



José Sanz, Jorge Guinle e os debates sobre o jazz na *Revista da Música Popular*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Adelcio Camilo Machado

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) – adelcio.camilo@gmail.com

Resumo: Durante a década de 1950, o jazz foi tema de amplos debates na crítica musical no Brasil. As ideias de José Sanz e de Jorge Guinle, ambos colaboradores da *Revista da Música Popular*, podem ser tomadas como representativas de certa polarização nas discussões. De um lado, Sanz defendia o jazz tradicional e negro como o único modo *verdadeiro* de se fazer jazz. De outro, Guinle buscava legitimar, em suas críticas, o emergente jazz moderno. O propósito deste trabalho é o de caracterizar o pensamento desses autores de forma a contribuir para uma discussão sobre as representações sobre o jazz no Brasil.

Palavras-chave: Crítica musical. Jazz tradicional. Jazz moderno.

José Sanz, Jorge Guinle and Debates About Jazz in *Revista da Música Popular* [Popular Music Magazine]

Abstract: During the 1950s, jazz was a very usual topic of discussion in Brazilian music critic. We can take the ideas of José Sanz and Jorge Guinle – both writers of the *Revista da Música Popular* [Popular Music Magazine] – as representative of a certain polarization in these discussions. On the one hand, Sanz defended the traditional black jazz as the only true way to do jazz. On the other, Guinle sought to legitimize, in his reviews, the emerging modern jazz. This paper intends to portray these authors' thoughts and contribute for a discussion about representations on jazz in Brazil.

Keywords: Music Critic. Traditional Jazz. Modern Jazz.

1. A música popular na imprensa e a *Revista da Música Popular*

Conforme aponta o jornalista e crítico musical Tárík de Souza (2006), desde o final do século XIX a música popular já tinha inserção nos periódicos. Em sua maioria, tais jornais e revistas traziam as partituras, as letras das canções ou anúncios ligados a lançamentos do nascente setor fonográfico¹. A partir da década de 1930, começa a se observar uma maior articulação do setor jornalístico com o radiofônico, que se expandiu muito a partir desse período, especialmente em decorrência do decreto assinado pelo presidente Getúlio Vargas em 01 de março de 1932 que autorizava as rádios a utilizar 10% de sua programação diária para veicular propagandas (ORTIZ, 2006: 39). Esse crescimento se expressa, por exemplo, no número de emissoras surgidas entre os anos 1930 a 1950. Enquanto ao final da década de 1920 o Brasil contava com apenas nove emissoras, no ano de 1950 esse número havia chegado a 300 (ORTIZ, 2006: 40). Dentre essas emissoras, algumas delas haviam sido criadas por empresas do ramo jornalístico. Esse foi o caso da Rádio Jornal do Brasil, que iniciou suas atividades em 1935, que era ligada ao jornal matutino de mesmo nome, o qual

havia sido fundado em 1891. Além dela, em setembro daquele mesmo ano, a cadeia jornalística Diários Associados, de propriedade de Assis Chateaubriand, fundava a Rádio Tupi (SAROLDI; MOREIRA, 2005: 29-30). Por fim, convém ainda destacar que a maior emissora radiofônica do período, a Rádio Nacional², que iniciou suas transmissões em 1936, também foi fundada pelo grupo empresarial A Noite, que atuava no ramo jornalístico e tinha, dentre seus produtos, o jornal homônimo e as revistas *A Noite Ilustrada*, *Carioca* e *Vamos Ler*.

Paralelamente à consolidação da radiofonia comercial, a música popular foi ganhando cada vez mais espaço nesse meio de comunicação, afastando-se da chamada “radiofonia educadora”, que privilegiava a música de concerto. A partir, principalmente, do sucesso do Programa Casé³, que estreou em 1932, muitos outros programas passaram a incorporar o repertório da música popular e a contratar intérpretes para se apresentarem. Avançando até a década de 1950, pode-se notar uma marcante presença de números musicais na programação radiofônica. Um exame da programação da Rádio Nacional de setembro de 1956, apresentado por Aguiar (2007: 160-3), revela a existência de 19 programas musicais, que só perdiam em quantidade para os de auditório, que chegavam a 22. Convém lembrar, entretanto, que os programas de auditório também traziam cantores e instrumentistas para se apresentarem.

Com o crescimento do setor radiofônico dos anos 1940 e 1950, a música popular e os profissionais ligados ao rádio foram progressivamente ampliando sua inserção no setor editorial, que também se expandia e diversificava no período⁴. Primeiramente isso se dava, em continuidade com o que havia sido feito em períodos anteriores, através de colunas específicas dentro de jornais ou revistas de assuntos gerais, como o *Jornal do Brasil* ou o *Última hora*. Além disso, o cenário radiofônico passou a ser tratado com mais detalhes em revistas mais voltadas para o mundo das artes e do entretenimento, como a revista *Carioca*. Por último, durante as décadas de 1940 e 1950, surgiram revistas dedicadas exclusivamente ao rádio e à música popular, dentre as quais se destacavam a *Revista do Rádio*, voltada para um público mais massificado e para veicular informações sobre a vida privada dos artistas⁵, e a *Revista da Música Popular*.

Ao contrário da *Revista do Rádio*, a *Revista da Música Popular*⁶ tinha o principal intuito de discutir o repertório da música popular. O editorial de sua edição de número 13, de junho de 1956, citado por Fernandes (2010: 140), salienta esse aspecto com clareza: “Já frisamos, e mais de uma vez, que esta REVISTA não publica notícias e artigos visando a vida particular de artistas ou notas comentando certos fatos escandalosos que, infelizmente,

ocorrem em nosso meio musical” (COLEÇÃO, 2006: 665, caixa-alta no original). O periódico tinha Lúcio Rangel como diretor-responsável e Pêrsio de Moraes no cargo de diretor-gerente, ambos também encarregados de redigir algumas colunas da publicação. A revista circulou de setembro de 1954 a setembro de 1956, produzindo um total de quatorze edições, lançadas em geral com periodicidade mensal, mas com algumas chegando às bancas a cada dois ou três meses⁷. Seu editor-responsável, Lúcio Rangel, formou-se em Direito e, ainda na década de 1930 estabeleceu contato com um círculo de intelectuais dentre os quais se incluíam o poeta modernista Mário de Andrade (1893-1945), que também dedicou grande parte de sua produção intelectual a pesquisas ligadas à música brasileira (VICENTE, 2014: 79-80).

No entender de vários estudiosos, a RMP significou, se não a primeira, ao menos a mais significativa iniciativa de uma *crítica musical especializada* na música popular até então. Conforme demonstra Liliana Harb Bollos (2010: 31-68), a crítica musical no Brasil, desde o século XIX, era dominada pelo pensamento e pelo repertório da música erudita, que teve em Mário de Andrade um de seus expoentes. Além disso, havia as já mencionadas publicações que traziam partituras, letras ou informações sobre a produção fonográfica ligada à música popular, mas que, no entender de Bollos (2010) e Souza (2006), não chegavam a constituir uma crítica musical solidamente constituída.

Segundo Napolitano (2010: 61), a RMP era voltada especificamente para um público mais elitista e, para isso, contava com um grupo mais intelectualizado entre seus colaboradores. Apenas para exemplificar, o periódico trazia textos publicados por Mário de Andrade, já falecido àquela época. O poeta modernista Manuel Bandeira (1886-1968) também esteve nas páginas da RMP em três edições, com os textos “O enterro de Sinhô”, “Sambistas” e “Literatura de violão”. Além disso, a revista também publicou uma série de matérias intitulada *História social da música popular carioca*, redigida por Mariza Lira, que muitas vezes trazia excertos de partitura, pressupondo um público que fosse letrado na grafia musical (COLEÇÃO, 2006: 149, 239, 315, 371, 467 e 519).

Uma das características marcantes da *Revista da Música Popular* era a sua defesa da música brasileira frente ao repertório estrangeiro. Isso já se expressa no texto do editorial de sua primeira edição, de setembro de 1954, na qual se lê que a “REVISTA DA MÚSICA POPULAR nasce com o propósito de construir. Aqui estamos com a firme intenção de exaltar essa maravilhosa música que é a popular brasileira” (COLEÇÃO, 2006: 25). Porém, ainda nesse mesmo texto, o periódico informa que suas discussões não se restringirão ao repertório nacional, mas que abordarão também o jazz, caracterizado como “a grande criação dos negros

norte-americanos” (COLEÇÃO, 2006: 25). De fato, ao se examinar as matérias publicadas nos 14 números do periódico, nota-se que, à exceção da edição de número 8, dedicada exclusivamente a Carmen Miranda em virtude de seu falecimento, todas as outras trouxeram matérias que tinham o jazz como tema central. Na sequência, serão analisados uma parcela do posicionamento de dois colaboradores⁸ da revista: José Sanz e Jorge Guinle, que, em certa medida, traduzem uma polarização nas discussões do período sobre o jazz.

2. José Sanz e o jazz tradicional

José Sanz produziu matérias sobre o jazz em praticamente todos os números da *Revista da Música Popular*. Em sua primeira edição, o texto do editorial já apontava Sanz como “um dos nossos mais acatados especialistas no assunto” (COLEÇÃO, 2006: 25). Já em sua primeira contribuição para o periódico, o crítico escreveu uma matéria intitulada “Gato por lebre”, na qual chama a atenção dos ouvintes brasileiros para identificarem o “verdadeiro” jazz. Assim escreveu Sanz:

É necessário, portanto, que se insista, aqui no Brasil, na seguinte premissa, sem a qual qualquer apreciação do jazz levará, fatalmente, a erros fundamentais: *o jazz é música criada pelo negro DO SUL dos Estados Unidos, mais precisamente New Orleans, e tem suas raízes solidamente plantadas em certa região da África Negra, através do folclore do negro DO SUL.* (COLEÇÃO, 2006: 60, destaques no original)

Nota-se que, para o autor, o jazz a ser valorizado foi produzido por um público específico – os negros estadunidenses – que se situavam em uma região igualmente específica – a região sul dos Estados Unidos e, particularmente, a cidade de Nova Orleans. José Sanz se referia, portanto, ao chamado *jazz antigo*, vertente da qual fizeram parte nomes como King Oliver, Louis Armstrong, Sidney Bechet, dentre outros⁹. Complementarmente à valorização dessa modalidade do jazz, Sanz criticava as vertentes mais “modernas” dessa música, as quais estavam encontrando certa receptividade no cenário musical brasileiro. Ainda no texto “Gato por lebre”, o crítico condenava, em tom irônico, as *jam sessions* – reuniões de músicos para se tocar alguns estilos de jazz, como o *be-bop*, com ênfase nas improvisações individuais – que eram realizadas no Brasil:

Os dirigentes de uma “boite” resolveram realizar, quinzenalmente, “jam sessions” com músicos brasileiros e um ou outro estrangeiro de passagem [...]. E viu-se, então, esta coisa espantosa: a “gente bem” tomou-se furiosamente de amores pelo “jazz” (só que não era “jazz” embora ela pensasse que fosse) e, na sala da “boite”, vimos a nata da sociedade fazendo esgares e soltando gritos agudos, enquanto no palco alguns jovens músicos, entre eles bons executantes, emitiam sons esdrúxulos que eram saboreados como ambrosia por aquela multidão de *snoobs* que acabava de descobrir um novo, “chic” e dispendioso passatempo (COLEÇÃO, 2006: 62).

Dessa forma, Sanz criticava o apreço que certos setores da sociedade – supõe-se que eram setores de maior poder aquisitivo, já que eram referidos como “a nata da sociedade” – começava a nutrir pelas vertentes do jazz *moderno*, que, em sua avaliação, “não era ‘jazz’”. Na base desse equívoco, segundo o raciocínio do crítico, estariam “a falta de formação e deficiência de educação do brasileiro”, que se exprimiriam de forma mais acentuada “no terreno artístico, principalmente na música, a mais abstrata de todas as artes” (COLEÇÃO, 2006: 62). Essa formação inadequada faria com que os fãs de jazz passassem “até a gostar do ‘progressive jazz’, ‘bebop’ ou ‘cold jazz’, designação estúpida contraposta ao ‘hot jazz’, inventado por Panassié e também sem nenhum sentido” (COLEÇÃO, 2006: 62). Dessa forma, Sanz menosprezava todas as vertentes mais *modernas* do jazz, surgidas entre os anos 1940 e 1950.

Convém observar que esse diagnóstico sobre o jazz, que valorizava sua vertente supostamente “autêntica” e desvalorizava as produções mais recentes, não era algo restrito ao pensamento de José Sanz, mas, ao contrário, permeava grande parte das matérias da RMP sobre esse repertório. Tal concepção atravessou diversos números da revista, podendo ser localizada inclusive em sua última edição, publicada em setembro de 1956. Nela, o crítico Marcelo F. Miranda escreveu uma matéria na qual analisava a apresentação do trompetista Dizzy Gillespie na cidade do Rio de Janeiro. Embora Gillespie tenha sido um músico negro, ele foi um dos expoentes do *be-bop*, um dos estilos “modernos” de jazz, condenado por esse segmento da crítica musical. Em sintonia com esse diagnóstico, assim escreveu Miranda:

O grande sucesso entretanto coube à Gillespie com suas palhaçadas e piruetas à frente do grupo. Musicalmente, nada de novo, apenas o trabalho das diversas seções bem concatenadas. Os solos de Gillespie primam pela técnica e um *mau gosto sem limites*. Verdadeiramente lamentável que um músico com os dotes técnicos deste negro simpático tenha descambado para esta música agitada e frenética, numa exibição pura e simplesmente de agudos estridentes e manejo das válvulas do instrumento (COLEÇÃO, 2006: 758, grifos nossos).

O que chama a atenção nesse fragmento é que o crítico reconhece o bom domínio técnico do instrumentista, mas a caracteriza como sendo de um “mau gosto sem limites”. Dessa forma, a complexidade da música não era avaliada como sendo algo positivo, mas, ao contrário, como algo artificial e caricato, como se nota quando o crítico em questão comenta que o solo de bateria parecia “mais um número de circo do que música propriamente dita” (COLEÇÃO, 2006: 76).

Cumprir ainda destacar que essa oposição entre “sofisticação” e “bom gosto” apareceu em outras matérias da RMP. Em sua coluna *Discos do mês*, o editor do periódico,

Lúcio Rangel, comentava sobre um disco de Francisco Alves que foi acompanhado pelo regional de Benedito Lacerda. Assim disse Rangel: “Nesta época de orquestrações *sofisticadas*, de arranjos *complicados* e de *mau gosto*, é um alívio a gente ouvir um regional como o do grande flautista, tão brasileiro, com tanto “molho” e tanto ritmo” (COLEÇÃO, 2006: 140). Aqui já se observa, portanto, que “sofisticação” e “complexidade” eram avaliados como signos de “mau gosto”. Nesse sentido, a “simplicidade” do jazz antigo era valorizada em detrimento do “frenesi” do jazz moderno.

3. Jorge Guinle e o jazz “moderno”

Enquanto o pensamento de José Sanz era comum a grande parte das discussões sobre o jazz travadas na *Revista da Música Popular*, o posicionamento de Jorge Guinle, conforme destacou a pesquisadora Joana Saraiva (2007: 46), representava uma voz um tanto destoante. Contudo, isso não se manifestou em suas primeiras contribuições para o periódico, nas quais Guinle se mostrava próximo à linha geral adotada pela revista. Nas duas primeiras edições da RMP, o crítico elaborou uma “Discografia selecionada de jazz tradicional”, que consistia numa listagem de discos que o autor considerava representativos, ocupando três páginas inteiras do periódico¹⁰ (COLETÂNEA, 2006: 69-71).

Na segunda parte de sua discografia, já começavam algumas divergências com o pensamento hegemônico da RMP. Isso porque a listagem de Guinle abordava especificamente o surgimento das big bands e trazia o nome de alguns músicos brancos, como Bix Beiderbecke, Monk Hazel e os grupos New Orleans Rhythm Kings e Teagarden Whoope Makers (COLETÂNEA, 2006: 120-1). Dessa forma, Jorge Guinle se mostrava mais receptivo ao jazz produzido por músicos brancos. Além disso, logo na página seguinte à “Discografia”, foi publicada uma foto na qual Guinle e sua esposa apareciam ao lado dos jazzistas modernos Charlie Parker e Dizzy Gillespie. A fotografia havia sido tirada na boate Birdland, na qual Parker e Gillespie atuavam (COLETÂNEA, 2006: 123).

O posicionamento divergente se expressou com mais clareza em sua matéria “Os fatores essenciais da música de jazz”, na qual Jorge Guinle desenvolveu uma longa argumentação para apontar os elementos que seriam constitutivos desse repertório. Tudo isso para, ao final de seu raciocínio, ter condições de afirmar que “o Jazz moderno possui as características que são da essência do verdadeiro Jazz” (COLETÂNEA, 2006: 175). Porém, ele não se afastava por completo dos referenciais subjacentes ao pensamento de outros críticos do periódico. Isso se nota numa reflexão em que Guinle critica certas vertentes do jazz:

Infelizmente é preciso admitir que às vezes uma preocupação exagerada com a forma em detrimento da vitalidade de expressão faz com que certos músicos demasiadamente sofisticados percam a espontaneidade necessária à criação do verdadeiro Jazz. Isso acontece sobretudo com os músicos brancos, o que prova que desde Bix [Beiderbecke] até os nossos dias, raríssimos dentre eles são os que assimilaram a essência do Jazz (COLEÇÃO, 2006: 175).

O que parece bem significativo é que, nessa crítica, “sofisticação” não aparece como algo a ser buscado ou exaltado, mas, em sintonia com o pensamento de críticos como José Sanz, tratava-se de algo a ser controlado e evitado. Subjaz ao texto de Guinle a ideia de que o jazz moderno era, sim, sofisticado; porém, quando praticado por músicos negros, ele não seria *demasiadamente* sofisticado, o que faria com que mantivesse sua “essência” e “espontaneidade”. A antítese mais radical que se apresenta nesse trecho é entre “autêntico” e “sofisticado”, como se não fosse possível que uma produção musical fosse uma e outra ao mesmo tempo.

Mapear o pensamento desses autores contribui para mostrar a complexidade da assimilação do jazz moderno pela crítica musical brasileira¹¹. Ao contrário de interpretações posteriores, segundo as quais o jazz moderno aparece como fonte de sofisticação musical, tomada em seu sentido positivo¹², os debates da década de 1950 pode mostrar que o *refinamento* na música poderia aparecer, para certos setores, como algo negativo, que feria a “autenticidade” de certas produções musicais.

Referências:

- AGUIAR, Ronaldo Conde. *Almanaque da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- BOLLOS, Liliana Harb. *Bossa Nova e crítica: polifonia de vozes da imprensa*. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: Funarte, 2010.
- CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.
- COLEÇÃO *Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Funarte / Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.
- FAOUR, Rodrigo. *Revista do Rádio: cultura, fuxicos e moral nos anos dourados*. Rio de Janeiro: Relume Dumará / Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2002.
- GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GRIDLEY, Mark C. *Jazz styles: history & analysis*. 3. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1987.
- NAPOLITANO, Marcos. A música brasileira na década de 1950. *Revista USP*, São Paulo, n.87, p.56-73, set./nov. 2010.
- _____. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. 1. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virgínia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. 3. ed. amp. atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

SOUZA, Tárík de. Revista da Música Popular: a bossa nova da imprensa musical. In: *COLEÇÃO Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Funarte / Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006, p. 16-22.

VICENTE, Rodrigo Aparecido. *Música em Surdina: sonoridade e escutas nos anos 1950*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

Notas

¹ Nesse ramo, encontravam-se folhetos como “O Phonographo” (1878) e “Echo Phonografico” (1903-1904), bem como os jornais *Jornal de Modinhas* (1908), *A Modinha Brasileira* (1928-1931) e *A Modinha* (1938). Além dessas publicações, Souza menciona também a existência da *Revista Musical*, que circulou entre 1923 e 1928, mas que não teria alcançado ampla repercussão. Por fim, o autor destaca o periódico *Phono-Arte*, publicado entre os anos de 1928 e 1931, que se tornou, em sua avaliação, a “primeira publicação influente de música no país” (SOUZA, 2006: 16).

² De acordo com a pesquisadora Miriam Goldfeder (1980: 39), a Rádio Nacional chegou a concentrar sozinha a audiência média de 50,2% na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1952.

³ Conforme narrado por Sérgio Cabral (1990: 94), Ademar Casé, o criador e apresentador do programa, havia-o dividido em duas partes, sendo que na primeira irradiava música popular e, na segunda, música erudita. Contudo, Casé foi percebendo que apenas recebia telefonemas com pedidos de música na primeira parte do programa, e não na segunda. Desse modo, foi reduzindo o período dedicado ao repertório erudito até o ponto em que passou a veicular exclusivamente a música popular. Além disso, Casé começou a contratar cantores para se apresentar no programa, dentre os quais se encontravam Almirante (1908-1980), Noel Rosa (1910-1937), Sílvio Caldas (1923-1942), Carmen Miranda (1909-1955), Gastão Formenti (1894-1974), Mário Reis (1907-1981) e Francisco Alves (1898-1952).

⁴ Segundo o sociólogo Renato Ortiz (2006), até 1946 nenhum periódico havia realizado uma tiragem maior do que 200 mil exemplares. Porém, em 1948 a revista *Cruzeiro* já apresentava uma edição de 300 mil exemplares, número que chegaria a 550 mil no ano de 1952. O sociólogo afirma ainda que tal expansão foi impulsionada em partes pelas revistas de fotonovelas, como a *Grande Hotel* em 1951 e a *Capricho* em 1952 (ORTIZ, 2006: 42-3).

⁵ Para maiores informações sobre a *Revista do Rádio*, ver Faour (2002).

⁶ A coleção completa dessa revista foi publicada em fac-símile pela Funarte (COLEÇÃO, 2006).

⁷ Alguns editoriais da RMP dão indícios de que o periódico passava por dificuldades financeiras. O texto da edição de número 4, de janeiro de 1955, lamentava o fato de que os fabricantes e as lojas de discos não estavam fazendo anúncios em suas páginas, apontando a Continental Discos como uma exceção (COLEÇÃO, 2006: 181). Por sua vez, na décima segunda edição, de abril de 1956, o editorial buscava se desculpar pela irregularidade da publicação: “Esta Revista não tem aparecido com a regularidade que desejaríamos. Infelizmente, circunstâncias inteiramente independentes de nossa vontade vem contribuindo para isso.” (COLEÇÃO, 2006: 613).

⁸ A RMP contou com diversos colaboradores que escreveram sobre esse repertório, a saber, José Sanz, Nestor R. Ortiz Oderigo, Jorge Guinle, Marcelo F. de Miranda, Santa Rosa, Frederic Ramsey Jr. e com a tradução de artigos do crítico musical estadunidense Eugene Williams.

⁹ Mais informações sobre esse estilo do jazz podem ser encontradas em Gridley (1987: 56-85).

¹⁰ Na primeira parte dessa lista, Guinle a dividiu em duas categorias, a saber, “*blues*” *vocal e jazz tradicional*. Na primeira, indicou gravações de Coot & Grant, Ida Cox, Bertha “Chippie” Hill, Sarah Martin, “Ma” Rainey, Bessie Smith, Clara Smith, Trixie Smith e Sippie Wallace. Na seção instrumental, Guinle recomendava gravações de Louis Armstrong, Lovie Austin, Sidney Bechet, Junie C. Cobb, Johnny Dodds, Freddy Keppard, King Oliver, Jelly-Roll Morton e Roy Palmer (COLETÂNEA, 2006: 69-71).

¹¹ Certamente tais embates na crítica apontam para tensões mais amplas também na prática musical. Contudo, o mapeamento do jazz na prática de compositores e intérpretes contemporâneos ao debate dos críticos analisados, embora muito enriquecedor, extrapolaria os limites desta modalidade de trabalho.

¹² Ver, por exemplo, as discussões de Caetano Veloso, nos anos 1960, sobre a incorporação do jazz na bossa nova (NAPOLITANO, 2007: 102).