

TRADUÇÃO

LAURINDO ALMEIDA: UM ILUSTRE E DESCONHECIDO MÚSICO BRASILEIRO NOS ESTADOS UNIDOS Dário Borim Jr.*

Tradução: Cliff Welch**

Uma certa vez ele chocou Heitor Villa-Lobos ao tocar, de cor, uma das peças mais difíceis do mais famoso compositor erudito do Brasil. Entretanto, “nada havia da concepção estereotipada do virtuoso no violonista clássico Laurindo Almeida”, observaria John Tynan.¹ O crítico do *Down Beat* se impressiona com a falta de agressividade em Laurindo. Muito pelo contrário, esse imigrante brasileiro passa “um ar de auto-confiança silenciosa, quase humilde”.² Mas quem realmente foi esse artista que tocou o bandolim em *O poderoso chefão* ou o alaúde em *Os dez mandamentos*? O que poderia ter elevado ao panteão da música clássica, do jazz, e da música popular em geral aquele menino que fazia lições secretas de violão em 1926, uma época em que esse instrumento era considerado a escolha de sujos e inescrupulosos vagabundos, os ditos *malandros*?

O propósito deste estudo é investigar a arte, o pensamento e a jornada de vida do violonista e compositor Laurindo José de Araújo Almeida Nóbrega Neto (2 de setembro, 1917-26 julho, 1995). São três as perguntas que orientaram a pesquisa. Primeiro, quais circunstâncias sociais, legais e econômicas podem ter influenciado Laurindo na sua opção de deixar o Brasil e permanecer nos Estados Unidos a maior parte da vida? Em segundo lugar, como se encontra o seu legado musical em ambos os países? Por último, que é que a sua arte e as suas opiniões sobre ela sugerem em relação às fronteiras nacionais da música? No sentido de responder à essas questões este estudo busca dados e análises através de materiais impressos e audiovisuais baseados em entrevistas, objetos pessoais e testemunhos, apresentações ao vivo e cadernos de recordações do artista.

Dos trópicos à Califórnia

Muitos fatores parecem ter contribuído para a transferência de Laurindo para os Estados Unidos e sua decisão de permanecer neste país como imigrante. Em primeiro lugar,

no dia 30 de abril de 1946, o recém-empossado presidente Eurico Gaspar Dutra assinava uma lei que incriminava o funcionamento de cassinos em todo o território brasileiro. Centenas de artistas, principalmente cantores, instrumentistas e dançarinos, além de vários outros profissionais, perderam seus empregos. Até àquela data nefasta para todos os envolvidos, havia 71 cassinos no país, os quais proporcionavam aproximadamente 60.000 vagas diretas e indiretas.³ Já que a indústria do rádio e gravação de discos tinha deixado para trás seus melhores dias, agora restavam poucas oportunidades de trabalho e limitados benefícios para os músicos em geral, mas, principalmente, para compositores e instrumentistas.

Casado com uma bailarina portuguesa da cidade do Porto, Maria Natália Miguelina Ferreira Ribeiro, Laurindo não tinha com o que contar em termos de dinheiro de família. Seu pai, um maquinista de trem que adorava serenatas, e sua mãe, uma pianista amadora de música clássica, tinham sete filhos para criar. O violonista paulista, que começou a tocar seu instrumento aos nove anos, tinha, de fato, passado por severas dificuldades financeiras. Provavelmente buscando uma saída para o aperto, ele se alistou no exército do Estado de São Paulo em 1932, durante a campanha contra o governo federal de Getúlio Vargas.

Ao se ferir em combate, Laurindo foi levado a um hospital da capital paulista, onde ficaria conhecendo o grande compositor Garoto (Aníbal Augusto Sardinha), que, naqueles dias, fazia apresentações musicais para os pacientes daquela instituição. Garoto se tornou um dos primeiros parceiros de Laurindo em projetos de composição e exibição. Apesar de ter vivido poucos anos (1915-1955), Garoto foi capaz de assumir um destacado papel no desenvolvimento da música popular brasileira. Ele de fato deve ter tido certa influência sobre Laurindo quando este optou por transferir-se para a capital federal. Ao se mudar para o Rio o violonista sequer tinha dinheiro para um humilde quarto de hotel, e, por isso, acabou pernoitando em um banco de praça daquela cidade que, no país, oferecia as melhores chances profissionais para um artista em ascensão.

Seu espírito de aventura e sua predileção pelas novidades do mundo lá fora certamente foram outros fatores que levaram Laurindo a emigrar para os Estados Unidos. Ele já havia se mudado três vezes durante a infância e a juventude: da sua cidade natal, Prainha, para Santos, e então para a capital São Paulo. Mais tarde, nos anos 30 e 40, ele muitas vezes viajaria tocando violão ou banjo em navios de turismo a percorrer toda a costa brasileira. Mais significativamente, ele foi à Europa em tempo de ser hipnotizado pelos portentosos violões e guitarras de Stephane Grappely e do cigano belga Django Reinhardt no Hot Café, em Paris.

Com os honorários recebidos das gravações de alguns sucessos comerciais no início dos anos 40, algumas das quais são citadas na clássica pesquisa *A canção no tempo*, tais como o samba-canção “Meu caboclo” e a balada “Pedro Viola”⁴, Laurindo Almeida e esposa puderam tentar a sorte na Califórnia, em 1947, onde ele se tornaria um cidadão norte-americano naturalizado em 1961. Não foi em vão aquela longa e “primitiva” viagem de avião: 38 horas do Rio a Nova York, segundo o próprio Laurindo.⁵ Autodidata na arte de interpretar música clássica e jazz, ele foi imediatamente empregado e, do mesmo modo, reconhecido pelo extraordinário talento e singular estilo ao violão.

Poucos meses depois de ter pousado na Costa Oeste, o violonista brasileiro já tinha gravado a trilha sonora do longa-metragem *Nasce uma estrela*, com artistas do maior calibre: Louis Armstrong, Benny Goodman, Ella Fitzgerald e Nat King Cole. O mercado de música nos Estados Unidos estava em vertiginoso crescimento naquele período pós-guerra. Era a mesma situação para as grandes ou médias orquestras ou grupos de jazz: havia algo bom para todos os músicos em um país cuja poderosa indústria de gravações só poderia inchar ainda mais sob o impacto de uma economia acelerada e de uma galopante popularidade do cinema e, logo, da televisão.

Uma lenda em ascensão no estrangeiro

Na década de 1950, as porosas fronteiras do mundo do jazz davam as boas vindas a novas influências e tendências. Entre elas, os ritmos latinos prevaleciam. Laurindo Almeida era um profundo conhecedor de música popular, não apenas do Brasil, mas também da Espanha e da América hispânica. As circunstâncias da época eram-lhe muito favoráveis, já que o mundo da música clássica tinha sido modernizado por Boulez, Cage, Glass, Schaeffer, Stockhausen, Villa-Lobos e tantos outros. Gradualmente preparados para abandonar suas pretensiosas aspirações de hegemonia, músicos eruditos estavam agora maduros para a miscigenação e absorviam um clima de inovação e ecletismo. A assimilação das batidas da música popular, instrumentos e motivos, por exemplo, parecia algo ao mesmo tempo consistente, fluido e irreversível. Laurindo, portanto, tinha muito a oferecer à Califórnia: sua batida de samba e harmonias de choro, entre outros diversos ritmos e estilos, tais como o baião e o maracatu, impressionismo europeu, ou as melodias flamengas.

O violonista de Prainha também contribuiu pessoalmente para a disseminação da música brasileira dentro do mundo acadêmico. Ronald C. Purcell, seu amigo, colega, e distinto especialista na obra de Laurindo Almeida, afirma que seu “Big Brother” brasileiro sempre se dirigia à Universidade Estadual da Califórnia Northridge, onde trabalhava o músico paulista como mentor.⁶ No documentário dirigido por Leonardo Dourado,

Laurindo Almeida: Muito prazer,⁷ vê-se o compositor brasileiro dizendo que já era hora de ele “também ir para a faculdade”. Laurindo tinha mesmo se tornado um grande autodidata na hora certa. Em 1952, ele escreveu para uma revista inglesa, a *BMG*, um artigo sobre a importância do ensino de teoria para o violão. Devido às respostas positivas que recebeu de inúmeros leitores, foi convidado a escrever outros artigos sobre o assunto. Ele foi muito além. Escreveu vários livros com métodos próprios inovadores e com múltiplas partituras de seus arranjos.⁸

Como também se vê no trabalho de Dourado, o senso de humor de Laurindo era discreto e charmoso. Antes de interpretar “Mozart in Samba Motion” ao violão, sua própria adaptação do Concerto 40 de Wolfgang Amadeus Mozart, Laurindo disse à platéia que aquela melodia tinha surgido após a última viagem de Mozart ao Brasil. Outro magistral exemplo de adaptação de música clássica à batida do samba é sua interpretação de “Clair de Lune”, de Claude Debussy ambas as performances fazem parte do documentário de Dourado. Na realidade, Laurindo periodicamente impressionava as platéias mais sensíveis dos clubes de jazz e bares no Sul da Califórnia com suas brilhantes versões de Ravel, Chopin, e Beethoven ao ritmo de samba.

Finalmente, veio o maremoto musical conhecido como bossa nova, para o qual Laurindo contribuiu como um dos seus precursores ao desenvolver o samba-jazz no início da década de 1950. Em 1962, Laurindo grava “*Viva Bossa Nova!*”,⁸ um sucesso comercial que chegou à posição de número nove nas paradas dos Estados Unidos. Para Laurindo, a década de 60 acabou tornando-se um dos períodos mais produtivos, musicalmente falando. Em 1964, ele se junta ao Modern Jazz Quartet na gravação do álbum *Collaboration, The Modern Jazz Quartet with Laurindo Almeida*.⁹ Em refinada parceria, esses artistas produziram arranjos inusitados no decorrer de uma longa turnê por toda a Europa. “Combinando o melhor do Modern Jazz Quartet com a virtuosidade de Laurindo Almeida”, escreve Don Williamson, um crítico da revista *All About Jazz*, o LP *Collaboration* “afortunadamente permite-nos apreciar a documentação sonora de um trabalho que talvez passasse sem gravação, se eles não tivessem terminado a turnê nos estúdios do selo Atlantic”.¹⁰

Com suas composições ao ritmo de samba, baião e bossa nova (e muito mais), o colossal legado musical de Laurindo, com mais de mil peças independentes e cem discos gravados, está muito bem preservado nos Estados Unidos. A vasta maioria desse corpo de obras permanece devidamente estocada e catalogada na Biblioteca do Congresso em Washington e na Universidade Estadual da Califórnia Northridge. Nesse país, a história de suas apresentações, gravações e publicações é um caso de sucesso absoluto entre críticos, artistas e o público em geral. O grosso de sua obra estende-se desde as gravações de clás-

sicos sob a regência de Igor Stravinsky, àquelas de fusões com Charlie Byrd ou a tantas outras composições de trilhas sonoras de filmes aclamados pela crítica, como *O velho e o mar*, e temas de séries para televisão tão populares como *Bonanza* e *O fugitivo*.

Ao longo de 60 anos dedicados a sua arte, Laurindo recebeu uma vasta e variada coleção de títulos de honra e distinção, inclusive quatro Grammys em música clássica. Em 12 de abril de 1961 foram-lhe oferecidos os troféus referentes à Melhor Performance de Música de Câmara, por seu trabalho em *Conversations with the Guitar*,¹¹ e à Melhor Performance de Música Clássica, por *The Spanish Guitars of Laurindo Almeida*.¹² Em 29 de maio de 1962, foi a vez do Grammy dedicado ao Álbum de Música Clássica do Ano, pela sua obra *Reverie for Spanish Guitars*,¹³ e daquele dedicado à Melhor Composição de Música Clássica Contemporânea, pelo álbum *Discantos*.¹⁴ Laurindo ainda ganhou um quinto Grammy, o de Melhor Performance de Jazz Instrumental. Com “*The Guitar from Ipanema*”¹⁵ o violonista brasileiro supera a outros finalistas de lendária maestria: Miles Davis, Gil Evans, Quincy Jones, e Oscar Peterson.

Purcell compõe um outro impressionante rol de títulos oferecidos ao compositor e intérprete de Prainha. Nele constam o Oscar pela trilha sonora do desenho animado *The Magic Pear Tree* (1970), no qual Laurindo também executa os temas principais; o Certificado de Apreciação da Associação Americana de Professores de Instrumentos de Corda, “por toda uma vida de dedicados e distintos serviços para o desenvolvimento do violão nos Estados Unidos”; o prêmio Vahdah Olcott-Bickford Memorial de 1983, da Sociedade Americana do Violão, “por sua ilustre carreira como intérprete e compositor e sua dedicada promoção da música das Américas”; e, finalmente, o prêmio da Sociedade Cultural da América Latina e Caribe de Londres, em reconhecimento de seu “grande talento como compositor e intérprete”.¹⁶

Altos e baixos na Baía da Guanabara

Para a felicidade de Laurindo Almeida, ele viera para os Estados Unidos de um país que já sabia muito bem das enormes possibilidades que surgiam quando se mesclavam os universos da música erudita e da música popular. Essa tradição de mistura tem atravessado a história do Brasil, desde Antônio Carlos Gomes e Francisca Gonzaga, até Ernesto Nazareth, Benedito Lacerda, e, obviamente, Garoto, com o qual, nos anos 30, Laurindo tocou choros e sambas “acrescentando acordes que eram harmonicamente avançados para a época”.¹⁷ Laurindo era, ocasionalmente, gozado pelos colegas, explica Purcell, pelo seu hábito de utilizar acordes com dominantes mais altas (nonas, décimas-primas ou décimas-terceiras) e fraseados que lhe vinham “sob a influência dos impressionistas franceses durante sua estada em Paris”.¹⁸

Enquanto morou no Rio, Laurindo viu seu sucesso atingir níveis consideravelmente altos entre os meados dos 30 e os meados dos anos 40. Escreveu, interpretou e gravou com fascinantes artistas da época, tais como Pixinguinha, Radamés Gnattali, Villa-Lobos, e Vinicius de Moraes. Em 1936, ele iniciou um contrato com a Rádio Mayrink da Veiga, que durou 11 anos. Sua primeira gravação foi em 1938: uma valsa, “Saudade que passa”, e um choro, “Inspiração”, ambas de sua autoria. Em 1939, gravou dois dos seus mais famosos sambas, “Mulato Antimetropolitano” e “Você Nasceu para Ser Grãfina”, com Carmen Miranda, além de arranjar e executar uma excepcional versão de “Na Baixa do Sapateiro”, de Ary Barroso, com Garoto.

Em 1940, informa-nos o historiador Ricardo Cravo Albin, Leopold Stokowski requisiou de Villa-Lobos um grupo que incluísse os melhores intérpretes da música popular brasileira para um especial projeto de gravação.¹⁹ Selecionaram-se quarenta canções para tal empreendimento em parceria com os organizadores da Conferência Pan-Americana de Folclore. Laurindo estava entre os músicos brasileiros, na companhia de Pixinguinha, Cartola, Donga e João da Baiana.²⁰ Em 1941, o violonista paulista foi, com Jararaca, co-autor de um grande sucesso de carnaval, a marchinha “Que cheiro bom”, e logo depois recebeu um contrato para trabalhar no Cassino Balneário da Urca, com Garoto, com quem, à época compunha inúmeros sambas, foxtrotes, e canções humorísticas. Apesar disso, poucas das canções compostas por Laurindo chegaram às paradas de sucesso, e ele logo seria esquecido ou ignorado em seu país nativo.

Porém, em 1957, Laurindo levou para o Rio de Janeiro sua obra *Brazilliance*, álbum gravado em 1953 e 1954, quando era acompanhado pelo saxofonista Bud Shank, o baixista Harry Babasin e o baterista Roy Harte. Nesse projeto, o samba se une ao jazz, e músicos cariocas, “afetados” pelo novo som, tocavam-no incessantemente. Leonard Feather lembra-se da história que ouvira do próprio Laurindo a respeito da recepção do *Brazilliance* às margens da Baía da Guanabara. “Não há uma palavra exata em português para a sua reação, mas em inglês eu diria que eles ‘flipped’ [piraram a cabeça]”.²¹ Quase ao mesmo tempo em que o violonista brasileiro apresentava no Brasil os novos caminhos musicais traçados nos Estados Unidos, ele revelava a John Tynan que, na América do Norte, ele também queria fazer coisas nunca feitas com o violão. Segovia conquistou quase tudo de valor, de acordo com os parâmetros dos compositores clássicos, comenta Laurindo. “Eu gostaria de ver o que os compositores norte-americanos escreveriam para o violão.”²²

Como observa o professor da Universidade Estadual da Califórnia, muitos grupos passaram a imitar tais álbuns de samba-jazz nos dez anos seguintes e certamente tiveram influência sobre o desenvolvimento de novas tendências musicais no Brasil. *Brazilliance*

tinha chegado ao Brasil antes da primeira visita de João Gilberto aos Estados Unidos, em 1961, relembra Purcell. Para o pesquisador, o samba-jazz constitui o primeiro elemento a unir o jazz à música latina e contribuir para o criação da bossa nova. “Os principais ingredientes foram o ritmo de samba, o violão acústico dedilhado, e os fraseados lineares sobre os quais se podia improvisar”. Os dois estilos mesclaram-se, de fato, em consequência das inovações do samba-jazz, acrescenta Purcell. Ele conclui que o estilo de Laurindo não é bem bossa nova, mas ele é definitivamente “o pai desse novo estilo brasileiro”.²³

O maestro e arranjador Júlio Medaglia concorda com Purcell e, para Arnaldo Desouteiro, Laurindo “é o precursor da bossa nova do ponto de vista da harmonia”.²⁴ Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello defendem uma opinião similar. Para os autores de *A Canção no Tempo*, Laurindo Almeida é um entre vários nomes de uma geração de precursores da bossa nova: cantores (tais como Lúcio Alves, Dick Farney, Dóris Monteiro e Silvia Telles), instrumentistas e cantores-compositores (incluindo Luís Bonfá, Dolores Duran, Garoto, João Gilberto, Tom Jobim, Moacir Santos, Paulo Moura, e Vadico) e maestros (como Radamés Gnattali).²⁵

Tem havido, entretanto, uma boa dose de controvérsia em relação ao papel da música norte-americana no desenvolvimento da bossa nova. O estilo, certamente, não é aquilo que, numa “simplificação conveniente e inadequada”, resultaria da simples mistura de samba e jazz, explicam os críticos e historiadores Charles Perrone e Christopher Dunn.²⁶ Ambos os autores, na realidade, rebaixam a importância da conexão entre o *Brazilliance*, de Laurindo Almeida e companhia, e o estilo galvanizado pela arte de João Gilberto: “O estilo de tocar de Laurindo não apresenta o dedilhar sincopado e os acordes alterados que são característicos da bossa nova, nem tem qualquer peça de percussão definidora”.²⁷

Nacionalismo e xenofobia

De uma forma ou de outra, isto é, como um “pai” da bossa nova ou um dos excepcionais pioneiros desse estilo musical, o nome de Laurindo Almeida tem sido associado ao longo dos anos aos processos de “americanização” da música popular brasileira em territórios nacional e estrangeiro. É bem possível que a reputação de Laurindo no Brasil também tenha sido afetada por um certo grau da xenofobia (e sentimento anti-Estados Unidos, em particular) que, da década de 1940 à de 1960, reagia contra a fascinação do país sul-americano pela cultura de massa importada da potência norte-americana. De qualquer modo, a década de 50 e o início da de 60 criaram uma forte onda de nacionalismo que atacava os artistas e fãs do rock, do jazz e da bossa nova, como se esta fosse imitação do próprio jazz.

Por várias décadas, portanto, tal viciosa forma de nacionalismo emergiu até mesmo entre autores e críticos de renome, tais como José Ramos Tinhorão. Poderá parecer misterioso como esse pesquisador, que já publicou mais de 20 livros sobre música popular, consiga passar mais de 40 anos de sua carreira dizendo praticamente as mesmas coisas sobre o samba e a bossa nova. Desde 1961, quando seus primeiros artigos apareceram, ele vem delineando árvores genealógicas da música brasileira por meio de duvidosas e indelicadas metáforas. “Filha de aventuras secretas de apartamento com a música norte-americana — que é, inegavelmente, sua mãe — a bossa nova”, afirma o historiador, passa pelo mesmo drama de tantas crianças vistas na praia de Copacabana, o bairro da zona sul do Rio onde se diz que a bossa nova nasceu: “não sabe quem é o pai”.²⁸ Talvez de acordo com tal visão distorcida se pudesse explicar como Laurindo permanecera uma sombra no Brasil, pois teria distorcido o samba sob os auspícios de interesses estrangeiros.

Para Ricardo Cravo Albin, a ignorância dos brasileiros sobre o legado de Laurindo é um extravagante caso de falta de memória. O crítico recorda que à última vez em que viu Tom Jobim, ambos estavam no Restaurante Plataforma (o favorito do maestro na cidade do Rio), e Tom comentava sobre a obra de Laurindo: “O Brasil não gosta mesmo de quem faz sucesso lá fora. O Laurindo é respeitadíssimo pela nata da música americana, e aqui, ‘babau.’ Eu mostrei há pouco o “*Guitar from Ipanema*” [...] a um jovem músico que me perguntou que Laurindo era esse”.²⁹ O historiador também relata sua própria experiência ao assistir a um concerto de Laurindo na Sala Cecília Meireles, em 1967, ocasião em que o Festival Internacional da Canção (F.I.C.) atraía à cidade estrelas da música de todo o mundo. Enquanto que vários grupos internacionais enchiam a Sala Cecília Meireles para ouvir Laurindo, Albin podia contar nos dedos de uma só mão o número de instrumentistas, cantores ou compositores brasileiros ali presentes.

Entretanto, aproximadamente 40 anos após transferir-se para os Estados Unidos, Laurindo foi homenageado na abertura da edição de 1987 do Rio Free Jazz Festival. Doze anos após tal tributo, o governo brasileiro outorgou-lhe o título de mais alta distinção para um artista, o de Comendador da Ordem do Rio Branco. Laurindo já se encontrava tão fraco que Didi Almeida (Deltra Ruth Eaman, uma soprano canadense, sua segunda esposa) foi quem recebeu as honrarias na sede do Consulado Geral do Brasil em Los Angeles. Quase foi tarde demais, mas de fato veio o reconhecimento oficial da sua arte antes que ele nos deixasse, há pouco mais de dez anos, precisamente em 26 de julho de 1995.

O legado de Laurindo Almeida também foi reconhecido por outras duas iniciativas no Brasil. Em 1996, o violonista foi tema de um samba-enredo em Miracatu (ex-Prainha, sua terra natal praiana ao sul de Santos). Em 1999, também foi o tópico do aclamado e revelador documentário muito bem dirigido por Leonardo Dourado, citado anteriormente.

Como está documentado no portal da Telenews, a imprensa brasileira de maior circulação em território nacional destacou e recomendou o trabalho cinematográfico quando este foi reapresentado em 2000. Enquanto que o *Jornal do Brasil* o chama de “pérola caprichada”, e *Veja* o considera uma “pesquisa de fôlego”, o *Jornal de Brasília* alude ao músico-protagonista em sua manchete: “Ilustre Desconhecido”.³⁰ Narrado pelo cantor-compositor-violonista Toquinho, a obra de Dourado possui um título cuja ironia aponta para o anonimato de um fabuloso músico ao sul do equador: *Laurindo Almeida, Muito prazer*.

Conclusão

A gentil e reservada personalidade do multiinstrumentista Laurindo Almeida refletia-se na sua própria maneira de lidar com as variadas cordas que lhe vinham às mãos, um jeito delicado de tocar que Williamson definiu como “um estilo tecnicamente estarrecedor e, ao mesmo tempo, suave”.³¹ Aquele menino, que recusou o prestígio social do piano com o objetivo de explorar as infinitas paisagens do violão, compôs música como se tivesse consigo tinta e pincel. Laurindo uma vez explicou: “Eu componho de um modo descritivo, inspirado por uma imagem que visualizo na minha mente e tento pintar através da música”.³²

Uma vasta gama de fatores históricos e socioeconômicos parecem ter influenciado a sua opção de emigrar e acabar residindo nos Estados Unidos a maior parte da vida. Entre os fatores de maior consequência, observa-se tanto o atrofiamiento do mercado de trabalho para artistas no Brasil após a incriminação dos cassinos quanto a expansão da indústria de gravações para cinema, rádio e televisão nos Estados Unidos do pós-guerra.

Aquela onda crescente também se espalhou sob a energia criativa e os múltiplos talentos de outros embaixadores musicais, tais como a cantora e atriz Carmen Miranda e o poeta e diplomata Vinicius de Moraes. Segundo Joe Lopes, esses ícones das artes brasileiras ficariam conhecidos como a primeira leva de artistas “a aportar nas praias culturais e musicais dos Estados Unidos”.³³ Porque sobreviveu às armadilhas do sucesso hollywoodiano (diferentemente de Carmen Miranda), Laurindo uniu forças com as estrelas da segunda imigração em massa. Esta ocorreu logo após a decolagem da bossa nova, no princípio da década de 1960, uma “mania tornada ainda mais efervescente por estar sob o comando de astros como Jobim e Vinicius, que mais tarde estariam acompanhados de artistas do tipo de Luis Bonfá, Oscar Castro-Neves, Astrud e João Gilberto, Sérgio Mendes e Bola Sete”.³⁴

Enquanto que a parte do seu legado preservada em solo dos Estados Unidos é colossal, e, no Brasil, extremamente modesta para um verdadeiro virtuoso, seu modo de compor é de fato representativo de muitos artistas brasileiros que se mostram vorazes e

competentes para absorver e processar múltiplas linguagens e influências, que, nas suas mãos, resultam em novos produtos e estilos prodigiosamente mesclados. Laurindo navega do clássico ao popular, dos sons latino-americanos aos europeus e aos norte-americanos, com o desembaraço daqueles que conhecem mas não se rendem e tampouco mostram qualquer obsequiosidade às fronteiras estéticas ou nacionais.

Laurindo ainda permanece o único músico brasileiro a constar em todas as três edições da consagrada *Encyclopedia of Jazz*, de Leonard Feather.³⁵ Além disso, o violonista sempre deu as boas vindas às influências do jazz sobre a música brasileira, especialmente o samba, um processo que ele próprio testemunhou no Rio já nos anos 30. Foi exatamente lá, nos cassinos brasileiros, verdadeiras escolas de música internacional, que Laurindo adquiriu a maior parte do seu conhecimento sobre a linguagem do jazz, linguagem essa que ele transformou dentro do seu estilo individual sem barreiras e sem estagnação.

Portanto, desde o princípio de sua carreira, Laurindo não foi um purista, nem tampouco um nacionalista chauvinista. Paradoxalmente, ele declarou certa vez que sentia que tinha feito mais pela música (e pela cultura brasileira como um todo) exatamente por ter morado no estrangeiro em vez de ter ficado no Brasil.³⁶ A música era, sem dúvida, o elo emocional mais forte com seu país. Talvez por isso mesmo ele fazia sua parte tão bem, e, às vezes, ressentia-se por não receber um amor recíproco e não ser reconhecido no Brasil como queria (e merecia, deve-se acrescentar) pelo público, pela indústria fonográfica ou pela imprensa. “Tive que ficar velho para vocês me descobrirem”, esta foi sua resposta, aos 70 anos de idade, em seu tom tipicamente brando e amigável, a toda a atenção que finalmente recebeu no Rio de Janeiro em 1987.³⁷

A abordagem nacionalista da arte em países periféricos, como o Brasil, tem o legítimo papel de reconhecer talentos nacionais que podem ser negligenciados por críticos tendenciosos, críticos estes que preferem qualquer produto artístico ou de consumo vindo do estrangeiro a um correlativo nacional. O amor de um indivíduo pela sua nação também verte o gosto pela busca do conhecimento e compreensão de nuances históricas e culturais que, talvez, somente um poeta, pintor ou compositor possa captar e traduzir em versos, cores e melodias. Se exacerbado, porém, o nacionalismo pode fomentar atitudes passionais que enodoam a historiografia e as análises críticas das culturas. Um caso de tal equívoco ocorre, pois, “quando se pensa em bossa nova como mera imitação do *cool jazz*, em vez de uma profunda inovação estética no cerne da linha evolutiva do samba e da música popular brasileira em geral”.³⁸

Uma ampla reunião e análise das circunstâncias que poderão ter contribuído para a rejeição ou negligência coletiva da arte de Laurindo Almeida no Brasil estão aquém do intuito deste ensaio. Um de tais elementos circunstanciais está certamente relacionado

com o modo pelo qual alguns brasileiros, como José Ramos Tinhorão, inocentemente, acreditam na pureza das raízes musicais do país. Como foi sugerido anteriormente, porém, outros segmentos da sociedade brasileira parecem preferir qualquer arte produzida por alguém do dito Primeiro-Mundo a uma obra criada por um compatriota. Mesmo que essa obra venha “santificada” por um carimbo de controle de qualidade internacional, ela poderá levar algum tempo até velhos estigmas, inclusive aquele citado por Tom Jobim. Um comentário da sra. Didi Almeida sobre a questão também serve como insinuação do mesmo impasse. A soprano declara melancolicamente que seu marido sentia que não era realmente apreciado no Brasil; que ele teve que ir para os Estados Unidos para ser reconhecido. “Ele dizia que ocorrera o mesmo com Villa-Lobos: teve que sair do Brasil para ser reconhecido em Paris antes que pudessem compreender e valorizar seu talento”.³⁹ Um indigno fato, por certo, é que de modo contrário ao de seus pares em Tóquio, Londres ou Nova York, que então dedicaram artigos detalhados à estupenda carreira de Laurindo de Almeida, a imprensa brasileira nem sequer noticiou a morte do músico brasileiro em Sherman Oaks, Califórnia, até que três dias já se tinham passado. Divulgou-se, pois, uma despedida de duas faces às imagens ilustres e desconhecidas de um extraordinário músico brasileiro.

Recebido em março/2006; aprovado em maio/2006.

Notas

*Professor Associado de Estudos Culturais Brasileiros da Universidade de Massachusetts Dartmouth, EUA. É autor de *Perplexidades* (EdUFF), entre outros. Produz e apresenta semanalmente um programa de música afro-luso-brasileira, o *Brazilliance*, pela WSMU 91.1 FM e pela Internet, www.wsmu.org.

** Cliff Welch foi bolsista da Capes e professor visitante na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2003-5). É Associate Professor of History na Grand Valley State University, no Estado de Michigan (EUA).

¹ TYNAN, J. *The Artistry of Almeida*. Down Beat. 24 de julho, 1958. Disponível em: <http://www.alt.venus.co.uk/weed/music/salliterri/almeida.htm>, 15 de dezembro, 2004.

² Ibid.

³ “Os cassinos no Brasil”. Disponível em: http://www.monteserrat.com.br/p_historia2.htm, 12 de março, 2005.

⁴ SEVERIANO, J. e HOMEM DE MELLO, Z. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (v. 1: 1901-1957)*. 3 ed. São Paulo, Ed. 34, 1997, pp. 183 e 211.

⁵ ALBIN, R. C. *Dicionário da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br>, 15 de março, 2005.

- ⁶ PURCELL, R. C. *Big Brother: Laurindo Almeida*. Disponível em: <http://www.csun.edu/~igra/almeida>, 15 de dezembro, 2004.
- ⁷ DOURADO, L. (dir.). *Laurindo Almeida: muito prazer*. Telenews/GNT/Globosat, 1999.
- ⁸ Ver, por exemplo, *Laurindo Almeida Guitar Method*, Lynbrook, NY, Joe Goldfeder, 1957, e *The Complete Laurindo Almeida Anthology of Latin American Guitar Duets*, Ronald Purcell (ed.), Pacific MO, Mel Bay, 2002.
- ⁹ ALMEIDA, L. *Viva Bossa Nova!* Capitol ST1759, 1962.
- ¹⁰ ALMEIDA, L. e MODERN JAZZ QUARTET. *Collaboration, The Modern Jazz Quartet with Laurindo Almeida*. Atlantic, Label M, 1964.
- ¹¹ WILLIAMSON, D. *Collaboration, The Modern Jazz Quartet and Laurindo Almeida*. All About Jazz, julho 2001. Disponível em: <http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=8110>, 3 de março, 2005.
- ¹² ALMEIDA, L. *Conversations with the Guitar*. Capitol ST-8532, 1960.
- ¹³ Id. *The Spanish Guitars of Laurindo Almeida*. Capitol P157-3513, 1960.
- ¹⁴ Id. *Reverie for Spanish Guitars*. Capitol P8571, 1961.
- ¹⁵ Id. *Discantos*. Capitol s/n, 1961.
- ¹⁶ Id. *The Guitar from Ipanema*. Capitol ST-2197, 1964.
- ¹⁷ PURCELL, op. cit., s.p.
- ¹⁸ MCGOWAN, C. e PESSANHA, R. *The Brazilian Sound: Samba, Bossa Nova and the Popular Music of Brazil*. Philadelphia, Temple UP, 1998, p. 165.
- ¹⁹ PURCELL, op. cit., s.p.
- ²⁰ ALBIN, op. cit., s.p.
- ²¹ Ibid.
- ²² PURCELL, op. cit., s.p.
- ²³ TYNAN, op. cit., s.p.
- ²⁴ PURCELL, op. cit., s.p.
- ²⁵ DOURADO, op. cit., s.p.
- ²⁶ SEVERIANO e HOMEM DE MELLO, op. cit., p. 241.
- ²⁷ PERRONE, C. A. e DUNN, C. “Chiclete com Banana’: Internationalization in Brazilian Popular Music.” In: PERRONE e DUNN (eds.). *Brazilian Popular Music and Globalization*. Gainesville: UP of Flórida, 2001, 1-38, p. 17.
- ²⁸ PERRONE e DUNN, op. cit., p. 17.
- ²⁹ TINHORÃO, J. R. *Música popular: um tema em debate. 1966*. São Paulo, Editora 34, 1997, p. 25.
- ³⁰ ALBIN, op. cit., s.p.
- ³¹ Ver o portal da Telenews, <http://www.telenews.com/br/main01.html>, 7 de janeiro, 2005.
- ³² WILLIAMSON, op. cit., s.p.

³³ PURCELL, op. cit., s.p.

³⁴ LOPES, J. *Jazz Can't Resist Brazil*. Brazzil, maio 2003. Disponível em: <http://www.brazzil.com/p120may03.htm>, 5 de janeiro, 2005.

³⁵ Ibid.

³⁶ FEATHER, L. *The Encyclopedia of Jazz in the Sixties*. Nova York, Horizon Press, 1966.

³⁷ DOURADO, op. cit., s.p.

³⁸ Ibid.

³⁹ BORIM, D. *Pride and Prejudice*. Brazzil abril 2000. Disponível em: <http://www.brazzil.com/p39apr00.htm>, 12 de dezembro, 2004.

⁴⁰ DOURADO, op. cit., s.p.