



MESTRADO EM CIÊNCIAS
AMBIENTAIS E SAÚDE

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
COORDENAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM CIÊNCIAS AMBIENTAIS E SAÚDE**

**CONTEXTO AMBIENTAL E PROFISSIONAL DO CANTOR DA
NOITE**

LÍLIAN DE MOURA BORGES CINTRA

GOIÂNIA
2011

LÍLIAN DE MOURA BORGES CINTRA

**CONTEXTO AMBIENTAL E PROFISSIONAL DO CANTOR DA
NOITE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Ambientais e Saúde, da Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências Ambientais e Saúde.

Orientador: Prof. Dr. Luc Vandenberghe.

GOIÂNIA
2011



MESTRADO EM CIÊNCIAS
AMBIENTAIS E SAÚDE

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
COORDENAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM CIÊNCIAS AMBIENTAIS E SAÚDE**

Dissertação do Mestrado em Ciências Ambientais e Saúde defendida em
___ de _____ de 2011 e considerada _____ pela banca
examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Luc Vandenberghe – PUC-Goiás (Presidente)

Prof^a. Dr^a. Marília Alvares (Membro Externo)

Prof^a. Dr^a. Luciana Martins Zuliani (Membro interno)

Prof^a. Dr^a. Lícia Maria Pinho (Suplente)

DEDICATÓRIA

Dedico ao meu filho Felipe, meu maior projeto e grande sentido da minha vida, de quem tive de me ausentar tantas vezes e a quem ouvia pedir, com voz doce, ao me ver tão ocupada: “Mamãe, quando você terminar você brinca de carrinho comigo só um pouquinho.”

AGRADECIMENTOS

Agradecer não é uma tarefa fácil, e para não correr o risco de cometer uma injustiça agradeço a todos que, de alguma forma, passaram pela minha vida e contribuíram para a construção de quem sou hoje.

Agradeço a Deus por me presentear com força e coragem diante dos obstáculos que eventualmente surgiram no caminho.

Ao meu marido Renato, que compreendeu o sentido do meu esforço e colaborou comigo neste projeto.

Ao meu filho Felipe, que ainda tão pequeno foi obrigado a entender a importância da disciplina e da dedicação em tudo que nos dispusermos a fazer.

À mamãe, por me manter forte a cada obstáculo que encontrava, dizendo que não há nada mais correto e mais forte que Deus.

Ao papai, que mesmo no seu universo particular me ensinou a ser mais compreensiva diante de tantas verdades existentes.

Ao meu irmão Jean, por estimular o prazer de sonhar e ouvir tantos estilos de música diferentes nas viagens e nos momentos de lazer.

À minha irmã, companheira de aula e da vida, por dividir comigo o que já era tão pouco pra ela, o tempo, os trabalhos, e pela disponibilidade em me ajudar.

Ao Roberto, meu fiel escudeiro, que aguentou firme muitas horas seguidas com meu pequeno, garantindo que *eu fizesse minhas coisas*.

Ao Prof. Dr. Luc Vandenberg, o orientador que sempre esteve pronto a me ouvir e a aproveitar minhas ideias. Obrigada por mergulhar neste estudo comigo e pelo compromisso assumido. Espero ter sabido aproveitar cada

sugestão, cada esclarecimento. Foi também por você que eu insisti em seguir. Tenho muito orgulho de ter sido sua orientanda neste Mestrado.

A Christiane Tanigute, que foi tão importante na minha vida em muitos sentidos e principalmente na Especialização em Voz.

A Liliane Teles, pela amizade, entusiasmo, e pelo começo desta história.

A Heine Zanluchi, minha grande amiga, pelo apoio, pelas sugestões e por confiar em mim, tornando possível esta trajetória.

A Celina Suzuki, Luciana Antonio, Meirevone e Carlos Lopes, pelas palavras de carinho em momentos que pareciam ser o fim.

A Luciana Zuliani e Danya Moreira, pelas sugestões feitas na construção do trabalho.

Às futuras fonoaudiólogas que tanto admiro, Christina Guedes, Isabella Stival, Natanny Ferreira, Ana Cláudia Neres, Juliana Verzeloni e Laila Castro, pela contribuição na coleta de dados, confecção das figuras e, principalmente, à cantora Christina Guedes, que sempre me surpreende com tanta energia, por ser uma pessoa dedicada e intensa em tudo que faz, e que me ajudou muito na seleção e contato com os cantores.

Às minhas amigas Sheila Rocha e Neile Oliveira, por dividirem comigo suas preferências musicais quando éramos adolescentes, fase que já me despertava tanto interesse pela voz profissional.

Aos meus amigos e aos meus colegas do Mestrado e de trabalho da PUC-GO, que compreenderam o motivo da minha falta de tempo.

A todos os cantores que me confiaram suas histórias de vida e parte do seu tempo para colaborarem comigo neste estudo.

RESUMO

O objetivo da pesquisa foi verificar como o cantor vivencia a interferência do ambiente de trabalho em sua voz e em seu bem-estar. Foram realizadas trinta entrevistas semiestruturadas com cantores que atuam profissionalmente em Goiânia/GO, sendo quinze homens e quinze mulheres com idade entre 21 e 49 anos. Uma análise norteada pelos princípios da *Grounded Theory* foi aplicada a essas entrevistas, tendo sido construídas quatro categorias: (1) Ambiente estressante caracterizado por estresse contextual e situacional; (2) Fatores de risco, incluindo a indisciplina com a voz e o ceder às exigências do mercado; (3) *Coping* descrevendo o que os cantores fazem para lidar com o estresse e amenizar seus efeitos; (4) Fatores de proteção, incluindo as relações profissionais e as características pessoais do cantor. As fontes de estresse e os fatores de risco estavam presentes tanto no contexto amplo da profissão quanto no ambiente direto do show, mas vale ressaltar que as estratégias de *coping* e os fatores de proteção podem fazer muita diferença. O descuido pode ser entendido devido ao contexto das exigências do mercado e a pressão financeira. Finalmente, o ambiente social da profissão também pode oferecer proteção contra os riscos e os efeitos prejudiciais do estresse. À medida que os cantores têm conhecimento das suas limitações podem desenvolver estratégias de *coping* mais adequadas, melhorando, inclusive, o seu desempenho vocal e as relações interpessoais com outros profissionais, assim como sua proteção pela rede social.

Palavras-chave: Ambiente de trabalho, Estresse, Fonoaudiologia, Música, Voz.

ABSTRACT

The aim of this study was to understand how singers experience the impact of their work environment on their voice and their well being. Semi structured interviews were conducted with 30 professional singers in Goiânia, 15 of them women and 15 men, all between 21 and 49 years of age. A grounded theory analysis was made of the interviews. Four categories were constructed: (1) Stressful environment, marked by contextual and situational stress; (2) Risk factors including undisciplined use of the voice and giving in to the demands of the labor market; (3) Coping, meaning how the singers dealt with stress and blunt its effects; (4) Factors of protection including professional relationships and personal characteristics of the singer. The sources of stress and the risk factors was present both in the broad context of professional activity and in the direct environment when the show takes place. But coping strategies and protective factors could make an immense difference. Lack of care for the voice can be understood in the context of the demands of the labor market and financial pressure. Finally, the profession's social environment can also offer protection against the risks and the damaging effects of stress. As far as the singers have knowledge of their vulnerabilities, they can develop more adequate coping strategies, improve their vocal performance and advance their interpersonal relations with other professionals to build a protective social network.

Key-Words: Environment, Stress, Speech therapy, Music, Voice.

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA	iv
AGRADECIMENTOS	v
RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
LISTA DE TABELAS	xi
LISTA DE FIGURAS	xii
LISTA DE APÊNDICES	xiii
1 INTRODUÇÃO	01
2 OBJETIVOS	04
2.1 Objetivo Geral	04
2.2 Objetivos Específicos	04
3 REVISÃO DA LITERATURA	05
3.1 A Música Popular no Brasil	05
3.1.1 Origem	05
3.1.2 Desenvolvimento Histórico	06
3.2 Música Sertaneja	11
3.2.1 Origem na Música Caipira	11
3.2.2 Música Sertaneja Romântica	12
3.2.3 Música Sertaneja Universitária	14
4 A Voz e os Cantores	16
4.1. Ameaças à saúde vocal	16
4.2 Disfonias e Disodias	17
5 CAMINHO METODOLÓGICO	22
5.1 A Coleta de Dados	24

5.1.1 As Entrevistas	24
5.1.2 As Notas de Campo	27
5.1.2.1 Observações <i>in loco</i>	27
5.1.2.2 Observações sobre as entrevistas	28
5.1.3 Codificação	28
6 RESULTADOS E DISCUSSÃO	31
6.1 Observação <i>in loco</i>	31
6.1.1 Bar	31
6.1.2 Teatro	33
6.1.3 Festival de Rock	34
6.2 Perspectiva dos Participantes	35
6.2.1 Fatores de Risco	36
6.2.2 Ambiente Físico Estressante	45
6.2.2.1 Estresse Contextual	45
6.2.2.2 Estresse Situacional	47
6.2.3 <i>Coping</i>	49
6.2.4 Fatores de Proteção	51
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	55
Referências Bibliográficas	62

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Participantes do sexo feminino	29
Tabela 2. Participantes do sexo masculino	30

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Fatores de Risco	36
Figura 2. Estresse Contextual e Estresse Situacional	45
Figura 3. Fatores de Estresse Contextual	46
Figura 4. Fatores de Estresse Situacional	48
Figura 5. <i>Coping</i> , positivos e negativos observados nos cantores do estudo	49
Figura 6. Fatores de proteção utilizados pelos sujeitos do estudo	52

LISTA DE APÊNDICES

Apêndice 1 – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido	67
Apêndice 2 – Tabela 3. Participantes que contribuíram para a categoria fatores de risco	68
Apêndice 3 – Tabela 4. Contribuição dos participantes na categoria ambiente físico estressante	69
Apêndice 4 – Tabela 5. Contribuição dos participantes na categoria <i>Coping</i> , positivos e negativos observados nos cantores do estudo	70
Apêndice 5 – Tabela 6. Contribuição dos participantes na categoria Fatores de proteção, utilizados pelos Sujeitos do estudo	71

1 INTRODUÇÃO

A música sempre esteve presente na nossa vida, seja por meio de cantigas de ninar, entoadas no quarto, seja em momentos de lazer, em bares com música ao vivo, ou em shows, sendo esse um hábito cultivado por pessoas de diferentes idades. A iniciativa de estudar os cantores surgiu da minha prática de atendimento aos mesmos como fonoaudióloga, na qual tive a oportunidade de vivenciar a rotina de cantores dos mais variados estilos. Cada um contribuiu, de maneira particular, para com as minhas reflexões acerca da necessidade de se compreender melhor a sua rotina de trabalho dos cantores não somente do ponto de vista científico, mas no que diz respeito também à formação, como cantor profissional ao desempenho no ambiente de trabalho das atividades e às oportunidades para conquistar e se manter no mercado. Pensando no estado de Goiás, grande referência de sucesso de música sertaneja, fazemos uma leitura parcial da realidade vivenciada pelos cantores da noite.

A música, de forma geral, vem carregada de emoção e é por meio da voz que expressamos os nossos sentimentos. Dessa forma, o profissional do canto exige mais de seu aparelho fonador do que qualquer outro profissional da voz, na medida em que necessita de mais controle da altura, intensidade, extensão vocal, qualidade da voz, respiração e articulação (Hamam *et al.*, 1996). É por meio da fala que as pessoas se comunicam melhor e é pelo canto que elas se expressam artisticamente, como se pudessem dividir uma parte racional para a fala e uma outra, emocional, para ser transmitida pelo canto (Costa e Andrada, 1998).

Para cantar há uma exigência de todo o trato vocal que requer habilidade e domínio (Ishii, Arashiro e Pereira, 2006), e o uso incorreto da voz, caracterizado

pelo abuso ou pelo mau uso vocal, é uma das causas mais comuns de alterações vocais em cantores (Duprat *et al.*, 1996). Para cantar na noite é importante possuir um repertório rico e também uma variedade de estilos a fim de agradar um grande número de pessoas.

O termo “cantor da noite” refere-se ao artista que canta em casas noturnas de maneira profissional (Duprat *et al.*, 1996). Esses cantores encaram um mercado altamente competitivo, sendo essa dinâmica não apenas relativa a um determinado estilo, como os cantores sertanejos. Há cantores que também utilizam suas habilidades vocais, arriscando-se a cometer excessos em relação ao uso da voz. Somente o cantor treinado tem a capacidade de sobressair-se ao som de uma orquestra sem prejudicar seu aparelho fonador (Cordeiro, Pinho e Camargo, 2007). Porém, na maioria das vezes esses artistas são autodidatas, uma vez que conseguem captar as notas musicais e o tom que deveriam cantar apenas ouvindo a música. Além disso, tentam imitar a voz e o estilo de um determinado cantor em destaque naquele momento,

Alguns cantores assumem a postura de “seres abençoados por Deus” com o dom de cantar e não investem em estudos musicais e nos cuidados necessários com a voz (Rocha & Goulart, 2009).

Se, por um lado, o sustento das famílias vem dessa atividade, o afastamento do trabalho aumentaria as dificuldades financeiras, o que impossibilita o cantor de procurar um profissional no mercado. Ademais, se coloca em risco a saúde vocal desses cantores quando comparados aos cantores líricos, muito treinados e disciplinados (Leite, 2010).

Assim, e por todo o já descrito, este trabalho teve como enfoque os cantores de bares, porém, sem fazer restrição ao estilo musical.

2 OBJETIVOS

2.1 Objetivo Geral

Descrever como os cantores profissionais da noite de Goiânia vivenciam seu ambiente de trabalho e a relação destes com a voz.

2.2 Objetivos Específicos

1. Analisar de que maneira os cantores percebem a influência do ambiente de trabalho na saúde vocal;
2. Entender como os cantores lidam com os desafios apresentados por esse ambiente.

3 REVISÃO DA LITERATURA

Antes da abordagem específica sobre o cantor e seu ambiente de trabalho, faz-se necessário a sua inserção no contexto cultural e histórico, pois isso permitirá entender a importância e o significado desta profissão, assim como ajudará a compreender a situação em que os cantores da noite se encontram atualmente. Para tal contextualização serão descritos, inicialmente, os estilos de música que os participantes deste estudo praticam, sendo esses estilos os mais variados possíveis, tais como: música popular brasileira, coco, samba, rock, forró e música sertaneja. Conhecer as origens dos diversos estilos permite a compreensão das mudanças incorporadas ao longo do tempo.

3.1 A Música Popular no Brasil

3.1.1 Origem

Nos primeiros duzentos anos de colonização portuguesa não existia um povo brasileiro culturalmente identificado (Costa & Andrada, 1998). Havia uma relação entre a música e as danças rituais indígenas e os batuques dos escravos (Albin, 2003) e a participação das raças branca, negra e indígena influenciava a música brasileira. A raça negra foi a de mais influência, pois apareceu como fornecedora de instrumentos como chocalhos, apitos e flauta. Já a música indígena contribuiu com a utilização da nasalidade, presente até hoje em determinados estilos da música popular brasileira (Costa & Andrada, 1998).

3.1.2 Desenvolvimento Histórico

No início da colonização portuguesa a música esteve diretamente ligada à igreja, principalmente porque a colônia portuguesa tinha problemas com o idioma e elegeu a música como ferramenta de comunicação. Quando a música se dessacralizou, ganhou as rodas públicas, dando início à música popular (Albin 2003). O destaque da música colonial ocorreu em Minas Gerais, no momento em que a mineração de ouro movimentava o Estado. A música estava presente na vida cotidiana mineira tanto nas igrejas como nas festas sociais e militares, sendo sua presença mais significativa em três cidades: Vila Rica, Mariana e Sabará (Costa & Andrada, 1998).

Segundo Albin (2003), a música popular brasileira constitui uma criação contemporânea ao aparecimento das cidades. Dom João modificou intensamente o cenário musical no período em que a corte esteve no Rio de Janeiro, transformando a cidade em sede de uma corte suntuosa de diversões e prazeres. Quando Dom João retornou a Portugal a música ficou em uma situação muito ruim, pois com a independência do Brasil faltavam recursos financeiros para esse segmento, que viveu um verdadeiro caos até a maioria de Dom Pedro II, quando houve o renascimento da música. A ópera era muito prestigiada no país e a música erudita era composta nos moldes europeus e conforme os portugueses estavam acostumados a assistirem em seu continente.

Choro

Na segunda metade do século XIX, a música ouvida pelas elites eram, em geral, as óperas, as operetas e a música leve de salão. Nesse contexto aparece o

mulato Joaquim da Silva Callado, flautista com boa formação musical que organizou os primeiros grupos instrumentais populares do Brasil: O Choro. Tratava-se de uma música com identidade social e cultural brasileira, que reunia a flauta e o cavaquinho e violão, tocados por pessoas humildes como os funcionários da Alfândega, dos Correios e da Central do Brasil. Os músicos se reuniam por pura diversão para executar uma música carregada de sentimento, chorosa, que logo adquiriu feição e caráter perfeitamente brasileiro. Alguns nomes são conhecidos até hoje: Chiquinha Gonzaga, Anacleto Medeiros, Pixinguinha (Albin, 2003).

Coco

É uma dança conhecida na região norte e nordeste, cuja origem é bastante discutida pelos historiadores. Os folcloristas sustentam que o coco teve origem no canto dos tiradores de coco e que depois se transformou num ritmo dançado. A dança é feita ao som de instrumentos de percussão, principalmente o ganzá, as zabumbas, os pandeiros e a cuíca. A roda de coco acontece com batidas de palmas ritmadas com a presença do “cantadô de coco”, que puxa os cantos conhecidos ou aqueles feitos de improviso. Estes seguem uma linha melódica cantada em solo, sendo respondidos com palmas marcando o ritmo e com um sapateado vigoroso. Por ser uma dança com muita energia e um ritmo contagiante, influenciou muitos cantores populares e até bandas de rock, como Alceu Valença e Chico Science (Gaspar, 2009).

A influência do Carnaval e o Samba

Na virada do século XIX foi marcante a apropriação da classe média e alta de uma imitação do carnaval europeu da *Belle Époque*. A população saía às ruas quase sempre com brincadeiras grosseiras, com batalhas de flores e guerra com farinha e tinta. As populações mestiças, além dos burocratas, organizavam-se em sociedades recreativas, inicialmente chamadas de cordões carnavalescos, e posteriormente em blocos carnavalescos (Albin, 2003).

José Barbosa Silva, imortalizado como Sinhô, compositor, pianista, violinista, cavaquinhista, flautista, tornou-se popular nas três primeiras décadas do século XX. Seu nome está ligado ao nascimento do samba no Rio de Janeiro. Tocava vários instrumentos e não tinha grande extensão vocal, mas era uma pessoa com bom ritmo (Albin, 2003).

O samba-canção surgiu por volta de 1928, como uma criação de compositores semieruditos ligados ao teatro de revista. Como o próprio título traduz, esse estilo é a junção da canção com o samba, abrindo espaço para outros estilos com origens similares, como o samba-choro, que é um choro cantado, depois o samba de breque, imortalizado na interpretação de Moreira da Silva.

Bossa nova e MPB

Houve uma mudança no sistema de gravação mecânica para a elétrica que facilitou o registro fonográfico de vozes. Posteriormente ocorreu o aparecimento do rádio e a expansão desses veículos de comunicação de massa. Entre tantos astros e estrelas destacaram-se Carmem Miranda e Mário Reis, cantores que

foram frutos do milagre do microfone, pois suas vozes pouco potentes, repletas de sutilezas e sedução, só puderam ser valorizadas pelos novos equipamentos a partir de 1930.

No final da década de 1950 surge a Bossa Nova, não como um gênero de música, mas como uma maneira de tocar. A voz passa a ser mais um instrumento, e não o principal. Os harmônicos da voz diminuem, dando espaço para uma voz quase falada e soprosa, privilegiando a batida do violão. Os compositores intérpretes que brotaram e começaram a divulgar seus trabalhos nessa década propiciariam caráter e espírito à Música Popular Brasileira, doravante MPB.

A Música Popular Brasileira é uma das mais amplas formas de composição musical colaborativa da sociedade moderna. Cantar em reuniões de amigos, na garagem e em bares é uma atividade muito comum. Trata-se de uma nova forma de seguir a tradição da música folclórica. A música popular, no entanto, provém de negócios disseminados com fins lucrativos. Os executivos e empresários de negócios vinculados à música popular tentam selecioná-la e cultivá-la devido ao grande sucesso comercial, o que a torna diferente da música folclórica, feita pelo povo em geral para sua própria apreciação. Contudo, nem sempre os jovens aspirantes à músicos populares são impulsionados pelo dinheiro: eles buscam uma forma para sua expressão ou o fazem por diversão (Bahiana, 2006).

Inicialmente, a MPB teve um perfil marcadamente nacionalista, porém, foi mudando e incorporando elementos de várias procedências. Os músicos não demonstravam resistência em misturar gêneros musicais. Essa diversidade é mantida até os dias atuais, misturando ritmos como o rock e o samba, que

originaram um gênero conhecido como samba-rock, representado por artistas famosos como Gilberto Gil, Jorge Benjor e outros. No fim da década de 1990, a mistura da música latina, influenciada pelo reggae e pelo samba, deu origem a um gênero conhecido como Swingue (Souza, 2003). Apesar de abrangente, a MPB não deve ser confundida com a Música do Brasil, que se refere aos diversos gêneros da música nacional, entre os quais se encontram o baião, a bossa nova, o choro, o frevo, o samba-rock, o forró, o Swingue e a própria MPB (Albin, 2003).

Rock

Trata-se de um estilo que surgiu nos EUA na década de 1950, com características musicais muito diferentes do que já existia, pois contava com guitarra elétrica, bateria e baixo. As letras das músicas eram simples e o ritmo dançante (Campbell,2008).

Essa música foi incorporada pelo Brasil no contexto de mundialização da cultura juvenil anglo-saxônica. Na década de 1960 vários movimentos pacifistas mundiais contra a Guerra do Vietnã influenciaram o rock e esse estilo ganhou um aspecto político de contestação nas suas letras. Alguns cantores e grupos se destacaram, como Beatles. Em 1969 aconteceu um grande evento, o Festival de Woodstock, que se tornou também símbolo do rock. A década de 1980 retrata a integração de várias vertentes do rock. Surge uma emissora de TV em Nova York dedicada à música, a MTV, que apresentava videoclips de bandas e cantores e permitia mais acesso à população. Alguns nomes continuaram a se destacar pelas letras de protesto e outros por um estilo pop e dançante (Campbell,2008).

No Brasil, o rock foi identificado na voz de Celly Campello, na década de 1960. Surge a Jovem Guarda com cantores como: Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, sendo o ritmo acelerado e romântico. Na década de 1970 aparece Raul Seixas, com suas letras filosóficas. Na década de 1980 os temas urbanos e do cotidiano são descritos nas músicas de grupos como: Legião Urbana. Na década de 1990, o rock nacional recebe novos grupos que conquistam o gosto popular, como Skank e Jota Quest (Campbell,2008).

O termo rock alternativo, um gênero também muito apreciado nos bares, refere-se a vários subgêneros de música independente (Campbell, 2008).

Não é possível estabelecer uma linha entre os estilos das músicas e as bandas, mas é possível observar a influência da música de algumas regiões do país como o estilo coco. Essa variedade de estilos pode ser vista tocando juntas no mesmo espaço físico, reunindo, assim, várias “tribos”. (Campbell,2008).

3.2 Música Sertaneja

3.2.1 Origem na Música Caipira

A música Caipira está relacionada ao folclore brasileiro e aos costumes rurais (Bastos, 2009). Tornou-se mais conhecida com a fusão das culturas indígenas e europeias, gerando um tipo de música que só cantava histórias como se estas fossem fábulas cantadas, com letras e melodias da música feitas coletivamente. A música caipira era produzida pelos compositores rurais e urbanos que buscavam retratar a vida no campo, tornando-se conhecida por meio do jornalista e escritor Cornélio Pires, que fez gravações de cantos tradicionais de várias regiões do Brasil, como o interior paulista, o norte

paranaense, o triângulo mineiro, o sudeste de Goiás e Mato Grosso (Pinho & Rosa, 2007).

Após a segunda Guerra Mundial a música sofreu influência da Polca Paraguaia, produzida em duetos que eram cantados com intervalos no estilo Mariachi. Nesse estilo as vozes eram emitidas com golpe de glote, deixando a voz com aspecto de voz soluçada (Albin, 2003).

3.2.2 Música Sertaneja Romântica

Esse estilo de música é resultado de uma adaptação aos gostos urbanos com a inclusão de novos instrumentos musicais. É a música caipira feita nos grandes centros urbanos, mas com as características das duplas caipiras, sendo um cantor com voz mais aguda e o outro com voz grave fazendo a segunda voz (Albin, 2003). Ao aumentar o número de duplas sertanejas nos centros urbanos, aumentou também a variabilidade de vozes. Às vezes a voz do cantor não é compatível com o padrão das tradições interioranas que procura reproduzir, compondo, assim, um grande risco vocal. Porém, essa divisão tradicional das vozes é o aspecto integral das músicas caipira e sertaneja. A característica de cantar costumes do campo por quem vive na cidade constituiu um rompimento com a tradição original da música caipira. Cantar a realidade que não é vivenciada assume um caráter comercial. Trata-se de imitação, algumas vezes com humor, outras com enredo mais dramático e negativo, com grande ênfase em situações de adultério, em matar ou morrer por amor, temas vistos como característicos da vida primitiva. Apesar de a inspiração interiorana das letras

continuar sendo cultivada, houve uma inclusão gradual de temáticas urbanas (Albin, 2003).

Numa análise subjetiva dos aspectos vocais, verifica-se que a voz nasal levemente aveludada caracteriza romantismo. O som agudo, produzido em falsete, promove impacto transmitindo a ideia de que quanto mais notas agudas o cantor consegue alcançar mais potente é sua voz. Os cantores sertanejos usam frequentemente o vibrato, caracterizado por um leve tremor na voz (Pinho & Rosa, 2007).

A música sertaneja romântica passou a expandir-se por todas as regiões do Brasil, incorporando influências regionais e um público fiel, o que fez com que ela ganhasse mais espaço nas grandes cidades. Antes disso a música sertaneja era considerada produto cultural de baixa qualidade e era absorvida por um público de baixa renda (Bastos, 2009).

As modificações encontradas dentro desse gênero musical promoveram discussões difíceis na tentativa de diferenciar a música caipira da sertaneja, podendo ser observado uma tendência tradicional de integrá-las como subgênero dentro de um só conjunto musical. Com o passar do tempo, houve uma mudança significativa no olhar das pessoas em relação a esse estilo. Assim, a música sertaneja ganhou adesão do público de diferentes faixas etárias e sociais. Toda essa popularidade fez com que um número expressivo de cantores populares se dedicasse a sua interpretação, incluindo cantores despreparados do ponto de vista vocal para tal estilo de canto (Bastos, 2009).

3.2.3 Música Sertaneja Universitária

Uma nova roupagem da música sertaneja tem sido tocada em festa e bares frequentados por jovens universitários. Ela sai do campo para o Campus e, por isso, leva o nome de Sertanejo Universitário (Bastos, 2009). Esse estilo procura resgatar elementos da música sertaneja de raiz, utilizando instrumentos modernos, acústicos. Reintroduz o acordeón, instrumento característico da música caipira e que tinha sido abandonado pelo sertanejo romântico. Utiliza letras que tentam se aproximar da realidade vivenciada pela população das cidades do interior e do campo. O público jovem, principalmente estudantes que saíram do interior e foram estudar nas cidades grandes, se identifica com essa música. Esse processo acontece pelo saudosismo e pela necessidade de difundir os costumes das cidades pequenas. Atualmente, o Sertanejo Universitário tem tendido a absorver aspectos do Axé, combinando guitarra e acórcleon (Bastos, 2009).

Ultimamente, um dos estilos musicais mais lucrativos no cenário brasileiro tem sido o Sertanejo Universitário. As duplas sertanejas surgem em Estados com forte cultura caipira e logo ganham visibilidade no cenário nacional (Bastos, 2009). O interesse do público pelo Sertanejo Universitário tem sido um grande estímulo para cantores iniciantes que acreditam no dom divino e na carreira meteórica. O mercado apoia essa visão porque as músicas são apreciadas em todas as classes sociais nas suas devidas proporções. Os produtores de eventos optam por realizar shows, fazer apresentações em festas agropecuárias, bares, casas de shows, e agora na junção de estilos diferentes em eventos que acontecem em

ambientes abertos como, por exemplo, *Balada Mix* ou *Violada Mix*. O interessante desse mix é que os cantores sertanejos têm acesso a um mercado que era restrito aos cantores de estilos convencionais. Agora podem se apresentar em eventos com a presença de cantores que estão em alta visibilidade.

Ainda não temos estudos consistentes desse novo estilo pelo fato de este ser bem recente, tendo surgido aproximadamente de 2004 em diante. Do ponto de vista bibliográfico, a dificuldade maior foi conseguir informações sobre o atual momento da música sertaneja, e as informações na internet seguem mais ou menos o estilo apresentado por Bastos (2009), que se preocupa com as mudanças de gênero sofrido pela música sertaneja e considera o sertanejo universitário o mais recente.

4 A VOZ E OS CANTORES

4.1 Ameaças à Saúde Vocal

Os profissionais da voz dependem de treinamento vocal específico e direcionado a sua demanda, principalmente no que se refere aos cantores. É importante pesquisar os sinais e os sintomas vocais e laríngeos e identificar os hábitos vocais inadequados (Rehder & Behlau, 2008). Ter boa voz não significa apenas estar diante de um bom cantor. É importante saber que nem todo profissional tem condição de alcançar os graves e agudos com boa qualidade vocal, e que tal fato não o desmerecerá, como relata Pinho e Rosa (2007).

A falta de conhecimento vocal leva ao desrespeito dos limites do corpo, podendo levar o profissional a lesões significativas do trato vocal. Alguns cantores transformam melodia em gritos, pois, segundo o senso comum, quanto mais alto, ou seja, quanto mais aguda a voz, mais o cantor agrada a plateia. Nesse universo encontram-se cantores que se libertam da sua inibição usando toda a sua habilidade, resultando em grande esforço vocal e em uma interpretação sofrida e exagerada (Pinho e Rosa 2007).

Em relação ao uso da voz cantada, há uma exigência maior das habilidades fonoarticulatórias do que na fala, e a capacidade respiratória aumenta, com bom controle expiratório, para que possa apresentar mais volume vocal e variação ampla de tom (Mota *et al.*, 2010). Frequentemente acompanhamos na mídia a situação de cantores renomados que sofrem, ao longo dos anos, mudanças na qualidade vocal, característica do abuso vocal intenso. O elenco de abuso vocal facilmente observado nos cantores é acompanhado por

ressonância com foco baixo, falta de técnica respiratória, falta de coordenação entre a respiração e o uso da voz cantada, grande tensão na musculatura cervical e da face, confundindo-se, assim, com a expressividade necessária para o canto (Rehder & Behlau, 2008).

4.2 Disfonias e Disodias

A laringe é constituída por um sistema muscular complexo, coordenado e inseparável. Os músculos extrínsecos estabilizam a laringe e determinam os movimentos das cartilagens laríngeas. A musculatura intrínseca promove os ajustes mais finos da prega vocal, enquanto os movimentos verticais da laringe influenciam na adução e na sua vibração. Ao realizar o movimento de descida da laringe há abertura da glote e os músculos elevadores da laringe fazem o processo inverso. A elevação e o abaixamento da laringe podem ser identificados durante as inflexões da voz falada ou durante o canto popular (Pinho & Pontes, 2008; Pinho & Tsuji, 1995).

Quando se faz referência à voz normal estamos diante de um conceito com enorme variabilidade e subjetividade. Dentre as muitas características estão a qualidade vocal agradável, a frequência apropriada ao sexo e à idade, a intensidade e a modulação adequadas, a inteligibilidade da fala no desempenho das funções sociais e ocupacionais (Behlau & Pontes, 2001).

Qualidade vocal é um termo usado nos estudos relacionados com o canto para denotar o grau no qual uma produção vocal se aproxima dos padrões profissionais de excelência. O termo voz metálica é utilizado para caracterizar a voz estridente, irritante, chorosa e fina, relacionando-se com a hipertonciedade dos

músculos constritores faríngeos e com a elevação de laringe. Está relacionada, ainda, ao foco de ressonância faríngeo, à elevação de dorso da língua e ao fato de os lábios ficarem em posição de sorriso, o que eleva a laringe e causa constrição ariepiglótica (Elkholm, Papagianni & Pinho, 2003).

Quando ocorre um distúrbio da comunicação oral, no qual a voz não consegue cumprir seu papel básico de transmissão da mensagem verbal e emocional de um indivíduo, estamos diante de uma disfonia. Esse termo representa toda e qualquer dificuldade e alteração na emissão vocal que impede a produção natural da voz, devido a fatores comportamentais e/ou estruturais (Behlau & Pontes, 2001).

A disfonia pode se manifestar por um quadro ilimitado de alterações, relatadas como fadiga vocal e esforço na emissão, desvios na qualidade vocal, perda de potência da voz, falta de volume e projeção, variações descontroladas da frequência fundamental, baixa resistência vocal, perda da eficiência vocal e sensações desagradáveis à emissão (Behlau & Pontes, 2001).

O mecanismo utilizado para a produção da fala é o mesmo que usamos para o canto, pois tanto o canto quanto a fala agem em consonância com o aparelho respiratório, a laringe, os ressonadores e os articuladores. Perelló (1975) descreveu as alterações vocais identificadas no canto como disodias. A arte do canto exige vigor e resistência para que o potencial vocal seja alcançado. Assim, para cantar bem o organismo precisa estar em perfeitas condições de saúde e preparo (Albuquerque, 1997).

A saúde vocal do cantor estabelece uma relação direta com o ambiente de trabalho e como ele lida com as dificuldades no seu cotidiano. No canto, as

habilidades fonoarticulatórias são exigidas numa esfera maior que na fala. A capacidade respiratória tem que ser aumentada e o controle da saída do ar e da pressão devem ser opostos à tensão da prega vocal, para proporcionar frases longas, com mais volume vocal e variação de tom (Greene, 1999).

Os cuidados com a higiene vocal também são fatores que merecem atenção quando se faz referência à voz. No caso de cantores, a preocupação é maior, até mesmo porque muitas vezes o ambiente de trabalho é determinante dessa condição. As orientações dadas por fonoaudiólogos a esses profissionais são universais, visto que Behlau & Rehder (1997) descreveram e divulgaram esses cuidados.

Os itens que beneficiam a voz têm sido muito difundidos e referenciados, como os cuidados com a hidratação e a ingestão de maçã. Apesar de muitos não saberem por que exatamente estes itens são indicados acabam por incluí-los em sua rotina, provavelmente por serem citados nas campanhas de saúde vocal, assim como algumas outras orientações específicas.

As alterações da voz cantada podem decorrer de vários fatores, como a utilização de métodos empíricos por alguns professores de canto, a falta de conhecimentos específicos sobre aspectos relacionados à produção vocal errônea e até mesmo pela não realização das técnicas de aquecimento e desaquecimento vocais (Dinville, 2001).

A ressonância vocal é um aspecto de extrema relevância no uso da voz cantada, que pode ser modificada criando efeitos de amortecimento e amplificação do sinal sonoro. No canto, a ressonância normalmente é alta, uma vez que a maior concentração de energia sonora se dá na parte superior do trato

vocal. Manter a ressonância equilibrada promove alívio da sobrecarga muscular da laringe devido aos ajustes musculares serem realizados adequadamente. Muitos cantores utilizam certo grau de nasalidade no intuito de dissipar a energia sonora sem sobrecarregar a laringe (Dinville, 1993).

Para prevenir as alterações ocupacionais da laringe os cantores devem se preocupar com a qualidade de sua voz durante a carreira e também com fatores como a idade, o tempo de trabalho, o volume de trabalhos adicionais e as condições sociais e de vida. Os distúrbios vocais também podem depender do tipo de voz do cantor e de seu estado emocional (Vasilenko *et al.*, 2000).

Boone & McFarlane (1994) relaciona a maioria dos distúrbios da voz com a disfonia funcional, ou seja, ao mau uso dos mecanismos vocais. O que também não elimina a possibilidade de o cantor apresentar lesões orgânicas. A partir dessa observação e com o intuito de facilitar o diagnóstico, Behlau & Pontes (2001) classificam as disfonias em três grandes categorias etiológicas: disfonias funcionais, organofuncionais e orgânicas.

Nas disfonias funcionais o comportamento vocal está envolvido como fator causal, diferenciando-se, assim, dos quadros orgânicos. Além das mudanças provocadas nos tecidos das pregas vocais, a voz pode soar desagradável ou defeituosa (Behlau & Pontes, 1990). Kuhl (1982) cita também danos nos tecidos e nos músculos da laringe, como a laringite secundária ao esforço, com formação de nódulos, pólipos e edemas.

Um dos principais mecanismos causais de disodias é o uso incorreto da voz, que pode ser favorecido pela falta de conhecimento vocal e pelo modelo vocal deficiente (Behlau & Pontes 2001). Nuñez (1982 *apud* Campioto, 1998)

comparou a emissão da voz cantada em diferentes estilos, inclusive o sertanejo, e observou que o padrão de abertura bucal mais frequente encontrado foi o horizontal, com a língua na posição posterior associada à laringe alta.

Os cantores muitas vezes não têm informação a respeito do trabalho realizado por uma equipe multiprofissional composta por professor de canto, médico otorrinolaringologista e fonoaudiólogo, e alegam falta de recursos financeiros. Sem tal auxílio, ficam mais propensos a desenvolverem lesões.

Há cantores que se dedicam à carreira e estudam música, em sua maioria, para aprender a tocar algum instrumento, não necessariamente com aulas de técnica vocal. Inspirados em artistas famosos, eles buscam o estilo de música e o padrão vocal desses cantores. Surgem inúmeros problemas como não ter acesso à técnica adequada e utilizar a voz no padrão do ídolo, padrão este muitas vezes inadequado do ponto de vista anatômico e fisiológico para o cantor que tenta imitá-lo. Os cantores não têm orientação específica a respeito dos efeitos desse comportamento no aparelho fonador. Usam mal a voz e não conseguem identificar sinais que indicam que o aparelho fonador sofre as consequências desses atos. Ao exercerem o papel de *cover*, ou seja, ao reproduzirem sucessos de cantores famosos, os cantores apresentam uma tendência a imitar a qualidade vocal dos grandes ídolos, estabelecendo, assim, padrões de abuso vocal.

5 CAMINHO METODOLÓGICO

Este trabalho busca compreender a relação entre saúde vocal de cantores e seu ambiente de trabalho. Trata-se de um estudo qualitativo à luz da *Grounded Theory*, proposta pelos sociólogos Barney Glaser e Anselm Strauss, que a desenvolveram na década de 1960, tendo como base o interacionismo simbólico, teoria contextualista baseada no pensamento filosófico de George Mead (Charmaz, 2003).

Na abordagem qualitativa as variáveis são interdependentes, havendo uma relação circular onde as interferências que as modificam possuem efeitos de retroalimentação, permitindo ao pesquisador identificar a bidirecionalidade causal. A análise não nos permite diferenciar as variáveis independentes das variáveis dependentes. Essa diferença será identificada dependendo do contexto social, ambiental e temporal em que o indivíduo estiver inserido. Nesse caso, o contextualismo privilegia o método indutivo ao invés do hipotético-dedutivo, (Roncato, 2007). O pesquisador tem a oportunidade de se aproximar da “realidade” a ser pesquisada com o desejo de compreender como e porque determinada situação se desdobra dessa forma.

Após reunir as informações acerca do problema de pesquisa é preciso abranger o envolvimento simultâneo na coleta e na análise dos dados, construir códigos e categorias analíticas a partir dos dados, e não de hipótese preconcebidas, considerar que a amostragem deverá ser dirigida à construção da teoria, e não visando a representatividade populacional (Charmaz, 2009).

Diante desses dados, o pesquisador obtém conclusões que foram extraídas diretamente da análise dos dados, explicitando, assim, a *Grounded Theory*, que nos permite acessar as vivências sociais e profissionais diferentes das que são examinadas pelos métodos convencionais ou fenomenológicos. À medida que as informações são armazenadas e analisadas são aproveitados os conceitos sensibilizadores provenientes da leitura prévia de conteúdo teórico relacionado ao assunto da pesquisa. Nesse caso, o conhecimento adquirido na formação profissional do pesquisador lhe permite fazer perguntas perspicazes no processo de codificação e indução (Roncato, 2007).

Esta pesquisa foi aprovada pelo Comitê de Ética do Hospital de Urgências de Goiânia com o Protocolo CEP/HUGO/SES Nº 048/10, CAAE: 0055.0.171.000-10. As entrevistas foram realizadas após essa aprovação e os cantores assinaram o termo de consentimento livre e esclarecido (TCLE) conforme as instruções da Resolução 196/96 do CNS, que trata sobre assuntos pertinentes à pesquisa envolvendo seres humanos (Apêndice 1). As entrevistas com a amostra (sujeitos/cantores) foram gravadas, e, em seguida, transcritas. Para a gravação foi utilizado o gravador digital Olympus VN-480, e as entrevistas tiveram no mínimo quinze e no máximo cinquenta minutos, todas codificadas conforme os princípios da *Grounded Theory* na sua adaptação construtivista proposta por Charmaz (2009).

Na *Grounded Theory* a amostra não é uma representação fiel da população, como ocorre com o método hipotético-dedutivo. A escolha do participante que irá compor a amostragem teórica tem uma relação direta com a possível contribuição do material trazido por ele, que poderá possibilitar a

elaboração de categorias relevantes e, assim, responder às questões da pesquisa (Roncato, 2007). A coleta de dados ocorreu em dois momentos: inicialmente por meio da observação *in loco* de ambientes típicos de trabalho de cantores da noite e, em um segundo momento, pela realização de uma sequência de entrevistas com os cantores. A primeira parte consiste de uma ambientação da pesquisadora ao local pesquisado, com o intuito de possibilitar o “mergulhar” na realidade dos cantores e ter um contato vivencial dos assuntos que aparecerão nas entrevistas. Porém, a segunda parte representa a dimensão essencial da pesquisa e, nela, os cantores versam sobre sua realidade e como lidam com ela.

5.1 A Coleta de Dados

5.1.1 As Entrevistas

Os sujeitos deste estudo foram selecionados entre as fichas de inscrição de pessoas que esperavam atendimento fonoaudiológico na Clínica-Escola de Fonoaudiologia da Faculdade de Fonoaudiologia da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO), sendo esses cantores amadores e profissionais com atuação significativa no mercado de trabalho. Após esse levantamento e contato por telefone estes indicaram outros colegas que poderiam ser candidatos a participar deste estudo. Assim, foi confeccionada uma lista dos potenciais participantes, incluindo todos os que se disponibilizaram a participar voluntariamente.

A idade dos participantes variou entre 21 e 49 anos, considerando a maioridade civil, que garante autonomia para decidir se participariam da pesquisa sem a necessidade de autorização de responsáveis e também para que fossem

estudados apenas indivíduos com voz adulta, que é aquela que se apresenta após o término da muda vocal nos rapazes, ou seja, após os 18 anos de idade. Até a puberdade a laringe é semelhante em ambos os sexos, a mutação fisiológica, também chamada de muda vocal, é um fenômeno fisiológico rotineiro para a maioria das pessoas. Nas mulheres ocorre por volta dos 12 anos e, nos homens, entre 13 e 15 anos, podendo a prega vocal alongar-se até 1 cm, e, nas meninas, não passa de 4 mm. Do ponto de vista funcional é necessário adaptar-se às novas condições anatômicas. Ao considerar 49 anos para vozes adultas, evita-se confrontar com toda a variabilidade que a voz senil poderá trazer. Pode ocorrer calcificação das cartilagens e atrofia dos músculos laríngeos intrínsecos. Do ponto de vista funcional, isso altera a frequência fundamental das vozes em ambos os sexos, fazendo com que as vozes masculinas pareçam mais agudas e as femininas mais graves. As alterações vocais variam muito e considera-se o período de máxima eficiência vocal dos 25 aos 40 anos. É importante salientar que a idade, o início e o grau de deterioração dependem de cada indivíduo, de sua saúde física, psicológica, social e ambiental (Behlau & Pontes, 1995).

Os sujeitos da pesquisa foram convidados para a entrevista, que se realizou no consultório da Clínica-Escola de Fonoaudiologia da PUC-GOIÁS. Após contato prévio por telefone, o primeiro entrevistado se colocou prontamente à disposição da pesquisadora, e, assim, foi feita a entrevista, que teve duração de 22 minutos. A pesquisadora seguiu um roteiro pré-estruturado com quatro perguntas diretas: (1) Você poderia me falar a respeito do seu trabalho com a voz cantada, onde você canta e como é o seu ambiente de trabalho? (2) Você Já percebeu diferença na voz ou algum desconforto na voz após a apresentação? (3)

Atualmente você poderia apontar as causas deste desconforto? (4) O que você fez para resolver esse problema? As perguntas foram elaboradas a fim de obter informações pertinentes às variáveis do estudo.

Realizado o contato inicial com os participantes foi detectada a dificuldade entre o agendamento e o comparecimento do cantor à Clínica-Escola devido aos horários estabelecidos e também por conta de sua localização. Foi proposto aos participantes que apresentassem sua disponibilidade de horário e local de sua preferência e a coleta de dados foi realizada em outros ambientes, tais como: lanchonete de supermercado, padaria e livraria, pois estes eram os locais propostos pelos sujeitos, uma vez que eles também tinham interesse em participar da pesquisa. Embora essa prática não seja adotada nos padrões acadêmicos tradicionais, é coerente com os fundamentos da abordagem etnográfica, pois a pesquisadora precisava se adaptar ao estilo de vida dos participantes.

Em algumas entrevistas os cantores se identificaram pelo nome de batismo, e não pelo nome artístico. Após a vigésima terceira entrevista observou-se o princípio da saturação, ou seja, não havia elementos novos nos relatos dos cantores. A pesquisadora optou por fazer o teste de saturação prolongada, incluindo cantores e ambientes de trabalho diferentes na esperança de que essas entrevistas pudessem contribuir com novos pontos de vista. Porém, na trigésima entrevista a saturação era robusta, finalizando, dessa forma, a coleta de dados.

5.1.2 Notas de Campo

As notas de campo foram produzidas durante todo o processo da coleta de dados, contribuindo para a construção da teoria e destacando informações relevantes, permitindo, ademais, reflexões aprofundadas sobre todo o processo investigado. Dois importantes contextos de observação foram considerados: em primeiro lugar, elas continham os resultados das observações *in loco*; em segundo, apresentavam também as percepções da pesquisadora durante as entrevistas.

5.1.2.1 Observações *in loco*

Foram realizadas observações em campo, em momentos diferentes e em três tipos de ambientes de trabalho mais frequentados pelos sujeitos do estudo: bar, teatro e festival independente de rock. As observações foram realizadas enquanto os cantores "*passavam o som*" ou durante a apresentação propriamente dita. Foram realizadas anotações no caderno de campo que contribuíram para desenvolver conceitos sensibilizadores, a saber: (1) condução da problemática do tempo destinado ao uso da voz cantada devido ao contexto profissional; (2) o cantor nem sempre colocava em prática o conhecimento correto que tem a respeito dos cuidados com a voz. Tais conceitos sensibilizadores ajudaram a pesquisadora nas observações e na condução desses aspectos durante as entrevistas.

Às notas de campo foram acrescentados memorandos descrevendo as impressões pessoais e as experiências da pesquisadora acumuladas durante as visitas nos ambientes de trabalho dos cantores da noite.

5.1.2.2 Observações sobre as Entrevistas

Informações adicionais às entrevistas podiam ser completadas com exploração após o gravador ter sido desligado. As notas de campo serviam, então, como resgate de informação sem traço de identificação do participante, sendo transcritas e codificadas conforme os princípios da *Grounded Theory*.

5.1.3 Codificação

Todas as entrevistas e notas de campo foram transcritas na íntegra pela pesquisadora. A codificação foi feita do ponto de vista analítico, buscando nomear segmentos de dados com uma classificação que simultaneamente categorizava, resumia e representava cada parte dos dados, conforme Charmaz (2009). Os códigos revelaram a forma selecionada e classificada para o início da análise. Essa codificação permitiu ao pesquisador refletir sobre a interpretação das respostas obtidas. Posteriormente foi utilizada a codificação focalizada, tornando os códigos mais direcionados e mais seletivos na tentativa de sintetizar e explicar segmentos maiores de dados. A codificação teórica entrelaça a história fragmentada. Segundo Glaser (1978 *apud* Charmaz, 2009), os códigos teóricos são integrativos; eles dão um contorno aos códigos focais que reuniram e podem ajudar a contar uma história analítica de forma coerente. Assim, ao agrupar os códigos são construídas categorias que permitem elaborar e redigir os resultados da pesquisa (Charmaz, 2009).

Os dados evidenciados na análise foram comparados com as categorias construídas para identificar o encaixe e a adequação destes para se construir o modelo teórico que descreve a vivência pelo profissional da voz cantada e da sua

interação com o ambiente. Foram elaboradas quatro categorias, utilizadas para desenvolver um modelo teórico que representasse como o cantor goiano vivencia seu ambiente de trabalho e lida com ele. As mesmas categorias foram utilizadas como subtítulos na redação dos resultados.

Os participantes foram identificados por letras, as cantoras foram citadas como senhoras e receberam uma letra identificadora de “A” a “O”. Sua idade variou entre 21 e 46 anos, e o tempo de profissão entre 5 e 25 anos. O gênero de música mais cantado por elas é predominantemente MPB e apenas três mulheres dependem financeiramente da música. A maioria delas canta pela realização pessoal na música. Das mulheres que não dependem financeiramente da música, nove delas cantam em teatro ou fazem shows, selecionando e monitorando o tempo de uso da voz, conforme dados descritos na Tabela 1.

Tabela 1. Participantes do sexo feminino.

Mulheres	Idade	Tempo de profissão	Estilo de música	Ambiente onde canta	Atividade profissional secundária
A	39	+ 5 anos	Forró	Qualquer ambiente dançante	Costureira
B	45	+ 20 anos	MPB	Teatro,shows	Estudante
C	27	+ 10 anos	Samba	Teatro,shows	Func.Pública
D	39	20 anos	MPB	Teatro,shows	Comerciante
E	21	+ 15 anos	Coco	Shows	Estudante
F	23	+ 10 anos	MPB/Rock	Bares	Repórter
G	42	+ 10 anos	MPB	Teatro,shows	
H	23	+ 5 anos	Samba	Bares, festas	Estudante
I	43	+ 20 anos	MPB	Shows,teatro	
J	45	+ 10 anos	Samba, Blues	Bares,festas	
K	39	+ 10 anos	Música de bebê	Escola	Prof ^a música
L	25	+ 10 anos	Diferentes estilos	Escola, igreja	Prof ^a canto
M	43	+ 15 anos	MPB	Shows,teatro	Eng. Civil
N	45	+ 25 anos	MPB	Shows, teatro	Prof ^a canto
O	46	+ 20 anos	MPB	Shows, teatro	Empresária

Fonte: Dados da pesquisa.

Os cantores são identificados como senhores e receberam uma letra seguindo o alfabeto, que foi também de “A” a “O”. Assim, é necessário observar que para cada letra temos dois participantes de sexo diferentes, conforme dados das tabelas 1 e 2. A idade dos homens variou entre 25 e 49 anos, o estilo que cantam é predominantemente sertanejo e o tempo de profissão variou entre 4 e 30 anos. A maioria deles depende financeiramente da música e canta em uma grande variabilidade de ambientes, incluindo bares, como mostra a Tabela 2.

Tabela 2. Participantes do sexo masculino.

Homens	Idade	Tempo de profissão	Estilo de música	Ambiente onde canta	Atividade profissional secundária
A	38	+ 10 anos	MPB/Coral	Teatro, bares	Prof. univers.
B	26	+ 10 anos	MPB/Coral	Teatro, bares	Psicólogo
C	26	+ 4 anos	Sertanejo	Bares, shows	Func. público
D	26	+ 7 anos	Sertanejo	Bares, shows	
E	49	30 anos	MPB	Bares, shows	
F	25	+ 5 anos	Rock	Bares, festival	Prod. eventos
G	30	+ 16 anos	Sertanejo	Bares, pecuária	
H	30	+ 16 anos	Sertanejo	Bares, pecuária	
I	32	+ 17 anos	Sertanejo	Bares, pecuária	
J	28	+ 15 anos	Sertanejo	Bares, pecuária	
K	41	+ 22 anos	MPB/Coral	Teatro	Prof. canto
L	45	+ 15 anos	MPB	Bares, teatro	Func. público
M	28	+ 16 anos	Sertanejo	Bares, pecuária	
N	31	+ 15 anos	Sertanejo	Bares, pecuária	Prod. musical
O	30	+ 8 anos	Heavy metal	Festival, igreja	Func. público

Fonte: Dados da pesquisa.

6 RESULTADOS E DISCUSSÃO

6.1 Observação *in loco*

6.1.1 Bar

O bar selecionado foi considerado pela maioria dos cantores entrevistados um local de evidência, ou seja, o cantor que conseguisse agendar seus shows nesse estabelecimento teria relevância profissional e garantiria visibilidade. Esse bar recebe cantores sertanejos de quarta-feira a domingo e promove eventos diversificados, alternando duplas em uma roda de viola. Comporta cerca de seiscentas pessoas, o ambiente é fechado com vidro, tem ar condicionado e um palco pequeno com uma proteção de acrílico que separa a bateria dos cantores. Nesse espaço os músicos e cantores disputam lugar, ficando confinados. O bar disponibiliza um camarim inadequado e uma sala bem pequena, sem móveis. Somente dois participantes disseram que já usaram o “camarim” para trocar de roupa. Normalmente isso é feito em casa, antes do show, ou dentro do carro. O teto é baixo e apresenta manchas de infiltração.

Nas notas de campo dessa visita constam as seguintes impressões da pesquisadora: o teto baixo do bar não favorece a acústica e as manchas de infiltração podem contribuir para desencadear uma crise alérgica nos cantores. Durante a *passagem de som* alguns cantores fazem ajustes técnicos utilizando a voz na sua máxima potência vocal, sem aquecimento vocal prévio, e alternam a voz cantada com a falada, inclusive gritando para comunicar-se com o técnico,

que se encontra distante. Aproveitando a visibilidade que o bar oferece, os cantores se sujeitam às circunstâncias, mas se queixam delas.

Durante as visitas a outros bares também foram identificados palcos improvisados, com espaços reduzidos, de forma que os instrumentos ficavam muito próximos, influenciando o retorno da voz, bem como prejudicando a audição dos cantores. Ainda nos bares, os cantores não têm espaço adequado, como camarim para descanso vocal. Tal espaço físico faz falta para a realização de aquecimento e desaquecimento vocal, prevenindo distúrbios da voz. Os cantores mais conscientes alegam que a falta de espaço com o camarim os desmotiva a utilizar o banheiro, inclusive devido às condições de higiene e a falta de privacidade.

O intervalo das apresentações, que deveria ser um período de descanso, transforma-se em mais demanda vocal, pois nesses momentos os cantores são envolvidos pelo público para um bate-papo, utilizando um novo ajuste no trato vocal, que é o de uso da voz falada. Além disso, conversam com potenciais organizadores de novos shows, sendo este um momento para estabelecer relações profissionais e, ainda, realizar seu marketing, sem o qual ele não sobrevive no mercado.

Bares fechados, segundo o código de posturas da cidade, devem contar com ar condicionado, que retira a umidade do ar e mantém a fumaça do cigarro em suspensão. Mesmo com a lei antifumo (Lei Municipal n. 8.811), em vigor desde 03/09/09, que proíbe fumar em ambientes fechados, alguns estabelecimentos permitem tal ação, pois não há fiscalização sistematizada até o momento.

6.1.2 Teatro

O Teatro escolhido para observação *in loco* é um ambiente fechado, acessível à população e bem localizado. Comporta cerca de 290 pessoas e possui uma acústica adequada, conforme a opinião de alguns cantores. O palco tem um bom espaço para o cantor e os músicos, com oito metros de boca de cena, seis metros de profundidade, seis metros de pé-direito, palco com cinquenta centímetros de altura, coxia com um metro e meio, oferece opções de iluminação e sonorização. O ambiente tem ar condicionado central que, muitas vezes, deixa a temperatura gelada durante os ensaios, principalmente se o ambiente ainda está vazio, incomodando alguns cantores que pedem, inclusive, para desligá-lo e/ou aumentar a temperatura.

As impressões anotadas pela pesquisadora no caderno de campo contêm as seguintes avaliações: ambiente imponente, fechado, acessível à população por disponibilizar ingressos a preços populares, e localização que facilita o acesso do público. Apesar de tudo isso, o público que aprecia os shows é elitizado, talvez sendo esta uma característica do estilo musical. A acústica favorece o trabalho do cantor e o palco oferece um bom espaço para o cantor e os músicos. Como já explicado, o ar condicionado central é usado em uma potência exagerada, tornando o ambiente desagradável. A higienização dos carpetes e cortinas não garante muito conforto em relação ao cheiro. O camarim oferece conforto e privacidade para os cantores. Os shows duram em média uma hora e dez minutos. No saguão de entrada têm um ambiente que permite o contato do artista com o público ao final do espetáculo.

6.1.3 Festival de Rock

O Festival de Rock alternativo que acontece em Goiânia ilustra uma variabilidade de estilos sendo tocados no mesmo espaço físico. Ele é realizado em um espaço semelhante a uma praça, porém fechado em volta. O ambiente foi transformado nesse evento, apresentando-se escuro, com muita fumaça de cigarro e outras substâncias utilizadas inclusive para produzir a fumaça cênica. A pesquisadora realizou apenas duas entrevistas nesse local, tendo o ambiente causado uma impressão desagradável devido ao cheiro. Por ser um festival alternativo havia uma variedade de estilos, desde o rock pesado até apresentações do estilo coco.

O espaço físico era adequado, porém, o *ambiente* criado não se apresentava propício para o uso da voz por haver: presença de fumaça, problemas técnicos com equipamento de som e falta de cuidados com a voz, e também falta de preparação prévia da voz, necessária antes do show. A fumaça de cigarro, além de deixar um cheiro ruim no ambiente, pode ser um agente irritativo para a mucosa das vias aéreas.

Muitos cantores se queixaram, durante a entrevista, da sensação de sufocamento que a fumaça cênica causa. Um cantor, que também é produtor de eventos, informou que para criar esse efeito os técnicos utilizam glicerina líquida ou uma pastilha feita de glicerina. No entanto, essa substância pode provocar edema de mucosa (Souza *et al.*, 2004).

6.2 Perspectiva dos Participantes

Os cantores relataram, durante as entrevistas, que o trabalho pode ser uma fonte de desgaste da voz, especialmente quando a relação com o trabalho não é bem estabelecida do ponto de vista técnico. Tanto homens quanto mulheres relataram que já apresentaram disfonia e cansaço vocal após ensaio e/ou durante e após o show. Conforme o senhor E: *“[...] a gente tinha combinado um show de três horas, aí quando deu duas horas e dez mais ou menos eu já tava sem voz, aí eu tive que terminar mais cedo”*.

Já a senhora J conviveu com esse cansaço e com a rouquidão até se transformar em condição incapacitante para o trabalho naquele momento da carreira: *“Eu tive um problema logo no começo. Eu cantava num bar. Aí eu tive problema de prega vocal, calo. Fiquei quinze dias sem falar. Eu morria de raiva que eu queria sugerir a música pra banda e não dava pra falar. Aí eu fiz o tratamento direitinho. Fiz umas sessões de fono. Aprendi a beber água”*.

Mais homens que mulheres relataram sentir dores musculares, zumbido e cansaço após ensaio e/ou show com frequência, como relatam os senhores B e K: *“[...] depois do show eu fiquei com zumbido constante. [...] São 22 anos nessa labuta, eu já perdi a noção de cansaço, a voz fica aguda apesar de eu ser baixo, no fim do dia de trabalho”, “Sinto dor no corpo todo [...]”, “Quando termina o show eu tô esgotada, chego em casa morta, moída, então só quero cama”*. Os cantores muitas vezes não têm boa percepção dos sinais e sintomas. Apenas o senhor D afirma que a demanda vocal influencia na sensibilidade e na rouquidão, e relaciona-os com a grande demanda vocal: *“A gente tem que ter maior cuidado*

pra tá alcançando tons, a gente tem que concentrar mais pra tá aguentando até os finais dos shows”.

Mais homens que mulheres também afirmaram que o trabalho contínuo com a voz cantada, sem a utilização da técnica vocal adequada, leva a alteração do comportamento vocal. Esses participantes já despertam para a necessidade de melhor preparo da voz para o trabalho. Não basta tocar violão e cantar horas seguidas, como diz o senhor D: *“Eu acho que forço muito a voz pra cantar. Ao longo do tempo cê vai vendo que a voz dá uma arranhadinha e cê sabe que tá desgastando. Às vezes cê tá cantando errado”.* Esse sofrimento está relacionado com a vivência do trabalho em uma forma complexa e deve ser compreendido dentro do ambiente de trabalho. Os cantores não ficam inertes; eles interagem com esse ambiente, algumas vezes de maneira produtiva e outras de forma danosa, e contam também com fatores de proteção do próprio ambiente de trabalho.

6.2.1 Fatores de Risco

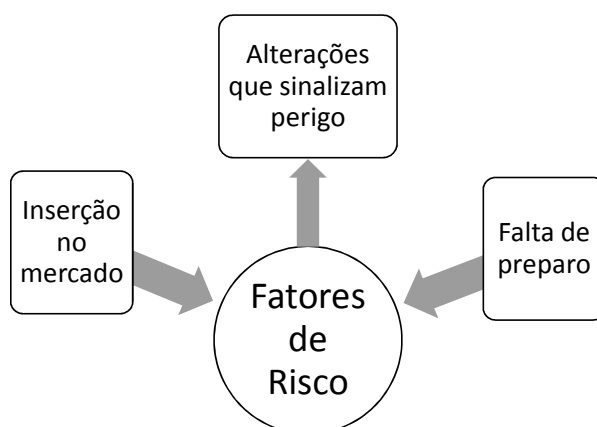


Figura 1. Fatores de Risco.

Essa categoria engloba vários tipos de descuidos, incluindo a indisciplina em relação ao tempo de show e desrespeitando a classificação vocal, a formação musical insuficiente e o desconhecimento do desaquecimento vocal. A falta de preparo técnico do cantor, a tentativa de inserção no mercado, mesmo que a todo custo, demonstra alterações que sinalizam perigo. Quando somadas, são caracterizadas pelos fatores de risco para a voz do cantor, conforme pode ser verificado na Figura 1. Apenas a senhora J assinalou sua indisciplina quanto ao tempo do show, explicando que essa relação entre o tempo previsto no contrato e a relação com o público nem sempre é cumprida, aumentando consideravelmente o abuso vocal: *“Se for no teatro a média de tempo é de uma hora e vinte minutos. Quando é uma feijoada, tem vez que você começa às 3h da tarde aí quando vê já é 11h da noite e tá todo mundo no mesmo ritmo. Depende muito”*.

O senhor B e a senhora D informaram que não têm disciplina em relação a sua classificação vocal, embora tenham recebido instruções técnicas a esse respeito. *“Meu naipe é tenor, mas eu consigo cantar uns graves do barítono. Ele não fica tão bom”*. Há uma tendência de ampliar a extensão vocal dos cantores com treinamento e aula de canto. Quando essa ampliação é bem assistida, não oferece riscos para o cantor, como relata a cantora D: *“Eu canto lírico e popular. A professora de canto viu uma extensão bacana na minha voz. Aí ela foi puxando tanto para baixo, porque sou contralto como mezzo soprano”*.

A higiene vocal é essencial para a prevenção de doenças que envolvem o aparelho fonador. Comumente os participantes não fazem higiene vocal conforme deveriam, sendo esse problema maior entre os homens. O estilo dos homens que relataram não fazer higiene vocal é predominantemente sertanejo, o

que era esperado dentro dessa amostra para os homens. Nas mulheres é a MPB que representa maioria feminina na amostra. A senhora H descreve seu comportamento nos intervalos do show de cinco horas, que deveria ser reservado para o descanso vocal: *“No intervalo do show eu como, e converso com as pessoas”*. A ingestão de água para hidratar a mucosa do aparelho fonador é essencial, principalmente se o ambiente está seco devido à fumaça cênica e ao ar condicionado. Porém, maus hábitos alimentares também são aplicados nessa circunstância, como descreve o senhor G: *“Você toma água durante o show? [...] Se não tiver coca-cola ou cerveja, sim”*.

Segundo Pinho & Tsuji (1995), foram verificadas a associação e a interferência da alimentação na voz devido a referido tipo de alimento ou quantidade. Suas manifestações no trato vocal são caracterizadas por ardência, aumento de secreção ou saliva mais pastosa.

“Não ensaiar bem deixa o cantor tenso”, é o que dizem duas cantoras, enquanto o senhor H afirma que *“Canta em rodadas de negócios sem aquecer a voz fazendo capela¹. Interfere na voz”*, exemplificando a situação vivenciada por uma dupla sertaneja.

A falta de higiene vocal exemplificada pela falta de disciplina em relação a alimentação antes e durante o show está presente na rotina dos cantores. Mais homens do que mulheres informaram que ingerem bebidas alcoólicas e fumam até uma carteira de cigarros por dia, inclusive nos intervalos do show, o que compromete a qualidade da voz.

¹ “Capela” é uma forma de cantar sem acompanhamento instrumental, feita também sem amplificação acústica, exigindo mais do aparelho fonador.

Experimentar ambientes exóticos e abrir-se a novas experiências auxilia na divulgação do trabalho, é o que relatam dois cantores. A senhora M diz: “[...] *pra gente é legal cantar em qualquer lugar, sempre. E sempre aparecem pessoas diferentes e as pessoas conhecem seu trabalho*”. Formação musical insuficiente e desconhecimento do desaquecimento vocal também interferem na qualidade, fato relatado mais por homens do que por mulheres: “*Desaquecimento? Não sei do que se trata inclusive*”, é o que diz a senhora G. Os cantores não tem conhecimento, em geral, do desaquecimento vocal, e os que foram informados não tem disciplina na sua realização, como ressalta o senhor G e a senhora C, respectivamente: “*Pra desaquecer a voz é beber cerveja*”, “*Não, eu fico um tempo sem falar quando eu volto pra casa, fico em silêncio e vou dormir*”.

Os cantores enfrentam problemas com o equipamento de som do bar, que chega a ser incompatível, problemas técnicos previstos, como queda de energia e arrebentar o cabo do microfone, são comuns na rotina do cantor, que precisa manter o contrato e cantar mesmo diante dessas situações.

Mais homens do que mulheres sacrificam a voz por se sentirem responsáveis pela mobilização da plateia e para salvar a credibilidade do organizador e/ou do dono da casa, como relata o senhor D:

[...] Nós olhamos e condenamos o som dele, avisamos para o contratante que esse som não ia dar, ele disse assim: - Eu já fiz show assim! A gente explicou que o nosso tem pegada, bate forte, e no primeiro dia na última música o som pifou e acabou, ele teve que cancelar o show do dia seguinte.

Outro problema é a queda de energia, avisamos que a casa não ia sustentar, tem que colocar gerador. Já aconteceu da gente ter que sustentar na voz para a galera cantar e não deixar o show cair até resolver o problema.

Mostrar seu talento e você tá num lugar que não estão nem te vendo. É terrível.

O uso demasiadamente intenso de voz falada e cantada representa também uma exigência que pode interferir na qualidade da voz, como relata a cantora N:

[...] hoje eu desenvolvo um trabalho com crianças a partir de seis anos até pessoas de cinquenta anos. São grupos diferenciados em instituições diferentes. [...] eu utilizo como recurso o piano, tem notas às vezes do baixo que são muito graves, que são inapropriadas para minha voz. Eu tenho dificuldade para mostrar, aí o instrumento me auxilia o que faz com que eu desgaste menos a minha voz.

Em alguns relatos é possível verificar, em relação aos cuidados com a voz, que um grupo acredita que os cuidados são desnecessários ou até prejudiciais. Alguns homens acreditam que os cuidados com a voz não são importantes e o aquecimento da voz poderia ser realizado cantando MPB. O senhor M fala que:

Você tem que cuidar, mas sem sair da sua rotina, se você tomar água pode ser ruim, porque quando você está cantando as cordas vocais já estão aquecidas se você joga água em cima delas olha o que vira, quando eu tô cantando não bebo nada. [...] Quando a gente cuida muito fica mais frágil, se toma um ventinho fica gripado, um copinho de água gelada fica rouco.

O senhor N faz referência ao aquecimento vocal. *“[...] quando é uma música baixa eu vou colocando uma depois da outra e não precisa fazer aquecimento, eu não acho necessário. Geralmente no bar a gente pode se dar o luxo de cantar MPB para começar, devagarzinho”.*

Os cantores sertanejos, por se apresentarem na maioria das vezes em duplas, nas quais um faz primeira voz, a aguda, e outro a segunda voz, a grave, enfrentam dificuldades em selecionar ou manter seus parceiros. O critério para escolher o parceiro é, geralmente, a afinidade emocional. Por consequência, muitas vezes a dupla não possui um cantor com a voz grave e outro com a voz

aguda. Assim, para obterem harmonia na melodia e evitarem a necessidade de substituição das vozes durante a execução desta, a dupla alterna as vozes, ora um faz a primeira voz e ou outro faz a segunda, e vice-versa, mesmo não sendo confortável.

Cantores sertanejos prezam mais o relacionamento pessoal, pois este possivelmente traria menos conflito no dia a dia: “Geralmente não tem critério não, é por afinidade mesmo”, afirma o senhor C. O senhor M é mais intenso na sua observação: *“Afinidade! Dupla é um casamento, tem investimento, dificilmente dá certo quando não é irmão, porque o irmão não leva desaforo pra casa. Tá achando ruim, fala. E a pessoa estranha não. Vai aguentando e uma hora estoura. Irmão não guarda ressentimento”*. Por consequência, os cantores precisam violentar as características da sua voz, impondo a elas uma maneira de cantar que não é adequada para ela.

As exigências do mercado interferem diretamente nas condições de trabalho do cantor. Se o bar permite mais visibilidade, mas exige um tempo de show mais extenso, que se traduz em cansaço vocal e risco de lesões nas pregas vocais, os cantores muitas vezes se expõem ao risco.

Para cada show há uma expectativa, uma preparação por parte do cantor. Sete cantores disseram que a escolha do figurino é um fator relevante porque ele interfere na voz, seja a roupa ou o sapato (salto alto), ou até mesmo ficar muito tempo em pé é incômodo para a senhora I: *“Eu uso muito salto, às vezes sinto dores nas pernas, um pouco de dor na região cervical”*. O senhor I faz referência à respiração: *“Nas pernas, na batata da perna, nos músculos frontais, porque eu uso bota, cinturão, sentado o cinturão atrapalha um pouco a respirar”*.

É importante, para os cantores, se prepararem para os shows com ensaios regulares, nos quais fazem as respectivas adequações ao repertório e mantêm sincronia com os músicos, elemento muito importante durante as apresentações. Porém, os cantores da noite, além de não terem tempo disponível para os ensaios, também não demonstram essa preocupação. Mais homens do que mulheres informaram que os ensaios não são prioridade, como afirma o cantor D, *“Ensaio uma vez por mês, só quando tem que fazer alguma mudança, uma música nova, porque músico de casa de show ensaia no próprio local. Já escutou e já tirou”*.

O termo “cantores da noite” utilizado por eles diz respeito aos cantores de bares que normalmente trabalham de quarta-feira a domingo até de madrugada, com shows com duração de até seis horas, com dois intervalos de quinze minutos. Normalmente eles cantam vários estilos, buscando aproximar-se do estilo de cantores conhecidos, seja na voz ou no jeito de cantar. Essa variedade de estilo realizada sem o cuidado com a higiene vocal ou com falta de técnica pode trazer prejuízos para a voz. Alguns cantores fazem referência a essa questão. A senhora J demonstra que não tem consciência de que a variedade de estilo interfere na voz:

Eu sempre misturo muito. Eles gostam dessa mistura. Sai do samba, reggae, bossa nova e volta no blues, no baião. Eu gosto de pelo menos mudar o ritmo, até porque quando você muda o ritmo, muda o tom e eu tenho um alcance vocal razoável e vou do grave até o agudo, eu brinco muito com isso. Eu saio do agudíssimo e caio no gravão até pra descansar um pouco, são extremos que às vezes forçam muito.

De um modo geral os cantores tentam copiar um modelo vocal, mesmo tendo dificuldade, e caracterizam esse comportamento como o exemplo do

senhor M: *“As músicas do Zezé eu canto, mas nem todas, acho elas muito altas, nem sempre fica bom o tom porque perde a identidade da música. Eu gosto de cantar mais cantores da minha faixa etária e de tom”.*

Há cantores que não selecionam o local dos shows, Mais homens que mulheres não têm esses cuidados, como afirma o senhor F: *“Convidando pra tocar a gente toca”.* Mais mulheres que homens demonstram preocupação com o ambiente e com a postura moralmente adequada, como apresentado pelas senhoras B e C, respectivamente: *“ [...] Eu não canto em bar, porque as pessoas não estão ali pra te ouvir”, “[...] eu não tenho pique para cantar em bar”.* Contudo, essa é também a preocupação de alguns homens com mais tempo de profissão, como o senhor E: *“[...] eu não cantaria em ambiente que não fosse familiar... às vezes eles chamam para cantar em boate, casa de encontro eu não vou”.*

Os cantores que não dependem mais dos bares do ponto de vista financeiro e já são conhecidos do público podem selecionar o ambiente em que desejam atuar. A senhora C deixa claro que, em alguns casos, a vaidade do cantor determina a seleção do ambiente:

Eu não cantaria em churrascaria. Competir com a vaca é triste! Você está cantando e as pessoas estão comendo [...] é um barulho infernal, as pessoas não estão lá pra te ver. Se fosse você ou um CD tocando daria na mesma. Eu fico triste quando vou a um lugar e vejo isso, porque o artista quer ser visto, quer mostrar seu trabalho, mostrar seu talento e você tá num lugar que não estão nem te vendo. É terrível.

Mais homens que mulheres demonstram grande conflito, sendo um com a postura moral, como diz o senhor D: *“Eu e meu parceiro temos hoje as nossas prioridades que são nossas famílias e a música. A gente não faz nada que vá prejudicar nossa carreira. [...] Nós já cantamos em várias casas, umas coisas*

doidas assim. Se for um dinheiro bom que vai valer a pena e a gente se sente bem de cantar tudo é válido". O senhor J também apresenta um conflito profissional:

É difícil dizer onde eu não cantaria, eu acho que eu não cantaria em lugares que eu não vou ter nenhum resultado satisfatório para mim mesmo em questão de divulgação, [...] Já aconteceu no passado. Eu não sabia o que era. Quando cheguei lá que eu vi. Era um prostíbulo [...] mas eu não sabia, não aconteceu nada de mais, cantamos e saímos rapidinho. [...] No passado as condições de trabalho eram precárias. As pessoas não estão preocupadas com qualidade do som, a preocupação era outra ali.

A respeito das exigências do mercado, a pressão financeira apresenta uma influência direta nesse contexto. A senhora B traz uma reflexão sobre o fato de que, quando o canto não é profissional, não se fazem exigências e não se tomam precauções. *"[...] profissional é a maneira mais séria de ver a música, você não tá mais brincando, você faz algumas exigências para quem te contrata como para você mesmo"*. Às vezes o cantor submete-se às condições adversas porque eles dependem financeiramente da música, sendo tal situação mais evidente na rotina dos homens do que das mulheres. O senhor J traduz: *"[...] falando de outras dificuldades, eu já cheguei a cantar doente, eu já fiquei o show inteirinho tossindo, cantava uma frase e tossia, mas eu tinha que fazer o show, não tinha jeito"*. A rotina voltada para outras necessidades profissionais também interfere no desempenho dos cantores no palco, questão levantada mais pelas mulheres do que pelos homens, como diz a senhora N: *"[...] as pessoas têm horários para sair ou entrar no trabalho e vão ficando ansiosa com o atraso das apresentações, a cobrança do dia a dia é muito grande, eles têm dificuldade em se soltar no palco, dar um sorriso"*.

6.2.2 Ambiente Físico Estressante

De acordo com Lipp (1996), estresse é uma reação do organismo, com componentes físicos e psicológicos, a situações que promovem a quebra da homeostase interna. Os cantores utilizavam o termo estresse com muita frequência, e, na tentativa de compreender melhor a que eles se referiam, foram elaboradas as categorias estresse contextual e estresse situacional, conforme a Figura 2.

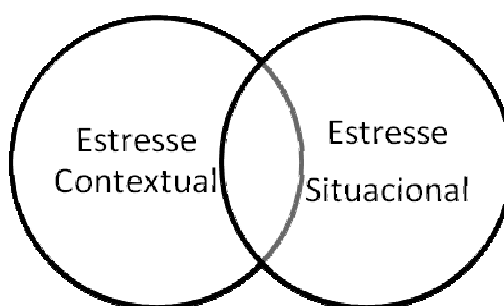


Figura 2. Estresse Contextual e Estresse Situacional.

6.2.2.1 Estresse Contextual

O estresse contextual é aquele que decorre do contexto mais amplo da profissão. O cantor I mostra que ficar longe da família devido às viagens e às noites fora de casa é um fator de estresse. *“A gente já paga o preço da escolha dentro da família, do matrimônio, que requer equilíbrio pela distância, o tipo de trabalho, você nunca está em casa à noite. [...] estressa tanto a gente que tá na estrada quanto quem fica”.*

As viagens frequentes contribuem também para o cansaço físico e para a alimentação ruim e, segundo o senhor G, interfere até na sua saúde: *“Se eu ficar nervoso eu perco a voz então o estresse de viagem faz isso com a gente. Eu passo logo o som, vou para o hotel, vou dormir”.*

Tanto homens como mulheres relatam o perigo da exploração por donos de bares e criam algumas estratégias para tentar resolver o problema, como conta a senhora F: *“No início eu não fazia nenhuma exigência, agora sempre faço peça para pagar antes. Isso é muito importante. Eu não faço mais show com couvert artistico, tive bastante problemas em relação a isso, nem que o couvert dê mais lucro, eu prefiro ganhar menos. Antes de começar o show eu recebo todo o dinheiro”*. O cantor opta por correr o risco de receber menos naquela noite para escapar da possibilidade de ser explorado pelo dono do bar, caracterizando mais um fator de estresse, conforme demonstrado na Figura 3.

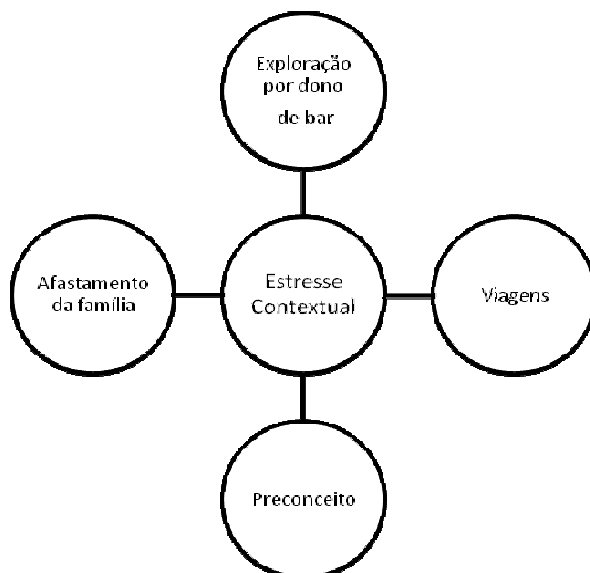


Figura 3. Fatores de Estresse Contextual.

Os cantores que estudaram música ou que tem algum conhecimento musical se queixam dos técnicos de som que trabalham nos bares. Mais homens do que mulheres queixaram-se do técnico de som. O senhor N conta que há um preconceito dos técnicos de som em relação ao cantor sertanejo: *“Eles acham que quem toca sertanejo não entende de música. [...] eu tenho ouvido treinado, eu procuro chegar no consenso, eu falo você aumentou, colocou agudo demais, eu*

falo até a frequência em Hz para ele colocar onde eu preciso". A senhora J também reclama do técnico de som:

Se você tem seu próprio técnico facilita sua vida. Às vezes você pega um bar que já tem um técnico de som turrão, que ele tá acostumado a regular o som daquele jeito e não gosta de mudar. Você vai lá explica pra ele que tá sobrando grave, que é assim que eu gosto. Quando você vira as costas ele vai lá e muda tudo. Aí você passa raiva. É melhor você ter o seu.

6.2.2.2 Estresse Situacional

O estresse situacional é aquele identificado durante o show como resultado de uma variedade de fatores, como pode ser verificado na Figura 4. Trata-se de diversos tipos de agressões e perigos que estão potencialmente presentes no momento do show. A participação de cantores em bares aproxima o cantor do público e favorece a possibilidade de incidentes, o que cria uma irritação nos cantores, como afirmaram mais homens do que mulheres. O senhor N afirma que *"Sempre tem gente que derrama cerveja no instrumento, [...] joga latinha. Fico irritado mas não deixo transparecer"*.

A falta de segurança no palco é um fator que deveria ser revisto pelos donos de bares, como fica explícito na fala de cantores, sendo mais presente no contexto feminino que no masculino, embora seja uma preocupação do senhor D: *"Só que tem o lance da segurança que os bares não proporcionam. Na maioria dos bares eles não tratam o artista como deveria ser tratado"*.



Figura 4. Fatores de Estresse Situacional.

A senhora F relatou: *“Eu estava cantando [...] lá tem uma facilidade de acesso ao palco e um bêbado estava fazendo gracinha, esbarrando no fio. [...]. As pessoas querem chegar perto, puxar sua roupa, é muito ruim. [...]. Hoje em dia minha segurança é meu pai e minha mãe que vão comigo. [...] Em show grande, sim, aí tem segurança”*.

Fazer vários shows no mesmo dia é uma modalidade que está sendo adotada pelos cantores mais jovens. Mais homens do que mulheres relatam que chegam a fazer até três shows no mesmo dia. O senhor C descreve: *“[...] Interfere na voz, é cansaço mesmo”*. “Você não deveria recusar?”, questiona a entrevistadora. *“Não, o desgaste não é problema, eu não penso muito no desgaste. Se chamar, a gente canta, se der tempo”*.

6.2.3 Coping

O *coping* é um conjunto de estratégias cognitivas e comportamentais utilizadas pelas pessoas diante de uma situação de estresse (Lazarus & Folkman, 1984). Essa categoria, apresentadas na Figura 5, apresenta iniciativas próprias dos trabalhadores para lidarem ativamente com os problemas que eles não conseguem solucionar, preservando a saúde geral e a voz.

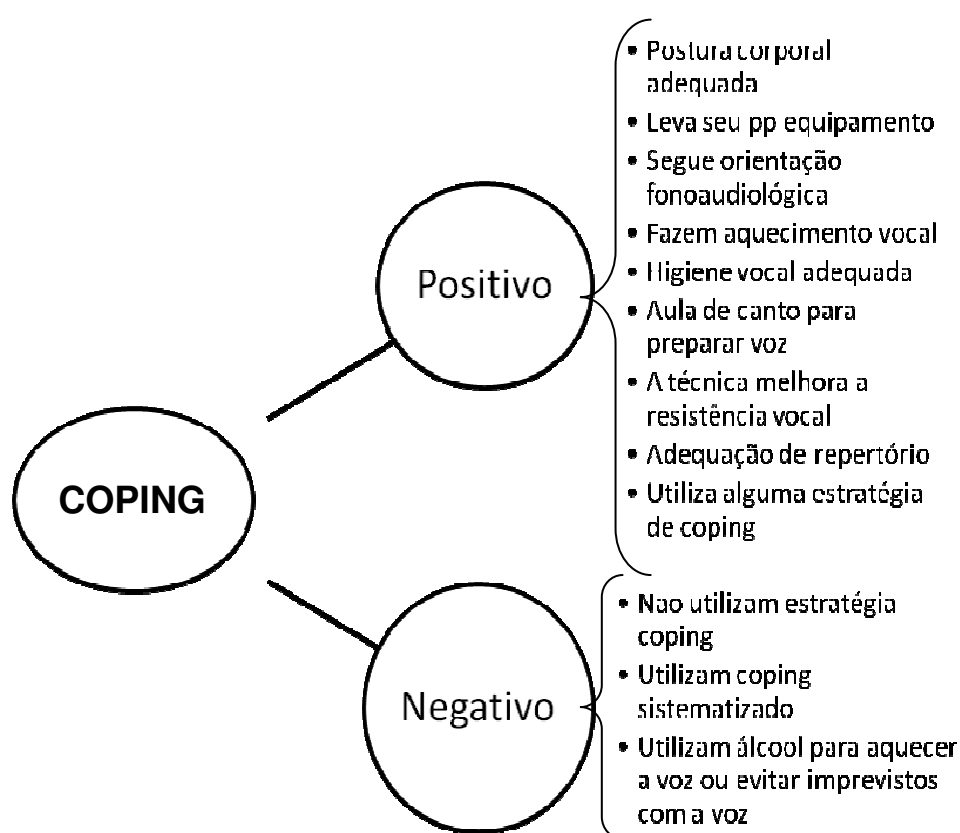


Figura 5. *Coping*, positivos e negativos observados nos cantores do estudo.

Todos os cantores receberam alguma orientação fonoaudiológica formal ou informal e, dentre eles, mais homens do que mulheres se submeteram ao tratamento fonoaudiológico em algum momento da vida profissional, rejeitando a orientação fonoaudiológica por falta de condição financeira. O senhor D descreve

a situação: *“Com tudo que eu falei a gente não está tendo nenhum cuidado. A gente não faz isso pra provar pra todo mundo que a gente dá conta. Seria por pura necessidade mesmo”*.

Tanto homens como mulheres se preocupam com a postura corporal enquanto tocam e apresentam cuidados com a higiene, levando seu próprio microfone ou banquinho. Homens e mulheres preferem levar seu próprio equipamento de som com condições adequadas. Mais mulheres do que homens acreditam que dormir melhora a voz e seguem as orientações fonoaudiológicas, fazendo o aquecimento vocal antes das apresentações, como ressalta a senhora B: *“Eu nunca canto sem aquecimento vocal. Sempre faço aquecimento e agora que eu tô inserida dentro do contexto fonoaudiológico também”*.

A maioria das mulheres afirma que fazem aula de canto como preparação da voz, como descreve a senhora I: *“Eu estudei música no conservatório, fazia solfejos, depois fiz aula particular [...], fiz coro, [...] hoje o grupo faz com a mesma professora”*. A música exige disciplina em relação aos ensaios e preza pela qualidade do trabalho, e a preocupação em ter técnica vocal para melhorar a resistência vocal é relevante para as mulheres. Apesar disso, o senhor O reconhece que: *“Antes eu tinha muito problema com a voz, depois que comecei a estudar, isso faz diferença, quando acaba o ensaio ou o show eu tô inteiro”*.

Há homens e mulheres que não utilizam as estratégias de *coping*, como o senhor K, que não acredita nessas estratégias: *“Dormir, durmo bastante. [...] não existe nenhuma receita pra mim”*. Mais homens do que mulheres utilizam técnicas de *coping* não sistematizadas, ou seja, agem por tentativas e palpites na tentativa de fazer um *“coping caseiro”*, como dito pelo senhor A: *“Como maçã*

quase todo dia porque acho que faz bem para voz, mas também já fiz uso de rapadura. [...] então acho que não surtiu efeito. Foi um efeito mais negativo, minha voz ficou mais pastosa, aí eu abandonei". Somente homens estabeleceram alguma relação com o álcool ora para desaquecer a voz, ora para prevenir imprevistos vocais durante o show, como nos mostra o senhor M:

Nós aprendemos uma receitinha que a gente sabe que é errado mas a gente faz, [...] Chegamos no bar, eles apresentaram pra nós, que até então a gente não conhecia Pára Tudo com São João da Barra. Ele tomou de uma vez, [...] a gente brinca que esse show foi muito bom, mas a gente não sabe se é porque ele ficou bêbado. E até hoje se você tá com a voz de quem tava deitado, aí você toma. Descongestiona tudo.

Adequar o repertório em relação a sua classificação e sequenciar as canções para facilitar a adaptação vocal são procedimentos adotados tanto por homens quanto por mulheres. Proporcionar mais interação com o público durante o show é também uma estratégia utilizada pelos cantores. A senhora O diz: "*Acho importante ter um bom equipamento de som com efeitos para a voz*"; o senhor N afirma: "*Faço aquecimento vocal para a passagem do som, que é também um momento importante de uso da voz*". Mais homens do que mulheres utilizam regularmente alguma estratégia de *coping* para resolver problemas agudos com a voz, como explicita a senhora I: "*[...] não deu pra dar uma dormidinha eu como maçã, mas eu acho que água e dormir é tudo*".

6.2.4 Fatores de Proteção

As relações profissionais com a equipe que trabalha diretamente com o cantor e suas características pessoais ressaltam alguns elementos importantes no desempenho do uso profissional da voz, que também são consideradas como

fatores de proteção. Assim, as relações sociais e interpessoais, com troca de experiências entre as duplas sertanejas, e a exigência de remuneração pelo trabalho realizado com a música compõem essa dinâmica adotada pelos participantes, de acordo com a Figura 6.



Figura 6. Fatores de Proteção utilizados pelos sujeitos participantes do estudo.

Homens e mulheres relataram esse fato e o senhor M evidencia um dado relevante: a troca de experiências entre as duplas sertanejas que estão no mercado há mais tempo, podendo essas experiências serem negativas para a voz: *“Nós fomos fazer uma turnê de quarenta shows, chegou um momento que a voz do meu irmão acabou, ele mal conseguia falar. Aí nós encontramos uma dupla amiga nossa que são mais velhos. Eles falaram vamos ali ao bar você vai beber um negócio que melhora [...]”*.

Os cantores se vêem como profissionais ou não profissionais, essa classificação relaciona-se com o modo como ele conduz o seu trabalho, se investe na carreira, se promove mudanças que favoreçam o uso da voz, ou seja, cuidados conscientes e por dedicação. Mais homens do que mulheres se intitulam cantores profissionais, como afirma o senhor D: *“Eu sou cantor profissional, não tenho outra fonte de renda, eu não faço nada que poderá prejudicar minha*

carreira". A senhora C ressalta: *"Eu considero cantor profissional aquele que tem CD gravado"*.

Mais mulheres do que homens acreditam que, se não dependem financeiramente da música ou se cantam apenas por prazer, não são vistos como cantores profissionais, como diz a senhora H: *"[...] a gente tem que se preocupar dependendo do lugar, as pessoas não valorizam. Aqui em Goiânia a cidade é meio provinciana, preconceituosa, e tem que se comportar de acordo com o ambiente também"*. Ainda, o senhor C afirma:

Eu me enquadro no não profissional, porque eu canto mesmo por prazer. Eu não tenho essa visão de ficar famoso. [...] você vai e grava um CD. Isso faz você estourar. É bom, mas eu não tenho essa pretensão de virar famoso, porque eu não tenho coragem de largar tudo pra viver só de música. Se um dia acontecer, bem. Mas eu não vou abrir mão do meu estudo, da minha profissão, pra viver só de música [...].

Todos os cantores consideram que a remuneração pelo trabalho é importante, sendo também uma forma de valorização da categoria, como é apresentado pela senhora O:

Eu acho que o que caracteriza o profissionalismo é o cuidado com o trabalho, o investimento em arranjos, músicos, figurino, gravação de CD, cenário, pode não ser em números mas uma dedicação nesse sentido. Quanto a remuneração é uma coisa que eu não abro mão, porque é uma profissão como outra qualquer nem que seja uma coisa simbólica tem que ter, a sociedade não valoriza o artista. E se eu compactuar com isso sendo artista aí piora. Eu sempre faço de forma que tenha remuneração, mesmo que seja simbólica.

Cantar com a mesma banda e com parceiro fixo transmite mais tranquilidade, sendo um dado apontado mais pelas mulheres, como mostra a senhora M: *"[...] hoje em dia eu tô mais tranquila, porque a banda é a mesma, a*

gente já confia um no outro, qualquer problema é só dá uma olhada o outro entende e dá tudo certo”.

Muitas vezes são os produtores das duplas e a própria equipe que garantem a segurança dos cantores e aliviam o estresse, é o que dizem mais homens do que mulheres. O senhor H descreve uma situação: “[...] *no nosso tem o chato da banda, que é o produtor. Se o pessoal tiver incomodando ele afasta o pessoal. [...]”*.

Mais homens do que mulheres acreditam que o cantor que depende financeiramente da música precisa se submeter a condições adversas, como é apresentado pelo senhor D: “[...] *eu vivo da música, com tudo isso que eu falei a gente não tá tendo cuidado. Até para alcançar sucesso, tem que passar por situações assim”*.

Os cantores que contam com outros rendimentos e se consideram profissionais investem em estudo de canto, por exemplo, e podem selecionar o ambiente e as condições de trabalho, preservando a voz.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O modelo teórico construído neste trabalho pode subsidiar programas específicos de esclarecimento e conscientização em relação ao uso da voz e aos fatores adversos que influenciam essa população que compõe o grupo de profissionais autônomos responsável pelo sustento de suas famílias.

De um lado, encontramos cantores que chegam a trabalhar seis horas ininterruptas em condições inadequadas, em ambientes abertos e sem amplificação compatível. Por outro, donos de estabelecimentos recebem seus clientes oferecendo produtos como: boa música, ambiente físico agradável, porém, com componentes significativos relacionados à poluição atmosférica e sonora. Além disso, expõem seus fregueses a essa condição, atuando como agente direto e indireto.

Porém, para desenvolver soluções equilibradas é importante entender as dificuldades encontradas pelos cantores do ponto de vista da sua saúde e do seu ambiente de trabalho, formulando novos conceitos, que possibilitem a adaptação e/ou a modificação de condições nocivas à sua voz e à saúde profissional. Como já tem sido feito, de forma geral, nas Campanhas do Dia Mundial da Voz realizadas pela Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia e pela Sociedade Brasileira de Laringologia e Voz.

Durante as entrevistas alguns participantes tentavam se esquivar de alguns assuntos porque temiam se comprometer; assim, críticas ao bar não foram feitas de forma concreta, por exemplo: "*Bar acaba com a gente*". Os cantores evitavam

apontar defeitos específicos; embora o sigilo profissional estivesse garantido, o cantor parecia temer a sua própria condição.

As exigências do mercado influenciam os cantores a cometerem abusos em relação à voz, sacrificando-a por se sentirem responsáveis pela mobilização da plateia e para salvaguardar a credibilidade do organizador do evento ou dono do estabelecimento. Há relatos de cantores que sobrecarregaram a voz em função de problemas técnicos previstos e não resolvidos e por rejeitarem orientação fonoaudiológica por privação financeira.

Além disso, certos cantores desconsideram as orientações sobre o tempo ideal para a realização do show, pois seu contrato os obriga a exceder até três vezes mais do que o tempo indicado e eles aceitam por serem motivados pela necessidade de dinheiro e também para se manterem no mercado. Fazer shows, mesmo com uma jornada exaustiva, lhes permite inclusive um envolvimento maior com o público. Tal fato também transforma os shows em eventos mais extensos. Com a agenda cheia os ensaios deixam de ser prioridade. Os cantores, ademais de cantarem diferentes estilos de música à medida que o mercado o exige, o fazem sem levar em consideração que essa variedade contribui para mais desgaste da voz.

Queixas persistentes a respeito das situações de estresse foram vivenciadas pelos cantores, tendo sido identificados dois tipos de alto nível de estresse, a saber: o situacional, percebido durante os shows, e o contextual, identificado em condição ampla em forma do afastamento da família devido à profissão, nos casos de cantores que viajam muito, e da sensação de serem explorados pelos donos de bares e do preconceito sentido por eles.

A sensação de serem explorados pelos donos de bares devido ao tempo dos shows ou ao pagamento inadequado do *couvert artístico* é um dos temores de alguns cantores. Embora eles se considerem dedicados, sentem-se amedrontados, optando pela possibilidade de receberem um valor menor do que o *couvert artístico* proporcionaria pela garantia do recebimento adiantado.

O estresse que decorre dessas situações durante os shows denota a impotência dos cantores porque não conseguem ter nenhum controle sobre elas e seus desdobramentos. Um exemplo é o contato de pessoas alcoolizadas da plateia, que esbarram no microfone e acabam por machucar o cantor, pois o objeto bate na boca deste. Outro fato que acontece frequentemente é que as pessoas derrubam cerveja nos instrumentos e podem danificá-los, tropeçam no cabo que conecta o instrumento às caixas de amplificação, podendo interferir na qualidade do som, e muitos outros episódios desse tipo, que deixam os cantores irritados, mas, no entanto, eles se controlam e não demonstram para o público. A falta de segurança no palco contribui para a frequência desses incidentes, o que, na opinião deles, poderia ser resolvido facilmente se os donos de bares se preocupassem um pouco mais com esse aspecto.

Alguns fatores deixam o profissional desamparado frente às fontes de estresse, como a pressão financeira, a desobrigação de condições de trabalho favoráveis, uma vez que o profissional não se considera um cantor profissional. Ainda, a necessidade de os cantores assumirem outras atividades profissionais para complementar a renda familiar acaba por interferir na descontração dos cantores no palco.

Existem algumas crenças incorretas a respeito dos cuidados com a voz, como a de que cuidar da voz irá deixá-la frágil ou a de que mesmo com grande exigência de uso da voz ela será preservada. Ademais, alguns pensam que por o cantor ministrar aulas de canto saberá usar a voz corretamente, ou que as estratégias de *coping* usadas por tentativa de acertos e erros mantêm a qualidade da voz.

Dentre as estratégias de *coping* realizadas pelos cantores, muitas são bem conhecidas, como o gargarejo com água morna e sal, tomar limão com mel, comer maçã, tomar água e dormir. Em contrapartida, surgiram outras que podem ser prejudiciais, como a ingestão de bebidas alcoólicas antes de cantar ou para aquecer e desaquecer a voz, e, também, mastigar cristais de gengibre, tomar chá de gengibre, fazer gargarejo com conhaque e gema de ovo, tomar refrigerante com azeite, fazer gargarejo de whisky com aspirina, dentre outras.

Levar o próprio microfone é uma tentativa de prevenção, pois há uma preocupação do cantor com a higiene e com a postura corporal enquanto toca. Alguns se apresentam com seu próprio banquinho devido à altura e ao conforto oferecido.

Vários recursos podem ser adotados pelos cantores para prevenir os problemas específicos de voz, tais como realizar aquecimento e desaquecimento vocal, fazer aulas de canto para obter a técnica adequada para o canto, acertar o repertório em relação a sua classificação vocal e também exigir a remuneração pelo seu trabalho, contribuindo, assim, para sua valorização profissional.

Na rotina dos cantores observa-se que as relações profissionais funcionam como fatores de proteção. Há participação ativa dos produtores da própria equipe

na segurança dos cantores no palco e a própria família acaba se encarregando da segurança quando não há outra maneira, evitando que o público estabeleça contato físico, por exemplo, enquanto o cantor se apresenta. A condição de cantar com o mesmo parceiro ou com a mesma banda transmite mais tranquilidade para o cantor.

Mudanças no cotidiano da equipe, como uma parada para um café antes da passagem de som, são vistas como um momento de confraternização que contribui para a sincronia do trabalho e oferece mais segurança para o cantor. Porém, o uso de relações interpessoais como fator de proteção pode causar novos problemas. Os cantores se protegem contra o estresse, por exemplo, escolhendo como parceiros de dupla, indivíduos com os quais possuem afinidade emocional. Assim, não respeitam a necessidade de combinar vozes. Como resultado força e prejudica sua voz.

Há, ainda, outro fator a ser considerado: nas letras das músicas encontram-se valores, símbolos e comportamentos expressos disponíveis para os meios de comunicação, que podem agradar-se do cantor, e não da música, uma vez que as canções são orientadas para o mercado por meio das gravadoras da audiência, dos músicos e do público. Os cantores se submetem ao repertório, que nem sempre é o de sua preferência ou favorece o uso de sua voz, em função das relações estabelecidas com o dono do bar, com os parceiros de dupla ou devido às sugestões de cantores mais experientes.

De um modo geral, os cantores têm noções e preocupações sobre os cuidados com a voz, mas falta embasamento teórico, técnico e profissional para que mantenham um cuidado habitual e sistemático, buscando uma melhora na

qualidade e na saúde vocal. Alguns desses profissionais conhecem a atuação do fonoaudiólogo, mas não o procuram para tratamento ou acompanhamento. Com isso, se deixam levar por informações incipientes recebidas de terceiros ou dos meios de comunicação, que orientam de forma genérica, visto não ser possível fazê-lo de outra maneira.

O respaldo técnico e profissional de um fonoaudiólogo não acontece, e, quando emerge, aparece em menor número. Portanto, essa é uma área da saúde que precisa de mais dedicação da Fonoaudiologia para uma maior proximidade para com esta categoria, desenvolvendo um trabalho de prevenção e acompanhamento, propagando, dessa forma, os benefícios e os conhecimentos a favor destes sujeitos. Paralelamente, é necessário que no Sistema Único de Saúde o atendimento seja mais rápido, viabilizando atendimento em tempo hábil, evitando que danos vocais se instalem. A forma como o serviço de saúde é disponibilizado para a população no estado de Goiás se traduz em demora entre a queixa e a consulta.

Numa relação circular, o cantor com problemas vocais tem dificuldade de se manter no mercado, faz cada vez menos shows e, conseqüentemente, falta dinheiro para suas necessidades e para custear um plano de saúde ou uma consulta particular. Aumenta o esforço vocal na tentativa de manter-se no mercado, há uma piora no quadro geral e a possível consulta no Sistema Único de Saúde, bem como qualquer intervenção, demoram a se concretizar. Assim, o cantor da noite fica à mercê da própria sorte.

De acordo com Mota *et al.* (2010), estudos sobre as disodias são de grande relevância, havendo um consenso entre as pesquisas no que se refere às

implicações do mau uso da voz durante o canto e elevados índices de queixas vocais, fato também observado neste estudo. Conhecer o ambiente de trabalho do cantor e a rotina dele faz toda a diferença em relação à aplicabilidade das orientações fornecidas pelos fonoaudiólogos, principalmente pela variedade de ambientes e situações adversas de uso da voz às quais o cantor se expõe.

O modelo teórico construído nesta pesquisa também chama a atenção para o papel da cultura empresarial, refletindo sobre as ações que dificilmente serão modificadas, uma vez que fatores complexos e negativos estão envolvidos nesse contexto. Ademais, há uma compreensão da relação existente entre a superdeterminação da cultura do cantor e da sua prática de *coping* ditada pelo contexto econômico e empregatício em que vive.

As necessidades financeiras dos cantores e as exigências do mercado os obrigam a continuar trabalhando mesmo em condições adversas, sem considerar suas características pessoais, a relação da predisposição individual a problemas vocais e de saúde e seus valores e postura moral. Esse modelo contextualiza os problemas dos cantores e permite responder aos "porquês" das deficiências, descuidados e estratégias de enfrentamento, fornecendo, assim, ao fonoaudiólogo, um novo olhar terapêutico, mais amplo e melhor contextualizado, acrescentado aos subsídios clínicos existentes para melhor ajudar o cantor com seus problemas de voz.

Referências Bibliográficas

Albin, R. C. (2003). *O livro de Ouro da MPB*. Rio de Janeiro, Edioro.

Albuquerque, L. M. F. L. (1997). *Canto: arte e Ciência. Uma maior interação entre professores de canto e Fonoaudiólogos* [Monografia]. São Paulo: Centro de Especialização Clínica. Disponível em: www.actaorl.com.br. Acesso em: 10 mar. 2010.

Bahiana, A. M. (2006). *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. ed. rev. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio. Disponível em: <http://books.google.com.br>. Acesso em: 23 jul. 2011.

Bastos, G. M. (2009). *Jovem música sertaneja: A construção de marcas dos artistas sertanejos contemporâneos*. Monografia apresentada à UNB, para obtenção do título de Bacharel em Publicidade e Propaganda. Brasília.

Behlau, M.; Azevedo R.; Pontes P.; Brasil, O. (2001). Disfonias funcionais. In: Behlau, M. (Org). *Voz – O livro do Especialista*. v. 1. (pp. 247-287). Rio de Janeiro, Revinter.

Behlau, M. & Pontes, P. (1990). *Avaliação Global da voz*. São Paulo, EPM.

_____. (1995). *Avaliação e Tratamento das Disfonias*. São Paulo, Editora Lovise.

Behlau, M. & Pontes, P. (2001). *Voz – O livro do Especialista*. v. 1. (p. 54-74). Rio de Janeiro, Revinter.

Behlau, M. & Rehder, M. I. (1997). *Higiene Vocal para o canto Coral*. Rio de Janeiro, Revinter.

Boone, D. R. & Mcfarlane, S. C. (1994). *A voz e a terapia vocal*. Trad. de Sandra Costa. 5. ed. Porto Alegre, Artes Médicas.

Campbell, M. (Ed.). (2008). *Popular Music in America: And the Beat Goes on*. Disponível em: books.google.com.br. Acesso em: 11 jul. 2011.

Campoto, A R. *Configurações do Trato Vocal durante o canto em músicas de três estilos*. (1998). Tese de Mestrado em Fonoaudiologia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

Charmaz, K. Grounded Theory. In: Smith, J. A. (Org.). (2003). *Qualitative Psychology: a practical guide to research methods*. London, Sage publications.

_____. (2009). A construção da teoria fundamentada. Guia prático para análise qualitativa. Trad. de Joice Elias Costa. (pp. 67-87). Porto Alegre, Artmed.

Costa, O. H.; Andrada, S. A. M. (1998). *Voz cantada, evolução, avaliação e terapia fonoaudiológica*. São Paulo, Editora Lovise.

Cordeiro, G. F.; Pinho, S. M. R.; Camargo, Z. A. (2006). *Formante do cantor – um enfoque fisiológico*. Rio de Janeiro, Editora Revinter.

Dinville, C. (1993). *A técnica da voz cantada*. Rio de Janeiro, Editora Enelivros.

_____. (2001). *Os distúrbios da voz e sua reeducação*. Rio de Janeiro, Enelivros.

Duprat, A. C. *et al.* (1996). Avaliação Laringológica dos Cantores da Noite. In Marchesan, I.Q.; Zorzi, J. L.; Gomes, I. C. D. *Tópicos em Fonoaudiologia*. v. III. (pp. 355-360). São Paulo, Lovise.

Elkholm, E.; Papagiannis, G. C.; Chagnon, F. P. (1998). Relating objective measurements to expert evaluation of voice quality in Western classical singing: critical perceptual parameters. *J. voice*, 12 (2): 182-96.

Gaspar, L. *Coco (dança)*. Pesquisa Escolar On-Line, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em: ago. 2011.

Greene, M. C. L. (1999). *Distúrbios da voz*. São Paulo, Manole.

Hamam, A. C. S. *et al.* (1996). Avaliação Vocal de Cantores Líricos e Populares. In: Marchesan, I. Q.; Zorzi, J. L.; Gomes, I. C. D. *Tópicos em Fonoaudiologia*. v. III. (pp. 327-339). São Paulo, Lovise.

Ishii, C.; Arashiro, P. M.; & Pereira, L. D. (set./dez. 2006). Ordenação e Resolução Temporal em Cantores Amadores afinados e desafinados. *Pro-Fono Revista de Atualização Científica*, Barueri (SP), 18(3): 285-292.

Kuhl, L. (1982) *Manual Prático de laringologia*. Porto Alegre, editora da Universidade.

Lazarus, R. S. & Folkman, S. (1984). *Stress, appraisal and coping*. New York, Springer.

Leite, D. A. P. (nov. 2010). Comparação de Hábitos de Bem-estar Vocal entre Cantores Líricos e Populares. *Revista CEFAC*, São Paulo, 13(1).

Lipp, M. N. (1996). Stress conceitos básicos. In: Lipp, M. E. N. (Org.). *Pesquisa sobre o stress no Brasil: Saúde, ocupações e grupos de risco*. Campinas, Papyrus.

Mota, L. A. A. *et al.* (2010). Disfonia em cantores: Revisão de Literatura. *ACTA ORL/ Técnicas em Otorrinolaringologia*, 28(1): 27-31.

Perelló, J. (1975). *Canto-Dicción*. Barcelona, Editora Científico-Médica.

Pinho, S. M. R. (2003). Avaliação e Tratamento da Voz. In: Pinho, S. M. R. *Fundamentos em Fonoaudiologia*. (pp. 11-12). Rio de Janeiro, Guanabara Koogan.

Pinho, S. M. R.; Pontes P. (2008). *Músculos intrínsecos da laringe e dinâmica vocal*. Rio de Janeiro, Revinter.

Pinho, S. M. R.; Rosa, L. L. C. (2007). Canto Sertanejo: Interpretando sem sacrifício. In: Pinho, S. M. R. *Temas em voz Profissional*. (p. 57-63). Rio de Janeiro, Revinter.

Pinho, S. M. R.; Tsuji, D. H. (1995). Avaliação funcional da laringe em cantores. *Acta Awho*, 15(2): 87-93.

Prefeitura de Goiânia. Lei n. 8811, de 02 de junho de 2009. Disponível em: http://www.goiania.go.gov.br/html/gabinete_civil/sileg/dados/legis/ordinaria/2009/ordinaria88112009.pdf. Acesso em: jun. 2010.

Rehder, M. I. B. C.; Behlau, M. (2008). Análise perceptivo-auditiva e acústica, falada e cantada de regentes de coral. *Pró-Fono*, 20(3): 195-200.

Rocha, J. G.; Goulart, B. N. G. Impacto da Intervenção Fonoaudiológica em Grupo para Cantores Populares: Estudo Prospectivo. *Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia 2009 – Suplemento*. Disponível em: <http://www.sbfa.org.br/portal/anais2009/resumos/R1529-1.pdf>. Acesso em: set. 2011.

Roncato, L. (2007). *Fontes de estresse ocupacional, coping e resiliência em psicólogas clínicas no ambiente de consultório*. Dissertação de Mestrado em Ciências Ambientais e Saúde da Universidade Católica de Goiás. Disponível em: tese.biblioteca.ucg.br. Acesso em: 18 mai. 2011.

Souza, R. *et al.* (2004). Lesão por inalação de fumaça. *Jornal Brasileiro de Pneumologia*, São Paulo, 30(6). Disponível em: [scielo](http://scielo.org.br). Acesso em: 06 jul. 2010.

Souza, T. (2003). *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo, 34. (Coleção Todos os cantos, 301). Disponível em: <http://books.google.com.br>. Acesso em: 13 set. 2011.

Vasilenko L.; Pavlikhin, O. G.; Izgarysheva, Z. A. (2000). Analysis of the causes of vocal tract diseases in singers. *Vestn Otorrinolaringol*, 5: 13-17.

APÊNDICES



PUC GOIÁS Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – T. C. L. E.
APÊNDICE 1



Convidamos a participar como voluntário na pesquisa intitulada: “A SAÚDE VOCAL DE CANTORES E AMBIENTE DE TRABALHO”.

Caso concorde, deverá assinar este formulário em duas vias, uma delas será sua. A referida pesquisa tem por objetivo identificar os fatores de risco ambientais e profissionais na produção da voz cantada, analisar o perfil vocal dos cantores no seu ambiente de trabalho e verificar a influência do ambiente na qualidade da voz dos cantores.

A pesquisa é importante por contemplar os cantores da noite que constituem uma população que não desperta muito a atenção das políticas públicas de saúde. E também por apresentar as dificuldades encontradas pelos cantores, formulando novos conceitos, que permitem adaptação e/ou modificação de hábitos considerados nocivos para voz. Espera-se como resultados os seguintes benefícios: Contribuir com o conhecimento dos fatores de risco para a voz; Subsidiar futuras ações de prevenção de câncer de laringe; fazer o trabalho de conscientização permitindo a essa categoria condições de trabalho adequadas e encaminhar os cantores identificados com problemas vocais para tratamento especializado dentre outros.

Haverá sigilo de todos os dados coletados nos questionários e Avaliação Fonoaudiológica, e os dados obtidos terão finalidade acadêmica e serão publicados posteriormente com fins científicos. Eventualmente se houver riscos como retaliação por críticas aos organizadores de eventos que envolvem os cantores e/ou dos donos de bares será evitada por ser mantido o sigilo da identidade dos cantores.

Todos os dados serão arquivados por cinco anos e após, incinerados, conforme orientação da Resolução CNS N. 196/96.

Você tem a liberdade de recusar ou retirar sua permissão a qualquer momento, sem prejuízo. Caso de dúvidas procurar o **CEP/HUGO** - no endereço Avenida 31 de Março S/N, Setor Pedro Ludovico, Goiânia/GO, telefone **62- 3201-4438** ou se precisar, pode ligar a cobrar para: **Lilian de Moura Borges Cintra (pesquisadora) 62-8584-4663** ou **Dr^o Luc Vandenberghe 62-39461346 (Orientador)**.

Eu, _____

Fui devidamente informado sobre os procedimentos da referida pesquisa, tais como: objetivos e metodologia. Sendo assim concordo em participar como sujeito dessa pesquisa.

Goiânia ___/___/____.

Assinatura do sujeito

R.G. _____

APÊNDICE 2

Tabela 3. Participantes que contribuíram para a categoria fatores de risco

CÓDIGOS	Nº PARTICIPANTES	HOMENS	MULHERES
Trabalho contínuo com a voz cantada sem técnica leva a alteração do comportamento vocal	5	4	1
Formação musical insuficiente / desconhece desaquecimento vocal.	7	4	3
Não fazem higiene vocal	27	18	9
Não ensaiar bem deixa o cantor tenso.	2	0	2
Critério para escolher o parceiro é afinidade emocional	3	3	0
Rejeitam orientação fonoaudiológica	8	2	6
Ensaaios não são prioridades	5	4	1
Não tem consciência que a variedade de estilos interfere na voz.	2	1	1
Uso demasiado intenso da voz	1	0	1
Acreditam que os cuidados com a voz não são importantes	3	3	0

APÊNDICE 3

Tabela 4. Contribuição dos participantes na categoria ambiente físico estressante

Nome da categoria	SUBCATEGORIAS	CONTRIBUIÇÕES DOS PARTICIPANTES	HOMENS	MULHERES
Fontes de Estresse	Estresse contextual	• Viagens freqüentes contribuem para o cansaço físico e alimentação ruim	4	1
		• Preconceito dos técnicos de som em relação ao cantor sertanejo.	2	1
		• Ficar longe da família é um fator de stress.	0	2
		• Perigo de exploração por dono de bar.	1	1
		• Conflito com a postura moral e profissional.	2	2
	Estresse situacional	• Irritação com o público	5	2
		• Canta, dança e pula: desgaste físico.	3	1
		• Luta com as questões de técnica vocal.	4	2
		• O equipamento de som estraga quebra de cabo.	3	4
		• Falta segurança no palco.	2	4
		• O técnico de som não faz os ajustes necessários conforme o cantor pede.	3	1
		• Sente-se responsável pela mobilização da platéia.	5	2
		• Múltiplos shows por dia.	3	1
			1	2

APÊNDICE 4

Tabela 5. Contribuição dos participantes na categoria *Coping*, positivos e negativos observados nos cantores do estudo.

CÓDIGOS	Nº DE PARTICIPANTES	HOMENS	MULHERES
Preocupa-se com a postura corporal enquanto toca e levam seu microfone ou banquinho	2	1	1
Dormir melhora a voz	6	2	4
Preferem levar seu próprio equipamento de som	4	2	2
Referem seguir as orientações fonoaudiológicas	13	6	7
Fazem aquecimento vocal	13	6	7
Higiene vocal adequada	6	2	4
Faz aula de canto como preparação da voz	9	3	6
Ter técnica para melhorar a resistência vocal	3	0	3
Adequar o repertório em relação a sua classificação vocal	6	3	3
Utilizam regularmente alguma estratégia de coping para melhorar a voz	15	8	7
Acredita que o aquecimento pode ser realizado cantando MPB	3	3	0
Consideram - se profissionais	13	7	6

APÊNDICE 5

Tabela 6. Contribuição dos participantes na categoria Fatores de proteção utilizados pelos sujeitos participantes do estudo.

CÓDIGOS	Nº DE PARTICIPANTES	HOMENS	MULHERES
As duplas sertanejas trocam experiências entre si.	2	2	0
Exigência do cantor que se considera profissional protege-se.	20	12	8
Cantar com a mesma banda ou parceiro fixo transmite mais tranquilidade.	4	1	3
A segurança durante o show é feita pela equipe de produção.	3	2	1