

O livro de Carlos Calado "O Jazz como Espetáculo" é um ótimo guia tanto para jazzófilos quanto para iniciantes neste gênero musical, talvez o mais fecundo de toda a tradição da música norte-americana. Uma tradição que marca o povo negro daquele país e deu a todo o mundo músicos do porte de um Louis Armstrong, Duke Ellington e Billie Holiday. Calado traça o percurso do jazz buscando nas raízes africanas, principalmente naquelas ligadas à tradição religiosa caribenha, como o "voodoo", o ponto de partida de um extenso trabalho

Charlie 'Bird' Parker

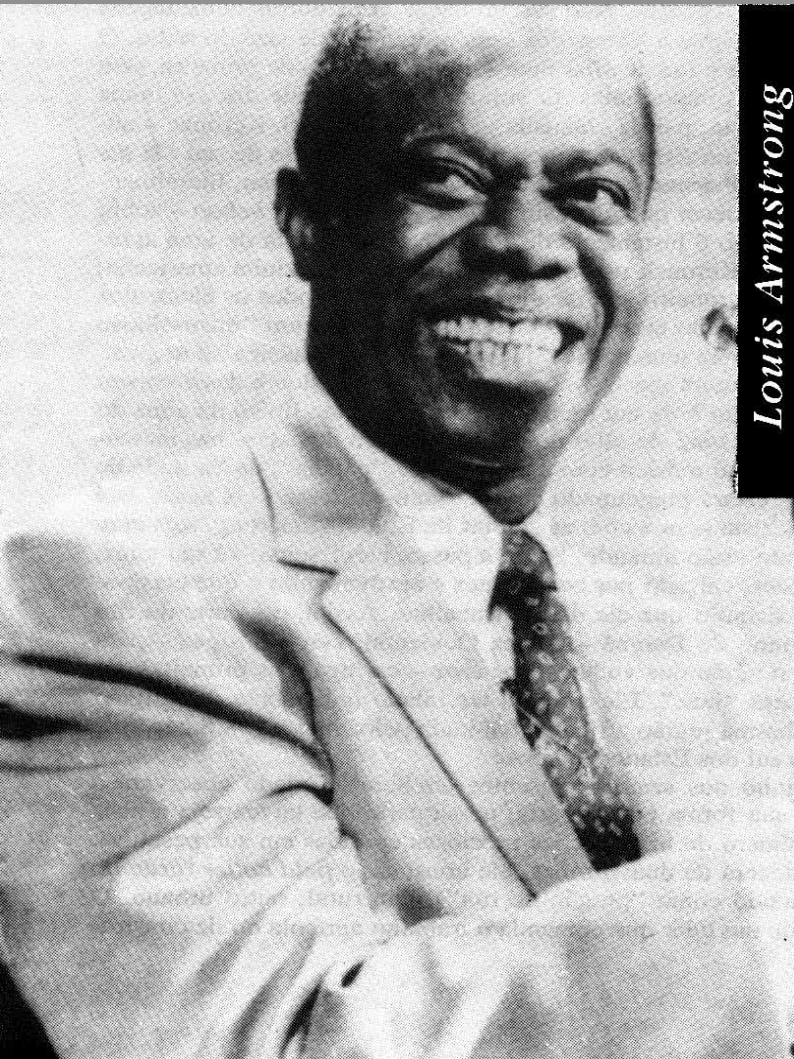


Miles Davis





*John Coltrane*



*Louis Armstrong*

Um forte  
apelo à alma  
negra  
americana,  
que se  
chama jazz

FRANCISCO COSTA

A primeira coisa a se dizer do livro de Carlos Calado é que ele é um livro necessário. Necessário por várias razões. A primeira delas é pelo fato de que trata metodicamente da evolução de um gênero musical tipicamente norte-americano que, ao contrário do que se pode presumir, é muito ouvido no Brasil, embora muito pouco sobre ele aqui se escreveu. A segunda questão é decorrência da primeira: pelo fato de tratar o tema metodicamente, esse mesmo desenvolvimento cronológico coloca o leitor diante de uma espécie de “história do jazz”, sem paralelo em nossa literatura especializada. Há ainda outro ponto importante, a tese central – e periférica – do livro caminha como unha e carne com seu próprio título, “jazz como espetáculo”. Três razões, entre muitas, suficientes para qualquer ouvinte de jazz sem preconceito se aproximar do livro. E as duas últimas me parecem as melhores, justamente por sua honestidade.

Honestidade parece ser também uma característica de Calado, jornalista que realiza no caderno “Ilustrada” do jornal *Folha de S. Paulo* um dos trabalhos mais sérios de que tenho conhecimento. Um trabalho que é possível acompanhar diariamente, com críticas de discos e shows de jazz assinadas, entrevistas com medalhões do metiê, trabalho de descobertas e redescobertas. É uma questão apenas de conferir. O crítico Carlos Calado é também instrumentista. Sua paixão, se sabe, é o saxofone – daí que seu texto normalmente cresça e ganhe mais pulmão quando ele trata, por exemplo, do trabalho de saxofonistas importantes como Charlie Parker, John Coltrane e Dexter Gordon. (Aqui, cabe um parêntese: foi quase “imperdoável” não ter saído um texto de Calado quando Dexter morreu, há pouco.) Mas pulmão é o que não falta a seu texto, trate-se de *dixieland*, *blues*, *bebop*, *free jazz*, *fusion* ou *funk*. Há sempre uma observação inteligente, uma notícia atenta, um “causo” para dar mais pique e sabor a um artigo. O texto jornalístico de Calado não desconhece a palavra *swing* (que pode ser traduzida livremente como balanço). Uma prova do que afirmo está em seu primeiro livro, *Jazz ao Vivo* (Editora Perspectiva também), coletânea de seus textos jornalísticos.

## JAZZ COMO ESPETÁCULO

Para começar, é preciso dizer que *O Jazz como Espetáculo* tem dois nomes fazendo a apresentação, Jô Soares e Sérgio Augusto. Não seriam necessárias outras homenagens ao autor. O texto de Jô tem o balanço e a leveza dos seus programas de jazz do rádio. O de Sérgio Augusto é mais intimista e faz desfilar uma série de músicos de primeira, sem esquecer acontecimentos históricos importantes. O volume, propriamente dito, se inicia com uma citação do escritor e poeta, pai da chamada geração *beat*, Jack Kerouac – autor de livros antológicos como *Pé na Estrada* (foi como saiu aqui o título de seu *On the Road*, o que se vai fazer?), *The Dharma Bums* (*Os Vagabundos do Dharma*, literalmente) e *Doctor Sax*. Não se deve esquecer que a poesia *beat* se articulou via *bebop* – sobre isso se fala mais adiante. A citação é justamente de *Pé na Estrada* e fala de uma apresentação de jazz presenciada por Kerouac no *saloon* de alguma cidadezinha americana, numa de suas muitas viagens de caroneiro, em meados dos anos 40. Todos os elementos do jazz estão af: o palco, um grupo no caso meio matuto – nota para um “maravilhoso saxofonista”, o público delirante com uma música que arrebatava. Uma música de negros.

Durante todo o livro Calado tentará mostrar como surgiu, se articulou e desenvolveu um gênero musical que é conhecido hoje em todo o mundo e produto típico da alma do povo negro. Além disso, Calado estará de olho no teatro, no jogo de palco, nas máscaras, nos personagens, na relação do músico com a platéia, nos “papéis”, na “atitude de jazzman” (“homem-de-jazz”), estará preocupado com a “auto-expressão”. Calado está preocupado com a pose do jazzista – seja com as caretas de Louis Armstrong, seja com a indiferença de Parker, quando estão atuando. Passo a passo, ele desenvolve seu tema, suas idéias, fornece informações, calçado por boas fontes e aproveitando o que elas podem lhe proporcionar dentro daquilo que ele deseja trabalhar. Assim, ele parte do rito africano, particularmente oriundo do Daomé – África Ocidental, como designa – para mostrar que os elementos da religião dos vudus – *voodoos* – carregam as primeiras sementes daquilo que um dia será “jazz”. Ele poderia ter falado igualmente da religião dos orixás, provenientes da mesma região africana, habitada pelos mesmo iorubás, que foram “transportados” para o sul dos Estados Unidos.

Depois de tratar com carinho dos sempre presentes tambores, Calado observará o canto negro da América em sua forma embrionária, nessa parte que talvez seja a mais interessante do livro, pelo número de informações preciosas contidas em sua pesquisa. Esse canto embrionário acontecerá de duas formas, ele constata: o *field holler* (grito do campo) e o *street cry* (traduzido como “pregão de rua”). Um rural, outro urbano. O primeiro, articulado a partir de um líder que comanda o trabalho agrícola ou de constru-

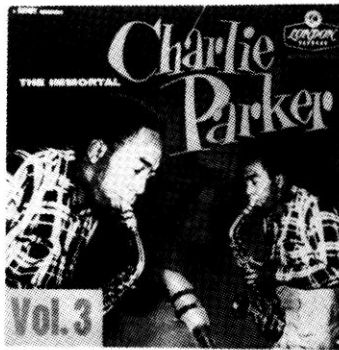


ção, trabalho pesado – há uma rápida e interessante referência a respeito do *field holler* numa entrevista do escritor James Baldwin, de quem mais tarde falo a respeito, contida num livrinho intitulado *O Protesto Negro*, de entrevistas com Baldwin, Malcolm X e Martin Luther King, realizadas por Kenneth Clark e lançado aqui em 1963, pela Editora Laemmert do Rio (editado no mesmo ano nos EUA por The Beacon Press). No segundo caso, o *cry*, como é mais conhecido, parece ser universal, acontecendo seja na Europa, seja no Brasil, através de “vendedores em carroças, afiadores de tesoura, garotos jornaleiros e negociantes de ferro velho”. Há ainda a “canção de trabalho” (*work song*), cuja maior característica é a funcionalidade.

O livro de Carlos Calado relaciona ainda o “*ring shout* (dança religiosa de procedência africana), o *song-sermon* (sermão cantado), a *jubilee* (canção de caráter alegre e rítmico), a *gospel-song* (canção evangélica urbana) e o *spiritual*”. Todas matrizes do jazz.

#### NOTA PARA O BLUES E PARA O “FUNERAL NEGRO”

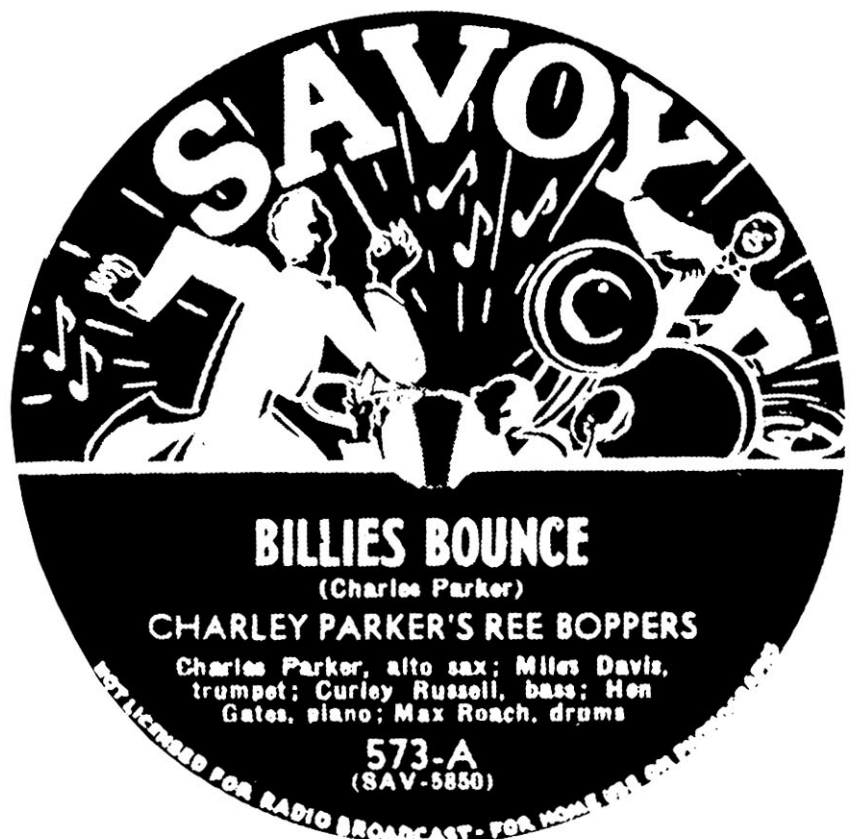
Costuma-se dizer que o jazz, via *blues*, nasceu em New Orleans, capital do estado sulino de Louisiana, colonizada por franceses. Esta afirmação de modo geral provoca urticária nos jazzófilos e críticos do gênero. Calado não é exceção. Menciona o fato, rapidamente acrescentando que a discussão sobre o local exato de nascimento do bebô é irrelevante, mas assinala que a coisa toda começou naquela região, por todas as suas características sociais e econômicas. Porém, o autor não está preocupado com a questão, e se o leitor quiser enveredar por esse terreno também, uma boa fonte é um volume da coleção “A Vida Cotidiana”, da Editora Companhia das Letras, intitulado *No Mundo do Jazz*. O autor é François Billard e seu livro se caracteriza por uma vasta coleção de “causos” – deliciosos, diga-se de passagem – envolvendo monstros sagrados do jazz (sem se preocupar com a cronologia, Billard vai e volta a New Orleans, como quem vai de casa para o trabalho e vice-versa). Em *O Jazz como Espetáculo*, Carlos Calado, ao tratar do *blues*, faz uma observação importante que é preciso ler com atenção: “O *blues* é a manifestação musical negra que pela primeira vez não se dirige, prioritariamente, ao coletivo; ele instaura, antes de tudo, uma reflexão do *bluesman* consigo mesmo, um monólogo interior a respeito de sua condição humana. Ótima definição que explica o ritmo lento e as le-



Abaixo, o baterista Max Roach; ao lado, capa do disco de Parker da coleção *The Immortal*, da gravadora London Records; na outra página, o também baterista Art Blakey



Banco de Dados





**Três figuras antológicas do jazz: nesta página, o saxofonista Dexter Gordon e o trompetista genial, precocemente falecido em 1972, Lee Morgan; na seguinte, uma enciclopédia viva do jazz, o também trompetista Roy Eldridge**

tras sempre carregadas de dor que o caracterizam. É a partir daqui que tudo mais vai se articular.

Se o negro americano não conheceu a complacência dos colonizadores portugueses, como por exemplo aqui no Brasil, para com sua religião, e se seus rituais foram seguidamente enterrados pelo homem branco, o fato é que no final do século XVIII o negro sulino norte-americano começa a se cristianizar, mostra o autor, e a procurar as seitas protestantes que mais se adaptavam à sua forma de viver e pensar. Nesse sentido, seu encaminhamento, mais informal, em direção à seita dos batistas, rendeu frutos magníficos. Um deles, Calado comenta em *O Jazz como Espetáculo*, o “funeral negro”, ainda hoje cultuado, como se percebe através da recente comédia estrelada por Steve Martin e Lily Tomlyn, *Um Espírito Baixou em Mim*. O “funeral negro” nasceu em New Orleans e se caracterizava por ter uma banda tocando marchas fúnebres acompanhando o féretro até o cemitério. Mas era no retorno, na saída do cemitério, a umas duas quadras dele, que as coisas “aconteciam”. Os músicos atacavam um *ragtime*, ritmo que aqui está muito associado ao compositor e tecladista Scott Joplin. Música alegre, dançante, saltitante, ligada aos cabarés e bares de New Orleans. Então acontecia quase um carnaval: a multidão invadia as ruas, todo mundo dançava e cantava. É que seria uma injustiça para com o defunto apenas chorarem sua morte e se esquecerem dos momentos alegres que haviam vivido juntos. Esta segunda parte era um verdadeiro acontecimento, porque previsivelmente a maioria queria mesmo era se divertir. Calado faz a justa apreciação da contribuição do “funeral negro” ao jazz.

Nesse ponto já se explicou que os negros, tendo seus instrumentos musicais originais – de percussão – reprimidos e sendo essencialmente um povo musical, tiveram que se voltar para os instrumentos europeus para poderem se expressar. Surgiu então, no começo do século, o gênero *new orleans*. Diz Calado: “O *new orleans* traz uma característica formação instrumental. Um *cornet* ou trompete lidera o grupo, expondo os temas e assumindo o papel principal quanto à melodia. Fazendo o papel de contraponto, na região mais grave, aparece o trombone. E para completar, no chamado ‘trio solista’ ou ‘linha de frente’, há um clarinete, que também improvisa e contrapontua na região mais aguda (...) cuidando da retaguarda vem a seção rítmica: um baixo de sopro, ou seja, uma tuba ou sax baixo (só mais tarde passou-se a usar o baixo de cordas); um banjo ou um violão, cuidando dos acordes; uma bateria simples marcando o ritmo bastante rígrado; e, só posteriormente, o piano”. Já estão af os instrumentos que sacralizarão o jazz – se poderia adicionar ainda o vibrafone.

A partir do *new orleans* caminha-se para o *dixieland*, para o *chicago*, para o *swing* e todo o resto, com competência. É preciso observar que Calado, inteligentemente, não vê a função dançante do jazz como coisa negativa, como tantos críticos. O que é bom. Sua defesa mesma da dança como dinamismo do espetáculo é muito bem colocada. A integração do jazz no mundo dos espetáculos, o que vale dizer da mídia, não é um passo falso, ou uma degradação para o músico. Estou plenamente de acordo. Aqui, apenas um reparo, seria preciso uma defesa mais vincada do nome de Louis Armstrong, o genial trompetista nascido no gueto de New Orleans, órfão muito cedo e dono de uma voz que talvez não apareça outra em toda a história do jazz.

Satchmo (seu apelido) foi escarnecido pela crítica na década de 40 – como lembra Calado – e até mesmo sofreu ataques dos próprios negros pela sua complacência diante dos brancos, mas não se deve esquecer que o homem – que nasceu em 1900 – se ergueu dos cabarés de New Orleans e hoje é um nome conhecido em todo o planeta. Que Armstrong – que teve a coragem e honradez de se casar com uma prostituta – abriu, sozinho com seu trompete, o caminho para que milhares de homens de sua raça e cor encontrassem trabalho digno e um lugar no mundo e na arte. Que a facilidade com que fazia suas caretas e micagens no palco, seu dom de *entertainer*, de *showman*, é o resultado de uma dolorosa experiência de vida que o ensinou a não dar murros em ponta de faca. Porque, no fim das contas, quando ouvimos o som do seu trompete ou a sua voz, sempre nos perguntamos: como é possível tanta beleza numa voz – rouca, por sinal –, no som de um trompete? O instrumento que se torna extensão do próprio músico, do verdadeiro músico – como diz Calado e no que concordo inteiramente – que é Armstrong, parte de sua alma, exatamente como acontece com sua voz. Isso talvez fique mais evidenciado no livro. Por sinal, este é o caso ainda de outra portentosa intérprete e compositora, Billie Holiday, que também dizia que o importante era transformar a voz em instrumento – e de preferência, no caso dela, num instrumento como o sax de Lester “Prez” Young.

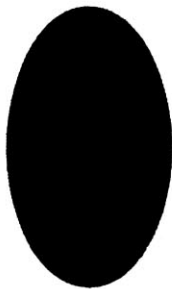
## FINALMENTE BEBOP

No panteão do jazz estão muitos nomes mitológicos – Armstrong é um, Holiday outro e Duke Ellington um terceiro –, mas há um bamba que botou pra quebrar e tem o estatuto de homem que mudou o curso do jazz: o incrível saxofonista Charlie “Bird”



Foto clássica de Dizzy Gillespie, bochechas imensamente estufadas e o piston que leva sua marca registrada, na outra página; nesta, um dos selos mais badalados do mundo do jazz, o da gravadora Blue Note, criada em 1939

BLUE NOTE®



Parker. Parker passou pelo jazz como Jimmi Hendrix passou pelo rock, meteoricamente, e botando tudo de ponta-cabeça. Calado, numa aguçada observação, vê neste músico o homem que jogou o jazz “na modernidade” e mudou completamente a “atitude de *jazzman*”. Com Bird – e também o fenomenal Dizzy Gillespie – o jazz deixou de ser dançante, deixou de ser o *swing* executado pelas grandes orquestras, as *big bands*, e se tornou “música de câmara”, música para ouvir. Vários fatores concorreram para a mudança e talvez as principais tenham sido econômicas e morais. O *bebop* aconteceu em meados da década de 30 e havia uma Segunda Guerra Mundial já se pronunciando. Por outro lado, os músicos, nessa altura, já haviam organizado seus sindicatos com normas rígidas. O *bebop* foi uma resposta brilhante a um estado de coisas que transformou o *jazzman* num homem impenetrável, no palco, impassível. Impassibilidade que logo ganhou um nome, *cool*. Não há mais platéia, não há mais dança, há apenas o som, executado por jovens e ousados músicos imóveis que exigem de si mesmos e dos ouvintes extrema concentração. Essa guinada da música negra chamou para si um bando de outros jovens, brancos, insatisfeitos com o *establishment*, o modo de vida norte-americano (também conhecido como *way of life*), que logo se identificaram como *beats*, tendo Kerouac e Allen Ginsberg à frente.

Bem, o próprio texto de Calado é *cool*, avançando e articulando impassível suas idéias, juntando em feixes os dados para corroborar sua análise, que se mantém distante do objeto estudado, por força das circunstâncias – é um trabalho acadêmico, pois. De qualquer forma, é preciso dizer o óbvio: que a atitude *cool* só era mantida no palco, porque fora dele os homens que a elaboraram, com a exceção notável de Gillespie que nunca ligou muito para poses, foram verdadeiros dilapidadores da própria existência. A heroína ou qualquer outra droga marcam essas vidas musicalmente geniais. Parker se arreventou – o argentino Júlio Cortázar, num de seus melhores contos, *O Perseguidor*, conta como se deu seu aniquilamento; o trompetista Miles Davis, que Calado costuma chamar de “camaleão”, devido à espantosa versatilidade de sua arte, conta em *Miles Davis – a Autobiografia*, escrita em parceria com Quincy Troupe (Editora Campos, lançamento recente), como entrava e saía da droga (por sinal, Miles, da última vez que topou de frente com a heroína ficou quase cinco anos sem gravar, voltando de forma arrasadora em 1980 com um disco primoroso intitulado *The Man with the Horn*. Dexter Gordon também teve problemas seríssimos que o tiraram do eixo – ele quase interpreta a si mesmo no filme *Round Midnight*, num papel que, inclusive, foi indicado para Oscar de melhor ator pela Academia de Hollywood. Art Blakey, o grande mensageiro do jazz, também não foi exceção.

Agora, os *beats*. *On the Road*, escrito em 37 por Kerouac, só conheceu a luz em 42. Manifesto de uma nova consciência da América, Kerouac – que cunhou a expressão “crise de gerações” – podia ser tudo, menos *cool*. Morreu de cirrose hepática, depois de se afastar amargamente dos amigos de poesia. William Burroughs é hoje, com mais de oitenta anos, quase um zumbi. Neil Cassady, o David Moriarty de *Pé na Estrada*, se arreventou logo nos primeiros anos. Já Le Roy Jones teve a sorte de se manter, é hoje crítico de jazz se não me falha a memória, e se tornou muçulmano negro. Mas não resta dúvida de que eles descobriram algo novo, e bom, apesar dos pesares. Se o leitor quiser, por exemplo, conhecer o tipo de crítica de jazz *beat* não deve deixar de procurar nos sebos um livro intitulado *Geração Beat – Antologia*, editado aqui pela Brasiliense em 1968. Nesse volume há uma crítica de Richard Barker, adepto *beat*, baterista profissional na Costa Oeste americana. Num texto sobre o Festival de Jazz de Monterey, de 1958, ele mostra claramente o novo comportamento crítico, comentando um daqueles famosos “duelos” de pesos-pesados, aqui entre Sonny Rollins, no sax-tenor, e Gerry Mulligan no sax-barítono: “Sonny permanecia imóvel e tranqüilo como uma estátua de Buda. Por toda a sala espalhou-se o murmúrio ‘Sonny sabe’. Mulligan parece ter percebido o que significava competir com aquela prodigiosa execução (...) a música tocada por Sonny sugeria baladas montanhesas e paisagens campestres. Era uma linha melódica clara e firme, quase tão singela como uma canção folclórica. Por seu lado, Gerry esforçava-se para acompanhá-lo”. O toque *beat* rendeu dividendos claros, como se vê.

### FREE JAZZ E MOVIMENTO NEGRO NA RUA

E chega-se ao que se percebe ser o grande amor de Carlos Calado, o *free jazz*, com seu representante maior, o também saxofonista John Coltrane. Para abordar esse estilo do jazz que dominou os anos 60, Calado recorre a uma manifestação de arte que depois desembocaria na performance: o *happening* (que pode ser traduzido como “acontecimento”). As colocações de Calado são muito bem pensadas nesse sentido, mas acho







Acima, cartaz de 1929 que anuncia um clássico da "imperatriz do blues", Bessie Smith, *St. Louis Blues*; ao lado, o legendário Duke Ellington, em foto da então "era do swing"; na outra página, no sentido horário, algumas *ladies* do jazz: Sarah Vaughan, Billie Holiday (em foto com Jimmy Davis, que compôs com ela o clássico *Lover Man*) e Ella Fitzgerald



Banco de Dados

ainda que há um outro fator que talvez possa ajudar o leitor a entender como o jazz pulou da atitude *cool*, impassível, do jazzista a la Sonny Rollins, a uma desenfreada e desesperada procura da visceralidade extenuante de um John Coltrane, mudando novamente, radicalmente, o jogo de cena do gênero.

Esse outro fator, penso, é o desenvolvimento do movimento negro na América que gerou nomes e atitudes tão diferentes como Martin Luther King e Malcom X, que gerou por exemplo o movimento dos Panteras Negras. É aqui que entra o escritor James Baldwin, quer se queira ou não. Baldwin, negro e homossexual, coloca nos seus livros todo o tormento do homem negro, que não encontra lugar na sociedade branca americana dos anos 60. Seu livro mais conhecido, ironicamente, é *Giovanni*, da década de 50, em que aborda o relacionamento de dois homens brancos na Itália. Há ainda *Marcas da Vida* (*Just above my Head*), entre outros. Mas talvez seu melhor romance, pela galeria de tipos e problemas apresentados, seja mesmo *Numa Terra Estranha* (*Another Country*) – minha edição é de 1970, Editora Globo. Nesse livro há um personagem negro, Rufus, baterista de jazz, que se suicida após um relacionamento desastroso com uma loira sulina. Ela, Leona, acaba num hospício. Rufus não se conforma por não poder sair livremente, como todo cidadão digno, com sua mulher. A condenação social está em toda parte. Acuado, ele é tragado por si mesmo.

Não à toa, Baldwin figura no livro de Clark mencionado no início. Ele funcionou como porta-voz da intelectualidade negra nos momentos mais difíceis – morreu em 88 – e era admirado por Norman Mailer, por exemplo, que é outra figura carimbada da América dos anos 40 para cá, e elaborou a teoria do *white negroe*, a teoria do negro-branco ou submisso. (O mesmo Calado conta que, numa entrevista coletiva com o “pai do *soul*” James Brown, o homem ficou possesso quando o chamaram de *negroe*, porque ele é *black*, negro puro – e isso em 89!) Em *Numa Terra Estranha* aparece também uma



figura que marcará os romances de Baldwin, Vivaldo, o branco não-racista e que tem sempre no toca-discos uma voz conhecida da música norte-americana, a cantora de *blues* Bessie Smith. Vez ou outra o narrador não agüenta e geme: “Chora, Bessie!”. E é possível ouvir o lamento, na página, pela condição segregada e denegrada do homem, da mulher, sem futuro. É possível ouvir o lamento da “imperatriz do *blues*”.

Os anos 60 foram explosivos em todas as frentes. Isso não está em causa. Cassius Clay ainda não entrou em contato com o líder muçulmano negro Elijah Muhammad, ainda não é Muhammad Ali. O pantera negra Eldridge Cleaver, partidário, como Malcolm X, de um estado negro armado dentro dos EUA, que não gostava de Baldwin e passou a adolescência estuprando garotas brancas, ainda não havia sido deportado para a Argélia. As coisas estavam explodindo na América, como já se contou tantas vezes. De alguma forma, isso poderia ter entrado em *O Jazz como Espetáculo*, para explicar o surgimento do *free* e toda liberdade que o jazz respirou nesse momento de sua trajetória.

### ACORDES BRASILEIROS E JAZZ

A parte final do livro de Calado, “Notas sobre a Música Popular e o Jazz” é oportuníssima no melhor sentido. O autor traça um paralelo entre a evolução do gênero norte-americano e as demais manifestações musicais no Brasil, entre elas o lundu, maxixe e samba. No tópico “A Música Instrumental dos Barbeiros”, em que se trata do que acabaria por dar as primeiras formações de “chorões”, há uma deliciosa citação do clássico *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, de 1852. Os barbeiros executavam “um repertório formado por dobrados, quadrilhas, fandangos, modinhas e lundus”. E observar a bossa-nova, como faz Calado, como um *bebop* do



**Miles Davis, no trompete, comanda uma das sessões de gravação de *The Birth of the Cool*, de 1949. Nesta sua banda, um noneto famoso, Kai Winding está no trombone; Lee Konitz faz o sax alto, Gerry Mulligan o sax barítono; Al Haig, piano; Bill Barber está na tuba; Junior Collins, o "french horn"; Joe Shulman, o baixo acústico (Max Roach, na bateria, não está na foto). Os arranjos do disco levam a assinatura de Gil Evans**

samba brasileiro, uma inovação que colocou o samba na modernidade, também me parece bem pensado.

As coisas só embolam um pouco o meio de campo quando o autor faz a aproximação de vudu com candomblé. Candomblé, como sentenciam o etnólogo Pierre Verger, é um sincretismo que ocorreu a partir da junção da religião iorubá – aquela dos orixás – com o catolicismo, havendo um certo fuzê quando Calado junta, aos dois no mesmo balaio, o espiritismo – que é outra história.

Descruzando essa linha, as observações sobre Pixinguinha – figura que tem sido um pouco rebaixada nos últimos tempos – são muito boas principalmente ao explicar que a obra maior do chorão, *Carinhoso*, foi primeiro concebida como jazz, como o próprio autor, que atuou vários anos na Europa, reconheceu e ficou anos na gaveta sem encontrar quem bancasse a gravação. Nota ainda para o que se diz sobre Severino Araújo e sua Orquestra Tabajara, Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal, com sua “música livre”.

No final a ousadia: Nouvelle Cuisine e The Heartbrakers, como expoentes do jazz brasileiro atual – como a redação final do texto é de 87, faltou, por exemplo, André Christovam e Rosa Maria, claro. E aqui, acho que outros dois intérpretes poderiam ter entrado, sem muita preocupação: um deles é Elba Ramalho, o outro é Oswaldo Montenegro – ambos de versatilidade e capacidade de incorporação da “africanidade” invejáveis. De uma forma ou de outra, o resultado final do livro de Carlos Calado é apreciável. A quantidade de informações, o roteiro traçado e a capacidade de trabalhar com nomes e citações (coisa sempre difícil quando se trata de um gênero que engloba desde um pianista como Jelly Roll Morton ao trompetista Lee Morgan, de um vibrafonista como Lionel Hampton a um Quincy Jones, homem que atua em todas as frentes sem temer ou se preocupar com gêneros, ou de guitarristas tão virtuosos como o francês Django Reinhardt e Stanley Jordan) transformam *O Jazz como Espetáculo* em um roteiro seguro e importante na literatura especializada, e mesmo fora dela, pois chega, em certos instantes, a extrapolar os limites que se impõe. *O Jazz como Espetáculo* confirma, como já se disse, o desenvolvimento de um trabalho sério, e que poucos se arriscam a fazer, pelo muito que temem de expor suas verdadeiras idéias e opiniões. Um risco que não tem envolvido o trabalho crítico de Calado. Felizmente.