

4. Conclusão

Através deste percurso em busca do *sambajazz* como “o som de copacabana” podemos perceber como determinados sentidos foram apropriados e outros descartados contemporaneamente para a *invenção* desta categoria como definidora de um “gênero” musical.

Em primeiro lugar, a tentativa de vinculá-lo a um centro territorial numa época específica – Copacabana do final dos anos 50 e início dos 60 – evidencia um processo seletivo capaz de recortar uma determinada prática musical, num universo mais amplo de experimentações. Como tentei descrever no primeiro capítulo, a cena musical eclética de Copacabana naquele período, comportava tipos diferentes do encontro entre o *samba* e o *jazz*. A valorização do *jazz* em seus aspectos “modernos” e, sobretudo, sua funcionalidade de “modernização” do *samba*, acabou desequilibrando o debate polarizado entre “saudosistas” e “modernos”. O tipo de “mistura” ideal destas duas musicalidades foi atribuída à realização alcançada pela *bossa nova*, e ao mesmo tempo ajudou a reforçar alguns pontos comuns nos discursos em torno da música popular brasileira naquele contexto, como as premissas de uma *brasilidade musical mestiça*, e da *incorporação antropofágica do outro*. Como indiquei, estes pressupostos ressoam também em alguns estudos acadêmicos atuais, nos quais o *sambajazz* é definido em contraste com a *bossa nova* a partir da acusação de não ter resolvido um certo hibridismo.

A busca pelas categorias “nativas” de classificação se mostrou como um caminho possível, e extremamente sugestivo, para pensarmos o processo de delimitação de um determinado estilo musical. Podemos perceber a ampliação e ressignificação do termo *sambajazz*, como era usado na época, e como ele está sendo usado nestes relançamentos atuais. Naquele contexto, a expressão era mais uma tradução da expressão *jazzsamba*, servindo para nomear uma certa prática de determinados músicos americanos de transformar temas bossanovistas em “standards”, isto é, de tocar jazzisticamente a *bossa nova*. Algumas iniciativas, como a de Herbie Mann e a de Cannonball Adderley, tentaram ser mais fiéis possíveis ao “ritmo original”, utilizando para isso músicos brasileiros para o acompanhamento, o que, em certo sentido, acabou acentuando as diferenças entre as duas

musicalidades. Tal “conflito”, “choque”, “contradição”, se era tolerado nas iniciativas americanas, era considerada, quando experimentada por músicos brasileiros como o trio Bossa Três e o sexteto Bossa Rio de Sérgio Mendes, uma recusa aos caminhos “autenticamente brasileiros”. *Sambajazz*, deste ponto de vista, significava uma descaracterização, pela acentuação dos elementos atribuídos ao jazz, daquela fusão ideal já alcançada pela *bossa nova*.

A utilização deste termo hoje foi ampliada consideravelmente na classificação orientadora dos lançamentos da Dubas. Primeiro, porque apenas os discos *Bossa Três* e *Você ainda não ouviu nada*, tinham recebido tal classificação na época, enquanto que os outros, reunidos agora nesta categoria, foram classificados como *bossa nova instrumental* ou *samba moderno*. Segundo, porque a vinculação agora enfatizada é a do *samba* com o *jazz*, anulando assim a filiação com a *bossa nova*, e se distanciando ao mesmo tempo da situação em que a expressão foi utilizada pela primeira vez. Em terceiro lugar, porque aquilo que era contraditório e desestabilizador foi transformado numa característica positiva e definidora do gênero. Sobre este último aspecto vale ressaltar que esta classificação contemporânea funciona como uma resposta àquela acusação do *sambajazz* não resolver um certo “hibridismo”.

Ao mesmo tempo, esta classificação contemporânea, apesar de muitas vezes afirmar uma atitude quase messiânica de fazer justiça e acertar as contas com um passado musical indevidamente esquecido, promove, necessariamente, outros “esquecimentos”. A escolha é inevitavelmente sempre inclusiva e excludente. Ainda que a categoria *sambajazz* queira se referir a uma mistura do *samba* com o *jazz* experimentada nas boates de Copacabana nos primeiros anos da década de 60, a exclusão mais evidente aqui é a daqueles discos que incorporaram o *jazz* ao *samba*, por um outro caminho que não fosse apenas aquele sugerido pela *bossa nova*.

A questão de delimitação de um determinado estilo musical, como tentei investigar, se mostrou como um fenômeno altamente complexo, ainda mais quando envolve uma dupla temporalidade – o momento da sua “invenção” comumente localizada nos primeiros anos da década de 60, e o momento de sua definição enquanto um subgênero do mercado fonográfico nestes últimos anos. Com este caso específico, tentei compreender o processo relacional entre prática musical e sentido atribuído, chamando atenção para a fluidez e

redefinições desta relação, seja entre diferentes sujeitos dentro de um mesmo contexto discursivo, ou em contextos de temporalidade distinta. Pensar sobre “nossos estilos de delimitar estilos musicais” apontou para a necessidade de um desdobramento triplo do olhar: sobre as práticas musicais que se está nomeando, sobre os discursos dos “críticos” e sobre a representação daquelas na “história da música popular brasileira”. Apesar deste caminho ter sido aqui apenas inicialmente trilhado, acredito que os materiais levantados e as reflexões esboçadas possam contribuir para um trabalho mais aprofundado num momento futuro.