentada possibilitou-a "conhecer seus primórdios e sua evolução ao longo do tempo". Ela diz ainda que "conhecer os passos desse gênero de

música colaborou para que [ela] a compreendesse como parte de uma sociedade mutável". Dessa forma, a autora passou a ver o Sertanejo Universitário como uma "manifestação musical que responde aos desejos dos jovens na atualidade, misturando elementos já característicos do gênero sertanejo, como o canto a duas vozes, a uma batida eletrizante" (p. 129).

Como técnica de coleta de dados, a autora utilizou a observação na escola Colégio da Polícia Militar – Unidade Dionária Rocha e também durante um evento de música sertaneja.

Para analisar essas relações entre jovens e estudantes e o sertanejo universitário, Santos (2012) utiliza a teoria do gosto, de Antoine Hennion, e pontua os fundamentos a partir de três pilares: "o gosto como uma *performance*, o apoio em um coletivo e a reflexividade do amador" (p. 45). A autora ressalta a importância de investigações futuras que "possibilitem o conhecimento da juventude contemporânea por meio de suas músicas, sejam elas quais forem", e também para a compreensão "de como ele [jovem contemporâneo] constrói suas práticas musicais e seu gosto musical, tanto na escola como fora dela" (SANTOS, 2012, p. 132).

Ulhôa (2004) escreveu um artigo dedicado "à musicologia da música sertaneja, considerando sua recepção na cidade de Uberlândia-MG entre 1992 e 1995", no qual procurou discutir sua estética a partir "das práticas e representações de seus atores: artistas, entusiastas, especialistas e fãs do gênero" (p. 57). Para Ulhôa, a história da música sertaneja pode ser dividida em três fases: "De 1929 até 1944, como música caipira ou música sertaneja de raiz; do pós-guerra até os anos 60, numa fase de transição; e do final dos anos 60 até a atualidade, como música sertaneja romântica". Ela ressalta que essa divisão "aponta para o aparecimento dos estilos, mas não para sua extinção" (p. 60). A autora analisa que

por um lado temos um contexto histórico, com a inserção de práticas musicais populares no formato comercial, refletindo e mediando a trajetória cultural e migrante do sertão para a cidade; por outro lado temos um contexto estritamente musical, com a utilização e valorização de um estilo vocal característico, com demandas técnicas específicas (ULHÔA, 2004, p. 64).

Concordo com Ulhôa (2004) de que o gênero musical sertanejo aponta para o aparecimento de outros estilos e não para sua extinção, e de possuir um estilo vocal característico. A autora apresenta três fases da música sertaneja. Acrescentaria mais uma, que surge a partir dos anos 2007 e que ficou conhecido como sertanejo universitário. Existem várias versões de como teria surgido esse estilo dentro do sertanejo. Em minha opinião, a música que marcou essa nova fase foi a música *Leilão*, interpretada por César Menotti e Fabiano. Já havia outras duplas cantando músicas com estilo composicional semelhante, porém essa música tomou uma proporção em relação à execução em rádio e em consequentes vendagens de *shows*, situação que a música sertaneja não vivia desde o final dos anos 1990. Formei essa opinião a partir de conversas de bastidores com empresários e produtores que estiveram envolvidos com o mercado da música sertaneja na época do surgimento das músicas e que foram lançadas nessa linha.

1.3.2 Teses e dissertações de outras áreas sobre música sertaneja

No que tange à temática desta pesquisa, encontrei também produções acadêmicas que não foram realizadas na área da música e que tinham como foco a música sertaneja.

Alonso (2011) trata da música sertaneja enquanto gênero e, tomando como parâmetro a disputa entre música sertaneja e música caipira, o autor busca "entender quais os discursos legitimadores da divisão da música rural e as consequências 'práticas' deste fracionamento para a música brasileira" (p. 7). Para tanto, o autor procura "entender o surgimento da música sertaneja no contexto do Brasil moderno." Ele toma como foco as décadas de 1970 a 1990, pois acredita que nesse período houve "avanços modernizantes que mudaram a face do país" (p. 17). O autor dialoga com questões políticas, apontando três questões que ele acredita terem contribuído para a construção da distinção entre a música caipira e a música sertaneja:

- a) razões estéticas: a construção de "pureza do homem do campo e expulsão dos sertanejos deste ideal; b) a catalisação da industrialização nacional promovida pela ditadura civil-militar e a construção da imagem dos sertanejos como associados a

esse projeto; c) o apoio da MPB aos caipiras, legitimando um discurso pré-tropicalista de valorização das "raízes" nacionais (ALONSO, 2011, p. 17).

Enquanto Alonso (2011) discute a distinção dentro do gênero musical sertanejo, Oliveira (2009) não tem como objetivo expor onde termina a música caipira e onde começa a sertaneja. Por isso, o autor realizou uma etnografia do universo da música sertaneja, a partir de um estudo que articula dois aspectos:

o de gênero musical, com características discursivas específicas e reconhecidas por uma comunidade de ouvintes; o de campo social, marcado por processos de autonomia, especialização, e cindido em disputas por legitimidade (OLIVEIRA, 2009, p. 2).

Quando o autor tratou a música sertaneja como gênero musical, ele procurou não fazer separação entre música sertaneja de raiz e música sertaneja, pois não queria dar ênfase "a um abismo que foi criado entre a música sertaneja urbanizada e esta música sertaneja mais tradicional – um abismo de tal ordem que ambas são tratadas como gêneros distintos" (p. 17). Essa música sertaneja se torna "um objeto cindido em dois gêneros descontínuos" (p. 17). Sobre isso, Oliveira (2009) comenta:

Em campo percebi que a separação entre música sertaneja e música caipira era muito mais sutil do que a bibliografia com a qual me armei para ir a campo apontava. Estudando aquele universo, passei então a pensar em como dar conta também de uma percepção de continuidade entre as diferentes músicas sertanejas (OLIVEIRA, 2009, p. 18).

O trabalho de campo de Oliveira (2009) foi realizado em diferentes cidades: Curitiba-PR, Pardinho-SP, Piracicaba-SP e São Paulo-SP⁵. Na tese, ele apresenta um mapeamento do cenário local da música sertaneja, bem como um documentário em anexo⁶, apontando o modo com que o cenário de

⁵ Essa etnografia gerou outro texto: OLIVEIRA, Allan de Paula. 2004. **O Tronco da Roseira**: por uma antropologia da viola caipira. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina.

⁶ Documentário *Curitiba ao som da viola: uma canja no circuito da música sertaneja em Curitiba*, feito a partir de minha pesquisa, durante o segundo semestre de 2007 e lançado, em Curitiba, em julho de 2008. Este documentário procura mostrar alguns aspectos da prática musical sertaneja em Curitiba, a partir da observação de alguns eventos e lugares na cidade. A música sertaneja apresentada corresponde apenas a um dos subcircuitos do cenário sertanejo em Curitiba (há outros não mostrados no documentário, porém descritos neste texto), mas procura

música sertaneja “se organiza em torno de diferentes subcircuitos relacionados às diferentes músicas sertanejas ali praticadas” (p. 28).

Além das pesquisas aqui mencionadas, pude ter contato com outras teses e dissertações que se ligam à discussão sobre a música sertaneja a partir de outras temáticas, como imigração (SILVA, 2011), política e música (PACHECO JÚNIOR, 2009), viola caipira (PINTO, 2008) e representações rurais e música (MENEZES, 2008). Essas pesquisas fizeram parte das leituras que realizei e que me ajudaram a refletir, mas, por motivos de delineamento pelo qual a pesquisa passou, não foram aqui comentadas.

1.3.3 Fontes audiovisuais

Dentre os trabalhos encontrados, uma fonte muito interessante que pude ter acesso foram os documentários que têm a música sertaneja como foco. Os documentários aqui apresentados são o “*Música sertaneja*”⁷, exibido pelo canal de televisão fechado Bis, no programa Bis Docs; alguns episódios do *Bem sertanejo*, apresentado pela TV Globo durante o programa *Fantástico*⁸; e *Curitiba ao som da viola: uma canja no circuito da música sertaneja em Curitiba*⁹, que é parte da tese de doutorado “Miguilin foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja.”

Loizos (2002) fala sobre os motivos da utilização do vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. Ele defende a utilização por três razões. A primeira é que “a imagem, com ou sem acompanhamento de som, oferece um registro restrito, mas poderoso das ações temporais e dos acontecimentos reais - concretos, materiais”. A segunda razão é que, embora a pesquisa social esteja “tipicamente a serviço de complexas questões teóricas e abstratas, ela pode empregar, como dados primários, informação visual que não necessita ser nem em forma de palavras escritas, nem em forma de números”. Por último, a terceira razão é que “o mundo em que vivemos é

contribuir para a reflexão a respeito de subcircuitos similares em outras cidades brasileiras” (OLIVEIRA, 2009, p. 36).

⁷ Programa exibido dia 25/03/2013.

⁸ Foram apresentados seis episódios no período de 20/07/2014 a 24/08/2014, exibidos aos domingos durante o programa *Fantástico*. Para o presente trabalho foram utilizados os episódios um, dois, três e quatro.

⁹ OLIVEIRA (2009). Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/Universidade Federal de Santa Catarina).

crecientemente influenciado pelos meios de comunicação, cujos resultados, muitas vezes, dependem de elementos visuais". Conseqüentemente, "o visual' e 'a mídia' desempenham papéis importantes na vida social, política e econômica. Eles se tornaram 'fatos sociais', no sentido de Durkheim. Eles não podem ser ignorados" (p. 137).

"Música sertaneja"

No documentário *Música Sertaneja*, exibido pelo canal Bis Docs, foram feitas entrevistas com alguns cantores e duplas do cenário sertanejo. Mesmo não aparecendo no vídeo as perguntas do entrevistador(a) é possível notar que as perguntas giraram em torno da história da música sertaneja a partir do ponto de vista de cada entrevistado, considerando tanto sobre o gênero musical na atualidade quanto sobre os primeiros contatos que esses cantores tiveram com a música, e em como a música esteve presente em suas vidas, mesmo antes de se tornarem cantores profissionais.

Em um trecho do documentário observa-se essa relação íntima com a música sertaneja e que se deu ao longo da vida de muitas duplas, bem como as experiências musicais e vocais que se efetivaram a partir desse gênero musical, num ambiente familiar, como o da dupla de irmãos Edson & Hudson.

Hudson (dupla Edson e Hudson) - Nós nascemos no circo e então desde crianças assim mesmo, sem entender que era gente, a gente já assistia as pessoas cantarem, assistia dramas. Meu pai fala que eu comecei a cantar com 3 anos de idade, não sei porque eu não lembro. **Quando fiz 7 anos o Edson começou a cantar também, brincando atrás de uma casa, e começou a cantar e eu cheguei e fiz a segunda [voz]** assim pra ele de cara assim. Aí meu pai chamou a gente, e a gente ainda foi com medo: "*Hudson? Edson?*" a gente pensou que ele ia estar bravo, aí ele disse: "*Canta aquela música lá pra mim*". Aí a gente cantou e ele: "*Poxa, nunca mais vou 'trabaiá' na minha vida!* (risos)". E foi a música Arapuca: "*Armei uma arapuca lá na beira do rio...*" (00:20:19). [grifos meus]

Nesse trecho é possível ouvir sobre o aprendizado da segunda voz, que é tão importante para o canto sertanejo. Segundo Oliveira (2009), "para muitas pessoas o reconhecimento da música sertaneja passa, em primeiro

lugar, pela dupla cantando em terças" (p. 50). Vale ressaltar que ainda são escassas as explicações de como esses cantores vão aprendendo a cantar dessa forma. Nesse caso, o cantor Hudson, que é o segunda voz da dupla, conta que foi brincando e cantando junto com o irmão que aprendeu a fazer essa voz.

Enquanto respondiam sobre a história da música sertaneja, onde eles achavam que era o berço dessa música, notou-se que suas histórias de vida se entrelaçavam com a história desse gênero musical. É possível ver um período dentro da história da música sertaneja, o surgimento do chamado "sertanejo universitário", se entrelaçar à vida desses cantores, sobretudo quando a dupla César Menotti & Fabiano contam sobre um período de suas carreiras:

César Menotti - A gente cantava em Belo Horizonte-MG, e a música [sertaneja] ainda era muito periférica. Você tinha que cantar nos bailões. Tinha os bailões pra você ouvir música sertaneja. E a gente queria levar a música sertaneja pra zona sul onde ela ainda não tinha chegado. E eu e o Fabiano começamos a batalhar por isso, tanto que a gente não tocava nem um forró, porque a gente não queria que o povo dançasse, a gente queria que o povo assistisse ao show. Pensamos: "*Poxa, temos que tocar a música de uma forma que ela seja interativa, romântica, mas que o povo participe*". Então, conseguimos uma casa na zona sul, que era o observatório, começamos um projeto lá às terças-feiras. E ali tinha várias faculdades em volta e o público universitário começou a frequentar aquela casa e gostar do sertanejo e gostar da gente e, sem dúvida, os universitários foram nossos maiores divulgadores, porque eles estudavam em Belo Horizonte-MG, mas não eram de lá e quando iam pra casa levavam nosso projeto, nosso material e acabavam nos divulgando no Brasil inteiro e foi desse jeito que surgiu essa ideia de [sertanejo] universitário (00:41:40).

A partir dessa fala, é possível observar que os projetos de vida pessoal se entrelaçam com os movimentos que aconteceram no surgimento de mais uma vertente dentro desse gênero musical. Para além do foco na dupla sertaneja, "tal complexidade de envolvimento compreendido sociologicamente demonstra que as histórias de vida e formação musical individuais são projetadas e trilhadas em coletividade" (GOMES, 2006, p. 114).

"Bem Sertanejo"

O documentário *Bem sertanejo*¹⁰¹¹, com o cantor Michel Teló, realizou entrevistas com diversos cantores. Durante os episódios são vários os trechos em que se veem as aprendizagens musicais e vocais por meio da música sertaneja. Tais aprendizagens foram constituindo essas pessoas e, provavelmente, fazendo com que eles, agora, sejam cantores e, mais especificamente, cantores sertanejos.

Uma das entrevistadas foi a cantora Roberta Miranda, que nasceu em João Pessoa-PB e foi para São Paulo, iniciando a carreira como cantora nos anos 1980. O fato é exemplificado no trecho da entrevista, onde diz:

poderia ser uma sambista, eu poderia ser da MPB pura, mas não, eu quis o sertanejo [com ênfase]. É uma música que toca assim o coração da gente, é muito pura (00:01:46) [...] Como eu trabalhei cantando de Chico Buarque de Holanda passando por grandes artistas da MPB, nos bares aqui de São Paulo, é claro que você se confunde um pouco. Até chegar em Nalva Aguiar, até entrar nesse mundo sertanejo. Eu me enfiava no ônibus de Nalva Aguiar, rainha dos rodeios, e, percorria por alguns lugares do interior de São Paulo. Eu ficava sabe... Enlouquecida... Cada dia mais me apaixonava pelo mundo sertanejo. (Episódio 4, 00:05:37).

Nessa busca por suas identidades vocais dentro desse gênero é comum os cantores comentarem quem e quais foram suas inspirações nesse processo de construção de identidade vocal. A dupla Jorge & Mateus citou duplas que, como disseram, "tem a ver com o nosso som, com a nossa forma de cantar: João Paulo & Daniel, Cristian & Ralf e Leandro & Leonardo" (Episódio 1, 00:08:41). Dentre as características vocais do cantar sertanejo, destaco o canto em terças com melodias, que exploram bastante os agudos, o vibrato, a voz anasalada e com intensidade forte.

Michel Teló, enquanto entrevistava a dupla Chitãozinho & Xororó, contou-lhes que eles tinham sido exemplo para ele em sua infância e que,

¹⁰ Em 2015, Michel Teló e André Piunti lançaram o livro *Bem Sertanejo – a história da música que conquistou o Brasil*.

¹¹ Em 2017, foi lançado o *Bem Sertanejo – o musical: A história da música sertaneja, do campo à cidade*, com texto e direção de Gustavo Gasparani, e interpretação de Michel Teló e grande elenco.

quando criança, era conhecido como "o Guri que cantava *Galopeira*" (episódio 2, 00:04:48). Já Paula Fernandes, durante entrevista, conta que várias vezes lhe perguntaram: "Você canta igual a quem?" E ela respondia: "eu canto como a Paula Fernandes. Eu sempre tive essa personalidade" (Episódio 4, 00:01:00).

Observa-se, a partir do relato desses cantores, como a escuta de outros cantores e duplas sertanejas vão fazendo "escolas de canto". São diversas as práticas vocais sertanejas, por isso, quando se escutam as duplas que foram citadas como inspiração, também se percebem os trejeitos de cada prática vocal dentro desse gênero.

Curitiba ao som da viola: uma canja no circuito de música sertaneja de Curitiba

O documentário *Curitiba ao som da viola: uma canja no circuito de música sertaneja de Curitiba* foi feito a partir da tese de doutorado "Miguilin foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja" e procurou mostrar "alguns aspectos da prática musical sertaneja em Curitiba, a partir da observação de alguns eventos e lugares na cidade" (OLIVEIRA, 2009, p. 36).

Assistindo ao documentário, chamou-me atenção diversas falas dos participantes, as quais podem ser interpretadas pelo olhar da educação musical. Primeiramente, achei muito interessante ver o quanto as pessoas, mesmo não tendo o canto como profissão, se envolvem com o cantar sertanejo em seus diversos espaços na cidade.

Em uma cena, um dos participantes está chegando ao Clube 13 de maio. Assim que se aproxima do local, ele diz ao entrevistador:

A gente vai chegando... o pessoal já vai afinando os instrumentos, afinando as vozes, acertando. Às vezes o cara está tocando sozinho aí vem o outro de lá, as vezes nem conhece a pessoa, já se encosta ali, já começa a cantar se intromete na cantoria e quando vê está formada a dupla (00:02:54) [...] E essa é a essência do Canja de viola (00:03:25).

Aquilo ali é muito mais do que um karaokê, onde a pessoa chega ali, como nós chegamos ali, não sabia postura de palco. Se a gente não sabe postura de palco, aprende. Se não sabe se comunicar, conversar num microfone, falar no microfone, lá aprende (00:05:08).

Vendo essa cena no documentário é possível afirmar que as pessoas que frequentam esse espaço de música sertaneja buscam momentos para além da diversão, mas também experiências e aprendizagens musicais. Essas aprendizagens, por sua vez, vão acontecendo de maneira espontânea, em grupo, com pessoas muitas vezes desconhecidas, e também no palco.

Em outro espaço na cidade de Curitiba, o Bar do Valdo, também pode-se notar essa relação de busca de aprendizagens musicais em grupo. O proprietário do Bar diz o seguinte: "Esse pessoal é tudo criado aqui... uma escola sem professor, todo mundo é aluno aqui, todo mundo aprendendo" (00:17:22). Ele se refere aos cantores, violeiros, amigos que frequentam seu bar e que o transformam em uma escola, onde todos que chegam e querem cantar e/ou tocar podem subir no pequeno palco e se apresentarem, fazendo desses momentos de convivência momentos de aprendizagens.

Ver as experiências e aprendizagens musicais que acontecem nesses espaços é acreditar que "é possível aprender música sem os planejamentos tradicionais e a formalização da escola" (SOUZA, 2000, p. 175). Nesse sentido, conforme Souza (2000), há pelo menos duas razões para se pensar sobre o porquê essas aprendizagens se tornam tão significativas para essas pessoas, pois, nessas situações em que elas se encontram, "aprende-se tanto para si, pessoalmente, como também visando às situações sociais e coletivas relacionadas com a música". Além do mais, "todas as situações cotidianas nas quais a música de alguma forma está integrada incluem componentes capazes de provocar a ação, como o trabalho com o corpo, com instrumentos próximos ou com a voz" (p. 175-176).

Provavelmente, essas pessoas que frequentam o Clube 13 de maio, o Bar do Valdo e outros espaços que aparecem no documentário, não param para refletir sobre as diversas aprendizagens que eles vivenciam por meio da música sertaneja, porém "é extraordinário o potencial de uma aprendizagem musical efetiva que aí reside" (SOUZA, 2000, p. 176).

1.3.4 Biografias de cantores sertanejos

As biografias sobre alguns cantores sertanejos são escritas no intuito de mostrar a trajetória, revelando algumas dificuldades pelas quais os cantores e suas famílias passaram até chegar onde chegaram. São cantores que saíram dos interiores do país e conquistaram fama e sucesso. Com o olhar de educadora musical, vejo mais que história de sucesso, observo, nessas biografias, muitas aprendizagens musicais de cantores que foram se tornando cantores ao longo de suas vidas. Nessa parte comento algumas biografias publicadas e que apresentam aspectos tangentes a essa tese.

O livro sobre a biografia de Leonardo é intitulado *Não aprendi dizer adeus*¹², que possui o mesmo título de uma música gravada por ele e seu irmão Leandro. A biografia teve Silvio Essinger como autor convidado para auxiliar Leonardo a contar sua história. Essinger revela que o livro foi feito para “contar uma história” e explica:

para contar as várias histórias dos primeiros 50 anos de vida de Emival Eterno, o Leonardo, um tímido lavrador do interior de Goiás que descobriu uma voz de ouro e saiu pelo Brasil e pelo mundo com seu irmão Luís, o Leandro, cantando as canções de um povo que trabalha, sofre, reza, ama, e nunca perde a esperança (LEONARDO; ESSINGER, 2013, p. 143).

O livro foi escrito em comemoração aos 50 anos de idade de Leonardo e é um registro de como era a vida de Leandro e Leonardo antes de formarem a dupla. Eles trabalharam com lavoura de tomate na cidade de Goianésia-GO e, a partir da história com a lavoura, Leonardo lembra como ele e seu irmão começaram a cantar juntos.

Leandro foi quem começou a trilhar os primeiros passos na carreira como cantor, apresentando-se com bandas de baile da região. Cantar nesse tipo de banda exigiu que Leandro aprendesse a cantar músicas em inglês:

Era muito engenhoso o que o Leandro fazia, veja só: ele ficava ouvindo o disco várias vezes e depois escrevia a letra no papel, como se ela fosse em português. Só pra decorar a pronúncia. Ele não tinha a menor ideia do que estava dizendo, mas fazia

¹² Composição de Joel Marques. Gravada por Leandro e Leonardo no ano de 1991.

bonito e enganava todo mundo (LEONARDO; ESSINGER, 2013, p. 22).

Diante das más condições de trabalho, Leandro deixou de cantar nessas bandas e voltou a trabalhar na lavoura com seu pai e irmão.

Leonardo, inspirado no irmão, cantava algumas músicas. Durante uma festa de família, ele e o irmão Leandro experimentaram cantar juntos. Foi assim que a dupla começou a surgir, com o apoio de um tio que resolveu ajudá-los e que os levava para se apresentarem em programas de rádio e, posteriormente, em festas. No livro, a história segue contando toda a trajetória em relação à construção da carreira e como foram conquistando fama, sucesso e dinheiro. A dupla encerrou-se quando do falecimento de Leandro, em 1998, em decorrência de um câncer.

Depois disso, Leonardo conta em seu livro que foi muito sofrida a volta dele aos palcos, que pensou várias vezes em não retomar a carreira como cantor. Mas, com o apoio dos fãs da dupla e também da família, além de empresários, ele foi, aos poucos, retornando aos palcos. Em 1999, ele gravou um DVD onde lançava oficialmente sua carreira solo. Leonardo ainda montou um escritório de agenciamento de cantores, chamado Talismã, que tem sede em Goiânia-GO. Atualmente, Leonardo segue fazendo *shows*. Seu último DVD foi gravado em 2016 e é intitulado *Cabaré*.

Já o livro sobre o cantor Luan Santana, intitulado *Luan Santana: a biografia*, de autoria de Ricardo Marques, começa contando a história do cantor em retrospectiva. Marques (2015) inicia fazendo uma comparação entre um grande *show* que aconteceu em 2015, no rodeio de Itapeçerica da Serra, e outro *show* que aconteceu em 2007, em Bela Vista-MT, quando Luan Santana era conhecido como o Gurizinho. Além da passagem de tempo, segundo Marques (2015), “há muito mais entre essas datas. Há nada menos que a espantosa história de sucesso, os poucos anos que transformaram o Gurizinho em um dos mais surpreendentes fenômenos da música brasileira na última década” (p. 9).

Luan Santana, diferente “das histórias de tragédias e superação que costumam marcar a trajetória de ídolos populares, na linha *2 filhos de Francisco*” (MARQUES, 2015, p. 21), foi um menino criado em uma família de classe média e que não passou pelas situações de trabalho em lavoura, como

os exemplos de Leandro e Leonardo e Zezé di Camargo e Luciano, dentre outros.

O livro traz os depoimentos dos pais de Luan Santana, que contam como o cantor começou a se interessar por música e por música sertaneja, como quando ganhou o seu primeiro violão de presente no Natal.

O livro segue contando como Luan foi entrando no mercado da música sertaneja até se tornar conhecido pela grande mídia. Mostra um processo e vários aprendizados, como lidar com os empresários, com as *Luanetes*, que são suas fãs, como conviver com toda a equipe técnica que o acompanha. No livro também é possível ver várias fotos e toda a discografia produzida até o ano de 2015.

1.4 Partes da tese

Esta tese constitui-se de oito capítulos. Após essa introdução, na qual apresento a delimitação do tema, as questões de pesquisa e também a revisão de literatura, segue o segundo capítulo, que traz o referencial teórico, incluindo a discussão sobre os conceitos de socialização, socialização profissional e socialização musical, os quais colaboram para a compreensão dos processos de socialização e profissionalização das duplas sertanejas entrevistadas. O terceiro capítulo apresenta o caminho metodológico para a construção deste estudo – a opção pelo estudo de caso, o processo e as reflexões advindas da coleta de dados, bem como a experiência de realizar as entrevistas em dupla. E, fechando o capítulo, abordo como se deu a análise e interpretação dos dados coletados por meio das entrevistas e das redes sociais dos entrevistados.

Os capítulos quatro, cinco, seis e sete foram dedicados à análise das questões que nortearam o presente estudo. Estruturalmente, no quarto capítulo apresento como se deram as socializações primárias de cada integrante da dupla. Nesse capítulo optei por separar os integrantes das duplas, pois antes de se constituírem enquanto dupla cada um teve suas experiências com música a partir de instâncias socializadoras, como a família, a escola de música, o convívio com os amigos e por meio das mídias. No quinto capítulo apresento como foi o processo de formação da dupla, por que resolveram

cantar juntos e o processo de construção da carreira enquanto dupla. No sexto capítulo analiso como se deu a profissionalização das duplas a partir do que denominei de instâncias de socialização músico-profissional – os palcos, os estúdios de gravação, os ensaios. Considero o processo de construção da carreira também uma instância, porém optei por colocá-la em capítulo separado, para melhor compreensão do leitor. No sétimo capítulo mostro as perspectivas que as duplas têm em relação à continuação da carreira, sendo profissionais da música enquanto cantores populares, de música sertaneja ou de outros gêneros musicais.

Concluindo a tese, no oitavo capítulo, exponho as considerações finais, e as possíveis contribuições do presente estudo para a área da educação musical.

2 PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA SOCIALIZAÇÃO MÚSICO-PROFISSIONAL

Neste capítulo serão apresentados os principais conceitos empregados para compreender os processos de socialização musical e profissional de duplas sertanejas na região do Triângulo Mineiro-MG. Para tanto, busquei construir um instrumental de análise capaz de dar conta das especificidades do objeto de estudo. Num primeiro momento, apresentarei os conceitos de socialização e socialização profissional, que foram articulados com outros conceitos para o desvelamento da problemática. Posteriormente, farei uma aproximação ao conceito de socialização musical, que irá transversalizar com a interpretação dos dados empíricos.

2.1 Socialização

O conceito de socialização será abordado com base nas discussões que Setton (2008) vem apresentando em torno da noção de socialização na sociologia contemporânea. Para a autora, o conceito de socialização é um conceito presente desde os primeiros estudos da sociologia contemporânea, porém foi aos poucos perdendo poder de uso em função de “sua aproximação com as teorias estrutural-funcionalistas e a simultânea perda de sua capacidade de explicitar as transformações de ordem institucional nas sociedades atuais” (SETTON, 2008, p. 1). A partir disso, a autora traz uma reflexão da socialização como processos de socialização que, “como tema de investigação, passa a adquirir aos poucos uma força heurística mais ampla que a noção de educação ou processo educativo” (p. 2). Setton (2008) descreve:

Se estas últimas [noção de educação ou processo educativo] são consideradas como práticas intencionais, conscientes e sistemáticas, a noção de socialização, ou melhor, o processo de socialização, tem a vantagem de agregar às noções anteriores a uma série de outras ações difusas, assistemáticas, não intencionais e inconscientes, adquiridas de maneira homeopática, na família, na escola, na religião, no trabalho ou em grupos de amigos que, queiramos ou não, acabam por participar na construção dos seres e das realidades sociais (SETTON, 2008, p. 2).

Setton (2002) conceitua a família, a escola e a mídia como instâncias socializadoras no mundo contemporâneo. Essas instâncias são consideradas como “redes de interdependência estruturadas por relações sociais específicas”. Por conseguinte, os produtos da socialização, que são “os sujeitos, suas práticas e escolhas, podem ser apreendidos como o resultado de uma maior ou menor ruptura e/ou continuidade entre tais instâncias” (SETTON, 2002, p. 114).

Concordando com a autora, a educação no mundo moderno “não conta apenas com a participação da escola e da família. Outras instituições, como a mídia, despontam como parceiras de uma ação pedagógica”. Faz-se necessário, então, “problematizar as relações de interação, conflitivas ou harmoniosas, entre os espaços socializadores e agentes socializados” (SETTON, 2002, p. 109). Segundo Setton (2013),

na sua dimensão produtora, difusora e reprodutora, a socialização pode focar as instituições como matrizes de cultura, pode enfatizar as estratégias de transmissão e, portanto, de transformação dos valores dos grupos sociais, além de explorar as disposições de cultura incorporadas pelos indivíduos ao longo de suas experiências de vida. De certa forma, os processos socializadores podem focar as instituições bem como os indivíduos, associando sistematicamente as visões macro e microssociais. Nesse sentido, ela deixa de ser apenas uma noção de integração explicitamente vinculada a uma tradição sociológica para ser vista de modo mais abrangente, como um processo construído coletiva e individualmente e capaz de dar conta das diferentes maneiras de ser e estar no mundo (SETTON, 2013, p. 199).

A noção de socialização que a autora apresenta auxilia esta pesquisa por considerar que o aprender música - e, neste caso, o profissionalizar-se no cantar e o cantar em duplas - se mostra limitado quando pensado a partir de um aprendizado que acontece apenas na escola, no sentido de profissionalizar-se no cantar a partir de uma formação institucionalizada. Trata-se de construir uma reflexão que ajude a “circunscrever as instâncias de socialização numa perspectiva relacional, tendo como eixo central a participação do sujeito social em seu processo educativo” (SETTON, 2013, p. 200). É considerar que são os próprios indivíduos que “tecem as redes de sentido que os unificam em suas experiências de socialização. É o indivíduo que tem a capacidade de articular

as múltiplas dimensões da vida ao longo de sua trajetória” (p. 200). Ainda, são nas instâncias socializadoras que os indivíduos “veem nascer as redes de sentido, sistemas de trocas diretas entre familiares, vizinhos e amigos; no entanto, as reciprocidades também se dão nos níveis institucional e grupal e mesmo virtual” (SETTON, 2013, p. 203).

Sobre a socialização primária e secundária

Para pensar os processos de socialização contemporâneos, faz-se necessário considerar visões que foram inovadoras na maneira de interpretar o conceito de socialização. Berger e Luckmann (1999), no livro *A construção social da realidade*, discutem o conceito de socialização e adicionam a este a diferenciação entre socialização primária e socialização secundária.

Para os autores, a socialização primária é “a primeira socialização que o indivíduo experimenta na infância e em virtude da qual se torna membro da sociedade”. A socialização secundária - que será discutida no tópico seguinte - é “qualquer processo subsequente que introduz o indivíduo, já socializado, em novos sectores do mundo objetivo da sua sociedade” (BERGER; LUCKMANN, 1999, p. 138).

Na socialização primária acontecem várias interiorizações, onde o indivíduo “não só absorve os papéis e atitudes dos outros, mas no mesmo processo, assume o mundo deles” (p. 140). Segundo os autores,

A formação na consciência, do outro generalizado, marca uma fase decisiva na socialização. Implica interiorização da sociedade enquanto tal e da realidade objectiva nela estabelecida e, ao mesmo tempo, o estabelecimento subjectivo de uma identidade coerente e contínua. Sociedade, identidade e realidade cristalizam de modo subjectivo no mesmo processo de interiorização. Esta cristalização ocorre em simultâneo com a interiorização da linguagem. De facto, por motivos evidentes das observações precedentes sobre a linguagem, esta constitui o mais importante conteúdo e o mais importante instrumento de socialização (BERGER; LUCKMANN, 1999, p. 141).

Para Berger e Luckmann, na socialização primária “não há o *problema* de identificação. Não há escolha de outros significativos” (que irão aparecer na socialização secundária). Os autores descrevem que “a sociedade apresenta ao candidato à socialização um conjunto predefinido de outros significantes,

que ele tem de aceitar como tais sem possibilidade de optar por outro arranjo” (p. 142). Para exemplificar, os autores trazem o exemplo dos pais:

temos nos arranjar com os pais que o destino nos deu. Esta injusta desvantagem, inerente à situação de ser criança, tem como consequência evidente que, embora a criança não seja apenas passiva no processo da sua socialização, são os adultos que estabelecem as regras do jogo (BERGER; LUCKMANN, 1999, p. 142).

Na socialização primária, o indivíduo “não interioriza o mundo dos outros significativos como um dos muitos mundos possíveis. Interioriza-o como o mundo, o único mundo existente e concebível”. É por essa razão que “o mundo interiorizado na socialização primária fica muito mais gravado na consciência do que os mundos interiorizados nas socializações secundárias” (p. 142).

A socialização secundária, segundo Berger e Luckmann (1999), é “a interiorização de ‘submundos’” (p. 145). Os “submundos” interiorizados na socialização secundária “são realidades mais ou menos coerentes, caracterizadas por componentes normativos e afetivos, assim como cognitivos” (p. 146). E, para “estabelecer e conservar a coerência [entre socialização primária e secundária], a socialização secundária pressupõe procedimentos conceituais para integrar diferentes corpos de conhecimento” (BERGER; LUCKMANN, 1999, p. 148).

De acordo com os autores, “a socialização nunca é total nem nunca está completa”. A partir dessa afirmação, eles apresentam duas questões: “primeiro, como é que é mantida na consciência a realidade interiorizada na socialização primária?”. E, a segunda: “Como ocorrem as novas interiorizações, ou socializações secundárias, na biografia posterior do indivíduo?” (p. 143). Trazendo essas questões para uma discussão a partir da sociologia da educação musical, poderíamos reformulá-las: Como é que é mantida na consciência a realidade interiorizada na socialização musical primária? Como ocorrem as novas interiorizações, ou socializações musicais secundárias, na biografia posterior do indivíduo socializado musicalmente?

Retomando as reflexões de Setton (2005) sobre os processos de socialização, concordo que os agentes socializadores ou educadores não se

dão “apenas como o processo de aprendizagem de um conhecimento formal e sistemático”, mas também como “uma prática que está presente de maneira difusa e pulverizada no cotidiano das relações sociais” (p. 337-338).

2.2 Socialização profissional

A indústria em torno da música sertaneja emprega muitas pessoas. São as músicas que mais tocam em rádios¹³, em *apps* de *streamings*¹⁴ no Brasil. Os *sites* consultados permitem acompanhar os *rankings* por categorias. As dez mais tocadas nas rádios do Brasil, os CDs e DVDs mais vendidos e as músicas mais tocadas no Brasil por estado. Os *rankings* são disponibilizados semanalmente. A *Crowley*, que é a empresa responsável por prestar esse tipo de serviço no Brasil, oferece outros tipos de análises estatísticas, porém é um serviço com custo adicional. Sem falar no circuito de *shows*, que gera empregos direta e indiretamente, principalmente no período de abril a novembro, quando acontece a maior parte dos rodeios no Brasil. Além disso, muitos escritórios de agenciamento de artistas têm realizado festivais itinerantes de música sertaneja no decorrer do ano¹⁵.

Sem entrar na discussão de que é uma música que está nos meios de comunicação e sem aprofundar o assunto sobre toda a cadeia produtiva da música sertaneja, é preciso entender que, por trás de toda essa cadeia de produção, existem as pessoas que fazem essa música. Essas pessoas traçaram caminhos para se profissionalizar, aprendem/ram fazendo em suas experiências de atuação.

Grande parte dos estudos que aborda sobre a profissionalização em música acaba por trazer a discussão que trata de algum tipo de ensino institucionalizado, quer seja em cursos superiores de música, cursos técnicos e conservatórios. Porém, nesta tese, os questionamentos são acerca de pessoas que vivem de música, neste caso, cantores que passam/ram por processos de

¹³ Ver *ranking site*: <http://www.portalsucesso.com.br/ranking>

¹⁴ Ver reportagem: <http://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2017/02/vai-ter-sertanejo-no-jornal-hoje.html>

¹⁵ Festival Villa Mix: <http://villamixfestival.com.br/>

Festival Festeja: <http://www.festeja.com.br/>

Festival Caldas Country: <http://caldascountryshow.com.br/2017/>

profissionalização na atuação e que acabam/ram não tendo a experiência de ter uma formação específica em música, em uma instituição.

Diante da problemática do trabalho, de forma breve, o conceito de profissão aqui adotado é de que,

A profissão de um indivíduo é resultado da articulação entre um conhecimento adquirido e o reconhecimento social da utilidade da atividade que esse indivíduo é capaz de desempenhar, decorrente do conhecimento adquirido. Esse reconhecimento social da utilidade dessa atividade se dá através da inserção do indivíduo no mercado de trabalho, correspondente ao conhecimento adquirido. Estreitamente ligado a esse conhecimento social e ao saber nele implicado está o reconhecimento pelo sujeito que é deles o portador (FRANZOI, 2006, p. 20).

Esse conceito de profissão auxilia a presente pesquisa na reflexão sobre a profissão em música, e, neste caso específico, dos cantores que cantam música sertaneja em dupla.

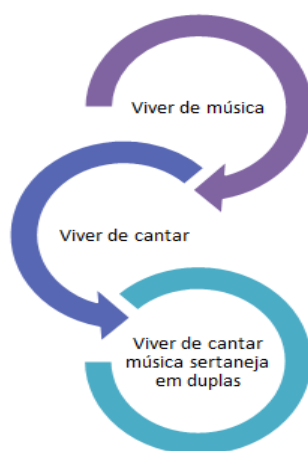


Figura 1: Viver de música – cantando música sertaneja.
Fonte: Elaborada pela autora.

Hugues (1955), em seu livro *Men and their work*, explica que, cada vez mais, os cientistas sociais têm sido chamados para estudar a formação das várias profissões. Ele realizou um estudo em conjunto com pessoas ligadas à área da medicina, incluindo professores, alunos e cientistas sociais. Foram várias discussões realizadas que resultaram em ideias sobre formação

específica para medicina, porém, implicitamente, pode se referir a outras profissões (p. 116).

Tomando como exemplo a profissionalização de estudantes iniciantes de medicina, Hugues alega que “a educação de pessoas para a profissão médica é constituída por um conjunto de experiências planejadas e não planejadas”, nas quais “leigos geralmente jovens e familiarizados com uma cultura médica leiga, passam a ser possuidores de parte do conhecimento técnico e científico da cultura médica profissional¹⁶” (p.119). Para o autor, pensar a formação de um médico profissional requer “como ponto de partida a cultura médica leiga”; já o ponto final irá variar, “embora as experiências de aprendizado sejam padronizadas [para os estudantes] e todos tenham que realizar exames para serem licenciados na profissão”. Porém, ele acredita que “o ponto final [da formação] não está lá”, pois, de “diferentes maneiras e graus, os profissionais devem trazer o que eles aprenderam para a efetiva interação com a cultura médica leiga novamente”. Por outro lado, há uma diferença, “pois, eles mesmos estão agora em um novo papel” (p.119).

Dubar (2005), fazendo uma leitura de Hugues (1955), aponta três mecanismos específicos de socialização profissional, que abrem “pistas metodológicas” para esta tese. O primeiro mecanismo é “a passagem através do espelho” (HUGUES, 1955, p. 119), que consiste em “olhar o espetáculo do mundo por trás dele, de maneira que as coisas sejam vistas ao contrário, como escritas em um espelho¹⁷” (p. 119). Versa sobre uma passagem do mundo leigo para o mundo profissional.

O segundo mecanismo refere-se à “instalação na dualidade” entre o “modelo ideal”, que caracteriza a “dignidade da profissão”, a valorização

¹⁶ No original: The education of the medical profession is part of it. For our immediate purposes we will use the phrase medical education only for the training and initiation of physicians, although there is a certain danger of distortion in using it in so limited a way. The education of the members of the medical profession is a set of planned and unplanned experiences by which laymen, usually young and acquainted with the prevailing lay medical culture, become possessed of some part of the technical and scientific medical culture of the professionals. The starting point is the lay medical culture; the end point varies, although the learning experiences are somewhat standardized and although all must take standard examinations to be licensed. But the end point is not there, for in varying ways and degrees the professionals must bring what they have learned into effective interaction with the lay medical culture again. But with a difference for they themselves are in a new role.

¹⁷ No original: A passing through the mirror so that one looks out on the world from behind it, and sees things as in mirror writing. In all of the more esoteric occupations we have studied we find the sense of seeing the world in reverse.

simbólica da profissão e o “modelo prático”, que concerne às “tarefas cotidianas” (DUBAR, 2005, p. 183). O terceiro mecanismo diz respeito ao “ajuste da concepção de Si”, que implica a tomada de consciência das suas capacidades com “as chances que o profissional pode razoavelmente esperar do futuro” (DUBAR, 2005, p. 186). Hugues (1958 *apud* DUBAR, 2005) define a carreira como “a soma total dessas disposições e orientações, que fornece a chave da distribuição dos profissionais entre os diversos caminhos da carreira e os diversos tipos de prática” (p. 186).

O termo profissionalização geralmente é utilizado na sociologia das profissões como “o processo pelo qual uma ocupação torna-se uma profissão”. Nesta tese, o termo está sendo empregado para se referir aos “indivíduos, no sentido do ato de tornar-se um profissional. Significa o processo pelo qual o indivíduo constitui sua profissionalidade, ou seja, ocupa um lugar no ‘espaço profissional’” (FRANZOI, 2006, p. 51).

Para pensar a profissionalização de duplas sertanejas é necessário lançar um olhar para as pessoas que constroem suas carreiras, sem terem passado, em primeiro lugar, por uma “legitimação” da profissão, uma diplomação num curso superior ou técnico em música; segundo, é preciso considerar que se trata de uma profissão na qual não têm um “salário” formalizado, pois precisam ser empreendedores de suas carreiras. São pessoas que entraram na profissão não pela “porta principal, da via universitária”, mas “pela porta dos fundos, da via profissional especializada e desvalorizada” (DUBAR, 2005, p. 195).

A colocação de Dubar (2005) é importante, porém, para esta pesquisa, não ter uma formação profissional formalizada não significa “entrar pela porta dos fundos”. O canto popular não depende de uma formação institucionalizada para existir e esses cantores sertanejos profissionalizam-se no *métier* da profissão, por meio das experiências de socialização profissional. Nem por isso eles deixaram de “entrar pela porta da frente”.

2.3 Socialização musical

O conceito de socialização musical será empregado tendo como referência a teoria empírica que Müller (1992) desenvolveu.

Müller precisou construir uma “teoria empírica sobre as conexões entre o mundo social da experiência e da experiência musical” para conseguir dar conta desse desafio que se encontra em “um vácuo teórico” (p. 53)¹⁸. Para a autora, “se as contingências sociais podem ser observadas empiricamente nas experiências musicais de indivíduos, podemos então especificar condições sociais que dificultam ou promovem experiências musicais” (p. 53)¹⁹. Então, “-sociologia da música e pedagogia da música - é a teoria da socialização musical através do uso social da música” (MÜLLER, 1992, p. 54)²⁰.

Müller (1992) considera “um desafio pedagógico musical, tornar as experiências musicais relevantes e, o mundo da experiência social dos alunos o centro da aula de música”²¹ (p. 53). Nesse sentido, vale ressaltar que nesta pesquisa não estou tratando sobre o ensino de música em sala de aula, mas tenho também, como desafio, considerar as experiências que se dão nos palcos, nos estúdios, nos ensaios, enfim, no mundo social e profissional como cenários de aprendizagens musicais.

Para o entendimento da socialização musical, Müller apresenta três níveis de experiência musical:

- 1 - O nível de experiência das características estruturais da música;
- 2 - O nível de experiência do significado da música;
- 3 - O nível de experiência do significado subjetivo da música no contato entre o “player” e o ouvinte (MÜLLER, 1992, p. 52²²).

¹⁸ No original: “Dazu benötige ich eine empirische Theorie über die Zusammenhänge zwischen sozialer Erfahrungswelt und musikalischer Erfahrung, die zugleich das oben erwähnte theoretische Vakuum wenigstens teilweise schließt”.

¹⁹ No original: “Wenn sich soziale Kontingenzen in musikalischen Erfahrungen von Individuen empirisch feststellen lassen, können wir soziale Bedingungen angeben, die musikalische Erfahrungen behindern oder fördern”.

²⁰ No original: “Eine solche - musiksoziologische und musikpädagogische -Theorie ist die Theorie der musikalischen Sozialisation durch den sozialen Gebrauch von Musik”.

²¹ No original: “Ich betrachte es gerade als musikpädagogische Herausforderung, relevante musikalische Erfahrungen und die soziale Erfahrungswelt der Schülerinnen zum Mittelpunkt des Musikunterrichts zu machen”.

²² No original:

“1. die Ebene der Erfahrung struktureller Merkmale von Musik,
2. die Ebene der Erfahrung des Bedeutungsgehalts von Musik,

Müller (1992) argumenta que há um segundo problema teórico para a estruturação da instrução sobre os três níveis de experiência musical. O nível de experiência musical não tem a didática, a teoria didática está faltando e, com isso, os processos de aprendizagem a esse nível não são didáticos²³.

Para tanto, a autora busca formular uma teoria na qual as experiências musicais “se manifestam no processo de lidar com a música e as suas configurações musicais”. Estas são explicadas “com base em condições da experiência social, e são distinguidos de acordo como eles são caracterizados por barreiras ou flexibilidade”. É, portanto, “o alcance que é dado ao indivíduo dentro de seu mundo de experiências sociais para fazer experiências musicais” (p. 55²⁴). Müller entende que,

Em geral, a relação entre experiência musical e social pode ser notada: As experiências musicais podem ser feitas, sobretudo quando são socialmente necessárias; experiências musicais são evitadas se forem socialmente indesejáveis. Os processos de aprendizagem musical estão ligados aos processos de aprendizagem social: Quando novas experiências sociais são vivenciadas, novas experiências musicais podem ser feitas. Para iniciar processos de aprendizagem musical, o emprego da pedagogia musical com os processos de aprendizagem social é, portanto, próximo, teórico, empírico e prático (Müller, 1992, p. 55²⁵).

Nesta pesquisa, os cantores foram construindo conhecimentos musicais e vocais, e foram se profissionalizando na música a partir da atuação em diversos locais onde vivem experiências sociais com música, por meio da profissão.

3. die Ebene der Erfahrung der subjektiven Bedeutsamkeit von Musik im Kontakt zwischen dem Stück und dem Zuhörenden”

²³ “Hier wird nun zum anderen ein theoretisches Problem artikuliert: für die Strukturierung des Unterrichts auf der 3. Ebene musikalischer Erfahrung fehle die didaktische Theorie, Lernprozesse auf dieser Ebene seien nicht didaktisierbar”

²⁴ “ich eine Theorie, für die sich musikalische Erfahrungen in Umgehensweisen mit Musik und musikalischen Einstellungen manifestieren. Diese werden aus Bedingungen der sozialen Erfahrungsweit erklärt und danach unterschieden, ob sie eher durch Barrieren oder durch Flexibilität gekennzeichnet sind. Es geht also um den Spielraum, der dem Individuum innerhalb seiner sozialen Erfahrungswelt eingeräumt wird, um musikalische Erfahrungen zu machen”.

²⁵ “Insgesamt kann für den Zusammenhang von musikalischer und sozialer Erfahrung festgehalten werden: Musikalische Erfahrungen können vor allem gemacht werden, wenn sie sozial notwendig sind; musikalische Erfahrungen werden verhindert, wenn sie sozial unerwünscht sind. Musikalische Lernprozesse sind gebunden an soziale Lernprozesse: wenn neue soziale Erfahrungen gemacht werden, können neue musikalische Erfahrungen gemacht werden. Um musikalische Lernprozesse zu initiieren, liegt somit zunächst die Beschäftigung der Musikpädagogik mit sozialen Lernprozessen nahe, theoretisch, empirisch und praktisch”.

2.4 Socialização músico-profissional: caminhos para a construção de um novo olhar sobre a profissionalização em música

Diante das questões que envolvem a presente pesquisa, além dos autores de outras áreas, que auxiliam o olhar para as várias facetas que envolvem a temática da profissionalização, fez-se necessário adentrar em uma literatura que traz a discussão da profissionalização para a área da educação musical. Essa literatura vêm sendo produzida e busca relacionar a educação musical e a profissionalização em música.

Para Kraemer (2000), “os pedagogos dividem o tema aprender com outras áreas”. Sobre isso, ele diz que cada área tem “um núcleo impermutável, a partir do qual o respectivo objeto é iluminado. As fronteiras entre as ciências vizinhas são, com isso, flexíveis, e podem mesmo sobrepor-se umas às outras ou mesmo serem abolidas”. Assim, no centro das reflexões musicais estão os problemas da “apropriação e transmissão da música” (p. 61).

De acordo com Souza (2000), “refletir sobre a delimitação do campo da educação musical como ciência ou área do conhecimento tem sido um desafio constante na literatura contemporânea específica” (p. 49). Pela proximidade com o campo, essa temática da profissionalização em música vem sendo tratada mais por sociólogos da música do que por educadores musicais. Porém, já existem trabalhos que foram realizados a partir da educação musical e que trazem contribuições, e que somente a educação musical, enquanto área, poderia trazer.

Kraemer (2000) destaca que a sociologia da música “examina as condições sociais e os efeitos da música, assim como relações sociais, que estejam relacionadas com a música” (p. 57). A ela pertencem os problemas de “posições e preferências relacionadas à música, do comportamento no tempo livre e no trabalho, dos comportamentos de papéis dos indivíduos em grupos bem como as produções culturais e as formas de organização da vida musical” (p. 57).

Conforme o autor, a pedagogia da música ocupa-se das

relações entre as pessoa(s) e a(s) música(s) sob os aspectos de apropriação e transmissão. Ao seu campo de trabalho

pertence toda a prática músico-educacional que é realizada em aulas escolares e não escolares, assim como toda cultura musical em processo de formação (KRAEMER, 2000, p. 51).

Diante dessas definições, acredito que algumas questões que abarcam essa temática da profissionalização em música devem ser discutidas a partir da educação musical.

O saber fazer é o que legitima a profissionalização em música (MORATO, 2009; COLI, 2003; SEGNINI, 2007; PICHONERI, 2006). Algumas pesquisas em educação musical vêm discutindo a profissionalização e as profissões em música. Morato (2009) realizou uma pesquisa, em sua tese de doutorado, com alunos da graduação em música da Universidade Federal de Uberlândia, cujo objetivo era compreender os “processos de aprendizagem profissional desses alunos que, imersos nas instâncias sociais onde vivem e transitam – curso superior e trabalho -, apropriam-se ativamente produzindo sentidos sobre o que é transmitido por essas instâncias” (p. 11). Uma das preocupações da autora correspondia ao fato de que, enquanto docente, se deparava com alunos que já atuavam profissionalmente com a música, de diversas maneiras.

Com efeito, ela realizou entrevistas com alunos do referido curso, buscando

investigar como os alunos vão aprendendo a ser professores de música e/ou músicos à medida que estudam e trabalham e o que consideram importante em suas oportunidades concomitantes de atuação profissional e de estudo na graduação; identificar os sentidos atribuídos pelos alunos à importância de trabalhar e estudar simultaneamente; e examinar as opções feitas, decisões tomadas e ações empreendidas para gerenciar as exigências demandadas pelo seu trabalho e pelo curso (MORATO, 2009, p. 13).

A autora traz ainda uma discussão em relação à “nova realidade” que o professor se depara quando se tem uma nova concepção de ser aluno: o aluno que está se formando, mas que já atua. A pesquisa de Morato (2009) proporciona, por um lado, esse olhar para o aluno, para as dimensões da “formação como experiência” à medida que estudam e trabalham (p. 29), e, por outro, lança um olhar para as novas realidades que os professores precisam enfrentar diante das novas maneiras de ser aluno.

Pimentel (2015) fez um estudo sobre educação profissional técnica em nível médio em música, pesquisando egressos do curso técnico em música, o qual é ofertado pelos conservatórios estaduais de música de Minas Gerais. O estudo teve como objetivo investigar a inserção profissional desses egressos. As questões que nortearam seu trabalho giraram em torno de como se dá a inserção profissional dos egressos nesses cursos oferecidos pelos conservatórios de Minas Gerais: “de que maneira esses egressos estão atuando, quais são as condições de trabalho” e se esses egressos “se sentem preparados para atuar no mercado de trabalho em música” (p. 21).

A autora realizou um *survey* de caráter exploratório, fazendo um “mapeamento da inserção profissional dos egressos dos cursos técnicos” pertencentes aos conservatórios mineiros (p. 21) e coletando os dados por meio de questionário via internet. Pimentel (2015) pontua que a inserção profissional dos egressos se caracteriza como “um mosaico de trajetórias”, que se constitui de indivíduos que “permanecem na área da música, seja estudando, trabalhando ou estudando e trabalhando”. Outros se “deslocam para outras áreas, porque não encontraram as condições de trabalho desejadas ou porque não buscavam se profissionalizar em música”. E, também, aquele que se manteve vinculado à área de música, participando de grupos musicais e desenvolvendo trabalho voluntário.

Vieira (2009) apresenta em sua dissertação de mestrado um estudo sobre formação e práticas profissionais de professores de violão. Suas questões norteadoras foram: Como se forma um professor de violão? Quais são os seus espaços de atuação? A quem atendem? Como atuam? Como se organizam no trabalho? Como definem o que fazem? Que expectativas possuem em relação a essa atividade? (p. 11).

O autor realizou entrevistas com oito professores de violão, que não precisavam ter formação na área da música e deveriam ter, no mínimo, “dois anos de experiência como professor de violão; ser remunerado pela realização desse trabalho; estar em atividade como professor de violão; demonstrar disponibilidade e interesse em participar da pesquisa” (p. 43). Para a discussão do trabalho, ele se utilizou do conceito de cultura profissional, de socialização e identidade profissional.

A partir da pesquisa conduzida por Vieira (2009), é possível tomar conhecimento dos modos de ser e agir dos professores de violão, de que maneira eles se mantêm na profissão, como se constituem profissionais da música enquanto professores de instrumento.

As pesquisas apresentadas tratam de estudos que foram realizados relacionando educação musical e profissionalização em música. Cada um a partir de uma instância de formação: Morato (2009) traz a discussão a partir do curso superior em música e a relação entre estudar e trabalhar; Pimentel (2015) aborda a inserção profissional de egressos de cursos de nível técnico em música; e Vieira (2009) destaca a questão da cultura profissional de profissionais da música e que atuam como professores de violão.

A presente pesquisa considera como instância de formação a profissão cantor. Os cantores profissionalizam-se em música, vivenciando as experiências de socialização profissional. Logo, pretendendo compreender como aprenderam o saber fazer e como se formaram nas experiências de atuação, propus algumas questões: como essas experiências músico-profissionais podem ser compreendidas sob o ponto de vista da educação musical? Como desvendar as aprendizagens musicais e vocais que se dão nas experiências profissionais desses cantores?

A partir das análises realizadas, organizei um modelo apresentado na Figura 2, que auxilia essa compreensão para as aprendizagens musicais. Estas, por sua vez, se dão na socialização músico-profissional de cantores sertanejos:

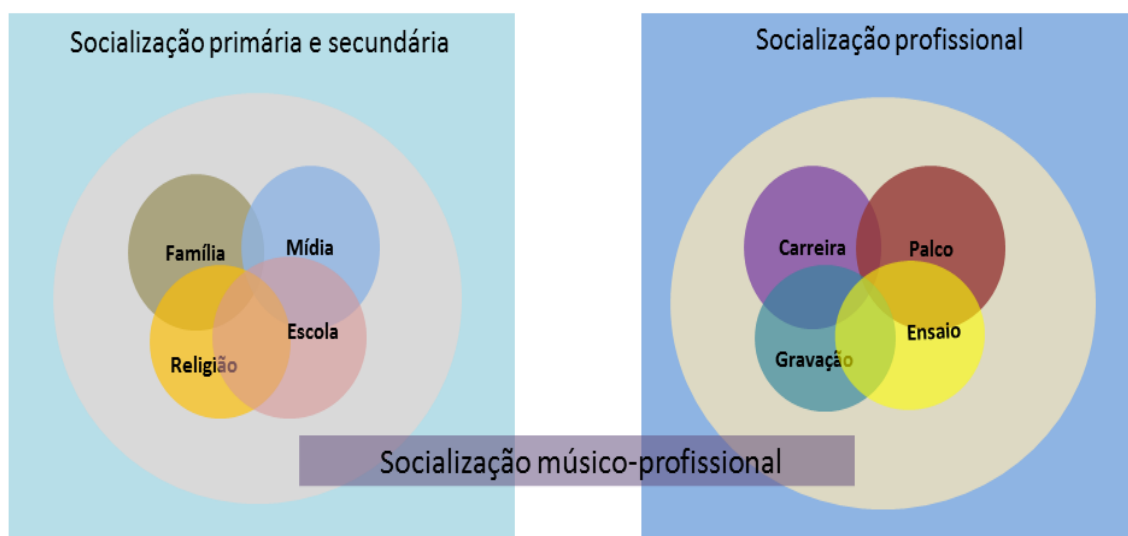


Figura 2– Modelo de instâncias de socialização primária e socialização músico-profissional.
Fonte: Elaborada pela autora.

Para pensar esse modelo de socialização músico-profissional, apresento, de um lado, as instâncias de socialização primária (SETTON, 2008; BERGER; LUCKMANN, 1999), que, por meio delas, acontecem as primeiras socializações musicais. Vários trabalhos já foram realizados na perspectiva da sociologia da educação musical e que auxiliam a compreensão acerca do aprendizado musical nessas instâncias (SCHMELING, 2005; GOMES, 2009; BOZZETTO, 2012; SCARPELLINI, 2013; LORENZETTI, 2015). Do outro lado, apresento o que chamo de instâncias de socialização profissional. Pesquisas na educação musical já foram realizadas também com o intuito de compreender a formação na atuação (GOMES, 1998; ARALDI, 2004; SPECHT, 2015; FARIAS, 2017).

Concordando com Kraemer (2000) quando cita Rösig (1988), o conhecimento pedagógico-musical,

não se encontra exclusivamente dentro dos institutos científicos. Por causa do cruzamento singular da prática músico-educacional com a reflexão pedagógico-musical ele diz respeito a todas as pessoas que transmitem conhecimentos e habilidade próprios da música, portanto, também jornalistas especializados em música, regente, músicos de igreja e professores particulares de música, entre outros (RÖSIG, 1988 *apud* KRAEMER, 2000, p. 65).

Considerando que o “conhecimento pedagógico-musical diz respeito a mais pessoas do que geralmente se supõe e surge em muitos lugares” (KRAEMER, 2000, p. 65), acredito que lugares como o palco e os estúdios de gravação são lugares onde “surge” conhecimento pedagógico-musical.

Na atuação existem várias camadas e, em cada lugar e situação que elas se encontram, o aprendizado musical se dá de uma maneira. O aprender música pela experiência de socialização profissional vai depender de cada lugar que o indivíduo, em processo de socialização, se encontra. Concordando com Müller (1992), os processos de aprendizagem no nível da experiência não são didáticos, no sentido de serem oriundos da didática como ciência (KRAEMER, 2000), mas nem por isso deixam de acontecer.

Nesse sentido, acredito que o palco, os estúdios de gravação, os ensaios e as situações de construção de carreira mostram-se como lugares, enquanto instâncias de socialização musical, em que eles vivem experiências e constroem conhecimento. É como se os músicos e cantores fossem estocando experiências que aconteceram num determinado lugar e instante de tempo, e que, nesse processo de estocar, foram aprendendo.

Na Figura 2 apresentada, a barra que atravessa da socialização primária e secundária à socialização profissional representa a socialização músico-profissional, que está presente em todo o processo de profissionalização. Muitas vezes, ela tem início na socialização primária e secundária, chegando à socialização profissional. Essa figura representa o conjunto de socializações – primária, secundária e profissional - que compõem a socialização músico-profissional para a profissionalização das duplas sertanejas.

3 CAMINHO METODOLÓGICO

Este capítulo trata da exposição do “caminho para” chegar até a escrita desta tese, considerando que “método é uma palavra de origem grega (*meta odon*) que significa ‘caminho para’” (YUNES; SZYMANSKY, 2007, p.115).

Para Minayo (2008), “o estudioso começa seu trabalho com algumas perguntas [...] e ele próprio vai construir caminhos de aproximação do tema”. Esses caminhos de aproximação são os métodos que “sempre são estradas por onde passam as linhas teóricas e as abordagens da realidade” (p.18).

Semelhante às ciências sociais, onde “não há um único método ou, então, procedimentos de observação estabelecidos de forma acabada e imutável”, Cotanda et al. (2008) destacam que

é necessário, a cada vez que estamos diante de um novo objeto a ser investigado, repensar as práticas da pesquisa. O método deve ser o resultado de uma escolha, a qual não deve se dar ao acaso, pois as escolhas metodológicas estão profundamente ligadas às escolhas teóricas e ao objeto construído como resultado de um processo de reflexão (COTANDA et al., 2008 p. 63).

O método “assinala, um percurso escolhido entre outros possíveis. Não é sempre, porém, que o pesquisador tem consciência de todos os aspectos que envolvem este seu caminhar; nem por isso deixa de assumir um método”. Por isso, o método “não representa um caminho qualquer entre outros”, mas um “caminho seguro, uma via de acesso que permita interpretar com a maior coerência e correção possíveis as questões sociais propostas num dado estudo, dentro da perspectiva abraçada pelo pesquisador” (OLIVEIRA, 1998, p. 17).

A escolha da perspectiva, ao se fazer pesquisa, define a forma do pesquisador “olhar” a realidade e se posicionar em relação a ela no trabalho de investigação. Tal “olhar” se constrói no cruzamento entre pressupostos filosófico-epistemológicos e teóricos incorporados pelo pesquisador” (COTANDA et al., 2008, p. 64). Para Guedin e Franco (2008), educar o olhar “exige muito mais do que ‘ver’ as coisas; implica perceber o que elas são e por que estão sendo do modo como se apresentam” (p. 73).

Diante disso, esta tese apoiou-se nos pressupostos de uma pesquisa qualitativa que, na concepção de Denzin e Lincoln (2006), consiste em

um conjunto de práticas materiais e interpretativas que dão visibilidade ao mundo. Essas práticas transformam o mundo em uma série de representações, incluindo as notas de campo, as entrevistas, as conversas, as fotografias, as gravações e os lembretes. Nesse nível, a pesquisa qualitativa envolve uma abordagem naturalista, interpretativa, para o mundo, o que significa que seus pesquisadores estudam as coisas em seus cenários naturais, tentando entender, ou interpretar, os fenômenos em termos dos significados que as pessoas a eles confere (DENZIN; LINCOLN, 2006, p. 17).

Segundo Flick (2004), os métodos qualitativos não podem ser considerados “independentemente do processo de pesquisa e do assunto em estudo. Encontram-se especificamente incorporados ao processo de pesquisa, sendo melhor compreendidos e descritos através de uma perspectiva do processo” (p. 17). Para o autor, uma das diferenças entre os métodos qualitativos e a pesquisa quantitativa é a comunicação do pesquisador com o campo, onde “as subjetividades do pesquisador e daqueles que estão sendo estudados são parte do processo de pesquisa” (p. 22).

Flick (2004) também aponta que a pesquisa qualitativa “é orientada para a análise de casos concretos em sua particularidade temporal e local, partindo das expressões e atividades das pessoas em seus contextos locais”, (p. 28) e que, neste caso, é a socialização musical e a profissionalização de duplas sertanejas. Considerando as abordagens qualitativas, o método adotado foi o estudo de caso, como será detalhado a seguir.

3.1 Estudo de caso: investigando um fenômeno contemporâneo

Para Yin (2005), o estudo de caso é uma investigação empírica que “investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto de vida real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos” (YIN, 2005, p. 32). O autor coloca também que o estudo de caso “não é nem uma tática para a coleta de dados nem meramente uma característica do planejamento em si [...], mas uma estratégia de pesquisa abrangente” (p. 33).

De acordo com Stake (1995), “o caso é algo especial para ser estudado [...]. É uma coisa que nós não compreendemos suficientemente, mas queremos [compreender]” (p. 133)²⁶. Porém, ao estudarmos esse algo que não compreendemos, não quer dizer que depois de estudado ele servirá de modelo, ou, ainda, que deverá ser replicado em outros casos. Para Morato (2009),

a construção teórica que se elabora enquanto se estuda e interpreta o caso não é para ser aplicada, mas para servir como ponto de partida. Então, não se trata de generalizar a teoria construída na resolução de um caso, entendendo-a como “a explicação” de todo universo, mas de adotar o caso já pensado e compreendido como um fenômeno similar, e do qual se pode partir para uma compreensão mais profunda de novos casos. Estes, por sua vez, gerarão as suas próprias teorias (MORATO, 2009, p. 69).

O caso desta pesquisa é compreender os processos de socialização musical e profissional pelos quais as duplas sertanejas passaram para se constituírem como profissionais da música. Não foi pretensão falar sobre a trajetória da carreira de cada uma, como se fossem biografias das duplas, mas sim desvelar e interpretar processos formativos que vivenciaram, enquanto já atuam/vam profissionalmente, cantando música sertaneja.

Também não é minha intenção mostrar uma receita para o sucesso - como constituir uma dupla, fazer sucesso e ganhar dinheiro cantando música sertaneja. Concordando com Morato (2009), não pretendo aqui generalizar a teoria construída na resolução deste caso, mas apresentar que, a partir da compreensão e discussão deste caso, outros casos podem se apoiar e provocar novas e próprias teorias.

²⁶ No original: The case is a special something to be studied [...] It is a something that we do not sufficiently understand and want to.

3.2 A coleta de dados

3.2.1 Os colaboradores da pesquisa

Depois da decisão de fazer a pesquisa com cantores de música sertaneja foi necessário delimitar, dentre tantos cantores, quais seriam os que poderiam colaborar com a pesquisa. Com isso, optei também por entrevistar apenas duplas e não cantores solo. Essa opção surgiu quando assistia ao documentário *Bem sertanejo*, apresentado em um programa de televisão, conforme já citado. Em uma orientação, mostrei um dos episódios, no qual os entrevistados eram duplas sertanejas e, durante a discussão sobre o conteúdo do vídeo, minha orientadora instigou-me a refletir sobre qual diferença de cantar em dupla e cantar sozinho? Qual era a relação que aquelas duplas que estavam sendo entrevistadas estabeleciam com esse jeito de cantar em dupla? Quais aspectos daquele vídeo poderiam ser discutidos à luz da educação musical? Fazendo esse exercício, um trecho desse episódio me chamou a atenção, quando o entrevistador pergunta sobre a segunda voz:

Michel Teló: Como funciona esse negócio de primeira e segunda voz?

Marrone: É o segunda que faz o complemento da primeira, que faz os desenhos. Ela enfeita a primeira e fica mais bonita ainda a música, a melodia.

Michel Teló: Eu queria que vocês dessem um exemplo da segunda voz para o pessoal de casa entender.

Marrone: E olha aqui, vamos cantar só nós dois [olhando para seu parceiro de dupla, Bruno], sem instrumento sem nada.

Bruno: E principalmente porque o Marrone, as pessoas acham ele... como se ele né... como se a segunda voz não aparecesse e tal. É interessante para as pessoas ouvirem a voz do Marrone é a segunda voz, né...

[Marrone olhando para o *cameraman*]: Pode filmar aqui bem pertinho, certo?! E filma mais a minha voz aí, por favor [risos][00:05:30].

Nesse trecho, as duplas e o entrevistador brincam um pouco sobre o papel da segunda voz, mas, depois dessa fala, surgiram alguns questionamentos: por que cantores resolvem cantar em duplas? Qual a especificidade desse jeito de cantar? Como aprendem/ram a cantar em dupla?

Tomada a decisão de que a pesquisa teria como foco duplas que fossem ou se encontrassem em Uberlândia – MG, precisava definir como chegaria até elas e como faria a seleção, tendo em vista a quantidade significativa de duplas que existe na cidade. Em conversa informal com o dono de um bar/casa de *show* em Uberlândia/MG, ele me informou que tinha uma lista com mais de cento e vinte cantores e duplas sertanejas que procuravam a casa para se apresentar. Então, diante do número expressivo de duplas e cantores de sertanejo que há na região do Triângulo Mineiro, precisei definir como decidiria, dentre tantas duplas, quais poderia ter acesso e entrevistar. Para uma primeira inserção no campo, que se deu no segundo semestre de 2014, pensando na coleta de dados para o projeto a ser apresentado no Exame de Qualificação, o primeiro passo foi conversar com colegas produtores²⁷ musicais de cantores sertanejos e pedir alguma indicação de novos, ou, talvez, obter contato com alguma dupla que estivesse gravando em seu estúdio.

Dessa maneira, conheci a primeira dupla - Carol e Ariane -, que, naquele momento, em 2014, estavam gravando no estúdio do produtor Junior Melo. A segunda dupla foi Marco e Mário, e o contato foi feito a partir da relação de trabalho do meu esposo, que atua como músico e produtor de grupos musicais. A terceira entrevista foi com Luiz Mazza²⁸, integrante da dupla Luiz Mazza e Luciano, que eu já tinha o contato por trabalhos realizados anteriormente.

No segundo momento da coleta de dados, após o Exame de Qualificação, que aconteceu de outubro de 2015 a abril de 2016, realizei mais cinco entrevistas. Da dupla Igor e Camilaeu já tinha o contato da Camila, porque tínhamos cantado como *freelancer* em uma mesma banda de baile há um tempo. Da dupla Wellington e Nilo eu já conhecia o Wellington de bastidores de *shows* de duplas sertanejas, sobretudo no período em que ele atuou como *backing vocal*. Já a dupla Victor Freitas e Felipe foi por intermédio do produtor musical Beto Rosa, citado anteriormente. Da dupla Neto e Ralf eu já conhecia Ralf, pois ele tinha familiares em Gurinhatã-MG, que é a cidade de

²⁷ Produtores consultados: Junior Melo – www.jrmelo.com.br Beto Rosa – www.instagram.com/brchavesstudio

²⁸ Essa entrevista foi a única realizada com apenas um integrante da dupla.

onde sou natural. Na época em que o conheci, ele estava em outra dupla formada com seu irmão. E, por fim, a dupla Lucas Reis e Thácio foi indicação de uma amiga, que reside no mesmo condomínio do Lucas Reis e que conhecia o trabalho deles desde o início.

No total, foram realizadas oito entrevistas, conforme apresentadas no Quadro 1:

Nome da dupla	Data de realização da entrevista	Tempo de duração
Entrevistas pré-Exame de Qualificação		
Carol e Ariane	29/09/2014	01:20:54
Marco e Mario	21/10/2014	00:13:58
Luiz Mazza (Luiz Mazza e Luciano)	25/02/2015	00:55:09
Entrevistas pós-Exame de Qualificação		
Igor e Camila	17/10/2015	00:57:42
Wellington e Nilo	16/02/2016	01:20:39
Victor Freitas e Felipe	20/02/2016	00:41:37
Neto e Ralf	08/03/2016	01:23:47
Lucas Reis e Thácio	11/04/2016	01:01:42

Quadro 1: Dados das entrevistas realizadas pré e pós-exame de qualificação.

Fonte: Elaborado pela autora.

Nome da dupla	Release
Carol e Ariane	Dupla formada em 2013 por Carol (primeira voz) e Ariane (segunda voz). Ambas de Ituiutaba/MG. Fizeram suas primeiras apresentações em bares e eventos particulares da cidade e depois seguiram fazendo <i>shows</i> em Uberlândia e cidades do Triângulo Mineiro. No final de 2015 encerraram a dupla por motivos pessoais, e cada uma seguiu sua carreira como cantoras solo.
Marco e Mario	Marco (segunda voz) e Mario (primeira voz) são irmãos. Começaram a dupla há 18 anos, por iniciativa do irmão mais novo, Marco. Começaram a se apresentar para os amigos e familiares em Uberlândia/MG e durante a carreira já se apresentaram em vários estados do país.
Luiz Mazza (Luiz Mazza e Luciano)	Luiz Mazza (segunda voz) e Luciano (primeira voz) se conheceram em Uberlândia. Luiz Mazza é de Uberlândia e Luciano de Monte Carmelo/MG. Começaram cantando em festas particulares e bares de Uberlândia.

	Posteriormente, apresentaram-se em outras cidades da região e em outros estados.
Igor e Camila	Igor (segunda voz) e Camila (primeira voz) são irmãos. Começaram a dupla há sete anos. Começaram a dupla experimentando cantar juntos em casa. Depois começaram a se apresentar em bares e eventos corporativos. Depois de um tempo, começaram a cantar em outras cidades próximas a Uberlândia.
Wellington e Nilo	Wellington (segunda voz) e Nilo (primeira voz) são de Ituiutaba/MG. Começaram a dupla em 2006, cantando em barzinhos na cidade natal deles. Posteriormente, mudaram-se para Uberlândia/MG em busca de novas oportunidades para se apresentarem e construir uma carreira da dupla.
Victor Freitas e Felipe	Victor Freitas (segunda voz) e Felipe (primeira voz) são irmãos gêmeos. Começaram a dupla quando moravam em Bom Despacho/MG. Depois mudaram-se para Uberlândia/MG, em busca de oportunidades para a dupla. Moraram em Goiânia por um período, devido à carreira da dupla, e na data da entrevista já moravam em Uberlândia.
Neto e Ralf	Neto (segunda voz) e Ralf (primeira voz) conheceram-se em Uberlândia/MG. Neto é de Ribeirão Preto/SP e Ralf é de Ituiutaba/MG. Deram início à dupla em 2009 e começaram a se apresentar em eventos corporativos e bares de Uberlândia/MG. Apresentam-se também em cidades da região.
Lucas Reis e Thácio	Lucas Reis (segunda voz) e Thácio (primeira voz) começaram a dupla em 2010. Iniciaram as primeiras apresentações em encontros de violeiros nos estados de São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso. Continuam se apresentando nesses estados e em outras regiões do país, bem como na região do Triângulo Mineiro.

Quadro 2: Release das duplas.
Fonte: Elaborado pela autora.

3.2.2 As entrevistas

Para Gaskell (2002), “a compreensão dos mundos da vida dos entrevistados e de grupos sociais especificados é a condição *sine qua non* da entrevista qualitativa” (p. 65). Ele ressalta que a finalidade da entrevista na pesquisa qualitativa “não é contar opiniões ou pessoas, mas ao contrário, explorar o espectro de opiniões, as diferentes representações sobre o assunto em questão” (p. 68).

Todos os contatos e agendamentos de entrevistas se deram por meio do aplicativo de mensagens *WhatsApp*. Foi uma tarefa difícil conseguir tempo na agenda das duplas, pois elas têm muitos compromissos. Além disso, dei-me conta que, apesar de serem duplas, cada um tem sua agenda. Exceto Igor e Camila, todos moram em locais diferentes, e, mesmo eles morando na mesma casa, têm agendas diferentes.

Logo, conseguir planejar a entrevista com duas pessoas ao mesmo tempo me exigiu ter maleabilidade. Num dia, um(a) da dupla podia, mas o/a outro(a) não. No outro, um(a) estava viajando e tinha que esperar o parceiro(a) voltar. Então, quando entrava em contato, eu já dizia que estava à disposição e que no dia e horário que eles pudessem eu estaria às ordens.

A escolha do local da entrevista também passou por essa questão de disponibilidade do tempo deles. Antes mesmo de perguntar ou sugerir algum local, eles já me perguntavam se poderia ser no local em que eles escolhiam. Luiz Mazza sugeriu sua sala no SESC, pois iria aproveitar um tempo maior, durante o intervalo das aulas de viola que ministra no local. Igor e Camila preferiram fazer a entrevista em casa; Neto e Ralf escolheram um estúdio de ensaio; e as entrevistas com todas as outras duplas aconteceram em seus escritórios de agenciamento.

Todas as duplas autorizaram a gravação da entrevista, através de um pequeno vídeo. Os registros foram realizados por meio do aplicativo de gravação no aparelho celular *Iphone*.

Gaskell (2002) discorre sobre uma pergunta muito comum para os pesquisadores que se utilizam da entrevista como instrumento de coleta de dados, que é: como saber quantas entrevistas são necessárias? O autor diz que “esta questão provoca a resposta, ‘que comprimento tem uma corda?’”, e, na realidade, a resposta deve ser: “‘depende’”. Depende da natureza do tópico, do número dos diferentes ambientes que forem considerados relevantes e, claro, dos recursos disponíveis” (p. 70). Contudo, há algumas considerações gerais que guiam essa decisão, como ter em mente que, “permanecendo todas as coisas iguais, mais entrevistas não melhoram necessariamente a qualidade, ou levam a uma compreensão mais detalhada” (p.70-71).

Gaskell (2002) explica que há duas razões para essa afirmação:

Primeiro, há um número limitado de interpelações, ou versões, da realidade. Embora as experiências possam parecer únicas ao indivíduo, as representações de tais experiências não surgem das mentes individuais; em alguma medida, elas são o resultado de processos sociais. Neste ponto, representações de um tema de interesse comum, ou de pessoas em um meio social específico são, em parte, compartilhadas. Isto pode ser visto em uma série de entrevistas. As primeiras são cheias de surpresas. As diferenças entre as narrativas são chocantes e, às vezes, ficamos imaginando se há ali algumas semelhanças. Contudo, temas comuns começam a aparecer, e progressivamente sente-se uma confiança crescente na compreensão emergente do fenômeno. A certa altura, o pesquisador se dá conta que não aparecerão novas surpresas ou percepções (GASKELL, 2002, p. 71).

A segunda razão está relacionada com a questão do *corpus* a ser analisado. Como o autor alerta,

A transcrição de uma entrevista pode ter até 15 páginas; com 20 entrevistas haverá, então, umas 300 páginas no *corpus*. A fim de analisar um *corpus* de textos extraídos das entrevistas e ir além da seleção ao superficial de um número de citações ilustrativas, é essencial quase que viver e sonhar as entrevistas - ser capaz de lembrar cada ambiente entrevistado, e os temas-chave de cada entrevista. Há uma perda de informação no relatório escrito, e o entrevistador deve ser capaz de trazer a memória o tom emocional do entrevistado e lembrar para quem eles fizeram uma pergunta específica. Falas ou comentários que numa primeira escuta pareciam sem sentido podem, repentinamente, entrar em cena a medida que as contribuições de diferentes entrevistados são comparadas e contrastadas (GASKELL, 2002, p. 71).

Gaskell (2002) argumenta que essas duas razões ajudam o pesquisador a resolver um problema sobre o “limite máximo do número de entrevistas que é necessário fazer, e possível analisar” (p. 71). Ele sugere que o limite seja algo entre “15 e 25 entrevistas individuais, e ao redor de 6 a 8 discussões com grupos focais”. Ele ainda faz uma ressalva dizendo que a pesquisa pode ser dividida em fases: “um primeiro conjunto de entrevistas, seguido por análise, e depois um segundo conjunto” (p. 71).

No meu caso, não foram entrevistas individuais, nem grupais, foram entrevistas em dupla – que serão abordadas no capítulo 3.2.2.2. Foi necessário também tomar a decisão de não mais realizar entrevistas. Essa tomada de

consciência é importante para entender que os dados coletados eram suficientes e que a análise seria viável.

3.2.2.1 Construção do roteiro de entrevistas

Para realizar as primeiras entrevistas, elaborei um roteiro de entrevista (Ver - APÊNDICE A). As perguntas dessa primeira versão do roteiro foram elaboradas a partir de seções que chamei, inicialmente, de: *Presente* – como se fosse um momento de aquecer a entrevista, saber o que os entrevistados estavam fazendo no momento; *Futuro* – Pensando caminhos de profissionalização das duplas; *Passado* – para compreender sobre a formação músico-vocal, como tinham acontecido os primeiros contatos com música e o que os levaram a começar a cantar; e *Caminhando para o término da entrevista* – onde deixaria livre para que fizessem alguma colocação livre, caso sentissem que poderiam contribuir com a pesquisa.

Todavia, esse roteiro passou por uma reorganização depois da primeira entrevista. Essa divisão temporal não funcionou, pois esses tempos começaram a se misturar e as perguntas poderiam ficar soltas. Achei que ficaria sempre retomando as ideias, o que ficou cansativo tanto para mim quanto para a dupla entrevistada. Nessa reorganização, pensei em três grandes temáticas que viriam a ser as grandes categorias de análise: As histórias de nossas vidas (inspirada na fala do cantor Victor, da dupla Victor e Léo, já citada na introdução); Sobre escolhas vocais (primeira e segunda voz, construção de identidade vocal, cantar junto); e Canto e tecnologias (formação que acontece em estúdios de gravação, palco, tecnologias).

Depois dessa reorganização, percebi que a entrevista fluiu mais e, na minha percepção, os entrevistados não ficaram se sentindo 'jogados de um lado para o outro'. Uma temática ia puxando a outra e se entrecruzavam.

Essas mudanças no roteiro de entrevista têm a ver com a construção e reconstrução do meu objeto de pesquisa, que, na pesquisa qualitativa, “se constrói progressivamente, em ligação com o campo, a partir da interação dos dados coletados com a análise que deles é extraída, e não somente à luz da literatura sobre o assunto” (DESLAURIERS; KÉRISIT, 2008, p. 134).

Posteriormente ao Exame de Qualificação²⁹, retomei as entrevistas e fiz uma listagem de todas as perguntas que tinha feito em cada uma delas. Fui agrupando as perguntas em grandes categorias, a partir da reorganização dos meus objetivos específicos, já que as perguntas que tinha feito estavam relacionadas com cada objetivo específico. Essa organização me auxiliou na estruturação do roteiro de entrevista (Ver – APÊNDICE B), que utilizei no segundo momento da coleta de dados. Porém, algumas respostas me alertavam para alguns detalhes que não estavam no roteiro, mas que poderiam ser perguntados para as próximas duplas. Conseqüentemente, essas respostas faziam surgir novas perguntas que se estendiam para a entrevista seguinte.

3.2.2.2 Entrevistar em duplas – duas pessoas que falam de uma: “a dupla”

O tipo de entrevista a ser realizada depende do objeto que está sendo estudado (MORATO, 2009, p.80). Nesse caso, como meus entrevistados eram duplas, precisei lidar com um aspecto metodológico, que foi a realização das entrevistas em dupla.

Segundo Strauss (*apud* KAUFMANN, 2013, p. 44), o trabalho de campo "não é mais uma instância de verificação de uma problemática preestabelecida, mas o ponto de partida desta problematização". A questão é que, mesmo tendo me preparado para ir a campo, quando ia e voltava dele é que me dava conta dos problemas que tinha em mãos. Em muitos momentos sentia que estava ali como uma espectadora da conversa, pois eles começavam a lembrar fatos entre eles e um fazia perguntas para o outro. As duplas são formadas por duas pessoas, mas que se configuram em uma só. (É tão comum a gente não saber quem é quem na dupla e falar, por exemplo: *Ah, não sei quem é direito, mas é o Victor do Victor e Léo, ou, ah! quem é o pai da Sandy, o Chitãozinho ou o Xororó?*).Esses são exemplos aparentemente simples, mas que exemplificam o quanto a "instituição dupla" é forte ao ponto de não se saber quem é quem. Isso ficou muito perceptível durante as entrevistas. A cumplicidade entre eles é muito grande e tive que fazer um

²⁹ Para o Exame de Qualificação apresentei três entrevistas: Luiz Mazza (LMeL), Carol e Ariane, Marco e Mário.

grande esforço para me manter curiosa o tempo todo, sem deixar com que os assuntos entre eles fossem me conduzindo para outros caminhos.

Então, durante as orientações, começamos a pensar nessas especificidades de uma entrevista realizada em duplas. Na grande maioria dos manuais e livros de metodologia não é comum ver trabalhos que discutam a entrevista em duplas. O mais comum são as entrevistas individuais ou em grupo focal. Assim, durante várias buscas nos bancos de dados e periódicos internacionais sobre pesquisa qualitativa, encontrei autores como Morris (2001) e Arksey (1996), que falam sobre a *interview in pairs*, *joint interview* e *paired interview*.

Segundo Morris (2001), a "entrevista conjunta é um método qualitativo raramente mencionado nos livros de metodologia; geralmente o padrão assumido é a profundidade em entrevistas individuais " e, embora "se tenha registrado um número crescente de literatura relacionada a entrevistas com grupo focais, tem sido bem menor a escrita em relação a um entrevistador entrevistar duas pessoas ao mesmo tempo" (p. 553)³⁰.

Para Arksey (1996), o primeiro ponto a ser considerado ao se utilizar uma entrevista conjunta é entender o que se quer dizer com esse termo 'entrevista conjunta'. Seria "um entrevistador questionando dois entrevistados, dois entrevistadores questionando um entrevistado, ou dois entrevistadores questionando dois respondentes? (p. 1)³¹. A autora ainda ressalta que a entrevista conjunta pode abranger diferentes situações e, em alguns casos, a entrevista conjunta pode ocorrer em combinação com entrevistas separadas, utilizando-se de uma estratégia mista (p. 1-2).

No caso da presente pesquisa com duplas sertanejas, essa situação de ter que entrevistar em conjunto não foi uma simples escolha, pois a dupla já me foi dada dessa maneira. São duas pessoas que falam de uma interação que é a dupla. Em uma entrevista que fiz apenas com um cantor da dupla, que foi o

³⁰ No original: Joint interviewing is a qualitative method rarely mentioned in methodological textbooks; individual in-depth interviewing is frequently the assumed norm. Although there has been a growing body of literature developing around focus groups (Barbour & Kitzinger, 1999), much less has been written about one interviewer interviewing two people simultaneously (Song, 1998).

³¹ No original: The first point to consider is just what is meant by the term 'joint interview'. Is it one interviewer questioning two respondents; two interviewers questioning one respondent; or two interviewers questioning two respondents?

caso de Luiz Mazza, da dupla Luiz Mazza e Luciano, mesmo sem ter os dois presente era um dos cantores falando sobre a dupla.

A partir das entrevistas que realizei em conjunto e da entrevista que fiz individualmente, falando sobre a dupla, é possível ver algumas particularidades nesse tipo de entrevista. De acordo com Morris (2001), o que faz com que a entrevista em conjunto seja diferente de entrevistas individuais é "a interação entre os participantes, que normalmente, já têm uma relação pré-existente" (p. 558). Em contrapartida, ainda que "grupos focais também possam fazer isso, seu contexto é diferente, pois inclui não só o pesquisador, mas também outros participantes, tornando a situação mais pública" (p. 558)³².

Nas minhas entrevistas é notória essa interação pré-existente. Aconteceram momentos em que um falava pelo outro, especialmente quando contavam sobre o surgimento da dupla. Também, no momento da entrevista, um lembrava de coisas que o outro não sabia, mas que dizia a respeito da dupla, como se cada um tivesse uma versão de como surgiu.

N: Aí, o Ralf...eu já conhecia o Ralf, e o Ralf tinha acabado de, recentemente se separar a dupla com o Renê irmão dele. E aí eu fiz uma lista assim na minha cabeça de possíveis primeiras vozes pra ser meu parceiro. O Ralf estava encabeçando essa lista...

R: Estava ali entre os dez pra baixo, né?! [risos]

N: Não cara, você era o primeiro...

Foram impressões que cada um sentiu, mas que não tinham sido partilhadas com o parceiro, vindo à tona no momento da entrevista. Havia uma cumplicidade entre eles, pelo olhar, pelo jeito de lembrar das situações vividas e, mesmo no caso da entrevista individual, o cuidado em sempre trazer o parceiro de dupla para "os causos" rememorados era evidente.

Para Morris (2001), "a entrevista em conjunto oferece a oportunidade para combinar algo da intimidade de uma entrevista individual com a representação pública de grupo focal" (p. 558)³³. Os entrevistados se

³² No original: What makes joint interviewing different from individual interviewing is the interaction between participants, who usually have a preexisting relationship. Although focus groups may also do this, their context is different in including not only the researcher but also other participants, making them a more public venue.

³³ No original: Joint interviewing provides the opportunity for combining something of the intimacy of an individual interview with the public performance of a focus group. In particular, it

representam não apenas como indivíduos, mas como uma pessoa que está intimamente ligada a uma relação com o seu par e isso pode ser observado a partir de seus relatos.

De acordo com Arksey (1996), "em qualquer pesquisa, a escolha sobre o método a ser usado para a coleta de dados é influenciada pelos problemas teóricos e conceituais, bem como por questões de ordem prática". A autora ressalta que "é importante ter em mente que as entrevistas conjuntas podem ser difíceis de se organizar e conduzir", e que existe uma necessidade "de se pensar, de antemão e com muito cuidado, a respeito da forma apropriada de se usar este método particular" (p. 4)³⁴.

3.2.2.3 A questão de gênero nas entrevistas

Durante a preparação para ir a campo, várias questões foram surgindo e fomos discutindo durante as orientações. Uma delas foi a questão de gênero. Como eu, mulher, 30 anos de idade, iria lidar com entrevistados que eram, em sua grande maioria, homens e com mais idade que eu. Foi então que me foi indicado o livro *Entre saias justas e jogos de cintura* (BONETTI; FLEISHER, 2007), que me ajudou a pensar bastante sobre essa questão. Nesse livro, mulheres em processo de formação acadêmica na antropologia partilham seus problemas e soluções enquanto estavam em campo. O livro problematiza como as questões de gênero e geração influenciaram "as saias justas" e "os jogos de cintura" pelos quais essas mulheres passaram. Enquanto ia lendo o livro, recordava-me do meu mestrado, onde tive uma experiência contrária, pois entrevistei apenas mulheres (MARQUES, 2011). Mas agora, no doutorado, a experiência foi de entrevistar duplas, formadas, na sua grande maioria, por homens.

Tive que fazer um momento de 'mudança de fase' em mim. Não somente pela questão de gênero, onde, em algumas entrevistas, por exemplo,

places emphasis on the relational possibilities of a pair's situation, asking them to represent themselves not just as individuals but also as concurrent participants in a relationship; mutually created meaning is highlighted as they speak.

³⁴ No original: As with any research, the choice about what method to use for collecting data is influenced by theoretical and conceptual issues, as well as practical considerations [...] it is important to bear in mind that joint interviews can be difficult to organize and conduct. Clearly, there is a need to think very carefully beforehand as to how appropriate it is to use this particular method.

as concordâncias vinham no masculino e fui chamada de “cara”, “véio”. E, também pelo geracional:

Naquela época não era tão fácil assim que você ia gravar uma *demo*, custava caro, então a gente ainda pegou aquela fase, aquela época onde você ia até o artista. Teve uma fase, **não sei se você lembra, não sei quantos anos você tem, mas você parece ser nova** [risos], mas teve uma época que era muito comum você estar num hotel, o artista estar no hotel e tinha, às vezes, mais de um compositor lá em baixo esperando pra mostrar música para o artista, ou então, ia até no estúdio quando ele estava gravando, aquela coisa, ficava seguindo, ia no escritório dele... a gente já fez muito isso [grifos meus]. (Entrevista Marco e Mario, p. 3).

3.2.2.4 Entrevistando colegas de profissão

“E se eu não fosse cantora? E se não tivesse trabalhado no universo da música sertaneja?”
(Notas de campo)

Ser uma *insider* na música sertaneja me ajudou a direcionar alguns aspectos para a realização da pesquisa. O primeiro deles foi em relação aos entrevistados. Já ter o contato de alguns cantores integrantes de duplas, ou a proximidade com os produtores musicais que têm atuado com essa música, facilitou-me na construção do meu grupo de entrevistados. O segundo era quando, durante a entrevista, eles levantavam questões de bastidores da música:

L: porque a gente não tem empresário, a gente não tem investidor e a gente graças a Deus tá rodando, o povo tá abraçando, a gente tá começando a bater de frente com cachorro grande, que a luta é meio desigual, **você sabe como é que é porque você tá no meio**. [grifos meus].

Outro ponto era quando eles falavam o nome das duplas e dos cantores sertanejos, perguntando-me se eu conhecia e eu, de fato, conhecia. Reflito sobre isso, da importância de eu ser da área. Se eu tivesse sido uma pessoa que não “fosse do meio”, não que eles não fossem falar, mas acredito que a entrevista poderia ficar um pouco mais truncada.

Por outro lado, por essa proximidade, em vários momentos tive que me “policiar” para não deixar de perguntar. Algumas vezes, fazia perguntas porque lembrava da minha atuação como cantora, perguntas que acredito que só conseguia elaborar por já ter vivido experiências semelhantes. Rapidamente, eu pensava que não precisava perguntar, porque sabia como era a situação. Vivi e vivo experiências no palco semelhantes e diferentes dos cantores entrevistados, mas a experiência é vivida por cada um à sua maneira. Não poderia deixar de perguntar, de ouvir o que eles tinham pra me contar. Nesses momentos, senti a dificuldade de “ser cantora” e “ser pesquisadora” ao mesmo tempo.

3.2.2.5 Entrevistar pessoas que são acostumadas a dar entrevistas – a entrevista jornalística e a entrevista para a pesquisa

Outro problema que surgiu, já enquanto fazia o contato com os entrevistados para agendar o encontro, foi a questão do tempo da entrevista: "Quanto tempo vai durar a entrevista?". Novamente, veio-me a experiência do mestrado em mente, pois as mulheres idosas que entrevistei tinham mais tempo e as entrevistas foram bem longas. A grande maioria teve duração de duas horas. Então, quando escutei essa pergunta, de quanto tempo duraria a entrevista, tive que pensar rápido e respondi que duraria entre trinta minutos a uma hora. Depois que disse, pensei: elaborei o roteiro, mas não me dei conta de quanto tempo poderia levar a entrevista. Tive que esmiuçar meu roteiro e repensar a condução da entrevista. Fui tomando consciência da diferença da escolha metodológica, do meu mestrado para o doutorado. Apesar de nas duas situações ter usado e estar usando a entrevista como técnica de coleta de dados, o "olhar" teria que ser diferente. Fui percebendo a diferença da realização da entrevista de História Oral, de uma entrevista de Estudo de caso.

Essa diferença se deu, principalmente, pela questão do tempo, pois, na entrevista de História Oral, tive o tempo para ir aprofundando e reconstruindo a memória das entrevistadas. Cada tópico era desdobrado e ia me aprofundando nas lembranças de cada entrevistada. Na entrevista do estudo de caso, o tempo me foi caro, pois, muitas vezes, eu gostaria de aprofundar ainda mais algum tópico, ou questões que surgiram em alguma resposta (não que eu não

tenha “pegado alguns ganchos” de respostas), mas eu tinha que pensar rapidamente se eu entrava mais no assunto ou se seguia o roteiro prévio. Olhar para o relógio e pensar quanto tempo já tinha se passado, e decidir se continuava no assunto, ou seguia para não deixar outras questões pré-elaboradas de fora da entrevista, foram fatores cruciais para a condução das entrevistas.

Outro grande desafio ao realizar as entrevistas era como fazer para que a minha entrevista fosse diferente daquelas que eles estão acostumados a dar para rádios, televisão, *blogs* e *sites* especializados em música sertaneja, pois, geralmente, são feitas as mesmas perguntas e, em consequência, as respostas ficam quase padronizadas. Para me preparar antes de ir para a entrevista, eu fazia uma pesquisa no *YouTube*³⁵ sobre cada dupla, quando ouvia e via outras entrevistas que eles já tinham concedido. A grande maioria ia no mesmo sentido: perguntas sobre o mercado da música, sobre novas tendências no sertanejo. Eram perguntas focadas sobre música sertaneja.

Logo, para começar a diferenciar um tipo de entrevista da outra, quando fazia o contato com eles, eu já procurava explicar que seria uma entrevista onde gostaria que eles me contassem sobre como aprenderam a cantar, que seria um bate-papo pra que eles me contassem como foram aprendendo a cantar na vida, como faziam para aprender a cantar e trabalhar ao mesmo tempo e como se desenvolveu a história da dupla.

Mesmo sendo cautelosa para não me perder e fazer perguntas que levassem para um sentido mais “jornalístico”, por mais que eu não quisesse entrar na questão do *business* na música, todos acabaram, de alguma maneira, entrando nessas questões. Não sei se pelo fato das duplas que entrevistei não serem duplas, como eles dizem, “estouradas”, por ainda não terem “alcançado o primeiro lugar” [fazendo referência à música *Estrada da vida*³⁶], essa talvez fosse uma questão que os angustiava e, por isso, quisessem tanto falar.

Nessas ocasiões tive dificuldades em retomar à entrevista, mas optei por deixá-los falar, porque a sensação que tinha era como se aquele momento fosse um desabafo. Procurei ficar muito atenta, porque se no meio da fala

³⁵ Site de compartilhamento de vídeos.

³⁶ Composição de José Rico (*in memoriam*), da dupla Milionário e José Rico. Gravada pela dupla em 1977.

surgisse algo que eu pudesse fazer um *link* com alguma pergunta do roteiro, já tentava retomar dessa maneira.

Outro fato foi de que, em duas entrevistas, tive a presença dos produtores/assessores das duplas. Foi uma situação delicada, pois, em vários momentos, eles interferiram na entrevista e eu tinha que ter uma habilidade para transformar aquilo que eles haviam falado em algo que se incorporasse ao objetivo da entrevista:

Produtor: Você falou das influências suas?

J: Então, éh... Eu ia perguntar... quem dos... porque você falou que você tem muito essa coisa do gringo... tipo... que gringos que vocês escutam?

F: A gente começou ouvindo muito... não que eu seja fã vocalmente, mas [não entendi o nome do cantor], mas depois a gente virou mais na questão vocal, mais Ed Sheran, mais Bruno Mars, Jared Leto do Two seconds to Mars...

Produtor: Tá faltando o principal...

V: Qual? O Michael Jackson?... Éh, o Michael Jackson sempre...

F: Mas vocalmente eu não me inspiro no Michael não... mais como artista... Vocalmente o que eu sou muito fã...

V: Sam Smith?

F: Mas o Sam Smith é muito novo assim que... eu canto... Maroon 5, eu gosto muito desde a época que ele começou a fazer aqueles falsetes, que é uma coisa que eu sempre achei foda...

Em algumas ocasiões, percebi que os entrevistados iam tomando consciência do que fazem, refletindo naquele momento da entrevista sobre o que fazem. Um exemplo foi com a dupla Wellington e Nilo, quando, no momento em estava finalizando a entrevista, eles disseram:

J: Então tá meninos... Sei que a gente acabou se estendendo um pouco mais, mas enfim, queria agradecer pela disponibilidade, vieram aqui, e por ter contado tantas histórias, tantas experiências da dupla... Obrigada por tudo que vocês contaram...

W: Ixi, ainda tem muita coisa, porque não é fácil você resumir.

N: A gente é que agradece porque quando a gente conta a gente aprende, né?! A gente que agradece a oportunidade de aprender mais um pouquinho, até de nós mesmos, assim... Enquanto a gente vai falando a gente vai vendo e revendo os conceitos... É muito legal!

W: E, às vezes, até lembrando de onde a gente saiu, porque às vezes a gente vive o dia a dia demais, é ótimo viver o presente, mas às vezes pra gente nunca perder as raízes... Eu

acho... Saber falar: “*Pô, a gente saiu de uma cidadezinha, atrás de um sonho*”... Será que a gente tá buscando todos os dias alguma coisa pra esse sonho? Eu acho que isso, quando a gente reconta a história, quando a gente relembra de onde a gente veio, aonde a gente quer chegar... É onde a gente quer ser referência para os nossos filhos, para os nossos avós que sempre foram pessoas que nos apoiaram. Acho que isso dá um gás, quando a gente conta... E isso que a gente passou aqui acho que é uma lembrança muito boa.

J: Que bom... Eu que agradeço...

W: Vou bater palma... [risos]

Foi muito importante quando aconteceram essas situações, pois vê-se que, na entrevista, não só eu, enquanto pesquisadora, estava “aproveitando” o bate-papo. Aquele momento foi também significativo para os próprios entrevistados, que reconstruíram lembranças sobre a trajetória da dupla.

3.3 Análise e interpretação dos dados

3.3.1 As redes sociais

Para a análise dos dados, além das entrevistas utilizei também o acompanhamento das redes sociais das duplas entrevistadas. Todas as duplas possuem redes sociais oficiais e também possuem os seus perfis pessoais nessas redes.

As redes acompanhadas foram: *YouTube*, rede social de compartilhamento de vídeos; o *Instagram*, rede social de compartilhamento de fotos; e o *Facebook*, que tem várias ferramentas, como o *feed* de notícias, onde são compartilhados diversos tipos de informação, o mural, no qual o usuário pode postar mensagens, fotos, vídeos. O *Facebook* também tem a possibilidade de conexão com todas as outras redes sociais citadas.

Como as duplas são figuras públicas, olhar as redes sociais me ajudaram a ter informações prévias, sem necessariamente conhecê-los pessoalmente. Utilizei essas ferramentas em dois tempos: antes e depois das entrevistas. Antes das entrevistas, olhei vários vídeos no *YouTube*, fazendo a busca pelo nome da dupla. Nessas buscas, pude ter acesso às entrevistas que eles já tinham concedido, pude ver vídeos de ensaios, de *shows*, de gravações.

Optei por ver mais os vídeos de entrevistas, pois, como eles são acostumados com essas situações, tinha que tomar cuidado para não cair nas mesmas perguntas que costumam ouvir de jornalistas e fãs. Consequentemente, isso evitaria que já tivessem uma resposta pronta e fechada, deixando espaço para que aprofundassem outras questões.

Depois de realizadas as entrevistas, comecei a segui-los nas outras redes sociais, como *Facebook* e *Instagram*. Fiquei impressionada com o volume de informação que cada rede social proporciona, bem como o alcance de cada postagem. Para não me perder em tantas informações, optei por acompanhá-los somente pelo *Instagram*. Escolhi essa rede social, em particular, por terem de postar fotos e, em cada foto, a colocação de uma legenda. Nesse sentido, a foto captura um momento da carreira deles e a legenda me ajuda a entender o que eles queriam dizer postando determinada foto. Também é possível postar vídeos, porém os vídeos têm duração máxima de um minuto. Do mesmo modo, é necessário inserir uma legenda. É como se já houvesse uma pré-seleção do conteúdo e com o teor já explicitado na legenda.

Para ilustrar, fiz alguns *prints* (captura de imagens) da tela do computador ou do aplicativo no celular, para posteriormente analisá-los com o olhar da pesquisa. Utilizei esse recurso de *prints*, pois eles reproduzem muita informação das redes sociais e, dessa maneira, já salvava esse conteúdo sem ter que olhar todas as postagens para tentar achar aquela que tinha me chamado atenção. Apresento, então, o perfil das duplas, conforme apresentadas no *Instagram*:



Instagram

Busca



marcoemario Seguir

337 publicações 3.675 seguidores seguindo 56

Marco & Mário Instagram oficial da dupla Marco & Mário. Contato: marcoemario@marcoemario.com.br www.marcoemario.com.br

Instagram

Busca



igorecamila Seguir

382 publicações 9.819 seguidores seguindo 7.497

Igor & Camila Fan page: Igor & Camila Site: www.igorecamila.com.br igorecamila.com.br

Instagram

Busca



wenoficial Seguir

433 publicações 1.241 seguidores seguindo 73

Wellington e Nillo Confira nossa nova música de trabalho #jatanacara , é só clicar nesse link youtu.be/8zLztfYh44U

Instagram

Busca



victorfreitasefelipe Seguir

565 publicações 62,4mil seguidores seguindo 3.977

Victor Freitas e Felipe Instagram da dupla Victor Freitas e Felipe. Twitter: @victorfefelipe Youtube.com/victorfreitasefelipe [BAIXE NOSSO NOVO CD NO LINK](https://www.youtube.com/watch?v=BAIXE_NOSSO_NOVO_CD_NO_LINK) www.suamusica.com.br/quebreosilencio

Instagram

Busca



netoeralficial Seguindo

391 publicações 5.738 seguidores seguindo 1.062

NETO & RALF Perfil oficial Neto & Ralf. • Contato: netoeralf@yahoo.com.br • Facebook: netoeralficial • Youtube: netoeralficial [Veja](https://www.youtube.com/watch?v=1-OuFYi5aM) • De semana a semana. [youtu.be/1-OuFYi5aM](https://www.youtube.com/watch?v=1-OuFYi5aM)



Comecei acompanhando somente os perfis oficiais, depois passei a seguir os perfis pessoais, mas que não se desgarravam do perfil da dupla. Percebi que nos perfis oficiais as fotos estavam mais relacionadas à divulgação de agenda, com o foco nos contratantes de *shows*. Quando comecei a olhar os perfis pessoais, aquilo tudo se resignificava. Fotos iguais postadas no perfil oficial tinham uma legenda, no perfil pessoal, tinham outra. Nos perfis pessoais foi possível captar relatos que tinham a ver com a trajetória de cada um, e também indícios da profissionalização em música.

Há alguns anos, os cantores ficavam distantes do seu público, dos fãs. O contato se dava apenas pela escuta da música, ou nos *shows*, mas, agora, o público os segue e se sente íntimo. Por conta disso, os cantores mostram cenas de suas vidas particulares através das redes sociais. Nesse sentido, as redes sociais me auxiliaram muito na continuação do acompanhamento das duplas como pesquisadora. Pelas fotos e legendas, pude também capturar cenas da vida deles.

3.3.2 Transcrição e organização do material

Depois de realizadas as entrevistas, as mesmas foram transcritas. Os dados coletados nas entrevistas foram registrados por meio de um aparelho celular *iPhone*, com um aplicativo de gravação. Também registrei em um bloco de notas algumas informações e reflexões. Considerei importante eu mesma fazer as transcrições, pois, apesar de trabalhosa, é um momento de revisitar a entrevista. Por meio do processo de transcrição, consegui me lembrar de fatos que aconteceram e que não estavam gravados. São movimentos, expressões, que, apesar de não estarem gravados, dizem muito.

Em alguns momentos, os entrevistados exemplificaram cantando. Eles preferiram falar sobre o canto cantando, ao invés de falar sobre. Percebi que existe uma dificuldade em se colocar, com palavras ditas, o que se faz cantando. Não sei se é porque anteriormente não tinham sido perguntados sobre o jeito que cantam ou por não saberem como aprenderam a cantar, ou, também, por não terem consciência da forma que cantam.

No processo da realização das transcrições, procurei manter os sotaques regionais, como "Cê", "nóis", "na bruta". Achei importante, pois esse jeito de falar, geralmente, é visto mais no interior dos estados. Martins (2014) chama a atenção para "as características singulares da cultura sertaneja" (p. 199). Segundo o autor, "é comum no caipira, no sertanejo, a existência de vários códigos de linguagem simultâneos" (p. 199). Um caipira pode usar "ao mesmo tempo códigos de linguagem contrapostos e o que ele quer dizer efetivamente, o que ele quer dizer de fato, não vem de cada um dos códigos em particular, mas da contraditória combinação de vários" (p. 199). Para quem é da cidade, e que privilegia a "linguagem falada e escrita, só fica evidente a *fala* do sertanejo, a palavra oral" (p. 199).

Os entrevistados da pesquisa são pessoas que moram na cidade, porém são cidades em que a cultura do mundo sertanejo é presente. Ulhôa (2004) dá um exemplo sobre essa presença da cultura do mundo sertanejo na cidade, fazendo uma observação quando chegou pela primeira vez à cidade de Uberlândia/MG:

Ao chegar em Uberlândia no final de 1991, o que mais me chamou a atenção, depois da limpeza das ruas e a ausência de mendigos visíveis, foi a onipresença da música sertaneja na cidade. Desde a estrada, vindo de Brasília – onde na parada de ônibus nunca tinha visto tantas fitas-cassete piratas de música sertaneja sendo vendidas na própria caixa registradora do restaurante - até a chegada em Uberlândia – onde na Praça Tubal Vilela, então em obras, os ambulantes demonstravam seu estoque em aparelhos à pilha -, a música sertaneja imperava (ULHÔA, 2004, p. 58).

Sendo moradora de Uberlândia, posso complementar dizendo que essa ligação com o mundo e a música sertaneja na cidade não mudou. Hoje, a divulgação não é mais com as fitas-cassete, porém não é difícil estar andando pela cidade e ganhar um CD de divulgação de algum cantor ou dupla sertaneja

que está começando. As rádios FM que tocam música sertaneja são quatro, sendo que duas delas tocam somente música sertaneja, tendo horário na grade de programas para tocar somente modas de viola. Desde 2013, existem duas boates especializadas em *shows* de música sertaneja.

Fiz essa contextualização da cidade de Uberlândia porque é nela que a maioria das duplas entrevistadas reside. Se não são naturais de lá, vieram de cidades pequenas vizinhas. Uberlândia³⁷ é a maior cidade na região do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba e, por isso, se torna uma cidade onde muitas pessoas buscam oportunidades, melhores condições de vida e estudo. A cidade abriga muitas pessoas dos interiores do estado e, nesse sentido, as culturas do mundo rural e do sertanejo estão impregnadas. Segundo Ulhôa (2004), a matriz cultural da música sertaneja está centrada “em valores católicos patriarcais tradicionais, que enfatizam uma sociabilidade em torno da família extensa, da solidariedade comunitária e da obrigação religiosa herdada e vitalícia” (p. 61).

Tentando captar esse jeito de falar do sertanejo que está na cidade, procurei deixar na transcrição original os momentos em que davam pausas, onde exemplificavam mostrando com o corpo gestos para expressar a situação que estavam contando, os momentos em que davam ênfase a alguma palavra. Acredito que esses pequenos detalhes ajudam o entrevistador a perceber e interpretar o que o entrevistado quis dizer com aquele gesto, com a ênfase, com o silêncio.

Para a textualização dos dados foram necessárias algumas supressões. Tomei como inspiração os critérios que Morato (2009) utilizou:

- supressão de informações que, não relevantes para o tema discutido na análise, podem desviar a atenção para amenidades capazes de desencadear julgamento sobre as atitudes dos entrevistados;
- supressão dos vícios de linguagem (*né, uai, assim, sabe, tal, nó, entre outros*), exceto quando são necessários para a ligação ou finalização de ideias;
- correção de palavras, principalmente de verbos (atendendo à concordância verbal), exceto quando neutraliza demais o “tom” da linguagem oral (*tava, no lugar de estava, entre outras*) (MORATO, 2009, p.115).

³⁷ População estimada no ano de 2016 segundo o IBGE 669.672 habitantes.

Essas supressões foram necessárias para que o texto ficasse mais fluido e dentro das normas de escrita, porém, busquei deixar nas entrelinhas o jeito sertanejo de falar, mantendo algumas expressões rurais que serviam para que colocasse em palavras as suas experiências com a música. Um exemplo é quando Luiz Mazza se utiliza da expressão “na bruta”, ou quando Lucas Reis dizia “bruto, rústico e sistemático” para explicar como foi que aprendeu a cantar. O “na bruta”, “o rústico e sistemático” vêm para expressar um aprendizado que se deu de maneira espontânea, ou ainda porque aprendeu por uma necessidade específica.

Na textualização dos dados também tive que resolver como me referiria a cada cantor da dupla, sem perder a unidade da dupla. Foi então que me inspirei em como algumas duplas colocam seus nomes nas logomarcas, por exemplo Chitãozinho e Xororó, que utilizam CH&X. Então, a cada vez que um da dupla falava, eu inseria as iniciais do nome de cada um entre parênteses, conforme a seguir: Carol e Ariane (CeA); Marco e Mário (MeM); Luiz Mazza e Luciano (LMeL); Igor e Camila (IeC); Wellington e Nilo (WeN); Victor Freitas e Felipe (VFeF); Neto e Ralf (NeR); e Lucas Reis e Thácio (LReT). Na textualização dos dados não serão indicados os números de página dos cadernos de transcrição ao citar cada entrevistado.

3.3.3 Categorização: a arquitetura do trabalho

Para começar a pensar na categorização dos dados, tomei as questões de pesquisa como fio condutor: Por que essas pessoas quiseram cantar sertanejo? Como esses cantores/duplas foram construindo as suas identidades musicais e vocais? Como se formaram? E como atuaram/am? Que experiências com essa "música sertaneja", com o universo sertanejo, ou não, fizeram ou fazem com que esses cantores cantem dessa maneira hoje? Como foram se profissionalizando enquanto dupla sertaneja?

A partir dessas questões e dos objetivos específicos delimitados, fui buscando desvendar como aquelas questões de pesquisa estavam presentes em cada entrevista. Para auxiliar nesse processo de categorização dos dados, uma música e um livro me foram inspiradores: a música *No dia em que saí de*

casa³⁸ e o livro *Tocadores*³⁹. Além disso, fui fazendo alguns esquemas que me ajudaram a pensar na “arquitetura”, na planta de uma casa a ser construída e que foi apresentada no formato de uma colmeia, apresentada na Figura 3.

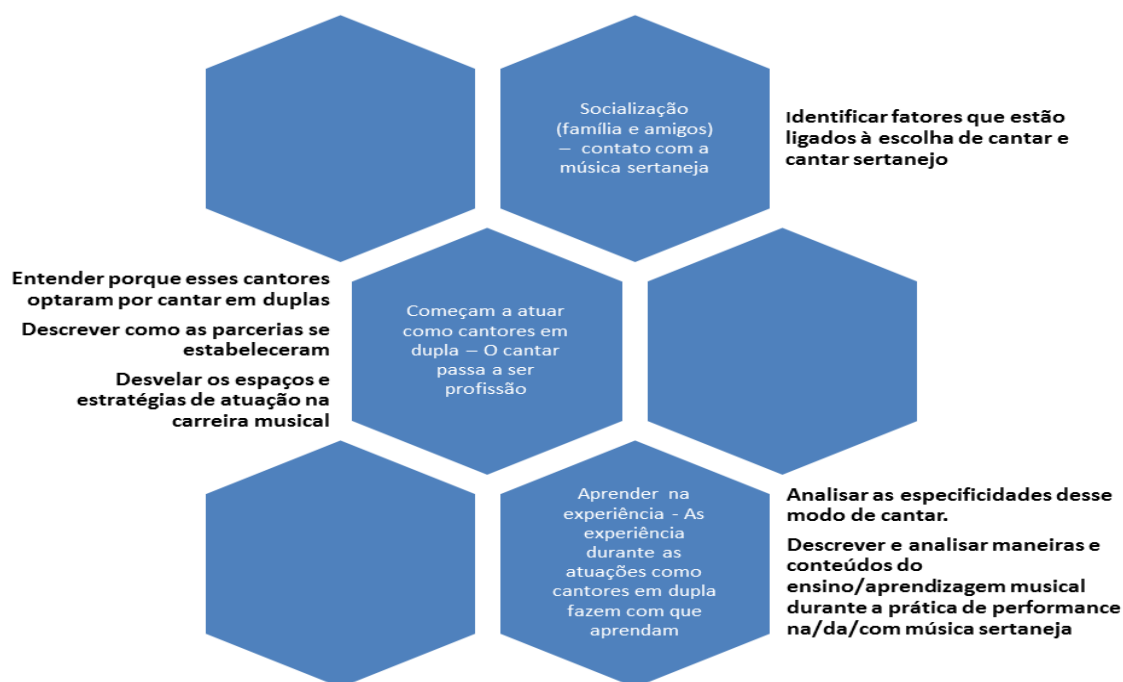


Figura 3 – Construção da “arquitetura do trabalho” – colmeia.
Fonte: Elaborada pela autora.

Dentro dos favos da colmeia estão representadas as grandes categorias que fui elaborando a partir da leitura dos dados. Ao lado dos favos estão transcritos os objetivos específicos e as questões de pesquisa, que foram sendo modificados desde o Exame de Qualificação, realizado em maio de 2015. Após a Qualificação, a escolha do desenho da colmeia me ajudou a pensar, pois tenho a imagem de que na colmeia são muitas abelhas trabalhando juntas, e o mel que é produzido transborda entre os favos, algo que vai tendo uma ligação.

³⁸ Composição de Joel Marques, gravada por Zezé di Camargo e Luciano, em 1995. Ficou mais conhecida por ter sido cantada no filme *2 filhos de Francisco*, que conta a história da dupla sertaneja

³⁹ Ver: CORREA; Roberto; MARCHI, Lia; SAENGER, Juliana, 2002.

Uma das dificuldades que tive para a categorização foi que, até então, eu não havia discutido sobre a questão da profissionalização em música, mas intuía que esse tema era presente. Por outro lado, eu acabava perdendo o foco da educação musical, principalmente quando entravam os assuntos referentes à atuação, quando o cantar passava a ser profissão. Era como se eu virasse de lado, mudasse de perspectiva e passasse a olhar os dados como alguém que fosse do *business*. Meu trabalho tinha que ir além de revelar espaços e estratégias.

Foi então que a letra da música *No dia em que saí de casa* me ajudou a permanecer com o olhar de educadora musical⁴⁰:

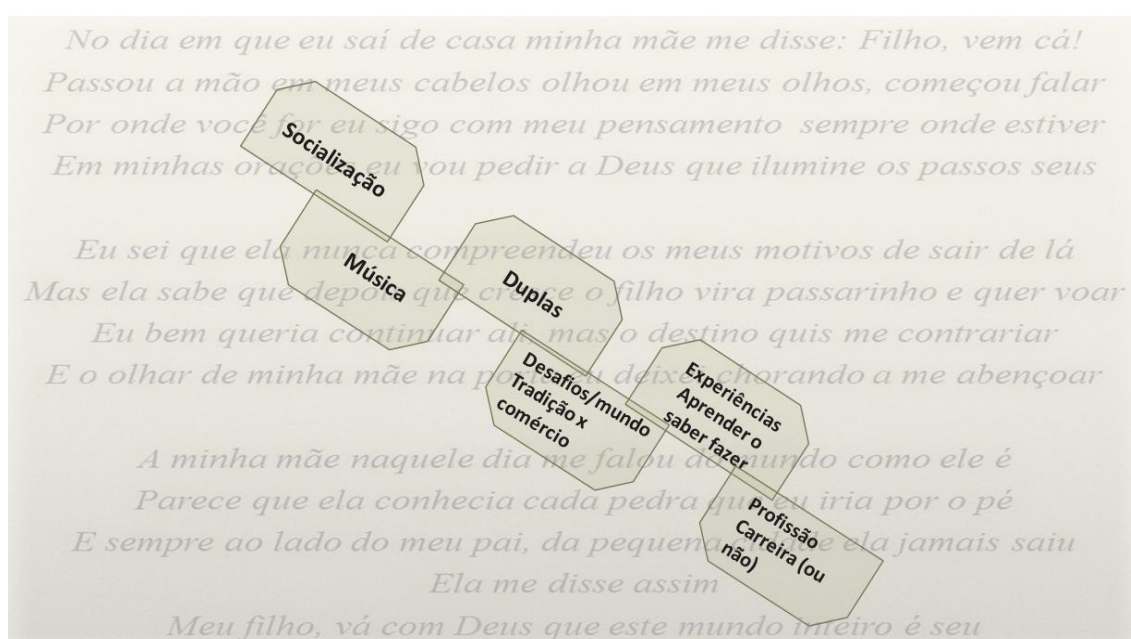


Figura 4 – Construção da “arquitetura do trabalho” – Música.
 Fonte: Elaborada pela autora.

Fazendo o paralelo com a música e a história do filme *2 filhos de Francisco*, as perguntas começaram a mudar, pois, ao invés de querer revelar espaços e estratégias, passei a pensar em relação aos meus entrevistados: para os que tiveram que mudar de cidade, como foi a partida? Se não tem uma tradição de música na família, por que resolveram cantar? Pelo comércio? Para ficar famoso e ganhar dinheiro? Em que consistiam as expectativas de formar uma dupla para cantar música sertaneja? Com essa nova reflexão, os lugares

⁴⁰ Muitas dessas reflexões e dos recursos utilizados foram discutidas em conjunto com a orientadora.

e as estratégias não eram mais o foco. Elas apareceram, mas para me ajudar a responder outras perguntas.

Como mencionado, o livro *Tocadores* também me ajudou a desfazer esse nó que se apresentava: falar sobre essa entrada e construção de carreira na música sertaneja sem parecer que era uma empresária do *showbusiness*.



Figura 5 – Construção da “arquitetura do trabalho” – Livro.

Os subtítulos do referido livro “homem, terra, música e cordas” me ajudaram a pensar o que e como deveria olhar dentro desse mundo da profissão em música, do cantar música sertaneja que fosse além da questão comercial. Fui fazendo analogias dos subtítulos com o meu material empírico: *homem, terra*, em referência aos primeiros contatos com a música sertaneja, a socialização; *música* e *cordas*, pensando o canto em duplas e a música sertaneja. O que me ajudou a ir além é que esse livro tem o relato dos tocadores, aborda o fazer musical. Então, refletindo do lugar da educação musical, o livro não dá conta daquilo que é específico da área, que é a compreensão desse saber fazer.

Tracei, então, dois novos desenhos (Figura 6 e Figura 7), que me orientaram na construção das grandes categorias e que renderam os capítulos das análises de dados: a socialização primária, a construção da carreira, o parar para olhar o que tem por trás dessa construção, o que aprendem, como

aprendem e, por último, os caminhos da continuação ou descontinuação dessa profissão em música.

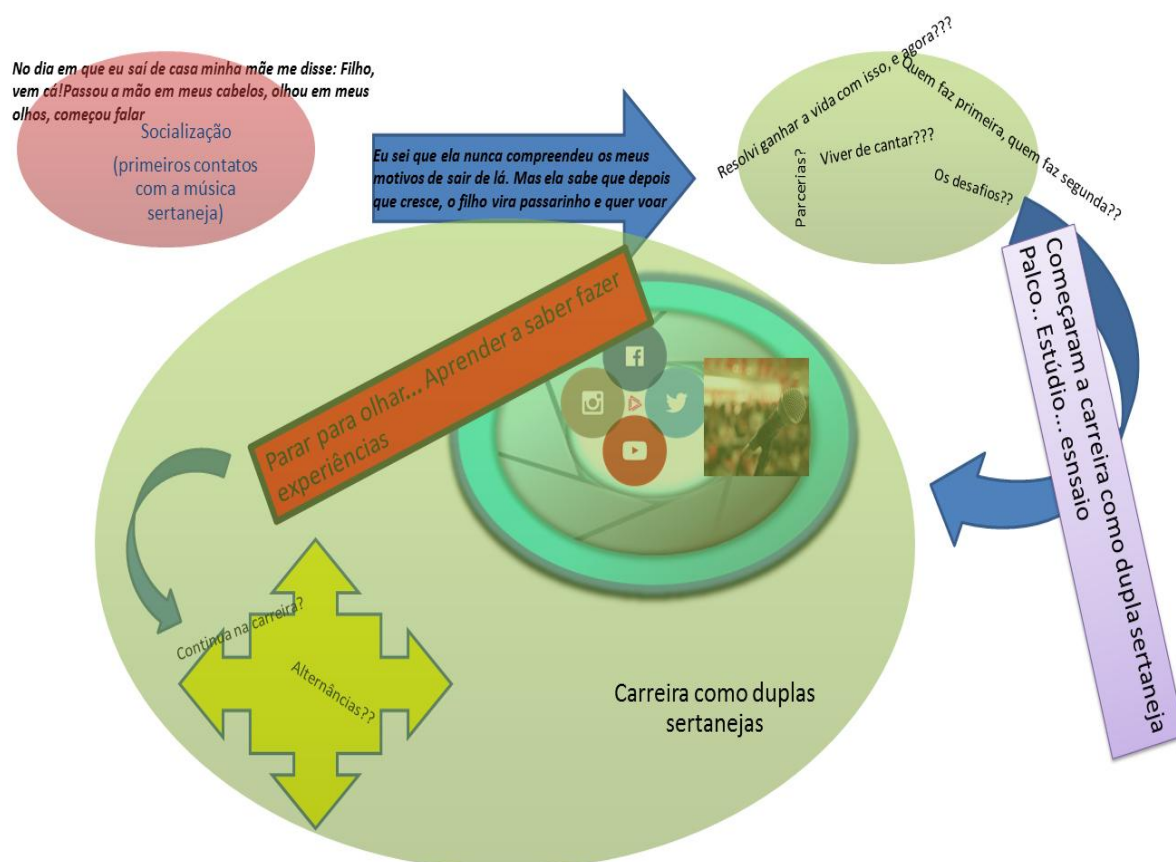


Figura 6 – Construção da “arquitetura do trabalho” – Caminhos e descaminhos 1.
Fonte: Elaborada pela autora.

Esse segundo desenho, pensado a partir do mapa de uma linha de metrô, ajuda a refletir sobre os caminhos do profissionalizar-se na profissão, na atuação, lembrando que não é um caminho linear, como pode parecer, mas é um caminho no qual muitas linhas se cruzam e muitas pessoas, com histórias de vida, passam por elas.

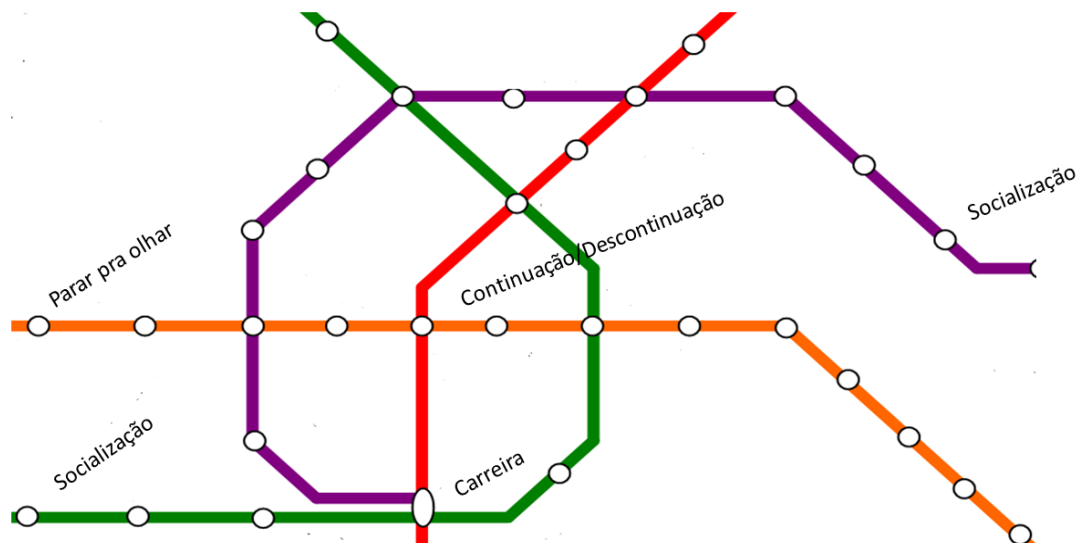


Figura 7 – Construção da “arquitetura do trabalho” – Caminhos e descaminhos 2.
Fonte: Elaborada pela autora.

Primeiramente, precisei olhar para a história de cada dupla e entender como aprenderam música em seus processos de socialização. Depois, olhei para a forma como aprendem/ram atuando, pois são aprendizados que, de outra maneira, não seriam possíveis, pois cada lugar vai proporcionar novos aprendizados e só depois reflete todo esse processo pelo qual cada dupla passou, e que fez com que eles fossem se profissionalizando enquanto cantores de música sertaneja.

3.3.4 Buscando a análise dos dados

Quando chegamos à “fase de análise de dados, podemos pensar que estamos no final da pesquisa. No entanto, podemos estar enganados porque essa fase depende de outras que a precedem” (GOMES, 1994, 67). É importante lembrar que, apesar de ser uma fase distinta, “durante a fase de coleta de dados a análise já poderá estar ocorrendo” (p. 68). A análise dos dados tem suas finalidades e Gomes (1994) aponta pelo menos três:

estabelecer uma compreensão dos dados coletados, confirmar ou não os pressupostos da pesquisa e/ou responder às questões formuladas, e ampliar o conhecimento sobre o assunto pesquisado, articulando-o ao contexto cultural da qual faz parte (GOMES, 1994, p. 69).

Olhar para a trajetória de profissionalização das duplas entrevistadas ajudou-me a entender como pessoas que não passaram por processos de formação musical institucionalizada se profissionalizam na área da música. Isso ajuda a compreender quais as relações que as duplas entrevistadas estabelecem com o aprender e a atuação como cantores, como aprendem fazendo, se socializando profissionalmente.

Como aprender na atuação é um tema muito próximo da minha atuação profissional como cantora. Por isso, busquei olhar para os relatos dos entrevistados me distanciando das minhas experiências, pois eu não queria correr o risco de achar que já tinha conhecimento do que eles estavam falando devido às minhas experiências. Podemos ter fatos em comum, porém cada um vivencia a experiência de uma dada maneira. Em contrapartida, as minhas experiências também me ajudam a interpretar questões que, se não tivesse essa formação no fazer, seriam mais difíceis de interpretar. Assim como fui e continuo passando por processos de profissionalização em música, os entrevistados também estão.

4 SOCIALIZAÇÃO MUSICAL E O APRENDIZADO DO CANTO EM DUPLAS

Um dos questionamentos feitos aos cantores era sobre como poderia ter vindo o interesse em cantar, cantar música sertaneja e cantar em dupla. Pelos relatos, percebeu-se que algumas mídias, como fitas cassete e CDs, bem como a família e os amigos, tiveram grande importância nesse interesse pelo canto e pela música sertaneja. E, nessas escutas musicais e convivências, os entrevistados foram se socializando musicalmente. Vale ressaltar que cada cantor/a teve experiências separadas da dupla ao longo de suas vidas, porém essas se entrelaçam e têm um papel muito importante quando eles/as se tornam duplas.

4.1 Socialização musical

4.1.1 Cantar sertanejo ligado às experiências musicais em família

Para Setton (2008), o processo de socialização “agrega ações difusas, assistemáticas, não intencionais e inconscientes, adquiridas de maneira homeopática, na família, na escola, na religião, no trabalho ou em grupos de amigos”. Essas experiências, “queiramos ou não, acabam por participar na construção dos seres e das realidades sociais” (p. 2).

Todas as duplas tinham alguma história pra contar sobre o interesse em cantar relacionado com a família. Os pais da dupla Carol e Ariane trabalham com música. A mãe de Ariane é proprietária de uma escola de música na cidade de Ituiutaba - MG, e o pai de Carol é músico e professor no conservatório na mesma cidade. Mas, pertencer a uma família de músicos não garantiria que elas iriam também trabalhar com música. Ariane sempre recebeu muito incentivo de sua mãe, mas acredita que esse incentivo foi em excesso e a atrapalhou. Fazia com que ela se sentisse “acuada” e só a partir do momento em que a mãe parou de insistir é que ela começou “a apanhar gosto, de querer fazer, mexer com música o resto da vida”. Na família de Carol também havia incentivo e se dava, por exemplo, quando Carol gravava um CD por ano com seu pai e seu irmão, e ofereciam de presente para os familiares no natal, conforme conta:

Carol (CeA): Eu gravava, não todo ano, mas a gente usava gravar por ano, um CD, tipo umas 10 músicas, tudo regravação, eu, meu pai e meu irmão e dava de presente pra família no Natal. [risos]. Aí acabava que a gente via a evolução de um ano para o outro e tudo mais, então, a gente sempre fazia umas gravações, mas assim, uma coisa bem...

Felipe (VFeF) relembra: “o pai sempre influenciou a gente na música... Dando instrumentos... com dez anos de idade o Vitor ganhou uma bateria, eu ganhei um baixo”. Ele ressalta que nunca teve músicos na família, mas que seu pai “sempre achou legal esse tipo de coisa”, e eles também gostavam muito. Foi então que o pai “acabou cedendo” quanto ao envolvimento deles com a música.

Gomes (2006), em sua análise sobre o filme *2 filhos de Francisco*, aborda a questão sobre cantar e tocar não serem “talentos herdados dos pais”, mas aprendizagens relacionadas ao projeto educativo dos pais e das preferências e vivências musicais em família (p. 111). Não posso afirmar quais eram as intenções dos pais tanto de Carol e Ariane, bem como dos pais de Victor Freitas e Felipe em relação à música. Posso supor que foram como o “Seu Francisco”, pai da dupla sertaneja Zezé di Camargo e Luciano, descritos por Gomes (2006):

em relação à habilidade musical dos mesmos, [o pai] parecia não considerar a existência de “talentos herdados” ou que seus filhos tinham nascido com “talento musical”, mas, sim, acreditava na possibilidade do desenvolvimento de habilidades, de seus filhos tornarem-se músicos sertanejos a partir da vivência e das oportunidades a serem geradas em família, assim como na convivência com os outros (GOMES, 2006, p. 111).

De acordo com Setton (2002), “a família pode também ser considerada como responsável pela transmissão de um patrimônio econômico e cultural”. Sendo assim, acredito que para compreender essas aprendizagens no ambiente familiar faz-se necessário “observar as maneiras de usar a cultura e de relacionar-se com ela, ou seja, as oportunidades de um trabalho pedagógico de transmissão cultural, moral e ético de cada ambiente familiar” (SETTON, 2002, p. 111).

Para Wellington (WeN), o interesse em cantar tem a ver com “uma questão primordial de referência”, que vem de dentro de casa, na família, tanto na de seus familiares quanto nos do Nilo, pois são “famílias que consomem sertanejo”. Nilo (WeN) lembra que nas festas, nas reuniões de família, a música estava sempre presente. Seu avô tinha um hábito de ficar assobiando e cantarolando, e ele acredita que “foi por aí que foi implantando isso na gente, sabe... sem a gente perceber já estava aprendendo um Milionário e José Rico, e eles escutavam... e a gente passou a gostar daquilo que eles escutavam também...”.

Thácio (LReT) afirma que “na verdade o que fez a gente gostar de sertanejo foi ter nascido no meio sertanejo. As duas famílias nossas são do meio sertanejo, a gente cresceu escutando [...] todos os sertanejos”.

Ralf (NeR) convivia com a música sertaneja nas festas de família. Ouvia seus tios e primos tocarem e cantarem em dueto. Ele lembra como era: “ficava observando... muito tímido, mas logo logo eu comecei a achar aquele negócio interessante e cantar também”. Ele acredita que aprendeu a cantar ouvindo muito primeira voz e que, por isso, é “um primeira voz nato”.

Não acredito que ele vir a se tornar um primeira voz tenha sido por ser nato, mas em decorrência das convivências, do ver e ouvir seus familiares cantando, do observar, do “aprender de ouvido”. São aprendizados que acontecem de formas tão espontâneas, que não parecem ser aprendizagens, e, talvez, por isso, são concebidas como algo nato. Por trás do nato existem muitas situações de socialização musical.

A viola caipira

Os integrantes de duas duplas entrevistadas tiveram/têm uma ligação com a viola caipira. Fizeram sua inserção no círculo da música sertaneja por meio do instrumento. Luiz Mazza (LMeL) tocou na orquestra de violeiros de Uberlândia e tanto Lucas Reis quanto Thácio tocaram na orquestra infanto-juvenil de viola caipira, também em Uberlândia. Mas, antes de entrarem para as orquestras de viola caipira, os primeiros contatos com o instrumento se deram no ambiente familiar.

As festas de família de Thácio (LReT) sempre “terminava em viola”. Ele tem uma lembrança do seu aniversário de cinco anos de idade, onde na foto está “meu pai me segurando com uma violinha e meu avô e meu tio cantando do meu lado...”. Ele conclui que “depois disso foi surgindo a curiosidade de querer [tocar], porque sempre via eles tocando, porque que eu não vou tocar isso aqui?!”

Luiz Mazza lembra que seu avô queria começar a ensiná-lo a tocar primeiro o violão, mas ele “implicou com o violão” e disse ao avô que não queria mais aprender. Porém, se encantou com o som da viola, porque via seu avô tocar e disse: “Vô, quero aprender a tocar viola!”. E, foi assim, “através de família mesmo, com meu pai e meu tio e o resto eu fui aprendendo, vendo os outros tocarem, eu nunca fiz aula né, e fiquei naquela e vendo e descobrindo as coisas meio que na raça mesmo, meio na bruta”. No estudo sobre aprendizagem musical em família, que Gomes (2009) também realizou, apareceram expressões como aprendizagem “sem saber”, ou “na marra”, que trazem a ideia de uma aprendizagem que se dá “por habituação ou inculcação didática de crenças (valores, modelos, normas) sem que tenha havido exercícios ou posta em prática” (p. 188).

Lucas Reis (LReT) dá um exemplo de como acontecia essa socialização musical em família:

Lucas Reis (LReT): Meu avô sempre gostou de cantar, então, na verdade, ele não mostrou [a viola caipira]... eu que vi, nós que vimos. Ele mostrou assim, involuntariamente. Ele não chegou em mim e falou assim: “Óh meu filho, essa daqui é a viola caipira” [gesticulando, risos]. Não... Nós que vimos aquilo... Porque antes eu acompanhava ele no violão, nas festas que ele ia tocar, nas folias, eu acompanhava no violão e ia ele na viola. Ai eu falei: “Ah, vou tentar aprender esse negócio”. Aí ele me passou o primeiro passo, que nós sempre tocávamos as músicas do Tião Carreiro, de outras duplas na época... Aí daí foi crescendo, fui ouvindo outras duplas, fui tendo inspiração de outros violeiros.

Essas expressões que eles falam, como “na bruta”, “involuntariamente”, vêm mostrar um aprendizado que se dá de maneira difusa nessas experiências de socialização e que acontecem no ambiente familiar.

Nesse sentido, Gomes (2009) auxilia na reflexão sobre essas aprendizagens que acontecem tanto em “momentos de ensino/aprendizagem em família, descritos como regulares” quanto em “momento[s] em que ‘não se sabia que estava aprendendo’, demonstrando a existência de uma maneira ‘difusa’ de aprendizagem” (GOMES, 2009, p. 188).

Três causos de música em família: As fitas cassete

Primeiro caso: “Foi só um cisquim que entrô no olho do papai”

Mário (MeM): Eu lembro da música desde sempre na minha vida, desde sempre. Só que no caso o sertanejo tem um fato muito marcante, meu irmão não se lembra, mas me marcou muito porque os nossos pais se separaram a gente era muito novo, e, meu pai quando se separou ele mudou de Uberlândia. E ele foi primeiro lá pra Araguari, depois voltou lá pra terra da família dele que é Formiga-MG, longe... e eu lembro direitinho da primeira vez que ele veio buscar a gente depois de separado, buscar a gente para levar pra lá pra passear, então era uma viagem longa. E, nessa primeira viagem, o fato dele ter vindo pegar a gente e sair assim, ainda... com certeza foi algo muito ruim, doído pra ele, pra minha mãe. E a gente estava no carro e naquela época criança não tinha que andar de cadeirinha, né... meu irmão atrás, eu no banco da frente ali do lado do meu pai, e... aí... meu pai sempre com a fitinha [cassete] do Chitãozinho e Xororó, era assim a que ele mais ouvia. E aí ele começou e estava ouvindo e a gente lá tal, e aí meu pai começou a chorar e isso me marca demais porque foi uma associação de vários sentidos... meu pai começou a chorar, eu já era maiorzinho, fingindo que não estava vendo, e o Marco Aurélio menorzinho sem noção ainda... ele sempre foi meio encapetado [risos]... eu lembro direitinho, ele pôs as mãozinhas assim no meio dos dois bancos e chegou assim e o olhou pra meu pai: "Pai, cê tá chorano?" Aqueles menino pentelho... Aí meu pai falou: "Não fi, isso foi um cisquim que entrô aqui no olho do papai, tô chorano não" e aumentou a música pra acabar com o assunto, até nesse novo show foi pensando nessa história e era a Evidências do Chitãozinho e Xororó que estava tocando. Então, esse é assim, o marco mais profundo, a memória que eu tenho ancestral que eu tenho do sertanejo na nossa vida, entendeu?! Então era nas viagens com meu pai, era sempre assim... era algo meio triste e por mais que a gente tentasse levar aquilo de boa, não é legal era sempre naquele ambiente da separação... então... tanto é que a gente se apegou tanto, eu principalmente, nesse sertanejo mais romântico, eu sempre tive um lado... um... uma característica musical mais melancólica e talvez deve ser até por isso, então... foi isso... essa é a primeira... porque se você

perguntar antes disso ai era Balão Mágico, Xuxa e ai é igual de toda criança [risos]

Segundo caso: "A voz diferente"

Neto (NeR): Eu cresci ouvindo sertanejo. Éh... lá em casa, por exemplo, meu pai sempre gostou né... E a gente viajava muito. Meu pai trabalhava em firmas multinacionais em negócio de ração, então a gente viajava muito. Então a gente, é... tinha fita cassete né naquela época?! E meu pai era sempre, a viagem inteira ouvindo Milionário e José Rico, Belmonte e Amaraí, Tião Carreiro e Pardinho e outras duplas da época assim. Então eu fui pegando o gosto por isso, no meu caso né. E a gente assim, em casa, quem gosta do sertanejo já nasce meio que com essa veia né, com isso no sangue... ouvia outras músicas também, mas a paixão mesmo era sempre o sertanejo, principalmente Milionário e José Rico... Sempre fui doido com o Zé Rico, desde molequinho [risos]. Eu achava diferente... eu via ele assim "quem que é esse cara? Esse cara é louco, é diferente" [risos]... e aí a paixão foi surgindo dessa forma. E, é... eu descobri que eu tinha é... que eu era afinadinho, que eu era é... que sabia cantar alguma coisa, que eu era molequinho tipo uns 7, 8, 9 anos de idade... aí tinha por exemplo, eu morava num condomínio lá e o povo "ah, chama o Pedrinho lá pra cantar uma musiquinha pra gente aqui"... Fazia uma festinha assim eu cantava uns "Galopeira" da vida [risos]... e fui descobrindo que eu cantava.. e era isso aí, eu catava muita coisa do Zé Rico já e tal... comigo foi assim, desde sempre ouvindo sertanejo e sempre foi despertada essa vontade em mim...

Terceiro caso: "As histórias das músicas"

Luiz Mazza (LMeL): Antes de eu me envolver com tocar, voltando lá atrás um pouquinho, que tinha até esquecido de falar, eu tinha de 6 pra 7 anos de idade mais ou menos e meu pai foi no Paraguai na época e trouxe um rádio gravador, toca-fitas que era novidade na época né, assim... Eu lembro de pegar fitas dele e ouvir as músicas de viola... minha mãe punha lá pra ouvir e eu ficava ouvindo e prestando atenção, porque se você pegar uma viola, uma música raiz a maioria delas nem refrão tem, é uma história mesmo cantada. E eu lembro ô Jaqueline, do meu pai chegar a noite do serviço e eu ia perguntar a história da música pra ele: "Pai, aquele cara da música, um exemplo, Chico Mineiro" que é uma música que eu lembro e que ta na minha memória, de eu lembrar e falar: "Pai, mas mataram ele mesmo? Numa festa? O quê que era a festa do Divino?" né, assim... E eu ia perguntar e meu pai ia me contar a história da música, o quê que aconteceu e assim foi com várias outras músicas "Menino da Porteira", "Rei do Gado". Por exemplo, eu lembro de virar para o meu pai e falar no rei do gado: "Pai, mas o cara amarrava um boi em cada pé

de café do outro mundo e ainda sobrava boi?" assim né... Essas coisas... Então, foi ali que eu comecei a me envolver mesmo, de verdade, com a música porque eu comecei a ouvir a música de raiz e são músicas que meu avô, meus pais cantavam também, mas nessa faixa etária de 6 pra 7 anos, sem eu tocar nada, eu já me envolvi com esse estilo musical e assim, aquilo me fascinava como história de ouvir a música e querer descobrir realmente, chegar a noite para o meu pai me contar a história da música, né?!

A partir desses casos é possível ver o papel das mídias no processo de transmissão musical. Nos três casos, a escuta musical se deu a partir de aparelhos de toca-fitas, no ambiente familiar, como é o caso de Luiz Mazza (LMeL), que ouvia modas de viola como se fossem “histórias cantadas”, e nos casos de Marco e Mário e Neto (NeR), que lembraram que ouviam música sertaneja no toca-fitas do carro dos respectivos pais, enquanto viajavam. Diante disso, é preciso considerar que a música “não pode ser imaginada independente das mídias. Ela é experimentada e transmitida pelas mídias em larga escala e revela-se como um componente integral da cultura” (SCHMELING, 2005, p. 33).

4.1.2 Cantar sertanejo ligado às convivências com os amigos

A convivência com os amigos também foi importante no processo de socialização musical e na aproximação com a música sertaneja. Exceto as duplas que são formadas por irmãos, os outros integrantes das duplas eram amigos, ou tornaram-se amigos depois da dupla.

Cada integrante das duplas, a partir das relações de amizade, pôde experimentar a música de maneiras diferentes. Victor Freitas e Felipe nasceram em Uberlândia, mas moraram em Belo Horizonte-MG também. Em Belo Horizonte não ouviam muito o sertanejo, porque conviviam com “a galera do *underground*, ouvia muito *rock*” e tinham uma bandinha com “a galera da faculdade”. Mas, quando iam para Ituiutaba e Uberlândia, “a galera tocava uns Bruno e Marrone [...] e era naquela época que o sertanejo estava ficando muito forte”. A partir desse convívio com “a galera”, Felipe afirma que pegou “um amor no sertanejo!”, tanto que falou: “*cara, eu quero cantar é isso, eu acho bonito demais isso aí*”.

Para Marco (MeM), ouvir música sertaneja não foi apenas por causa do pai deles, mas porque “os amigos ouviam sertanejo, na escola”, além de sempre terem sido “apaixonados pelo sertanejo. Principalmente pelo dueto sertanejo, sabe?! A gente sempre gostou!”.

Para ver outros violeiros tocarem, Luiz Mazza lembra que ia com um amigo seguir os violeiros que tocavam na região de Uberlândia: “nós seguíamos eles... *ah, vamo toca no barzinho tal?! E a gente ia pra lá pra ver o show deles... ah, vai toca no Camaru*⁴¹?! A gente ia pra lá pra ver o show deles...”. Assim, de tanto seguir os violeiros, Luiz Mazza passou a ser convidado por eles e, a partir dessa convivência, ele acredita que começou a “tocar e cantar e começar a desenvolver um pouco mais”. Gomes (2006), refletindo sobre a aprendizagem musical no filme *2 filhos de Francisco*, pontuou a iniciativa de seu Francisco, pai da dupla sertaneja, de “levar a família para as festas na cidade próxima onde moravam, no interior de Goiás”, bem como de “proporcionar as primeiras tentativas do filho [Zezé di Camargo] de cantar em público seguidas da avaliação do próprio pai”. Para o autor, “tais iniciativas, de mão dupla, se complementavam na formação e desenvolvimento das habilidades desejadas, que incluíam as de cantar e tocar em público” (p. 112).

Igor e Camila tiveram a experiência de realizar uma primeira gravação de música no estúdio de um amigo que era guitarrista. Mesmo sendo uma experiência, como eles disseram, “muito amadora, nada profissional”, a dupla reflete que, por terem tido essa experiência com o amigo, quando foram gravar profissionalmente não tiveram tanta dificuldade.

Wellington (WeN) estudou gestão em agronegócio e conta que quando montou a dupla “foi um choque muito grande para os amigos de sala, porque eles me tinham muito fácil”. Os amigos não tinham despesas financeiras com a música da festa, pois Wellington tocava e cantava em troca de consumo de bebidas na festa, já que ele “gostava de tomar uma cervejinha”. Quando Wellington montou a dupla, deixou de cantar nas festas de amigos, exceto quando era uma comemoração muito reservada.

Pelos relatos, a amizade e cumplicidade entre as duplas foram sendo construídas ao longo da convivência, sobretudo por estarem cantando juntos e

⁴¹ Feira agropecuária organizada pelo Sindicato Rural de Uberlândia e realizada no Parque de Exposições Camaru.

enfrentando os desafios da carreira. Lucas Reis considera Thácio “como se fosse [s]eu irmão”. Neto (NeR) achou em Ralf seu “parceiro natural, da vida, da música”. Ralf (NeR) pontuou que “nunca aument[aram] a voz um com o outro, a não ser pra cantar, nunca brigou, não tem confusão... então eu acho que vai longe”. Wellington (WeN) diz:

Wellington (WeN): A gente se conhece tanto, porque eu conheço ele mais que minha esposa. Eu sei quando uma coisa não tá legal com ele... Que tipo assim... Um olhar, um jeito, ou, o jeito que a pessoa tá no dia, jeito que te responde... Do jeito que responde uma mensagem você sabe que tá alguma coisa acontecendo. Acho que a gente tem muito isso, a gente criou isso, aprendeu a conviver com isso. Acho que das minhas amizades a com o Nilo é a mais antiga... Já passamos tanta coisa junto!

Setton (2005) reflete sobre as particularidades do processo de socialização contemporâneo e, dialogando com Lahire diz que “aquilo que vivemos com nossa família, na escola, com amigos ou no trabalho, não é sinteticamente somado de maneira simples” às nossas experiências socializadoras. Para a autora, “sem postular uma lógica de descontinuidade absoluta, pressupondo contextos diferentes, pode-se pensar as experiências como não sendo sistematicamente coerentes, homogêneas e compatíveis”. Ela acredita que “cada vez mais o contato precoce com outros universos além da família está presente em nossas vidas” (p. 344).

4.1.3 Experiências com professor de música

Das duplas entrevistadas, Carol e Ariane, e Igor e Camila tiveram a experiência de estudar em conservatórios, com professores particulares de música. Carol estudou piano e violão, e disse não ter estudado canto porque: “nunca atinei pra isso até porque, eu nunca assim... na minha cabeça, nunca pensei assim: *Ah quando eu crescer vou ser cantora*. Nunca”. Mas, teve a experiência de cantar em festivais de canto, que eram promovidos pelo

conservatório⁴², como em uma edição em que se vestiu de gatinha e cantou *Negro gato*⁴³. Então, “eu ia pra divertir, eu nunca levei como um profissão”.

Ariane estudou no mesmo conservatório que Carol. Formou-se no curso técnico em instrumento musical com os instrumentos piano, flauta doce, violão e canto. Afirma que “sempre soube que não queria tocar... queria era cantar!”. Para ela, “é muito diferente quem sabe cantar e quem sabe tocar... Tem a preferência, tem gente que prefere cantar e tem gente que prefere tocar”. Ariane também tem a experiência de dar aulas de canto na escola de música de sua mãe⁴⁴. Ela conta que depois que montou a dupla com Carol, muitas pessoas passaram a procurar sua aula para aprender a segunda voz. Mesmo com a formação técnica, ela diz que ainda se sente “meio perdida” e que ministra as aulas de canto, porém o aluno é quem deve decidir “se vai fazer primeira ou segunda”. Ele “vai descobrindo, vai tentando, não é que [o aluno] vai se matricular pra fazer segunda voz. Primeiro tem que aprender a cantar”.

Camila teve a experiência de estudar no conservatório⁴⁵ e também com professor particular de música. Em cada espaço, ela pôde ter experiências de aprendizados diferentes. No conservatório, ela não se adaptou muito bem, especialmente porque sentia que eles estavam ensinando-a errado: “me travando, não tô evoluindo”. Essa sensação acontecia porque Camila queria “aprender rápido” e ela não se habituou à forma de ensino do conservatório. Foi então que Camila pediu ao pai para ter aulas com um professor particular e, com esse modelo de aula, adaptou-se melhor: “em dois meses já estava cantando e tocando e era isso que eu queria...”.

Igor via a irmã tendo aulas em casa e, com o tempo, também teve o interesse em fazer aula. Para eles, esse professor teve um papel muito importante, pois foi por incentivo dele que montaram a primeira banda. Camila lembra como foi:

⁴² Conservatório Estadual de Música Dr José Zoccoli Andrade – Ituiutaba/MG

⁴³ Uma versão da música *Three cool cats*, da dupla Leiber/Stoler. A versão brasileira foi feita por Getúlio Cortes.

⁴⁴ Toque Centro de Música, localizada em Ituiutaba-MG.

⁴⁵ Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli – Uberlândia/MG

Camila: O professor falou assim... Estipulou assim: *você vai pra guitarra*, no caso eu, e *você [Igor] vai para o baixo*. E ele no violão e, *nós vamos montar uma banda*.

Igor: E ele pegou um baterista amigo dele.

Jaqueline: Que legal, o professor que incentivou vocês?!

Camila: Foi!... E em quatro meses a gente começou a tocar e cantar, porque ele ensinava canto e violão. Ele já passou os vocais, passou o repertório, já estava tocando que nem banda.

Igor: Ele ia lá pra casa assim ficava... chegava lá meio dia e saía sete, oito horas da noite, passando música, ensinando vocal. Eu fazendo uma voz, ela fazendo outra, casando as três vozes juntas...

Depois, o professor de Camila sugeriu que eles procurassem outros professores para que pudessem se aperfeiçoar nos instrumentos que escolheram. Camila com a guitarra e Igor com o baixo.

Eles também tiveram “aula de sertanejo”. Igor afirma que essa professora de sertanejo foi quem “o ensinou a fazer segunda voz assim mesmo...”, porque, com o professor anterior, ele “sabia fazer as vozes só que não sabia distinguir se era a segunda, a terça... sabia um pouco, mas...”. Camila lembrou que foi essa professora que os incentivou a cantar sertanejo.

Esse estudo musical mais sistematizado, em especial nos conservatórios que ambas as duplas vivenciaram, parece ter sido de grande importância, porém “a escola não mais se apresenta como eixo organizador de experiências; reflete, em seu interior, uma complexidade de interesses intra e extra-escolares” (SETTON, 2002, p. 112).

É interessante essa informação que a dupla traz sobre terem tido “aula de sertanejo”. Essa questão leva a refletir sobre o quanto de música popular se aprende em espaços formalizados, sobre o que deve haver especificamente em uma aula de sertanejo e numa aula de canto sertanejo. O que pude observar é que, desde 2016, surgiram alguns profissionais da área de canto e fonoaudiologia propondo *workshops* para cantores sertanejos⁴⁶. No conteúdo programático estão assuntos de técnica e saúde vocal, como fisiologia da voz, respiração e apoio, aquecimento e desaquecimento, além de questões como estética vocal do sertanejo e efeitos embelezadores. Concordo que essas são

⁴⁶ Informações sobre o *Workshop* realizado pelo professor de canto Isabeh e pela Fga. Dra. Silvia Pinho, na cidade de São Paulo/SP: https://www.facebook.com/pg/invoz/photos/?tab=album&album_id=1147258182015679
 Informações sobre o *Workshop* realizado pelo professor de canto Alan Ramos, na cidade de Porto Velho/RO: <https://www.instagram.com/p/BRv8RUkBKqe/?taken-by=alanramosvoz>

questões que devem ser abordadas, porém essas já são questões que a área de canto popular se preocupa de uma maneira geral. Acredito que ainda se faz necessário pensar sobre como fazer o papel da segunda voz, assim como de outros pontos que se referem aos diversos jeitos de cantar sertanejo e se apresentar cantando sertanejo.

Este capítulo mostra que, para desvelar as primeiras socializações musicais dos cantores das duplas entrevistadas, fez-se necessário olhar para o ambiente familiar, bem como para a convivência com os amigos e as experiências com professores de música, além de considerar as mídias que estavam presentes nessas situações. Segundo Schmeling (2005), o contexto cotidiano pode ser constituído “por uma pessoa ou por um grupo de pessoas, como, por exemplo, a família, a escola, os amigos, entre outros. Nesses espaços e/ou grupos, se desenvolve a educação e a socialização” (p. 29).

A família se mostrou como a primeira experiência de socialização de cada cantor das duplas entrevistadas. Falo sobre cada cantor, pois, antes de formarem as duplas, cada integrante teve sua história, teve seus processos de socialização, mesmo as duplas que são constituídas por irmãos (Igor e Camila, e Victor Freitas e Felipe). A convivência com os amigos também proporcionou várias vivências musicais. Foi com os amigos que muitas das duplas conheceram música sertaneja, conheceram a viola caipira, formaram suas primeiras bandas.

4.2 “Aprendi a cantar cantando”: aspectos músico-vocais

Esta parte é dedicada ao aprendizado do canto das duplas: como foram aprendendo a cantar juntos, como foram descobrindo suas vozes, o jeito de cantar, o que envolveu o aprendizado do canto e do canto sertanejo. Falar sobre um canto sertanejo vai além de explicar sobre cantar em terças ou sextas, mas é tratar de um cantar que tem sentido para aqueles que vivenciaram o cantar.

4.2.1 Escolhas vocais

4.2.1.1 Quem é/faz primeira e quem é/faz segunda voz

Nas duplas sertanejas há o cantor que é/faz a primeira voz e o que é/faz a segunda voz. Uso os dois verbos ser e fazer, pois essas funções na dupla têm a ver com o ser um cantor “de primeira”, ou ser um “segundeiro”. Ou seja, fazer a primeira voz, “a voz mestre”, ou fazer a “segunda voz”.

A partir dos relatos foi possível analisar como eles definem esses papéis. Um primeiro ponto para definição tem a ver com o desejo que alguns cantores tinham de ser o segundeiro, mesmo antes de constituírem suas duplas. Marco (MeM) cantava a segunda voz, ouvia música em casa, “acompanhava principalmente João Paulo e o Luciano”⁴⁷, e gostava de ficar “ouvindo e cantando”. Além de ouvir em casa, ele ia a *shows* e se “espelhava neles e tinha vontade de estar lá no palco”. Era um desejo que ele tinha “de estar cantando, de estar levando isso como profissão”. Quando ele e o irmão Mário formaram a dupla, Marco se tornou o segunda voz.

Ariane (CeA) disse que “sabia que, se fosse fazer alguma coisa de mexer com música profissionalmente seria cantando”. O que mais a agrada é fazer a segunda voz. Quando ela tem que fazer alguma parte da música “de primeira voz não fica tão à vontade como quando [faz] segunda voz”, e enfatiza que é o que “mais gost[a] de fazer!”. Além da vontade que Ariane já tinha de cantar a segunda, a dupla também vivenciou a questão de gênero para essa definição de cantar primeira e segunda voz. Nos anos 1980 e 1990 surgiram algumas duplas e cantoras sertanejas, como “Irmãs Galvão”, “As marcianas”, “As mineirinhas”⁴⁸, “Roberta Miranda”, “Nalva Aguiar”, “Inezita Barroso”, porém, do final dos anos 1990 até 2010, as duplas e cantoras estavam sem representantes de expressão no meio da música sertaneja. Elas acreditam que as duplas femininas perderam o espaço no mercado sertanejo, principalmente pela forma como cantavam:

⁴⁷ João Paulo (*in memoriam*) era o segunda voz do cantor sertanejo Daniel, quando formavam a dupla João Paulo e Daniel; Luciano é o segunda voz da dupla Zezé di Camargo e Luciano.

⁴⁸ Os nomes das duplas estão entre aspas, porque foram citados pelas entrevistadas.

Carol (CeA): A maioria das mulheres que cantam, elas cantam muito tipo, rainha dos caminhoneiros [risos]. Tremendo demais a voz. Sabe aquela coisa que imposta muito e foge do natural?! Foge totalmente do natural, então assim, não me agrada e acho que também não agrada a maioria, assim sabe?!

Jaqueline: Vocês acham que, assim, as duplas femininas não caem tanto no gosto é pela questão da voz mesmo?!

Carol (CeA): A voz chega a ser enjoativa porque ela pode cantar 10 músicas diferentes, mas ela canta tudo do mesmo jeito, há [imitando] muito portamento⁴⁹, sabe?! A gente não é muito de usar assim sabe?!

Carol e Ariane buscavam uma nova maneira de cantar inspirado na nova geração de cantoras e duplas sertanejas, como “Maiara e Maraisa”, “Simone e Simaria”, “Marília Mendonça”, “Paula Fernandes”. Essa nova geração traz um cantar que não tem uma tessitura vocal tão aguda, possibilitando que as segundas vozes façam a segunda voz e utilizando tanto o intervalo em terça maior como em sexta menor. Esses aspectos trazem uma nova sonoridade para a voz feminina, diferente da utilizada pelas cantoras dos anos 1980 e 1990, que cantavam em regiões muito agudas e a segunda voz era feita em terças paralelas, o que gerava um desconforto quando ouvida por muito tempo.

A escolha de quem faz primeira e quem faz segunda voz passa também por questões de técnica vocal, como a extensão vocal de cada cantor da dupla. Os que conseguem notas mais graves costumam fazer segunda voz e os que alcançam notas mais agudas fazem a primeira voz (Ver Figura 8). Neto e Ralf exemplificam essa escolha:

Neto: Porque o Ralf tem um agudo que eu não tenho.

Ralf: E o Neto é o grave que eu não tenho [risos].

Neto: Isso é que é o legal na dupla! A dupla tem que se complementar nesse sentido. Você unir o que você tem de bom e o parceiro tem de bom e juntar e ficar bom, né?! Um ajudando o outro. E ficou legal o estilo da gente assim sabe... (ouvir áudio exemplo 1, link disponível na nota de rodapé⁵⁰).

Lucas Reis e Thácio também pensaram na extensão vocal para essa definição, porém, no caso deles, a voz mais aguda (Lucas) tem a função

⁴⁹ Elemento expressivo de cantores e instrumentistas, no qual há um deslizamento entre uma nota e outra, porém o portamento costuma ser considerado um elemento muito sentimental.

⁵⁰ Exemplo 1 – Neto e Ralf: *Vocabulário*: <<https://www.youtube.com/watch?v=j-SOGwhIXmY>> Acesso em: 18 nov. 2016.

harmônica de segunda voz e a voz mais grave (Thácio) é a voz da melodia principal (ver vídeo exemplo 2, *link* disponível na nota de rodapé⁵¹).

Nos dois exemplos, os primeiras e segundas vozes, em momentos da música, invertem a condução das vozes, ora os segundas cantam o que seria a linha melódica do primeira e, também, o primeira canta a linha que seria do segunda.

Essas escolhas vocais e nuances que as duplas fazem estão relacionadas com a elaboração do modo de cantar da dupla. Neto (NeR) diz: “nós não imitamos ninguém, a gente tem nossas referências e tudo, mas tem um jeitão nosso de cantar”. Ele explica como é esse “jeitão” deles cantarem: “o Ralf, por exemplo, essas modas bem agudas a primeira é só do Ralf e eu de segunda. E a minha segunda, a gente brinca assim, minha segunda aparece [...] a segunda tá na cara”. Ele comenta que, pelo fato da segunda “estar na cara”, as pessoas, em alguns *shows*, acham que ele é o primeira voz, pois, na maioria das músicas, o primeira voz quem começa cantando e ele “começ[a] cantando e v[ai] pra segunda e a segunda não some”. Ralf lembra ainda que “tem estilos que a segunda não aparece, a segunda é só aquele calçozinho, aquela sombrinha”, mas enfatiza que o estilo deles “é as duas vozes aparecendo bem, e a segunda dependendo da hora, às vezes aparece até mais”.

Quando faziam parte da orquestra de violeiros, Lucas Reis e Thácio já experimentavam cantar juntos. Thácio conta como foi esse processo de construção do jeito da dupla cantar desde a época da orquestra:

Thácio (LReT): Na época nossa de moleque da orquestra eu cantava com meu primo só que eu fazia a tercinha, a voz mais agudinha, e aí quando eu mais o Lucão encontrava, o Lucão também fazia essa voz, até na época da orquestra o apelido do Lucão era franguinho, porque ele cantava alto pra caramba, e aí as vezes tinha uns trem que ficava muito alto, eu sempre cantei fazendo a [voz] mais grave, e aí quando a gente montou a dupla a gente manteve assim... E aí o que que é, não é que na verdade mudou, é que assim, a gente foi assumindo, foi moldando a dupla para o estilo mais atual de hoje, e aí acaba que a voz mais forte ficou a minha.

⁵¹ Exemplo 2 - Lucas Reis e Thácio: *Se é pra chorar eu choro*: <<https://www.youtube.com/watch?v=oFX5JPDy79U&index=4&list=PLe6kQfEd6LUUGe3C-mu2x57v6kwh35k2c>> Acesso em: 18 nov. 2016.

Lucas também diz que “a voz mestre é a do Thácio, por ele cantar forte, por ele ter uma voz de personalidade”. E ele, enquanto segunda voz, vai “pra dar uma acobertada”. Lucas explica ainda que, na dupla, Thácio é quem interpreta a música e ele entra em algumas partes, “pra dar um recheio”. Para Thácio, “uma voz serve pra embelezar a outra. Ach[a] que não tem aquela voz assim, *ah o cara é o top da dupla...* não é! Sozinho não vai!”. Outro ponto que contribuiu para essa divisão das vozes é o fato de Lucas compor a maioria das músicas que a dupla canta. Então, quando escreve a música, ele entrega a composição para Thácio, com as indicações das partes onde cada um da dupla irá cantar.

Wellington e Nilo acreditam que desde o início “já tinham uma característica, uma identidade”. Quando cantavam música autoral, Nilo fazia a primeira e Wellington fazia a segunda voz, cantando a terça. Com o passar do tempo, eles perceberam que o timbre do Nilo “era um timbre diferente que não tinha tanto no sertanejo, mais *pop*”. Acharam que era “um dueto diferente que não tinha muito”, era um dueto que eles elaboraram a partir da escuta de outras duplas, “que têm a segunda, a terça bem na cara mesmo”. Enquanto escutavam e tomavam essas duplas como exemplo, eles acreditam que foram “absorvendo e sem querer jogava isso pra fora [em suas] músicas”.

Alguns cantores tiveram a experiência de cantar em dupla com outros parceiros. Camila (leC) cantou em bandas de baile e dividia o palco com mais três cantores. Atualmente, ela só canta com Igor, que é seu irmão, e acha que “não dá conta mais de cantar com outra pessoa, fica desencontrado [risos!]. Diz também que quando canta com Igor, eles “não precisam nem olhar... só de bater o olho assim [mostrando como fazem] já sabem o quê que vai acontecer depois... se eu vou continuar ou não... é muito estranho [risos] é muito sincronizado!”. Igor contou que recentemente cantou em uma festinha com outra pessoa e falou: “meu Deus, cadê a Camila?”, e reforçou que cantar com outro parceiro “a voz não casa”.

Neto (NeR) cantou com outro parceiro antes de formar a dupla com Ralf. Ele diz que nessa experiência “cantava pra fazer segunda pra ele [outro parceiro]”. Conta que não se sentia bem cantando daquela maneira, pois sua voz “tem um *punch* [pressão, volume]” e, por isso, “segurava muito, era reprimido”, chegando “até a cantar com microfone mais baixo”. Ele ainda diz

que quem o conhecia e via cantando falava: “*cara, você tá desperdiçado aí*”. Então, quando ia para uma “rodinha de viola, numa reuniõzinha com os companheiros, aí sim, cantava como gostava! Soltava a voz!”, e dizia: “Gente, é isso que eu gosto!”. E foi numa dessas rodas de viola que conheceu Ralf. Ele acha Ralf “muito educado pra cantar, a hora que precisa soltar a voz ele solta, a hora que precisa controlar ele controla”. Neto considera que “cantar em dupla se aprende com o tempo, aprende com a experiência”.

Cada dupla foi elaborando suas estratégias de apropriação do canto sertanejo. Tais estratégias se deram e se dão por meio do fazer e continuar fazendo. O processo desses cantores de aprenderem a cantar em dupla é algo que é contínuo. Depende do lugar – palco, estúdio –, depende de quem canta junto, depende da experiência que estão vivendo e vai continuar em andamento.

Esses relatos possibilitaram desvendar os motivos pelos quais foram definidos os papéis de cada cantor na dupla. Foi possível compreender que essas escolhas estão atreladas às questões comerciais, de construção de carreira, pois essas duplas optaram por levar o cantar em dupla como profissão. Todas as decisões estão relacionadas à forma com que a dupla será recepcionada pelas pessoas, quer seja em *shows* ou ouvindo suas vozes gravadas, além da maneira com que o público irá se identificar com o jeito de cantar da dupla.

4.2.1.2 Aprendendo a segunda

Quando se fala de canto sertanejo, algo que vem a mente é falar sobre a segunda voz. Cada segundeiro, como são chamados, aprenderam a cantar a segunda voz de uma maneira.

Thácio (LReT) cresceu “escutando de tudo”. Lembrou que seu pai tinha um toca-fitas no carro e a primeira vez que ele escutou uma segunda voz foi ouvindo “uma fita do Tião Carreiro”. Seu pai “gostava demais de Tião Carreiro e Pardinho”, e toda vez que ele saía de carro “só punha ela [fita-cassete]”. Certa vez, seu pai comprou uma fita-cassete da dupla Solevante e Soleni. Ele, que já estava habituado com o cantar de Tião Carreiro e Pardinho, quando entrou no carro percebeu que era “uns homens da voz fina” e falou: “*esse trem não tá*

prestando não, isso não tá certo...”. Seu pai insistia em trocar as músicas, mas ele voltava a colocar música do Tião Carreiro. Foi então que seu pai disse: “*não Thácio, aprende a escutar os outros, é bão também!*”. Quando percebeu, Thácio já “estava cantando os *trem* já de todo mundo. E aí quando trocava de fita já ficava com falta de outra, e aí acaba que vai aprendendo escutando todo mundo”.

Lucas (LReT) também escutou/a Tião Carreiro e Pardinho, mas como “gosta demais, tem curiosidade de saber”, de escutar outras duplas. Ele diz que “aprend[eu] muito a fazer segunda com o Creone do Barrerito [Creone e Barrerito⁵²]”, também com o “Di Paulo, do Di Paulo e Paulino”. Lucas procura explicar como ele aprendeu a fazer segunda ouvindo outras duplas:

Lucas Reis (LReT): Cantando junto com eles [...] e escutando... A gente ia tentando e... Até que você pegava a linha... Aí na hora que você pegava a linha e entendesse... Eu não dou conta de explicar... Se perguntar pra mim: *O que que você? Faz uma sexta abaixo aí*, aí eu falo: *Não meu filho, meu carro vai até de ré [risos]*. Eu não dou conta de explicar, entendeu!? Então a gente, no ouvido assim... a gente ia meio que...

Lucas busca palavras para explicar como se deu esse aprendizado do canto, ouvindo, tentando pegar a linha melódica. Ele tem a consciência de que aprendeu - “pegava a linha e entendesse” - e que sabe fazer: “*faz uma sexta abaixo aí*, a eu falo: *não meu filho meu carro vai até ré*”. Lucas apenas não tem um vocabulário específico para descrever como aprendeu, que estratégias utilizou e utiliza, e que dê conta de expressar o quão significativo foi esse jeito de aprender.

Quando cantam juntos, apesar de serem muito fãs de Tião Carreiro e Pardinho, não utilizam muito o jeito de cantar dessa dupla. Usam muito as “juntada de voz de outras duplas” goianas, como “André e Andrade, Di Paulo e Paulino”. Thácio, em particular, gosta muito de uma dupla que se chama “Silveira e Silveirinha”, porque “são uns véi choradão pra carai, que pra gostar mesmo você tem que... eu não entendo muito de onde que eu gosto tanto... eu escuto e fico até meio doido assim”. Ele escuta essa dupla prestando atenção no Silveirinha, que é o segunda da dupla, porque ele faz uma segunda voz que

⁵²Dupla mineira formada em 1970. Depois juntaram-se ao cantor Mangabinha e fizeram parte do Trio Parada Dura.

Thácio pensa: “*putz, ele faz uns trem muito massa*”, e dá pra fazer nas [nossas] músicas. Então, tudo que dá pra você dar uma encaixinha de alguma coisa que é legal, você dá um jeito de pôr”. Eles vão se apropriando do cantar e, à medida que vão escutando, vão estabelecendo relações entre o cantar deles e o cantar das duplas que escutam.

Ariane (CeA) acha que segunda voz “é uma coisa muito mais de ouvido, de sensação, de *feeling*, do que de estudo, de teoria, aquela coisa documental mesmo”. Acredita que “é de berço... de experiência desde criança mesmo, de ouvir, de estudar. Ela recorda que sua mãe “sempre teve uma segunda [voz] muito boa. Cogita que possa “ter herdado”, pois lembra que quando era criança “sua mãe reunia com as amigas dela e fazia um *happy hour* e[sua] mãe fazia muita segunda, então eu acho que eu já fui acostumando, pegando”.

Acredito que Ariane tem uma maior consciência do seu processo de aprendizagem da segunda voz, porque dá aula de canto. Conta que, por causa da dupla, muitas pessoas a procuram para ter aulas e dizem: “*Eu quero aprender... eu quero fazer aula de canto pra aprender a segunda voz*”. Ela se sente “meio perdida”, porque “na verdade [dá] aula de canto”, e reflete que “se você vai fazer primeira ou segunda vai descobrindo, vai tentando, não é que [o aluno] vai se matricular pra fazer segunda voz. Primeiro tem que aprender a cantar”.

Igor (Cel) disse que ensinou Camila a fazer a segunda [voz]. Ao perguntar como ele tinha feito, respondeu:

Igor: Uai, sei não... Vou mostrando, vou achando a melhor segunda, vou falando “*não... assim*”... Aí ela vai tentando achar, a terça...

Camila: Éh, ele é bom de segunda... E, de tanto eu ouvir ele fazer a segunda eu aprendi [risos].

Igor: Éh, vai ouvindo e vai aprendendo também.

Camila: Eu já sabia fazer mais ou menos aquela segunda reta, ai ele faz umas mais assim, diferente... e aí eu fui aprendendo mais ou menos, ainda não sou boa não [risos].

Neto (NeR) tinha vontade de formar uma dupla. Dessa vontade “foi despertando a questão da segunda voz. Porque a primeira ela é natural, você já sai cantando de primeira, aí a segunda foi despertando esse negócio, esse

interesse”. E ele foi “vendo a segunda, observando as terças, observando as outras vozes e [...] foi lapidando”. Ele acredita que está “sempre aprendendo” e acha que sabe “alguma coisa de segunda, mas foi a noite mesmo, cantando aqui, ali, ali, e ali... ouvindo... tirando música e lógico, acredito também nisso que tem que ter o dom de Deus”.

Neto reflete que sua escola de segunda voz foi “ver um João Paulo e Daniel cantar, o Leandro e Leonardo, o Leandro tinha uma segunda maravilhosa”. E comenta como eram as segundas desses cantores que citou: “Era muito sextavada tinha hora... Linda a voz dele [Leandro]! Casava! A segunda harmonizava a primeira dele [Leonardo]. O Leonardo cantando sozinho, eu acho bão a figura dele, mas cantando sozinho Nossa Senhora! Num dou conta! [risos]...”.

Ralf [NeR] faz uma observação relacionada à dificuldade que muitas pessoas têm de cantar a segunda voz. Complementando o que Neto disse, ele acredita que “a dificuldade do pessoal que quer fazer segunda é não saber ouvir a dupla cantar e tirar ali, separar a segunda voz... Falar: *opa, peraí, esse cara tá cantando desse jeito aqui, isso aqui que é segunda!*”. Neto dá mais exemplos de duplas que escutava e conta os detalhes de como fazia para aprender a segunda voz:

Neto (NeR): Eu escutava, ficava escutando Milionário e José Rico, aí por exemplo, assim... Nas notas mais altas eu ouvia o quê que ele fazia....na nota mais baixa, aí eu ouvia que a voz dele ia mais pra baixo, sabe?! [gesticulando, mostrando como se fosse uma linha melódica]. Belmonte e Amaraí também têm uma segunda que tem um dueto muito definido, então eu ouvia muito sabe... Ficava escutando, achava aquilo bonito.

Neto nota que foi “aprimorando [a segunda voz] ao longo do tempo”. Avalia que “tem que aprimorar muita coisa ainda, mas foi a noite, foi nos *shows*, foi nos ensaios que [foi] aprimorando”.

Nesse processo de escuta e análise do canto das duplas, Neto (NeR) foi aprendendo sobre a harmonização vocal. Mesmo sem estar estudando harmonia teoricamente, ele conseguia perceber os movimentos das vozes, “era muito sextavada”, “tem um dueto muito definido” e, por meio da escuta e análise, foi aprendendo e aprimorando o cantar da segunda voz.

Victor (VFeF) comentou que quando começou a fazer segunda voz, o produtor musical do primeiro CD deles que o ajudou: “Totalmente... não tinha nem a linha...”. Para aperfeiçoar, ele diz que está “escutando bastante... escutando e ensaiando, treinando mesmo... escutando mesmo... escuta e canta... e canta em cima... e faz... é a aula”. Dá os exemplos de segundas vozes de algumas duplas que ele gosta:

Victor Freitas (VFeF): Uma segunda [voz] que eu escuto muito, que eu acho muito legal... o Victor do Victor e Léo, o João Paulo do João Paulo e Daniel é muito bom... Quem mais que eu gosto?! Eu gosto do Marcos e Belutti, o Marcos pelo fato dele ter uma segunda parecida com a minha, que é mais alta, que não é aquela segunda de sertanejo que é só lá embaixo... Faz mais lá em cima... éh... quem mais... Fred e Gustavo, o Gustavo que morou muito tempo aqui [...] O Mateus do Jorge e Mateus também tá fazendo uma segunda muito diferente, antes ele fazia aquela coisa mais... éh... Agora ele tá fazendo essas coisas de melisma, de nuances, de coisa que o Victor faz diferente e que ele tá fazendo também... acho que são mais essas duplas aí... Você vai escutando e vai fazendo em cima assim e vai aprendendo.

Para Victor, o escutar duplas que gosta também foi um meio para aprender a segunda voz. O gosto musical o faz passear pelo canto de várias duplas. Escutando e fazendo em cima, ele vai aprendendo a cantar a segunda voz à sua maneira.

Wellington (WeN) aprendeu a fazer a segunda voz por meio do “ouvir e aplicar em cima do que o Nilo faz”. Para cantar a segunda voz, ele faz uma análise do jeito de Nilo cantar: “se ele cantar uma música aqui, original, no tom original de um cantor, ele não vai cantar igualzinho o cantor, isso é dele desde quando a gente começou, uma voltinha, uma mexida ele faz”. Pela forma que Nilo canta, Wellington aprendeu “a modular em cima do que ele fazia”, e canta “esperando ele... fic[a] na nota aqui e na hora que ele faz [tem] meio que ir atrás, porque toda vez a mesma música ele dá um jeito de cantar a música diferente [risos]”.

4.2.1.3 A importância da/do segunda voz

A segunda voz cantada tem uma importância para o gênero musical sertanejo, porém não é somente pela questão estética que se canta em dupla. A segunda voz tem vários sentidos para aqueles que vivenciam o cantar enquanto dupla, tanto para o primeira voz como para o segunda. A segunda voz é uma ponte entre o estético e o significativo para quem canta, e é pela/o segunda voz que se caracteriza o cantar e o ser dupla.

Ralf (NeR) acha “que não [dá] conta de cantar se não tiver um segunda voz”, pois entende que “sua voz depende muito de um segunda voz. Porque a vida inteira cant[ou] assim, nunca tent[ou] cantar de carreira solo nem nada. Não dá conta de [se] escutar cantando sozinho [risos]”. Ele acha que, se por algum motivo, ele não tivesse mais parceiro, ele não arriscaria carreira solo, pois acredita que tem muitos cantores como ele que dependem de uma segunda voz. Para ele, “a segunda voz é um suporte. Suporte porque vai modulando o que eu [estou] fazendo, vai completando”.

Neto (NeR) diz que essa maneira de cantar “é uma coisa só nossa, só do Brasil... [acha] que a segunda no sertanejo é essencial porque é ela que dá a harmonização do dueto”. Segundo ele, é “a segunda que dá a vida da música totalmente. O dueto se destaca com a segunda voz, porque, cantar sozinho é legal, mas o sertanejo ele é característico por causa disso”.

Ariane (CeA) acha bonito quando vê “a primeira e a segunda casar e arrepiar”, não somente quando canta com Carol, mas com “qualquer cantor, qualquer dupla”. Então, diz que admira muito “quem sabe fazer a segunda voz”. Diz que quando canta com Carol, ou em casa com sua irmã, “a hora que junta a primeira com a segunda voz e dá aquele arrepio, [fica] satisfeita, gost[a] demais mesmo, ‘demaizão’. E não é só aquela segunda, eu faço a terça, faço a segunda mesmo, fico viajando!”.

Para Wellington (WeN), “a segunda voz é como se fosse uma cama [...] dependendo a letra, a melodia, o que se vai ser passado parece que o ouvido absorve de forma mais doce” quando se tem a segunda voz. Faz um paralelo que é como se fosse “começar uma música só no violão... aí de repente uma percussão vem entrando [gesticulando]... aquilo vai crescendo, eu acho que é

uma questão de crescente, eu acho que ela [segunda voz] vem pra somar”. Nilo resume que “o charme da primeira [voz] é a segunda”.

Felipe (VFeF) diz que é acostumado a cantar com segunda, por isso, quando está cantando e não tem a segunda, ele sente falta e fica com sentimento de: “*pô, cadê a segunda, cadê?*”. Victor salienta que mesmo estando em um local, cantando sem compromisso profissional, Felipe o chama: “*faz a segunda aqui bicho*”. Para Felipe, além do hábito de cantar junto a segunda voz, “soma na música... a música ganha um peso, porque é a mesma coisa de entrar outro instrumento na música e dependendo da música, pede a segunda voz, muitas das músicas pedem a segunda voz”.

Para Felipe (VFeF), “o segundeira é segundeiro com o seu primeira... pode ficar bom com outro primeira, mas não vai ficar a mesma coisa, ele não vai transmitir tudo o que tá dentro dele”. Victor reforça: “principalmente quando é irmão aí você vê a diferença mesmo”. Felipe explica a diferença de ser dupla com irmão:

Felipe (VFeF): Eu e o Vitor não somos uma dupla que se conheceu há dois, três anos atrás... Ele me conhece cantando desde os sete anos de idade... Ele sabe tudo que eu vou fazer na música: onde que eu vou subir, onde que eu... até mesmo se a gente pegar uma música agora, na primeira vez aqui, ele sabe o que que eu vou fazer na música... o fato de ser irmão ajuda muito nisso assim.

Essa importância dada para a segunda voz e para quem a faz mostra que o cantar sertanejo vai além do cantar em terças e sextas. Eles mostram uma relação com a segunda voz para além da harmonização vocal, pois esses cantores têm a segunda voz como propriedade. Sem ela, em alguns casos, as duplas chegam a pensar que não conseguiriam cantar. Cantar com a segunda voz os fazem criar os seus jeitos de cantar e de se identificar como primeira ou segunda voz.

4.2.2 Aprendendo a cantar em dupla: aspectos técnico-vocais

Os cantores das duplas entrevistadas se intitulam primeira e segunda voz, e a junção desses dois modos de cantar resulta no cantar em dupla. Quando decidiram formar as duplas, eles tiveram que aprender a cantar como dupla. Esse aprendizado demandou pensar recursos para solucionar algumas questões, como: descobrir o melhor tom para cantar, como fazer a condução melódica das vozes, pensar o timbre, as dinâmicas vocais.

Adentrando em questões técnicas do canto, todos esses recursos citados para o aprendizado do canto em dupla têm relação com a extensão vocal de cada cantor da dupla. Nos estudos de técnica vocal existe uma literatura que discute os parâmetros para classificação vocal tradicional, utilizando-se da análise da extensão vocal (BAË, 2003; MILLER, 1977, 1996). Essa literatura tem como referência o canto lírico e suas exigências. Porém, acredito que tomar como base a classificação vocal de cada cantor nos moldes do canto lírico não dá conta de abarcar todas as outras particularidades que o cantar música sertaneja em dupla carece. Pensando nessas questões, elaborei um modelo que chamo de mapeamento vocal para auxiliar a compreensão do canto sertanejo em dupla⁵³.

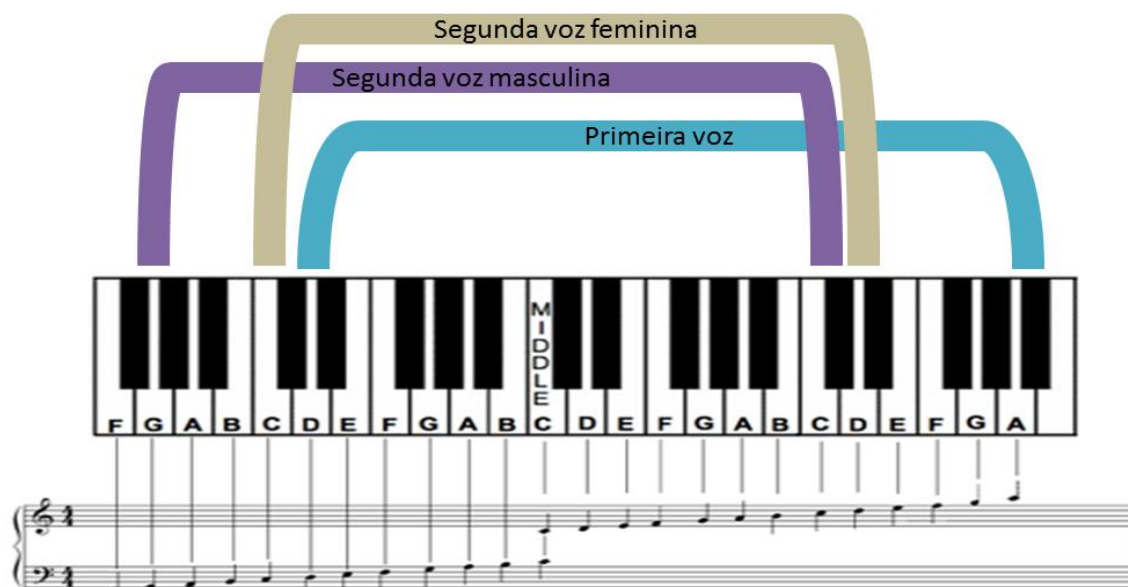


Figura 8: Mapeamento vocal – primeira e segunda voz.
Fonte: Elaborada pela autora.

⁵³ Elaborei esse modelo tomando como base a empiria das duplas entrevistadas e também a partir da reflexão das minhas experiências de atuação profissional, como preparadora vocal de cantores e duplas sertanejas.

A partir da figura apresentada, observa-se que há uma região vocal, na qual as vozes do primeira e do segunda voz se cruzam. Essa região seria aquela que caracterizaria o cantar da dupla, onde facilitaria o desenvolvimento de elementos estéticos do canto sertanejo. Conforme pesquisa realizada por Ulhôa (2004), referente ao canto em duplas, as vozes devem “combinar, mesclando bem o agudo com o grave, isto é, as vozes devem estar bem ‘casadas’” (p.63). Em termos gerais, o estilo sertanejo apresenta as seguintes características: “amálgama uniforme (vozes bem ‘casadas’, isto é, com o mesmo tipo de pronúncia, ataque e entonação vocal); nível de acentuação moderado; tessitura (registro médio) aguda; alto nível de tensão vocal ou impedância (resistência à saída do som)” (ULHÔA, 2004, p, 63). A autora ainda especifica mais as características do canto sertanejo a partir das três fases do sertanejo:

Juntando-se a tessitura aguda e alta impedância temos um timbre um tanto estridente. O nível de ornamentação vocal é pequeno, isto é, com pouco golpe de glote (efeito ‘soluçante’), pouco melisma (grupo de notas para uma única sílaba) e pouco rubato (liberdade métrica). O único parâmetro a variar entre os três estilos foi o nível de glissando (quando a voz desliza de uma nota para outra), que se intensifica de ‘pouco’ no exemplo raiz, para ‘algum’ no exemplo de transição e ‘proeminente’ no exemplo de música romântica (ULHÔA, 2004, p, 63).

Como abordado na revisão bibliográfica, além das três fases apresentadas por Ulhôa (2004) - "De 1929 até 1944, como música caipira ou música sertaneja de raiz; do pós-guerra até os anos 60, numa fase de transição; e do final dos anos 60 até a atualidade, como música sertaneja romântica" (p. 60) –, acrescento a quarta fase, que ficou conhecida popularmente de “sertanejo universitário”. As características vocais apresentadas por Ulhôa (2004) ainda permanecem. Vejo diferença no parâmetro referente à ornamentação vocal, que, na quarta fase do sertanejo, aparecem os melismas. Estes, até então, não eram utilizados. Por isso, só é possível pensar na utilização dos melismas, porque, atualmente, os cantores conseguem cantar com menos tensão e menor impedância, sem perder a qualidade de timbre que soa estridente.

Diante da demanda de *shows* que os cantores dessa geração têm, foi necessário pensar aspectos técnico-vocais para que os cantores aliviassem o excesso de tensão enquanto cantam. Também percebo diferenças em relação ao glissando, pois, cada vez mais, não estão utilizando esse recurso quando cantam em dupla. Alguns cantores sertanejos solo se utilizam desse recurso, porém a frequência também não é recorrente.

Além desses ornamentos, os cantores de sertanejo da quarta fase acrescentam recursos estilísticos, como os *drives* vocais (quando a voz soa em crepitação, como se o som fosse sujo ou rouco) e, também, a voz soprosa (quando não há o fechamento total da prega vocal e a voz soa como se tivesse muito ar nela).

Dentre os elementos estéticos do canto sertanejo em dupla, acredito que uma das maiores preocupações é o timbre de voz da dupla, pois esse elemento é o que dá a identidade da dupla, é o “*Que estilo a dupla canta? Que público você quer pegar?*” [como será discutido no capítulo 5].

Para timbrar é preciso “casar” as vozes. Para casar as vozes é necessário observar a extensão vocal de cada um, de forma a se chegar à tessitura vocal da dupla, ou seja, numa região vocal em que as frequências vocais irão soar em harmonia quando cantarem juntas.



Figura 9: Elementos vocais para cantar em dupla.
Fonte: Elaborada pela autora.

Luiz Mazza e Luciano escolhem a tonalidade das músicas que vão cantar a partir da extensão vocal. Luiz Mazza diz: “[Luciano] não tem o grave que eu tenho e eu não tenho o agudo que ele tem”. Ele esclarece que, pelo mapeamento vocal que o produtor musical fez com eles, descobriram que “há uma frequência mediana da voz ali, e [estão] cantando nessa frequência onde as vozes se misturam”.

Para Carol e Ariane, pensar o timbre da dupla teve algumas particularidades por serem somente vozes femininas. Ariane comenta que a maioria das duplas sertanejas é constituída por vozes masculinas e, por isso, fazem “a segunda abaixo”. Como a voz da Carol é feminina, Ariane explica que “tem sempre que mudar os tons e fazer ensaio pra ver qual o melhor tom, tanto pra voz dela [Carol] quanto pra [sua] e para as duas juntas”. Por esse motivo, ela diz que fica “viajando, encaixando a segunda voz”, em especial pelo fato das duas vozes serem femininas. Ela observa que acha mais fácil fazer a segunda voz para voz masculina, porque “os tons dão mais certo pra [ela], porque sempre [vai] pegar mais ou menos acima”. Já cantando com Carol, ela tem que “pegar abaixo ou acima, mais grave ou mais aguda”. Ela depende de como Carol canta: “Se no começo da música ela canta grave e eu vou floreando em cima, então de repente, no refrão, ela sobe a voz e vai para o agudo, aí eu já tenho que cair”.

Carol explica que outra particularidade da dupla feminina é cuidar quando vão cantar músicas em tons mais altos, porque o timbre pode ficar “muito agudinho *nhem nhem nhem*, enjoativo [...], parecendo voz de duas irmãs, aquela voz casadinha, igualzinha, que toda hora não muda nada, não desafina, não faz nada”. Quando elas cantavam e não gostavam do timbre, elas buscam cantar hora “suave, [hora] aguda, médio aguda, faz umas voltinhas, dá uma diferenciada”. Experimentavam “diminuir o tom, às vezes a Ariane entrava uma terça acima, aí pra não ficar também muito enjoativo vai entrando [a voz] embaixo”.

Quando vão cantar músicas que originalmente são cantadas por vozes masculinas, cuidam para “buscar a personalidade [delas], muda[m] o tom, mas não fugindo muito [do original], porque senão fica muito diferente”. Ariane deu o exemplo de uma dessas situações, em que “quebr[aram] a cabeça pra ver que tom que fazia”:

Ariane (CeA): Por exemplo, aquela música do Cristiano Araújo, que explodiu, há um ano e meio por aí, *Maus bocados* por exemplo, o tom dela original é dó, né Carol? A gente faz no mesmo tom original só que oitavado. Então quando o Cristiano Araújo começa a música ele começa no grave "*sei que seu coração falou*" [cantando imitando uma voz grave] e não dá pra Carol fazer nesse tom, então ela entra lá em cima "*sei que seu coração falou*" [cantando com a voz mais aguda], aí na hora que entra no refrão o Cristiano sobe e a Carol desce "*é que eu também passei...*" [cantando], aí para o Cristiano fica agudo, entendeu?

Carol gosta de "cantar mais suave, quando tem que jogar a força jog[a], mas gost[a] mais de cantar dentro da normalidade". Não que não goste de "forçar pra ficar aquela coisa rasgada, aquele negócio assim que eu acho que isso combina mais com a voz masculina entendeu *háa* [imitando] rasgar a voz mais". Ela acredita que, aos poucos, foram "encontrando um jeito de ficar legal o encaixe das vozes".

Igor e Camila, por serem uma dupla com vozes mistas, também enfrentam alguns problemas relacionados à tonalidade e ao timbre no cantar juntos. Igor "tem a voz um pouco grave", e para cantar sertanejo ele acha que "fica um pouco complicado cantar a parte do refrão, porque geralmente é [tom] alto". Por esse fato, eles precisam "adaptar as músicas", então, quando são músicas que o refrão fica em um tom desconfortável para ele cantar, ele "começa cantando e entreg[a] o resto pra ela [Camila][risos]".

Camila explica que as músicas de autoria deles, a grande maioria, é ela quem canta como primeira voz e ele como segunda. Apenas em algumas, ela faz a segunda voz. Igor justifica que essa escolha "é mais pelo timbre mesmo", por sua voz ser grave e ficar "um pouco mais complicado para o sertanejo".

Essa troca de vozes que eles fazem ajuda a não terem que fazer a transposição de tonalidade quando estão cantando músicas e que não são de autoria deles. Camila comenta que, em certos momentos, a banda estranha o fato de não mudar os tons: "*Uai, mas mulher cantar original?*, porque geralmente quando é mulher fica mais alto o tom, mulher sobe dois tons, às vezes, um e meio".

Wellington e Nilo também se utilizam da transposição, mas para pensar no timbre vocal da dupla. Eles ilustram como vão experimentando as tonalidades até ficarem satisfeitos com a sonoridade:

Wellington (WeN): vamos supor assim, que eu alcanço meio tomzinho a mais que o Nilo... Então, às vezes esse meio tom em determinada música, pra fazer uma terça, uma voz um pouquinho mais alta, pode ser que fique confortável para ambos, porque às vezes eu coloco o Nilo pra cantar e ele alcança. Só que a gente já percebeu, quando vai compor principalmente... a gente hoje cria isso... Então, tipo assim: “*Nilo, canta meio tom essa música que... Pega ali... Estava com o capotraste na quinta [casa] volta pra quarta [casa]*”. Ai já fica realmente o Nilo... não que ele não alcançasse [com o capotraste] na quinta [casa]. Então, a gente começou prezar pra não perder essa característica do timbre, porque às vezes, quando a gente começa uma extensão vocal, de repente você pega alguma técnica até inconsciente pra alcançar a nota.

Por experimentarem essa versatilidade na voz, em algumas músicas eles invertem: Nilo que canta como primeira voz passa a cantar como segunda voz e vice-versa. Wellington acredita que essa característica eles não podem perder, pois muitas pessoas falam: “*cara, lembra muito o timbre de vocês e vocês não são irmãos*”. Ele brinca dizendo: “Vai convivendo, vai ficando parecido [risos]”.

Esses aprendizados demandaram tempo de convivência e experimentação, até para que pudessem construir e aprender como cantar sertanejo em dupla. Há de se considerar que “os conteúdos específicos que são interiorizados nas instâncias de socialização primária variam, como é natural, de sociedade para sociedade” (SETTON, 2002, p.143). Igualmente, é preciso refletir sobre experiências musicais socializadoras vivenciadas na socialização primária. Além das instâncias de socialização primária, as duplas entrevistadas se socializaram também nas instâncias de socialização secundária.

Com base em Setton (2008, 2005) e Souza (2008), olho para essas experiências musicais socializadoras entendendo que aprender música não se dá apenas num processo de aprendizagem “formal”, intencional, mas também de uma maneira difusa, no cotidiano, onde se aprende sem ter a consciência de que se está aprendendo.

5 CONSTRUÇÃO DA CARREIRA COMO DUPLA SERTANEJA: OS BASTIDORES DE UMA PROFISSÃO DE SONHOS

Neste capítulo apresento como as duplas entrevistadas se formaram. Também descrevo os caminhos que percorreram para que pudessem levar o cantar música sertaneja em dupla como profissão, e quais escolhas e decisões a construção da carreira exigiu que tomassem. Enfim, pretendo mostrar e analisar os bastidores dessa profissão.

5.1 A formação das duplas sertanejas

5.1.1 Como as duplas começaram

Cada dupla teve sua motivação e maneira para começar. Das oito duplas entrevistadas, três são constituídas por irmãos. Porém, não é porque são irmãos que deveriam obrigatoriamente montar duplas. Como aparece no filme *2 filhos de Francisco*, a motivação para constituir e aprender a ser uma dupla não acontece de forma similar entre irmãos. Segundo o filme, “a primeira formação da dupla composta por Zezé e Emival, e com apelido de Camargo e Camarguinho, é desfeita pela morte do irmão mais novo da dupla em acidente de carro”. Diferentemente de Zezé, Emival “que se encarregava de fazer a segunda voz, parecia não demonstrar total aceitação e interesse no aprendizado e atuação musical” (GOMES, 2006, p. 14).

Igor e Camila começaram a dupla há cinco anos. Foram encorajados por amigos que trabalhavam no meio musical de Uberlândia e que diziam: “*Ah, acho que vocês combinam mais como dupla, pensa nisso!*”. Ambos já trabalhavam com música: Camila cantava em bandas de baile e Igor tocava baixo para bandas e duplas, porém não tinham pensado nessa ideia de formar uma dupla. Não gostavam muito de sertanejo em função do professor que lhes ensinou a cantar: “ele era contra sertanejo, ele falava: *Vocês nunca vão cantar isso, pelo amor de Deus...* e deixou isso meio que um trauma, uma barreira”.

Outro fator que os animou foi que, na época (2008-2009), o mercado da música sertaneja era composto somente por uma dupla mista. Foi então que Igor conversou com Camila e falou: “Camila, sua voz é marcante para o

sertanejo... vamos nós dois!”. A decisão de começar a dupla partiu de Igor e, aos poucos, Camila foi aceitando a ideia. Ulhôa (2004) analisou em seu estudo como os ouvintes de sertanejo avaliavam se a voz de um cantor sertanejo agradava ou não. Segundo a autora, usa-se o termo “‘ter voz’ para qualificar, principalmente pela negativa, as vozes que não devem ser “‘gritadas’ ou ‘graves’”. Nesse sentido, aparecem dois pares para classificação, que se dá “por contraste: gritada x suave e grave x agudo. O interessante é que a preferência é pela voz aguda e suave, o que exige um grande controle vocal por parte dos cantores” (p. 63).

Victor Freitas e Felipe explicaram que o fato de trabalhar com música “não foi uma coisa de momento”. Eles tinham uma banda de *rock* na época em que faziam faculdade. Nessa banda, Felipe era o cantor e Victor tocava bateria e fazia *backing vocal*. Felipe intuiu que “o cenário do *rock* estava difícil demais” e já que tinham mesmo “essa vertente sertaneja”, quando se mudaram para Uberlândia, Felipe tomou uma decisão:

Felipe (VFeF): Vamos cantar sertanejo e vamos fazer sucesso com a música de um jeito que a gente acredita também e que a gente gosta... Só que vamos sair do *rock*, véi... Normal... Vamos levar as influências do *rock* para o nosso som sertanejo igual o Luan Santana fez, igual todo mundo tá fazendo!.

Tomada essa decisão, Felipe resolveu gravar um CD sertanejo com um produtor musical na cidade de Franca/SP e levou seu irmão como acompanhante. Quando chegaram lá, o produtor perguntou para eles: “*Cara, por que vocês não fazem uma dupla!? Gêmeos!? Totalmente diferente! Legal pra caramba!*”. Uma preocupação de todos era porque Victor não cantava, mas, ainda sim, o produtor não deixou de incentivar: “*Por mais que o Vitor ainda não saiba fazer segunda [voz]... vai aprendendo, vai cantando, isso daí é o de menos [...] o timbre de vocês parece, só que você [Victor] só não treinou como seu irmão, mas se você treinar...*”. Com esse impulso dado pelo produtor, Victor e Felipe gravaram o primeiro CD juntos em 2010 e, segundo eles, “aconteceu... a dupla... desde 2010 pra cá”.

Para Ramone (2008), “do mesmo modo que um diretor de cinema bem-sucedido ajuda um ator a se inspirar e a fazer uma interpretação primorosa, o produtor [musical] funciona como um filtro objetivo e ajuda o artista a dar vida a

seus discos”. O autor é produtor musical e escreve que, como produtor, “suas metas principais são criar um ambiente estimulante, ajudar o artista a desenvolver suas ideias e garantir que a interpretação do cantor seja gravada e mixada da maneira devida” (p. 16).

Marco e Mario formaram a dupla há dezessete anos. Antes da dupla, Mario trabalhava como baterista *freelancer*, gravando em estúdio, e como co-produtor musical. Suas ambições eram essas, ser compositor e produtor musical, sobretudo porque era um “cara assim mais de *backstage*”. Ele e o irmão Marco faziam composições, ensaiavam as músicas em dueto para mostrar a alguns cantores e, a partir dessa situação, eles começaram a ouvir: “*Nossa, mas o dueto de vocês é tão bonito, porque que vocês não cantam?!*”. Foi então que Marco começou com a ideia da dupla: “Cara, vamos parar de querer mostrar só para os outros e vamos gravar nossas músicas, vamos cantar! Mas eu sonhei, viu... vendo os artistas no palco assim...”. Marco convenceu o irmão a cantar e começaram a dupla.

Mario ressalta que a motivação para começar a dupla foi diferente do que veem hoje: “Hoje em dia, o sertanejo... você vai ver assim... o cara quis cantar pra ser famoso, cantar pra ganhar dinheiro, porque dá dinheiro, cantor fica rico...”. Ele conta que na época em que começaram (2000-2001) não foram por esses motivos: “foi por gostar de cantar... só que... essas motivações de hoje não estiveram presentes nessa escolha nossa [...], foi por cantar, por gostar de música, [com ênfase] entendeu... De música!”. Marco (MeM) acredita que por não ter sido uma motivação como as que têm visto,

Marco (MeM): Até hoje a gente sofre porque a gente acredita na nossa música, a gente tenta não ser escravo do modismo e fica fazendo: “*Não, agora o que dá certo é isso, então vamos all*”, pois a gente ama fazer... a gente acredita e tenta fazer o que a gente gosta, da forma que a gente gosta. O mercado às vezes muda e não aceita tanto, mas é um risco que a gente corre, é a nossa escolha.

As outras duplas entrevistadas foram constituídas de maneiras diferentes, cada uma com sua história. Luiz Mazza e Luciano começaram de um modo inusitado. Luiz Mazza já estava envolvido no meio musical, na cidade de Uberlândia, fazendo trabalhos como violeiro, e ficou sabendo que Luciano

estava à procura de um parceiro por meio de sua namorada, que trabalhava no escritório de um tio de Luciano. Ele achou curioso “esses negócios assim, sem você conhecer, tá procurando pra cantar é meio estranho [risos]”. Então, a namorada dele, juntamente com o tio de Luciano, marcou um encontro para eles. Luiz Mazza conta como foi o desfecho dessa conversa:

Luiz Mazza (LMeL): Aí a gente sentou, conversou, ele me deu um cdzinho DEMO, que até eu comento hoje que se eu mostrar aquilo daqui uns anos [risos] você chora de rir porque o CD estava horrível né?! [risos] Cantando com várias manias, uns jeitos de cantar errado mesmo essas coisas e tudo, mas o quê que me chamou atenção? O timbre da voz dele! E foi o que me bateu de imediato por ser um timbre diferente, mas aí eu peguei e disse: “*Ah vamos tentar cantar umas músicas*”. E aí, começou meio que ali, a participar um das rodas dos amigos, um do outro no caso, porque a gente não se conhecia e começou esse envolvimento. E a gente começou a cantar umas músicas e viu que dava um dueto legal, tinha, lógico... Tudo a ser melhorado, ensaiado e surgiu dessa forma... E eu brinco que se fosse pelo CD que ele me passou, eu não tinha feito dupla com ele não, pela qualidade não, o que me chamou atenção realmente foi o timbre mesmo.

Wellington e Nilo começaram a cantar juntos por causa da convivência em festas de amigos da faculdade. Nilo tocava violão como *freelancer* para uma dupla de Ituiutaba-MG e, num momento dos *shows*, ele cantava algumas músicas, “fazia um *‘embromation’*⁵⁴ lá cantando uma música internacional”. Depois de um tempo, a dupla acabou, porém, a experiência de ter trabalhado com eles ajudou Nilo a “tirar um pouco dessa timidez”, pois “não cantava de forma alguma”. Foi então que durante essas festas de amigos resolveram montar uma dupla. Wellington já tocava violão também, já cantava e levava o violão para a faculdade, “aí o caderno ele deixava em casa e o violão ele levava”. Wellington e Nilo, em 2016, completaram dez anos de dupla.

Carol e Ariane começaram também de uma maneira diferente. Como elas não tinham uma vivência anterior com música sertaneja, perguntei de onde vinha a vontade de cantar sertanejo. Elas me responderam que era “por causa do mercado. Do público. Caiu no gosto do público. Colou, e parece que não vai sair tão cedo, né?! E eu gosto. Particularmente, eu gosto muito” e

⁵⁴ Expressão usada por músicos e cantores populares para se referirem à música que foi tocada ou cantada de maneira improvisada, sem ensaio prévio e sem preocupação técnica.

também “aqui na nossa região, né?! Não tem como fugir”. A região do Triângulo Mineiro, conforme Ulhôa (2004), é uma região sertaneja e a fidelidade dessa música na região não é algo recente, “pois a área tem sido berço de grande parte das tradições musicais das quais o gênero surgiu” (p. 58).

Ariane contou que sempre quis cantar, mas por questões pessoais tinha abandonado esse projeto. Foi então que, em 2013, disse: “Ah, é a vez! É agora!”. Ela conhecia Carol “de vista” na faculdade: “a gente conversava só oi e tchau”. Mas Ariane sabia que Carol já se apresentava cantando junto com o pai. Então, depois de amadurecer a ideia, ela decidiu mandar uma mensagem para Carol via *Facebook*: “E aí você anima em cantar? Você anima fazer uma dupla?” “Eu falei logo de cara assim”: “Eu sou a segunda [voz] [risos!]. E Carol respondeu: “vamos conversando, vamos marcar pra gente se encontrar”.

Carol se mostrou um pouco apreensiva num primeiro momento, pois havia tentado montar uma dupla com um rapaz, pouco tempo antes de Ariane convidá-la, porém essa tentativa não tinha dado certo. Assim, quando marcaram uma conversa, também já cantaram juntas pela primeira vez e sentiram que “a voz casou”, porque “não adianta só a vontade de querer fazer aquilo, sendo que às vezes não combina. Os timbres, às vezes pode ser, ou muito agudo, então essa questão da combinação de timbre tem que rolar. Às vezes a pessoa canta muito, mas o timbre não agrada é enjoativo”.

Lucas Reis e Thácio se conheceram em 2003, quando faziam parte da orquestra infanto-juvenil de viola caipira de Uberlândia. Nessa época, cada um já tinha sua dupla, Lucas Reis com seu avô e Thácio com um tio, mas os dois estavam sempre juntos, pois gostavam “de tocar, de cantar, de criar as coisas, de criar arranjo, tipo, era moleque, a gente não tinha o que perder. Todo dia, toda hora era um motivo pra gente encontrar, de tocar, então ali foi criando um laço massa sabe?!”. Thácio lembra que às vezes o que eles faziam era “jogar *videogame* e tocar viola”.

Como os parceiros que eles tinham decidiram seguir outros rumos, Thácio recorda que, a partir disso, eles resolveram começar a dupla:

T: Uai, o Lucão me ligou era num domingo: *Negão, preciso falar com você*. Pior que a gente tinha o... Eu ainda moro perto

de onde eu morava, e o Lucão sempre morou aqui, eu moro lá do outro lado da cidade, aí falei: “*Lucão, vou praí*”. Ai só deu eu pegando os ‘busão’ e vindo pra cá. Aí ele: “*Não Negão, tá difícil, tá difícil com o parceiro, ele tem uns compromisso pra fazer ainda, e... vamo mexer?*”“- Vamo, pô!”. E daí estamos aí, mexendo até hoje.

Lucas complementa que “de um sonho de tocar em encontro de violeiros, de conhecer os violeiros antigos, acabou virando trabalho”. O que foi uma surpresa para eles: “A gente não esperava que ia acontecer isso, que o povo ia abraçar a gente da forma que tá abraçando e a gente resolveu levar como profissão”. Hugues (1955) escreve sobre a “passagem através do espelho”, quando se faz a passagem do mundo leigo para o mundo profissional. Participar dos encontros de violeiros era o que eles almejavam e não esperavam que um dia fariam “a passagem pelo espelho”, e que aquele sonho se tornaria um trabalho.

Neto e Ralf tinham outras duplas antes de formarem a dupla deles. Ralf morava em Ituiutaba/MG e cantou em dupla com seu irmão por quatorze anos. Terminaram a dupla porque o irmão resolveu trabalhar com outras atividades e Ralf estava passando por um momento pessoal “meio perdido”. Nessa época, ele resolveu se mudar para Uberlândia e começou a trabalhar no ramo imobiliário, conforme relata: “não pensava, na minha cabeça não queria mais música, não vou mexer com música mais...”. Quando chegou em Uberlândia, a atividade em que ele estava trabalhando não estava “fluindo da maneira” que ele imaginou. Conheceu um rapaz de Uberlândia também, que é músico, e montou “uma dupla com ele”. Mas Ralf achou que “não deu aquela... não deu liga... a dupla num... a gente era muito... acho que a gente era muito parecido... por isso que não deu certo... eu muito calado e ele calado também”.

Neto mudou-se de Ribeirão Preto-SP para Uberlândia na tentativa de “cantar na noite”, até que encontrou “um camarada” e montou uma dupla, como conta: “a gente ficou junto uns seis, sete anos”. Por algumas incompatibilidades, decidiram encerrar a dupla.

Neto conheceu Ralf vendo-o cantar com outra dupla que Ralf tinha, e também por se encontrarem em “resenhas⁵⁵ de amigos”. Neto “era fã da primeira do Ralf, fã do jeitão dele assim, um cara muito simples”. Quando Neto

⁵⁵ Resenhas - refere-se a um encontro com os amigos, como um *happy hour*.

desfez a dupla que tinha, ele fez uma lista em sua cabeça de possíveis primeiras vozes para serem parceiros dele, e “o primeiro dessa lista era o Ralf”. Então, ele ligou para o Ralf e comentou que estava “desmanchando” sua dupla, e “que estava querendo arrumar um parceiro”. Eles marcaram uma conversa e Ralf decidiu: “Rapaz, com você eu vou, vamos arriscar, ‘vambora’, vamos meter a cara”. Eles, então, começaram a dupla e já estão juntos há seis anos.

Foi possível observar que constituir uma dupla passa pelas histórias de vida e socialização musical individual. Quando encontram um parceiro para cantar, passam a viver não mais os sonhos individuais, mas sim os coletivos, que são idealizados e trilhados.

5.1.2 Escolha do nome da dupla

Ao decidirem cantar juntos e formar uma dupla, uma questão que ocorreu foi em relação ao nome da dupla. Como representar uma unidade, já que são duas pessoas cantando juntas, mas que não são uma banda? Como resolver? Como vai soar melhor? Que nome vem primeiro?

Várias duplas usam pseudônimos, como, por exemplo, Tonico e Tinoco que se chamam João e José; Chitãozinho e Xororó, que são José Lima e Durval; Zezé di Camargo e Luciano, que se chamam Mirosmar e Welson. Essa prática surge desde os primeiros registros de duplas sertanejas. Nos tempos atuais, essa troca de nomes se dá, na maioria dos casos, como estratégia de *marketing* da dupla, pois os novos nomes facilitam na hora da divulgação do trabalho.

Algumas duplas não utilizam o recurso do pseudônimo, optando em utilizar o nome de batismo. Nesses casos, a escolha pode se efetivar pela função do cantor na dupla, se ele é primeira ou segunda voz, como com Jorge (primeira voz) e Mateus (segunda voz), ou devido à sonoridade da pronúncia, que também está relacionada à questão comercial. Nesse caso, por exemplo, fica melhor anunciar o show de Victor e Léo (termina com uma vogal) do que de Léo e Victor (termina em consoante).

Igor e Camila resolveram esse ponto pela sonoridade. Se fosse “Ca mi la E I gor [ênfatisando as sílabas] “Camililgor...” não dá certo...”, pois ficam “Duas vogais juntas... aí Igor e Camila fica mais fácil”. Com a dupla Neto e

Ralf, eles suprimiram nome e sobrenome, pois consideravam que ficava “facinho demais, bom de achar na internet...”

No início, Lucas Reis e Thácio eram Lucas Reis e Thácio Candido, mas a dupla começou a se sentir incomodada porque, ao anunciarem os *shows*, sempre erravam a pronúncia do nome: “ficava Thacicandido... nunca falava Thácio...”. A solução que encontraram foi tirar o sobrenome de Thácio, justificando que “Thácio é negão, violeiro, canta grosso... não tem nenhum uai, só ele pô! Não precisa de um nome composto. Agora Lucas, nossa, você acha em qualquer lugar... [risos]

Luiz e Estevão são Luiz Mazza e Luciano. Eles resolveram usar pseudônimos porque acharam que os nomes Luiz e Estevão ficavam parecidos com o nome de um político⁵⁶. Alguns amigos aconselharam usar um nome composto, já que outras duplas que estavam surgindo na época utilizavam o mesmo recurso. Daí, a sugestão era que Luiz utilizasse o Mazza, que era como alguns amigos o chamavam por algumas semelhanças que ele tinha com o ator Mazaropi. Então, “o Mazza é de Mazaropi”. Certo dia, Luiz estava rascunhando alguns nomes: “Luiz e Estevão, Estevão e Luiz, Estevão e Gabriel, Rafael e tinha muitos... Rafael... essas coisa e tal”. Ele resolveu mostrar para uma prima as opções e ela sugeriu Luiz Mazza e Luciano. Depois da sugestão, Luiz parou para pensar na pronúncia: “**LU**iz - Mazza, **LU**ciano... Luiz Luciano então algo que deu assim liga na hora [...] e até hoje as pessoas, muitas pessoas, já abreviam e fala: ô *Mazza!*”.

A escolha do nome da dupla também implica dizer que, ao unirem um nome ao outro, a dupla passa a responder por uma unidade. Apesar de cada um ter um nome na dupla, o nome não é mais do fulano ou do ciclano, é o nome da dupla.

⁵⁶ Ex-senador Luis Estêvão de Oliveira Neto, do partido atual PRTB.

5.2 Caminhos que tiveram que percorrer para levar o cantar sertanejo em dupla como profissão

“Cantar era buscar o caminho que vai dar no sol”

(Milton Nascimento)

5.2.1 Como aparecer no mercado? Onde cantar? Quem ajuda?

Cada dupla teve um motivo para ter seu início. Independente de quais foram os motivos, o que todas têm em comum é o fato de quererem cantar juntos e levarem esse canto sertanejo em dupla como profissão. Um ponto de partida para iniciar a carreira foi descobrir espaços para que pudessem se apresentar cantando.

Lucas Reis e Thácio acreditaram que um caminho possível era se apresentar em festivais de viola. Algumas vezes, eles iam, ganhavam em primeiro e “chegavam sorrindo”, em outras iam e “nem ganhava nada”. Mas teve um festival que ganharam o prêmio de melhores violeiros e foram premiados com “oito conto” [oito mil reais]. Essa vitória foi “o pontapé” para poderem gravar o DVD. Depois que gravaram o DVD, não podiam mais participar como amadores, pois uma das regras era que quem tivesse trabalho gravado já estava numa categoria profissional. Não posso dizer como os organizadores do festival chegaram a formar essa ideia de distinção entre as categorias. Sobre isso, faço uma analogia ao que Morato (2009), através de Hennion (1999), busca conceituar sobre o que seriam essas categorias amador e profissional. O amador é “o consumidor de música”, ele é “o filho do recente casamento da música com o mercado, cuja união somente poderia ser consumada uma vez que as técnicas possibilitaram que a música se tornasse bem e serviço” (HENNION, 1999 *apud* MORATO, 2009, p. 46). Nesse sentido, penso que a diferenciação das categorias se dá pelo fato de que, quando se tem um material gravado, você passa a ser um “fornecedor” de música e não mais “consumidor”.

Após essa gravação, eles passaram a fazer os *shows* de encerramento dos festivais e já começaram a aparecer como Lucas Reis e Thácio. No final de festivais que têm *show*, são as duplas renomadas do meio caipira que se apresentam, por isso, eles nem acreditavam que “um dia ia fazer *show* no

mesmo dia que Goiano e Paranaense⁵⁷ no caso, quando ainda tinha o Goiano”. Com essas apresentações, eles tinham conseguido alcançar o público que eles queriam, que é o público da viola, que “é um público fiel, só que é um público muito pequeno”, e eles queriam “abraçar o sertanejo”. Então, eles concordaram que era a hora de irem “pra outros patamares”. Foi assim que começaram a fazer *shows* em casas de música sertaneja, e gravaram o CD *Sertanejo é assim*. Para eles, o trabalho “já veio com outra cara, o povo universitário, a gente fala o universitário porque é o público maior, sertanejo mesmo...”. O público “começou abraçar a dupla”, fazendo com que eles comessem “a despontar devagarzinho”, como descrevem: “A gente não é aquelas coisa não... mas nós estamos indo tipo formiguinha, mas vai subindo [risos]”.

Quem os ajudavam e ainda ajudam são os pais de Lucas Reis. As participações nos primeiros festivais foram resultado das pesquisas feitas via internet pela mãe de Lucas. Sobre isso, Lucas diz:

Lucas Reis (LReT): A dupla Lucas Reis e Thácio o ‘E’ é meu pai e minha mãe... Não tenho vergonha de falar pra ninguém, eu tenho muito orgulho disso. E até hoje nada mudou, a família da gente sempre esteve presente, indiretamente ou diretamente tá ali com a gente.

Lucas ressalta ainda que os pais “sentem na pele” o que eles passam e “a gente passa o que eles passam, de vontade de ajudar, de vontade de...”. E completam: “A gente não tem empresário, a gente não tem investidor e a gente graças a Deus tá rodando⁵⁸, o povo tá abraçando, a gente tá começando a bater de frente com cachorro grande, que a luta é meio desigual”. Essa fala está bastante relacionada ao investimento e às possibilidades de participarem do circuito comercial da música sertaneja⁵⁹.

⁵⁷ Dupla formada por Goiano (Valdomiro) e Paranaense (João Roberto). Formaram a dupla nos anos 1980, quando saíram de seus estados, Goiás e Paraná, e se conheceram em São Paulo.

⁵⁸ Estar viajando para cantar.

⁵⁹ Existem no Brasil grandes escritórios de agenciamento artístico, específicos para compra e venda de *shows* de música sertaneja. Esses escritórios funcionam na base da lei da oferta e da procura. Como cada escritório tem vários cantores e duplas, eles conseguem fazer a prática da venda casada. Por exemplo: se um contratante está realizando um evento de três dias e deseja comprar o *show* da principal dupla do escritório, o vendedor do escritório pode vender a data do *show*, porém com a condição de que o contratante leve o *show* de outro artista do escritório também. Se comprarem *shows* de mais de um artista, o escritório, dentre outras práticas, que são realizadas no comércio de *shows*. Os três maiores são: Audiomix:

Eles destacaram que têm muitos amigos no meio que os ajudam muito. São produtores musicais, produtores de vídeo, cantores que fizeram participação no último DVD, que gravaram, que os apoiaram. E enfatizam que “não é porque não vai ter um empresário forte... que a gente não vai desistir, porque eu acho que dinheiro não é tudo não...”

Para surgir no mercado⁶⁰, Carol e Ariane marcaram “o dia do lançamento da dupla”. Elas fizeram um *show* para mostrar: “viemos aqui pra isso, nós estamos com esse projeto e a partir de agora contamos com vocês”. A produção do *show*, o financeiro, o contato com contratantes, era feito por elas. Tinham o auxílio do pai de Carol como produtor musical, que as ajudavam nos ensaios com a banda.

Nesse caso específico, durante a entrevista, tivemos que fazer uma pausa, pois um contratante estava ligando, querendo fechar um *show*⁶¹ com elas. Para elas, “é mais complicado a pessoa se vender porque as pessoas choram [pedem desconto]”. Explicaram que bem no começo elas se vendiam⁶² mais. Elas ligavam para “barzinho, boate” ou iam pessoalmente, mas, depois de um tempo, as pessoas começaram a ligar.

Para divulgarem a dupla, elas começaram a fazer participações em *shows* de outras duplas, e sentiram que quando começaram “a correr atrás assim mesmo a gente viu que é um pouco difícil”. Perceberam que é mais “difícil do que imaginavam”, porém refletiram: “se a gente não correr atrás a gente vai ficar na zona de conforto”. Com isso, mudaram algumas atitudes também em relação às “palhinhas” em festas de amigos, de forma a não ficar “prostituindo” a dupla: “como a gente definiu ser profissional a gente tem que valorizar, se a gente não valorizar, né?!”.

Carol e Ariane, por serem uma dupla feminina, contaram que sofreram alguns preconceitos, como, por exemplo, quando se produziam para ir aos *shows* e escutavam expressões: “*aí é só bonita, canta nada*, ou ainda, *não tem qualidade, veio aqui só mostrar as pernas*”.

<http://www.audiomix.com.br/> FS Produções Artísticas: <http://fspa.com.br/site/>; Talismã Music: <http://www.talisma.art.br/site/>

⁶⁰ Ter visibilidade, ser conhecido.

⁶¹ Fechar um contrato de *show*.

⁶² Fazer a venda de *show*.

Elas também falaram sobre a vontade de ter um empresário, pois têm “muita coisa pra você prestar atenção”. O anseio delas era se preocupar “só na hora que sobe no palco e dali pra frente, e a hora que acabou o show...”, pois afirmam que “os bastidores é que cansa!”.

Os primeiros locais que Igor e Camila cantaram como dupla foram barzinhos e boates que tocam sertanejo. Cantavam “90% sertanejo” e levavam “uma coisinha [outros gêneros musicais] com a gente”. Quem ficava responsável pelo contato com os contratantes era o pai deles, porém ele estava fechando “as coisas [shows] meio que de qualquer jeito”. Por conta disso, a dupla achou melhor Camila assumir essa responsabilidade, pois, às vezes, era o mesmo *show* porém, Camila conseguia fechar “dez vezes melhor [risos]”. Ela [Camila] “pegava o contato de alguém que pega show⁶³ na cidade e ligava e: *ó eu tenho uma dupla, vou te mandar alguma coisa [...]* eu sempre fui atrás, nunca fiquei esperando não... Agora é que a gente não está pegando mais nada...”.

Eles fecharam uma parceria com um gestor de carreira de São Paulo/SP, pois sentiam que estavam “sem norte”, pois não sabiam o que fazer já que “tocavam em tudo quanto é lugar”. Investiram “30 mil num CD, mas não tinha ninguém pra divulgar, a gente não sabia o que fazer, qual era o rumo que a gente tinha que tomar”. Contudo, agora eles sentem que estão “com um norte melhor, ele [gestor de carreira] está trabalhando”. A partir desse gestor de carreira, a dupla sentiu que “melhorou demais”, fazendo “televisão maior⁶⁴, rádio, já tem muitas rádios tocando”. Fizeram *shows* de duplas de renome e também começou a aparecer “muita coisa que não esperava[m]... é devagar, mas a gente tem paciência”. Ao lembrar dessas situações, Igor (IeC) conclui:

Igor (EeC): Acho que era isso que a gente precisava... Claro que precisa de dinheiro [risos], mas, por enquanto, a gente tá tentando, quem sabe uma hora chega um... Aparece um investidor e dá certo... Se não aparecer nenhum, ele falou que mesmo assim vai dar certo a gente ir reinvestindo... Vai ganhando o dinheiro do show e vai reinvestindo. É o caminho que a gente tá tentando... É isso aí que aconteceu [risos].

⁶³ Fechar um contrato de *show*.

⁶⁴ Emissoras de tevê que têm maior audiência.

Wellington e Nilo, quando decidiram “levar a sério cantar”, começaram a cantar em barzinho. Uma primeira preocupação foi deixar de ficar cantando nas festas dos amigos, porque eles achavam que se alguém pagasse para vê-los cantar num local, e estivessem, “de certa forma tão, vamos dizer, fácil” em outros lugares, isso poderia prejudicá-los.

Inicialmente, para conseguir os barzinhos como locais de apresentação, eles faziam o papel de empresário, o que ficava mais a cargo de Wellington. Ele ligava no bar e: “*Oi, tudo bem? Tal?* Ligava num bar, ia lá pegava um cartãozinho do bar, ou então: *Me deixa dar uma palhinha⁶⁵ pra vocês verem nosso trabalho*”. Wellington explicou melhor como funcionava essa “palhinha”, como se fosse um cartão de visita da dupla:

Wellington (WeN): A isca muitas vezes era a palhinha [...] Ia, num dia, no intervalo de um outro artista a gente fazia uma apresentação, fazia três músicas, às vezes tinha lugar que fazia até um pouco mais e eu acho que era a melhor forma, era o melhor cartão de visita...[...] Isso na época as vezes não passava uma credibilidade, o próprio artista chegar num bar, o próprio artista pedir a oportunidade, as vezes [os donos de bar] achavam que era uma brincadeira, sabe?! Às vezes a pessoa achava, “*não esses cara tá querendo tipo farrá*”... “*ta querendo ta na noite*”...

Atualmente, eles não têm mais a necessidade de fazer esse tipo de função, pois agora a carreira deles é gerenciada por um escritório que presta serviços de assessoria e gerenciamento de carreiras artísticas.

Victor Freitas e Felipe tiveram empresários para cuidar da carreira desde o início. Com o primeiro CD que gravaram, conseguiram um empresário de Bom Despacho-MG. O *start* da dupla foi lançar o CD e distribuir cópias gratuitas na região de “Pompéu, Bom Despacho, Nova Serrana”, em Minas Gerais. A partir dessa ação, eles começaram “rodando⁶⁶ ali já, tendo essa experiência”. Fizeram *shows* com cantores sertanejos renomados, “isso já nos primeiros seis meses de carreira... nossa! foi bem... [...] Foi um negócio bem assustador! assim... pra gente... pra aprender na marra mesmo!”.

⁶⁵ Fazer uma intervenção, por convite, no *show* de outrem. No caso do texto, fazer demonstração de repertório cantado ou tocado no intervalo da apresentação de alguém.

⁶⁶ Viajar para fazer *show*.

Dentro desse cenário, Victor Freitas e Felipe foram aprendendo pelos hábitos que foram construindo diante das novas situações profissionais que estavam vivendo. Para Gomes (2009), “essa aprendizagem pode ser explicada, como vê Lahire (2002), por impregnação de hábitos” (p. 114). Lahire *apud* Gomes (2009) apresenta “aspectos da socialização como importantes para a compreensão da transmissão cultural” (p. 115). Esses aspectos podem ser efetuados de três maneiras:

1) Por treinamento ou prática direta (os indivíduos se socializam – constroem suas disposições mentais e comportamentais – através de participações diretas em atividades recorrentes); 2) pode ser o resultado (não necessariamente querido) de um efeito mais difuso do agenciamento ou da organização de uma ‘situação’ dada (o que pode chamar-se ‘socialização silenciosa’); 3) também pode cobrar a forma de uma difusão por impregnação ou habituação ou de uma inculcação didática de (valores, modelos, normas) através de discursos ou imagens, sem que tenha havido exercícios ou posta em prática (LAHIRE, 2006 *apud* GOMES, 2009, p. 115-116).

Passado um tempo, eles encerraram a parceria com o primeiro empresário e se concentraram em outro caminho que acreditaram ser possível: a participação em um programa de televisão, o *The Voice Brasil*⁶⁷. Eles fizeram os testes e foram chamados, mas não foram ao ar por questões de regras do programa, quando não podem passar para a fase seguinte mais de quarenta e oito cantores. Além disso, teriam que ficar à disposição do programa, porque, também pelas regras do mesmo, deveriam assinar um pré-contrato que só iria “expirar nos três meses do programa, porque pode ser chamado a qualquer momento”. Durante esse tempo, outro empresário estava interessado no trabalho deles. Ele aguardou encerrar o vínculo com o programa e continuou gerenciando a carreira da dupla.

Eles também tiveram a oportunidade de cantar uma música na gravação do DVD da dupla Victor e Léo⁶⁸. Essa participação deu uma grande visibilidade para a carreira deles.

Depois de montada a dupla, os primeiros lugares onde Luiz Mazza e Luciano cantaram foram nas festas dos amigos. Em uma dessas festinhas

⁶⁷ Reality show de música.

⁶⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DrOlwpbust8>

estava um dos amigos que tinha uma relação próxima com um empresário do *showbusiness*. Ele disse que tentaria ajudá-los de alguma maneira. Foi então que, a partir desse contato, eles conseguiram fazer “o primeiro show meesmo”, que foi a abertura do show de Victor e Léo, em Monte Alegre-MG. Eles também tocaram em barzinho antes de começarem a fazer outros trabalhos, além de terem feito muitas aberturas de *shows* para outras duplas que se apresentavam na região.

Um sonho que Luiz Mazza e Luciano tinham era de ouvir uma música deles tocando em uma rádio de música sertaneja de Uberlândia. Depois que gravaram um DVD (tema que será discutido no próximo capítulo), o produto “chegou nas mãos do pessoal da Rádio e TV Paranaíba, sem a gente saber!”. Depois, um dos diretores de programação da rádio ligou para a dupla marcando uma reunião, pois queria saber se eles tinham empresário, “como é que estava esse trâmite todo”, já que não os conhecia. Luiz Mazza e Luciano, ainda inexperientes, chegaram com uma cópia simples do material deles e o diretor da rádio deu uma dica de como eles deveriam apresentar o material: “*Gente, pelo amor de Deus... Para de fazer isso... O trabalho de vocês é bom faz um CD com a capinha, certinho e vai divulgar esse CD... Não faz isso aqui mais não*”. Depois dessa conversa, o diretor avisou que iria entrar com uma música deles na programação da rádio. Depois que a música começou a tocar na rádio, eles chegaram “a participar de vários eventos vinculados à rádio, ou seja, deu um salto ali de proporção de mídia, de propaganda e até de reconhecimento mesmo, foi algo que mudou bastante pra gente”.

Outro desdobramento dessa gravação foi a participação em um quadro no programa de televisão *Domingão do Faustão*⁶⁹. O quadro se chamava *Garagem do Faustão*, onde cantores participavam de duelos via internet e o vencedor se apresentava no palco do programa, ao vivo. Em um dos duelos, uma dupla de Brasília participou com uma música de Luiz Mazza e Luciano, que havia sido gravada no DVD. A dupla de Brasília não venceu o duelo, mas acabou divulgando a música da dupla de Uberlândia.

Esse mesmo quadro *Garagem do Faustão* tinha um conteúdo extra que era veiculado via *site* da Rede Globo e que se chamava *TV Garagem do*

⁶⁹ Programa exibido aos domingos pela Rede Globo.

Faustão: Dando uma moral. Nesse conteúdo extra, alguns cantores e produtores reconhecidos na mídia faziam um comentário sobre algum cantor ou dupla. Luiz Mazza conta como foi:

Luiz Mazza (LMeL): E sem a gente saber de nada um belo dia a gente... Falaram pra gente e a gente entrou, o Mariozinho Rocha, que é o diretor musical da Globo, num quadro desse, avaliando um vídeo nosso que tinha participado do *garagem* e avaliando o vídeo e dando moral... Tipo... Algo que ele falou assim sobre a viola, sobre um pandeiro na música sertaneja que é algo que pra nós já era comum, mas pra um cara igual ele, acho que não tinha essa noção, e ai ele pegou e comentou esse vídeo⁷⁰.

Após esse depoimento de Mariozinho Rocha, eles foram convidados, com o auxílio de um empresário do Rio de Janeiro, para participarem do *TV Garagem do Faustão* via *web* no Projac, na cidade do Rio de Janeiro-RJ. Durante a gravação desse programa, eles receberam a notícia de que uma música deles estaria na trilha sonora de uma novela da Rede Globo⁷¹. Para divulgar a trilha sonora da novela, a dupla participou do Programa *Video Show*, também veiculado pela Rede Globo. Posteriormente, tiveram outra música do DVD incluída em uma coletânea de músicas da gravadora Universal Music – O melhor do sertanejo universitário 3⁷². Passado um tempo, eles romperam com o empresário por questões contratuais. Mas, mesmo sem um contrato formalizado com outro empresário, Luiz conta que continuaram trabalhando o CD/DVD normalmente. Ficaram quase três anos sem gravar e gravaram outro DVD em setembro de 2016.

Neto e Ralf não tiveram muitas dificuldades em conseguir os espaços para cantarem devido às experiências com duplas anteriores, pois os donos de casa de *shows* e bares de Uberlândia já os conheciam. Perceberam que os contratantes gostaram mais dessa nova configuração de dupla, sem os antigos parceiros. Em alguns lugares onde Neto cantava com seu antigo parceiro, “lugar que pagavam pouco demais”, eles deixaram de se apresentar, passando a selecionar melhor os locais onde gostariam de cantar, pois têm casas de

⁷⁰ Link para o quadro “Tv Garagem do Faustão: Dando uma moral” no dia da participação de Luiz Mazza e Luciano: <https://www.youtube.com/watch?v=iWAcaMfsMpA>

⁷¹ Trilha sonora novela Araguaia: <https://www.youtube.com/watch?v=OCYFcTWFjhM>

⁷² Sertanejo universitário 3: <http://www.radio.uol.com.br/#/volume/ronny-e-rangel/o-melhor-do-sertanejo-universitario-3/20909>

shows que funcionam como “uma vitrine... dali a gente pega muito *show*⁷³”. Ressaltaram a importância dos amigos terem ajudado no início da dupla. Um amigo patrocinava o som, outros auxiliavam com recursos para a gravação do CD, pois como não têm investidor eles “dependem dessas parcerias”.

Depois de um ano de dupla, surgiu o interesse de um empresário trabalhar com eles. Eles avaliaram que “foi bom até certo ponto, valeu, mas depois já não estava tão legal, estava meio parada a dupla”. O que não estava legal para Neto era porque a música é muito importante para ele, até porque ele “vive de música já faz certo tempo”. Por isso mesmo, ele respeita demais a música e quando começa “a ver que tá meio parado, meio estagnado”, isso vai lhe deixando maluco. Eles resolveram, então, encerrar o trabalho com o empresário. Pela forma como contaram, foi um momento delicado na carreira deles, pois envolvia questões contratuais.

Após desse episódio, a dupla retomou a função de “comandar a carreira”. A primeira reorganização foi em relação ao *site* da dupla: “Coisa que a gente tinha no *site*, mas não era do jeito que queria que fosse... hoje nós vamos ter”. Um exemplo disso correspondia à discografia da dupla. Terão também “um clipe no nosso canal do *YouTube* e logicamente no site, vídeos de *shows*...”. A finalidade de ter esse material organizado é para “poder mostrar para o contratante”. Eles também destacaram que com a retomada do comando da carreira “o caminho tá bem mais florido... Tá bonito de ver [risos]”.

5.2.2 Mudança de cidade por causa da dupla

Para duas duplas entrevistadas houve um momento em que escolheram mudar de cidade. O objetivo era dar continuidade e buscar novas oportunidades para a carreira.

Victor Freitas e Felipe voltaram de Belo Horizonte para Uberlândia “por causa do cenário” da música sertaneja. Eles tinham um primo que era *promoter* de festas e que os ajudou na inserção em boates da região. Quando perceberam que tinha acontecido “uma caída” na carreira, pensaram: “*vamos pra Goiânia/GO pra ver se a gente arruma outro empresário lá*”. No tempo que

⁷³ Fechar contrato de *show*.

moraram na cidade de Goiânia, eles tocaram “em algumas boates de lá”, fizeram “várias participações, mas *show* mesmo a gente fez pouco, né?[...] Só correndo atrás de empresário, olhando, mostrando... Em cantar por mostrar”.

Wellington e Nilo mudaram-se de Ituiutaba/MG para Uberlândia pensando na carreira da dupla. Eles escolheram Uberlândia por ser a cidade mais próxima da cidade natal deles, devido à logística para “andar na região” fazer *shows*, por acharem que seria melhor a oferta de barzinhos. Quando tomaram a decisão da mudança, eles tinham em mente o seguinte:

Nilo: Se a gente tocava em Ituiutaba - MG toda sexta e sábado, revezando os bares de lá, a gente imaginou que, por aqui ser maior, a gente ia tocar de quarta a domingo, aí quando chegou aqui foi também um choque porque realmente não tinha tanto assim não...

Wellington: A oferta de bares poderia ser maior, porém a oferta de artistas também eram maiores e muito mais fechados, porque as vezes em cidade do interior acaba que um ajuda mais o outro sabe assim... e a gente sentiu bem isso...teve lugares que falou assim: *Ah aqui não toca qualquer um...*

O primeiro ano de mudança deles “foi beeem... bem difícil”. Ainda assim, não quiseram “dar pra trás”. Eles contam que “na verdade a gente nunca foi de confessar pra nossas mães e familiares que ficaram pra lá que tipo assim *ai, tá difícil demais aqui...*”.

Nota-se que esses deslocamentos que as duas duplas fizeram têm a ver com a busca da realização dos planos, que é conquistar um público cantando música sertaneja, com o “*para cantar nada era longe*”, descrito na música *Bailes da vida*⁷⁴, interpretada por Milton Nascimento. Essas mudanças não foram isentas de imprevistos, porém as duplas conseguiram encontrar caminhos diferentes em novos lugares.

5.2.3 Viver de cantar: os cachês

Uma das preocupações que as duplas entrevistadas tinham era conseguir *shows* para alcançarem o sustento financeiro por meio da atuação musical.

⁷⁴ Composição de Fernando Brant e Milton Nascimento.

Wellington e Nilo mostraram essa apreensão principalmente pela decisão da mudança de cidade. Ficavam preocupados porque “não conseguia tocar, e tinha aluguel pra pagar no final do mês”. Muitas vezes, quando conseguiam tocar, o cachê era pouco: “Às vezes ganhava R\$70,00 tinha que pagar R\$60,00 do som. E no máximo uns R\$10,00 pra por de gasolina. Sorte que a janta a gente ganhava, já era menos um gasto [risos]”.

Muitas vezes, a solução que eles encontravam era voltar a Ituiutaba para fazer alguns *shows* até conseguirem “espaço na cidade” de Uberlândia-MG. Outra cidade que eles procuravam trabalho era Caldas Novas/GO, na qual, por ser uma cidade turística, eles conseguiam se apresentar em vários bares na época de temporada.

Carol, nas primeiras conversas que teve com Ariane, disse a ela que queria cantar “pra ganhar dinheiro”, para fazer disso a profissão delas e não “pra ser famosa, pra fazer sucesso”. Depois de um tempo de dupla, ela pode falar: “Eu consigo viver tranquilo... Nem tão tranquilo, mas eu consigo viver só cantando, então assim, pra mim, é uma satisfação e era... O meu maior medo de não ter salário fixo, não ter nada e não dar conta de pagar as minhas contas”.

Ainda sobre o sustentar-se financeiramente, elas explicaram que o trabalho com a dupla é diferente de um músico *freelancer*:

Ariane (CeA): Músico *free* é mais fácil arrumar trabalho, um chama aqui, outro ali”, mas com a dupla é diferente, “a dupla é assim, tem show da dupla? Tem. Não tem? Não tem. Não tem como você ir igual músico que trabalha com todo mundo é mais fácil de sobreviver. [...] A dupla não, já tem que ter um cachê mais ou menos fixo.

Carol e Ariane ilustraram que têm que estipular um valor médio para a dupla, “porque senão a gente canta num barzinho que ganha 50 reais, no outro a gente quer exigir que ele pague 300 reais... aí... um conta para o outro também... então, a gente põe uma média”.

Elas perceberam que há uma diferença de atuação profissional entre a dupla e os músicos *freelancers*. Essa diferença pode ser entendida a partir da ideia de multiplicidade profissional, que é característica das profissões em música (TRAVASSOS, 2002). Enquanto os músicos tocam com várias

peessoas, elas, enquanto dupla, se veem limitadas, pois envolve a construção da carreira delas. O entendimento é que se elas passam a fazer *freelancers*, como os músicos, elas perdem a identidade enquanto dupla.

Nota-se que ser profissional em música tem uma forte ligação com o sustentar-se financeiramente, nesse caso, por meio do cantar. As duplas se deparam com preconceitos, ainda presentes na sociedade, relacionados à desvalorização do trabalho musical. São preconceitos enraizados na ideia da música e das artes enquanto lazer, porém quem a faz, quem proporciona o lazer, necessita investir na carreira, seja no aluguel de equipamento, na contratação de profissionais, no transporte. Cada apresentação, por menor que seja, gera custos tanto para quem contrata a atração como para quem é contratado.

5.3 Gravação - Para que? O que?

Nesse processo de construção de carreira, um momento pelo qual todas as duplas entrevistadas passaram foi pela gravação. A gravação tem como principal finalidade a divulgação do trabalho, o qual, posteriormente, servirá para que os artistas consigam locais para se apresentarem. Nesse processo de “gravar para que?” existe a escolha do que gravar. Essa escolha, segundo Nilo (WeN), tem a ver “com que público você quer pegar”. Atrelado a essa questão está a escolha de quais músicas gravar e, também, onde gravar.

5.3.1 Gravar para que?

Como dito, o principal motivo das duplas gravarem é a divulgação do trabalho. A gravação tem o papel de cartão de visita da dupla. Assim como existem diversos modelos de cartão de visita, as duplas também têm diferentes maneiras de se apresentarem, seja gravando um CD, um DVD, um *single*, um *videoclipe*.

Ariane conta que os contratantes a cobravam: "*Cadê a música de trabalho?*". Por esse motivo, foram aconselhadas a gravarem um *single* e um *videoclipe* da música por três motivos: por serem novas no mercado e, sobretudo, pelas pessoas ainda não conhecerem a imagem delas; por questões

de orçamento, já que gravar um CD ficaria mais caro; e, também, para não “gastar música”. A finalidade dessa gravação que fizeram não tinha como fim o comercial, ou seja, para venderem a música, mas tinha o objetivo de responder à pergunta que os contratantes faziam em relação a elas terem ou não uma música de trabalho.

Igor e Camila gravaram um CD, porém, quem faz o gerenciamento de carreira deles escolheu apenas uma música para ser “a música de trabalho”. Para auxiliar na divulgação, eles também gravaram um *videoclipe* da música.

Lucas Reis e Thácio não defendem a ideia de que “*todo ano tem que gravar um trem* [música]”. Não somente pelo fato da dupla não ter condições financeiras para gravar todo ano, mas também porque acreditam que “grava[m] um trabalho pra ir trabalhando que nem formiguinha”. Foi dessa maneira que fizeram. Inicialmente, eles gravaram o primeiro trabalho intitulado *Pra te amar de vez* e soltaram em 2012. Depois, só foram gravar outro CD/DVD em 2014. Eles, assim como Carol e Ariane, e Igor e Camila, também optaram por vincular som e imagem lançando primeiramente um DVD. Lucas Reis e Thácio explicaram como surgiu o primeiro DVD: “A gente gravou um DVD... gravou nada... pegou as imagens do cara que gravou lá em 2010, porque a gente não tinha condição de fazer um DVD grande”, e, a partir desse material que foi gravado, em princípio sem planejamento, eles pensaram: “ah, vamos divulgar isso aí”. Com essa divulgação, eles vendiam e faziam *shows* em formato de um *show* acústico. Passado um tempo, eles sentiram a necessidade de gravar um novo trabalho “pra consolidar, pra ir mais pra frente [...] Pra ter o que mostrar”.

Luiz Mazza e Luciano gravaram o primeiro CD em 2007, com a ajuda financeira de alguns familiares. A partir desse CD, eles começaram a divulgar e a vender seus *shows*. Dado os primeiros passos na carreira da dupla, notaram que precisavam gravar um novo trabalho. Primeiramente, eles pensaram em gravar um CD, mas mudaram de ideia, pois: “o que a gente vai gastar pra fazer um CD se a gente tentar ir além um pouquinho, a gente consegue fazer um DVD”. Eles acreditam que foi depois desse DVD que “tomar[am] formato” e que a dupla foi “oficializada através desse trabalho”. Em 2016 gravaram o segundo DVD da dupla, por meio de um Projeto de Lei de Incentivo a Cultura.

Em 2016, Neto e Ralf gravaram o terceiro CD da dupla. Esse CD tem a participação de uma dupla renomada do estado de São Paulo, Zé Henrique e

Gabriel, em uma música inédita. Eles falaram com bastante entusiasmo sobre essa participação, talvez por ela ter acrescentado novos ouvintes para Neto e Ralf a partir dessa música gravada em parceria. Essa prática tem sido muito utilizada pelos cantores(as) e duplas de música sertaneja como estratégia de divulgação, pois a grande maioria possui redes sociais, e essas redes e *sites* de busca possuem mecanismos que possibilitam *linkar* informações. Dessa maneira, quando uma pessoa que, por exemplo, fizer a busca pela dupla Zé Henrique e Gabriel no *YouTube*, poderá ter como sugestões de vídeo a música gravada com Neto e Ralf. Logo, teria-se um contato com a dupla Neto e Ralf a partir de Zé Henrique e Gabriel.

As redes sociais também se mostraram como uma ferramenta importante para Victor Freitas e Felipe. Eles gravaram o segundo CD, porém perceberam que quase não o usaram, já que o processo de gravação foi demorado. Mesmo assim continuaram vendendo *shows* da mesma forma, fazendo quatro, cinco *shows* no mês. Foi então que eles quiseram “fazer uma coisa diferente”, que era mesclar músicas autorais com músicas internacionais, com o propósito de divulgar o trabalho e “dar uma puxada no público”. Para a dupla, esse projeto intitulado *SertanejoMashup*⁷⁵ “deu um resultado assim, muito, muito, muito rápido... muito rápido... e sem fazer muito esforço assim...”. Eles lançaram “o primeiro vídeo que era *Royals*⁷⁶, com o *Vem morar comigo*⁷⁷. A dupla contou como foi o desdobramento desse lançamento de música em formato *Mashup*:

Victor Freitas: Bateu 50 mil acessos [no *youtube*] em uma semana sem fazer nada... Falei “*cara, esse negócio tá... Deus certo... Vai dar certo...*” Começamos a lançar um [vídeo] por semana... Assim, o cachê foi quatro vezes mais, foi logo logo, dois meses depois, né Felipe?!

Felipe: Procura de *show*, foi um negócio muito legal pra gente assim...

Passado um tempo, eles começaram a intuir que o projeto tinha sido bom para a divulgação da dupla. No entanto, eles acharam que era “limitado” e deram início a um novo projeto para gravar músicas inéditas. A partir do

⁷⁵ Na tradução literal significa misturar. Em música significa fazer a fusão de duas ou mais músicas para criar uma nova versão como resultado dessa mistura.

⁷⁶ Música interpretada pela cantora Lorde (Nova Zelândia), no ano de 2013.

⁷⁷ Música autoral da dupla.

Sertanejo Mashup, eles foram procurados pelo cantor Léo (da dupla Victor e Léo), que demonstrou o interesse em produzir esse novo trabalho e, posteriormente, agenciar a carreira deles.

Wellington e Nilo acreditam que é importante “ser gravado pra ter músicas, é sempre bom estar gravando, porque você vai colocando aquilo que você quer pra fora e arriscando”. Eles também defendem a ideia de que “o CD perdeu um pouco da importância” e que o “DVD está muito mais forte”.

Acredito que o ouvir música foi se modificando ao longo do tempo. Desde os anos 2000, a cultura do visual dos videocliques, com a criação da MTV (*Music television*), foi também modificando a maneira de se escutar música⁷⁸. Em 2005, surge o *YouTube*, que veio como uma rede social de compartilhamento de vídeos. Logo, é bem corriqueiro buscarmos uma música não mais pelo áudio, e sim por meio de uma busca via *YouTube*.

5.3.2 Gravar o que?, “Que estilo a dupla canta?”, “Que público você vai pegar?”

A escolha do repertório para gravar é algo que passa por decisões importantes, como dito anteriormente, pois irá divulgar o trabalho e definir “que público você vai pegar”. Nilo (WeN) acredita que essa escolha é mesmo “uma aprendizagem”, como explica:

Nilo (WeN): A gente vem lá de trás, vem somando pra coisa acontecer cá na frente. Igual, a dupla vai completar dez anos, e aí hoje a gente vai gravar um disco com mais maturidade, onde vai entrar um papo que você vai ouvir na sala aqui agora com a gente, na boate ele vai tocar, na feira ele vai tocar, na sua casa ele toca...

A partir dos relatos de Wellington e Nilo foi possível entender como se deu esse aprendizado da escolha do repertório para gravar. Primeiramente, eles perceberam que “gravar música que todo mundo gravava não ia adiantar em nada” e explicaram o porquê: “uma música que já tá estourada⁷⁹, tá

⁷⁸ Sobre este assunto, ver documentário “*Money for Nothing: A History Of The Music Video*”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rzVq0F42HR4>

⁷⁹ Música que está fazendo muito sucesso.

chegando na sua cidade agora, aí você vai gravar um CD com ela?! Não vai adiantar nada... Então a gente sempre preocupou em gravar músicas inéditas”.

Eles fizeram uma revisão da trajetória de gravação deles: “Se for analisar o Wellington e Nilo, a gente errou duas vezes pra tentar acertar a primeira e se brincar vai errar quantas vezes for preciso e a gente vai tá sempre lutando. Mas, o primeiro CD foi voltado só para os amigos”, pois o repertório foi pensado a partir de músicas que os seus amigos gostavam: “foi um CD fantasiado de barzinho”. Hoje eles se fazem alguns questionamentos: “Isso estava casando com a gente cantando? Isso tá dando certo com a gente? Tá tendo uma sintonia? Esse repertório tá coerente do início ao fim?”. A partir desses questionamentos, eles conseguem refletir que não tinham essa maturidade no primeiro CD.

No segundo CD tiveram outra linha de pensamento: “Bicho, nós já gravamos pros cara lá [amigos], agora vamos gravar o que a gente gosta, gravar nossas músicas, nosso estilo e deixa o povo falar”. A avaliação que eles fizeram é que “também foi um tiro no pé...”, mas acreditam que “foi parte do processo”. Contaram que os contratantes escutavam e falavam: “*Cara, é muito bom de ouvir, mas... o show é assim?*”. Nesse CD eles gravaram somente músicas autorais e acreditam que o não sucesso foi por conta das músicas que não estavam em consonância com o que o público queria, “era completamente diferente”. Porém, eles acreditam que esse CD diferente foi “uma chave pra abrir uma outra porta”, pois foi por meio da escuta desse CD, que estava na “contra mão” do que o público esperava, que os empresários atuais tomaram conhecimento da dupla e resolveram investir na carreira de Wellington e Nilo.

A dupla (WeN) acreditava que gravar músicas inéditas era importante, pois “se [iam] fazer um trabalho, [tinham] que apresentar algo novo pra ouvir”. Com o passar do tempo, eles observaram que “quanto mais novidade você tem, mais você tem chance, mais possibilidade de fisgar as pessoas”. Contudo, analisaram também que no começo “você quer colocar muito aquilo que você gosta, e aí você vai vendo que não é por aí também”. Notaram que tinham que “agradar o público que tá escutando [...] aquilo que você tá fazendo também não é ruim, porém, onde ele vai chegar?! Até onde?!”. A reflexão em torno do caminho percorrido fez com que eles acreditassem que poderiam, em 2016, “gravar com mais maturidade”.

Victor Freitas e Felipe também fizeram uma avaliação de alguns trabalhos já gravados por eles. Um deles foi o “Sertanejo *Mashup*”, que, como mencionado, deu muita visibilidade para a dupla nas redes sociais. Como consequência, o projeto os ajudou com a venda de *shows*. Eles explicaram que “no *mashup*, na verdade, você tá cantando um *cover*, e você cantar um *cover*, você não tá fazendo um projeto que é só seu”. Contaram que muitas pessoas pediram para que eles gravassem mais um projeto com *mashups*. Apesar de não terem descartado a ideia, tomaram a decisão de não fazerem antes de um projeto “100% autoral, sertanejo”. Para esse projeto 100% autoral, sertanejo, que tenha a personalidade deles, eles buscaram se inspirar em “artista gringo”, pois muitas pessoas que os escutam dizem: “*Véi, você tem uma coisa meio gringa na voz, o jeito de cantar alguma coisa... porque eu não uso vibrato sertanejo*”. Ele se utiliza mais do recurso de deixar a voz “com ar”, com a sonoridade mais soprosa. Felipe ressalta que “bota mais ar na voz”, então, algumas coisas que faz, “não é nem questão de forçar pra ser diferente, porque sempre cant[ou] assim”. Ele complementa que “agora está aprendendo a trabalhar sua voz com elementos de “expressão vocal”, pois “não gost[a] muito daquela voz sertaneja muito mecanicazona que você canta só pressão o tempo inteiro, gost[a] de um crescimento na música, da dinâmica”. Suas referências para conseguir esses elementos vêm da escuta de trabalhos “gringo”, explicando que “eles [gringos] começam a música desse tamanho [gesticulando] e a música vai criando uma proporção, uma instrumentação e vai crescendo até de volume mesmo até o final da música”. É essa a sonoridade que eles querem para o novo CD.

Igor e Camila, em seu primeiro CD, gravaram sete músicas de composições próprias e três regravações. Já no segundo CD eles não quiseram fazer nenhuma regravação, porém o gestor de carreira deles exigiu que eles mudassem o CD e, por isso, tiveram que fazer outro trabalho. Igor e Camila descreveram como foi a conversa: “Sobre a capa ele falou: *Não dá pra trabalhar com essa capa, as fotos*”; e sobre as músicas “as três últimas músicas ele mandou tirar fora porque era regravação” e argumentou que “não queria regravação de sertanejo raiz, porque não era nossa cara e falou que essas músicas é só pra *show* e não queria no CD”. Igor e Camila concordaram

porque: “realmente não era nossa cara. A capa também não estava nossa cara, então mudamos tudo”.

Lucas Reis e Thácio fizeram gravações no formato de DVD, mas também fizeram uma retrospectiva e foram apontando as mudanças que cada gravação teve. No primeiro DVD, eles gravaram somente voz, violão e viola durante um encontro de violeiros que participaram no estado de Goiás. Depois, gravaram outro DVD, intitulado *Pra te amar de vez*, “com uma roupagem mais moderna só que com a nossa essência de cantar mesmo, com a viola”. A gravação seguinte foi um CD denominado *Sertanejo é assim*, “que foi um CD que trouxe mais a modernidade, a gente abraçou a modernidade com a nossa essência sertaneja mais rústica”. Já o trabalho seguinte foi gravado em 2016 e contou com as participações de outras duplas, “que veio pra um lado mais moderno só que ainda nossa cara”.

Lucas (LReT) ressalta que: “a gente não mudou o jeito de cantar, a gente não mudou o jeito de escrever, tipo, a gente trouxe nosso jeito pra modernidade, porque às vezes o mercado pede isso e ainda assim é sertanejo”. Nesse sentido, a análise que Uihôa (2004) fez com ouvintes de música sertaneja em Uberlândia contribui para pensar o “que o mercado pede”. A autora analisou que, “independente de estilo, antigo ou novo, um elemento bastante enfatizado pelos uberlandenses fãs de música sertaneja é a categoria ‘letra’”. A letra é importante por “remeter ao que chamam de ‘cultura’ ou por falar de coisas identificáveis com o cotidiano das pessoas” (p. 61).

Lucas Reis e Thácio acreditam que foram essas atitudes que fizeram eles “amadurecer, escutando, filtrando o que as pessoas falavam, muita gente dando toque, porque infelizmente o mercado pede”. A dupla destaca que pra eles entrarem no mercado da música sertaneja eles tiveram que “modernizar, mas dentro da nossa essência. Cantando música nossa, no nosso DVD tem 60% é nosso”.

Thácio (LReT) lembra que no começo eles passaram por uma crise de identidade da dupla, porque eram muito ligados à vertente da música sertaneja, que tem como inspiração a obra de Tião Carreiro⁸⁰. Thácio conta que eles

⁸⁰Tião Carreiro (José dias Nunes) foi um cantor e violeiro mineiro que criou uma batida na viola caipira conhecida como “*Pagode*”. Seu jeito de tocar e cantar eram singulares e inspiraram muitos cantores e tocadores de viola.

“sentiam que tinha que cantar aquilo, cantar as músicas do Tião, cantar as músicas que falam dos caipiras, que fala da natureza, claro que lindo demais, a gente gosta”, mas para que eles conseguissem trabalhar com música sertaneja “a gente tem que inovar”. Em meio a essa crise da identidade da dupla, eles se fizeram a pergunta: “Que estilo a dupla canta?”. Nessa busca pela “modernidade” sem perder suas raízes, eles gravaram “música romântica, música dançante, música raiz, de viola, música dor de cotovelo e tudo... então assim, tudo tem essa mesclagem e nós não nos definimos até hoje um estilo musical: *é isso!*”.

Lucas ainda nota que “não são todas as músicas que agradam” e, por isso, quando vão escolher a música para gravar “tem que segurar a moda [música], como se fosse assim, filho da gente”. Entende que “a música tem endereço [...] A música tem que caber na dupla sabe, a dupla tem que abraçar a música, tem que, acolher”.

Outra dupla que também passou por essa crise de identidade, por ser ligada a essa vertente da música sertaneja inspirada em Tião Carreiro, foi Luiz Mazza e Luciano. Luiz explica que a dupla foi uma junção dele com o lado da música sertaneja raiz e o Luciano tinha a experiência com música *country*. Luiz comenta que Luciano “tinha o lado mais moderno, vamos dizer assim e com outros estilos” e ele “com o outro, então foi meio que uma junção de eu começar a fazer ele tomar gosto pelas músicas de viola, introduzir isso na dupla e até o lado dele também”. No DVD que gravaram em 2008 havia uma música que é “uma versão de *country music*”, na qual “tem uma parte dela em inglês, ou seja, é algo que se dependesse só de mim na época pra fazer, eu acho que eu não teria feito por eu não ter experiência com aquele meio”. Ele acredita que essa experiência “agregou essa questão de estilos, teve uma fusão e acho até que a dupla tem uma versatilidade boa nesse sentido devido a isso”.

Antes de formar a dupla com Luciano, Luiz Mazza teve outras propostas de parceiros para também formar dupla, “pra formações mais no segmento caipira”. Porém, Luiz via-se num momento onde estava compondo músicas “mais moderna, esse sertanejo mais romântico, meio que universitário”. Lembrou que no início ele foi “tachado no meio caipira de: *ah, traiu o movimento, porque tá partindo pra outro lado*”, mas ele ressalta: “sempre

tive uma concepção de que música raiz é meu berço, toda a minha base veio dali, só que eu comecei a escrever algo mais novo e começou a despertar um interesse na época de partir pra esse algo mais novo”. Ele tem a proposta de trabalhar esse “lado sertanejo, esse lado da viola com a concepção de quê?! De chegar em algumas posições da mídia e do meio, social, que você, com a música caipira não teria acesso”. Ele explica que pra chegar em “um programa de expressão a nível nacional, você com o caipira pode até chegar, mas é mais difícil do que se você tiver um trabalho consolidado nesse estilo”. Todavia, ele enfatiza que quer “chegar lá, mas com a viola debaixo do braço, que seja de uma outra forma, porque você estando lá com a viola debaixo do braço aí você pode virar e falar: *opa, perai, tem isso aqui também*”. Luiz recorda que foi “muito tachado na época, muito criticado”, porém “nunca deix[ou] de acreditar e [segue] em frente com esse trabalho.

Cada dupla mostrou um lado da escolha e do processo de aprendizagem que existe por trás das escolhas referentes ao que gravar. A escolha do que gravar, além das questões de comercialização - “*Que público você vai pegar*” -, tem uma forte ligação com o que eles acreditam ser a música sertaneja deles – “*Que estilo a dupla canta?!*” -, sobretudo em meio a tantas músicas sertanejas. Nilo (WeN) sintetiza a ideia da construção do repertório do que gravar da seguinte maneira:

Nilo (WeN): Nós mesmos já temos a famosa consciência... eu falo que, acho que muitas duplas, você vai olhar a história de todos, Bruno e Marrone, Victor e Léo, Bruno são mais de dez anos, Victor e Léo mais de quinze anos. Então todos passaram muitos anos ralando, então vão muitos anos estudando e se conhecendo mesmo aquilo que vai agradar você e ao público, porque no início você agrada só você. Se você agrada só o público você não gosta de cantar então isso transparece na hora que você abre a boca... Então com esse laboratório que você vai fazendo durante os anos você vai ganhando experiência e aí você vai tendo mais consciência de montar um repertório.

Por meio das músicas gravadas, eles constroem trabalhos que têm uma forte ligação com a identidade e as experiências de socialização musical pelas quais já passaram em suas trajetórias. Nesse momento da carreira deles, essas experiências vêm à tona com outros significados.

6 EXPERIÊNCIAS DE SOCIALIZAÇÃO MÚSICO-PROFISSIONAL

Neste capítulo apresento as experiências de socialização musical pelas quais as duplas entrevistadas profissionalizaram-se. Essas experiências socializadoras se deram em instâncias de socialização músico-profissional, entre elas: as experiências nos palcos, nos estúdios de gravação, nos ensaios, no aprendizado do canto e do cantar em dupla, que envolvem também o uso de tecnologias tanto no palco como no estúdio. Pretendo desvelar e interpretar como essas experiências de socialização profissional foram formadoras e profissionalizantes.

6.1 Os palcos

“Foi nos bailes da vida ou num bar em troca de pão, que muita gente boa pôs o pé na profissão. De tocar um instrumento e de cantar, não importando se quem pagou quis ouvir”.
(Milton Nascimento)

Com a construção das duplas, como mencionado no capítulo anterior, uma das preocupações que os cantores tinham e têm corresponde aos *shows*. Neste capítulo me ocuparei de analisar as aprendizagens que se deram nos momentos em que eles se encontravam em *performance*, nos diversos palcos pelos quais já passaram, em casas de *show*, em barzinhos, em festas, em rodeios, cada dupla com suas vivências de palco.

Durante as entrevistas surgiram algumas expressões, como: “*aprendi na escola da noite*”, “*o barzinho é uma escola*”, “*cada show é um aprendizado*”. Diante dessas expressões, já que eles consideram “*a noite como uma escola*”, fiz uma pergunta que questionava se eles poderiam elencar aprendizados que só foram possíveis por estarem ali, no palco, se apresentando. Dentre esses aprendizados, um deles é referente à organização prévia da performance, que é a escolha do repertório, o qual será discutido a seguir.

6.1.1 Organização do repertório para *shows*

Cada dupla tem sua maneira de organizar o repertório. Carol e Ariane gostam de pensar num “mix de músicas”. Ariane explica que elas fazem quase como “uma banda de baile só que dentro do sertanejo”. Outra preocupação que elas têm é de perguntar para o contratante do *show* qual é o público para quem elas irão se apresentar. Ariane (CeA) dá um exemplo de como se dá esse diálogo:

Ariane (CeA): O dono da casa noturna, aí me liga, e eu já pergunto logo de cara: *Qual é o público da casa? Faixa etária? Se tem mesas ou não? Se é pra dançar ou se é pra ficar todo mundo sentadinho?* Pra gente já começar a pensar a primeira coisa que é o repertório. Porque assim, o sertanejo tem modão, música antiga, romântica, tem os arrochas, tem o sertanejo universitário, as vaneras, os forrózinhos, tem uma mistura de pagode agora envolvendo o sertanejo. Então, a primeira coisa é pensar no repertório. A partir do momento que você sabe como vai ser o público pra quem você vai cantar, aí o repertório já está esquematizado, montado.

A dupla Neto e Ralf também tem essa preocupação com a seleção prévia do repertório, configurada a partir do público para quem ir cantar. Porém, eles fazem uma ressalva quando mencionam que pode acontecer de montarem um repertório, mas, no momento, o mesmo não funcionar como o esperado. A dupla dá o exemplo de quando são contratados para cantar em festas de casamento, onde, geralmente, as noivas exigem um tipo específico de repertório. Contudo, quando começam a tocar as músicas selecionadas, logo algum convidado diz: *“Toca ‘Saudade da minha terra!’”*. Então, eles precisam mudar “ali meio que na hora. E acaba que no final das contas agrada mais do que o repertório que tinha preparado [risos]”. Pontuam que “isso é uma coisa que a gente aprendeu também em cima do palco, você tem que tá preparado pra mudar a qualquer momento”. Acreditam que isso só se “aprende na noite... não adianta... não tem faculdade pra isso, não tem conservatório pra isso... como é que você vai aprender isso?!”.

Lucas Reis e Thácio têm a concepção de que o *show* tem que ter “começo, meio e fim. Então, se o *show* já começa naquela porrada, então você também não pode terminar o *show* morto e nem deixar pra ser só no início e no

final, aquele negócio”. Nessa organização, eles fazem uma combinação: ora músicas animadas, ora introspectivas, ou ainda músicas autorais. Eles também fazem questão de ter um momento para lembrar os sucessos de Tião Carreiro e Pardinho. Tem ainda um “momento especial” no meio do *show*, quando param para tocar viola caipira e violão “do jeito que nós começamos, faz umas modas de viola e violão só para o povo achar bão mesmo!”. É o momento que mais gostam, pois acham que “é a hora que a gente faz o que a gente começou a fazer o que a gente faz em casa quando tá à toa”.

Victor Freitas e Felipe preparam o repertório baseado nas músicas que estão sendo mais tocadas, pois cantam mais músicas *cover* do que músicas da dupla. Fazem uma observação que, mesmo com a preocupação de colocar no repertório as músicas que são sucesso no momento, “tem músicas que não encaixam em algumas cidades”. Eles alertam ainda que há o problema de não poderem “ficar mudando o repertório...”, então precisam “ficar atentos, sentir o público... mudar o repertório em cima da hora [...] você tem que ter o sentimento de pensar: *Cara, não tá funcionando isso aqui, vamos fazer isso aqui e isso*”. Eles acreditam que “isso daí você aprende só em cima do palco... cada lugar é um lugar...”.

Wellington e Nilo também pensam no local e no público para quem irão se apresentar, principalmente quando vão preparar o repertório. A dupla cantou por alguns anos em barzinhos e depois passaram a cantar em boates. A grande dificuldade que eles apontaram foi que tentaram “aplicar o repertório intimista”, que cantavam nos barzinhos, em boates, o que fez com que eles sentissem um “estranhamento” do público. Porém, Wellington conta o que aprenderam:

Se vai tocar numa boate tem que ser mais música pra cima, se vai tocar numa feira agropecuária você já encaixa umas moda alguma coisa, se você vai fazer um barzinho, então você tem mais liberdade de tocar aquilo que você gosta, você toca desde o início do sertanejo até a atualidade, aí você tem mais essa liberdade.

Essa experiência os fez refletir sobre outras questões que mudaram nessa transição de atuação dos barzinhos para outros palcos. Outro ponto

dessa transição foi a percepção de que “a postura de palco mudou”. Sobre isso, Wellington (WeN) comenta:

Wellington (WeN): Eu acho que quando você faz barzinho a forma de você falar com o público é uma... O público naturalmente está sentado não há uma exigência de, tipo assim, “*música pra cima vamos pra cima alegre, não vamo deixar cair*” não há essa necessidade. No palco, se você faz um *show* muito romântico, vamos dizer, muita moda e tal, as pessoas podem julgar que seu *show* é ruim. Às vezes as pessoas vão mesmo pra badalar, pra dançar, elas querem isso na noite.

É possível identificar que essas duplas têm uma preocupação com a organização do repertório, que vai ter como parâmetros o local e o público para quem irão se apresentar. Vale pontuar que as duplas Carol e Ariane, e Neto e Ralf apresentam-se em eventos particulares, corporativos, que resulta em uma demanda específica de público. Lucas Reis e Thácio, e Victor Freitas e Felipe cantam para públicos em cidades diferentes e se atentam para o formato do *show*, que tem que ter começo, meio e fim, e para o repertório que prenda a atenção do público. Wellington e Nilo fazem uma leitura de como foi a transição barzinho-palcos e no que isso se diferenciou quanto à atenção do público. Eles refletem também sobre como foram se encontrando para se comunicar com os diferentes públicos em locais distintos.

Cada dupla foi encontrando caminhos para se organizarem e montarem o repertório de acordo com a demanda de cada local e público. Cada uma delas teve e tem suas particularidades e maneiras de irem descobrindo formas para agradar tanto o público quanto os contratantes de seus *shows*.

6.1.2 Cantar acompanhado por uma banda e/ou cantar e tocar

Outra demanda que as duplas têm é que, como são cantores, precisam ter o acompanhamento instrumental, seja feito por uma banda ou por eles mesmos. Essa escolha se dá não somente por preferência da dupla, às vezes a opção de tocar e cantar se faz necessária por questões financeiras.

Igor e Camila fazem essa escolha dependendo de onde vão tocar. Se for um evento maior, eles levam banda, se for menor, eles fazem o acompanhamento tocando violão. Ambos, antes de formarem a dupla, tinham experiência de cantar e tocar em bandas de baile. Em comparação com as experiências anteriores, eles sentiram muita diferença diante das situações nas quais cantaram acompanhados por banda. Igor explicou que sua maior dificuldade foi porque, nas bandas de baile, ele tocava contrabaixo elétrico, e depois teve que reaprender a tocar violão. A Camila foi auxiliando ele nesse processo. Comentaram que tocar música sertaneja no violão também exige suas técnicas para soar como música sertaneja.

Neto e Ralf se apresentam somente com banda, com quatro músicos, porque “o cachê ainda é pequeno”, mas dizem que “quando a ocasião pede uma coisa maior, trabalham com até seis músicos, quando é uma festa maior, um *show* maior”. Quando precisam viajar, eles explicam que têm mais uma necessidade, que é a de “levar um técnico de som, porque é importantíssimo, mas aqui [em Uberlândia] a gente trabalha com quatro [músicos]”.

Carol e Ariane também têm músicos que as acompanham. Quando estão em Ituiutaba/MG, o pai de Carol, que é tecladista, tem a responsabilidade de acompanhá-las. Quando vão tocar em Uberlândia, elas explicaram que “a maioria das casas de *show* já tem a banda” que acompanha os cantores e duplas que se apresentam. A dupla sente diferença quando podem ser acompanhadas por uma banda com mais integrantes, que tenha percussão, guitarra, baixo, porém explicam que, quando a banda é contratada por elas, e não as bandas que as casas de show oferecem, não podem passar de teclado, violão e bateria, até porque senão os contratantes “não pagam cachê alto pra levar”.

Wellington e Nilo tocavam e cantavam nos barzinhos, mas, atualmente, como têm se apresentado em eventos e casas de *show* maiores, cantam acompanhados por uma banda. O que eles tiveram que aprender foi “soltar o instrumento... era os dois com violão, então era muito estático, não mexia, não dançava”.

Lucas Reis e Thácio também tiveram que aprender a soltar o instrumento, afirmando que “a estrada fez a gente soltar”. Os dois têm uma

ligação muito forte com a viola caipira e “soltar o instrumento’ os marcou bastante:

T: Eu lembro até hoje o *show* que eu fui cantar... primeira música... era uma música só que eu cantava o *show* inteiro sem segurar [a viola caipira]... Foi lá em Quirinópolis-GO... fui cantar “*Tentei te esquecer*⁸¹”... O microfone enroladinho assim ó [mostrando], o microfone com cabo... A hora que o *roadie* veio e pegou a viola de mim, falei: “*tô sem roupa*” [risos]... Ai é o que acontece, a necessidade faz o sapo pular [risos].

LR: Assim... às vezes, a gente... o povo sentia falta da gente lá na frente.. Era aquele trem bem, sabe, retraído, entendeu?! Aí eu, a gente... Eu, me sinto muito melhor hoje, desse jeito, mais aberto ao povo, recebendo a energia do povo do que quando a gente ficava parecendo dois pau parado lá cantando [risos].

Thácio (LReT) diz que, agora, se sente mais à vontade nas horas que está “só cantando, porque não [tem] que [se] preocupar com a viola”. Disse que quando coloca “a viola no peito [tem] que [se] preocupar com o tempo, preocupar com a voz, tem que [se] preocupar com outro negócio aqui”. Ele explica que quando está somente com o microfone “você pode ficar de boa, você pode andar, você pode ficar tranquilo”. Quanto a isso, eles disseram que muitas pessoas que os acompanham desde o início da carreira falam: “*puts, não dá pra acreditar que são vocês lá!* E graças a Deus mudamos pra melhor”.

6.1.3 As interações no palco - cantores, banda e público

As duplas entrevistadas usaram a expressão “experiência de palco”. Quando a utilizavam referiam-se às interações que acontecem entre eles e o público que os assiste, além das decisões e comunicações que têm que acontecer entre eles por conta da interação com o público.

Para Neto (NeR), essa interação, “o jeito de lidar com o povo”, só é possível aprender “trabalhando na noite, só fazendo *show*”. Ele coloca: “tem diferença de você fazer um barzinho, você fazer uma festa, você fazer um *show* aberto para o povo, tem muita diferença”. E explica as diferenças: “o barzinho ele é mais intimista, barzinho você tá ali cara a cara com o cara, o repertório já é outra praia, o jeito de você falar com o cara é outro”. Quando é

⁸¹ Composição de Cruz Gago. Ficou conhecida na música sertaneja por meio da gravação da dupla Mato Grosso e Mathias.

uma festa “já é outra coisa. Vai fazer um *show* mesmo já é outra coisa, e se você não tiver essa experiência, você não aprende de outra maneira, de outra forma”.

Igor sente mais dificuldades que Camila no momento em que precisa se comunicar com o público. Ele brinca que “entrava mudo e saía calado... [risos]”. Camila procura ensaiar algumas falas, “só pra [ela], em casa, mas na hora sai tudo errado... não sai nada do que ensai[ou]... [meio gaguejando]”. Em relação à interação entre eles no palco, Igor explica que “é no olhar”: “quando eu olho assim [mostrando o olhar] pra ela, ela já sabe que é ela que vai falar..., porque ela consegue expressar melhor e eu já tenho um pouquinho mais de dificuldade...”.

Carol e Ariane recordaram como foi a primeira experiência de palco que tiveram:

Carol: Eu lembro quando tivemos o primeiro encontro que a gente cantou, meu pai estava junto e tudo mais, e uma das coisas que eu falei pra Ariane, foi que, falei: *Olha Ariane, eu não tenho esse negócio de ficar falando com público: ‘ô vontade de botar o chifre no chão e sair arando [risos] e não sei o que...*

Ariane: E eu lembro direitinho de falar "*pode deixar comigo Carol*" [com ênfase].

Carol: Aham [risos].

Ariane: Porque eu sou muito comunicativa... Desinibida, esculachada... Só que foi o contrário no palco [risos].

Carol: No dia que a gente fez a primeira apresentação a Ariane travou [risos].

Ariane: Eu cantei as 20 músicas assim ó [ficou de pé e me mostrou como fez] Estátua! [risos] e a gente gravou o show inteiro [risos].

Elas gravaram o *show* para depois analisar, comparar com outras apresentações e ver o que precisavam melhorar, o que mudariam no decorrer da carreira. Ainda em relação à interação com o público, elas enfatizam que o “público tem que responder”, porque tem lugares que cantam e que “todo mundo fica com cara de tacho, ou todo mundo fica de costas, como que você vai... às vezes você interage fala ‘*e ai gente?*’ e ninguém responde nada”.

Elas relataram uma experiência que tiveram e que por meio dessa experiência esclareceram algumas dúvidas sobre como duplas de renome têm a facilidade de se comunicarem com o público:

Carol: Onde eu quero chegar... Tudo isso tem uma produção por trás. A gente fez um show na Nash [boate] com um baixista e aí a gente estava com o ponto [fone de ouvido] e ele ia me orientando tipo assim: *"A nossa próxima música agora Carol é.."*

Ariane: *"Fui fiel... Aí fala para o pessoal aqui de Uberlândia: Quem já foi fiel um dia, fala que você é fiel... Alguma coisa assim"*. Ele vai instruindo...

Carol: Uma que eu lembrei ontem acho que era o *Ziriguidum* aí ele: *"Fala que você vai trazer um pouquinho da Bahia aqui pra Uberlândia"* sabe... Então, tipo assim, ele ia instruindo o quê que a gente falava: *"Ah, agora chama a galera pra cantar junto"* ele ia instruindo, então depois desse dia que eu comecei a entender... Os caras tudo tem isso, tem alguém por trás.

Ariane: Ela quis dizer o seguinte que como nós duas, é eu e ela, ela e eu, eu tenho que olhar pra ela e já pensar: *Carol, o que quê nós vamos falar?* E ela a mesma coisa.

Carol: E às vezes ninguém fala nada e as duas falam junto... Eles não, os profissionais que já estão aí, eles já tem quem fala tudo o que eles vão falar, não está na ponta da língua deles, eles ouvem... E se você acompanhar um show aqui em Uberlândia e um em Goiânia, um num dia e o outro em outro, é a mesma coisa, as mesmas falas, é tudo igual, então por quê que é legal, por quê que é animado?

Ariane: Os produtores copiam e já vão falando no ponto pra quem está ali na frente falar, está tudo pré programado

Carol: Então assim, na verdade, ninguém pode às vezes querer exigir que a gente faça um show tão envolvido com o público como o da Maiara e Maraisa sendo que a gente não tem nem um terço da estrutura que elas têm, entendeu?! Mas a gente está pelejando, estamos tentando [risos].

Ariane diz que não tinha experiência de palco, que seu “negócio com a música sempre foi antes, na produção como professora”. Ela reflete que cada vez que sobe no palco tenta “passar um filme [em sua] cabeça de todos os outros shows que [fez] e as críticas que chegaram pra fazer diferente a hora que piso no palco novamente, com relação a desinibir”. Ela também acredita que “é um eterno crescimento, cada show que você vai fazer é diferente e tem que melhorar”.

Para Thácio (LReT), todo “*show* é um aprendizado”. A dupla tem o hábito de conversar sobre o que aconteceu na apresentação e avaliam: “quando você faz um trem que você vê que foi gol no *show*, então leva para os outros todos...”, ou então quando não foi bem-sucedido dizem: “*você me derrubou aquela hora ali hein?! Aquela hora lá deu ruim, vamo largar mão de fazer aquilo lá.... ta chato... [...]* *Aquela sua piadinha lá foi bem ruim*”. A dupla

acredita que têm que deixar “o *show* fluir naturalmente, porque cada *show* é um *show*”.

Algumas posturas eles foram mudando com as experiências que vivenciaram. Aprenderam que eles não podem “cochichar no palco”. Thácio explica que:

Thácio: Se for pra falar, pra fazer graça, quer fazer um trem, falo com ele pelo microfone mesmo [risos].

Jaqueline: Ah entendi...

Lucas Reis: Porque senão fica aquele trem: “*E agora?*”. Isso a gente fazia muito no começo.

Thácio: No começo quando a gente tocava só de viola e violão, só nós dois, era um negócio de um olhar para o outro e falar: “*Ou, qual que é o verso agora?*”. Então, se não soubesse, que se dane, e era lá, e deixa o outro puxar.

Jaqueline: E aí agora vai para o microfone mesmo?!

Lucas Reis: Tem que levar a realidade, você tem que ser você lá em cima do palco.

Thácio: E o povo gosta disso... Ali nós não estamos cantando pra nós, nós estamos cantando para os outros, então não pode esconder nada não.

No palco, eles também contam com o produtor musical para fazer a comunicação entre eles e os músicos, utilizando um sistema de fones de ouvido, onde o produtor tem um microfone para a comunicação e todos têm a voz dele em seus fones. Então, “qualquer coisa que for preciso falar, ou mudar é com ele. Ele [produtor] fala: “*Galera ó, tem que tirar a música tal, talvez tem que acabar mais cedo...*”.

Quando termina o *show*, Wellington e Nilo têm o costume de se falarem por mensagem, ou então, quando se encontram no dia seguinte, comentam sobre os pontos positivos do *show*: “*Hoje foi legal hein, aquilo lá rolou*”; “*Rapaz, aquele lance foi muito massa que cê fez na voz lá, curti aquilo lá*”...; “*Nó, aquela música na hora que tocou foi boa hein! Aquela moda lá é boa da gente deixar*”. E também os pontos negativos: “*Aquilo lá que cê fez não pode fazer não... ó... Essa voz que você jogou aí, eu te joguei no mato, atrapalhei tudo*”. E explicam como se comunicam no palco:

Nilo: Um tá olhando porque o outro tá danando, tá errando alguma coisa, mas é tudo na brincadeira, meio dando um sinal, ou até falando mesmo... Tá ali... A gente... Envolve o público e

a gente brinca com o público, aí ele já sabe que é um toque um para o outro... Aí na hora de puxar uma música...

Wellington: Às vezes uma fala que ele falar antes de uma música...

Nilo: O Wellington já sabe quê que eu vou fazer.

Wellington: Eu já sei que música que ele vai começar, ou vice-versa, ou algo do tipo...

Nilo: E onde a gente volta no assunto, lá atrás, da escola do barzinho... Se a gente não passa muitos anos tocando ou no barzinho ou nas casas noturnas a gente não ia desenvolver muito isso não. Ia ficar meio assim, ia ter que parar, os dois olhar pra trás assim, hoje em dia a gente se comunica e o show nem para assim.

Na interação com o público, eles ressaltam que têm que ficar atentos com um “sorriso que você dá, se você percebe que alguém tá tirando foto na brincadeira [...] com tanta rede social, ela chega perto, quer tirar... você já vai ter que dar um jeito de cantar e/ou parar que seja e sorrir pra foto”.

Cada dupla traz consigo suas histórias de experiências de palco e eles vão incorporando essas experiências à medida que refletem sobre o que aconteceu durante o *show*. Essas experiências de lidar com o imprevisto, com a receptividade do público, com o novo em cada palco entram são levadas com eles ou deixadas para trás.

6.1.4 Uso das tecnologias no palco – retorno, microfone

Os palcos que as duplas entrevistadas se apresentam necessitam de amplificação sonora para que o canto deles seja ouvido. A voz, enquanto canto, é um instrumento acústico, por isso o cantar amplificado também se torna um aprendizado.

Neto (NeR) lembra que em sua primeira apresentação “não sabia nem pegar no microfone direito, não sabia tirar o microfone na hora que precisava falar alguma coisa [mostrando]. Porque tem hora que você não, não é tudo que você que apareça no microfone”. Com o tempo, foi “aprendendo o que pode fazer, o quê que melhora” com o uso do microfone.

Wellington (WeN) considera “o uso do instrumento muito importante, o microfone [...] é o instrumento onde as pessoas acham que ele é só pra maximizar o volume da voz. Acho que o bom uso do microfone faz toda diferença”. Ele acredita que “quando a gente aprende a cantar aqui no cara a

cara, só violão e cara aqui você tem as suas técnicas de voz e tudo mais”. Por outro lado, ele considera ser diferente com o uso do microfone e “é uma coisa que não foi estudada, foi uma coisa que foi é... ou nascemos, ou vamos dizer, o tempo nos deu com essas pequenas experiências”.

No início da carreira, quando residiam em Ituiutaba/MG e tocavam em barzinhos, diante das dificuldades que Wellington e Nilo passavam, eles se propuseram a aprender mexer no equipamento de som. Eles alugavam o equipamento e, enquanto o técnico fazia os ajustes, Wellington, que tinha mais interesse, ia até o técnico e dizia: “*ou, como é que mexe? Pra quê que serve isso daqui? Qual que mexe isso daqui? Isso aqui é o grave? É o agudo? O quê que precisa? Ah... se eu por médio na voz o quê que vai acontecer?*”. Eles tiveram “esse laboratório assim, na prática mesmo”. Passado um tempo, o dono do som que eles alugavam “já deixava o som e a gente mesmo já passava”. Atualmente, “até opinam”, mas levam “um profissional da parte técnica”, devido às especificidades dos ambientes que têm feito *shows*. Outra demanda do novo formato de *show* deles é que pode acontecer um imprevisto e, por isso, preocupam-se em levar um técnico de som: “ter um bêbado que tá ali dando trabalho, com uma briga que tá acontecendo”, ou por questões técnicas, como “uma microfonia, porque isso interfere muito no psicológico [...], o som dando “pala” [mal funcionamento], microfone que para de falar aí do nada o outro é quem tem que assumir”. Eles afirmam que “ter esse jogo de cintura é uma das coisas mais importantes que já aprende[ram].

Outro aprendizado referente ao uso das tecnologias no palco é em relação ao se escutar no palco, ao se ter o retorno da voz, ao se escutar cantando. Lucas Reis e Thácio utilizavam o recurso dos monitores de chão para o retorno no palco, mas sentiam que terminavam o *show* muito cansados, porque aumentavam muito o volume, perdiam a referência e começavam a “cantar forte pra ver se saía melhor [...] Tinha monitor que a gente ia tocar nos lugares que parecia uma caixa de abelha”. Além disso, todo o som que eles pediam para escutar pelo monitor a banda também escutava e alguns músicos achavam ruim. Atualmente, eles utilizam o sistema de *ear phones*, onde cada pessoa que está no palco tem um retorno personalizado. Essa mudança “foi um alívio”, especialmente quando começaram a utilizar esse sistema, pois “aqui [mostrando como fica o fone] você tá escutando sua voz, aí

o técnico lá na frente, no P.A⁸², ele se vira, entendeu, então aqui você tem referência no ouvido”. Eles ressaltam que esses equipamentos têm um custo alto, mas foram comprando “tudo com suor” deles.

Victor Freitas e Felipe utilizam o mesmo tipo de recurso de *ear phones*. Eles acreditam que por mais que se tenha o cuidado, que se “zele pela qualidade [...], nada vai ser igual você tocar um violão aqui, no seu ouvido aqui, você [gesticulando]”. Então, “se o cantor não souber mexer com o seu retorno em cima do palco ele vai ta...”.

Cada cantor das duplas Lucas Reis e Thácio, e Victor Freitas e Felipe comentou sobre o que gostam de ouvir em seus fones. Para Thácio, “o som da viola tem que tá “tinindo” no ouvido, a viola e a voz e como [é] muito bom pra fugir de tempo, então o clique [metrônomo], pra mim, tem tá mais alto que a minha voz”. Lucas ouve “viola, voz e clique [...]; o clique e a comunicação, e pe[de] o chimbal pra não perder da banda, pois quando é palco grande demais você não costuma escutar”. Os outros instrumentos eles não colocam em seus fones, porque “fica nos cubos, a percussão é alta, a gaita lá em cima...”

Victor ouve “mais bumbo caixa e chimbal, sanfona, violão”. Felipe gosta muito do som do violão, porque está “acostumado também a tocar violão, e gost[a] de sentir o instrumento que [é] mais acostumado, pra ir na melodia da música”. Quando coloca muito volume para o teclado isso o “confunde às vezes, mas é só... mais violão, mais batera, pra você sentir a pressão da música”. Felipe fez uma observação em relação a tirar um fone de um dos ouvidos. Ele achou “super errado tirar um lado assim [mostrando], porque te deixa surdo só de um lado, mas não tem jeito, às vezes é necessário, é pra sentir um pouco a ambiência e tal”.

O palco, enquanto uma instância de socialização músico-profissional, se mostrou como um espaço no qual muitas aprendizagens são possíveis. A preparação para estar nele - a organização do repertório -, as interações que acontecem no palco – cantores, banda, técnicos de som, *roadies* –, a relação com o público que assiste, o uso de tecnologias que são necessárias para amplificar o som, e muitas outras que não foram contempladas nesta pesquisa, fazem parte desse rol de aprendizagens possíveis para o músico. São

⁸²Public Adress – Caixas de som posicionadas que têm o som direcionado para o público.

aprendizagens que se dão a partir da experiência de palco de quem a vive e que só são possíveis por meio do acontecimento de ser e estar no *show*.

6.2 Os estúdios de gravação

Outro espaço de socialização músico-profissional são os estúdios de gravação. As duplas entrevistadas falaram sobre a experiência vocal, as suas percepções referentes às diferenças de cantar no palco e de cantar no estúdio. Discorreram também sobre a importância do produtor musical no processo de gravação.

6.2.1 A voz que sai do palco e vai para o estúdio

Quando os cantores falam sobre suas percepções de cantar no estúdio, cada um tem algo a dizer. Segundo Nilo (WeN), para cantar em estúdio, “a dinâmica é outra”, pois no palco “você já tem seus mecanismos, durante anos fazendo aquilo. Na hora que você chega no estúdio, você encontra um microfone parado, uma postura completamente diferente, então você fala: *nossa!*”. No estúdio “não tem aquela gingadinha, ou eu tô sentado, aí você tem que adaptar aquilo ali também, porém você não faz isso todos os dias né?!”. Nilo acredita que se tivesse mais experiências em estúdio “pelo menos uma vez por mês você entrasse no estúdio, gravasse uma guia⁸³, acho que na hora de gravar um trabalho no estúdio ia desenvolver bem melhor” e, conseqüentemente, iria “extrair mais aquilo [o jeito de cantar] que é de fora dele”. Ele observa que, pelo fato de não conseguirem levar a forma com que cantam fora do estúdio para dentro dele, isso causa estranheza em algumas pessoas que escutam a voz na gravação e a voz nos *shows*: “*nó, mas até a voz tá diferente!*”. Atualmente, a dupla Wellington e Nilo tem um estúdio à disposição nas instalações da empresa que gerencia a carreira deles. Segundo Nilo, por terem esse recurso, estão se familiarizando mais com o estúdio “estudando um pouquinho mais”, porque antes a sensação que tinham, quando

⁸³ Voz guia – quando o cantor ou compositor grava a melodia e letra da música para guiar a produção musical, para que os instrumentos que comporão o arranjo da música tenham como referencia essa voz.

entravam em um, era a de que estavam “dentro de uma geladeira, aquele trem era frio, sem sentimento”.

Para Wellington, a “manipulação do emocional do que você precisa passar pra música” é uma das dificuldades para se transmitir o jeito de cantar fora do estúdio para dentro. Ele lembra que quando gravaram o segundo CD, chegavam “a desligar as luzes pra ficar a vontade, apertar a mão, fechar o olho, porque às vezes a gente fica inibido”.

Neto (NeR) diz que para cantar no estúdio “a gente solta a voz, mas a gente tem que ter uma coisa que se chama dinâmica, dinâmica de microfone, dinâmica de emissão de voz”. Além da experiência de gravar com a dupla, Neto gravou muitos *jingles*, propagandas, e acredita que foi onde aprendeu a abrir vocal [harmonia vocal]. Ralf lembrou como foi sua primeira experiência em estúdio:

Ralf (NeR): O meu primeiro contato com estúdio foi quando eu gravei com o Renê [seu irmão, ex parceiro de dupla]. A princípio não conhecia nem nada, aí fui pra lá pra ver como é que funcionava e numa ansiedade louca, né. Mas, o estilo de cantar do mesmo jeito que cantava no barzinho. Mas eu me lembro de que quando eu entrei para o estúdio, nas primeiras músicas, a minha voz nem saía direito de tão nervoso que eu estava! Depois que eu descobri que aquele trem você podia errar e gravar de novo aí eu nem errei [risos]. Pode mandar bala aí! [risos].

O que Igor e Camila acham que faz a experiência de cantar em estúdio ser diferente do cantar em palco é a “expressão”. Eles explicam que tem que “frisar melhor os fins de frase”. Quando cantam nos *shows*, eles não se preocupam tanto com esses detalhes, porque “vai passando junto com a barulheira”, porém, no estúdio, “não tem como passar, fim de frase tem que ser perfeito”. Além da expressão, Camila salienta que a respiração também tem que ser diferente no estúdio. Ela tem a sensação de que “sente mais... parece que a música fica rápida... não sei [risos]... parece que a música... sei lá, é muito estranho, é bem diferente”.

Luciano (LMeL) já tinha experiência de gravar em estúdio, mas gravando viola caipira para outras duplas e cantores. Quando foi gravar voz, teve a impressão de que “tudo que você acha que sabe, na hora que você chega no estúdio vai por água abaixo”, porque tem que cantar “dentro dos

procedimentos [...] lidar com o microfone”. Ele relata que tinha um problema em relação a ouvir sua voz gravada, porque achava sua voz “um horror”, mas depois se acostumou. Ao fazer uma avaliação de quando chegou no estúdio para gravar, ele “achava que sabia”, mas, quando começou a gravação, “começou tudo de novo, foi uma experiência meio que... ela é muito positiva, mas ao mesmo tempo um pouco frustrante porque você vê que não sabe nada [risos]”.

Thácio (LReT) brinca dizendo que “no estúdio é onde o filho chora e mãe não vê [risos]. Ali não tem jeito de disfarçar”. Antes de gravar voz em estúdio, também gravava viola caipira para outras duplas. Para explicar a sua expressão sobre o que é gravar em estúdio, ele faz uma comparação: “às vezes, o cara da dupla é bom de viola, toca bem no palco, mas vai para o estúdio aí o cara treme... aí é onde o filho tá chorando e a mãe não vai acudir, então no estúdio você tem que fazer bem feito”.

Contudo, ele acredita que “voz no estúdio, hoje, não é tão difícil assim, se o cara cantar o básico, cantar 50%, o resto o estúdio faz...”. Lucas faz uma ressalva que o cantor, em estúdio, “tem que interpretar”, e Thácio complementa dizendo: “você tem que fazer sua parte bem feita”. Thácio ainda pontua que eles não gostam de usar “aqueles trem de *melodine*” [software para afinação vocal], mas, por outro lado, acham que esse recurso ajuda, pois “antigamente⁸⁴ não tinha nada disso. “O cara entrava no estúdio pra gravar ele era bom, ou ele era bom. Hoje o cara canta mais ou menos ali, você vai lá no computador, e você mexe”.

Refletir sobre o cantar em estúdio é pensar que a voz, quando gravada, passa a ser uma onda sonora que pode ser manipulada. Para essa voz “acústica” vir a ser essa onda sonora, ela precisa passar por um processamento, que é o momento da gravação em si, é o cantar diante das exigências para a voz ser gravada: cantar em um ambiente apropriado para a captação, utilizar microfones e fones de ouvido específicos, dentre outros recursos. O uso das tecnologias em estúdio a favor da voz ainda precisam ser melhor refletidas: até que ponto “o estúdio faz”? E, até que ponto “o cara canta”? Como fazer essa ponderação entre a voz acústica e a voz enquanto

⁸⁴ O software *Celemony Melodyne* foi criado em 2000 por Peter Neubäcker, na Alemanha.

onda sonora? Como essa “manipulação” da voz pode refletir no modo de cantar das pessoas que escutam a voz dessa maneira? Como essas pessoas passam a cantar? Buscando a sonoridade da “voz manipulada”⁸⁵?

Considerando os relatos das duplas sobre suas impressões de experiências de gravação, faz-se necessário refletir sobre: de que maneira podem ser transmitidas as ferramentas para que essa experiência deixe de ser um momento onde quem entra para gravar tem a sensação de estar perdido? Como trazer essas experiências de fora do estúdio e fazer com que elas sejam significativas? Como fazer para que o cantar já incorporado por outros processos de socialização musical possa ser “utilizado” no momento da gravação?

Parece que o cantar no estúdio é um cantar mais formalizado, onde essas regras têm de ser cumpridas, como se não pudesse ser prazeroso – mas, ao mesmo tempo, tem que ser pela interpretação, pela expressão. Fazendo uma comparação com a educação musical escolar, “como superar este dualismo da experiência cotidiana/escolar? Como a experiência musical pode se tornar relevante e ser incorporada como conteúdo da aula de música?”. (SOUZA, 2000, p. 178).

6.2.2 Produtor musical e o ensino do canto no estúdio

Os cantores das duplas se referiram aos produtores musicais como sendo pessoas bem importantes no momento da gravação. O produtor musical, nas experiências relatadas, além de produtor foi também um orientador vocal.

O primeiro produtor musical que Felipe (VFeF) teve contato foi o responsável por incentivá-lo e auxiliá-lo no processo de gravação. Como não tinha experiência em estúdio, em sua primeira gravação o produtor “deixou fluir”. Esse primeiro produtor “era um ótimo cantor, mas não era na vertente” que Felipe queria: “não era cantor com um *pop* assim que [ele] gost[a], ele era mais sertanejo”. Pelo relato de Felipe, a proximidade ou não que o produtor tem com o canto pode ser importante no momento em que o produtor passa a ter a função de quem orienta o cantor vocalmente, no momento da gravação. A

⁸⁵ Algumas características podem ser observadas quando a voz passa por processamento vocal, como: voz metalizada, voz com sonoridade de “pato”, voz com mais volume (*master*).

experiência com um segundo produtor, que era sanfoneiro, não foi produtiva. Felipe achou que ele “não o instruiu em nada”. Já um terceiro que produziu a gravação dos *mashups* foi o que mais somou: ele “ajudou em tudo assim, nas melodias, nas composições das músicas. A gente chegava com as músicas e ele bolava muita coisa”. Além da ajuda do produtor, nessa gravação, em específico, houve também sugestões de outras pessoas, como o empresário e o responsável pela divulgação do trabalho da dupla. Como as músicas que estavam sendo gravadas eram uma combinação de música sertaneja com música *pop* americana, elas exigiram a construção de um jeito de cantar de Felipe, que procurou fazê-lo “com um suave na voz, não era tipo aquele sertanejão”.

As últimas gravações que fizeram, em 2016, foram realizadas com um novo produtor e com a produção vocal do empresário, que é cantor (Léo – dupla Victor e Léo). Felipe ressaltou que Léo e o produtor estão fazendo um trabalho com ele que não havia sido feito antes, por outros produtores. Por estar sendo orientado por um cantor com grande experiência profissional, e que canta de uma maneira que Felipe se identifica, ele percebe que hoje está fazendo um trabalho que o permite ter “uma voz no estúdio que [está] gostando muito”. Ele faz um resumo da sua trajetória vocal até a última gravação realizada:

Felipe: Você pensa... Lidamos com dois produtores que não interferiam no vocal. [Com o segundo produtor] a gente fez um projeto que era internacional, então isso foi obrigatório... A gente mudar um pouco do vocal pra deixar mais sentimento da música, pra deixar mais ar na voz e tudo mais. E agora com o Léo, ele tá... Como ele gostou dessa vertente ele tá lapidando uma coisa que ele já tinha ouvido nos *mashups* e que ele gostou e que tá fazendo assim do jeito que tá, tirando o melhor da minha voz e do Vitor também... Acho que é mais isso mesmo.

V: Cada produtor é um mesmo, né?!

Igor e Camila também falaram sobre a diferença que perceberam de serem conduzidos por diferentes produtores. Lembraram que quando foram pela primeira vez em um estúdio ficaram impressionados. Na primeira gravação de voz conduzida por esse produtor, Camila recorda o que ele disse enquanto explicava sobre como cantar em estúdio: “*Gente, é totalmente diferente cantar*

aqui e cantar no show”. Eles gostaram bastante de como o produtor os conduzia vocalmente, explicando que ele “parava frase por frase e falava: *Faz assim e assim que acho que fica melhor*, e ia corrigindo tudo: *não, não... tá muito pancada... vai mais suave...*”. O segundo CD que gravaram foi produzido por outro produtor. O segundo produtor já deixava mais por conta deles: “deu alguns palpites, mas deixava mais por nossa conta”. E refletem que “estava mais experiente”. A Camila já se “sentia mais preparada, já estava sabendo melhor, então ela já ia lá e fazia do jeito dela e ficou bom. Da primeira vez não, a gente estava bem...”.

Para Wellington (WeN), “cada produtor tem sua característica”. Nilo (WeN) faz um balanço das experiências com produtores diferentes que tiveram: “demos sorte porque pegamos três muito bons, todos muito sinceros, muito humanos, então eles não ficavam bajulando a gente, eles queriam extrair o nosso melhor”. Lembra que eles não temiam em corrigi-los: “eles encaravam a gente e falavam: *Óh, tá feio isso daí, não tá rolando não, vocês não querem mudar o tom? Quer mudar a música?! Não sei se tá alto, mas não tá legal a interpretação aí não*”. Eles entendem que as cobranças se davam porque “eles queriam extrair o que a gente tinha de melhor”.

A dupla entende também que era preciso que os produtores falassem, porque no começo eles enfatizavam: “*Tá faltando isso*, mas a gente também não sabia o que estava faltando”. Na gravação do segundo CD, eles acham que aconteceu a mesma situação e, em 2016, gravando o terceiro, eles já souberam “absorver muito mais o que o cara estava falando”. Sobre essa situação, eles fazem um adendo em relação ao último produtor, pois acreditam que “deram sorte por ser um produtor que está no mercado atual, está atualizado, então soube coordenar a gente bastante aí nesse ponto, direcionar bem a gente”. Porém, salientam que “todos os produtores sempre dão um pitaco: *o quê que você acha dessa frase?*”.

Comentando sobre os “pitacos” dos produtores, Wellington concorda que eles o façam, pois acredita que esse é um dos papéis do produtor:

Wellington: Eu acho muito difícil o produtor deixar o artista comandar tudo sozinho, eu acho que é o papel dele, o direcionamento do que pode ficar bom. Acho que a parte técnica é muito dele, lógico que tem artistas muito técnicos que

estudam muito e tudo mais, mas dependendo se você for... Você pode bloquear, se você chegar já com tudo pronto, só o pronto, a voz pronta, tudo pronto, às vezes você bloqueia o cara.

Nilo ainda ilustra que têm músicas que já estão acostumados a cantar, então “é aquilo ali”, mas têm outras que “um toque do produtor lá fica legal: *ao invés de ir pra baixo, sobe a nota*. Às vezes você não pensa nisso, faz e nem percebe, mas ele falando, então esse direcionamento deles é muito importante”.

Carol e Ariane consideram importante o produtor musical ser aberto ao diálogo. Quando foram gravar o *single*, no primeiro encontro para pensar a produção da música, o produtor se mostrou aberto. Elas lembram que ele “trocou uma ideia pra ver o quê que a gente poderia incrementar na música, um ritmo, ele foi super aberto nas nossas opiniões”. Por meio do diálogo, foram “chegando mais ou menos no andamento do jeito que dava pra gente cantar e do jeito que ele achava que dava pra dançar”.

Um recurso que o produtor de Carol e Ariane utilizou para que elas se sentissem mais seguras no momento da gravação de voz foi gravar uma guia, que se trata de uma versão da música, com a instrumentação base e com metrônomo, sem ser a versão final, para que elas escutassem a música e fossem se habituando a cantá-la. Depois disso, como se diz nos estúdios, a dupla pode “cantar valendo”, que é cantar a versão que será finalizada. Elas ficaram estudando com a guia por duas semanas e Ariane comenta que “a guia ficou perfeita, tanto que na hora de gravar mesmo a música já estava grudada na cabeça”.

6.2.3 Questões técnicas da gravação de duplas

Gravar as vozes de cantores que cantam em dupla requer alguns cuidados técnicos, tanto relacionados à preparação do arranjo da música como, posteriormente, com questões de escolha de método de captação de voz.

Em estúdio com o produtor, antes de gravar a música valendo⁸⁶, Luiz Mazza e Luciano fizeram algumas gravações para treinarem, no computador de casa, “tocando e cantando junto”. Eles explicam que “era um canal só captando tudo e aí, depois, a gente partiu pra esse CD com a captação, gravando tudo separado, voz separada, instrumentação, tudo separado”. Mas antes de partirem para a gravação final das músicas, o produtor musical, que era primo deles, tomou alguns cuidados. Um deles foi fazer um “mapeamento da voz, mas assim, não foi feito nada detalhado no sentido de trabalhar pra um melhoramento vocal”. Eles explicaram que esse mapeamento foi feito para que o arranjo da música pudesse ser feito, pensando na extensão vocal dos cantores, porque o Luciano (LMeL) “estava cantando numa região que ele não estava indo ao máximo dele que seria o máximo sem extravasar”. O produtor teve a preocupação de “descobrir que tom que poderia ser cantado”.

Depois da preparação, eles seguiram para a gravação. Quando foram gravar com o produtor, eles tiveram, como já mencionado, que cantar separados para gravar. O processo se deu da seguinte forma:

Luiz Mazza (LMeL): O Luciano gravava no caso a primeira voz e depois a gente gravava a segunda. Acho até que na maioria das vezes ninguém entra cantando a segunda voz de cara porque tem várias modulações que você pode fazer, ali no caso, na voz que você só vai fazer ela depois que você tiver uma guia do que a primeira fez. Então, ele gravava a guia da primeira voz, aí gravava a segunda meio que já valendo e depois ele vinha e cantava a primeira voz valendo em cima dela. E a diferença é assim... Cantar sozinho é estranho... A sensação de você cantar os dois juntos parece que um apoia o outro e dá essa firmeza para o outro. Você cantar sozinho até ter a experiência de estúdio de chegar e cantar ouvindo mais você do que a outra voz, é assim, um pouco estranho, mas depois você vai acostumando.

Quando foram cantar no estúdio tiveram que se acostumar a cantar separados, devido às questões técnicas de gravação em pista. O cantar que é em dupla, quando vai para o estúdio, tem que ser separado por um tempo para que, depois, seja tudo somado novamente.

⁸⁶Gravar valendo é uma expressão utilizada nos estúdios. Em uma sessão de gravação são realizadas várias gravações de um mesmo trecho; depois de ter feito alguns testes e gravações, grava-se a versão final, que é como é chamado o “gravar valendo”.

Neto e Ralf já tiveram a experiência de gravar em estúdio, cantando junto e cantando separado, onde o Ralf gravava a primeira voz e Neto colocava a segunda voz, seguindo a linha melódica da primeira. Eles têm a preferência por cantar juntos, não sabem explicar ao certo o porquê, mas “ach[am] legal, ach[am] a energia mais bacana”. Em uma experiência que tiveram de gravar em um estúdio renomado na cidade de Viradouro/SP, o produtor musical disse a eles o seguinte: “*Vocês querem cantar?! Nós vamos gastar um pouquinho mais de tempo e tal, mas nós vamos fazer natural, ou então, você canta de qualquer jeito que eu vou lá e afino*”. Neto e Ralf escolheram a segunda opção, e salientaram que “obviamente você volta uma coisinha aqui e outra ali, né?!”

Ainda existe certa resistência em relação ao uso desses recursos de afinação vocal. Acredito que isso se dá devido à concepção do cantar virtuoso, talentoso, de que o cantar tem que ser cem por cento afinado.

Wellington e Nilo também falaram de questões técnicas pelas quais passaram. Para Wellington, uma das dificuldades técnicas que ele sente é em relação ao ambiente do estúdio, que é isolado e tratado acusticamente. O estúdio é dividido pelo ambiente do “aquário”, onde fica o microfone para a captação da voz, e o ambiente da técnica, no qual ficam o produtor, o técnico em áudio e os equipamentos. Wellington acha estranha a sensação de ver uma pessoa “lá do outro lado do aquário te vendo lá dentro, parecendo um peixinho perdido, com fone de ouvido”. Como o ambiente tem isolamento acústico, a referência para cantar se dá por meio do fone de ouvido. Assim como no palco, esse jogo de microfone e fone em relação à voz é complexo.

Para conseguir equilibrar audição e emissão vocal, Wellington foi experimentando jeitos de utilizar o fone. Quando ele vai gravar, já tem consigo “o desenho do que vai fazer na mente, já [tem] no subconsciente tudo que já fez nos ensaios, nos treinos, em casa. Cada vez que sentou e cantou a música [foi] absorvendo”. Diante dessa consciência do que vai cantar, ele deixa seu fone, no momento da gravação, “um pouquinho só mais alto, pra [se] escutar”. Ele conta que já fez outros testes para experimentar outras regulagens de fone: “eu já deixei mais baixo, porque daí eu cantava com mais pressão, teve vez de deixar o volume geral do fone mais baixo pra soltar mais a voz”. Porém, ele ainda não chegou em nenhuma regulagem ideal. Assim, para regular o fone, “é uma coisa que na hora que [está] ali dentro que [vai] sentir o conforto”. Então,

para ir regulando seu fone no momento da gravação: “às vezes gravo o primeiro *take* ali... peço pra escutar: *não... põe aí, deixa eu escutar mais um pouquinho*. Aí pelo jeito que eu escuto minha voz eu sei: *hum, tá presa... não, tá solta*”.

Nilo (WeN) diz que cantar em estúdio “é um laboratório, quanto mais você vai experimentando as coisas, mais você vai vendo as formas e vai achando o seu caminho”. Ele faz uma comparação entre o amadurecimento de cantar no palco com o cantar no estúdio:

Nilo (WeN): Eu ainda bato na tecla que é o tempo mesmo sabe... Igual a gente teve um tempo pra amadurecer pra fazer esse disco agora, quase dez anos. Pra fazer o primeiro a gente também passou um período no bar pra fazer ele, cantando. O segundo a mesma coisa, o terceiro, e quanto mais você trabalha mais assim... você vai ganhando experiência pra desenvolver a coisa melhor. Eu vejo que com estúdio tá sendo a mesma coisa. A primeira vez que entrou no estúdio era uma dificuldade “nó” era ruim de cantar, ficava tímido, travava... Na segunda já foi mais relaxado, já foi mais tranquilo e creio eu que agora na terceira já vou tá muito mais a vontade... Cantando mais aquilo que a gente é mesmo... Sem tanto medo, sem tanta pressão assim... Porque a gente entra no estúdio fica preso, fica tenso então, acho que vai ser bem tranquilo agora da próxima vez.

Pensar o aprendizado do canto em situações de gravação de voz é pensar num aprendizado que se dá em várias camadas, desde a preparação do que se vai gravar, à escolha de qual será a técnica de gravação, que é mediada pela figura do produtor musical. A comunicação dessas camadas de aprendizagens ainda é difícil, principalmente por não se elaborar e fazer uso de uma linguagem que saia do que Abreu (2008) denomina de “papo-lâmpada [...], sem nenhuma definição nem para quem está falando, nem esclarecimento para quem está ouvindo: um muro na comunicação” (p. 126).

Acredito que pensar o estúdio como uma instância de socialização musical pode trazer novos olhares para as aprendizagens que ali se efetivam, ainda que seja de uma maneira não sistematizada, mediada pelo uso das tecnologias e pela intervenção do produtor musical. Em outras palavras, são aprendizagens por meio da experiência para quem canta.

6.3 Os ensaios

As duplas entrevistadas têm alguns momentos juntos e também com as bandas que os acompanham, que podem ser considerados os momentos de ensaios, quando se preparam para os *shows* e para as gravações. Considerando os ensaios como um espaço de socialização musical, discorrerei sobre como acontecem esses momentos, buscando compreender as aprendizagens que ocorrem neles.

Algumas das duplas entrevistadas têm uma banda para as acompanharem. Neto e Ralf costumam marcar ensaio com a banda, “principalmente pra tirar [aprender] música nova [...], porque repertório tem que tá sempre atual”. Entretanto, eles fazem uma observação de que não é possível “acompanhar tudo que sai no rádio, porque, hoje em dia, você coloca uma coisa no repertório ela dura dois meses, aí tem que tirar”. Por isso, “se tiver que ensaiar todas essas músicas, então haja ensaio!”. Eles brincam que teriam que “morar dentro de um estúdio [risos]”. Assim, para buscar esse equilíbrio de ensaios, eles têm a seguinte combinação com os músicos: “saiu música nova?! A gente olha o que que dá mais certo com essa nossa característica, passa para os meninos, cada um tira sua parte e vamos para o estúdio pra alinhar com todo mundo”.

Lucas Reis e Thácio também têm uma banda que os acompanha nos *shows* e o processo de ensaio é bem semelhante ao que Neto e Ralf descreveram. Eles ajustam ensaio quando “põe música nova, quando não tem música nova pra colocar, aí [deixam], não tem [ensaio]”. Eles marcam ensaio também “quando vai mudar o *show* mesmo” e exemplifica: “vai entrar três músicas novas, do nosso DVD que tá tocando bastante, então são três músicas que estão começando a rodar na *internet*, aí é bom levar para o *show*”.

Igor e Camila contam com o acompanhamento de banda somente em alguns *shows*. Se eles têm *show* marcado, quando falta “uma semana, duas semanas”, eles fazem “dois, três ensaios” com a banda. Apesar de cantarem com banda esporadicamente, eles contam com a parceria dos músicos, que “estão sempre” com eles. Isso faz com que eles estejam sempre “entrosados”. Esses músicos costumam tocar juntos com outras bandas, o que facilita

paralgor e Camila, pois a banda, tocando ou não com eles, continua em harmonia.

Igor e Camila tiram alguns momentos para cantar, para compor juntos. Pelo relato de Igor, são momentos mais espontâneos, não tão planejados, como disse: “Eu tô aqui, pego o violão sento... canto um pouquinho... largo... mas, falar: *vou ensaiar?! vou treinar?!* isso não... se tiver com vontade eu vou compor, se não tiver eu canto...”. A dupla mora com os pais e no ambiente familiar, formalmente, eles não combinam ensaio. Camila descreve como se dá esses momentos com música em casa:

Camila (leC): *Igor, vamos tentar compor uma música? Vamos tentar terminar aquela lá que a gente já tinha começado a imaginar? Aí a gente tá aqui às vezes depois do almoço, ou a noite, porque meus horários não batem muito com os dele porque eu tenho outra profissão, por enquanto, e ele também... Aí... Deu na telha, e: E aí Igor, vamos gravar um vídeo?! Porque tem um rapaz fazendo a nossa mídia, e ele quer pôr vídeo, então, vamos gravar alguma coisa... Aí vai e grava... Aí depois: Igor, vamos ensaiar essa música nova?! É mais eu que puxo, mas as vezes ele me fala: “Camila, vamo ensaiar aqui um negócio, vamo procurar... aqui ó, essa música aqui você não ta cantando legal”. Ele me puxa muito a orelha, ele me cobra muito nesse ponto... Óh, tá semitonando aqui, tá ruim ali... E isso é muito bom!*

Victor Freitas e Felipe, irmãos gêmeos, também não combinam ensaios somente os dois. Eles se encontram “uns três, quatro dias da semana, na casa do Felipe e sentam, toca[m] umas músicas”.

Wellington e Nilo não são irmãos e lembram que quando moravam em Ituiutaba/MG se viam para cantar “quase todos os dias [...] Todo dia estava junto, ensaiando, tirando música”. Quando se mudaram para Uberlândia-MG, eles dividiram apartamento por um tempo e Wellington descreve como cantavam juntos em casa: “Eu estava na cozinha e ele estava na sala. Se cantasse ou tocasse de lá, eu ficava de cá lavando a louça e cantando junto [risos]”.

Posteriormente, Wellington casou-se e Nilo também, então diminuíram a frequência “de ficar ensaiando mais vezes, de reunir pra ensaiar”. Eles, então, reservaram mais tempo para desenvolverem composições, deixando “pelo menos três dias da semana pra compor”. A dupla acredita que comendo

estão “aprimorando a parte vocal, tá desenvolvendo ali naquela hora”. Outra maneira de se manterem em contato e lapidando a dupla é “pesquisando no *YouTube*”, mandando vídeo um para o outro: “*ou, olha que legal essa música aí*”. Nilo complementa:

Nilo (WeN): Nosso método de aprendizado é escutando as pessoas e vendo. A gente nunca fez... O Wellington fez um pouco tempo só de aula de canto... Não quer dizer que seja bom esse método nosso não, mas acho que cada um desenvolve o seu, e eu acho que o nosso é mais ou menos assim... De ver... Olhar aquilo ali... Tenta jogar no nosso esquema e tenta já fazer uma linha nossa... Então a gente vê um cantor americano: *nó que legal! Você viu quê que ele fez ali?! Aí: nó, doido, né?! Vamos ver se dá pra gente aplicar no nosso jeito de cantar?*... Então a gente vai fazendo por aí.

Todas as falas das duplas têm a ver com um aprendizado que acontece de uma maneira não planejada. Esses momentos com a banda ou em casa se mostram como ocasiões de socialização musical. São momentos que, por meio dos compartilhamentos, das “trocas de ideias”, ainda que não tenham, formalmente, um professor, as duplas se apropriam e constroem conhecimentos musicais e vocais.

6.4 Aprendendo a cuidar da voz para cantar

Cada dupla foi descobrindo maneiras de cuidar da voz para cantar diante das necessidades que demandam o instrumento vocal.

Para se prepararem para os *shows*, tanto Neto como Ralf gostam de tirar um tempo para ficar “de boa”. Neto diz que “umas duas horas antes [tem que] dormir nem que seja uma meia horinha”, depois se “levanta, toma um banho, se arruma”. Quando não faz isso, Neto se sente “mal pra caramba”. Para ele, o “melhor remédio pra voz é o sono... Sono, água”. Sempre que vai subir ao palco “faz uma oração”.

Ralf procura se desligar “de algum problema, de alguma coisa, de alguma conversa, e subir para o palco com a cabeça tranquila”. Ele explica que pode acontecer de às vezes “estar com um problema, ou até na hora que você chega lá aparecer: *Nossa, deu problema num cabo aqui, no som*”. Por conta dessas situações, Ralf diz que: “você fica preocupado, estressado, mas, né...”

vamos, vamos resolver esse negócio aqui diboá assim, pra não deixar aquilo passar”. Ralf acha que “subir para o palco pra cantar nervoso e preocupado com alguma coisa o rendimento não é o mesmo”.

Ralf faz uma observação de que, em dia de *show*, “eles não bebem”, pois “levam o negócio bem profissional mesmo”. Para eles, “o momento da bebida é da bebida, momento do *show* é outro” e ressaltam que quando estão “numa farra, pega um violão pra cantar aí normal, mas partiu para o profissional: *Opa, aí não!*”. Dizem que muitos cantores acham que a bebida melhora, “mas não melhora não, só piora”. Eles acreditam que a bebida muda tudo no palco: “a cara muda, o jeito muda, a dicção vai pras cucuia [risos], tudo piora”. Neto lembra uma experiência que teve em relação à bebida:

Neto (NeR): Eu já tive experiência bem no comecinho da carreira... Fazendo uma festa pra um rapaz, lá em Frutal, festinha particular. E eu meti a cara na caipirinha! No meio da festa eu já não estava dando conta de cantar. E o cara tinha me pagado pra tá ali... Aí... Mas isso serve também a noite, a experiência de você ver que isso não funciona, isso aqui nunca mais.

Victor Freitas e Felipe, diferentemente de Neto e Ralf, não gostam do “clima de ficar vendo televisão”. Victor diz que “não consegue, dá um desespero”, então ele vai para a casa do Felipe e conta: “a gente canta, toma energético, conversa, fala do show e tal... Aí tem que entrar nesse clima do show uma, duas horas antes”. Felipe acha que eles têm esse comportamento “porque [estão] muito novos ainda”. Acha que “é muito *bad*... Muito coisa de velho... [mostrando] “*aí... Agora vou ter que ir lá pro show cantar*” [risos]... O cara estava assistindo jornal... Aí toma um banho, vai”. Ele já gosta “do movimento mesmo, sentar no quarto com a banda lá, começar a trocar ideia, tocar um violão e tal, mostrar umas coisas...”. Mas faz uma ressalva: “ficar com toda essa animação às vezes não dá pra fazer, porque está muito cansado, a viagem é longa”.

Victor (VFeF) fala da dificuldade que tem em fazer aquecimento vocal, pois se esquece e, quando lembra, “tenta fazer o que pode”. Ele lembra que às vezes “não tem camarim certo” e diz: “aí você não vai ficar fazendo aquelas coisas na frente das pessoas?!” [risos].

Wellington e Nilo sofreram muito com rouquidão no início da carreira. Wellington diz que esse não saber o que fazer com o estado da voz rouca o “induzia a pesquisa” para descobrir: “*Isso aqui vai tirar rouquidão!*”. Ele recorda sobre alguns dos seus experimentos:

Wellington (WeN): Uma vez... Eu não esqueço... Eu já falei isso pra ele... Tenho uma raiva dele ter feito eu beber uma bebida, o Rafael, da dupla Kléo Dibah e Rafael... Foi tocar com a gente, ele tocava na época *freelancer* deviolão e ele falou pra mim “*rapaz*”... E a primeira formação dele no Conservatório de Ituiutaba é voz... Ele falou pra mim: *Você vai fazer uma vitamina com alho, leite, cebola... não... maçã...* Gente! Quando eu bati aquilo e coloquei no copo aquilo talhou... Aquele leite, aquele negócio com alho, cebola... Na hora que eu tomei aquilo... Aquilo desceu assim... Acho que foi a pior coisa do mundo que eu já bebi, foi muito ruim... [risos]... Mas o desespero por tá com a voz nova, tinha *show* à noite...

Nilo chegou a passar por momentos de “ficar rouco vários dias, porque cantava de terça a domingo no mínimo quatro horas por noite, e por estar ainda dominando a voz”. Ele conta que chegava na “terça-feira legal... Quarta... Quinta... Na sexta já começava a dar uma areinha na voz, aquele cansaço, aí vinha a rouquidão também”. Nessa época, Nilo lembra que, para se recuperar, ele “dormia muito, comia maçã” e, até então, eram nesses “remédios milagrosos” que eles se apoiavam: “Gengibre, a gente achava que era bom, mas imagina, sua corda vocal tá toda inflamada, vermelha, inchada aí você *puf gengibre?! É a mesma coisa de tacar álcool no fogo*”. Com o tempo foram “descobrimo o que é bom, o que é mito, mas até então sofr[eram] muito”. Além disso, intuitivamente, eles repensaram na forma de cantar quando estavam com a voz nesse estado, fazendo um revezamento vocal, pois “pesava muito para os dois”. No entanto, o revezamento “não deixou pesar tanto” e, também, procuravam cantar somente na região média da voz deles, pois “a parte grave falhava e o agudo nem pensar”.

Nilo procurou um médico e descobriu que “o refluxo interferia nas cordas vocais”. Por orientações médicas, ele teve que mudar alguns hábitos pré e pós *show*, como, por exemplo: “termina o *show* e faz uma alimentação pesada, teve que mudar por um lanche algo assim”. Tiveram também orientação de exercícios vocais para aquecer e desaquecer a voz, mas “a

gente acaba que não faz ainda muito... [...] Nesse lado, a gente voltou a pecar, porque teve um tempo que tava bonitinho fazendo, depois você vai cansando”.

Hoje, acreditam que o melhor remédio pra eles “é dormir”. Refletem que, “com o passar dos anos, a gente vai sabendo o seu limite vocal, onde sua extensão vocal vai, o quê que você alcança”. Recordam que no começo não tinham essa percepção: “você grita muito, você imposta um grave desnecessário ali muito tempo e aí você vai desgastando sua voz e aí na hora que chega no final da noite você tá rouco, nem conversando”.

Mais uma vez, é possível notar que esse aprendizado é contínuo, um processo de ir se tornando cantores ao longo de suas vidas. Na construção da carreira, vão se constituindo cantores e aprendendo o *métier* de ser cantor, e, nesse caso, de ser cantor de música sertaneja cantando em dupla.

7 CAMINHOS DE CONTINUAÇÃO DA PROFISSÃO

“Nesta longa estrada da vida, vou correndo e não posso parar. Na esperança de ser campeão, alcançando o primeiro lugar”.
(Milionário e José Rico)

Quando as duplas falavam sobre suas perspectivas em relação aos rumos que seguiriam, algumas palavras foram bastante utilizadas, como: “reconhecimento”, “estourar”, “shows”.

Camila (leC) lembra que foram “tantas dificuldades que passaram” que “não se imagina, tipo assim, sucesso nacional”, ela se vê “fazendo uns shows, com um cachê legal”, o que para ela já estaria “de bom tamanho... trabalhando só com a música, como profissão”. Igor complementa que deseja “trabalhar com música e viver bem dela... não é só viver dela... é viver beem dela [com ênfase]. Esse viver “beem” da música, para eles, é: “estar fazendo 10, 15 shows por mês, com um valor legal que dê pra largar o que a gente está fazendo e viver bem”. Para Camila, a dupla deles pode chegar aonde eles almejam, mas, “mesmo assim, ainda fica pensando mais baixo”, pois “esse mercado é muito complicado, não depende só do talento, [ou] só das composições”. Ela avalia que “são muitos fatores que são difíceis de conseguir”, e completa: “música boa a gente tem, mas às vezes não consegue atingir essa música ao público... então... é o caminho que é complicado”.

Atualmente, eles dividem a carreira da dupla com a atuação em outras profissões, Camila como *personal trainer* e Igor como radiologista. Eles refletem sobre a dupla atuação profissional, dizendo:

Camila: Eu pretendo largar [o *personal*], meu sonho é largar... Eu nem fico apegada... “Ah meu Deus eu gosto demais!”... Gosto, mas a música é o que eu me vejo...

Igor: Igual eu falei pra ela: Você se vê dando aula? Quarenta, cinquenta anos dando aula em academia? Se vê na escola?

Camila: Éh... não me vejo, mas se for pra ser...

Igor: Se for pra ser... Tá... Eu também não me vejo em hospital, em sala sentado...

Camila: Éh... esse é o problema, a gente não se vê..

Igor: Eu prefiro cantar... Prefiro não... É o que eu gosto de fazer!

Acompanhando as redes sociais da dupla é possível se ter uma ideia da maneira que a carreira deles está indo, por exemplo, vendo a agenda de shows que estão fazendo, que se constitui em torno de cinco a seis shows mensais.

Neto e Ralf têm seis anos de dupla e pretendem continuar cantando e prosseguir com a parceria. Ralf comenta que ele e Neto “nunca aumenta[ram] a voz um com o outro a não ser pra cantar, nunca brig[aram], não têm confusão”. O depoimento de Neto ajuda a entender as especificidades de se cantar em dupla e o que talvez garanta a continuidade do trabalho. Sobre isso, ele diz: “eu achei meu parceiro natural, da vida, da música... e é o Ralf. Então, nós vamos tentando”.

Na época da entrevista, eles anunciaram que iriam lançar um novo CD no decorrer de 2016. Esse novo trabalho, segundo Neto (NeR), é o continuar “tentando”. Ele diz que o “que tiver ao alcance [deles] pra fazer, relacionado à música, a correr atrás, [eles] vão fazer”, porque eles não se imaginam “parando de cantar, assim, tão cedo”. Neto ainda comenta que sabem “o tanto que é difícil... é muito difícil, é muito”, e que tem “hora que bate assim: “Pô, caramba, será que vale a pena ficar sofrendo assim?!”. E reitera: “quem tem a música no sangue, quem tem a música na vida, dificilmente desiste. E enquanto tiver[em] força [vão] tentar sempre e [vão] até onde Deus quiser”. Para complementar, Ralf faz um relato sobre as dificuldades enfrentadas no continuar cantando:

Ralf (NeR): Você vê, eu cantei com meu irmão quatorze anos. Agora tô com o Neto. Assim... Acho que a nossa dupla não é uma dupla tão ruim assim, e as dificuldades que a gente têm de ter um reconhecimento em termos de grana né, de dinheiro. Hoje o que a gente ganha é pra sobreviver. Ele [Neto] leva a vida dele, eu levo a minha e tal, mas não é uma coisa assim... Pelo que a dupla é, e aí eu tô falando como um expectador, não sou nem da dupla agora, mas pelo potencial que a dupla tem, é... Eu acho que tinha que tá ganhando mais um pouquinho [risos]. Você vê uns cara aí que pelo amor de Deus, os caras tá arrebatando de ganhar dinheiro... Então... Pra quem tá começando, tem que pensar essas coisas, porque não é fácil não... Mas expectativa existe, né, por isso que a gente tá até hoje assim... Gosta e acredita que vai dar certo.

Eles se mostraram muito animados com a fase da carreira pela qual estão passando, apesar das ressalvas em relação às dificuldades enfrentadas. Esse ânimo se deve ao fato deles terem “agarrado na rédea do negócio”, sobretudo depois de um período em que mantiveram contrato com um empresário. Nessa fase, eles estão cuidando de tudo: “quando vai fazer um show, a logística. O repertório pra montar pra gravar. O estúdio que a gente vai gravar”. Mas eles têm a consciência de que “a música hoje ficou muito comercial, ficou muito no negócio do dinheiro, muito poluída. Então, por isso que não depende só de cantar bonito pra fazer sucesso, é um detalhe a mais, o principal é ganhar dinheiro”.

Neto e Ralf têm uma posição crítica quanto a mercantilização da música sertaneja. Neto dá exemplos de algumas práticas dentro desse mercado:

Neto (NeR): O sertanejo virou muito business, então hoje, chora menos quem pode mais. Então aí entra o negócio dos jabás das rádios, que cobra muito. O camarada vai lançar uma carreira hoje no meio musical aí, já sai rasgando dois milhões de reais, cinco milhões de investimento. Você pega esses meninos aí, não vamos citar não né [risos] o escritório não... Tem um escritório, famoso pra caramba, que domina tudo, ele pega os caras, muda a vida dos caras, os caras ficam devendo até a alma pra ele, até o fim da vida praticamente, mas o cara anda de carrão, mora num apartamentão, só faz showzão, em palco top né, e tal?! E às vezes nem canta direito, mas ali o cara, o investidor viu que o cara tem um potencialzinho para o mercado, as vezes o cara é bonitinho, o cara é... Não sei. Tem apelo a alguma coisa, tem algum apelo. Então hoje não tem mais essa... Esse... Esse espelho pra você olhar. Se você falar “eu quero ouvir tal dupla” sabe?! Então hoje o camarada tem que pesquisar mais porque ainda tem dupla boa no mercado na ativa.

Neto faz uma ressalva que, tendo consciência desse mercado, eles “procuram trabalhar da melhor maneira possível”, e acha “que as coisas vão acontecendo, passo a passo, e torcem muito pra que esse trabalho novo dê bons frutos”. As redes sociais da dupla Neto e Ralf mostram indícios de como a dupla tem colhido esses frutos, com fotos de shows e também com as agendas de apresentações.

Wellington e Nilo (WeN) imaginam estar com a carreira diferente do que viviam na época da entrevista, “tentando buscar novidade na música ainda,

e, sempre querendo mudança, estar melhor do que ontem e buscando o caminho certo”. Nilo acha que “todos estamos buscando isso daí, e com um reconhecimento mesmo do público”. Ele acha que “com sucesso [eles] não se ilude muito com isso não, porque [ele] e Wellington sempre fo[ram] muito pé no chão”. Acredita que “sucesso você já é a partir do momento que você já nasce, quando você nasce ali você já é sucesso pra sua família, por ser uma boa pessoa você já é um sucesso já”. E enfatiza: “Agora, o reconhecimento?! Esse é difícil e trabalhoso... é bom de se ganhar. Então, que seja daqui uns dez anos se a gente tiver com um reconhecimento bacana eu vou estar muito feliz”.

Esses reconhecimentos que são conquistados eles divulgam em várias postagens nas redes sociais. Um dos reconhecimentos é a gratidão à parceria da dupla. Algumas fotos e os textos que redigiram, para dar legenda às fotos, mostram o que passaram para irem se constituindo enquanto dupla. Outro reconhecimento tem a ver com a conquista da realização de shows em grandes festivais de música sertaneja. Além disso, nesses festivais eles podem dividir o palco com duplas que os inspiram.

Wellington e Nilo também almejam mais reconhecimento em relação ao repertório que gravam. Wellington espera um prestígio do público: “vou gravar isso aqui e o público vai abraçar isso aqui”. Esclarece que estão gravando um repertório que gostam, mas têm “muita coisa nossa guardada”. Acha que, às vezes, “o artista tem que esperar o momento de fazer esse tipo de trabalho”, mais autoral. Analisando a carreira de outras duplas, Wellington (WeN) percebeu que: “alguns artistas vêm e estouram com o primeiro CD. O segundo CD vem ele [o artista] demais e de repente o público não queria ele demais. Eu acho que tem que vir uma pitadinha pra pessoa ir acostumando”. Ele espera poder ter “essa moral com o público, ou com TV, rádio” para “fazer um pouquinho mais Wellington e Nilo mesmo”. Na época da entrevista, eles anunciaram que estavam no processo de organização da gravação de um DVD, com um produtor musical renomado. Procurei acompanhar esse processo por meio das informações que disponibilizaram nas redes sociais.

Lucas Reis e Thácio também falaram sobre o que aspiram para a carreira deles. Em retrospectiva, lembraram-se de alguns fatores que talvez tenham contribuído para o crescimento deles. Um, é a rede e articulação de amizades com pessoas que estão envolvidas com a música sertaneja. Pelas

fotos disponibilizadas nas redes sociais da dupla é possível ver o registro de vários encontros que tiveram com empresários, jornalistas, cantores. Esses encontros se dão em camarins, em festas particulares e mesmo no palco. Não é possível saber o conteúdo, os motivos e os desdobramentos desses encontros, mas, como mencionaram na entrevista, eles acreditam que essa rede fortalece o movimento da música sertaneja.

Lucas Reis e Thácio também falaram do reconhecimento que percebem na carreira deles. A dupla consegue ter essa percepção por meio de suas redes sociais, dizendo que, em alguns momentos, ficam pasmos com as pessoas do meio sertanejo que os seguem, fazem comentários: “Véi, olha aqui quem tá me chamando no *WhatsApp*?!”.

Para a continuação da carreira, Victor Freitas e Felipe investem no repertório da dupla, na gravação de músicas inéditas, não necessariamente em composição deles, mas em um projeto que seja inédito. Seguindo as redes sociais, vi duas imagens que me chamaram a atenção: a primeira onde postaram o ranking de músicas mais tocadas por região, onde uma música inédita deles estava em primeiro lugar; na segunda imagem, Felipe escrevia um texto, explicando que o trabalho gravado, quando retornaram de Goiânia para Uberlândia, tinha sido um “divisor de águas” na carreira deles.

Essas imagens e seus textos nas redes sociais mostram como eles têm investido, no decorrer da carreira deles, em gravações de músicas inéditas. Além disso, a dupla contou que procuram inserir as músicas inéditas que gravaram no show, ao invés de tocar somente as músicas de outros artistas. Eles buscam também tocar outros gêneros musicais, como reggae, e tocar músicas mais lentas, sem ficar somente nas músicas “pra cima”. Eles acham que essas atitudes fazem com que o show não seja “100% aprovado”, e confiam que: “o pessoal que gostar do seu show, desse jeito diferente que você faz, vai virar seu fã, por quê? Porque o show é diferente... Agora o pessoal que não gosta?! Beleza...”. Eles acreditam que é uma crítica positiva: “vai falar não gostei e pronto, mas você vai cativar a pessoa, você não vai ser só mais um, essa que é a diferença”. Victor Freitas e Felipe acreditam que para se manterem no mercado é preciso “se impor e tem que ter a sua personalidade mesmo, não adianta, você não pode ter medo de julgamento não”.

Nesse sentido de "impor a personalidade" para se manter no mercado, pude observar nas redes sociais que eles trabalham muito com a distribuição das músicas inéditas em rádios e plataformas de música. Além disso, visitam as rádios e programas de televisão para divulgação e têm também feito shows por diversos lugares e casas de shows do país. Não posso afirmar que esse trabalho de distribuição e divulgação está proporcionando os resultados que eles esperam, pois isso demandaria outra investigação.

Das oito duplas entrevistadas, três não falaram diretamente na entrevista sobre onde almejavam chegar com a constituição da dupla. De todas as duplas entrevistadas, apenas uma não seguiu: Carol e Ariane encerraram a parceria em meados de 2015. Soube da notícia por acompanhar o Instagram delas, quando fizeram uma postagem comunicando o término da dupla. Depois elas encerraram o perfil da dupla na rede social descrita. Ainda assim, continuei acompanhando virtualmente os rumos que a carreira delas seguiu. Ambas continuaram cantando, mas com formatos de shows diferentes. Pelo material disponível nas redes sociais, Carol têm se apresentado em eventos particulares e corporativos, além de ter participado do reality show *The voice Brasil*, no segundo semestre de 2016. Ariane continuou dando aulas de canto na escola de música em que sua mãe é proprietária, e se apresenta em barzinhos e festas particulares.

Luiz Mazza (LMeL) havia comentado que tinha conseguido a aprovação de um projeto pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura, via Prefeitura de Uberlândia. Acompanhando-o nas redes sociais, vi quando seria a gravação. Fui assistir para prestigiar e ver a gravação do DVD.

Outra questão que observei foi a divulgação de apresentações que a dupla tem realizado. Observei que eles têm se apresentado esporadicamente e atuado em projetos bem pontuais. Luiz continuou dando aulas de viola caipira no SESC Uberlândia. Por já ter um reconhecimento enquanto violeiro, também faz algumas apresentações como instrumentista.

Outra dupla que seguiu acompanhando foi Marco e Mario. Pela observação das redes sociais, pude intuir que, assim como Luiz Mazza e Luciano, eles têm se apresentado esporadicamente e divulgado músicas por meio das plataformas em que se pode ouvir música por streaming ou baixá-las. Eles também estão organizando a gravação de um novo DVD (não tenho a

informação de quando será a gravação). Além disso, Mario está em um projeto sozinho, apresentando um programa na Tv Integração – afiliada da Rede Globo, no qual viaja realizando reportagens pelo interior do estado de Minas Gerais.

Observando as publicações que as duplas entrevistadas faziam/zem em suas redes sociais, pude acompanhar os caminhos que cada uma têm tomado. Não posso afirmar se já conseguiram chegar onde almejavam, mas é possível ver um processo contínuo, um eterno caminhar em busca do viver de música, do viver de cantar música sertaneja. Cada dupla teve suas inspirações e motivações para começarem e seguirem nessa caminhada.

Uma foto postada por Felipe (VFeF) em seu Instagram sintetiza o caminho da socialização musical primária à profissionalização de duplas sertanejas.

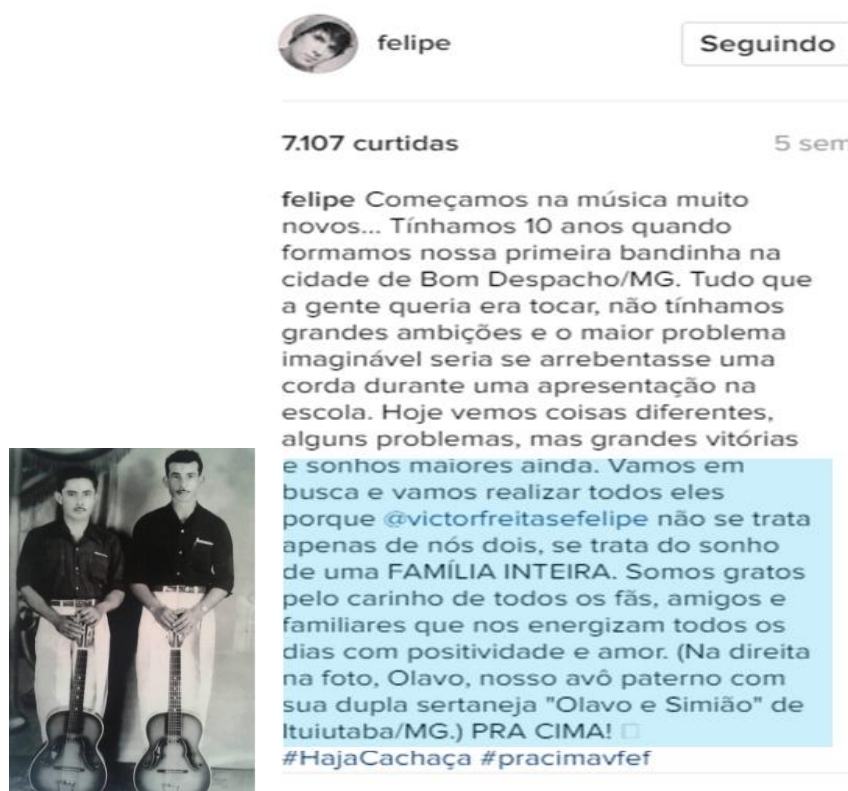


Figura 10: Postagem dupla Victor Freitas e Felipe – Trajetória da dupla.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo compreender os processos de socialização musical e profissional pelos quais as duplas sertanejas passaram para se profissionalizarem em música. Foram então propostas algumas questões: como essas experiências de socialização musical e profissional podem ser compreendidas sob o ponto de vista da educação musical? Como desvendar e interpretar as aprendizagens musicais e vocais que se dão nas experiências profissionais desses cantores?

A pesquisa considerou as reflexões da sociologia da música (COLI, 2003; SEGNINI, 2007, PICHONERI, 2006) e da área da educação musical, que abordam sobre a profissionalização em música (MORATO, 2009, PIMENTEL, 2015, VIEIRA 2009). Esses estudos discutem o tema a partir da relação com algum tipo de ensino presente em cursos superiores de música, cursos técnicos e conservatórios. Porém, nesta tese, os questionamentos são em torno de pessoas que se profissionalizaram atuando na profissão, que vivem de música sem terem passado por um ensino institucionalizado, neste caso, cantores que passam/ram por processos de profissionalização na atuação e que acabam/ram não tendo a experiência de ter uma formação específica em música, no âmbito de uma instituição. O sentido de profissionalização adotado nesta tese (FRANZOI, 2006) refere-se aos cantores que se tornaram profissionais na profissão

Investigar as duplas sertanejas a partir da compreensão sobre os processos pelos quais passaram para se profissionalizarem foi o fenômeno estudado. Para tanto, essa pesquisa foi arquitetada metodologicamente como estudo de caso, que, conforme Stake (1995), “o caso é algo especial para ser estudado [...] É uma coisa que nós não compreendemos suficientemente, mas queremos [compreender]” (p. 133). Como técnica para a coleta de dados foi utilizada a entrevista.

O campo empírico que especifica este caso foi constituído de duplas sertanejas encontradas na região do Triângulo Mineiro-MG, uma região que tem uma forte ligação com a “cultura do mundo sertanejo”. Isso faz com que haja a “onipresença da música sertaneja” nas cidades que compõem essa região de Minas Gerais (ULHÔA, 2004).

A coleta de dados apresentou alguns desafios metodológicos, tais como a realização das entrevistas em dupla e a condução desse tipo singular de entrevista, pois entrevistar em dupla é diferente de entrevistar individualmente e em grupo focal. A entrevista com duplas sertanejas implicou em duas pessoas falarem da unidade, a dupla. Isso exigiu-me pensar e elaborar as perguntas para a unidade, mesmo tendo duas pessoas sendo entrevistadas ao mesmo tempo. Em alguns momentos, as perguntas foram direcionadas ao primeira ou ao segunda voz, mas, ainda sim, se referiam à unidade, de forma a considerar a compreensão dos processos pelos quais passaram para se profissionalizarem enquanto dupla.

Construir a maneira de perguntar foi de extrema importância, pois as duplas não iriam relatar que se profissionalizaram de determinada forma ou responder com precisão qual tinha sido a didática que utilizaram para aprender a cantar em dupla se não fosse o cuidado com a elaboração do roteiro de entrevista. A profissionalização das duplas não existe materialmente, ela só existe a partir das perguntas que faço e que os entrevistados vão sendo conduzidos a pensar sobre como se deu essa profissionalização ao longo de suas carreiras.

Durante as análises das entrevistas, enquanto pesquisadora, tive a preocupação de examinar os processos de socialização musical e profissional, com o suporte do referencial teórico, buscando desvelar e interpretar como se deu a profissionalização musical das duplas.

Sobre os resultados

A partir da interpretação do material empírico foi possível observar que os músicos têm consciência de onde almejam chegar, profissionalmente, enquanto duplas sertanejas. Para isso, foram trilhando caminhos, tendo como apoio as suas experiências profissionais nos diversos espaços que cantam. Pode-se afirmar que é possível se profissionalizar em música, enquanto dupla sertaneja, sem, necessariamente, ter que passar por um ensino institucionalizado. Foi possível também entender as instâncias de socialização músico-profissional, que têm a ver com o modo como as duplas aprenderam o saber fazer em suas atuações profissionais.

Socialização musical das duplas sertanejas

Para responder ao questionamento sobre como poderia ter vindo o interesse em cantar, cantar música sertaneja e cantar em dupla, foi necessário olhar para as instâncias de socialização primária (SETTON, 2008; BERGER; LUCKMANN, 1999) e considerar as experiências musicais que os entrevistados vivenciaram a partir dessas instâncias.

Na presente pesquisa, a interiorização da linguagem da música sertaneja pôde ser refletida por meio da família, enquanto uma instância socializadora. Quando questionados sobre de onde vinha o interesse pela música sertaneja, ou, ainda, como achavam que tinham aprendido a cantar música sertaneja, todas as duplas tiveram alguma recordação sobre suas infâncias, ligadas, especialmente, ao ambiente familiar e à presença dessa música, quer seja nas reuniões de família, quer seja por algum familiar tocando viola caipira, um instrumento de referência para esse gênero musical.

Levar em consideração as aprendizagens que se efetivam nos ambientes familiares auxilia na reflexão de algumas expressões que as duplas entrevistadas utilizavam, como: “Ah, a música sertaneja vem de berço”, ou ainda, “Essa música que está enraizada”. Isso é recorrente, porque “o mundo interiorizado na socialização primária fica muito mais gravado na consciência do que os mundos interiorizados nas socializações secundárias” (BERGER; LUCKMANN, 1999, p. 142).

Além da família, as primeiras socializações musicais puderam ser compreendidas também a partir da convivência com os amigos e das experiências com professores de música, bem como por meio das mídias que estavam presentes nessas situações.

Socialização profissional das duplas

Durante as entrevistas, sem que tivesse sido colocado visivelmente no roteiro e, posteriormente, nas análises dos dados, surgiram relatos em que os entrevistados se utilizavam das palavras profissional e profissão. O sentido para o uso dessas palavras era de que todo o trabalho, ou seja, o investimento de constituir uma dupla, tinha uma relação direta com o “viver de música”:

“Vamos montar uma dupla porque gostamos de cantar”, mas também para chegar a algum lugar profissionalmente falando. Essa fala ainda se refere às atitudes que tiveram que tomar no processo de profissionalização da dupla.

Para os cantores sertanejos que formaram duplas, um momento que pode ser considerado como o momento da “passagem do espelho” (HUGUES, 1955) é quando eles relatam sobre terem deixado de cantar em festas de amigos, de darem “palhinhas”. Eles consideram que essas atitudes não são atitudes profissionais. Eles não têm a consciência dessas atitudes a partir do processo. É como se nesse momento, quando fazem o turning point e tomam esse posicionamento, eles passassem a ser profissionais.

Nesse processo de “passagem pelo espelho”, conforme Hughes (1955), ocorre a “instalação da dualidade” entre o “modelo ideal” e a “dignidade da profissão”. Um exemplo em relação ao “modelo ideal” e às “tarefas cotidianas” corresponde ao fato das duplas entrevistadas mencionarem que gostariam apenas de “chegar e cantar”, ao invés de terem outras funções para além do canto, como conversar com os contratantes do show, resolver questões técnicas referentes ao som e iluminação do palco, organizar a banda que irá fazer o acompanhamento, lidar com as questões vocais.

Todas as duplas entrevistadas têm consciência de onde almejam chegar profissionalmente, cada uma com seus objetivos. Dentro desses anseios, elas também têm a consciência das suas capacidades e das realidades que envolvem o mercado de trabalho ligado à música sertaneja. Esse mercado pode fazer com que esses sonhos de carreira venham a se tornar reais.

Portanto, para compreender a profissionalização das duplas sertanejas tive que considerar que os cantores construíram seus conhecimentos por meio da socialização primária e, posteriormente, via experiências de socialização profissional. Um aprendizado que se deu e se dá na profissão, ou seja, o saber fazer foi “adquirido” no fazer.

Construção da carreira como dupla

As duplas entrevistadas revelaram como aconteceu o início da carreira e os motivos pelos quais resolveram formar uma dupla, como passaram a

trilhar os caminhos da profissão coletivamente. Contaram sobre as estratégias que tiveram que aprender a utilizar para conseguirem locais e se apresentarem, afinal, além das motivações pessoais, há o fato de quererem cantar juntos e levar esse canto sertanejo em dupla como profissão. Nesse sentido, algumas duplas têm gestores de carreira e empresários; outras vão conseguindo os espaços para se apresentarem por meio de uma rede de contatos de contratantes de shows e de donos de bares e casas noturnas. Esses contatos vão sendo construídos ao longo da carreira.

Foi possível ver que as duplas passaram por deslocamentos, não somente para se apresentarem, mas também em função da carreira. Alguns cantores se mudaram de cidade em busca de novas oportunidades para a dupla. Arelado a isso está a preocupação com os cachês, pois os cantores das duplas buscam o sustento financeiro por meio do cantar sertanejo.

Na construção da dupla, os cantores também tiveram que tomar decisões relacionadas a quem seria o primeira voz e quem seria o segunda. Essas escolhas vocais estão relacionadas com a elaboração do modo de cantar da dupla, com a identidade vocal e com as questões comerciais. Essas decisões foram tomadas tendo em vista a forma com que a dupla foi recepcionada pelas pessoas, quer seja em shows, quer seja ouvindo suas vozes gravadas. Outrossim, essas escolhas vocais são definidas pela maneira como o público irá se identificar com o jeito de cantar da dupla.

Outra questão que foi enfatizada pelas duplas são as gravações. Foi possível identificar que realizar algum tipo de gravação – CD, DVD, single, videoclipe – tem como principal finalidade a divulgação do trabalho, o qual servirá como um cartão de visita para os futuros locais de apresentação. Por conseguinte, gravar implica também na escolha do que gravar. Essa seleção, conforme as duplas, têm relação com o estilo de sertanejo que a dupla canta e qual público se quer atingir.

Instâncias de socialização músico-profissional

Ao adentrar nas socializações musicais e profissionais das duplas, pude identificar os momentos pelos quais eles se profissionalizavam já atuando como dupla sertaneja. As instâncias que consegui identificar foram: os palcos,

os estúdios de gravação, os ensaios e o aprendizado do canto e do cantar em dupla.

O palco, enquanto uma instância de socialização músico-profissional, se mostrou como um espaço onde muitas aprendizagens são possíveis. A preparação para estar nele - a organização do repertório -, as interações que acontecem no palco - cantores, banda, técnicos de som, roadies -, a relação com o público que assiste, o uso de tecnologias que são necessárias para amplificar o som, e muitas outras que não foram contempladas nesta pesquisa, fazem parte desse rol de aprendizagens possíveis para o músico. São aprendizagens que se dão a partir da experiência de palco de quem a vive e que só são possíveis por meio do acontecimento de ser e estar no show.

O estúdio de gravação também foi um espaço no qual as duplas viveram experiências profissionalizantes. A voz que sai do palco e vai para o estúdio passa por modificações e, para ser gravada, ela requer aprendizados peculiares daquele lugar.

Tomar o aprendizado do canto em situações de gravação de voz é pensar num aprendizado que se dá em várias camadas, desde a preparação do que gravar, até a escolha de qual será a técnica de gravação, a qual será intermediada pela figura do produtor musical. Este, por sua vez, é o grande mediador das aprendizagens que se dão nesse ambiente. Além da produção musical, os entrevistados tomaram o produtor como um orientador vocal.

Pensar o estúdio como uma instância de socialização musical pode trazer novos olhares para as aprendizagens que ali se dão, ainda que seja de uma maneira não sistematizada, mediada pelo uso das tecnologias e pela intervenção do produtor musical. Igualmente, são aprendizagens por meio da experiência daqueles que cantam.

Os momentos de ensaio ocorreram com as bandas que os acompanham ou apenas entre os cantores da dupla. Nos ensaios com as bandas foi possível observar que as duplas tinham um planejamento e uma sistematização para conseguirem trabalhar o repertório que seria apresentado nos shows e para se sentirem entrosados - banda e cantores - no momento das apresentações.

Os ensaios entre os cantores da dupla aconteciam de maneira espontânea, sem planejamentos, em suas casas, em momentos quando se

reuniam para fazer as composições. Eles não diziam que estavam ensaiando, mas “mantendo contato e lapidando a dupla”.

Cantar em duplas solicitou dos cantores o aprendizado de aspectos músico-vocais para cantarem e soarem como dupla. Exigiu que eles pensassem recursos para solucionar algumas questões, como: descobrir o melhor tom para os dois cantarem, fazer a condução melódica das vozes, pensar o timbre e as dinâmicas vocais.

Nesse sentido, as duplas discorreram sobre o papel e a importância do/da segunda voz nesse tipo de canto. Os segundeiros aprenderam a cantar a segunda voz ao ouvirem gravações e shows de outros segundeiros. Cada dupla foi elaborando suas estratégias de apropriação do canto sertanejo. Tais estratégias se deram e se dão por meio do fazer e continuar fazendo.

O processo desses cantores de aprender a cantar em dupla é algo que é contínuo. Depende se estão cantando no palco ou no estúdio, depende de quem canta junto. É um processo de ir se tornando cantor por meio da experiência que estão vivendo. Sobre o canto, as duplas também precisaram aprender a terem cuidados e hábitos de saúde vocal, conforme o tipo, tempo e frequência de shows que teriam.

Caminhos de continuação da profissão e particularidades da profissionalização de duplas

Quando iniciaram a carreira, todas as duplas tinham e ainda têm perspectivas quanto aos rumos que a dupla seguiria. Elas buscam manter a agenda de shows com uma média de oito a dez apresentações por mês. Outras desejam deixar seus empregos atuais e viverem somente do cantar; outras querem o reconhecimento das músicas que gravam; outras ainda têm o sonho de “estourar”, fazer sucesso e ter visibilidade.

Durante as entrevistas, algumas duplas comentaram que estavam para gravar novos CDs e DVDs, que estavam conseguindo novos contatos para fazer shows em locais que ainda não tinham se apresentado. Acompanhando a rede social Instagram das duplas, pude ver que alguns desses planos se concretizaram. Não posso afirmar se já conseguiram chegar onde desejavam, se ainda esperam, se os anseios mudaram.

A carreira das duplas é um processo contínuo de transformações e aprendizagens. Uma busca por irem se tornando profissionais no mercado da música sertaneja, do viver de cantar em dupla. Cada um(a) da dupla e cada dupla teve seus motivos para iniciarem essa caminhada e também têm seus motivos para descontinuar ou continuar nessa carreira.

Semelhante a outros gêneros musicais, na música sertaneja pode-se construir uma carreira sem, necessariamente, passar por instituições de formação. Pode-se ascender a uma carreira e construí-la podendo estar isento de barreiras, como as instituições de controle de profissão como as ordens de classe. No caso da música, a ordem legalmente autorizada a exercer esse controle é a OMB⁸⁷ (Ordem dos Músicos do Brasil), porém, a grande maioria dos músicos não se sente representada pela ordem, nem pela lei⁸⁸ que regulamenta a profissão. Isso não quer dizer que esses profissionais não terão barreiras, pois existem aquelas relacionadas às particularidades da profissão.

Considerando as especificidades do mundo sertanejo, que, assim como outros estilos, não depende dessas instâncias de regulamentação da profissão, essa música vem de uma cultura oral, do ambiente rural. Contudo, nos processos de profissionalização e na construção da socialização músico-profissional, essa música sobrevive não somente da oralidade vivenciada na transmissão musical em família, com amigos, mas também por meio do uso das tecnologias e das questões midiáticas, as quais estão ligadas às vivências nos palcos, nos estúdios e no gerenciamento da carreira.

O estudo mostra que, entre as oito duplas entrevistadas, há níveis diferentes de escolaridade, de tempo de carreira, de experiências musicais. Essas diferenças dão indícios de que o sucesso ou não da dupla não está vinculado aos integrantes terem ou não estudado música formalmente, terem empresários ou gestores de carreira, terem muito ou pouco tempo de estrada. Cada dupla tem o seu caminho a percorrer, por isso, diante dessas oito duplas entrevistadas, não é possível elaborar uma “fórmula” para ser uma dupla sertaneja de sucesso.

⁸⁷ Para mais informações sobre a OMB: <http://www.ombcf.org.br/>

⁸⁸ Lei nº 3.857 http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l3857.htm

Contribuições para a educação musical

O campo empírico dessa pesquisa revela apenas uma parte na discussão da profissionalização em música, que se dá pela atuação da profissão sem antes ter uma formação institucionalizada.

Ao discutir sobre outras possibilidades de se pensar o aprender música além das escolas, dos conservatórios, dos cursos superiores, a pesquisa desvela um aprender música que se efetiva nos processos de socialização musical e profissional, destrincha aprendizados que vão garantindo a profissionalização de cantores.

Por meio da pesquisa, pode-se entender como as duplas sertanejas aprenderam o saber fazer - fazendo. As duplas entrevistadas se socializaram musicalmente com suas famílias, amigos, com as mídias. Posteriormente socializaram-se profissionalmente, fizeram “a passagem pelo espelho” e passaram a ver a música por outra perspectiva - como profissão. Para viverem a música como profissão, as duplas foram descobrindo caminhos para se profissionalizarem. Isso se deu nos palcos, nas gravações, nos ensaios espontâneos, no aprender a cantar e a cantar em dupla, sem esquecer de outras instâncias de socialização musical.

Outra contribuição da pesquisa diz respeito ao aprendizado da música e do canto popular. Müller (1992) chama a atenção para um problema teórico quando se aprende pelas experiências de socialização musical, que é a ausência de uma teoria didática. Dessa maneira, os processos de aprendizagem que se dão nesse nível não são didáticos, no sentido de serem oriundos da didática como ciência (KRAEMER, 2000). Talvez, por esse motivo, tantos músicos e cantores populares clamem da dificuldade da profissão, não apenas pelas questões financeiras e reconhecimento, mas pelo fato de que, aprender na experiência seja mais árduo pela ausência de didática, o que os leva a ter sempre que estar buscando, se formando, experimentando, sempre com o verbo no gerúndio, na direção de estar em um processo contínuo de descoberta.

Acredito que olhar para as diversas experiências de socialização musical e profissional, a partir dos relatos de cantores de duplas sertanejas, pode facilitar a compreensão de uma profissionalização em música que se dá

nesse campo de atuação: cantar música sertaneja em dupla. Uma formação que acontece, particularmente, na atuação em diversos palcos, estúdios de gravação, no aprender a cantar junto, na construção da carreira.

Espero que a compreensão dos processos de profissionalização de duplas sertanejas possa contribuir para a área da educação musical, bem como para incentivar outras produções acadêmicas que busquem refletir sobre as diversas possibilidades do ensino/aprendizagem do canto popular e também sobre aprendizagens que se dão nas experiências e vivências com as práticas musicais sertanejas.

POSLÚDIO

É muito difícil separar aquilo que a gente é do que a gente pensa e daquilo que a gente está pesquisando. Minha vida anterior à pós-graduação me ajudou a construir a tese. O tema nasceu das minhas experiências, mas agora, feito o doutorado, com que experiência fico em relação ao tema? Como posso seguir adiante?

Essa tese discorreu sobre a profissionalização de duplas sertanejas, pessoas que se profissionalizaram já atuando como cantores, sem, obrigatoriamente, terem passado por instituições de formação musical. Ver os processos pelos quais essas duplas passaram também me fizeram refletir sobre qual é o meu lugar dentro desse meio musical, além de compreender os processos pelos quais eu passei para me profissionalizar, considerando que eu também já atuava nesse mercado de trabalho.

Assim como as duplas, minhas primeiras socializações musicais com a música sertaneja se deram ao vivenciar essa música no lugar onde eu nasci, pela música que eu escutava com os colegas, na minha família, ainda que, profissionalmente, eu não estivesse ligada a ela. Com o passar do tempo, eu fui entrando nesse universo musical. Fui aprendendo a estar dentro do meio da música sertaneja enquanto profissão, mas sem ser uma profissional que está lá na frente do palco cantando. Não sou uma cantora de dupla sertaneja e também não sou uma cantora sertaneja solo. E aí, muitas pessoas me perguntam: *Por que você não canta sertanejo? Por que você não lança uma música com você cantando sertanejo? Nunca pensou em montar uma dupla?* Ainda não sei responder. Eu não sou uma cantora sertaneja, porém, de alguma maneira, eu estou presente nesse universo enquanto profissional, seja como *backing vocal* ou em algumas situações, fazendo orientação vocal.

Acho que realizar a pesquisa sendo uma profissional dentro desse mercado de trabalho teve os prós e os contras. Tiveram questões que, talvez se eu não fosse uma pessoa tão de dentro, eu poderia ter enxergado de outras maneiras. Poderia ter olhado por outro viés, sem as muitas impressões que eu já carrego do meio. Contudo, muitos tópicos também foram levantados e refletidos porque eu já era de dentro. Minha relação com a música sertaneja é próxima, mas não deixa de me provocar questionamentos. Agora, depois de

concluída a tese, é interessante quando vou realizar algum trabalho com esse tipo de repertório. A maneira de olhar para aquele trabalho é diferente, eu não consigo me desvincular da pesquisa - se antes a minha história não me desvinculava da pesquisa, agora a pesquisa não se desvincula de mim. Faço algumas observações e reflexões. Apesar de já ter experiência com a música sertaneja, a pesquisa me faz olhar para ela de um jeito diferente, vejo processos, aprendizagens, socializações musicais.

Uma primeira experiência foi no final da semana seguinte à defesa da tese, realizada no dia 26 de abril de 2017. O musical *Bem Sertanejo* estava em cartaz em Porto Alegre. Assisti àquele musical com outros olhos. Logo, peguei meu *smartphone* e comecei a escrever algumas notas sobre o que via naquele musical, que tem como sinopse a história da música sertaneja vinculada à história do Brasil. No roteiro do musical pude identificar trabalhos já realizados e que fizeram parte da revisão de literatura da tese. No último ato do musical, uma cena bem marcante: o cantor/ator principal fala da música na sua família, como foi construindo sua carreira e até que lugar aquela música sertaneja o levou. Aquela cena era como se fosse partes da minha tese representada.

Uma segunda experiência se deu duas semanas após a defesa. Fui convidada a fazer parte da gravação de um DVD, como *backing vocal*, de uma dupla sertaneja na cidade de Uberlândia. Essa dupla não fez parte das duplas que entrevistei. Mas, naquele momento, pude ter contato com os cantores não somente como *backing vocal*, mas também como alguém que estava ali, auxiliando o primeira voz com a preparação vocal durante os ensaios. Esse trabalho teve um tempero diferente, porque era como se eu visse a minha tese acontecendo. Não consegui apenas pensar nos exercícios e cuidados vocais que deveria fazer com o cantor nos momentos de ensaio, ou pensar nos arranjos vocais que eu e meu colega teríamos que fazer como *backings* para dar um suporte vocal para a dupla cantar. Naquele ambiente, que era um estúdio de gravação, mas que estava sendo utilizado como estúdio de ensaio, muitas socializações músico-profissionais aconteciam - produtores, cantores, músicos, compositores, fotógrafo -, tudo em função de um trabalho profissional da dupla.

No momento da gravação, muitas falas emocionadas, as redes de amizades sendo representadas pela participação de outras duplas cantando

músicas juntas. Família, amigos, vizinhos presentes na plateia. Imprensa, empresários, equipe técnica nos bastidores. Todas essas camadas representavam os diversos caminhos pelos quais aquela dupla havia passado até chegar naquele momento.

A tese me ajuda a desvelar e a refletir sobre os diversos processos de aprendizagem que se efetivam nas práticas musicais sertanejas e que estão no meu convívio. São processos complexos e cheios de significados. Para mim, era como se visse minha tese acontecendo ali ao vivo.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Felipe. O papel do preparador vocal no estúdio de ensaio e gravação. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elisabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7letras, 2008. p. 124-136.
- ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto**: Música sertaneja e modernização brasileira. Tese (Doutorado), Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.
- ALVES, Alda Judith. Revisões bibliográficas em teses e dissertações: meus tipos inesquecíveis. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo: Fundação Carlos Chagas/Cortez, n.81, p. 53-61, Maio. 1992.
- ARALDI, Juciane. **Formação e prática musical de DJs**: um estudo multicaso em Porto Alegre. 2004. 179f. Dissertação (Mestrado em música – Educação Musical). UFRGS, Porto Alegre, 2004.
- ARKSEY, Hilary. Collecting data through joint interviews. **Social Research Update** n.15, p. 1-5.1996. Disponível em: <http://sru.soc.surrey.ac.uk/SRU15.html> Acesso em 18 mar. 2015.
- BAÊ, Tutti. **Canto**: uma consciência melódica: treinamento dos intervalos através dos vocalizes. São Paulo: Irmãos Vitale, 2003.
- BERGER, Peter; LUCKMAN, Thomas. **A construção Social da Realidade**. Tradução de Ernesto de Carvalho. Lisboa: Dinalivro, 1999.
- Bem sertanejo*. Direção: Fernando Hiro. Brasil: TV Globo, 2014. Documentário.
- BONETTI, Aline; FLEISHER, Soraya. **Entre saias justas e jogos de cintura**. Florianópolis: EDUNISC, 2007.
- BOZETTO; Adriana. **Projetos Educativos de Família e Formação Musical de Crianças e Jovens em uma Orquestra**. 2012. 295f. Tese (Doutorado em Música – Educação Musical). UFRGS, Porto Alegre, 2012.
- COLI, Juliana Marília. **“Vissi D’Arte” Por Amor a uma Profissão**: um estudo sobre as relações de trabalho e atividade do cantor no teatro lírico. 2003. 359f. Tese (Doutorado), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP, Campinas, 2003.
- COTANDA, C.F; SILVA, M.K; Almeida, M.L.de; ALVES, C.F. Processo de pesquisa nas Ciências Sociais: uma introdução. In: PINTO, C.R.J; GUAZZELLI, C.A.B. (org.) **Ciências humanas**: pesquisa e método. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. p. 63-83.

CORREA; Roberto; MARCHI, Lia; SAENGER, Juliana. **Tocadores – Homem, Terra, Música e Cordas**. Rio de Janeiro: Olaria, 2002.

Curitiba ao som da viola: uma canja no circuito da música sertaneja em Curitiba. Direção: Gustavo Portes. In:_____. **Miguilim foi pra cidade ser cantor**: Uma antropologia da música sertaneja. 2009. 352 f. Tese de doutorado (Doutorado em Antropologia Social)-Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

ESSINGER, Silvio. Uma história sem fim. In: Emival Eterno da Costa – Leonardo. **Não aprendi dizer adeus**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013. p. 143-145

DENT, Alexander Sebastian. Cross-Cultural “Countries”: Covers, Conjuncture, and the Whiff of Nashville in Música Sertaneja (Brazilian Commercial Country Music). **Popular Music and Society**.v. 28, n. 2, maio 2005. p. 207-227.

DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna. A disciplina e a prática da pesquisa qualitativa. In: DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna (ed.). **O planejamento da pesquisa qualitativa**: teorias e abordagens. 2. ed. Tradução de: Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artes Médicas, 2006. p. 15-26.

DESLAURIERS, Jean-Pierre; KÉRISIT, Michèle. O delineamento da pesquisa qualitativa. In: POUPART, Jean; DESLAURIERS, Jean-Pierre; GROULX, Lionel H. *et al.* **A pesquisa qualitativa**: enfoques epistemológicos e metodológicos. Tradução de Ana Cristina Nasser. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

DUBAR, Claude. **A socialização**: construção das identidade sociais e profissionais. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2005

FARIAS, Maria Amélia Benincá de. **Formação, atuação e identidades musicais de tecladistas de instrumentos eletrônicos: um estudo de caso**. 2017. 229f. Dissertação (Mestrado em Música – Educação Musical). UFRGS, Porto Alegre, 2017.

FLICK, Uwe. Uma Introdução à pesquisa qualitativa. Tradução de Sandra Netz. Porto Alegre: Bookman, 2004.

FRANZÓI, Naira Lisboa. **Entre Formação e o Trabalho**: trajetórias e identidades profissionais. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2006.

GASKELL, George. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis: Editora Vozes, 2002. p. 64-89.

GOMES, Celson H. Souza. **Formação e atuação de músicos das ruas de Porto Alegre: um estudo a partir dos relatos de vida.** 1998. 248f. Dissertação (Mestrado em Música – Educação Musical). UFRGS, Porto Alegre, 1998.

_____. Aprendizagem musical em família nas imagens de um filme. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 14, p. 109-114, Mar. 2006.

_____. **Educação musical na família: as lógicas do invisível.** 2009. 229f. Tese (Doutorado em Música – Educação Musical). UFRGS, Porto Alegre, 2009.

GOMES, Romeu. A análise de dados em Pesquisa Qualitativa. In: MINAYO, Cecília de Souza (org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade.** Petrópolis: Editora Vozes, 1994. p. 67-80.

GUTEMBERG, Jaqueline Souza. No limiar entre a música sertaneja e a música caipira: o perfil da dupla Zé Fortuna e Pitangueira na vertente moderna da música sertaneja. In: XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, 2011, São Paulo, **Anais...** ANPUH: São Paulo, 2011. P. 1-16.

HUGUES, Everett Cherrington. **Men and Their Work.** USA: The Free Press, A Corporation, 1955.

KAUFMANN, Jean-Claude. **A entrevista compreensiva: um guia para pesquisa de campo.** Tradução de Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013.

KRAEMER, Rudolf-Dieter. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. Tradução de Jusamara Souza. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 11, n. 16/17, p. 50-73, 2000.

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático.** Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis: Editora Vozes, 2002. p. 137-155.

LORENZETTI, Michelle Arype Girardi. **Aprender e Ensinar música na Igreja Católica: um estudo de caso em Porto Alegre/RS.** 2015. 167f. Dissertação (Mestrado em Música – Educação Musical). UFRGS, Porto Alegre, 2015.

MACHADO, Maria Clara Tomaz; REIS, Marcos Vinícius de Freitas. Entre tradição e modernidade a música de pena branca e Xavantinho: um elo entre passado e presente. **Fatos&versões**, v. 1, n. 2, 2009. P. 125-146.

MARQUES, Jaqueline Soares. **“Até hoje aquilo que eu aprendi eu não esqueci”:** experiências musicais reconstruídas nas/pelas lembranças de idosas. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

MARQUES, Ricardo. **Luan Santana: a biografia**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

MARTINS, José de Souza. **Uma sociologia da vida cotidiana: ensaios na perspectiva de Florestan Fernandes, de Wright Mills e de Henri Levebvre**. São Paulo: Contexto, 2014.

MENEZES, Eduardo de Almeida. **Moda de viola e modos de vida: As representações do rural na moda de viola**. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação de Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Univerdidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

MILLER, Richard. **English, French, German and Italian techniques os singing**. New Jersey: The Scarecrow Press, 1977.

_____. **The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique**. Belmont: Shirmer, 1996.

MORRIS, Sara M..Joint and Individual Interviewing in the Context of Cancer. **Qualitative health research**, v.11, n.4, p. 553-567. 2001.

MORATO, Cíntia Thais. **Estudar e Trabalhar durante a Graduação em Músicas: construindo sentidos sobre a formação profissional do músico e do professor de música**. 2009. 307f. Tese (Doutorado em Música – Educação Musical). UFRGS, Porto Alegre,

MÜLLER, Renate. Musikalische Erfahrung als soziale Erfahrung.Aspekte soziokultureller Musikpädagogik.**Musikpädagogische Forschung**, n. 13, p. 52-63. 1992

Música sertaneja.Direção: Jorge Nassaralla. Brasil: Canal Bis, 2013. Documentário.

OLIVEIRA, Paulo de Salles. Caminhos de construção da pesquisa em ciências humanas. In: OLIVEIRA, Paulo de Salles (org.). **Metodologia das ciências humanas**. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1998.

OLIVEIRA, Allan. **Miguilim foi pra cidade ser cantor: Uma antropologia da música sertaneja**. 2009. 352 f. Tese de doutorado (Doutorado em Antropologia Social)-Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

PACHECO JÚNIOR, Celso. **O Progresso pela viola: análise político – ideológico da obra musical de Tonico e Tinoco durante a ditadura militar**. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Departamento de História. Geografia e Relações Internacionais, 2009.

PEDRO, Renato Cardinali. **Uma orquestra de viola caipira do município de São Carlos**. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

PEREIRA, Odirlei Dias. **No rádio e nas telas: o rural da música sertaneja em sua versão cinematográfica.** Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. **Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes.** 2006, 120f. Dissertação (Mestrado), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP, Campinas, 2003

PIMENTEL, Maria Odília de Quadros. **Traços de percursos de inserção profissional: um estudo sobre egressos dos Conservatórios Estaduais de Música de Minas Gerais.** 2015. 185f. Dissertação (Mestrado em Música – Educação Musical). UFRGS, Porto Alegre, 2015.

PINTO, João Paulo do Amaral. **A Viola Caipira de Tião Carreiro.** Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

RAMONE, Phill. **Gravando! Os bastidores da música.** Tradução de Vitória Davies. Rio de Janeiro: Guarda-chuva, 2008.

REILY, Suzel. As Vozes das Folias: um tributo a Elizabeth Travassos Lins. **Debates.** Rio de Janeiro, v. 12, p. 35-53, jun. 2014.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. Família, escola e mídia: um campo com novas configurações. **Educação e Pesquisa,** São Paulo, v. 28, n. 1, p. 107-116, jan./jun. 2002.

_____. A particularidade do processo de socialização contemporâneo. **Tempo social, revista de sociologia da USP,** São Paulo, v. 17, n. 2, p. 335-350, nov. 2005.

_____. A noção de socialização na sociologia contemporânea: um ensaio teórico. **Boletim SOCED,** Rio de Janeiro, v. 6, p. 1-20, 2008.

_____. Marcel Mauss E Norbert Elias: Notas Para Uma Aproximação Epistemológica. **Educ. Soc.,** Campinas, v. 34, n. 122, p. 95-210, jan./mar. 2013.

SANT'ANNA, Romildo. **A moda é viola: ensaio do cantar caipira.** Marília: Editora UNIMAR, 2000.

SANTOS, Daniela. **“A música sertaneja é a que eu mais gosto!”: um estudo sobre a construção do gosto a partir das relações entre jovens estudantes de Itumbiara-GO e o Sertanejo Universitário.** Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

SANTOS, Cristiano Rangel dos. O “boom” da música sertaneja nas décadas de 1980 e 1990: ganhando o mercado e a mídia. In: DÂNGELO, Newton (org). **História e cultura popular: saberes e linguagens**. Uberlândia: EDUFU, 2010. p. 317-336.

SCARPELLINI, Maíra Andriani. **As crianças em suas relações com a música no recreio escolas**. 2013. 202f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

SCHMELING, Agnes. **Cantar com as mídias eletrônicas: um estudo de caso com jovens**. 2005. 169f. Dissertação (Mestrado em Música – Educação Musical). UFRGS, Porto Alegre, 2005.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Criação rima com precarização: análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, XIII, Recife, 2007. *Anais...* Disponível em http://www.sbsociologia.com.br/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=1196&Itemid=171> Acesso em 15/01/2017.

SILVA, Reijane Pinheiro. **O sertanejo além-mar: identidade regional e imigração goiana na república da Irlanda**. Tese (Doutorado) Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Porto Alegre, 2011.

SOUZA, Jusamara. **Música, cotidiano e educação**. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música, 2000.

_____. **..Aprender e ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

SPECHT, Ana Cláudia. **Formando e se transformando no cantar: dois estudos de caso**. 2015. 238f. Tese (Doutorado em Educação). UFRGS, Porto Alegre, 2015.

STAKE, Robert E. **The art of case study research**. Thousand Oaks : Sage, 1995. 175

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e “musicologias”. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elisabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7letras, 2008. p. 99-123.

ULHÔA, Martha Tupinambá. Música sertaneja em Uberlândia na década de 1990. **ArtCultura**, n. 9, p. 56-65. 2004.

VIEIRA, Alexandre. **Professores de violão e seus modos de ser e agir na profissão: um estudo sobre culturas profissionais no campo da música**. 2009. 179f. Dissertação (Mestrado em Música – Educação Musical). UFRGS, Porto Alegre, 2009.

YIN, Robert K..**Estudo de caso**: planejamento e métodos. Porto Alegre: Bookman, 2005.

APÊNDICES

Apêndice A

Presente

Esquenta

Se estão gravando:

- O que vocês estão gravando? É sertão?
- Música de vocês? - Vieram fazer só guia?
- É a primeira vez que vocês estão gravando?
- E por que escolheram esse estúdio aqui? Procuraram outros? Foi indicação? Quem indicou? Como ficaram sabendo?
- O que vocês vão fazer depois do material pronto? É pra guardar? Por que vocês tinham vontade de ter um material de vocês? Pra dar de presente? É pra divulgação? Pra venda de show? Pra rádio? Pra mostrar pra algum empresário?

Cantando sertanejo

Como foram se descobrindo cantoras de música sertaneja?

Duplas: Cantando junto

- Há quanto tempo que vocês cantam sertanejo?
- Como foi o início da dupla?
 - Há quanto tempo cantam juntos(as)?
 - Já tiveram outros parceiros(as)?
 - Por que escolheram ser uma dupla de cantores(as) de sertanejo?
- Por que vocês resolveram cantar juntos(as)?
 - Como foi?
- Como vocês se conheceram?

- Vocês experimentaram outras formas de cantar além do sertanejo?

Construindo identidades vocais, jeitos de cantar sertanejo

- Como é cantar junto? O que vocês acham que tem de diferente de cantar sozinho e cantar junto em dupla?

- Como é que funciona esse negócio de primeira e segunda voz? Voz mais aguda, mais grave? Inversões?

- Podem me dar um exemplo?

- Se tivesse que me dizer, ou mostrar cantando, qual a maior característica das vozes de vocês, do jeito de cantar, do jeito de cantar da dupla, qual seria? Qual é a marca registrada de vocês?

- De que maneiras vocês foram criando esse seu jeito de cantar?

- Como é o jeito de cada um(a) cantar? Como vocês escolheram quem seria a primeira voz e a segunda voz?

- Vocês se inspiraram em outros cantores(as), duplas, grupos?

Sertanejo ou não?

- Tentaram(am) imitar? Copiar?

- O que fazem depois de escutar outros cantoras(es), duplas, grupos...?

- Como trazem essa escuta para o jeito de vocês cantarem?

- Poderiam me dar um exemplo?

Futuro

Caminhos de profissionalização???

- Por que vocês escolheram cantar música sertaneja? Teve algum momento assim que vocês pararam e falaram assim: Eu quero cantar sertanejo! Vocês se lembram que momento foi esse? O que levou vocês a cantarem sertanejo? Por que essa escolha? Vocês tiveram algum tipo de incentivo? Família? Amigos? Professores?

- E depois que vocês resolveram ser cantoras de música sertaneja, o que vocês fizeram?
 - Procuraram lugares pra cantar?
 - Cantaram(am) onde? - Com quem?
 - Divulgam o trabalho de vocês? Por que? Como? Onde?
- E como vocês lidaram(am) com as novas situações sendo cantores(as) de sertanejo, como por exemplo, fazer show em palco, gravar em estúdio, rádio, tv, redes sociais? Tipo, se vocês tivessem um show hoje, como que vocês se preparam? Tem ensaio? Ou não? Chega na hora e canta e deixa rolar? As participações em shows?
- E quando vão gravar? Como que é? Alguém ajuda? Como que foi a primeira vez que você gravou?

- Vocês têm alguma outra atividade além do canto, da música?
 - Como vocês conciliam as diferentes atividades?
 - Qual o tempo de dedicação para o canto?
 - Como vocês dedicam seu tempo para o canto?
 - Estudam? Como?
 - Ouve e/ou vê outros cantoras e duplas?

Passado

Formação músico-vocal

- Você se lembra como foram seus primeiros contatos com música?
 - Onde foi?
 - Na família?
 - Na Igreja?
 - Na mídia escutando e vendo outros cantoras?
 - Na escola?
 - Outros espaços?
- E a vontade de cantar?
 - Quando você começou a cantar?
 - Onde?

Como?

Você se lembra porque começou a cantar?

Vocês tiveram algum tipo de incentivo? Família? Amigos? Professores?

Caminhando para o término da entrevista

E agora vocês lembrando porque começaram a cantar, como vocês se imaginam no futuro como cantoras?

- Gostaria de estar cantando? Cantando o que?

Você gostaria de contar mais uma coisa....

Apêndice B

Roteiro de entrevista pós exame de qualificação

Parte 1 – Descrever “caminhos de aprendizagens” “experiências de aprendizagens” percorridos na constituição de duplas

IDENTIFICAR FATORES QUE ESTÃO LIGADOS À ESCOLHA DE CANTAR E CANTAR SERTANEJO

Por que cantar sertanejo?

De onde veio a vontade de cantar sertanejo?

O quê que foi assim, o *start* pra começar a trabalhar com música sertaneja?

Vocês se lembram que momento foi esse?

Por que vocês escolheram cantar sertanejo?

Por que vocês escolheram cantar música sertaneja?

Teve algum momento assim que vocês pararam e falaram assim: Eu quero cantar sertanejo!

O que levou vocês a cantarem sertanejo? Por que essa escolha?

Vocês tiveram algum tipo de incentivo? Família? Amigos? Professores?

ENTENDER PORQUE ESSES CANTORES OPTARAM POR CANTAR EM DUPLAS

DESCREVER COMO AS PARCERIAS SE ESTABELECEAM

Constituindo a dupla

~~- Há quanto tempo que vocês cantam sertanejo?~~

- E quando que vocês resolveram montar, criar a dupla?

- De quem foi a ideia de montar a dupla?

- Por que vocês resolveram cantar juntos(as)?

- Como vocês se conheceram?

- Como foi o início da dupla?

- Há quanto tempo cantam juntos(as)?

- Já tiveram outros parceiros(as)?
- ~~- Por que escolheram ser uma dupla de cantores(as) de sertanejo?~~
- Vocês experimentaram outras formas de cantar além do sertanejo?
- Sobre o nome da dupla...

ANALISAR AS ESPECIFICIDADES DESSE MODO DE CANTAR.

Especificidades do cantar sertanejo (VOZ)

- Como é que vocês resolveram quem canta primeira, quem canta segunda, ou se vocês invertem, como é que vocês fazem?
- O que vocês acham de cantar junto? O que vocês acham que tem de diferente de cantar sozinho e cantar junto em dupla?
- Como é que funciona esse negócio de primeira e segunda voz? Voz mais aguda, mais grave? Inversões?
 - Podem me dar um exemplo?
 - Como é o jeito de cada um(a) cantar? Como vocês escolheram quem seria a primeira voz e a segunda voz?
 - De que jeito vocês acham que foram criando o jeito da dupla cantar? Tipo, se alguém escuta vocês, o que do jeito de vocês cantarem vocês acham que identifica vocês, que faz ser a cara de vocês?
 - Vocês se inspiraram em outros cantores(as), duplas, grupos? Sertanejo ou não?
 - Tentaram(am) imitar? Copiar?

DESVELAR OS ESPAÇOS E ESTRATÉGIAS DE ATUAÇÃO NA CARREIRA MUSICAL

Aprendendo a atuar

- E depois que vocês resolveram ser cantores (as) de música sertaneja, o que vocês fizeram?

- Como vocês procuraram os lugares pra cantar? E antes de ter esse empresário que vocês fecharam, vocês lembram como é que vocês fechavam as datas, tipo assim, vocês ligavam, ou.. alguém indicavam, como é que vocês faziam?!
- Onde cantaram?
- Com quem?
- Empresário? Como conheceram?

DESCREVER E ANALISAR MANEIRAS E CONTEÚDOS DO ENSINO/APRENDIZAGEM MUSICAL DURANTE A PRÁTICA DE PERFORMANCE NA/DA/COM MÚSICA SERTANEJA

Aprender fazendo: Shows, ensaios, gravações

Shows

- Se vocês pudessem me falar algumas coisas que vocês acham que só dá pra aprender em cima do palco, o que vocês acham que só pode ser aprendido durante o show? Como vocês se sentem? Se sentem inseguros? Vocês conversam sobre o show depois? Como vocês decidem que uma coisa que vocês fizeram em um show, vocês vão nos outros?
- Tem a interação de vocês dois? A interação com a banda? Com o público? Podem me contar um pouco como vocês acham que funciona isso?
- Vocês só cantam no palco, ou tocam também?
- Vocês tocam com banda? Tocam sozinhos? Como era quando não tinha quem fizesse a produção?
- Como vocês escolhem e montam o repertório? Quando vocês estão fazendo a ordem das músicas no que vocês pensam? No público? Na banda? Na voz de vocês?
- Como vocês lidam com as regulagens dos aparelhos, microfones, in ear, retornos?

- E as participações nos shows de outros cantores? Vocês fazem?
- Vocês tem algum tipo de preparação para a voz antes de se apresentar? E depois do show?

- Depois que vocês estão com empresários, vocês acham que teve que mudar alguma coisa no jeito de vocês cantarem? Como vocês estão aprendendo a lidar com essas novas situações?

- E como vocês lidaram(am) com as novas situações sendo cantores(as) de sertanejo, como por exemplo, fazer show em palco? Por que tem vários palcos, tamanhos, casas de show diferentes.
- Quando tem que viajar, como vocês fazem? Como vocês se organizam? Tem alguém que organiza? Como era quando não tinha?

Ensaio

- E vocês ensaiam? Como que geralmente são os ensaios?
- Vi que vocês postaram vários vídeos que parecia de ensaio em casa? Vocês ensaiam em casa, aqui no escritório? Acham que esses momentos são ensaios? Quando vocês se juntam em churrasco, vocês tocam, vocês acham que esses momentos podem ser tipo um ensaio? Por que?
 - Qual o tempo de dedicação para o canto?
 - Como vocês dedicam seu tempo para o canto?
 - Estudam? Como?
 - Ouve e/ou vê outros cantoras e duplas?

Gravação estúdio, vídeo clipe

- E sobre as experiências de gravação? Se lembram como foi gravar pela primeira vez? O quê que vocês acharam? Hoje como está?
- E vocês fizeram essa gravação pra que?

- Por que vocês acham que vocês têm que fazer alguma gravação? Cd? DVD? Single? Clipe? O que vocês vão fazer depois do material pronto? É pra guardar? Por que vocês tinham vontade de ter um material de vocês? Pra dar de presente? É pra divulgação? Pra venda de show? Pra rádio? Pra mostrar pra algum empresário?
- E quando vão gravar? Como que é o processo, vocês escolhem o estúdio? Escolhem repertório? Como que é? Alguém ajuda? Se vocês pudessem me dizer como é mais ou menos essa organização?
- Quando vocês estão gravando vocês percebem que vocês têm que fazer alguma coisa diferente no jeito de cantar?
- Quem grava a voz primeiro? Como que vocês interpretam dentro do estúdio? É diferente de quando está cantando no palco, ou ensaiando? Por que vocês acham?
- Vi que vocês já lançaram um vídeo clipe? Poderiam me contar como foi a experiência de gravar? Como foi o processo?
- Como escolheram a música? O estúdio? Por que gravar um clipe?

Caminhando para o término da entrevista

- Como é que vocês se imaginam daqui um tempo com a dupla? Quais são as perspectivas da dupla?
- Gostaria de estar cantando? Cantando o que?

Vocês gostariam de contar mais uma coisa....