

Origem e reflexão

Minhas experiências de crítica imanente com a música popular

GABRIEL SAMPAIO SOUZA LIMA REZENDE¹

Resumo. Este artigo apresenta uma visão sintética de minhas experiências de crítica imanente com a música popular. Situadas no interior de um campo acadêmico em consolidação e de uma linhagem teórica específica que nele se esboça, tais experiências são comentadas à luz das teorias e das obras que as motivaram. Ao revisitar trabalhos elaborados ao longo de mais de uma década, escolhi explicitar os vínculos teórico-metodológicos que lhes conferem certa unidade e, ao mesmo tempo, destacar aspectos específicos que demonstrem as virtudes e limitações desse tipo de abordagem interdisciplinar à música popular. Na última seção, a elaboração teórica dessas experiências conduz a uma reflexão final sobre as condições da própria crítica.

Palavras-chave. Crítica imanente. Música popular. Análise musical

Origin and reflection: my experiences of immanent criticism with popular music

Abstract. This article presents a synthetic view of my experiences with immanent criticism of popular music. Situated within an area in the process of consolidating itself as an academic field, and within a specific theoretical lineage outlined in it, these experiences are discussed in the light of the theories and works that motivated them. By revisiting works developed over more than a decade, I chose to make explicit the theoretical and methodological links that give them a certain unity and, at the same time, highlight specific aspects that demonstrate the virtues and limitations of this kind of interdisciplinary approach to popular music. In the last section, the theoretical elaboration of these experiences leads to a final reflection on the conditions of criticism itself.

Keywords. Immanent criticism. Popular music. Musical analysis

¹ Doutor em Música pela UNICAMP e professor efetivo do curso de Música da Universidade Federal da Integração Latino-Americana. E-mail: gabriel_baixo@yahoo.com.br.

Música Popular em Revista Campinas, SP v. 8 e021015 2021

A origem é o alvo (Karl Krauss apud Walter Benjamin, 1985, p. 229)

ntre as diferentes abordagens praticadas no estudo da música popular, as pesquisas desenvolvidas no Brasil esboçam uma linhagem preocupada em trazer à tona as conexões existentes entre a amarração interna dos elementos poético-musicais e a realidade histórico-social. Via de regra, quanto mais convencional for essa amarração, mais evidentes são as conexões e, portanto, os momentos em que o social imprime seu selo sobre o musical. Mas a linhagem a que me refiro enfatiza as produções que exibem as marcas da singularização, tornando mais difusos, naquela amarração, os sinais de sua vinculação à dimensão histórico-social. Não se trata, evidentemente, de uma distinção de princípio: há sempre certo grau de singularização possível na música mais convencional, da mesma maneira que os elementos convencionais servem à possibilidade de singularização nas produções mais individualizadas. O que as diferencia é justamente o momento em que o social se inscreve na amarração dos elementos internos que constituem a obra. Captá-lo nas criações mais sublimadas é o desafio que muitas pesquisas enfrentaram, apesar da diversidade de abordagens. Esse desafio remete ao objetivo que, indiretamente, todas perseguem: estabelecer as corretas conexões interdisciplinares que permitam evidenciar e compreender esse momento no qual o social se inscreve no interior da materialidade poético-musical.

Digo que essas pesquisas esboçam uma linhagem porque ainda não se constituiu uma referencialidade interna à produção bibliográfica que seja densa o suficiente para nortear e organizar o debate do ponto de vista teórico-metodológico. Se, por um lado, tal esboço exibe seus traços mais sólidos na tinta de obras referenciais,² por outro, observa-se em boa parte das pesquisas a constante busca por estabelecer, por si mesmas, as conexões interdisciplinares necessárias à investigação, num trânsito algo incerto entre obras e autores consagrados em diferentes disciplinas. E as incertezas vêm de ambos os lados. Do ponto de vista da análise musical, as hesitantes incorporações de ferramentas analíticas das tradicionais escolas teóricas, da *jazz theory* à análise schenkeriana, e a tateante busca por novas ferramentas que deem

_

Música Popular em Revista	Campinas, SP	v. 8	e021015	2021

² Cf. Schwartz (1978), Mammì (1992) e Garcia (1999), entre outros.

conta de aspectos da dimensão sonoro-musical da performance que não se revelam à luz das teorias tradicionais.³ Do ponto de vista histórico-social, a necessária imersão na literatura que delimita um campo de debates sobre a música popular no Brasil, produzida a partir de diferentes perspectivas disciplinares,⁴ aliada à busca pela incorporação de teorias e autores que ajudem a interpretar o sentido de determinada produção simbólica à luz da realidade nacional⁵.

É a esse esboço de linhagem que minha produção acadêmica se filia, e é na companhia da incerteza que venho trilhando meu caminho nos estudos em música popular. Este artigo se constitui em um relato das experiências analíticas e interpretativas que realizei em busca daquela conexão íntima entre o musical e o social. Mas não se esgota no relato, pois, por meio dessa busca, tornou-se evidente para mim aquilo que a embasava. Expor o que entendo ser o fundamento dessa busca, e que, portanto, me insere numa linhagem em formação é o ponto de chegada do próprio relato.

Música e tempo

Minha primeira tentativa de leitura do social no interior do musical carrega as marcas da perspectiva teórica que a informava. Tal perspectiva vinha sendo decantada em minha formação pelo contato constante, ainda que pouco sistemático e descontínuo, com os autores que conhecera dez anos antes e que, desde então, passaram a acompanhar e orientar as minhas reflexões. Estava às voltas com o debate epistolar em que Adorno acusava Benjamin de "subestima[r] a tecnicalidade da arte autônoma e superestima[r] a da arte dependente" (ADORNO, 2012, p. 212) quando acreditei encontrar na obra de Charles Mingus aquele tão procurado ponto cego em que, em seus próprios termos, a crítica adorniana ao jazz tornaria forçoso o

⁵ Cf., p. ex., Bourdieu (2007), Canclini (1998), Freyre (1998), Hollanda (1992), Williams (2011) e Zumthor (2018).

Música Popular em Revista	Campinas, SP	v. 8	e021015	2021

³ Cf. Molina (2017) e Costa (2018).

⁴ Cf., p. ex., Campos (1974), Dias (2000), Favaretto (1996), Garcia (2012), Mammì et al. (2004), Matos (1982), Moura (1995), Napolitano (2001), Naves (2000), Sandroni (2001), Sodré (1998), Tatit (1995), Wisnik (2008) e Zan (2001).

reconhecimento do potencial crítico dessa música. Ingenuidades à parte, o importante aqui é destacar que, desde essa primeira experiência, inscrevo minhas aventuras na trilha da crítica imanente. Esso significa que a obra, e apenas ela, é chamada a prestar contas a respeito de si mesma e que nenhum dos posicionamentos reconhecidamente críticos de um Mingus poderia ser simplesmente transposto a ela, nem como pressuposto. A dimensão a partir da qual parti em busca do social em uma de suas composições foi a do tempo.

O conjunto de textos adornianos sobre o jazz se estrutura em torno de alguns conceitos-chave. Um deles é o de *standard*, didaticamente elaborado em "Sobre música popular" e retomado, doze anos mais tarde, em "Moda atemporal: sobre o jazz". Numa formulação sintética extraída deste último ensaio, lê-se:

Assim como nenhuma peça de jazz conhece, em um sentido musical, a história, como todos os seus componentes podem ser desmontados e remontados, e como nenhum compasso segue a lógica do decurso musical, assim a moda intemporal torna-se parábola de uma sociedade planejadamente petrificada. (ADORNO, 1998, p. 121).

Essa radical inscrição do tempo social no musical se realiza justamente pela falta de distanciamento entre a produção musical e os imperativos mercadológicos; trocando em miúdos, pela falta de autonomia da primeira. Do ponto de vista social, a petrificação do tempo é produzida pelos mecanismos de contenção que impedem que os conflitos imanentes ao capitalismo se desdobrem, instaurando o dinamismo histórico capaz de superá-los. Entre esses mecanismos de contenção estão a indústria cultural e seus produtos. Assim, é essa temporalidade vazia e estática que se traduz musicalmente no jazz industrializado: encoberta por uma aparência de intenso dinamismo, ela se constitui no vazio deixado pela falta de uma real articulação entre os elementos aparentemente dinâmicos que a compõem. Recorri, então, ao "'Old' blues for Walt's Torin" de Charles Mingus para tentar desenvolver a ideia de que um movimento autorreflexivo se instaurou nessa música e impulsionou uma

⁶ Essa trilha se abriu, portanto, no cruzamento entre o referencial adorniano e o interesse pela música popular. Diferentemente de outras experiências críticas, como, por exemplo, as realizadas por Walter Garcia, que se inscrevem em e para além de Adorno em uma tradição intelectual uspiana arraigada no pensamento e nas obras de Antônio Cândido, Roberto Schwarrtz e cia., minhas coordenadas teóricas derivaram direta e fundamentalmente da leitura dos ensaios adornianos sobre música. Daí a importância que, "apesar dos pesares", esse autor cobra em um ensaio dedicado à música popular.

problematização de sua temporalidade estéril.⁷ Essa ideia era motivada pela própria experiência temporal dos compassos iniciais da seção temática dessa composição (Fig. 1), resultante da articulação entre a pulsação regular estabelecida pelos instrumentos de base e a textura polifônica criada pela improvisação coletiva dos instrumentistas de sopro, baseada na repetição irregular, do ponto de vista métrico, de um mesmo fragmento melódico.

Fig. 1: Transcrição dos compassos iniciais da seção temática de "'Old' blues for Walt's Torin"



Fonte: Elaboração do autor

Fig. 2: "Clichê" blues disparador da improvisação coletiva em "'Old' blues for Walt's Torin"



Fonte: Elaboração do autor

⁷ A dimensão irônica da expressão *old blues* – que, entretanto, não a esgota – remete à atualidade dos procedimentos empregados na própria composição. Isso se explicita logo na introdução que, longe do que se poderia esperar em um "velho blues", incursiona pelas experimentações performáticas que Mingus realizava em seus *workshops*.

	Música Popular em Revista	Campinas, SP	v. 8	e021015	2021
--	---------------------------	--------------	------	---------	------

O problema teórico que delineei gira em torno da leitura desses compassos: um clichê "blues" (Fig. 2) capaz de instaurar, momentaneamente, certa instabilidade métrica. Assim, bastou expandir essa leitura para alcançar a formulação daquele problema. Em um primeiro momento, essa expansão encobriu o todo da composição: a própria forma do blues como clichê era desestabilizada pela dinâmica interna de seus elementos constitutivos. Em um segundo momento, o todo da composição era tomado como caso exemplar de um movimento crítico imanente ao próprio *standard*: não seria a composição de Mingus uma expressão desse movimento autorreflexivo e autocrítico do jazz que problematizava sua temporalidade vazia? Finalmente, essa pergunta me possibilitava conectar a dimensão interna dos problemas musicais com os posicionamentos contundentes de Mingus diante do mercado musical do jazz norteamericano e, num plano mais amplo, aos movimentos de luta por direitos civis nos EUA.8

Música e forma

Ainda às voltas com as primeiras formulações de uma crítica imanente da música popular pela leitura do *blues* de Mingus, deparei-me com uma afirmação de Adorno que destoava do tom predominante em seus textos mais conhecidos sobre o jazz. Em uma coleção de estudos intitulada *Current of Music*, que constitui parte da extensa pesquisa empírica sobre a música de rádio da qual participava, há um artigo em que Adorno analisa dois *hits*. Das considerações prévias à análise, separei o seguinte fragmento:

Quanto mais o escopo de uma composição é limitado por padrões estandardizados, mais sutis – necessariamente – são os meios os quais o compositor tem que empregar se ele quiser alcançar alguma caracterização verdadeira [...] o padrão standard, que na música popular é onipresente,

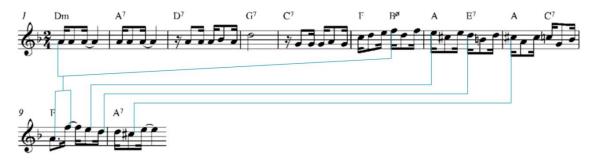
⁸ Para escrever este ensaio em torno de minhas experiências de crítica imanente, retomei o esboço que havia engavetado há quase dez anos. Essa retomada, que conduziu a argumentação por caminhos bem diferentes dos que foram delineados inicialmente, deu origem ao artigo "Sinais dos tempos: a crítica musical de Adorno e o jazz negro de Mingus" (LIMA REZENDE, 2021).

Música Popular em Revista	Campinas, SP	v. 8	e021015	2021

permite ao compositor a realização de suas intenções essenciais apenas na forma dos mais discretos desvios [...]. (ADORNO, 2009, p. 329-330).

Minha próxima experiência de crítica imanente partiu dele. Desta vez, o problema se constituiu em torno da música de Pixinguinha, mais especificamente de como, a partir de uma forma musical altamente convencionalizada, foi possível ao compositor traduzir em música problemas que tocavam o cerne da formação da sociedade carioca de inícios do século XX. A questão da forma foi, então, deslocada da discussão mais ampla sobre a indústria cultural para incidir sobre o vínculo entre norma social e norma musical. Em outras palavras, situei-a no ponto de interseção entre um ideário hegemônico de cultura, que se traduzia em consumo musical, e práticas sociais populares que se reorganizavam em torno dessa forma musical. Daí derivei a ideia de tratar a forma musical como norma social, e a investigação caminhou no sentido de interpretar como, por meio de "discretos desvios", Pixinguinha foi capaz de romper seu aspecto mecânico e, ao subjetivá-la, dar forma ao problema do lugar do negro no projeto civilizador posto em prática pela elite carioca. Essa questão, portanto, só vem à tona na medida em que a análise toma os aspectos convencionais da forma como um problema diante do qual se explicita o sentido da ação criativa subjetiva. E ela se mostrou significativa tanto no plano da superfície (Fig. 3) quanto no plano estrutural (Fig. 4):

Fig. 3: Condensação das notas estruturais do primeiro segmento de oito compassos da seção A de "Os cinco companheiros" na figura melódica dos compassos iniciais do segundo segmento



Fonte: Lima Rezende (2014)

inversão de fragmento do inciso inicial material contrastante formador na formação do material contrastante da G7 segunda quadratura da seção A do motivo inicial da seção B Seção A Seção B Afirmação da tonalidade Tonicização da dominante Início de sentença Continuação Reafirmação da tonlidade pela relativa Cadência Cadência Reafirmação variada da tonalidade (evocação da tonalidade inicial) + continuação terminação conclusiva fraca inicia a quadratura contrastante Elm/Gl F7 terminação suspensiva. fragmento não inicia a quadratura de continuação aproveitado na cadência Bb7 Seção C retomada conclusiva do Início de sentença Continuação fragmento do inciso inicial! Reafirmação da tonlidade + continuação

Fig. 4: Esquema analítico-formal de "Proezas de Sólon"

Fonte: Lima Rezende (2020)

Esses são apenas dois dentre vários exemplos que construí para embasar minha argumentação, e todos apontavam na mesma direção: em Pixinguinha, não se tratava da negação ou da subversão da cultura dominante, mas da luta por reconhecimento e pela inclusão democrática das pessoas negras no projeto civilizador colocado em prática pela elite carioca do período. Num momento de revisão dessas análises (LIMA REZENDE, 2020), pude aprofundar o exame da conduta composicional de Pixinguinha ao compará-la com a de outro expoente da Belle Époque carioca, Ernesto Nazareth.

A figura melódica cadencial da terceira seção de "Proezas de Sólon", de Pixinguinha, como fruto de uma complexa trama de fragmentações, variações e recombinações de perfis melódicos ao longo de toda a composição (Fig. 4), é

	Música Popular em Revista	Campinas, SP	v. 8	e021015	2021
--	---------------------------	--------------	------	---------	------

aparentada ao inciso melódico inicial de "Tenebroso", de Nazareth (Fig. 5). Entretanto, a análise demonstra que, nesta peça, e em sentido oposto ao que sucede na composição de Pixinguinha, todas as energias composicionais são concentradas na elaboração cadencial.

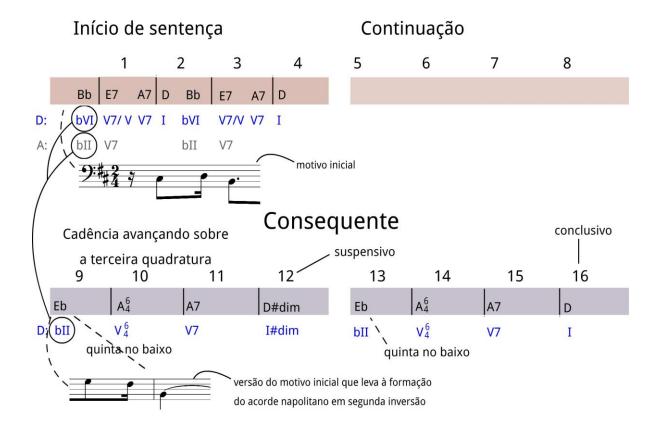
Fig. 5: Figura melódica anunciadora da cadência em "Tenebroso"



Fonte: Lima Rezende (2020)

Fig. 6: Esquema analítico-formal da seção A de "Tenebroso"

Antecedente



Fonte: Lima Rezende (2020)

Música Popular em Revista	Campinas, SP	v. 8	e021015	2021

Assim, as conclusões desse estudo comparativo apontaram para o predomínio do momento aparente da sociedade da Belle Époque no manejo da elaboração formal em Nazareth e, ao mesmo tempo, sublinharam a importância da dimensão estrutural nas elaborações de Pixinguinha.

A obra literária de outro nome marcante desse período também ajudou, do ponto de vista comparativo, a balizar o sentido dessa ação criativa de Pixinguinha. E, novamente, foi a crítica imanente, amparada desta vez nos escritos de Antônio Cândido, que me serviu de guia. Negando explicitamente o momento de elaboração estético-formal dos dados da realidade e, com isso, valores caros ao programa literário da Academia de Letras e ao ideário de cultura que ela representava e defendia (CÂNDIDO, 1989, p. 41), Lima Barreto negava também a possibilidade de convergência racial democrática.

Ao comentar esse aspecto crítico da prosa de Lima Barreto, que impregnava a própria construção literária, Cândido sugere que, quanto mais se procede "como se o fato e a elaboração não fossem de todo distintos" (CÂNDIDO, 1989, p. 39), mais frágil é a realização artística.9 A leitura do ensaio de Cândido reforçava minha convicção de que a crítica imanente alcançava seus melhores resultados nas obras em que o momento convencional do material trabalhado estivesse subordinado ao momento subjetivo. Essa convicção fundamentou-se, inicialmente, na leitura dos textos em que Adorno praticava a crítica imanente da "música séria" e, em seguida, abrigou-se na própria matriz desse aspecto do pensamento adorniano. Num texto de juventude sobre dois poemas de Hölderlin, que antecede o ensaio sobre As afinidades eletivas de Goethe - que causou grande impacto sobre Adorno -, Walter Benjamin afirma: "São precisamente as realizações mais frágeis da arte aquelas que se referem ao sentimento imediato da vida [...] quanto mais diretamente o poeta procura converter a unidade da vida em unidade artística sem transformá-la, mais ele se revela inepto" (BENJAMIN, 2011, p. 16). Apesar das diferenças, foi exatamente a esse ponto do texto de Benjamin que a leitura do ensaio de Cândido me remeteu: a passagem da vida para

⁹ Segundo Cândido, o ideal de Lima Barreto "é a representação direta da realidade [...]. É como se a sua consciência artística decorresse do desejo polêmico de não ter consciência artística propriamente dita" (CÂNDIDO, 1998, p. 40).

Música Popular em Revista	Campinas, SP	v. 8	e021015	2021

a arte. Com isso, na medida em que a eficácia do método se limitava à explicitação do sentido dos "discretos desvios" inscritos em um material altamente convencional, evidenciavam-se para mim os limites das experiências de crítica imanente com a obra de Pixinguinha.

Os limites da crítica imanente

Alcançar na prática, e não por princípio, os limites da crítica imanente no estudo da música popular também era uma forma de conhecer o objeto de estudo. Essa prática levou-me a superar falhas importantes em minha formação no que se refere aos métodos e referenciais dos campos da teoria e da análise musicais, pois entre minha ambição teórica, por um lado, e os conhecimentos e as ferramentas metodológicas que possuía para 11ealiza-la, por outro, havia um grande hiato. Os estudos sobre Pixinguinha foram um importante avanço nesse sentido, já que me levaram a aprofundar meus conhecimentos sobre forma, harmonia, sintaxe etc. Eles me permitiram entender também a importância da forma musical, em sentido denso e não como esquema abstrato, para a história do choro, sobretudo a tensão histórica entre aparência e prática que ela carregava. Como ocultamento do elemento indesejável presente nas formas de sociabilidade em torno do choro, a forma musical abrigou essa tensão interna e a fez atravessar as décadas. Num momento de inflexão na história do gênero, Jacob do Bandolim revisitou a gravação original de uma das peças canônicas do repertório do choro, e o sentido de sua ação era inequívoco:

Fig. 7: Transcrição dos compassos iniciais da seção C de "Rosa" na gravação do Grupo Pixinguinha, 1917



Fonte: Lima Rezende (2014)

Música Popular em Revista	Campinas, SP	v. 8	e021015	2021

Fig. 8: Transcrição dos compassos iniciais da seção C de "Rosa" na gravação do conjunto liderado por Jacob do Bandolim, 1959



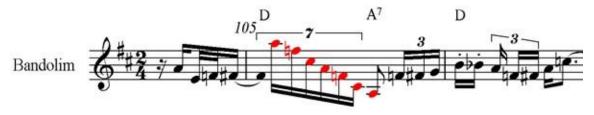
Fonte: Lima Rezende (2014)

Tratava-se, antes de tudo, de neutralizar os aspectos dissonantes do passado, 10 seja no âmbito das práticas "esculhambadas", seja no do polimento da própria forma. Entretanto, esse momento de inflexão também carregava suas próprias tensões internas, de modo que a forma musical se viu enfeixada pelas disputas entre tradição e modernidade que recobriam a vida musical carioca desde, pelo menos, os anos centrais da década de 1950. Tal enfeixamento acarretou o seu enrijecimento, pois, diante das transformações pelas quais passava o samba, a forma musical se tornou o último bastião da defesa da tradição, representando o lastro com o que havia de essencial no passado musical. Impedidas de se desenvolver no interior de um material musical enrijecido, as iniciativas modernizadoras se manifestavam, frequentemente, em procedimentos musicais (ligados a arranjos, figurações melódicas, inflexões harmônica etc.) que estabeleciam relações de tensão com a forma tradicional. Um exemplo disso são os comentários melódicos que Jacob do Bandolim faz entre os silêncios da melodia principal:

¹⁰ São notáveis, na performance do Grupo Pixinguinha, os desencontros entre a harmonia sugerida pelo desenho melódico e os acordes efetivamente executados pelos músicos acompanhantes (Fig. 7). É igualmente notável, no plano composicional, o emprego da nota Lá bemol sobre o acorde de Sol dominante, que, apesar da suavização da sonoridade pela inversão do baixo, representa um traço estilístico destoante. Na performance do grupo de Jacob do Bandolim, ambos os aspectos são neutralizados, seja pelo planejamento harmônico cuidadoso do acompanhamento, seja pela estetização e pelo desvelamento da nota dissonante com a qual a melodia repousa sobre o acorde da dominante (Fig. 8). Para uma análise mais detalhada, conferir o quinto capítulo do livro *A história (des)contínua: Jacob do Bandolim e a tradição do choro* (LIMA REZENDE, 2020).

Música Popular em Revista	Campinas, SP	v. 8	e021015	2021

Fig. 9: Transcrição dos compassos 105-106 de "Naquele tempo" na gravação de Jacob do Bandolim (1962), min. 3:10



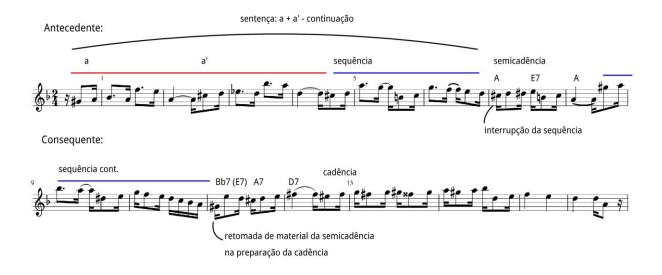
Fonte: Lima Rezende (2014)

Nesses casos, a crítica imanente é capaz de revelar, por negativo, que algo impede o movimento de subjetivação da forma. Se na Belle Époque esse "algo" remetia à hegemonia da cultura de elite, por um lado, e às formas de sociabilidade que se organizavam em torno do choro, por outro, esses aspectos exteriores, em meados do século XX, são interiorizados, e a norma se torna autoimposta em nome do respeito a uma tradição inventada. A defesa dessa "tradição" exigiu que grandes esforços fossem dispensados para a conservação de seus traços "essenciais" diante dos influxos desestabilizadores do presente – sejam eles "modernizadores" ou "comerciais" – e, ao mesmo tempo, para a lapidação de seus elementos indesejados.

Mas a crítica imanente permitiu também explicitar os momentos afirmativos nos quais a ideia de tradição alcança uma expressão particular no interior do material musical. Em "Ternura", composta por Jacob do Bandolim em seus anos finais de vida, encontramos uma estratégia de elaboração do formato período (Fig. 10), que remete ao proceder daquele que o próprio Jacob ajudara a canonizar (e, portanto, a enrijecer criativamente) como monólito da tradição: Pixinguinha.

2021

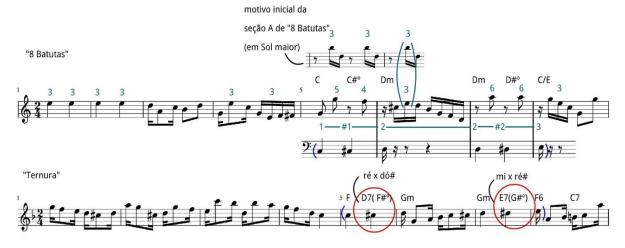
Fig. 10: Elaboração do formato período na seção inicial de "Ternura"



Fonte: Lima Rezende (2020)

É interessante notar como, na seção B, a formação do material contrastante não se dá a partir da imitação do proceder composicional de Pixinguinha, como no exemplo destacado anteriormente. Em vez disso, a figura do compositor é invocada e sua emergência abrupta interrompe o movimento de elaboração interna da forma. Assim, essa invocação cria tensões com a própria dinâmica interna da composição, visíveis na relação entre melodia e acompanhamento harmônico (Fig. 11).

Fig. 11: Invocação de Pixinguinha na quadratura contrastante do antecedente de período da segunda seção de "Ternura"

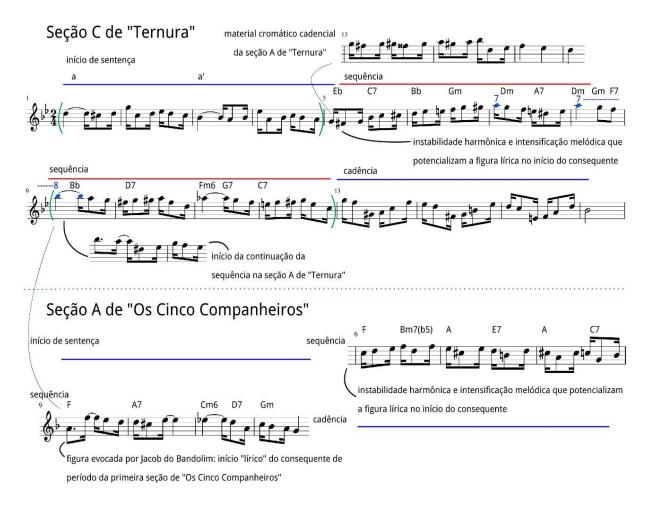


Fonte: Lima Rezende (2020)

Música Popular em Revista	Campinas, SP	v. 8	e021015	2021

Uma terceira emergência de Pixinguinha se faz notar nessa composição. Nos moldes de seu proceder composicional, a seção C retoma, de maneira inventiva, materiais apresentados na primeira seção para compor a quadratura semicadencial do antecedente de período. A instabilidade harmônica e a intensificação do movimento melódico sequencial, adornado cromaticamente, preparam a emergência de uma figura lírica que, sem perder os fios de coerência que a mantêm unida à dinâmica interna da própria composição, evoca a silhueta de Pixinguinha no clímax da peça (Fig. 12).

Fig. 12: Evocação de Pixinguinha no início do consequente de período da terceira seção de "Ternura"



Fonte: Lima Rezende (2020)

Tal evocação já havia se anunciado no segmento cadencial da seção anterior, mas sem a mesma expressividade no tratamento melódico. Nessa anunciação (Fig. 13), os traços de Pixinguinha se revelam como elo entre Jacob do Bandolim e a figura que o próprio bandolinista também contribuiu para alçar ao posto de lastro da tradição: Ernesto Nazareth. A tradição como aparência de continuidade com o passado ganhava, assim, uma configuração expressiva no interior da própria composição.

início da cadência de "Tenebroso"

Bbm6

F

início da cadência de "Ternura"

b6

Bb

início da cadência de "Ternura"

Fig. 13: Evocação da "tradição" em "Ternura"

Fonte: Lima Rezende (2020)

A forma como problema composicional

Acompanhar a luta de Jacob do Bandolim em defesa da tradição do choro conduziu-me a um ponto nodal: "Chega de Saudade". As repetidas vezes em que a composição aparece em sua trajetória – 1959 e o encontro com Jobim, 1964 e o registro no LP *Jacob Revive Sambas Para Você Cantar*, 1967 e a orquestração de Radamés Gnattali para o LP que viria a ser o *Vibrações*, e, finalmente, a performance ovacionada (e repetida) com o Zimbo Trio em 1968 – são apenas indícios de sua importância na trajetória do bandolinista, e para além dela. No âmbito discursivo, Jacob defendia a ideia de que o valor da composição de Tom Jobim e Vinicius de Moraes residia em seu conteúdo tradicional, desvirtuado pela interpretação bossa-novista. Mas é a passagem do âmbito discursivo para o prático-musical que traz à tona a centralidade de "Chega de Saudade" para a história da música popular no Brasil. Vou direto ao ponto: a

Música Popular em Revista	Campinas, SP	v. 8	e021015	2021

reconversão do moderno em tradicional, almejada por Jacob, entra em tensão com a estrutura interna da composição de Jobim num momento central da forma e falha em um ponto decisivo (Fig. 14 e 15):

Fig. 14: Reprodução dos compassos 57 a 67 da partitura autógrafa de "Chega de Saudade" com dedicatória a Jacob do Bandolim, com cifras adicionadas pelo autor



Fonte: Lima Rezende (2018)

Fig. 15: Transcrição aproximada da rearmonização utilizada por Jacob do Bandolim (1963). A numeração dos compassos segue a partitura autógrafa de Tom Jobim.



Fonte: Lima Rezende (2018)

Se a harmonização de Jacob, como tentativa de evitar certos procedimentos associados com as práticas bossa-novistas, não é capaz de alcançar a reconversão tradicionalista da composição sem deixar restos, ela se mostra especialmente problemática no ponto crucial de fechamento da forma, a dominante cadencial no penúltimo compasso. É interessante notar como esse problema reaparece, anos mais

Música Popular em Revista	Campinas, SP	v. 8	e021015	2021

tarde, no arranjo de Radamés Gnattali para o disco que o bandolinista nunca chegara a gravar (Fig. 16). Se em 1964 o acorde de sétima dominante (A7) entra em choque com as notas da melodia (Si, Ré e Fá sustenido), a solução encontrada por Radamés para colocar em prática a reconversão desejada por Jacob implicou não somente uma mudança do caráter cadencial, tornado plagal, como também da própria melodia.

Fig. 16: Reiteração cadencial, resolução plagal e bemolização da nota Si nos compassos finais de "Chega de saudade" no arranjo de Radamés Gnattali



Fonte: Lima Rezende (2014)

A impossibilidade da reconversão de "Chega de Saudade" não se deve a aspectos fortuitos da composição, pois, no melhor Jobim, a forma canção é sempre um problema composicional, nunca algo dado de antemão. A essa conclusão apontava o estudo prévio sobre esse compositor que realizei, em parceria com Rafael dos Santos, sobre a canção "Bonita". Esse estudo demonstrou que a composição pode ser entendida como um verdadeiro exercício de reconstrução e justificação da forma canção em torno de valores caros ao romantismo. Ganhou destaque, nessa análise, a dimensão "natural" dos problemas estético-ideológicos, seja no âmbito da importância que a ecologia teve na trajetória de Jobim como ponto de fuga para a vida dura, seja no âmbito da metáfora organicista como princípio criativo. Em relação a esta última, nota-se como os compassos iniciais de "Bonita" lançam o problema em torno do qual

Música Popular em Revista	Campinas, SP	v. 8	e021015	2021

se desdobrará toda a composição (Fig. 17), como a planta que se desenvolve a partir da semente que, entretanto, já contém em germe a sua forma adulta.

Fig. 17: Contraposição entre os acordes de Lá menor e Mi bemol maior como "semente" a partir da qual germina a forma em "Bonita"



Fonte: Lima Rezende e Santos (2014)

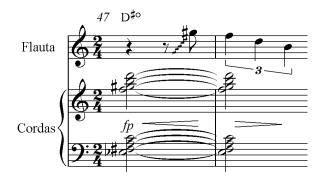
A arbitrariedade com que os acordes de Lá menor e Mi bemol maior são colocados em relação logo na introdução da composição é o motor principal que movimenta o desenrolar das relações harmônicas (Fig. 18 e 19).

Fig. 18: Elaboração da relação de trítono no início da seção A de "Bonita"



Fonte: Lima Rezende e Santos (2014)

Fig. 19: Antecipação e potencialização da resolução nos compassos finais pela emergência da escala octatônica, que contém as notas Mi bemol e Lá, no início da seção B de "Bonita"

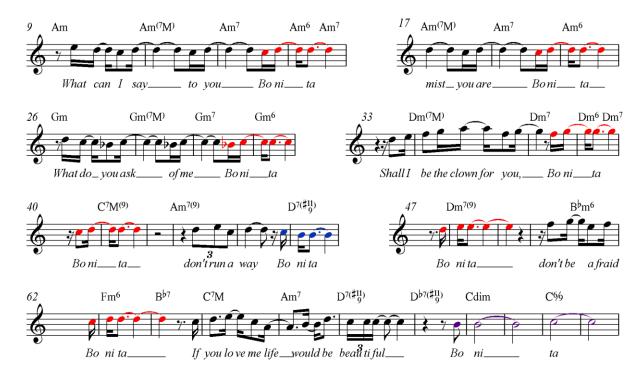


Fonte: Lima Rezende e Santos (2014)

Música Popular em Revista	Campinas, SP	v. 8	e021015	2021

Mas não é apenas no plano harmônico que se desenrola esse processo de progressiva construção da forma. A sensível, evitada ao longo de toda a elaboração melódica, aparece justamente no ponto culminante que concentra e libera as energias composicionais: a resolução final do acorde de Dó diminuto, que contém em si a tensão inicial entre Lá e Mi bemol, sobre o acorde de Dó com sexta e nona.

Fig. 20: Explicitação do vínculo existente entre figuras melódica e poética e da superação do conflito musical a elas relacionado



Fonte: Lima Rezende e Santos (2014)

"Bonita" nos fala de um ideal de beleza buscado na harmonização (em sentido amplo) das desproporções e assimetrias, criada pelo progressivo desdobramento e pela equalização das tensões que movimentam a forma. Na medida em que isso se fez evidente por meio da análise de sua materialidade musical, uma conclusão importante sobre o proceder de Jobim se impôs: a relação entre melodia e letra se estabelece a partir da autonomia do discurso sonoro-musical. Mais ainda: na medida em que esse ideal de beleza se pauta também pela "bela aparência", que oculta o processo de constituição da obra numa aparente naturalidade e espontaneidade da forma, a poesia se transforma numa comentadora interessada dos processos musicais e, assim, passa a ser também um importante componente dessa névoa que encobre o

Música Popular em Revista	Campinas, SP	v. 8	e021015	2021

domínio próprio dos problemas internos que estruturam a obra: "*mist you are,* Bonita". Isso me leva de volta a "Chega de Saudade".

Música, tempo e forma: a potência da crítica imanente

Nos momentos finais de sua conferência tardia sobre "O problema da análise musical", Adorno alcança uma caracterização positiva da atividade do analista. Seu produto, a análise, "é em si uma forma em seu próprio direito, como a tradução, a crítica e o comentário, como um daqueles meios pelos quais a própria obra se desdobra. A obra necessita análise para que seja revelado o seu teor de verdade [Wahrheitsgehalt]" (ADORNO, 1998, p. 176). Essa fala, proferida em fevereiro de 1969, explicita os inequívocos laços que mantêm o pensamento do palestrante unido com a matriz em torno da qual, nos anos de juventude do autor, tomou forma. No já citado ensaio sobre As afinidades eletivas de Goethe, Benjamin diferencia comentário e crítica: o primeiro se volta para o estudo do teor coisal [Sachlichgeheit]¹¹¹ da obra literária, enquanto o segundo indaga pelo seu teor de verdade [Wahrheitsgehalt]. Adverte, porém, que essa indagação só pode alcançar sua verdadeira formulação por meio do comentário, ou seja, pelo correto estudo do teor coisal. Peço licença para citar um trecho extenso das considerações metodológicas que antecedem o estudo do romance goethiano:

A crítica busca o teor de verdade de uma obra de arte; o comentário, o seu teor factual [coisal]. A relação entre ambos determina aquela lei fundamental da escrita literária segundo a qual, quanto mais significativo for o teor de verdade de uma obra, de maneira tanto mais inaparente e íntima estará ele ligado ao seu teor factual [coisal]. Se, em consequência disso, as obras que se revelam duradouras são justamente aquelas cuja verdade está profundamente incrustada em seu teor factual [coisal], então os dados do real na obra apresentam-se, no transcurso dessa duração, tanto mais nítidos aos olhos do observador quanto mais vão se extinguindo no mundo. Mas, com isso, e em consonância com a sua manifestação, o teor factual [coisal] e o teor de verdade, que inicialmente se encontravam unidos na obra, separam-se na medida em que ela vai perdurando, uma vez que este último sempre se mantém oculto, enquanto aquele se coloca em primeiro plano. Consequentemente, torna-se cada vez mais uma condição prévia para todo

¹¹ Sigo aqui a tradução proposta por Jeanne Marie Gagnebin. Conferir, por exemplo, Gagnebin (2011).

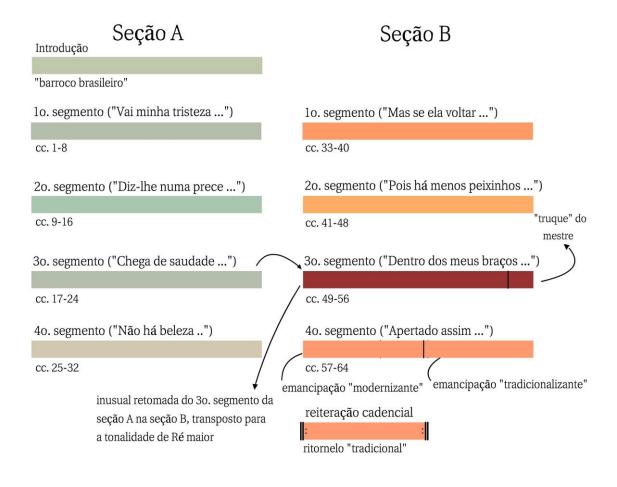
Música Popular em Revista Campinas, SP v. 8 e021015 2021

crítico vindouro a interpretação do teor factual [coisal], isto é, daquilo que chama a atenção e causa estranheza. (BENJAMIN, 2009, p. 12-13).

Desde 2011, quando realizei a primeira de várias tentativas de decifrar esse estudo benjaminiano, essas palavras acompanham minhas experiências de crítica imanente como um alerta: se a tarefa da crítica é indagar pelo teor de verdade de uma obra de arte, oferecerá a música popular um terreno fértil para o seu exercício?

Em 2014, meu estudo sobre a tentativa de reconversão tradicionalista de "Chega de Saudade" terminou com a conclusão de que as resistências impostas pela canção indicavam que ela, de fato, não era "tradicional" mas constituía uma instigante tradução do problema da modernização socioeconômica mediada pelas tensões e pelos conflitos que organizavam a esfera específica da produção de música popular. Com a sensação de que o estudo fora interrompido, mas não terminado, retomei-o alguns anos mais tarde. O ponto de partida foi reorganizar o material e a forma de apresentação para colocar em primeiro plano as relações entre modernização socioeconômica e as questões internas à esfera musical. A partir disso, a análise foi abrindo espaço no argumento para explicitar como a canção foi capaz de oferecer uma tradução dessas questões em problemas especificamente composicionais, situados no tratamento dos materiais. Assim, em torno da inusual retomada do terceiro verso da seção A no segmento pré-cadencial da seção B, e do "truque" criado por Jobim para transformar, como num passe de mágica, a extensa e expressiva configuração tradicional da canção em um intenso e igualmente expressivo momento conclusivo moderno, recoloquei o ponto de chegada do meu estudo anterior (Fig. 21 e 22).

Fig. 21: Esquema analítico simplificado de "Chega de Saudade"



Fonte: Lima Rezende (2018)

Fig. 22: Comparação entre os terceiros segmentos das seções A e B de "Chega de saudade"

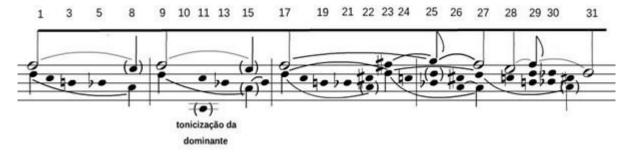


Música Popular em Revista Campinas, SP v. 8 e021015 2021

À medida em que avançava no estudo do "teor coisal", reforçava-se não apenas a convicção de que a transcendência de "Chega de Saudade" para a história da música popular no Brasil encontrava sua justificação nas relações internas à própria música, mas também a incômoda constatação de que, em última instância, a canção não fez mais do que replicar, no âmbito dos problemas musicais, a ideologia da modernização mágica e sem rupturas dos "50 anos em 5" (que marcou o governo JK). Ou seja, a busca do "teor de verdade" na música popular encontrava um novo desmentido.

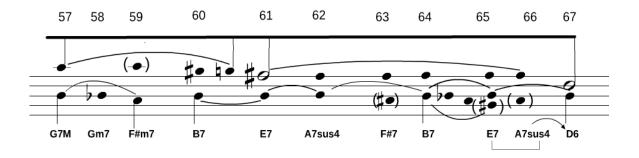
Mas o estranhamento causado pela figura da dominante esvaziada, reiterada no ritornelo final, ainda exigia um tratamento analítico mais adequado. O problema se colocava, então, na elaboração composicional do segmento cadencial da seção B, onde ocorre a conversão mágica e sem rupturas do tradicional em moderno no emprego das dissonâncias. Com o foco dirigido às relações de superfície do tratamento melódico e harmônico, o argumento se desenvolvia em torno da transformação linear e abrupta dos materiais que, criando uma disparidade estilística, resultou na estabilização do material melódico em torno da tríade de Si menor e, consequentemente, levou à formação da figura esvaziada da dominante. Mas a atenção dirigida às camadas mais profundas das relações estruturais revelou que, ao mesmo tempo em que emancipava as dissonâncias modernizadoras no plano da superfície, também reconstruindo, no nível estrutural, a dissonância tradicionalizante da sexta acrescentada sobre o acorde da tônica. E, assim como ocorreu em relação a outros aspectos importantes da composição, foi a comparação com o tratamento dado ao material tradicional da primeira seção que ajudou a reforçar o sentido da elaboração dos materiais tradicional e moderno no segmento cadencial (Fig. 23 e 24).

Fig. 23: Redução da seção A explicitando a linha de terça, a formação da sensível e as vozes internas que ornamentam a dominante



Fonte: Lima Rezende (2018)

Fig. 24: Redução do clímax e do início do ritornello explicitando a linha de terça, a ausência da sensível e da nona e a emancipação da sexta



Fonte: Lima Rezende (2018)

Vê-se, portanto, que o esvaziamento da dominante conclusiva da composição não é produto apenas dos desequilíbrios estilísticos resultantes de uma modernização abrupta, mas responde também a uma potente busca pela conciliação dos materiais. Pois não se trata apenas de uma transformação mágica e sem rupturas de um em outro, mas também da possibilidade de convivência, justificada composicionalmente, do tradicional com o moderno.

Mas o fluxo dessa harmonia (em sentido amplo) se interrompe diante da dominante esvaziada. Ela corresponde àquilo que Benjamin chamou de o "sem expressão": o momento da composição que interrompe o fluir da "bela aparência". Pois, se o artesanato musical de Jobim se pautava por uma concepção tradicional de

Música Popular em Revista	Campinas, SP	v. 8	e021015	2021

obra de arte, é natural que, em suas melhores criações, as categorias fundamentais dessa arte também estejam atuando e, portanto, possam ser verificáveis pela crítica. Cabe a esta, portanto, formular sua pergunta fundamental, dirigida a compreender "se a aparência do teor de verdade se deve ao teor factual [coisal] ou se a vida do teor factual [coisal] se deve ao teor de verdade" (BENJAMIN, 2009, p. 3). E, para respondê-la, é necessário indagar pelo lugar da "bela aparência" na obra. Se é certo que a verdade só se manifesta velada pela "bela aparência", o teor de verdade emerge no momento em que, na obra, a verdade deixa de se confundir com a aparência. Assim, em "Chega de Saudade", o teor de verdade revela-se justamente no momento em que a busca por uma modernização conciliatória falha. Assim, a esperança de conciliação não se mistura com aparência de conciliação, e, ao manter verdadeira a esperança, a obra se torna algo mais do que a tradução de uma ideologia desenvolvimentista.

A condição da crítica

A obra de arte precisa da crítica, pois, fechada em si mesma, a imagem inerte do mundo que ela projeta permanece na escuridão. Essa imagem é indiferente à história cronológica,¹² que a carrega, mas, ao mesmo tempo, na medida em que possibilita que o teor coisal se separe do teor de verdade e o envolva, essa história prepara a crítica que lançará luz ao interior da obra. A distância histórica, portanto, aumenta o poder da crítica (BENJAMIN, 2009, p. 13). Essa reflexão metodológica dirigida à atividade do crítico de arte remete à própria condição da crítica: as obras só podem ser verdadeiramente compreendidas quando a realidade que está na base de sua configuração já desapareceu do céu da história. Enquanto os dados da realidade que foram elaborados pela criação artística ainda estão vivos, o teor coisal e o teor de verdade permanecem indistintos. Sendo assim, "[p]ara o poeta, assim como para o

¹² Ao explorar o conceito de Origem em Walter Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin tece comentários sobre a relação entre os fenômenos originários e a história que iluminam a discussão que aqui encaminho. Neles, segundo a autora, "[h]istória e temporalidade não são [...] negadas, mas se encontram, por assim dizer, concentradas no objeto: relação intensiva do objeto com o tempo, do tempo *no objeto*, e não extensiva do objeto *no tempo*, colocado como por acidente num desenrolar histórico heterogêneo à sua constituição" (1999, p. 11).

Música Popular em Revista	Campinas, SP	v. 8	e021015	2021
				-

público de sua época, não é bem a existência, mas, na verdade, o significado dos dados do real na obra que irá manter-se sempre oculto" (BENJAMIN, 2009, p. 14). Em relação a "Chega de Saudade", pode-se dizer que é justamente quando a conciliação como força político-social estruturante da sociedade brasileira entrou em declínio que a composição exibe sua significação mais profunda. Isso levanta a questão sobre a própria condição da crítica que pratico.

Segundo Benjamin, em obra na qual me deterei na seção final deste artigo, o termo crítica imanente surge pela primeira vez no pensamento filosófico sobre arte na teoria da primeira geração de românticos (BENJAMIN, 1993, p. 85). Ele pressupõe o deslocamento da figura tradicional do "juiz da arte" pela do "crítico de arte", com o qual eram superados "todos os princípios sólidos e critérios de julgamento" (BENJAMIN, 1993, p. 60) canonicamente estabelecidos: na teoria dos românticos, a atividade crítica se tece nas tendências imanentes à própria obra. Consequentemente, "na medida em que não existam em geral tendências internas, a crítica imanente seria impossível" (BENJAMIN, 1993, p. 85). Esse ponto de partida metodológico implica o próprio sentido do julgamento crítico,

Pois o valor da obra depende única e exclusivamente do fato de ela em geral tornar ou não possível sua crítica imanente. Se ela é possível, se existe, portanto, na obra uma reflexão que se deixa desdobrar, absolutizar e dissolver-se no *médium* da arte, então é uma obra de arte. A simples criticabilidade de uma obra representa um juízo de valor positivo sobre a mesma; e este juízo não pode ser proclamado por uma pesquisa à parte, mas, antes, apenas pelo *factum* da crítica mesmo, pois não há nenhuma outra medida, nenhum critério para existência de uma reflexão senão a possibilidade de seu desdobramento fecundo que se chama crítica. (BENJAMIN, 1993, p. 86).

Assim, "crítica de arte" e "crítica imanente" apontam inevitavelmente para a autonomização da própria obra de arte:

[...] o conceito de crítica de Schlegel não conquistou apenas a liberdade com relação às doutrinas estéticas heterônimas [;] antes, ele possibilitou isso apenas pelo fato de ter posto um outro critério de obra de arte que não a regra: o critério de uma determinada construção imanente da obra mesma. [Ele o fez com o conceito] *médium* de reflexão, e da obra: como um centro de reflexão. Desta maneira, ele assegurou, do lado do objeto ou da conformação, aquela autonomia no campo da arte que Kant, na crítica desta, havia conferido ao juízo. O princípio cardinal da atividade crítica desde o romantismo, o julgamento da obra segundo seus critérios imanentes, foi conquista com base em teorias românticas [...] Com esta teoria romântica, um conceito de obra

exatamente determinado tornou-se então um conceito correlato do conceito de crítica. (BENJAMIN, 1993, p. 80).

Se avançamos nos desdobramentos dessas ideias, retomaremos por outro ângulo às considerações relativas à necessidade da crítica brevemente comentadas com referência no ensaio sobre o romance goethiano. Na tese agora examinada, Benjamin destaca que a crítica

[...] é uma conformação, que na verdade, quanto à sua procedência, é ocasionada pela obra, mas que, em seu perdurar, é independente dela. Como tal, ela não pode por princípio ser diferenciada da obra de arte. [... e, mais adiante, conclui:] Esta crítica é, enquanto processo, assim como enquanto conformação, uma função necessária da obra clássica. (BENJAMIN, 1993, p. 113-114).

Tomada em seus fundamentos, é possível dizer que tal função é o desdobramento da reflexão que conformou a obra, pois "[a] tendência imanente da obra e o correspondente critério de sua crítica imanente são a reflexão que está em sua base e que se manifesta em sua forma" (BENJAMIN, 1993, p. 85). Um novo avançar conduziria à própria dissolução da obra de arte como consequência da atividade crítica:

[...] a reflexão abarca precisamente os momentos centrais, isto é, gerais da obra e submerge-os no *médium* da arte [...]. Para tanto, esta nada mais deve fazer do que descobrir os planos ocultos da obra mesma, executar suas intenções veladas. No sentido da obra mesma, isto é, em sua reflexão, deve ir além dela mesma, torná-la absoluta [...] para os românticos, a crítica é muito menos o julgamento de uma obra do que o método de seu acabamento [...] (BENJAMIN, 1993, p. 77). O verdadeiro leitor deve ser o autor ampliado (BENJAMIN, 1993, p. 76).

Convém, aqui, ao invés de avançar na teorização dessa dissolução da arte em sua Ideia, retroceder para dar atenção ao ponto em torno do qual se estrutura todo o conceito de crítica de arte e articular sistematicamente com a teoria do conhecimento dos primeiros românticos: a reflexão. Logo no início da obra, Benjamin recorre à definição de Fichte, segundo a qual "[a] ação da liberdade, pela qual a forma [saber] torna-se a forma da forma, como seu conteúdo, e retorna para si mesma, chama-se reflexão" (BENJAMIN, 1993, p. 31), para afirmar que "a reflexão, no sentido dos românticos, é pensamento que engendra sua forma. [... isso, para os românticos, ocorre] constantemente, e constitui antes de tudo não o objeto, mas a forma, o caráter

Música Popular em Revista	Campinas, SP	v. 8	e021015	2021

infinito e puramente metódico do verdadeiro pensar" (BENJAMIN, 1993, p. 39). E é justamente a forma estética, nos escritos de juventude de Schlegel, que se apresenta como modelo puro da reflexão, já que o objeto sobre o qual esta se debruça [a própria obra] já é em si reflexão. Daí a definição segundo a qual

[a] tarefa da crítica de arte é o conhecimento no *médium* de reflexão da arte. Para ela valem todas aquelas leis que existem no geral para todo o conhecimento de objeto no *médium* de reflexão [...]. Crítica é, então, como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma. O sujeito da reflexão é fundamentalmente a conformação artística mesma, e o experimento consiste não na reflexão sobre uma conformação, que [...] não poderia alterála essencialmente, mas no desdobramento da reflexão, isto é, para os românticos: do espírito, em uma conformação. Na medida em que a crítica é conhecimento da obra de arte, ela é o autoconhecimento desta; na medida em que ela julga, isto ocorre no autojulgamento da obra. Nesta última determinação, a crítica ultrapassa a observação. Revela-se aí a diferença entre o objeto artístico e o natural que não admite julgamento algum. (BENJAMIN, 1993, p. 74).

No início deste artigo relacionei a possibilidade da crítica imanente com o grau de subjetivação, vale dizer de autorreflexividade, da obra. Esse tema tangencia um aspecto decisivo da história da música popular no Brasil, que vem sendo discutido de maneira ampla e ininterrupta, e em relação ao qual não me deterei. Quero apenas sublinhar que o movimento de autorreflexividade que se instaurou na produção cancioneira desde pelo menos meados da década de 1950 é a condição histórica fundamental para a emergência da linhagem de estudos em música popular à qual me referi no início deste artigo. Esta linhagem se conforma e se reconhece na mesma medida em que se debruça reflexivamente sobre a constituição imanente de seus objetos. Assim, ainda que seja algo errático e tateante no que se refere aos seus marcos teóricos e metodológicos, ela se assenta no terreno sólido dessa produção musical autorreflexiva, frente a qual delimita sua tarefa e da qual retira o sentido de sua existência. Sua Origem é "Chega de Saudade".13

¹³ Jogo aqui com o conceito de Origem segundo a leitura de Benjamin em *Origem do drama barroco alemão* (1984). Sintetizando um viés da discussão em torno dessa leitura, Coli destaca que "todo objetivo almejado no instante histórico, toda meta a partir da qual o objeto se origina é o que permanece como uma promessa de realização interna à sua estrutura. Essa meta é originária, e portanto incorruptível. 'Origem é o alvo': o significado dessa enigmática frase de Karl Kraus pode ser agora entendido: o objeto é definido em termos de estrutura – e, assim, simultaneamente em termos de história – pelos alvos almejados em seu instante originário. Todo objeto tende a um fim, que é a atualização das metas

Música Popular em Revista	Campinas, SP	v. 8	e021015	2021

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. On the problem of musical analysis. *Music Analysis*, v. 1, n. 2, p. 169-187, July 1982.

ADORNO, Theodor. *Prismas*: crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998.

ADORNO, Theodor. Current of Music. London: Polity, 2008.

ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter. Correspondência: 1928-1940. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.

BENJAMIN, Walter. Origem do Drama Barroco Alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. O conceito de crítica de arte no romantismo alemão. São Paulo: Edusp, 1993.

BENJAMIN, Walter. Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe. São Paulo: Ed. 34, 2009.

BENJAMIN, Walter. Escritos sobre mito e linguagem. São Paulo: Ed. 34, 2011.

BONITA. Intérprete: Tom Jobim et al. Compositor: Tom Jobim. In: A CERTAIN Mr. Jobim. New York: Warner Bros, 1967. 1 CD, faixa 1.

BOURDIEU, Pierre. A distinção: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

CAMPOS, Augusto de. O balanço da bossa e outras bossas: 1968-1974. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas Híbridas. São Paulo: Edusp, 1998.

CÂNDIDO, Antônio. A Educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1989.

estabelecidas estruturalmente pela configuração histórica que o produziu. Com outras palavras, todo objeto tende à atualização de sua Origem." (COLI, 2009, p. 50). Reforçando o teor histórico do conceito em Benjamin, Gagnebin afirma que "a origem não designa somente a lei 'estrutural' de constituição e totalização do objeto, independentemente de sua inserção cronológica. Enquanto origem, justamente, ela também testemunha a não realização da totalidade. [...] ela remete [...] a uma temporalidade inicial e resplandecente, a da promessa e do possível que surgem na história" (GAGNEBIN, 1999, p. 14).

Música Popular em Revista	Campinas, SP	v. 8	e021015	2021

CHEGA de saudade. Intérprete: Jacob do Bandolim *et al.* Compositor: Tom Jobim e VinIcius de Moraes. *In*: JACOB revive sambas para você cantar. Rio de Janeiro: RCA, 1964.

COHN, Gabriel (org.). Theodor Adorno: sociologia. São Paulo: Ática, 1993.

COLI, Anna Luiza. A origem (*Ursprung*) como alvo e o método interpretativo de Walter Benjamin. *Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, v. 1, jun. 2009.

COSTA, Fabiano Araújo. Música Popular Brasileira e o Paradigma Audiotátil: Uma Introdução. *RJMA: Revista De Estudos Do Jazz e Das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português 1, n. 1, 2018.

DIAS, Márcia Tosta. *Os Donos da Voz*: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália*: alegoria, alegria. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1996.

FREYRE, Gilberto. Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob regime de economia patriarcal. Rio de Janeiro: Record, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e Narração em Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Comentário filológico e crítica materialista. Trans/Form/Ação, Marília, v. 34, p. 137-154, 2011.

GARCIA, Walter. *Bim Bom*: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GARCIA, Walter. *Melancolias, mercadorias*: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

LIMA REZENDE, Gabriel S. S. O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro. 443 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

LIMA REZENDE, Gabriel. O truque do mestre: a crise da modernização em "Chega de saudade". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 70, p. 121-148, 2018.

LIMA REZENDE, Gabriel. *A história (des)contínua*: Jacob do Bandolim e a tradição do choro. São Paulo: Alameda, 2020.

Música Popular em Revista	Campinas, SP	v. 8	e021015	2021

LIMA REZENDE, Gabriel. Sinais dos tempos: a crítica musical de Adorno e o jazz negro de Mingus. *Musica Theorica*, Salvador, v. 6, n. 1, p. 263-302, 2021.

LIMA REZENDE, Gabriel; SANTOS, Rafael dos. "Bonita": natureza e romantismo, forma e canção em Tom Jobim. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 59, p. 97-128, 2014.

MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa-nova. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 34, p. 63-70, 1992.

MAMMÌ, Lorenzo; NESTROVSKI, Arthur; TATIT, Luiz. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar*: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MOLINA, Sérgio. *Música de montagem*: a composição de música popular no pós-1967. São Paulo: É Realizações, 2017.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2001.

NAQUELE tempo. Intérprete: Jacob do Bandolim *et al.* Compositor: Pixinguinha. *In*: PRIMAS e bordões. Rio de Janeiro: RCA, 1962.

NAVES, Santuza Cambraia. Da bossa-nova à tropicália: contenção e excesso na música popular. *Revista brasileira de ciências sociais*, São Paulo, v. 15, n. 4, p. 35-44, 2000.

"OLD" blues for Walt's Torin. Intérprete: Jazz Workshop. Compositor: Charles Mingus *In*: OH YEAH. New York: Rhino Entertainment Company, 1961. 1 CD, faixa 8.

ROSA. Intérprete: Grupo Pixinguinha. Compositor: Pixinguinha. *In*: DISCOS da Casa Edison. Rio de Janeiro: Casa Edison, 1917.

ROSA. Intérprete: Jacob do Bandolim *et al.* Compositor: Pixinguinha. *In*: GRAVAÇÕES realizadas na Rádio MEC. Rio de Janeiro: MEC, 1959.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 2001.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TATIT, Luiz. O cancionista: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1995.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. Música popular: um tema em debate. São Paulo: Ed. 34, 1997.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 1995.

WILLIAMS, Raymond. Cultura e materialismo. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

WISNIK, José Miguel. Maxado Maxixe: o caso Pestana. São Paulo: Edifolha, 2008.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS Revista Científica*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 105-122, 2001.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. São Paulo: Ubu, 2018.

Submetido em: 22/08/2021 Aprovado em: 22/11/2021 Publicado em: 04/01/2022