



GÊNEROS MUSICAIS E EXPECTATIVA – UMA EXPERIÊNCIA COM TESTES DE RECEPÇÃO SOBRE A CANÇÃO “NEGUINHO”, GRAVADA POR GAL COSTA

Cláudia Azevedo¹

Resumo: Em dezembro de 2011, Gal Costa lançou o álbum de estúdio, *Recanto* (Universal Music) no qual todas as canções são de autoria de Caetano Veloso compostas, em sua maioria, especialmente para ela. A obra, majoritariamente eletrônica, representou uma surpresa estética em meio ao repertório da cantora. Dentre as faixas de *Recanto*, “Neguinho” foi objeto de uma experiência analítica acerca da formação de sentido em música. Testes de recepção musical, acrescidos de entrevistas semiestruturadas posteriores à escuta, foram utilizados para aferir associações, musicais ou não, feitas por treze ouvintes adultos não-músicos e de nível de escolaridade similar (universitário), acima de 40 anos. A audição do material, testes e entrevistas foram realizados separada e individualmente. Os participantes declararam não conhecer a canção e, como era esperado, a maioria das associações mostrou referência à música eletrônica e a cenários urbanos. Entretanto, 69% dos participantes do teste não reconheceram a voz da cantora – considerada uma das mais importantes e conhecidas intérpretes da história da música brasileira popular - devido à quebra de expectativa acerca do gênero musical associado a ela.

Palavras-chave: gêneros musicais; testes de recepção musical; formação de sentido; Gal Costa.

¹Cláudia Azevedo é Doutora e Mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Unirio e graduada em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Escola de Comunicação da UFRJ. Desde seu doutorado, continuando no pós-doutorado, com apoio da FAPERJ, dedica-se à formação de sentido em música, tanto pela abordagem cognitiva, quanto pela intertextualidade.

*MUSICAL GENRES AND EXPECTATIONS – AN EXPERIENCE WITH
RECEPTION TESTS ON THE SONG “NEGUINHO”, RECORDED BY GAL
COSTA*

Abstract: *In December 2011, Gal Costa released the studio album, *Recanto* (Universal Music) in which all the songs were composed by Caetano Veloso, almost all especially for her. The work, mostly electronic, represented an aesthetic surprise in the midst of the singer's repertoire. Among the tracks in *Recanto*, “Neguinho” was the object of an analytical experience about the meaning formation in music. Musical reception tests, in addition to post-listening semi-structured interviews, were used to assess associations, whether musical or not, made by thirteen non-musician adult listeners with similar level of education (university), over 40 years old. The listening to the material, tests and interviews were carried out separately and individually. Participants declared that they did not know the song. As expected, most associations referred to electronic music and urban settings. However, 69% of the test participants did not recognize the singer's voice – she, who is considered one of the most important and well-known interpreters in the history of Brazilian popular music – due to the expectations about the musical genre associated with her.*

Keywords: *musical genres; musical reception tests; meaning formation; Gal Costa.*

1. Uma cantora nova?

Em 6 de dezembro de 2011, Gal Costa lançou o álbum de estúdio, *Recanto* (Universal Music) no qual todas as canções são de autoria de Caetano Veloso, em sua maioria, compostas especialmente para ela. O compositor assinou, também, a produção musical, tarefa que compartilhou com seu filho Moreno Veloso e o músico Kassim. Os três construíram uma obra majoritariamente eletrônica que se configurou como uma surpresa estética em meio ao repertório da cantora. Dentre as faixas de *Recanto*, a

quinta, “Neguinho”, foi objeto de uma experiência analítica.² Testes de recepção musical, inspirados na proposta de Philip Tagg (2003a, 2012), foram aplicados em voluntários não-músicos, que declararam não conhecer a canção, para aferir quais associações, musicais ou não, surgiriam durante a audição. Algumas delas, como a referência a gêneros eletrônicos e cenários urbanos/contemporâneos, já eram esperadas. Entretanto, a grande maioria dos participantes não associou a cantora ao material sonoro. Perguntavam: “Quem é? É uma cantora nova?”

O pensamento do musicólogo Franco Fabbri (1980) acerca da formação de sentido em música do ponto de vista das normas³ dos gêneros musicais, foi o ponto de partida para a análise dos dados obtidos.

2. Uma maneira interdisciplinar de pensar sobre gêneros musicais

O musicólogo Philip Tagg, dedicado ao estudo acadêmico da música popular desde os anos 1970, encoraja uma abordagem interdisciplinar para pensarmos formação de sentido em música. Segundo ele, a análise do discurso musical beneficia-se ao considerar “aspectos linguísticos, econômicos, históricos, técnicos, rituais, gestuais, visuais, psicológicos e sociais relevantes para o gênero, função, estilo, situação de (re)performance e atitude de escuta conectados com um evento sonoro”. (Tagg, 2003b, p. 11). Assim, conseguiríamos identificar, entre outras informações, características de gêneros, especialmente daqueles com ampla difusão nos meios de comunicação, em grande parte, devido à experiência cultural compartilhada.

Correa (2018) faz um levantamento a respeito de como gêneros musicais são abordados nas áreas de Antropologia, Comunicação, Etnomusicologia e Musicologia. O autor buscou “determinar quais são os elementos musicais e extramusicais que contribuem para caracterizar certas práticas e manifestações como gêneros.” (Correa, 2018, p. 1) Estes aparecem analisados através do prisma do mercado, da mídia, de expressões identitárias, além dos aspectos puramente musicais e de *performance*. O autor conclui que não é possível “estabelecer o conceito de gênero musical de forma unívoca” porque “o conceito vem sendo utilizado e adaptado para atender a diferentes demandas, sejam elas musicais, mercadológicas, sociais, antropológicas etc.” (p. 13).

² A coleta de informações acerca da canção “Neguinho” contou com a participação da turma da disciplina *Análise de Música Popular III* do Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes/Unirio, em 2012. Os alunos optaram por uma análise em conjunto como uma das tarefas da disciplina.

³ No artigo em inglês (1980), Fabbri utiliza a palavra *rule*, na versão em italiano (1981), *norme*. No presente texto, será utilizada a tradução “norma”.

Janotti Jr. e Sá (2019) realizaram um mapeamento das abordagens do estudo sobre gêneros musicais no Brasil, durante os últimos vinte anos, do ponto de vista da Comunicação Social. Os autores consideram que

em vez de postular a primazia dos elementos sonoros para o entendimento dos gêneros musicais, estes conjuntos de trabalhos (...) sugere(m) que uma análise comunicacional da música pressupõe a articulação de elementos sonoros e não sonoros, entendendo que, antes de funcionar como uma camisa de força, os gêneros musicais acionam conflitos, partilhas e negociações que, por sua vez, envolvem processos de mediação dinâmicos. (Janotti Jr. e Sá, 2019, p. 136).

A teoria dos gêneros musicais, conforme proposta pelo musicólogo italiano Franco Fabbri colabora com esta ideia. No artigo *A theory of musical genres: two applications* (Fabbri, 1980), o autor apresenta uma proposta, também interdisciplinar, para pensar-se gênero musical. Em elocubração posterior (2012), Fabbri voltou a pensar sobre esta classificação no que diz respeito à possível evolução de gêneros ao longo do tempo, o que descreve, metaforicamente, como “nascimento, mudança ou morte de um gênero,” enfatizando a utilidade da abordagem interdisciplinar para o estudo. Segundo ele, “perceber os gêneros como conjuntos de eventos musicais regulados por convenções aceitas por uma comunidade não é obstáculo para a compreensão de processos diacrônicos” (Fabbri, 2012, p. 190).

Considero que em seu estudo original (1980), Fabbri desenvolve ideias úteis e observáveis sobre uma abordagem sincrônica de gêneros musicais. O autor elenca uma série de normas que contribuiriam para a configuração de um gênero, sendo elas aceitas pelo que ele chama de “comunidade musical”, isto é, agentes compartilhantes de um mesmo conjunto de experiências culturais, especialmente os envolvidos nos processos de produção e fruição dos gêneros específicos. Uma perspectiva diacrônica, da observação ao longo do tempo, auxiliaria a entender os processos de codificação e transformações possíveis dentro de um gênero. De acordo com sua definição, gênero musical seria “um conjunto de fatos musicais, reais ou possíveis, cujo desenvolvimento é governado por um conjunto definido de normas socialmente aceitas”. “Fato musical” é um conceito do semiólogo Gino Stefani (cf. Stefani, 2007) que Fabbri adota: “qualquer tipo de atividade realizada em torno de qualquer tipo de evento envolvendo som” (Fabbri, 1980). Não é feita limitação de tamanho, composição ou complexidade de uma comunidade, cujo acordo interno forma a base da definição do gênero. A propósito, a própria estrutura de uma comunidade musical já seria uma característica do gênero, sendo parte do rol de suas normas.

Essa abordagem considera que determinadas normas estariam na base do que constitui os gêneros musicais: técnico-formais, semióticas, sociais e ideológicas, comportamentais, econômicas e jurídicas. Elas não seriam necessariamente hierárquicas, ou seja, valores imprescindíveis em um gênero podem ser secundários em outro. Em alguns gêneros, haveria mesmo uma hipernorma - um núcleo ideológico - que estabeleceria este grau de proeminência. É a hipernorma do gênero que determinaria quais códigos podem ser transformados, se podem ser transformados e qual o ritmo aceitável para que isso ocorra, dando origem a subgêneros ou mesmo fazendo um gênero ficar cristalizado num período específico no tempo.

As normas técnico-formais abrangem os códigos musicais e tudo o que é audível, ou seja, o que é considerado musical, sua organização formal, melódica, harmônica, rítmica e tímbrica, além do grau de complexidade e virtuosismo admitido ou exigido. Como um fato sonoro pode carregar, em si, mais informação do que os seres humanos poderiam processar, as normas técnico-formais direcionariam a atenção do ouvinte, em termos de significância dentro do gênero, para alguns fatos musicais em meio a outros. No caso de haver texto verbal, devem ser consideradas as regras formais reguladoras da sintaxe, métrica e léxico.

Consideremos os casos seguintes. Em 1989, a cantora Marina Lima gravou sua versão de "Garota de Ipanema" (Tom Jobim/Vinícius de Moraes) no disco *Próxima Parada*, optando por um arranjo *pop*, aludindo ao eletrônico e ao reggae. Ao escutá-la, reconhecemos a melodia e a letra da canção, entretanto a grande maioria dos ouvintes familiarizados com os elementos constituintes da bossa nova tenderá a não a identificar como tal. Por outro lado, versão acústica de Rita Lee para a canção *iê-iê-iê* dos Beatles, "All my loving" (John Lennon/Paul McCartney), apesar de não possuir as harmonias complexas costumeiramente associadas à bossa nova, mas com alguns detalhes harmônicos diferentes da versão original, soa bem próxima a este subgênero de samba. A versão de Marina Lima não apresenta a "batida", nem a instrumentação características da bossa nova. A versão de Rita Lee, sim.

As normas semióticas englobam a relação letra/música e a narrativa resultante, funções comunicativas (referencial, emotiva, imperativa, fática, metalinguística e poética) e a proxemia. Seriam códigos paralelos, referentes ao contexto: distância entre participantes, entre público e artista, intensidade do som, maneira de posicionar-se e comportar-se no espaço. Esta categoria de normas orientaria esta dinâmica, havendo um acordo tácito até sobre o nível de solicitação emotiva consentido. O que seria "piegas" em um gênero pode ser o desejável em outro.

Acrescentaríamos as escolhas iconográficas entre as normas semióticas, uma vez que se apresentam como muito relevantes por serem fruto da intertextualidade e colaborarem para a eficácia retórica do gênero. Todos os tipos de imagem relacionadas ao fazer e participar da comunidade são relevantes: fotos de divulgação, capas e encartes de discos, logotipos, ambientação de sítios na internet, videoclipes, escolha do vestuário e maquiagem, quando houver. Há graus de especialização que indivíduos com experiênciaêmica compartilham. Um exemplo elucidativo acontece entre os subgêneros de *heavy metal*: para um leigo, grupos e fãs apresentando determinadas características seriam “metaleiros”, em geral. Por outro lado, entre os fãs, *metal* pode ser expresso através de inúmeros subgêneros com particularidades e valorações específicas. Há diferenças sensíveis não só em relação a temas de composições, tipo de instrumentação, timbres ou comportamento em *shows*, mas também à iconografia (capas de discos e livros, audiovisual, cenários), indumentária, maquiagem e vestuário, dando origem a uma considerável gama, indo do metal melódico ao *brutal death metal*, que apresentam mais diferenças do que semelhanças entre si.

As normas comportamentais dizem respeito às relações que envolvem o fazer e o escutar musical: reações psicológicas e como conduzir-se corporalmente em relação às pessoas próximas e no espaço. Isso incluiria atributos como ‘sinceridade’ ou ‘autenticidade’ do artista, adoção de pequenos rituais e temas de conversa desejados e, mesmo, permitidos. Plateias de determinados gêneros *pop* elaboram interações lúdicas e piadas internas de fãs com outros fãs e de fãs com o artista. Uma mesma pessoa provavelmente comportar-se-ia de modo diferente em um concerto de orquestra em um teatro e em um ensaio em uma quadra da escola de samba. Fabbri não menciona a escolha de alimentos ou o uso de substâncias psicotrópicas específicas ou álcool como normas comportamentais, no entanto, poderíamos considerar que esse consumo pode estar, também, associado à experiência de gênero musical.

As normas sociais e ideológicas remetem-nos a um tipo de estrutura interna, relacionada à classe ou grupo social e a faixas etárias características ou predominantes. Tal instância é normalmente relacionada aos estudos sociológicos, abordando os papéis e funções desempenhados pelos participantes ao longo do fazer e do fruir dos produtos de dado gênero. Pode resultar em fatores normativos, cuja estrutura, reconhecida pelos participantes, adquire significado social. Segundo Fabbri, a “divisão de trabalho, (...) certos grupos etários ou classes sociais podem se tornar uma norma, chegando ao ponto mesmo de indivíduos poderem negar seu grupo ou classe de origem através da filiação a um determinado gênero” (Fabbri, 1980).

Junto às normas sociais, haveria normas ideológicas do gênero. Observe-se que a consciência destas mesmas normas quase sempre já é de natureza ideológica. Talvez isso impeça uma abordagem suficientemente parcial, uma vez que a ideologia pode levar à ocultação ou exaltação de manifestações de aspectos de um gênero de acordo com o valor a elas atribuído. Podemos observar, por exemplo, que, para a maioria de artistas e fãs de *punk*, a expressão explícita de ideias e atitudes de natureza política parece ser mais relevante do que o virtuosismo instrumental.

As normas econômicas e jurídicas referem-se a como os recursos são gerados e distribuídos em relação aos produtos e atividades necessárias para a existência do gênero. Segundo Fabbri, as normas econômicas e jurídicas seriam as mais sujeitas à “ocultação ideológica”. Podemos questionar se continua vigente a premissa, colocada pelo autor em 1980, de que, para alguns gêneros, parece incoerente com as normas ideológicas que se dê importância ao retorno financeiro, especialmente nos contextos em cuja ênfase recai sobre idealismo, rebeldia, transgressão ou purismo estético.

A proposta de Fabbri oferece uma abordagem de análise de um gênero a partir de vários ângulos. Entretanto, nem sempre é simples estabelecer a fronteira entre algumas das normas, em especial aquelas concernentes a comportamento, ideologia e práticas sociais. Como essas normas parecem interseccionar-se em vários momentos, poderíamos pensar o que foi exposto até aqui como um questionamento acerca de “quem (comunidade de produtores e ouvintes), o quê (material sonoro), como (em termos de sonoridade, iconografia, divulgação, produção, *performance*), porquê (motivação, benefício auferido, ganho afetivo), onde (em que lugar do planeta) e quando (em que época histórica)”.

3. Sobre o álbum *Recanto* e a faixa “Neguinho”⁴

Peças de divulgação e resenhas críticas da época do lançamento do álbum *Recanto*, dezembro de 2011 e início de 2012, referenciam-no à MPB⁵, mas, também e sobretudo, à música eletrônica e à música experimental. Caetano Veloso, compositor de todas as faixas, revela que a base da canção, conforme consta do disco, foi programada por seu filho Zeca, de dezenove anos - cinquenta anos mais novo que o pai

⁴ Da faixa, participaram Kassim (baixo), Pedro Sá (guitarra) e Zeca Veloso (programação e sintetizadores). Produção de Caetano e Moreno Veloso. (sítio: Discografia/Discos do Brasil) Não reproduziremos a letra em sua totalidade, nem transcreveremos partes musicais, para evitar sanções referentes a direitos autorais.

⁵ Martha Tupinambá de Ulhôa (2002) aborda categorias de avaliação estética da MPB.

- e fã de música eletrônica. A partir dela, ele teria criado a letra e a linha melódica. De acordo com outro filho, Moreno Veloso, um dos produtores do álbum, o compositor

[Meu pai] ficou excitado com a ideia de fazer músicas novas pra Gal e de querer montar um disco para ela com essas ideias dele e imediatamente me chamou para ajudá-lo a concretizar isso. A partir daí, nós formamos uma dupla, eu e o meu pai, que virou um trio quando a Gal aceitou e começou a trabalhar junto e o meu pai comendo e a gente pensando nos arranjos... e fazendo os arranjos virarem realidade com a ajuda dos nossos amigos, do Kassim, do Pedro Sá, do meu irmão Zeca, também, que entrou já programando uma base... e de vários outros amigos que foram participando do disco, mas a gente foi construindo em cima das ideias do meu pai, né? Mas o resultado é um resultado que eu adoro: *é uma coisa diferente, meio forte, às vezes, meio pesada, às vezes, meio esquisita...*⁶ [grifo da autora].

Uma busca por resenhas críticas e comentários publicados em veículos eletrônicos ou impressos revelou que a estética ostensivamente eletrônica da obra dividiu, à época, opiniões de críticos e ouvintes, causando surpresa e estranhamento. Por exemplo, o jornal *Gazeta Online* de 07/02/2012, dois meses após o lançamento do álbum, trazia a notícia de que a atriz Luana Piovani teria se expressado publicamente, via *Twitter*, com o texto: "Não consegui gostar do novo CD da Gal e eu a amo, mas Gal com eletrônico??? Oi?? Achei que não rolou... Pena". O autor (anônimo) da nota seguiu opinando que "pelo jeito, a atriz apoia o crítico Tony Goes, da *Folha de São Paulo*, que disse ser 'difícil imaginar o público mediano, que prefere a cantora de *babas* como "Chuva de Prata", se interessando por essa Gal eletrônica"⁷.

Alguns autores traçavam um paralelo do álbum com momentos mais experimentais de trabalhos da cantora de décadas anteriores. Outros escolhiam contrastá-lo a períodos com gravações de veiculação altamente midiática e populares, como canções associadas às novelas de televisão e músicas de trabalho para rádios e demais meios de comunicação de massa. A revista *Bravo*, de dezembro de 2011, trazia Gal Costa e o lançamento de *Recanto* como matéria de capa, lembrando passagens de sua carreira, como quando se aliou à Tropicália em finais dos anos 1960 ou "duelou" com o guitarrista Robertinho do Recife, alcançando notas agudíssimas, na faixa "Meu

⁶ *Gal Doc.recanto* Extras do DVD minutagem 05:00 – 05:56. Trecho retirado do documentário *Recanto.doc*. Direção Clara Cavour, Dora Jobim, Gabriela Gastal [Samba Filmes] pelo canal: [Dam Evangelista](https://www.youtube.com/watch?v=TUGwMPNS80g), 20.04.2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=TUGwMPNS80g>> Consulta: 29.07.2023.

⁷ Retirado de <http://gazetaonline.globo.com/_conteudo/2012/02/divirta_se/noticias/musica/1109657-luana-piovani-critica-novo-album-de-gal-costa.html> Consulta: 13 jun. 2013. Não mais disponível em julho de 2023.

nome é Gal” (Roberto e Erasmo Carlos) [LP *Gal Tropical*, Philips, 1979].⁸ Autor da matéria, o jornalista Pedro Alexandre Sanches continuou:

Hoje, com 66 anos, a cantora baiana atualiza a batalha de “Meu nome é Gal” em seu novo trabalho, *Recanto*, um álbum todo tomado pelo *confronto entre mulher e computador*. Onde a guitarra elétrica esteve um dia, agora se encontram *softwares* como o *Auto Tune* (um programa afinador de vozes e instrumentos), sintetizadores e baterias eletrônicas. Das 11 faixas que integram o CD, apenas uma não se utiliza desses recursos. (Sanches, 2011, p. 26, grifo da autora).

O blog *Notas Musicais* de 6 de dezembro, dia em que o álbum chegou ao mercado, destacava que houve colaboração do grupo carioca Rabotnik⁹ na faixa “O Menino”, além do duo carioca Duplexx em “Madre Deus”, originalmente trilha sonora do balé *Onçotô*, de 2005. Segundo o autor da resenha, a canção teria sido dessacralizada por “tais experiências com o universo *indie*”. Ainda recebeu destaque o aspecto “eletrônico de tons escuros”, considerado “radicalmente hermético, enigmático e eletrônico, urdido com programações que jamais soterram o canto de Gal” (Notas Musicais, 2011)¹⁰.

A revista *Rolling Stone* brasileira também destacava a participação de músicos mais jovens,

(...) nomes da recente geração Pop Rio, como Kassin, Pedro Sá, Davi Moraes, Donatinho e as bandas experimentais Rabotnik e Duplexx. Se Caetano queria provar a relevância perene e contemporânea de Gal, de uma maneira ou de outra, definitivamente *reencontrou a radicalidade de outros tempos*. Acompanhada de timbres sintetizados, bases construídas sobre sons e efeitos minimalistas, distorções e ecos na voz, poucos *beats* retos e muitos *noises* soltos, *Gal Costa mais uma vez está lançando um álbum totalmente chocante: desta vez, pela artificialidade*. (Evangelista, 2011, grifo da autora)¹¹.

⁸ Com Robertinho do Recife na faixa do álbum de estúdio de 1979. Ao vivo, com Victor Biglione, no programa *Grandes Nomes* da TV Globo, em janeiro de 1981. “Gal Costa – ‘Meu nome é Gal’ - Part. Victor Biglione (guitarra solo)”. *Canal Prata 1315* <<https://www.youtube.com/watch?v=KwRPJQISK50>> Acesso em 20 ago. 2023.

⁹ Rabotnik: coletivo de músicos dedicados à experimentação eletrônica com guitarras, sintetizadores, teclados e *sampling*. *Far Out Recordings*. Disponível em <<https://www.faroutrecordings.com/collections/rabotnik#:~:text=Rabotnik%20is%20a%20pioneering%20collective,the%20genre%20defying%20group%20Binario>> Acesso em 16 ago. 2023.

¹⁰ *Notas Musicais* – 6 dez. 2011. No escuro ‘Recanto’, Gal dá voz às ideias de Caetano em tom revigorante Disponível em: <<http://www.blognotasmusicais.com.br/2011/12/no-escuro-recanto-gal-da-voz-as-ideias.html?m=1>> Acesso em 09.08.2023.

¹¹ EVANGELISTA, Ronaldo. Guias CDs: Recanto Gal Costa. *Rolling Stone*, 09 dez. 2011. Disponível em <<https://rollingstone.uol.com.br/guia-cd/recanto/>> Acesso em 15 ago. 2023.

O resenhista da Revista *Veja* considerou que “com *Recanto*, Caetano tira Gal da mesmice. Mas é só”. Reconhecendo que a “coragem da cantora para experimentar e inovar com a sonoridade eletrônica é louvável”, afirmou que “o resultado deixa a dever a gente mais afinada na brincadeira, como a islandesa Björk” (Revista *Veja*, 2011)¹². O autor da matéria registra, ainda, que Caetano Veloso já vinha experimentando com elementos eletrônicos, junto com músicos de uma geração mais nova, desde o álbum *Cê*, de 2006. Acrescenta que o último trabalho de estúdio de Gal Costa, antes de *Recanto*, foi *Hoje*, de 2005, significando um hiato de seis anos. Em sua opinião, a canção “Recanto Escuro”, que abre o álbum, demonstra “o quanto a cantora se arriscou. O *som pesado e eletrônico* da faixa, prenúncio do que virá nas outras dez, *é em tudo distante da produção mais recente da baiana, calcada em um repertório de standards da MPB*” (Revista *Veja*, 2011; grifo da autora).

Por ocasião da morte de Gal Costa, e com o distanciamento de mais de uma década, o crítico Júlio Maria, do portal Terra, percorreu a trajetória da cantora e registrou que ela já havia sido dirigida musicalmente por Caetano Veloso em seu primeiro álbum, *Domingo*, de 1967. Relembrou que “um ano depois, Gal, firmava-se como a voz feminina dos tropicalistas, algo que a posicionava ao lado do grupo renovador da música brasileira. Ela aparecia em três momentos no álbum coletivo *Tropicália - Panis et Circencis*”. Considerou que a artista foi muito bem-sucedida transpondo “o portal tecnológico imposto pela nova estética radiofônica no início dos anos 80 (...) quando as rádios FM se tornaram “um novo filtro” (Julio Maria, 2022)¹³.

Gal foi absorvida imediatamente. Seu álbum de 1981 é um clássico dos tempos, com “Canta Brasil”; “Meu Bem, Meu Mal”; “Faltando Um pedaço”; e a eterna “Festa do Interior”. Gal estava por todas as rádios, em trilhas de novelas e lançando discos quase sempre irretocáveis. Assim que chegou 2011, quando Gal não parecia mais ter mais nada a provar, Caetano voltou a dirigir um álbum inteiro. O resultado foi *Recanto*, com uma cantora que parecia se reposicionar esteticamente. (Julio Maria, 2022).

Vejamos a compilação dos termos encontrados na crítica e falas supracitadas, para qualificar o álbum: meio esquisito, escuro, hermético, enigmático, eletrônico,

¹² Revista *Veja* - Com ‘Recanto’, Caetano tira Gal da mesmice. Mas é só. 5.dez.2011. Disponível em <<https://veja.abril.com.br/cultura/com-recanto-caetano-tira-gal-da-mesmice-mas-e-so>> Acesso em 09.08.2023

¹³ Julio Maria. Análise: Gal Costa soube estar à frente das transformações musicais do País. *Entretê* - Portal Terra, 9 nov.2022. Disponível em <<https://www.terra.com.br/diversao/musica/analise-gal-costa-soube-estar-a-frente-das-transformacoes-musicais-do-pais.fc19d63d69376ff7670d1096a8f27b6eat6339jn.html>> Acesso em 09.08.2023.

experimental, diferente, meio forte, meio pesado, sintetizado, minimalista, radical, chocante. Gal teria sido corajosa, teria corrido risco, teria se reposicionado.

4. A canção

“Neguinho”, a quinta faixa de *Recanto*, objeto da presente pesquisa, foi a primeira canção de trabalho do álbum, um *single*. Independentemente do estranhamento que possa ter causado, ou mesmo por causa dele, a faixa levou Caetano à indicação para concorrer à “melhor canção alternativa” na Premiação do Grammy Latino, em Las Vegas, novembro de 2012.

A canção apresenta a estrutura verso-refrão, em que a letra só é repetida nos refrões. A linha melódica dos versos é praticamente falada, respeitando a prosódia da língua portuguesa do Brasil, oscilando entre meios tons, si 3 e dó 4, mas não passando de mi 3 no aspecto mais grave e do mi 4, no agudo. O refrão, principalmente no final da canção, apresenta uma linha melódica ligeiramente mais dinâmica com a duplicação e triplicação da voz da cantora, atingindo notas mais agudas, no entanto, ainda muito distante das possibilidades vocais pelas quais ela é conhecida. Num contexto harmônico minimalista alternando-se entre de lá menor natural e dó maior, sobre uma base de acordes Am – F – Am – C,¹⁴ uma série de intervenções instrumentais e eletrônicas surgem e desaparecem, tornando a textura mais e menos densa. A bateria eletrônica em métrica quaternária, com o bumbo nos tempos 1 e 3 e a caixa em 2 e 4, é o único elemento invariável e permanente até 04:57, momentos finais, quando desaparece totalmente, dando espaço à duplicação e triplicação da voz em intervalos harmônicos. Seriam essas duplicações uma alusão às palavras “nós”, a “neguinho é todo mundo”?

Em relação à letra, Caetano Veloso explica o uso da gíria *neguinho*, “não só como uma maneira carinhosa de se dirigir a uma segunda pessoa, mas, também, como uma maneira genérica de se dirigir às terceiras pessoas. ‘Neguinho’ é todo mundo. O brasileiro sabe que ele todo é ‘neguinho’”.¹⁵ Conforme Sanches, na matéria da revista *Bravo*, “a princípio, os versos parecem se referir a alguém que não é nem o compositor,

¹⁴ Gal Costa e Caetano Veloso (ao violão) apresentaram a canção ao vivo no *Programa do Jô*. Postagem 06 nov. 2011. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=K4LHqIR-1-c>> Acesso em 16 ago. 2023.

¹⁵ Gal Costa e Caetano Veloso sobre as músicas do CD “Recanto”. Canal Melhor Música. Minutagem: 09:59 – 13:47 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Zvt4yVYCPAQ&t=12s>> Acesso em 29 jul. 2023.

nem a cantora, nem o público supostamente refinado que costuma acompanhá-los [...] Ao final, esclarece-se o enigma (“neguinho que eu falo é nós”) e a crítica vira autocrítica” (Sanches, p. 28). Teixeira observa que “a poesia de Caetano tem duas missões nada fáceis: a primeira é a de se misturar à música eletrônica de massa, a segunda é a de tentar se comunicar com um público que perdeu o costume da canção” (Teixeira, p. 181). No contexto de “Neguinho”, a respeito da inserção brasileira no consumo globalizado dos anos 2010 e suas consequências, poderíamos interpretar a palavra “Rei” como fazendo duplo sentido com a interjeição “Ei!”, mas com a pronúncia do inglês, “Hey!”, no refrão:

Rei [e/ou Hey!], rei [e/ou Hey!], neguinho rei
 Sim, sei, neguinho
 Rei [e/ou Hey!], rei [e/ou Hey!], neguinho é rei
 Sei não, neguinho.

“Neguinho” é interpretada por Gal Costa propositalmente com energia controlada, de modo a expressar a intenção crítica da letra em relação ao consumo, indiferença e inércia. A voz é sem efeitos com quase nenhum vibrato. Aparece mixada à frente do campo auditivo, contrastando com os vários timbres eletronicamente sintetizados que aparecem e desaparecem durante a duração da faixa, até 04:57, momento em que tudo desaparece para dar lugar à voz dupla e triplicada. Sobre sua interpretação, a cantora comenta:

É linda a música. A base é uma delícia. Tem uma melodia, *mas é uma melodia meio falada*, né? Você canta dizendo. A melodia está por trás, mas o texto fica ali, presente. *Eu aprendi a fazer isso*. Me lembro que, nas gravações, *com mania de ser cantora*, eu tentava dar aquela notinha assim [gestual: dedo ascendente significando nota mais aguda]... Me lembro que você [dirigindo-se a Caetano] e Moreno: ‘essa notinha, não! Tem que falar!’. *É falada*. *Aí, eu fui fazendo... Uma delícia*. [gestual: mãos se afastam no ar significando ‘pausadamente’]. [grifos da autora]¹⁶

Em 2013, a cantora modificou sua interpretação para o show *Recanto ao vivo*, optando por empregar mais energia vocal¹⁷:

O disco [*Recanto*]... eu comecei a tomar intimidade com as canções no disco. Ele é lindo! Ele, todo muito *cool, do jeito que ele (Caetano) pediu que eu cantasse*. [fala isso fazendo, com as

¹⁶ Gal Costa e Caetano Veloso sobre as músicas do CD “Recanto”. Canal Melhor Música. Minutagem: 15:52 – 13:33.

¹⁷ Gal Costa “Neguinho” ao vivo. Canal Gal Costa. Postado em 11 mar. 2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=00PisTJxkj8>> Acesso em 16 ago. 2023.

mãos paralelas ao chão, um gesto simulando uma linearidade horizontal.] Agora, o *show* já virou outra coisa. Na minha opinião, as músicas do disco, no show, cresceram muito. Ficaram ricas e eu me apropriei delas. Elas vivem em mim. Elas habitam em mim quando eu faço o show¹⁸. [grifos da autora].

Poder-se-ia dizer que sua interpretação, ao vivo, é mais característica de sua trajetória até então.

5. Mirando no que se vê, acertando no que não se tinha visto – Uma experiência com testes de recepção

Testes de recepção como ferramenta auxiliar em processos de análise musical, quando objetivando a formação de sentido, têm o potencial de fornecer informações e percepções que os pesquisadores podem não ter concebido. Músicos treinados e musicólogos, talvez, não escutem música como o ouvinte sem treinamento, que pode engajar-se de diversas formas com o material musical, desde seu uso como música ambiente até à escuta reverencial, atribuindo valoração distinta a elementos que até passariam despercebidos ao pesquisador. E vice-versa. Monitorar e conferir suas próprias percepções e suposições a respeito do material musical, de algum modo, também contribui para o controle da subjetividade do pesquisador, especialmente no caso dele possuir vínculo afetivo especial com o material analisado.

Só saberemos como pessoas das mais variadas origens e experiências culturais interagem com música se perguntarmos a elas. Vejamos alguns exemplos de abordagens de testes para aferição de sentido musical.

Em artigo de 2010, Pfleiderer descreve e analisa os resultados de uma abordagem empírica concernente à *performance* vocal do cantor Ray Charles. O autor explica que “a voz é imediatamente relacionada ao corpo humano e seus vários estados afetivos (...) [A voz é] parte do corpo humano. As vozes referem-se à expressão física de sensibilidades, afetos, necessidades e desejos. Como seres corporais, os ouvintes são capazes de compreender imediatamente a expressão emocional das vozes e até imaginar a personalidade do cantor” (p. 2). Apesar de a expressão vocal poder ser convencionalizada e manipulada deliberadamente por padrões culturais de expressão aprendidos, tanto na fala, quanto no canto, o autor sugere que “a formação do sentido geral apreendido de uma canção é somatória de letra e material musical, aí incluídos o canto e a expressão vocal” (p. 1).

¹⁸ Gal *Doc.recanto* Extras do DVD. Canal Dam Evangelista; minutagem 06:51- 07:15.

Em seguida, Pfeleiderer descreve a configuração e alguns resultados preliminares desta sua investigação empírica visando a estabelecer interrelações entre a expressão vocal e a impressão ou atribuição de afetos, emoções e traços de personalidade a partir da performance vocal no fonograma. A pesquisa consistiu em testes de múltipla escolha com quatorze estudantes iniciantes de Psicologia da Música, listando 43 adjetivos que deveriam ser classificados de acordo com seu de entendimento numa escala de nada (1) e muito (5) (p. 9). O autor relata que leva em consideração que a situação do ouvinte no momento do contato com o material musical pode ter influência no processo e que os participantes declararam não ter identificado o cantor.

A partir de resultados considerados ambíguos, Pfeleiderer concluiu que “prováveis emoções e afetos diferentes podem ser expressos em uma mesma execução de uma música - afetos que podem até se contradizer, como por exemplo, enérgico e deprimido” (p. 11). Este fato levou-o a questionar-se acerca de quais características do canto exatamente produziram determinadas atribuições e classificações e quais pistas vocais os ouvintes consideraram para atribuir determinadas emoções ou traços de personalidade a um vocalista. Em seguida, o autor desenvolveu outro teste, desta vez, dividido em duas partes. Primeiramente, elaborou uma listagem analítica para a análise da voz e do canto na música popular, inspirada nas escalas cantométricas de Alan Lomax (cf. Lomax 1962, 1968), porém modificadas e complementadas. “A lista de verificação resultante incluiu trinta e cinco recursos vocais com itens para várias qualidades de voz, para recursos rítmicos e melódicos, para dinâmica e ornamentação, bem como para recursos de gravação como *reverb* e *delay*.” Novamente, foram feitos testes de múltipla escolha para aferir atribuições a trechos de dez músicas, cada uma com duração aproximada de trinta segundos (p. 11).

Pfeleiderer encerra este seu relato considerando que “os resultados preliminares deste estudo piloto devem ser ampliados e aprimorados, utilizando mais trechos de música de uma variedade de gêneros e mais ouvintes com diferentes origens culturais”. (p.13) Também considera que outras abordagens podem ser complementares, contribuindo para “uma compreensão profunda da expressão vocal e sua recepção na música popular”, incluindo a consulta aos cantores a fim de explorar suas estratégias e técnicas de execução vocal. Finalmente, o autor sugere que o processo investigativo possa ser empregado na análise de outros instrumentos (p. 13).

Lacasse (1999) partiu da hipótese de que a manipulação da voz, “encenação” [*staging*], como *reverb*, *eco*, *flanging*, entre outros, pode dar origem a uma gama de conotações e efeitos – significações extra-musicais - cuja emergência na mente do ouvinte não é arbitrária, mas coerente. Para comprová-la, o autor realizou pesquisa

empírica sob a forma de um teste de recepção (p. 56), baseado no método de aferição do diferencial semântico de Charles Osgood (cf. Osgood, Suci e Tannenbaum, 1957). Esta técnica mediria aspectos conotativos de significado para diferentes conceitos: “estímulos aos quais os sujeitos são solicitados a reagir durante um experimento”. Os conceitos podem ser “palavras, pintura abstrata, música de filme, estilo de prosa, ângulos de câmera e até som de sonar” (p. 57-58). Aos participantes, solicitou-se ler as instruções e responder ao questionário que consistia em 25 escalas de adjetivos bipolares, ao longo de, aproximadamente, 40 min (p. 58).

Segundo este autor, não foi possível identificar uma coesão completa de significados apenas a partir de testes de recepção (...) porque “os efeitos podem diferir dependendo do contexto em que são ouvidos, embora os resultados apresentados sugiram que os efeitos de ‘encenação’ [*staging*] sejam mais prováveis de serem associados a um determinado conjunto de conotações do que a outro” (p. 69).

Finalmente, Lacasse comenta que o método de múltipla escolha pode restringir as opções de resposta do ouvinte e que uma forma de contornar tal problema teria sido escolher uma abordagem indutiva livre, deixando os sujeitos escreverem o que sentissem ao ouvir os exemplos sonoros (p. 58).

Em *Music’s Meanings* (Tagg, 2012) e no supracitado *Ten Little Title Tunes* (Tagg, Clarida, 2003), Tagg expõe e traça comentários sobre seus testes de recepção. Este procedimento é um dos itens de um conjunto metodológico visando a compreender a formação de sentido musical, com a intenção de detectar quais associações seriam estabelecidas entre aspectos visuais e sonoros, especialmente de material musical circulante nos meios de comunicação de massa, como filmes, séries e publicidade. Consiste em solicitar a um número de indivíduos que anotem livremente o que lhes ocorre durante a audição de trechos musicais específicos. Em seguida, as respostas são tabuladas e analisadas.

De acordo com este autor, “quando exortados a reproduzir a letra de uma determinada linha vocal, emulando suas alturas aproximadas, dinâmica, timbre, duração, acentuação e ritmo, [voluntários, neste caso, alunos] não demoram a encontrar palavras que identificam o que pode ser chamado de *persona vocal*.” Por exemplo, “menininha”, “bom rapaz”, “deprimido”, “zangado”. A concordância intersubjetiva sobre os traços conotativos do vocalista e da linha vocal costuma ser muito alta (Tagg, 2009, p. 12-13). Sobre intersubjetividade, Tagg comenta que

Dados os traços óbvios de organização social e especificidade cultural da música, deveria ser possível, usando palavras e outros tipos de signos, formar alguma ideia sobre as ligações

entre os sons musicais e algo diferente deles mesmos, mesmo que a tentativa de colocar esses sons diretamente em palavras seja um empreendimento inútil. (...) A comunicação musical funciona melhor quando os emissores e receptores do processo compartilham normas socioculturais semelhantes e o mesmo estoque básico de signos (...) porque essas normas e esse estoque de signos fazem parte do campo sociocultural no qual a semiose musical ocorre, faz sentido olhar para ela em termos socialmente verificáveis. É aí que entra a intersubjetividade. (2012, p. 185).

Segundo o autor, “a intersubjetividade surge quando pelo menos dois indivíduos vivenciam a mesma coisa de maneira semelhante. A mesma (ou similar) experiência é, em outras palavras, compartilhada entre (inter) dois ou mais sujeitos humanos”. O fato de experiências musicais poderem ser pessoais e subjetivas não anula o fato de que “sem intersubjetividade não haveria comunidades de gosto musical, rádio de formato, indústria musical e nenhum outro fenômeno social objetivo comprovadamente relacionado a diferentes configurações musicais”. Ele continua enumerando: “música para filmes, TV, jogos, publicidade, dança, casamentos, funerais, eventos esportivos e assim por diante seriam todas bastante inúteis se todos os indivíduos em um determinado público entendessem e reagissem aos mesmos sons musicais de maneiras radicalmente diferentes” (2012, p. 186).

Assim, para aferir este compartilhamento - a intersubjetividade conotativa - os testes de recepção de livre associação mostram-se úteis. Em seu jargão, a peça ou trecho de música analisado é denominado de “objeto de análise musical” (AO, *analysis object*) e as expressões verbais relativas ao que os ouvintes veem, sentem, imaginam ou associam são as associações verbo-visuais (VVA, *verbal-visual associations*) (Tagg, 2012, p. 190).

O autor acredita que os testes de recepção confirmam ou descartam as hipóteses do pesquisador sobre o que o AO pode “significar”. As respostas ajudam a verificar ou falsificar essas hipóteses (p. 191). Ele chama à atenção o fato de que há possibilidade de influência cruzada em testes longos:

(...) quanto mais peças ou trechos você incluir em uma bateria de exemplos, mais as respostas do ouvinte provavelmente serão influenciadas pelo que acabaram de ouvir: por exemplo, um acorde de suspense precedido por um *riff* de *thrash* metal pode não soar tão ameaçador quanto depois de uma balada melancólica. Da mesma forma, quanto mais longo o exemplo ou extrato você tocar para seus ouvintes, maior a probabilidade de envolver algum tipo de narrativa. (2012, p. 191).

Este não é um teste de múltipla escolha, o que pode produzir uma vantagem qualitativa, uma vez que o tipo de informação obtido tende a ser mais rico. Por outro lado, coloca maior dificuldade de tratamento dos dados, além de sempre haver margem de imprecisões subjetivas. Segundo Tagg, “as respostas de escolha múltipla são muito mais fáceis de tratar porque não apresentam problemas de legibilidade e porque se convertem convenientemente em estatísticas” (2012, p. 191).

Em sua comunicação de pesquisa, Margulis et alii (2022) propõem um resumo de procedimentos empíricos concernentes à produção de narrativas a partir de testagens com trechos de música instrumental de concerto [*art music*, segundo os autores] ocidentais e chinesas. Os participantes foram alunos das universidades de Arkansas e Michigan State, nos EUA, e de um vilarejo rural em Dong, na China. A intenção era a de entender a influência da exposição à mídia na imaginação de dois grupos inseridos em contextos culturais próximos e outro de situação geográfica e cultural distinta e diferente padrão de exposição aos meios de comunicação. Os autores encontraram evidência robusta de que há considerável intersubjetividade na produção de narrativas a partir da experiência cultural compartilhada de produtos audiovisuais.

Na supracitada pesquisa, é avaliada a metodologia de Tagg, especialmente referenciada no livro *Ten Little Title Tunes* (2003): “ao examinarem as semelhanças que surgem a partir de tarefas cujas respostas são livres e irrestritas, Tagg e Clarida estabelecem uma base essencial para esse tipo de trabalho”. Entretanto, Margulis et alii apontam alguns problemas metodológicos que poderiam prejudicar a acurácia na interpretação dos dados obtidos e que necessitariam de pesquisa continuada. A crítica principal refere-se às condições de controle na realização dos testes de recepção, uma vez que

suas pesquisas foram conduzidas informalmente em ambientes de sala de aula, sem rastrear a demografia dos participantes ou padronizar as instruções. A forma como a tarefa foi descrita para os participantes variou de iteração para iteração, tornando impossível julgar se as diferenças de resposta resultaram de fatores demográficos, variações na forma como a tarefa foi apresentada ou características dos trechos musicais. (Margulis et alii, 2022).

Os autores consideram problemático que os trechos musicais testados fossem associados a contextos de mídia específicos, uma vez que a possibilidade de que os participantes já tivessem sido expostos a eles anteriormente não possa ser descartada. Isto nos parece improcedente, uma vez que a proposta de Tagg é, majoritariamente, a de verificar a construção de sentido a partir de música direcionada aos meios de comunicação de massa. Entretanto, Margulis et alii levantam um questionamento

relevante a partir do fato de os testes serem realizados em aulas ministradas pelo experimentador. Isto colocaria dois fatores problemáticos, uma vez que os participantes poderiam deduzir o objetivo do experimento, além de

complacientemente fornecer os resultados esperados (...) risco alto no contexto de uma aula ministrada pelo pesquisador em que discussões relacionadas podem ter antecedido à sessão, porque nesse caso o pesquisador tem autoridade adicional sobre os alunos como professor e porque o pesquisador pode ter falado sobre tópicos relacionados previamente com os alunos, tornando ainda mais fácil adivinhar sua intenção com o estudo. (Margulis et alii, 2022).

Há outros pontos problemáticos apontados no relato, em relação à realização de testes de recepção em condições pouco controladas. A possibilidade de haver algum compartilhamento de respostas entre os participantes: “associações somente são interessantes na medida em que são produzidas independentemente”. Além disso, os autores consideraram que dados demográficos (informação pessoal) não foram obtidos de forma consistente, o que poderia atrapalhar a interpretação das variáveis.

6. Testes de recepção com “Neguinho”

Tudo isso posto, parece-nos que a escolha do tipo de teste a ser adotado variará de acordo com a pergunta a ser respondida. Em minha experiência com testes de recepção do modelo de Tagg (Azevedo, 2009), concluí que acrescentar uma breve entrevista semiestruturada, após a audição do material musical, é útil para aprofundar o entendimento das associações feitas pelos participantes do teste. Procuo voluntários com o cuidado de observar faixas etárias e níveis de escolaridade porque estas circunstâncias podem determinar acesso a experiências e informações específicas, conforme exposto acima, o que inclui as normas organizadoras dos gêneros musicais. Primeiramente, explico o procedimento ao candidato a participante do teste: audição com anotação da livre associação ao longo do trecho musical, seguida de uma breve conversa. De um modo geral, para a maior parte das aferições, não é necessário obter informação pessoal, além da idade e escolaridade. Percebi que muitos voluntários em potencial ficam intimidados e desistem da participação se precisarem fornecer seus dados. É importante deixar claro que nenhuma resposta terá identificação pública e que é possível desistir a qualquer momento. Novamente, a solicitação dependerá do que o pesquisador pretender verificar. Forneço o equipamento (algum dispositivo e fones de ouvido com ótima qualidade de reprodução), folhas de papel em branco e caneta. Instruo que as associações devem ser anotadas na ordem em que surgirem. Procuo

locais nos quais o participante sinta-se à vontade e retire-me do local, retornado quando da finalização. No caso de testes precisarem ser feitos através da internet, é necessário ter em mente que as associações podem não ter sido feitas durante a primeira audição. Nesse caso, é interessante aumentar o número de participantes. A experiência aqui relatada foi inteiramente realizada pessoalmente.

A etapa da entrevista semiestruturada consiste em ler as anotações, observando a ordem em que associações aparecem de modo a relacionar a quaisquer estruturas musicais que porventura as tenham provocado, e conversar com o voluntário a respeito delas. Percebo que, frequentemente, muito foi percebido e não anotado, ou foi apenas subliminarmente percebido. O pesquisador pode estar interessado em vários níveis de associações, desde os mais básicos, relativos à experiência biológica da vida na Terra, quanto socioculturais ou, mesmo, especificidades de uma subcultura ou comunidade musical. Certamente, em algum momento, surgirão associações originadas de situações biográficas específicas.

No primeiro semestre de 2012, ao longo dos meses seguintes ao lançamento do álbum *Recanto*, realizei testes de recepção, nos moldes descritos acima, com treze pessoas de duas faixas etárias - mais de 60 anos (a faixa de idade da cantora e do compositor), e 40 a 50 anos - especificamente com a canção “Neguinho”. A escolha da obra foi fruto do interesse dos alunos da turma de Análise de Música Popular III, do Instituto Villa Lobos, Unirio.¹⁹ Minha intenção era verificar as associações feitas a partir da estética eletrônica numa gravação de uma das intérpretes mais conhecidas e importantes na história da Música Popular Brasileira. Afinal, a voz de Gal Costa já havia soado em várias dezenas de canções de ampla divulgação midiática²⁰.

Em referências aos elementos alusivos às características de tempo histórico e espaço, reproduzo literalmente o que dez entre treze pessoas anotaram:

- . *lounge music* / eletrônico
- . cenário urbano, videoclipe, pelas intervenções eletrônicas – aqueles sons que entram de vez em quando
- . música ambiente
- . rua
- . festa ou show, depois um lixão
- . moderno

¹⁹ Os alunos também aplicaram testes de recepção em voluntários, seguindo as instruções. No entanto, informaram tratar-se da cantora Gal Costa antes do início da audição. Deste modo, estes testes não serão considerados no presente relato.

²⁰ <<https://www.ofuxico.com.br/premiacoes/relembre-os-premios-recebidos-por-gal-costa/>> Acesso em 29 jul. 2023.

- . moderno/estúdio de gravação
- . tecnologia é a palavra do momento, ambiente de rua
- . Acho que é cantora nova
- . Cidade, rua longa, muitas vitrines
- . *Lounge*, repetição, marcação

Sobre a personagem lírica – ou *persona vocal*, de acordo com Tagg - expressa pela associação da letra com as características da emissão vocal na gravação, dez entre treze pessoas anotaram:

- . Calma
- . Emocional normal, mais ou menos equilibrado
- . Mansidão e moleza (quando ouviu a palavra “Bahia”)
- . Agradável, tranquilo, pacífico
- . Fria, não está envolvida no que diz
- . Debilitada, mas desejando lutar para vencer
- . Frustração, visão pessimista
- . Monotonia, apatia
- . Insatisfeita, melancólica
- . Monotonia, apatia, falta de energia
- . Estou com pena do neguinho

É interessante, neste momento, cabe refletir sobre um comentário de Pfeleiderer:

voz pessoal é concebida como algo que se mantém constante nas diferentes *performances* de um cantor, dependendo de suas qualidades vocais específicas, devido às características anatômicas individuais. Além disso, existem disposições pessoais persistentes e hábitos de fonação e articulação, bem como configurações de voz regional e etnicamente socializadas - algo como “traços biográficos” de uma voz. (2010, p. 4).

Como percebi que os participantes não comentaram sobre a associação entre Gal Costa e música eletrônica - que tanta surpresa e estranhamento havia causado à época do lançamento de *Recanto* - na entrevista semiestruturada, eu incluí a pergunta “quem é a cantora?” As respostas que obtive foram:

- . [Não reconheceu a cantora.]
- . [Não reconheceu a cantora.]
- . [Não reconheceu a cantora.]
- . Não conheço a música e não sei quem canta.
- . Acho que é cantora nova.
- . Tem interesse pela Gal, não a reconheceu [se surpreendeu].

- . Não conheço a música, nem o cantor [reconheceu o sotaque].
- . Não reconheci Gal. Pensei na Vanessa da Mata ou alguma cantora mais moderna, [mas comentou sobre o sotaque].
- . Deve ser uma baiana.
- . Pensou em Gal quando ouviu “Bahia”.
- . Pode ser que seja a Gal.
- . Não conhecia a música, mas reconheci a Gal.
- . É a Gal.

Ou seja, 69% dos participantes não reconheceram a voz da cantora porque não a associaram ao gênero musical da canção, 15% cogitaram seu nome e apenas 15% realmente reconheceram-na.

7. Considerações finais

Como quem mira no que está vendo e acerta o que nem sabia que estava lá, sugestões inesperadas surgiram destes testes de recepção. A principal é sobre a relação entre a formação de sentido e a expectativa possível: *formamos o sentido também a partir de tudo o que sabemos – nossa experiência, informação prévia e inserção cultural - sobre o artista e o gênero musical em questão*. Gal Costa é extremamente conhecida e, mesmo assim, apenas dois entre treze participantes tinham certeza de que era a cantora. Os demais não a relacionaram com os aspectos musicais presentes na gravação. Alguns pensaram em outras cantoras mais “modernas”, possivelmente da região nordeste, por causa do sotaque, estereotipicamente referido como “baiano”, que poderiam estar identificadas a este gênero musical. Este resultado parece ser importante para os agentes atuantes no espectro poético da produção musical. Podemos pensar que até mesmo a informação que o participante do teste possui sobre o pesquisador pode involuntariamente influenciar suas respostas.

Além disso, três de seis pessoas da faixa etária de 40 a 50 anos conseguiram nomear com mais especificidade o elemento eletrônico e tenderam a uma valoração positiva deste, especificamente *Lounge*, formado a partir de bases instrumentais, ritmo e voz humana suaves.

Palavras específicas da letra, especialmente *Hey/Rei, Neguinho* e *Bahia* pareceram se sobressair. Em dois casos, me foi relatado que a partir da palavra *Bahia*, a linha de associações se modificou. As associações produzidas pelo conjunto voz/letra/ instrumentação poderão ser mais bem analisadas e aprofundadas através de

abordagens que considerem aspectos cognitivos e intertextuais, o que não consta no escopo deste artigo.

Percebe-se que sentido é parcialmente resultante de intertextualidade. Além dos elementos musicais em si, a informação acerca do artista, do gênero musical e o contexto, acrescidos do momento histórico e mesmo da situação sociocultural do ouvinte se coadunam para significar.

Naturalmente, a análise de uma obra musical demanda muitas outras etapas que receberão mais ou menos atenção de acordo com a pergunta que se procura responder. Aqui, procurei, em um panorama breve, apontar a utilidade dos testes de recepção e do pensamento sobre gêneros musicais, numa abordagem interdisciplinar, para além da consideração dos elementos unicamente sonoros, como subsídios para o entendimento dos processos que nos informam e, ulteriormente, atraem para determinados artistas e gêneros de música e nos afastam de outros. Permanentemente ou durante algumas fases da vida.

Referências

AZEVEDO, Cláudia Souza Nunes de. “É para ser escuro!!!” – Codificações do Black Metal como gênero audiovisual. Tese de Doutorado em Música, Programa de Pós-Graduação em Música/Centro de Letras e Artes/Unirio, 2009.

CORREA, Marcio Guedes. O conceito de gênero musical no repertório e nas áreas de Antropologia, Comunicação, Etnomusicologia e Musicologia. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Arte* - Edição v.5, n.2, 2018.

EVANGELISTA, Ronaldo. Guias CDs: Recanto Gal Costa. *Rolling Stone*, 09.dez.2011. Disponível em <<https://rollingstone.uol.com.br/guia-cd/recanto/>> Acesso em 15 ago. 2023.

FABBRI, Franco. A Theory of Musical Genres: Two Applications. *Philip Tagg Website*, 1980. Disponível em: <<https://www.tagg.org/xpdfs/ffabbri81a.pdf>>. Acesso em 21 nov. 2022.

FABBRI, Franco. *Una teoria dei generi musicali. Due applicazioni*, 1981. Disponível em: <https://www.francofabri.net/files/Testi_per_Studenti/Teoria_dei_generi.pdf> Acesso em 30 jul. 2023.

FABBRI, Franco. How Genres are Born, Change, Die: Conventions, Communities and Diachronic Processes. In HAWKINS, S. (ed.) *Critical Musicology Reflections*. Aldershot: Ashgate, 2012.

JANOTTI Jr., J.; SÁ, S. Pereira de. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultural musical digital. *Galaxia*, n. 41, mai-ago, 2019. São Paulo, online, pp. 128 – 139.

LACASSE, Serge. Interpretation of vocal staging by popular music listeners: A reception test. *Psychomusicology*, 17, 2001, pp. 56 – 76.

LOMAX, Alan. *Song structure and social structure*. Ethnology, vol. 1, 1962.

LOMAX, Alan. *Folk song style and culture*. Washington: American association for the advancement of Science, 1968.

MARGULIS, Elizabeth H. et alii. Intersubjectivity and Shared Dynamic Structure in Narrative Imaginings to Music. *MTO/Music Theory Online* – Journal of the Society for Music Theory, vol. 28, n. 4, December 2022. Disponível em < <https://mtosmt.org/issues/mto.22.28.4/mto.22.28.4.margulis.pdf> > Acesso em 21 ago. 2023.

OSGOOD, C. E., SUCI, G. J. e TANNENBAUM, P. H. *The Measurement of Meaning*. Urbana: University of Illinois Press, 1957.

PFLEIDERER, Martin. Vocal pop pleasures. Theoretical, analytical and empirical approaches to voice singing in popular music. *IASPM Journal*, vol.1, no.1, 2010.

Revista Veja - Com 'Recanto', Caetano tira Gal da mesmice. Mas é só. 5.dez.2011. Disponível em <<https://veja.abril.com.br/cultura/com-recanto-caetano-tira-gal-da-mesmice-mas-eso>> Acesso em 09.08.2023.

SANCHES, Pedro Alexandre. A voz e o tempo. *Revista Bravo* n° 172, Editora Abril; pp. 24 – 29, dez. 2011.

STEFANI, Gino. A Theory of Music Competence in MOORE, Allan F. (ed.). *Critical Essays in Popular Musicology*. Aldershot: Ashgate, 2007.

TAGG, Philip.; CLARIDA, Bob. *Ten Little Title Tunes: Towards a Musicology of the Mass media*. New York & Montreal: The Mass Media Musicologists' Press, 2003a.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em Pauta* – v.14 – n° 23, dezembro, 2003b.

TAGG, Philip. Music analysis for 'non-musos'. Popular perception as a basis for understanding musical structure and signification. 2009. Disponível em <<https://www.tagg.org/xpdfs/CardiffLBH2.pdf> > Acesso em 17 ago. 2023.

TAGG, Philip. *Music's Meanings*. New York & Montreal: The Mass Media Musicologists' Press, 2012.

TEIXEIRA, Pedro Bustamante. A escrita contemporânea de Recanto. *IPOTESI*, Juiz de Fora, v.20, n.1, pp. 176 – 196, jan./jun. 2016.

ULHÔA, Martha T. de. Categorias de avaliação estética da MPB – Lidando com a recepção da música brasileira popular. *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Musica Popular*, 2002.

Referências videográficas

Gal Costa e Caetano Veloso sobre as músicas do CD "Recanto". Canal: *Melhor Música*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Zvt4yVYCPAQ&t=12s>> Acesso em 29 jul. 2023.

Gal Costa, Caetano Veloso *Programa do Jô*. Postagem 06.nov.2011. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=K4LHqIR-1-c>> Acesso em 16.ago.2023.

Gal Costa "Neguinho" ao vivo. Canal Gal Costa. Postado em 11.mar.2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=00PisTJxkj8>> Acesso em 16.ago.2023.

Neguinho. Entrevista. Canal: *mbreverso*, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RZpAk_vl7JY&t=170s> Acesso em 21.nov.2022.

Marina Lima (Garota de Ipanema). Canal: *Marina Lima*, Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=UvLjxt8iMB8&t=15s>> Acesso em 29 jul. 2023.

Rita Lee - All My Loving. Canal: *Deck*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KpjWMR2lgaE>> Acesso em 29 jul. 2023.

Neguinho. Canal: *Victor Bastos*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iil4VOI-DnQ>> Acesso em 29 jul. 2023

Gal Doc.recanto Extras do DVD. Canal Dam Evangelista. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TUGwMPNS80g&t=6s>>. Acesso em 20 dez. 2023.

Recanto.doc. Direção Clara Cavour, Dora Jobim, Gabriela Gastal [Samba Filmes]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TUGwMPNS80g>>. Acesso em 29 jul. 2023.

Referências fonográficas

Gal Costa. *Recanto*. Universal Music, 2011.

Marina Lima. *Próxima Parada*, Philips,1989.

Rita Lee. *Aqui, Ali, em Qualquer Lugar*, Abril Music, 2001.

Submetido em: 22/08/2023

Aceito em: 13/12/2023