



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS  
LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)**

**A BOSSA É NEGRA**  
RECONSTRUINDO A IDENTIDADE RACIAL DA BOSSA NOVA

**CLARISSA LOTUFO DE SOUZA**

Foz do Iguaçu  
2023



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS  
LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)**

**A BOSSA É NEGRA**  
RECONSTRUINDO A IDENTIDADE RACIAL DA BOSSA NOVA

**CLARISSA LOTUFO DE SOUZA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos Latino-Americanos.

Orientador: Prof. Doutor Marcos de Jesus Oliveira

Foz do Iguaçu  
2023

CLARISSA LOTUFO DE SOUZA

**A BOSSA É NEGRA**

RECONSTRUINDO A IDENTIDADE RACIAL DA BOSSA NOVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos Latino-Americanos.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Doutor Marcos de Jesus Oliveira  
UNILA

---

Prof. Doutor Waldemir Rosa  
(UNILA)

---

Prof. Doutora Marilda Santana  
(UFBA)

Foz do Iguaçu, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação  
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

S729

Souza, Clarissa Lotufo de.

A bossa é negra: reconstruindo a identidade racial da bossa nova / Clarissa Lotufo de Souza. - Foz do Iguaçu, 2024.

131 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos. Foz do Iguaçu - PR, 2024.

Orientador: Prof. Dr. Marcos de Jesus Oliveira.

1. Costa, Alaíde, 1935. 2. Alf, Johnny, 1929-2010. 3. Bossa nova. 4. Música popular - Brasil. 5. Vanguarda negra (Música). I. Oliveira, Marcos de Jesus. II. Título.

CDU 78.011.26(=013)(81)

Dedico este trabalho a Alaíde Costa e Johnny Alf,  
sua determinação e paixão pela música

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a meus ancestrais os quais me guiam no caminho da música, onde nutro minha identidade, leveza e sabedoria;

Ao meu orientador Marcos, por tanto carinho e cuidado durante a orientação;

Aos professores da banca Marilda e Waldemir, pelas considerações e reflexões pertinentes;

Ao professor Andrea por me instigar a entrevistar Alaíde Costa

A colega de mestrado Spartaco, por deixar a meus cuidados dois livros utilizados nesta pesquisa desde o início do mestrado;

A todos os demais colegas de mestrado do PPG IELA

A meus familiares, meu pai Edmilson, minha mãe Valéria e minha irmã Lívia pelo apoio contínuo para que conclua os estudos;

A meu bem, Luigi por todas as vezes que me ouviu falar sobre a pesquisa durante horas;

Aos amigos, Alisson, Thalyta, Ellen, Sueli, Ivo, Thaís, Maria, Gusta;

A Alaíde Costa, a quem dedico esse trabalho, por me lembrar que a ternura também é uma forma de resistência

E a Sahyan, por me lembrar que dentro de nós há um fogo que nos impulsiona a dizer o que é necessário para fortalecer o nosso caminho e dos demais.

## RESUMO

Esta pesquisa propõe um olhar crítico sobre a construção da bossa nova como gênero musical moderno vinculado à elite branca carioca em detrimento dos músicos negros através da exclusão, entre eles Alaíde Costa e Johnny Alf. Através da análise de livros emblemáticos da bossa nova, fundamentado na discussão racial de intelectuais negros, podemos entender esta classificação de gênero musical moderno a partir do conceito de modernidade como uma ferramenta de distinção racial. Além disso, é desde a trajetória dos músicos Johnny Alf e Alaíde Costa que podemos contrapor como a história da bossa nova foi contada. Compreende-se que a criação musical de ambos músicos foi o que possibilitou a bossa nova surgir como gênero musical, pois muitos elementos foram apropriados de sua estética. Entretanto, é pertinente não reduzir suas criações à bossa nova pois compreende-se que seu vínculo com a música como uma particularidade de algo mais profundo, uma *vanguarda preta*.

**Palavras-chave:** Alaíde Costa. Johnny Alf. Bossa nova. Música moderna. Vanguarda preta.

## ABSTRACT

This research proposes a critical look at the construction of bossa nova as a modern musical genre connected to Rio's white elite to the detriment of black musicians, including Alaide Costa and Johnny Alf. Through the analysis of emblematic bossa nova books, based on the racial discussion of black intellectuals, we can understand this classification of the modern musical genre based on the concept of modernity as a tool of racial distinction.

Furthermore, it is from the trajectory of musicians Johnny Alf and Alaide Costa that we can contrast how the history of bossa nova was told. It is understood that the musical creation of both musicians was what allowed bossa nova to emerge as a musical genre, as many elements were appropriated from their aesthetics. However, it is pertinent not to reduce their creations to bossa nova as it is understood that their connection with music is a particularity of something deeper, a black vanguard.

**Key words:** Alaíde Costa, Johnny Alf, Bossa Nova, Modern Music, Black Vanguard

## LISTA DE IMAGENS

<b>Imagem 1</b> –Dolores Duran	39
<b>Imagem 2</b> – Capa do disco “Dolores canta para você dançar” (1957)	40
<b>Imagem 3</b> – Booker Pittman, Nat King Cole e Elizeth Cardoso	42
<b>Imagem 4</b> – Capa do disco “Canção do amor demais” (1958)	45
<b>Imagem 5</b> – Capa do disco “Se acaso você chegasse” (1950)	46
<b>Imagem 6</b> – Elza Soares (1972)	50
<b>Imagem 7</b> – Johnny Alf, 1929	60
<b>Imagem 8</b> – Johnny Alf com Joca numa apresentação do Sinatra-Farney Fã-Clube, 1949	61
<b>Imagem 9</b> – Capa do disco “Rapaz de bem (1959)	72
<b>Imagem 10</b> - Johnny Alf	74
<b>Imagem 11</b> - Alaíde e Costa e Johnny Alf	78
<b>Imagem 12</b> - Alaíde Costa	80
<b>Imagem 13</b> - Alaíde Costa	91
<b>Imagem 14</b> - 78 rotações de Alaíde Costa	95
<b>Imagem 15</b> - “ <i>Alaíde Costa, nos anos 1960, com Oscar Castro Neves, Luiz Eça, Roberto</i>	

*Menescal e Olivia Hime, entre outros talentos da MPB* 100

**Imagem 17** - Capa do disco “O que meus calos dizem sobre mim” 110

**Imagem 18:** Alaíde Costa, Emicida e Marcus Preto 112

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
<b>2 CAPÍTULO 1: BOSSA NOVA COM OLHOS NEGROS</b>	<b>15</b>
2.1 BOSSA NOVA A PARTIR DE INTELECTUAIS BRANCOS	27
2.1.1 Dolores, Elizeth e Elza	36
2.1.1.1 <i>Conclusão do capítulo</i>	51
<b>3 CAPÍTULO 2: A VANGUARDA PRETA</b>	<b>54</b>
3.1 JOHNNY ALF: MÚSICA E LIBERDADE	59
3.1.1 A bossa é negra	74
<b>4 CAPÍTULO 3: ALAÍDE COSTA - O DOM DA PALAVRA</b>	<b>80</b>
4.1 SOBRE BOSSA NOVA	89
4.1.1 Sobre a bossa nova e sua carreira artística	99
4.1.1.1 <i>A proporção da bossa nova no Brasil e internacionalmente</i>	104
4.2 <i>Sobre bossa nova, reconhecimento e pertencimento.</i>	106
4.2.1 <i>O que meus calos dizem sobre mim</i>	109
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>115</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>119</b>
<b>APÊNDICES</b>	<b>122</b>
<b>APÊNDICE A – ENTREVISTA COM ALAÍDE COSTA</b>	<b>123</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>124</b>
<b>ANEXO A – ENTREVISTA CONCEDIDA POR ALAÍDE COSTA</b>	<b>125</b>



## 1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa inicia-se a partir do interesse da vida de dois músicos muito importantes que não tiveram seus nomes e protagonismos reconhecidos no gênero musical brasileiro bossa nova: Johnny Alf e Alaíde Costa. Ambos músicos pretos e de origem humilde, iniciaram suas carreiras musicais desde a infância. Antes mesmo de se encontrarem, desenvolveram gostos particulares sobre música e como atuar artisticamente. Do encontro posterior, em que viram semelhanças de seus gostos e seus desejos em compor canções, surgiu uma parceria que afirmava uma estética musical diferente do que se ouvia na época.

Essa história entra em contraponto com como conhecemos a bossa nova. Johnny Alf e Alaíde Costa estiveram no cerne do surgimento da bossa nova, e como os relatos apresentados a seguir, também inspiraram compositores que hoje são reconhecidos como pertencentes a esse gênero. Além da parceria com tais músicos que são brancos, Alaíde e Johnny seguiram carreira questionando como a bossa nova surgiu e em que momento os dissociou do gênero. Compreendo que pensar músicos negros neste gênero musical está além da imaginação, além de uma possibilidade pois a existência de ambos músicos contradiz a história contada e recontada.

Trago em razão como a bossa nova foi construída e como essa construção foi reproduzida. Também, por quem foi construída a história de um gênero musical brasileiro reconhecido mundialmente e como isso mistifica a existência da negritude criadora da bossa nova. Recordo que estamos tratando do Brasil, onde o racismo toma vários formatos e não isenta a produção artística e muito menos escapa ao ser reproduzido academicamente. Estamos falando do Brasil onde a sua população é majoritariamente negra e onde houve um projeto instituído de embranquecimento da população.

Como problemática, compreendo o apagamento destes músicos em favor a difundir a história da bossa nova como um gênero branco moderno. A partir deste, podemos questionar o que é definido como gênero musical moderno e como isso é utilizado como ferramenta de distinção racial bem como exclusão e marginalização de pessoas racializadas. Compreendo que isso se relaciona à possibilidade de escrita e se reproduz continuamente no ambiente acadêmico como uma história única a partir da escrita de intelectuais brancos, bem como sua forma de retratar músicos brancos e também, músicos negros.

Apresento o desenvolvimento do primeiro capítulo da dissertação para entender a problemática central e quais elementos contradizem a existência desse gênero musical como um imaginário construído a partir da repetição acadêmica. Para isso, as ferramentas utilizadas foram a leitura de livros emblemáticos da bossa nova e a discussão dos mesmos, - Chega de Saudade” de Ruy Castro e “Eis aqui os bossa nova” de Zuza Homem de Mello e também, um capítulo de Jairo Severiano em “Uma história da música popular brasileira: Das origens à modernidade” - refletindo sobre a época em que estão contextualizados e por quem são apresentados. E, uma discussão sobre como os discursos presentes nesses livros dissociam os protagonistas Johnny Alf e Alaíde Costa do surgimento da bossa nova. Por fim, conectando a trajetória de ambos músicos com a trajetória de outras músicas negras (Dolores Duran, Elizeth Cardoso e Elza Soares), repenso como a história da bossa nova foi construída. Todas as reflexões para conclusão do primeiro capítulo devem-se aos estudos de raça que serão aqui apresentados.

Na vida de Johnny Alf e Alaíde Costa estão muitas respostas para entender como no Brasil, músicos pretos não conseguem ter seu nome associado a protagonismo e a vanguardas como grandes criadores. Além das teorias abordadas, nesta pesquisa vejo como fundamental apresentar a vida destes músicos negros, exemplificar em imagens, canções e entrevistas dando a possibilidade de que essas vozes sejam ouvidas para construir um novo olhar sobre a história desse gênero musical.

É no segundo capítulo que desenvolvo o conceito de *vanguarda preta* em contraponto à bossa nova, através da trajetória de Johnny Alf. A partir disso, compreende-se a trajetória de Johnny Alf e Alaíde Costa como algo que se relaciona à bossa nova, mas não deve seu desenvolvimento a ela; deve-se a seu vínculo profundo e pessoal com a música. Para o desenvolvimento deste capítulo foram necessários os estudos da pretitude de Fred Moten e Stefano Harney, os quais possibilitam analisar as criações de pessoas negras através de suas próprias subjetividades. Fez-se necessário também “Pele Negra, Máscaras brancas” de Frantz Fanon.

Seguindo com o terceiro capítulo, apresento comentários sobre a entrevista concedida por Alaíde Costa à esta pesquisa. Considero esta entrevista como vital para o desenvolvimento da pesquisa pois a partir desta, fortaleci os caminhos tomados para repensar a trajetória de Alaíde Costa e Johnny Alf em relação à bossa nova. Para este último capítulo, utilizo o conceito de *quilombo* de Beatriz Nascimento que vai de encontro aos estudos da pretitude e também, o conceito de imposição de identidade racial, apresentado por Érico Andrade.

Como trabalho interdisciplinar, esta pesquisa passa por vários caminhos teóricos mas também várias manifestações artísticas, como no primeiro capítulo ao comentar o filme “Orfeu Negro” de Camus. Será notado ao longo da leitura a apresentação de algumas canções as quais acredito que sejam de grande relevância para serem lidas e também ouvidas, assim podendo adentrar à subjetividade de cada uma das interpretações dos músicos citados.

Decidi intitular essa pesquisa como “A bossa é negra - reconstruindo a identidade racial da bossa nova” para causar impacto, colocando em controvérsia a história da bossa nova e sua associação com a classe média branca carioca. Dizer que a bossa é por fim negra, trata-se de repensar esse gênero quase que de imediato. Além disso, neste título não se define a bossa nova como negra, pois se mantém nessa ambiguidade, na qual o nome “bossa nova” evidencia que à Alaíde Costa e Johnny Alf deram outras categorias para não nomeá-los como pertencentes a esse gênero ainda que criadores.

Por fim, reconstruir a identidade racial da bossa nova é evidenciar essa determinação do gênero musical como branco vinculado ao termo moderno através da exclusão de músicos negros. Entende-se que isso só é possível pois há uma determinação de músicos não-brancos que foram apagados historicamente mas que sem estes não poderia ter sido criado. A bossa é negra, pois entendo que a bossa nova deve-se principalmente a eles: Alaíde Costa e Johnny Alf.

## 2. BOSSA NOVA COM OLHOS NEGROS

Olhos negros  
 Negros são os breus se não são meus ao meu olhar  
 Olhos negros  
 Por não serem meus serão do mar  
 Mares negros  
 Mares negros  
 Eu te mergulhei por serem bons de navegar  
 Barcos negros  
 Velas, ventos, naus a me levar  
 Olhos negros  
 Diz quem é você  
 Não me negue o sim  
 Guarda para mim um negro olhar  
 Tardes de verão  
 Noites do sem fim  
 Ardes para mim negro lunar  
 Olhos negros  
 Juro que eu sonhei quando encontrasse me entregar  
 Luzes negras são como faróis a me guiar  
 Na luz negra do mar”  
 (Olhos negros - Johnny Alf)

Como pesquisadora, entendo o surgimento do que conhecemos como bossa nova como uma vanguarda, mais precisamente influenciada pela trajetória de Johnny Alf e Alaíde Costa, músicos pretos que foram ocultados ou tiveram suas trajetórias invisibilizadas da história deste gênero musical. Proponho na discussão deste primeiro capítulo, a relação da bossa nova como gênero associado a determinados músicos e sua difusão como “criadores” sendo estes, homens não racializados.

Para isso, farei a revisão de alguns livros emblemáticos que contextualizam o gênero musical e como estes contribuem para uma reprodução do discurso de “quem criou a bossa nova”, “como é a bossa nova” e para entendermos o que é a bossa nova propriamente dita. Por último, discutir sobre como essas reflexões se contradizem quando colocamos em evidência a trajetória de músicos negros neste contexto, entre eles Dolores Duran, Elizeth Cardoso, Elza Soares, seguindo posteriormente com o centro da discussão

a partir da trajetória de Johnny Alf e Alaíde Costa - não somente por uma questão de recorte mas por como estes dois músicos marcaram sua presença no meio musical.

Todas as reflexões aqui apresentadas questionam a memória construída e difundida sobre bossa nova e como determinadas pessoas fazem com que a mesma seja lembrada. Se no primeiro momento desta pesquisa, quem lê questiona a associação de bossa nova com negritude, já temos um bom exemplo de como a memória ao longo dos anos construiu uma ideia ao que a bossa nova está ligada. Repensar a bossa nova a partir de músicos negros é também evidenciar resistência, já que estamos falando do nosso país que passou um longo período escravocrata.

A história dos quilombos, assim como a de muitos importantes levantes ou revoltas que ocorreram antes da abolição, forçando o fim da escravidão, é omitida na historiografia oficial. Isso pode ter ocorrido para não ferir a imagem de país da suposta democracia racial, ou, ainda, para não reconhecer o protagonismo da população negra na história nacional. Essa omissão da resistência negra e indígena na historiografia oficial nos mostra que precisamos entender sobre memória coletiva, mas também sobre amnésia coletiva, como nos ensina Charles W. Mills, intelectual que trabalhou com o conceito de ignorância branca, salientando que o óbvio precisa ser lembrado, já que interesses podem moldar a cognição - e as sociedades escolhem o que querem lembrar e o que querem esquecer. A ignorância moral que implica julgamentos incorretos sobre o que é certo e o que é errado está incluída nessa abordagem, assim como a crença falsa (BENTO, 2022, p. 38 e 39)

Nesta reflexão de Cida Bento, podemos entender a relevância de pensar na música feita por músicos negros, desde a perspectiva de que a memória branca está sempre sendo reproduzida academicamente por uma questão simples de maior acesso e poder estrutural. Memória é também construção simbólica, por um coletivo que revela e atribui valores à experiência passada e reforça os vínculos da comunidade (BENTO, 2022). Por isso, para chegar na reflexão de que a bossa nova está ligada a uma vanguarda criada por músicos negros, é preciso expressar como esta foi retratada academicamente e como isso construiu certos imaginários para que seja vista atualmente.

É preciso também falar sobre como os imaginários construídos acerca do Brasil e sua relação com esse gênero musical perpetuam a dissociação do negro quanto criador e pertencente a um gênero musical visto como moderno e sofisticado. E também, o quanto estes fatores condizem com uma época e uma determinada elite intelectual branca com seu poder de escrita e, que por fim, podem e devem ser questionados através das discussões raciais.

Como caminho, recordo o filme Orfeu do Carnaval<sup>1</sup> de Marcel Camus de 1959, baseada na peça de Vinícius de Moraes (filme musicado pelo próprio Vinicius e Luiz Bonfá). Neste filme, encontramos uma trilha sonora representando uma comunidade favelada do Rio de Janeiro e seus moradores. Ainda que o filme não diga muito sobre bossa nova em si, é um exemplo de como a população negra do Brasil era vista nessa época.

A visão retratada nele traz muitos estereótipos direcionados à população negra, muitos que nós negros reconhecemos até hoje como forma de desumanização através do racismo, como a ignorância intelectual, a exotificação, a hipersexualização, etc. Entendo que a objetificação de corpos negros e indígenas, a hipersexualização e a estigmatização seguem desumanizando esses povos, uma vez que não reconhecem a importância de suas vidas e menos ainda de seus elementos culturais.<sup>2</sup>

Não tenho intenção de fazer uma análise crítica profunda sobre o filme e os enredos caricatos e exotificantes que aparecem sobre os personagens pardos e pretos em contraste com personagens brancos que aparecem ao decorrer do filme, porém me atenho a pensar mais precisamente na musicalidade ao redor dessa história contada por um dos “pais” da bossa nova, Vinícius de Moraes.

Em Orfeu do Carnaval, há dois pontos que me chamam atenção sobre a musicalidade. O “caos” expressado pelas baterias de escolas do carnaval, de pessoas dançando, pulando e gritando, emitindo sons sem letras específicas. E uma “tranquilidade”, um ato de paz, quando o protagonista Orfeu, poeta, toma seu violão e canta as canções que compôs, “que fazem o sol nascer” de tão bonitas que são. Orfeu é músico nestes dois mundos, tanto na escola de samba quanto à voz e violão.

Quando o personagem toma o violão, se escuta a levada da bossa nova, assim como estes momentos mostram como o personagem pode ser mais profundo para além dos estereótipos. Vejo e entendo, como ele cria suas canções, escreve uma narrativa sobre si, brinca e mostra para as crianças negras como isso é importante. Ainda assim, este contraste entre o carnaval ser retratado com bagunça, sons desordenados e muitas

---

<sup>1</sup> Vinícius de Moraes escreveu peça de teatro musical Orfeu da Conceição no ano de 1956, a qual Tom Jobim fez a trilha sonora. A peça também teve contruibuição de Oscar Niemeyer no cenário e do Teatro experimental do Negro, grupo dirigido por ninguém mais que Abdias Nascimento. Vinícius escreveu a peça baseada no mito de Orfeu e Eurídice no contexto brasileiro, com personagens favelados. Essa peça depois serviu de inspiração para o filme Orfeu Negro (assim intitulado no exterior) ou Orfeu do Carnaval. O filme venceu a Palma de Ouro, o Globo de Ouro e o Oscar.

<sup>2</sup> William, 2020

confusões em relação a Orfeu comendo, me trouxeram algumas reflexões e incômodos sobre a bossa nova.

Não obstante com a escrita hegemônica sobre bossa nova, Nei Lopes e Luiz Antonio Simas, nos apresentam no início de seu Dicionário da História Social do Samba (2022) a busca do embranquecimento no início da modernização no Brasil, e como isso também afetou diretamente a musicalidade da população negra e o samba. O samba - marcado pela primeira gravação “Pelo telefone” no ano de 1916 - assumiu o papel principal do carnaval. Entretanto, o samba e da instituição Escola de samba não eram visibilizados como uma manifestação cultural, devido à problemática racial.

Um dos grandes avanços da Constituição Federal brasileira de 1988 foi a introdução de proteção e garantias às culturas dos diversos segmentos que compõe a nacionalidade do país. Antes, a ideia de cultura, tal como acima definida, não tinha sido acolhida por nenhuma das constituições republicanas. Mesmo porque o conceito de “cultura” estava atrelado às formas eruditas de manifestações artísticas, literárias ou técnicas. E o samba estava fora desse espectro. Ressalte-se que, à época do surgimento do samba urbano carioca e da instituição Escola de Samba, a elite econômica brasileira e o poder por ela legitimado ainda viviam o sonho supostamente eugênico da europeização da sociedade nacional. Assim, as manifestações menos ou mais africanizadas, por suas origens, eram, quando muito, toleradas ou estudadas como “folclore”.(LOPES, SIMAS, 2022, p. 86 e 87)

Através do pensamento de Lopes e Simas entende-se como possivelmente a bossa nova foi adotada como um gênero musical moderno em contraponto com o samba e sua trajetória. Os autores também enfatizam que o surgimento da bossa nova e da estética de João Gilberto surge a partir da modificação do próprio samba. Entendo que a bossa nova que surge de uma “minimalização” dos elementos do samba tenha sido mais aceita pelas elites por não manifestar elementos do samba propriamente bem como, por ser um gênero comercializado e difundido por protagonistas não racializados.

Através da reflexão sobre a bossa nova ser aceita pelas elites como “cultura” ao contrário do samba, entende-se que a dissociação do negro ao que é moderno também surge de uma necessidade de expurgar a criação e a arte feita por uma raça. Em relação à bossa nova, para isso acontecer não foi somente necessária a modificação de elementos particulares do samba como também, que a bossa nova como gênero moderno, fosse protagonizada por músicos brancos excluindo e ocultando músicos negros que fizeram parte de sua difusão. Excluir negros de suas criações é uma forma de embranquecer nossa cultura. Credibilizo essa ênfase em relação ao samba e como

historicamente foi mais aceito pelas elites. Não à toa a bossa nova é muito mais estudada como um grande marco na história da música ao contrário do samba.

Retomando a imagem de Orfeu na dicotomia entre o carnaval, que leva à morte de Eurídice, e suas canções de voz e violão, penso no caos<sup>3</sup> que é apresentado dentro do festejo. Este é relacionado ao inferno do mito, e é adentrando a noite de carnaval que o personagem busca sua amada. Nesse contraste entre o caos e a leveza, podemos ver uma construção sobre o Brasil que foi exportada como a imagem de um país com negros caricatos, com uma musicalidade (samba) vista como não civilizada em comparação a “outras músicas” de Orfeu.

Recordando uma das entrevistas apresentadas por Zuza Homem de Mello, em “Eis aqui os Bossa Nova”, Vinícius de Moraes relata como construiu a peça “Orfeu da Conceição” e como foi adaptada para o cinema. Segundo Vinícius de Moraes:

Eu tinha escrito a peça Orfeu da Conceição havia muitos anos em Niterói, na casa de meu então concunhado, o arquiteto Carlos Leão, no Saco de São Francisco, por volta de 1940. Numa madrugada, lendo numa mitologia francesa o mito do Orfeu- que eu gostava muito por ser a união do poeta com o músico -, comecei a ouvir num morro ao lado, o morro do Galvão, uma batucada. Curiosamente as duas idéias se fundiram e eu fiquei com a impressão de que as duas coisas tinham de ver uma com a outra. Comecei a pensar na vida dos negros de morro e a helenizar a sua vida. De repente surgiu a ideia de fazer um Orfeu do morro, um sambista que, por ser dotado de grande beleza interior, era cobiçado pelas mulheres, despertando grande inveja nos outros homens de morro, que também cobiçavam sua mulher. Nessa mesma noite escrevi todo o primeiro ato da peça. Engasguei no segundo ato porque me recusava a fazer o inferno tradicional, onde Orfeu ia buscar Eurídice. Somente em Los Angeles, em

---

<sup>3</sup> Orfeu de Carnaval exprime uma visão contada por Tinhorão em “pequena história da música popular brasileira (1991), onde segundo o autor antes do surgimento e organização das escolas de samba e da própria condensação do samba, o carnaval era desordenado e não havia uma identidade musical nacional nestes centros urbanos em expansão. O autor explica muito bem quais elementos foram adotados pela burguesia, pelos ex-escravizados e pela surgente classe média baixa do Rio de Janeiro. Neste contexto caberia essa percepção do “caos” do carnaval, porém o retrato de 1959 gera uma imagem de uma musicalidade desordenada em relação aos momentos íntimos de Orfeu com seu violão durante o processo de modernização do Brasil. Segundo Tinhorão em (1974):

“A música de carnaval, pelo menos a produzida especialmente para ser cantada durante os três dias de brincadeira é uma criação dos últimos anos do século XIX. Durante os primeiros séculos de colonização, o carnaval, ainda chamado de entrudo, praticamente não existia no Brasil, figurando as comemorações oficiais (aniversário do rei ou da rainha, casamento ou nascimento de príncipes, etc.) como as festas mais próximas do que viria a ser o carnaval, uma vez que incluíam invariavelmente desfiles com fantasiados, carros alegóricos e música de fanfarras [...]Nessas brincadeiras, porém, não havia um mínimo de organização que exigisse um ritmo, e muito menos qualquer tipo de cantiga. E esse quadro se desenvolveu mais ou menos inalterado até a primeira metade do século XIX, quando, no Rio de Janeiro (que apresentava, na qualidade de capital do país, uma maior diversificação social), novas camadas de classe média anunciaram a sua presença, através da reivindicação de formas de diversão semelhantes às européias.”

1946, me ocorreu a solução, fazer do Carnaval carioca um inferno onde ele busca Eurídice em todas as mulheres. (DE MORAES apud DE MELLO, 2008, p.28)

O compositor traz um comentário que chama bastante atenção ao dizer “pensar na vida dos negros”, colocando “os negros” em uma distância da sua vivência, “outridade”<sup>4</sup>. Ou vendo como possibilidade “helenizar”, ou seja, tornar grega “sua vida”. A construção da obra e a visão de quem escreve justifica muitos elementos caricatos, pois Vinícius de Moraes entende a vida dos negros como algo distinto de sua própria narrativa mas ainda assim, decide escrever sobre “eles”, como ao apropriar da manifestação da cultura negra como “o inferno”, na sua versão do mito.

Por mais que a ideia da peça de teatro e posteriormente do filme não sejam a representação real da população negra brasileira, considero as produções artísticas para a época, como elementos poderosos de construção de imaginários da identidade nacional. A peça que chamou a atenção de Camus, tornou-se filme e foi exibido internacionalmente com estes elementos comentados. O contraste do samba e das canções do personagem, me fizeram pensar em como isso pode ser associado à bossa nova, àquele som que é “mais rebuscado”, “organizado” e como dito por Lopes e Simas, “artístico, literário ou técnico” afinal “o samba, evidentemente, estava fora desse espectro”.

Já o álbum “Orfeu da Conceição”, em consequência da mesma peça de teatro, foi lançado em 1956 pela Odeon. Abaixo da mesma citação de Vinícius de Moraes, Zuza Homem de Mello comenta:

Na contracapa do LP Odeon Orfeu da Conceição, Vinicius descreveu como teve a idéia da peça baseada "no mito grego de Orfeu, o divino músico da Trácia cuja lira tinha o poder de tocar o coração do bicho-homem com a sua arte". Depois de convidar Leo Jusi para a direção, Oscar Niemeyer e Carlos Scliar para os cenários, e sua mulher Lila para os figurinos, necessitava de um compositor que "pudesse criar para o Orfeu negro uma música que tivesse a elevação do mito, uma música que unisse a Grécia clássica ao morro carioca, uma música que reunisse o erudito e o popular - uma música 'poética' que, mesmo servindo ao texto, tivesse uma qualidade “órfica”. (DE MELLO, 1990, p. 28 e 29)

As faixas das músicas foram feitas através da primeira parceria de Vinícius de Moraes e Tom Jobim. As canções são tomadas por arranjos orquestrais e sambas. Alguns

---

<sup>4</sup> Grada Kilomba diz que os brancos não somente veem nós negros como “outro”, ou seja, diferente deles, como também a alteridade dos mesmo. Dessa relação surge o termo “outridade” utilizado pela autora.

elementos no disco lembram o que seria posteriormente caracterizado pela bossa nova, como a harmonia ou as temáticas das canções, algo comentado por Lopes e Simas como “já feito antes” pelo samba.

Na biografia de Johnny Alf, Rodrigues(2012) menciona:

O produtor e radialista de São Paulo, Walter Silva (Pica-Pau) vai mais além. Conta que certa vez, quando assistia ao pianista, cantor e compositor Johnny Alf, Agostinho dos Santos ficou entusiasmado com a maneira do Johnny dividir o ritmo dos sambas que cantava no Lancaster. Aprendeu e levou ao João Gilberto, como bem pode testemunhar o maestro Waldemiro Lemke. João ficou impressionado e disse ter achado o que tanto procurava, a divisão rítmica que lembrasse apenas o tamborim, sem o pedal do surdo. Isso aconteceu durante a gravação dos compactos da trilha de Orfeu Negro na Odeon. Bem, essa gravação foi em junho de 1959, na Odeon. É anterior ao LP de João Gilberto, mas posterior aos dois 78 rotações gravados anteriormente por ele em 1958, onde estavam as emblemáticas Chega de Saudade e Desafinado, e que já eram Bossa Nova. (RODRIGUES, 2012, p.41)

Tom Jobim, segundo o relato apresentado por Rodrigues poderia por fim, ter buscado uma fonte de um músico negro para ter a sonoridade que buscava. A representação do álbum Orfeu Negro, me faz questionar o quanto os músicos brancos para criar algo artístico necessitavam de uma fonte que não fazia parte de sua realidade ou criação direta. Tornando a criação artística negra como uma ferramenta apropriada.

O que chama a atenção entre essa busca do “erudito” ao “popular”, mencionadas no encarte do álbum por Vinícius de Moraes, é optar por escolher outro músico branco: Tom Jobim. Compreendo as dicotomias do “branco” e do “negro”. Do “grego” ao “morro do Rio de Janeiro”. Do “eu” e do “outro”. Grada Kilomba utiliza essas dicotomias para analisar as falas de pessoas brancas como elementos poderosos da dissociação do negro. E essas dicotomias se expandem desde as relações sociais até o meio acadêmico, pois a materialização de um escrito também possui um sujeito, sua vivência e suas escolhas, pois a objetividade é um mito.

Considerando que o conhecimento é colonizado, argumenta Irmgard Staeuble (2007, p. 90), e que o colonialismo “não apenas significou a imposição da autoridade ocidental sobre terras indígenas, modos indígenas de produção, leis e governos indígenas, mas também a imposição da autoridade ocidental sobre todos os aspectos dos saberes, línguas e culturas indígenas”, não é somente uma imensa, mas também urgente tarefa descolonizar a ordem eurocêntrica do conhecimento. Além disso, as estruturas de validação do conhecimento, definem o que é erudição “de verdade” e “válida”, são controladas por acadêmicas/os

brancas/os. Ambos, homens e mulheres, que declaram suas perspectivas como condições universais. Enquanto posições de autoridade e comando na academia forem negadas às pessoas negras e às People of Color (PoC) a ideia sobre o que são ciência e erudição prevalece intacta, permanecendo "propriedade" exclusiva e inquestionável da branquitude. Portanto, o que encontramos na academia não é uma verdade objetiva científica, mas sim o resultado de relações desiguais de poder de "raça."(KILOMBA, 2010, p. 53).

Seguindo este pensamento de Kilomba, podemos entender que o que foi reproduzido academicamente sobre bossa nova pertence a uma visão de pessoas brancas e seu poder de decisão sobre como contar a história a partir da sua vivência. Ainda que essa seja uma breve análise de alguns comentários, explicam as formas de pensar e construir identidades durante um momento importante de modernização e, como as noções raciais contribuem para a discussão dessa pesquisa.

Ressalto que, ainda que as discussões sejam sobre uma época determinada com ideais e letramentos sobre raça distintos das que temos hoje, é importante tomá-las em consideração para o apagamento de músicos negros, apropriações e dissociações.

Falar é estar em condições de empregar um certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização<sup>5</sup>. E seguindo a lógica de Fanon, assumir essa *fala* com esse olhar, é colocar o negro ao centro da história e não à margem. Fanon também nos convida a repensar a imagem de nós negros quanto á visão dos brancos, quanto os estereótipos são representações de como gostariam nos comportássemos, e a isso dá-se a necessidade de libertar essas representações.

Guerreiro Ramos, político e intelectual negro do século XIX que possuía vínculo com o Teatro Experimental do Negro<sup>6</sup>, nos possibilita pensar como os negros politicamente ativos entendiam este momento histórico e as relações racias:

Num país como o Brasil, colonizado por europeus, os valores mais prestigiados e, portanto, aceitos são os do colonizador. Entre esses valores está o da brancura como símbolo do excelso, do sublime, do belo. Deus é concebido em branco, e em branco são pensadas todas as perfeições. Na cor negra, ao contrário, está investida uma carga milenária de significados pejorativos. Em termos negros pensam-se todas as imperfeições. Se se reduzisse a axiologia do mundo ocidental a uma escala cromática, a cor negra representaria o polo negativo. São infinitas as sugestões, nas mais sutis modalidades, que trabalham a consciência e a inconsciência do

<sup>5</sup> Frantz Fanon - Pele negra, máscaras brancas, p. 33

<sup>6</sup> O Teatro Experimental foi fundado por Abdias Nascimento, uma companhia de teatro formada por atores e atrizes negros.

homem, desde a infância, no sentido de considerar, negativamente, a cor negra. (RAMOS, 1954, p.195)

A passagem de Ramos(1954) faz-se importante ao recordar, que ainda que não devidamente difundidos ao longa da história, intelectuais negros sempre estiveram ativos ao afirmar seus pensamentos e posicionar-se contra os danos causados pelo colonialismo. Entre estes, recordo Abdias Nascimento que foi perseguido e preso por denunciar a discriminação racial. Em uma época que o pensamento de embranquecimento foi muito difundido, podemos ver como a construção do filme também assume uma postura de diferenciar os negros dos brancos de maneira pejorativa.

No filme, o contraste do carnaval com uma música 'mais poética' na verdade de maneira contraditória, é o samba. Ainda que não saibam aqueles que pela primeira vez escutam, Orfeu toca sambas em seu violão só que à voz e violão - como o que caracterizaria posteriormente a bossa nova - e com isso contrasta com a profundidade singular que não proporciona o carnaval. Talvez a forma "mais civilizado" de tocar samba, mas continua sendo samba, continua sendo favelado e continua sendo negro: leva à tragédia. Mas proporciona uma reflexão, a de um avanço cultural através da suposta modernização musical. Ainda assim, penso que a forma de Orfeu cantar caracteriza mais um samba-canção.

Antes da bossa nova ser determinada como gênero, era muito difundido o gênero samba-canção, "espécie de samba de andamento lento, de melodia romântica e letra sentimental" (LOPES, SIMAS, 2022, p. 267) isso caracteriza algumas das particularidades ao que determinam como anteriores da bossa nova, como a leveza rítmica e a forma de cantar. É importante mencionar o samba-canção como anterior à bossa nova pois já era um samba mais lento. Muitos compositores negros mesmo antes e durante o *boom* da bossa nova já compunham sambas mais lentos com alteração na sua harmonia entre eles Ataulfo Alves e Lupicínio Rodrigues, futuramente também Nelson Cavaquinho e Cartola.

O samba advindo da Bahia tomou rumo no Rio de Janeiro com a migração baiana em busca de oportunidades na presente capital. Como recordado por Marilda Santanna em "As bambas do samba" (2019), o samba além de tudo era protagonizado e difundido principalmente por mulheres negras no qual exerciam um papel fundamental na afirmação de identidade musical e de contribuição à comunidade.

Entre essas mulheres que partiram para o Rio de Janeiro, está Tia Ciata, baiana e grande detentora de rodas de samba em sua comunidade o que futuramente,

não devemos esquecer, influenciaria a música local e seus difusores. Rodney William (2020) menciona:

Hilária Batista de Almeida, a famosa Tia Ciata, é considerada a grande mãe do samba. Era iyalorixá e, como uma boa filha de Oxum, excelente cozinheira. No quintal de sua casa, na Praça Onze, no Rio de Janeiro, nasceu o samba como gênero musical genuinamente brasileiro. Esse ritmo representa o país no mundo inteiro e tornou-se um verdadeiro patrimônio nacional. (WILLIAM, 2020, p. 145)

Essa associação do negro com o samba, bem como a busca por distorcê-la é uma forma de buscar construir um gênero carioca embranquecido. O samba assumiu um papel social importante e se desenvolveu em diversos formatos ou versões. No caso do samba-canção, por exemplo, era chamado de “samba de meio de ano” por não estar diretamente vinculado com a festividade do carnaval.

Buscar enaltecer a bossa nova, dissociando-a do samba também é uma forma de pensar em um gênero “carioca” que “não tenha” nenhuma influência da população negra do Rio de Janeiro, filhos de ex-escravizados e migrantes. Rodney William no capítulo “Pode ou não pode?” de seu livro *Apropriação Cultural* (2020), apresenta “Samba e Bossa Nova”, no qual seu texto expressa a apropriação que o samba sofreu pelos músicos brancos, em razão de consagrar a bossa nova como gênero.

O samba sofreu com políticas de perseguição à população pobre e negra que o executava. No filme *Orfeu do Carnaval* isso é recordado, apesar de que de maneira “justificada positivamente” pela imagem do “caos” que o filme confere ao samba. Rodney William traz nessa discussão a apropriação dos elementos do samba pelos músicos brancos e sua arrogância em letras e entrevistas ao falar sobre o gênero.

Entretanto, sobre a bossa nova, o autor não menciona os músicos negros que fizeram parte da história de seu surgimento, o que se é de esperar pois ainda é algo que não foi mencionado nas mídias com contundência, tampouco foi reproduzido academicamente até o momento. Muitas vezes, nos esquecemos da própria particularidade do samba-canção. Ainda assim, o pensamento de William (2020) faz-se muito importante, pois exprime a mentalidade destes músicos brancos depois que conseguiram seu reconhecimento.

Recordemos que a bossa nova surge apenas 70 anos depois do fim da escravização, além do recente e crescente movimento eugenista durante o surgimento e “desaparecimento” da bossa nova. Entendendo melhor os ideais de modernização aos

conceitos raciais, podemos associá-lo à uma “evolução” que adentra ao país, fomentado por uma elite intelectual branca. Algo muito bem explicado no livro “Espetáculo das Raças (1993) de Lilia Schwarcz:

Largamente utilizado pela política imperialista europeia, esse tipo de discurso evolucionista e determinista penetra no Brasil a partir dos anos 70 como um novo argumento para explicar as diferenças internas. Adotando uma espécie de “imperialismo interno”, o país passava de objeto a sujeito das explicações, ao mesmo tempo que se faziam das diferenças sociais variações raciais. Os mesmos modelos que explicavam o atraso brasileiro em relação ao mundo ocidental passavam a justificar novas formas de inferioridade. Negros, africanos, trabalhadores, escravos e ex-escravos — “classes perigosas” a partir de então — nas palavras de Silvio Romero transformavam-se em “objetos de ciencia” (prefácio a Rodrigues, 1933/88). Era a partir da ciência que se reconheciam diferenças e se determinavam inferioridades. (SCHWARCZ, 1993, p. 35)

Seguindo os fatores históricos apresentados por Lilia Schwarcz em seu livro, considero importante pensar no contexto histórico em que surge a bossa nova, e ainda que os intelectuais que escrevem sobre ela não apresentem uma ligação direta com o desenvolvimento científico através da eugenia, estão inseridos nesta época. O material biográfico - apresentado e discutido a seguir - através de um progressismo e modernização também se dá no conceito de raça, pois estamos falando de determinações de avanço musical a partir de um grupo específico de músicos brancos e intelectuais brancos que falam sobre este.

Não podemos ignorar que a bossa nova e sua construção como gênero musical dá-se em um momento histórico e o material acadêmico produzido sobre ela, contribui para a forma que é vista justamente com o apagamento dos músicos negros e suas músicas. A reprodução de um discurso em que o samba “foi modernizado” por pessoas brancas coloca a cultura negra e sua musicalidade à margem como algo “primitivo”, do passado, sem possibilidade de se auto-modernizar, de ser uma vanguarda. O samba é uma vanguarda negra que se mantém até os dias atuais se refazendo e fortalecendo na cultura negra.

No caso da bossa nova, nesta pesquisa, quero que se abra a possibilidade de pensá-la também como uma vanguarda negra, apropriada e apagada em seu surgimento ao ponto de que não a vemos como tal. Mais adiante poderemos ver esse tortuoso caminho no qual a bossa nova e a vida de Alaíde Costa e Johnny Alf são colocadas em choque. Recordar seus nomes durante essa escrita é expressamente importante.

Autoras negras como Grada Kilomba nos convidam a repensar a construção histórica desde outras perspectivas, pois o branco antes era quem tinha a possibilidade de contá-la, de construí-la, por possuir o poder social, educacional e econômico que nós negros tivemos há pouco tempo. Pensar dentro destas perspectivas não é um anacronismo, pois a distinção de raça é uma construção colonial que perdura até os dias de hoje com o racismo estrutural e cotidiano.

No mundo conceitual branco, o sujeito Negro é identificado como o objeto “ruim”, incorporando os aspectos que a sociedade branca tem reprimido e transformado em tabu, isto é, a agressividade e a sexualidade. Por conseguinte, acabamos por coincidir com a ameaça, o perigo, o violento, o excitante e também o sujo, mas desejável – permitindo que a branquitude olhe para si como moralmente ideal, decente, civilizada e majestosamente generosa, em pleno controle e livre da inquietude que sua história causa. (KILOMBA, 2010, p. 37)

Como primeiro ponto, relacionando essa imagem de Orfeu, entendo que a bossa nova retrata o imaginário do Brasil no início dos anos 60, o Brasil imagem de Rio de Janeiro, construção de Brasília, avanço tecnológico e importação cultural norte-americana, assim como de exportação de um Brasil “mais civilizado”. A bossa nova é um elemento que entra em contraste com “caos” musical que ocupa os morros, do imaginário caricato que se tinha do negro no Brasil.

Pensar dentro desta perspectiva nos proporciona questionar porque não conhecemos ou reconhecemos determinados músicos negros da bossa nova. Há uma construção desde a eclosão do gênero que contribuiu para a dissociação do negro a um gênero musical exportado como a imagem de um Brasil de progresso, civilizado e branco. Não à toa, a bossa nova futuramente será nomeada como música moderna, música rebuscada, sofisticada, adjetivos articulados com a presença de músicos brancos.

Cida Bento (2022) explica como o racismo é uma decisão política também, em seu livro “Pacto da Branquitude”, a autora nos recorda que os indivíduos brancos ao acometer racismo não só causam impacto negativo em nossas vidas, mas também usufruem de um privilégio que os coloca em lugar de poder. Ou seja, os brancos são impactados positivamente com o racismo acometido, e isso é uma herança de um passado escravocrata. Ao construir uma memória branca e ocultar, minimizar e apagar a história de nós negros, os brancos são beneficiados além de que constantemente, tentam reforçar esses benefícios como mérito.

Trata-se da herança inscrita na subjetividade do coletivo, mas que não é reconhecida publicamente. O herdeiro branco se identifica com outros herdeiros brancos e se beneficia dessa herança, seja concreta, seja simbolicamente; em contrapartida, tem que servir ao seu grupo, protegê-lo e fortalecê-lo. Este é o pacto, o acordo tácito, o contrato subjetivo não verbalizado: as novas gerações podem ser beneficiárias de tudo que foi acumulado, mas têm que se comprometer “tacitamente” a aumentar o legado e transmitir para as gerações seguintes, fortalecendo seu grupo no lugar do privilégio, que é transmitido como se fosse exclusivamente mérito. E no mesmo processo excluir os outros grupos “não iguais” ou não suficiente meritosos. (BENTO, 2022, p. 25)

Orfeu do Carnaval ou Orfeu Negro, é um filme de 1959, mesmo ano em que João Gilberto lança seu disco “Chega de Saudade”. O disco que exprime uma característica que muitos teóricos entendem sobre o gênero da bossa nova: voz e violão. Por isso, seguindo a poética da canção de Johnny Alf com os olhos de uma musicista negra e apoio de teóricos negros “como faróis a me guiar...”, neste capítulo com olhos negros, vamos repensar a bossa nova.

## 2.1 BOSSA NOVA A PARTIR DE INTELLECTUAIS BRANCOS

Jairo Severiano em seu livro intitulado “Uma história da música popular brasileira - Das origens à modernidade “ nomeia o quarto capítulo de “Quarto tempo: A modernização (1958-)”. Iniciando este justamente com “A bossa nova” é mencionado como principal fator da modernização o acréscimo da harmonia “mais rebuscada”, e a levada “de” João Gilberto. Assim como, a “minimização” de elementos musicais: A voz e violão que viram protagonistas e são fundamentais por si só, ao criar uma musicalidade sofisticada. A teoria do autor é de que a bossa nova nada mais é que um samba mais moderno, com outra forma de cantar e interpretar, e que seu maior expoente é João Gilberto.

Composição Bossa Nova mesmo, o samba Desafinado, (de Antônio Carlos Jobim e Newton mendonças só viria no disco seguinte de João Gilberto, o de número 14426, lançada em fevereiro de 1959 e que trazia na outra face seu beguine "Ho-ba-lá-Lá". Bem diferente do que se ouvira antes então em quase dois séculos de música popular brasileira, esta gravação já mostrava tudo que a Bossa Nova oferecia de inovador e revolucionário: a melodia moderna, requintada, sem prejuízo da simplicidade, Harmonia audaciosa, repleta de acordes alterados (ou seja que utilizam combinações de notas estranhas Harmonia tradicional) e, sobretudo um extraordinário jogo rítmico entre a voz do cantor, o violão e a bateria que ressalta o balanço da canção. (SEVERIANO, 2008, p.48)

É interessante como o autor pontua que é diferente de tudo que já tinha sido composto antes, enfatiza a inovação como um ato revolucionário para a música da época. Severiano também dá a João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes essa responsabilidade e protagonismo. Ainda que não haja uma especificação sobre essas qualidades e em que perspectivas foram analisadas, tais como a “melodia moderna”, “harmonia audaciosa”, “sem prejuízo a simplicidade”, termos musicais que não possuem uma análise musical e que são fundamentos de valor, adjetivam como o autor percebe o gênero musical.

Ainda problematizo que dizer que a bossa nova é um samba “mais moderno” também o retira da sua própria realidade. Associando-o à moderno com nome de músicos brancos, o autor exclui o samba da possibilidade de ser moderno por si mesmo com seus protagonistas negros e que vivenciam sua trajetória. Essa suposta “modernização” do samba é algo adotado por autores contemporâneos para explicar o fenômeno da bossa nova em relação à modernização do Brasil. Porém, entendo como um mecanismo de apagamento do próprio samba e como nos apresentou Cida Bento, uma forma de aumentar o legado e transmitir para as gerações seguintes, fortalecendo seu grupo no lugar do privilégio, que é transmitido como se fosse exclusivamente mérito<sup>7</sup>.

Severiano continua:

Criador desse jogo, exaltado por Tom Jobim a entrevista publicada por Zuza de Melo no livro *Música popular brasileira*, João Gilberto assumiria assim de imediato no lugar de destaque no trio - completado por Tom Jobim e Vinícius de Moraes - que, responsável pelo lançamento da bossa nova alteraria de forma irreversível o curso da nossa música popular. Tom Jobim fez ainda questão de afirmar em seu songbook (produzido por Almir Chediak para Alumiara Editora): "não fosse João Gilberto, Bossa Nova jamais teria existido. (SEVERIANO, 2008, p. 69)

O favoritismo entre autores e músicos é evidente. No caso em que Almir Chediak afirma que sem João Gilberto não haveria bossa nova, determina um protagonismo, o que evidencia como certos lugares de poder e de visibilidade são determinantes para contar-se uma história desde a perspectiva de privilégios. Uma problemática sobre a difusão acadêmica acerca da história da música é a base em livros biográficos.

Sobre a própria bossa nova, inclusive citados Severiano, estão dois autores importantes: Zuza Homem de Mello e Ruy Castro. Ainda que pelas mãos de Severiano já

---

<sup>7</sup> Cida Bento, p. 24

haja um filtro e o autor apenas pincele algumas temáticas sobre a bossa nova, no início de seu capítulo, seu livro acaba sendo uma importante referência sobre a história da música. Além de que não pode ser esquecido, que ele determina o capítulo intitulado “A Modernização (1958-)” a partir da bossa nova, e do ano 1958, ano em que João Gilberto *gravou* seu disco.

É importante lembrar que para a época de Castro e De Mello, a circulação dos textos jornalísticos tinham um papel fundamental na documentação de momentos históricos, principalmente com a expansão das teorias acadêmicas sobre arte e cultura. Porém, também precisamos considerar que é apenas uma visão ou forma de escrever a história, afinal um jornalista assim como pesquisador, tem caminhos de decisão sobre o que mencionar ou não, no seu trabalho publicado. Além do mais, os jornalistas podem usar-se de um teor mais pessoal sobre como difundir as entrevistas obtidas ao contrário de um trabalho histórico-acadêmico.

Um ponto que vejo como importante para ser revisado sobre a bossa nova é muitas vezes estar vinculada somente a estes textos jornalísticos como a base teórica e acadêmica. E graças a isso, sempre são citados os mesmos livros, também existe uma abertura para certos favoritismos. Isso gera uma reprodução do mesmo discurso, algo notado no livro de Zuza Homem de Mello. Contemporaneamente também, em “Dicionário da história Social do Samba”(2022), de Nei Lopes e António Simas, os autores colocam “bossa nova”:

BOSSA NOVA. Nome pelo qual se tornou conhecido o movimento de renovação do samba difundido a partir da zona sul do Rio de Janeiro, no fim da década de 1950, e estendido ao estilo de interpretação e acompanhamento dele emergido. Origens - O marco fundador do movimento e do estilo então referido como “samba moderno” está em duas gravações do samba “Chega de Saudade” de Tom Jobim (1927-1994) e Vinícius de Moraes (1913-1980), em 1958. A primeira, por Elizeth Cardoso (1920-1990), em janeiro; a segunda, por João Gilberto, cujo violão está presente em ambas as gravações. Como preâmbulo tem-se, pelo menos desde o início daquela década, a inventiva desse importante violonista e cantor, alterando as harmonias com a introdução de acordes não convencionais, como antes já faziam músicos como Garoto (1915-1955), Oscar Bellandi, Vadico (1910-1962), Valzinho (1914-1980) etc.; e radicalizando a sincopação do samba, com uma divisão única. (LOPES, SIMAS, 2022, p.46 e 47)

Com o caráter dicionário e informações breves, os autores colocam a bossa nova como o samba modernizado e mencionam algumas relações apresentadas nos livros de Ruy Castro e Zuza Homem de Mello. Os autores mencionam a bossa nova,

como parte do dicionário sobre samba e enfatizam outras possíveis teorias, como a introdução de outros acordes como algo já feito por outros músicos e também sobre a inovação de Johnny Alf, em uma menor menção:

Ao redor e a partir de João Gilberto reuniu-se um grupo de músicos, quase todos de classe média e formação, universitária, que acabou por transformar as experiências formais de Gilberto em um movimento. Vale notar que, em um universo distinto, o das boates, o pianista Johnny Alf (1929-2010) vocalista personalíssimo e criador de harmonias ousadas, tornava-se, desde a gravação de "Rapaz de bem", em 1955, também um dos pioneiros da renovação do samba naquele momento histórico. (LOPES, SIMAS, 2015, p. 54)

Nessa reprodução, há a ausência dos nomes mencionados nessa pesquisa, Johnny Alf e Alaíde Costa. No caso de Lopes e Simas, entendo que utilizam-se de dados mais cruciais sobre como é difundida a bossa nova, entendo como pesquisadora que a falta de outras fontes que discutam o gênero, retomam a reprodução dos mesmos discursos. A revisão dos mesmos textos acarreta a invisibilização de outros nomes.

Levando em consideração que nenhum discurso pode ser neutro, quem difunde um material escrito sempre tem escolhas ou muitas vezes opta por não buscar novas fontes. E no caso da bossa nova, as fontes principais usadas sempre são as mesmas. No caso jornalístico de Zuza Homem de Mello, por exemplo, o autor explica no prefácio do livro *Eis aqui os bossa nova* (2008), que houve impossibilidade de entrevistar alguns nomes da bossa nova, entre eles Alaíde Costa. Aponto que as entrevistas do livro foram feitas entre 1967 e 1969 e ainda que difundidas uma década depois, o título chamativo e o espaço ocupado pelo autor fazem deste livro um dos mais citados sobre bossa nova. João Gilberto chegou a ser entrevistado mas não deixou que seu depoimento fosse gravado, ainda assim o autor afirma que tudo que o músico relatou se confirma na voz de outros entrevistados.

O livro que tardou quase dez anos em ser lançado com as entrevistas montadas não apresenta a entrevista de João Gilberto. No prefácio original o autor aponta:

Desejaria ouvir outros cuja contribuição à nossa música popular desse período é igualmente fundamental: Alaíde Costa, João Donato, Luiz Eça, Oscar Castro Neves, Aloísio de Oliveira, Jorge Ben, Francis Hime. Por razões várias, isso não foi possível. Certamente a ausência do depoimento de João Gilberto será a mais sentida. (DE MELLO, 1990, p. 12)

Mesmo não sendo entrevistado, prevalece o nome de João Gilberto nas entrevistas. O jornalista deixa evidente também, que se delimitou nas suas entrevistas, uma escolha própria e que a espontaneidade dos entrevistados cria imprecisão de datas, nomes e locais. No capítulo 4 “As Cifras”, o jornalista pergunta sobre a forma escrita da bossa nova, que adotou a notação por cifras norte-americana. No comentário do autor, afirma que credita o uso das cifras a Tom Jobim, João Gilberto e Newton Mendonça. Mas, ao ler o livro *Chega de Saudade* de Ruy Castro me deparei com essa passagem:

Johnny Alf era almejado por outros músicos da época. Possuía outro status” sobre a valorização de seu trabalho, pois nas boates que tocava tinha permissão para tocar suas composições, algo que não era muito comum.. Todavia, o mesmo afirma que muitos dos nomes posteriormente “célebres” da bossa nova iam vê-lo tocar suas composições, como “Rapaz de Bem”. Johnny, por ter estudado nos EUA, era conhecido por ser o único leitor de música cifrada (acordes), por possuir esse contato com a música negra estadunidense, o jazz. (CASTRO, 1990, p. 88-89)

No próprio livro de De Mello, o músico Johnny Alf diz:

A sequência dos acordes da bossa nova não tinha muita diferença do que se fazia antes. A forma harmônica difere na colocação dos intervalos das notas do acorde. Alguns compositores já tinham uma certa inclinação para esse tipo de intervalo. As músicas de Custódio Mesquita, embora escritas com ritmo tradicional, eram avançadas harmônica e melodicamente. Você sente isso em “Noturno”, feita nos moldes atuais, em “Rosa de maio”, etc. Não sei se foi ele quem harmonizou todas as suas músicas, mas as melodias por si já deixam a harmonia e as modulações bem claras. Para mim ele era um compositor que se destacava dos outros, e eu conheço bem suas músicas porque costumava comprar gravações para tirar. Sempre fui muito concentrado no estudo de piano, de modo que aproveitei ao máximo o que aprendi. Lidei e me identifiquei muito com as composições de [Claude] Debussy, ouvi muito jazz e sempre tive vontade de mudar um pouco a harmonia das músicas brasileiras. Às vezes a música não tem uma sequência de acordes muito bem desenvolvida, mas a harmonia empregada na música é que dá uma distinção. Por exemplo, em vez de construir um acorde com intervalo dó-mi-sol-dó, você constrói esse mesmo acorde com dó-mi-sol-si-ré, naquele tempo mais avançado” (ALF apud DE MELLO, 2008, p. 89-90)

Afirmando com propriedade, a passagem de De Mello, Castro e o relato de Johnny Alf colocam algumas contradições sobre o discurso da escolha de alguns músicos para serem denominados na bossa nova como grandes criadores. Esse relato de Johnny Alf sobre as cifras já aponta um questionamento importante, pois o músico entende que

essas notações já estavam sendo criadas antes, que não era nada novo. Entre os entrevistados por De Mello, Chico Buarque destaca:

Na forma harmônica eu posso dizer com certeza, Johnny Alf e outros tinham coisas gravadas há tempos nesse sentido. Ele de fato tem um valor enorme, é um dos criadores da coisa, porque praticamente o que você ouvia mesmo era bolero e aqueles sambas de Carnaval que harmonicamente não tinham novidade nenhuma. (BUARQUE apud DE MELLO, 2008, p. 90)

Outro exemplo, quando Zuza Homem de Mello comenta sobre a “levada”, da bossa nova menciona:

Ao abandonar o TU do tempo forte, e ao mesmo tempo valorizando os tchans do contratempo, Johnny Alf ressaltava a síncope. Só que de maneira diferente, deixando o ritmo do samba implícito e não explícito. E acrescentava uma leveza, a leveza que marcaria a bossa nova e deixaria atônitos os que ouvissem João Gilberto pela primeira vez. Afinal, na batida de João não estava tão óbvio o ritmo do samba, mas quem a ouvisse sentia que lá existia seu pulsar. (DE MELLO, 2008, p. 77)

Já em contraste, O relato de Alf também contrasta com o de outros entrevistados, como o de Tom Jobim:

Dizer quem idealizou a batida de bateria na Bossa Nova é um pouco complexo. Dizem que houve certa influência do Dom Um, que tinha nome naquela época, do Milton Banana e do Edson Machado. É certo mesmo que a batida principal veio do violão, e nesse caso veio do João Gilberto. Nas gravações de João foi que pela primeira vez eu senti uma batida peculiar, ela difere no modo do emprego do sincopado. (BUARQUE apud DE MELLO, 2008, p. 83)

Nessa complexidade falada por Johnny Alf, podemos ver que há possíveis contradições não somente entre os jornalistas relatando quanto aos entrevistados. João Gilberto possivelmente conseguiu fazer algo diferente tocando o violão mas não “criou” algo novo como um ideal, um propósito unificado. A bossa nova possui vários nomes e se construiu através deles. Quando há predileção sobre um único músico, isso se torna esquecido como a própria trajetória e contribuição de Johnny Alf. Alf, que afirma a complexidade, difere a batida do músico João Gilberto no violão.

Tomando outro exemplo, o relato de Nara Leão é bastante peculiar. Segundo a musicista:

Para nós, foi mais fácil essa batida que a do samba tradicional, que eu não sei até hoje. Acho que isso aconteceu com todos nós. Mas os de fora tinham suas dificuldades; é que só fazíamos essa música e não convivemos com os sambistas tradicionais. Por isso era muito mais fácil para a gente. Além disso, nós todos éramos professores de violão, tínhamos academia. Simplificamos a batida e arranjamos um jeito de escrever, numerando. Carlos Lyra foi o primeiro a ensinar violão por cifra, antes usávamos o método de posição, primeira e segunda do tom. (LEÃO apud DE MELLO, 2008, p. 84)

Esse relato de Nara Leão sintetiza muitas contradições sobre o gênero. A cantora, que foi uma das posteriores a participar do grupo de músicos - fala com convicção ao diferenciar “nós” e “os outros”. Quando ela menciona “éramos professores de violão” já exclui uma parcela de músicos como Johnny Alf que tocava piano, ou de cantoras - que veremos com maior profundidade mais adiante - como Elizeth Cardoso e Dolores Duran que antes da bossa nova cantavam samba.

Além da busca em sua fala de distanciar a bossa nova do samba, sendo que contraditoriamente o próprio João Gilberto, tocava sambas. Sendo que existia também anteriormente o samba-canção. A cantora ainda afirma algo particular: “tínhamos academia”. O que para ela, justificaria o entendimento da bossa nova. Outra vez, de maneira contraditória pois o mais referido, novamente, João Gilberto não tinha formação acadêmica que justificasse sua “levada de violão”, senão a vivência musical.

Essas contradições e complexidades das entrevistas deixam possibilidades para outra análise. Um exemplo é que o livro de De Mello, que não entrevistou Alaíde Costa, entre outros músicos, ainda entrevista músicos que não eram da bossa nova e pergunta a estes suas opiniões sobre o gênero, tais como Chico Buarque, Maria Bethânia, Gilberto Gil, etc. Por fim, estes são apontamentos que se fazem necessários para rever o uso deste material como “histórico”. Trata-se de um material jornalístico dado como “biográfico”, com várias perspectivas, perguntas em aberto e sem uma discussão sobre o que foi apresentado.

O mesmo ocorre no caso do jornalista e biógrafo Ruy Castro, este inicia o livro *Chega de Saudade* dedicando o prólogo a um retrato biográfico de João Gilberto, sua origem e seus sonhos. É claro que esse livro coloca João Gilberto quase como um protagonista de uma história contada desde a visão do autor. Ainda assim, há algumas contradições nestes relatos apresentados por Ruy Castro. Nota-se que caso de Ruy Castro, também há uma decisão ao colocar o título do livro com o nome do disco de João Gilberto.

O autor inicia o livro contando a trajetória do músico e segue o enredo em paralelo com a de outros músicos. A ênfase pelo músico é uma decisão, além da forma de descrever essa trajetória, como uma ascensão social, como um personagem que vence desafios. No artigo *“Ruy Castro e o retrato da música popular no Brasil: Aspectos e considerações sobre a produção biográfica e o processo formativo de identidade nacional”* de Manoel Messias Alves de Oliveira, aborda a problemática do processo biográfico a partir da produção de Ruy Castro e considera:

Diante dessas implicações resultantes da produção biográfica de Ruy Castro, ficou claro como as narrativas do jornalista se articulam com a percepção do significado da cultura brasileira e moldam um retrato da música popular no Brasil. Essas narrativas, escritas muitas vezes sob o contraste de uma visão elitista sobre o nacional-popular, remetem a uma memória estabelecida como oficial ou nacional em detrimento das memórias subterrâneas de expressão daqueles que foram marginalizados e silenciados na história (POLLAK, 1989). (OLIVEIRA, 2015, p. 10)

Nessas escolhas, fica um discurso, um protagonismo. Isso possibilita ser reproduzido pela mídia e pela academia, conseqüentemente cria um ideal a partir de um contexto biográfico e não histórico. Em *Chega de Saudade*, Ruy Castro não oculta Johnny Alf, e apesar de não nomeá-lo como um precursor da bossa nova na sua escrita, deixa pequenas contradições que acredito serem importantes para pontuar.

Embora o futuro os tivesse levado para caminhos muito diferentes, é provável que, se pudesse, qualquer um dos dois trocava de lugar naquele tempo com um homem que estava fazendo ao piano tudo que eles gostariam: Johnny Alf. Alf era o pianista da boate do hotel Plaza, na av. Princesa Isabel, em Copacabana. Tocava suas próprias composições, como “Rapaz de bem”, “Céu e mar”, “O que é amar”, “Estamos sós” e “É só olhar”, que ele já tinha havia algum tempo e que seriam irmãs mais velhas da futura Bossa Nova. (CASTRO, 1990, p.88)

Castro menciona que as composições de Alf, seriam irmãs mais velhas da bossa nova, e não bossas novas propriamente ditas. É uma escolha do autor colocar isso em evidência, e já desloca Johnny Alf para um lugar que não é o do gênero musical. Neste mesmo trajeto, segundo Castro:

Alf tocava também toda espécie de tema de jazz que chegasse por aqui com o imprimatur de George Shearing ou Lennie Tristano; e alguma coisa dos outros cantores e músicos que faziam romaria para ir ouvi-lo: Tom Jobim, João Donato, João Gilberto, Lúcio Alves, Dick Farney, Dolores Duran, Ed Lincoln, Paulo Moura, Baden Powell e um bando de meninos

que mal tinham idade para frequentar boates, como Luizinho Eça, Carlinhos Lyra, Sylvinha Telles, Candinho, Durval Ferreira e Maurício Einhorn.(CASTRO, 1990, p.88)

Uma das teorias apresentada por Castro é que o surgimento da bossa nova devia-se a grupo de jovens e seu desenvolvimento musical através de um clube de fãs de Frank Sinatra com Dick Farney. A fundação de um clube chamado Sinatra-Farney. E que, muito antes de João Gilberto chegar ao Rio de Janeiro, esse clube abrigou fãs que escutavam jazz e faziam *jam sessions*. O autor cita que, a exemplo dos nomes reconhecidos da bossa nova, nunca participaram do clube, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Luiz Bonfá, e obviamente João Gilberto, etc. Entretanto há um participante entre eles: Johnny Alf.

Quanto a Johnny Alf, então com vinte anos, era ele quem estava precisando de um piano. Comparado aos outros associados, o jovem Alf (na realidade, Alfredo José da Silva) podia ser considerado pobre. Seu pai era um cabo do Exército que fora convocado para lutar na Revolução de 1932 e morrerá em combate no Vale do Paraíba, quando ele tinha três anos. Sua mãe, empregada doméstica, fora trabalhar numa casa de família na Tijuca e lavava Alfredo com ela. A patroa de sua mãe gostava de música e do garoto. Ela o matriculou no IBEU, onde lhe deram esse o apelido, e o fez estudar piano clássico com a professora Geni Bálamo. Mas, como tinha que dividir o instrumento com os outros membros da família, Alf passava mais horas ouvindo os discos do “King” Cole Trio ou do pianista inglês George Shearing do que propriamente praticando. Quando soube que o Sinatra-Farney tinha um piano inativo a maior parte do tempo, venceu a sua impressionante timidez e inscreveu-se. Foi fácil aceitá-lo: bastou que Alf abrisse o piano e corresse os dedos sobre ele durante quinze segundos[...]Alf teve permissão para passar as tardes durante a semana - fora do expediente normal do clube - estudando e ensaiando coisas como “I’m in the mood of love” e “How high the moon”, desde que não fizesse muito barulho. (CASTRO, 1990, p. 30)

Ainda assim, o autor menciona que neste lugar não se daria o possível surgimento da bossa nova. Nessa história trazida pelo autor, temos a primeira aparição de Johnny Alf no livro, e ainda que rápida, muito marcante. Há um contraste, pois nessa biografia contada por Ruy Castro, enquanto ele conta coisas corriqueiras sobre os “outros protagonistas” da bossa nova como Tom Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto, (tais como casamentos, quantos filhos tiveram e sobre suas buscas iniciais pelo desenvolvimento musical), a aparição de Johnny Alf já é vinculada a dois pontos importantes, sua trajetória musical e o jazz, que apresenta um vínculo musical com a bossa nova.

Ainda assim, mais adiante o autor enfatiza as trajetórias dos outros músicos com bastante relevância, mas a aparição de Alf para mim, é um fio solto que deixa uma outra possibilidade da história. Segundo a biografia de Ruy Castro, enquanto João Gilberto e Tom Jobim ainda estavam descobrindo formas de crescer artisticamente enquanto Johnny Alf já tocava em lugares e chamava atenção destes mesmos músicos por suas canções. Ignorar a riqueza da outros músicos negros que antecedem o “boom” da bossa nova é uma escolha de narrativa a ser perpetuada como única e o favoritismo por alguns nomes reproduz discursos que perduram futuramente. Basta procurar em um website de buscas por bossa nova junto ao nome de João Gilberto, que muitas revistas vão nomear o músico como “pai da bossa nova” ou “criador da bossa nova”.

Não contesto a trajetória de João Gilberto mas sim como o favoritismo pelo músico implica em não rever a história contada sobre o gênero, e a dar visibilidade à Alaíde Costa, Johnny Alf, Elizeth Cardoso, Dolores Duran e Elza Soares que estiveram presentes porém colocados como à parte da história da bossa nova. Visitar os escritos biográficos destes jornalistas, também nos faz perceber que existem certas contradições entre os próprios entrevistados, entre os próprios comentários dos autores. Vê-se a necessidade de ler estes livros com outros olhos, ler o que é pouco enfatizado mas que está registrado e propor novas perspectivas.

## 2. 1. 1 Dolores, Elizeth e Elza

Durante minha primeira formação em canto, ouvi dizer que Dolores Duran e Elizeth Cardoso eram pré-bossanovistas. Elizeth Cardoso eu já tinha escutado muito por ser uma cantora que agradava minha avó materna. Mais adiante ao meu interesse pelas composição, ouviria atenta às de Dolores Duran e viria encontrar uma versão de “Solidão” cantada por Alaíde Costa. Ouviria os primeiros discos de Elza Soares, ao ler uma entrevista com Alaíde Costa, descobriria que viveram no mesmo bairro e que ambas iniciaram carreira no programa de Ary Barroso.

Mas foi só no fim da minha graduação em música, ao falar da trajetória de Alaíde Costa na bossa nova, no meu segundo capítulo, que ouvi da pesquisadora Antonilde Rosa Pires, que fez parte da banca: “Não esqueça que a bossa nova deve-se à quatro mulheres negras: Dolores Duran, Elizeth Cardoso, Elza Soares e Alaíde Costa”. Além da sugestão de seguir escrevendo sobre Alaíde, me aprofundei na trajetória dessas cantoras e sua relação com o gênero.

Adiléia Silva da Rocha (1930-1959) cantava sambas-canção, era intérprete e compositora. Adiléia que adotou o nome Dolores Duran, é um marco muito importante para a forma de cantar samba-canção, pois além de apresentar letras românticas e de desilusão amorosa, compôs temáticas sobre a natureza e a leveza da vida, temáticas posteriormente adotadas pela bossa nova. Alguns teóricos, vão afirmar que Dolores é uma referência de “precursora” da bossa nova ou “pré-bossa nova” e não bossa nova.

Adiléia Silva da Rocha, nome de batismo de Dolores, nasceu em 1930, no bairro carioca da Saúde. Filha de um sargento da Marinha, viveu em Irajá e Pilares, convivendo com as dificuldades da vida suburbana. Não conseguindo concluir o curso primário, mas tornou-se uma das mais intuitivas poetisas da música popular brasileira.; Com pouco estudo de canto, consagrou-se como cantora afinada e segura, intérprete sensível de vários gêneros musicais. Com pouquíssimo domínio de línguas, cantava em vários idiomas com pronúncia impecável. Sem nunca ter aprendido mais que alguns acordes no violão, suas composições apresentam uma melodia inspirada e envolvente. (MATOS, 1997, p.56)

A cantora ainda que contribuiu muito para a materialização da bossa nova, terminou a carreira muito cedo devido ao seu falecimento precoce, aos 29 anos de idade. Reforço que Dolores era uma mulher negra, de classe baixa, e que decidiu seguir o sonho de ser cantora, algo mal visto para a época. Seguiu o desejo de ser cantora com todas as dificuldades, porém precisamos lembrar que a época para mulheres negras não era tampouco fácil em outras áreas. A oportunidade de ser cantora não era somente de seguir um sonho, mas de trabalhar.

Adiléia começou a procurar oportunidade de trabalho muito cedo, precisando para isso abdicar da instrução formal, logo após a antiga quinta-série do primário. Morou em diferentes bairros da Zona Norte carioca como Pilares e Irajá, além de ter vivido em Duque de Caxias, na Baixada Fluminense. Pernoitou por inúmeras vezes em casa de amigas, a fim de poder ter mais oportunidades de trabalho como cantora e facilidades de locomoção no expediente como cantora noturna, vindo a residir na Zona Sul do Rio de Janeiro, espaço do privilégio nos seus últimos anos de vida (LIMA, Memória e Informação, v. 4, n. 1, 2020)

Mas nada explica, por exemplo, como Dolores Duran possivelmente escreveu “pré-bossas novas”, sendo que faleceu durante a eclosão do gênero como tal - em 1959. Enfatizo isso, para lembrar que a concepção de quem é parte da bossa nova pode ser muito controversa. Afinal, estamos falando de um gênero musical difundido por pessoas

específicas como tal. No caso de Dolores Duran, há muitos relatos sobre sua aparência que acho importante considerar. A musicista era muitas vezes citada como “não muito bonita”, “de rosto redondo”, “gorducha”, “moreninha” mas falar sobre ela como mulher negra é fator mais comum às escritas contemporâneas.

Da Rádio Nacional à sua ascensão a deusa *cult* da boêmia da Zona Sul, a metamorfose de Adiléia em Dolores incluiu todos aqueles firuleios com Donato e João Gilberto ao redor de Johnny Alf, mas, enquanto os outros se deixavam cozinhar sob o lampião do Plaza, Dolores já estava sendo seduzida e adotada por outra turma, que a descobrira no Clube da Chava: a dos cronistas da noite [...] A convivência com esses jornalistas, mais amargos do que engraçados, *sofisticou* Dolores. Eles lhe pincelaram uma demão de verniz, ensinaram-lhe a valorizar as canções que “diziam coisas” e, de certa forma, extraíram da mulher alegre e brincalhona que ela era a Dolores cheia de *spleen*, que se tornou sua *persona* pública. (CASTRO, 1990, p. 97 e 98)

O jornalista Ruy Castro me gera um incômodo ao falar da trajetória de Dolores, que faleceu muito jovem e não lhe deu uma entrevista. O que Castro conta é sua perspectiva a partir de outras perspectivas. Vejo neste trecho uma minimização e infantilização da trajetória de Dolores em esse relato, ao dizer que ela se “sofisticou” a partir de outros homens brancos.

O autor também menciona que graças a isso, a cantora e compositora começou a compor da mesma forma, o que retira de Dolores, sua própria identidade musical, colocando-a à mercê de outros. Esse relato de Castro me chama atenção, e o relaciono à identidade racial de Dolores. Como se uma mulher negra para ser criadora dependesse de outros, sendo estes homens brancos para ter sua arte valorizada.

### **Imagem 1: Dolores Duran**



**Fonte:** Correio da Manhã, Arquivo Nacional

Com Dolores também houve um apagamento racial da cantora historicamente. Por ser uma mulher negra de pele clara, muitas fotos foram alteradas minimizando também seus traços. A exemplo, quando buscamos imagens da capa de seu disco “Dolores canta para você dançar(1957)”, a coloração, a luz, a postura escondem ou “suavizam” seus traços negróides e o tom de pele parda. Não obstante, nos anos 2001, uma minissérie televisiva<sup>8</sup> conta a história da cantora e é interpretada por uma cantora branca e magra. Podemos tomar as imagens de Dolores em seu disco Dolores canta para

---

<sup>8</sup> Minissérie Globo: Por toda minha vida - Dolores Duran, julho de 2008.

you dancing, and other images as an example of erasure of her racial identity.

**Imagem 2:** Capa do disco “Dolores canta para você dançar(1957)



**Fonte:** IMMUB.org

Dolores Duran is still determined as a composer of songs that today are named as “pre-bossa nova” for having a more melodramatic theme, of suffering and unrequited love (like the song “Solidão”), but highlighting only these songs cannot be a reason to exclude her from bossa nova. After all, a composer can have the artistic freedom to express herself in various ways - just as the other white musicians mentioned here did - it cannot be determined Dolores Duran as “pre-bossanovista” highlighting only a part of her songs.

After all, it cannot be hidden her more emblematic songs. In addition to her compositions, Dolores had very important partnerships for bossa nova, like the ones with Tom Jobim. In this partnership, one of the songs considered more emblematic of bossa nova emerged: “Estrada do Sol”. A song with a theme of what

seria considerado bossa nova, por tratar de uma letra que fala sobre coisas cotidianas, leveza e beleza.

É de manhã  
Vem o Sol  
Mas os pingos da chuva  
Que ontem caiu  
Ainda estão a brilhar  
Ainda estão a dançar  
Ao vento alegre  
Que me traz esta canção  
Quero que você  
Me dê a mão  
Vamos sair por aí  
Sem pensar  
No que foi que sonhei  
Que chorei, que sofri  
Pois a nossa manhã  
Já me fez esquecer  
Me dê a mão  
Vamos sair pra ver o Sol  
(Estrada do Sol - Dolores Duran, Tom Jobim)

Uma outra canção de Dolores Duran em parceria com Tom Jobim, “Por causa de você”, rendeu diversas regravações, entre elas da cantora Elizeth Cardoso e uma versão em inglês de Frank Sinatra. Ainda assim, faz-se falta mencionar Dolores Duran como uma grande artista, cantora e compositora de seu tempo. Minimizar sua contribuição na bossa nova é uma forma de apagar seu legado.

Reza a lenda que “Por causa de você” nasceu de uma forma espontânea, com Tom Jobim tocando ao piano os primeiros acordes da melodia e que Dolores teria criado uma letra com lápis de sobancelha que disputaria com os versos de autoria de Vinícius de Moraes, amigo dos dois. Letra rapidamente descartada em favor da última, que ganhara com louvor e consentimento do poeta e também amigo de Tom e Dolores: “Uma tristeza tão grande/Nas coisas mais simples/Que você tocou/A nossa casa querida/Já estava acostumada/Guardando você/As flores na janela/Sorriam, cantavam/Por causa de você”. (LIMA, 2020, p.62 )

**Imagem 3:** Booker Pittman, Nat King Cole e Elizeth Cardoso



**Fonte:** Correio da manhã, Arquivo Nacional

Com trajetória similar, a cantora Elisete Moreira Cardoso (1920-1990), também nomeada como precursora da bossa nova, ficou mais conhecida através do disco “Canção do Amor Demais”(1958), com canções de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. O disco mencionado anteriormente ia ser cantado por Dolores Duran, mas a parceria se consolidou com Elisete. A cantora que foi uma das primeiras mulheres a gravar “bossa nova”, seguindo a perspectiva de que o gênero surgiu após o disco “Chega de Saudade (1959)”. Na dissertação de mestrado de Neide Gonçalves de Oliveira intitulada “Me chamo Elizeth Cardoso. Sou uma cantora brasileira.” - Notas sobre a trajetória da Divina (1936-1965)”, encontramos:

Elizeth Cardoso é considerada pioneira por ter sido a primeira mulher a registrar fonograficamente o gênero bossa nova, em 1958. Naquele ano, o empresário Irineu Garcia criou a gravadora Festa com objetivo de registrar em discos poesias recitadas pelos próprios autores. Desse modo, o empresário concebeu um projeto no qual propunha ao poeta Vinícius de Moraes a gravação de um disco só de composições suas em parceria com Antônio Carlos Jobim. Foi nestas circunstâncias que se deu o convite para Elizeth gravar o disco. Irineu preferia que fosse Dolores Duran a intérprete do disco. A cantora chegou a ser convidada inicialmente, mas o selo Festa não podia arcar com o alto valor do seu cachê pedido, o que inviabilizou

esta escolha. Quando trabalhava na embaixada brasileira em Paris, em 1952, Vinicius de Moraes conheceu pessoalmente Elizeth Cardoso, a quem admirava pelo modo como interpretava as canções e de quem se tornaria amigo, quando de volta ao Brasil, e, sem delongas, a escolheu como intérprete para as canções que pretendia gravar. O cantor João Gilberto, conhecido de Tom Jobim da noite carioca, participou do disco acompanhando-a ao violão em algumas faixas. A cantora pode ser considerada pioneira também porque o disco “Canção do amor demais” foi um dos primeiros songbooks produzidos no Brasil. O álbum inteiro era da autoria de uma dupla de compositores, Vinicius de Moraes e Tom Jobim, gravados especialmente por uma cantora. (OLIVEIRA, 2020 p.72)

Marilda Santana, em seu artigo, cita algumas das passagens da biografia de Elizeth Cardoso, onde a exemplo, menciona-se uma questão comum às mulheres que decidiam seguir o caminho artístico nessa época, sobre as dificuldades, os assédios em necessidade de conseguir uma vida mais digna. Marilda também aponta, o quanto os fatores de ser mulheres negras e pobres, as mantinha em maior nível de vulnerabilidade quanto ao ambiente noturno, frequentado por homens brancos e como viam mulheres negras. Marilda aponta um outro lado sobre o próprio Vinicius de Moraes:

[...]a Divina Elizeth tem muito a nos contar com sua voz e presença num ambiente carregado de racismo, machismo, assédio e infantilização das mulheres negras e não brancas; como aconteceu com a artista que sofria ataques constantes, driblado por ela, com muita perspicácia, como contado em sua biografia por Sérgio Cabral sobre o assédio do incorrigível Vinicius de Moraes, que não perdia a oportunidade de convidá-la para “dar uma voltinha” (CABRAL, 2010: p. 184).(SANTANA, Revista Transversos. Rio de Janeiro, n. 21, 2021, p. 77)

A pesquisadora também pontua:

As boates, muito em voga, principalmente a partir de 1946, quando o presidente Eurico Gaspar Dutra, a pedido da sua esposa, fechou os cassinos, também foi um ambiente de trabalho para estas artistas. A Vogue, uma das mais famosas da época, foi um dos palcos frequentados por Elisete. Neste ambiente, o Samba-Canção encontrou o seu habitat perfeito. Frequentado por políticos, banqueiros e uma nova classe média burguesa carioca consumidora de whisky, muita paquera e assédio, era este o público, em sua grande maioria, masculino, que frequentava estes espaços. (SANTANA, Revista Transversos, n. 21, p 78)

A relação entre Dolores Duran e Elizeth Cardoso nos faz refletir como se iniciaram na carreira artística não somente por desejo, mas por uma necessidade de trabalho. Isso nos faz pensar o quanto é importante revisitar essas trajetórias. Autoras

contemporâneas, como Marilda Santana, nos permitem ver a vida dessas cantoras com base em discussões raciais, como algo extremamente importante. Por isso, devemos questionar porque ambas cantoras são pouco citadas na contribuição para a bossa nova e como atuantes no gênero, ainda que sejam relatados fatores concretos como gravações e principalmente, parcerias com músicos brancos reconhecidos como do gênero.

Pontuo que ambas cantoras negras, com trajetórias parecidas, foram colocadas à margem do gênero da bossa nova ou denominadas como cantoras do gênero “pré-bossa nova” como algo a excluí-las da bossa nova. Justifica também, o fator do embranquecimento histórico, bem como o embranquecimento em apresentar-se, atribuindo o uso de perucas ou de uma coloração mais clara nas fotos, algo muito comum na época. A partir disso, retomamos a reflexão de como se construam as imagens no Brasil do início da modernidade e de que pessoas negras não deveriam ser vistas como impulsionadoras das artes, da música e das criações modernas.

O disco “Canção do amor demais” é considerado marco, mas muitas vezes excluindo o papel importante de Elizeth Cardoso como sua grande difusora. O disco que tinha canções de Vinícius de Moraes e João Gilberto foi estampado com o rosto de Elisete, protagonizado por sua voz. Ainda assim autores como Castro (1990), vão dizer que “de quebra, Elizete entrou para a história da Bossa Nova como Pilatos no Credo”<sup>9</sup>.

No livro de Ruy Castro o autor menciona que João Gilberto não ficou satisfeito com a produção do disco com Elizeth, isso em razão da cantora protagonizar o disco. Interessante pensar que isso possibilitou a dissociação de Elizeth da bossa nova, pois apesar de estar cantando bossa nova, com um compositor considerado participante do gênero a mesma foi dissociada. Há um jogo de interesse e mercantilização importante nessa lógica, no qual o nome de João Gilberto, posteriormente, tenha que ser nomeado e difundido como marco da bossa nova a partir de seu disco “Chega de Saudade (1959)”.

No próprio livro de Castro(1990) há uma contradição, pois o autor ao comentar que Elisete não era “necessária” para a eclosão da bossa nova, foi a sua gravação da canção “chega de saudade” que seria ouvida entre os músicos e possibilitaria pouco a pouco o reconhecimento de João Gilberto. O papel de uma intérprete é tão importante quanto de um compositor. Com a voz de Elizeth Cardoso, a bossa nova de João Gilberto começou a ser ouvida.

---

<sup>9</sup> “como quem não é necessário ou útil, posto em uma situação qualquer” é como Castro (1990) refere-se à contribuição de Elizeth Cardoso como cantora neste disco.

**Imagem 4:** Capa do disco “Canção do amor demais(1958)



**Fonte:** IMMUB.org

Em contrapartida também ressalto a trajetória de Elza Soares. A começar pelos dois primeiros discos da cantora, intitulados “Se acaso você chegasse - a bossa negra”(1960) e “A bossa negra”(1960).

**Imagem 5:** Capa do disco “Se acaso você chegasse” (1950)



Fonte: IMMUB.org

Elza Gomes da Conceição (1930-2022) foi cantora e compositora de diversos gêneros, entre eles a bossa nova. Também de família de extrema pobreza, buscou a possibilidade de cantar para conseguir dinheiro, mais precisamente para salvar a vida de um Carlinhos, um de seus filhos que sofria de desnutrição e tinha saúde frágil.

A necessidade de cantar Elza também surtiu efeito para livrar-se da realidade que vivia. Foi obrigada a casar-se aos 13 anos de idade com um adolescente que tentou abusá-la sexualmente. Do casamento forçado, aos 14 anos teve cinco filhos. Em sua biografia, Elza conta que tardiamente entendeu tudo que lhe passara, que só tinha intenção, durante sua infância, de brincar e se divertir, apesar da vida difícil que teve.

Para aumentar a renda familiar e conseguir dar melhores condições a seus filhos, foi operária, trabalhando repetidamente em uma fábrica de sabão. Aos 15 anos vivenciou o falecimento de seu segundo filho, Raimundo, por pneumonia. A cantora relembra que apesar de não faltar alimento em casa, seus filhos não tinham acesso a alimentação nutritiva, o que abalava a saúde dos mesmos. Após “Mundinho”, como carinhosamente era chamado, Elza Soares perdeu o terceiro filho logo após o parto. Não queria que o mesmo passasse com Carlinhos, seu segundo filho.

Elza estreou como cantora no programa dos calouros de Ary Barroso em 1953. Irreverente, sua aparição ficou icônica no programa por colocar-se sem temor a

questionar o apresentador do programa que costumava envergonhar os participantes. O diálogo<sup>10</sup> entre Elza e o apresentador:

“De que planeta você veio?” - pergunta o apresentador. “Do mesmo que o seu” - respondeu a cantora. “Qual é meu planeta? - retruca Ary Barroso. Elza responde: “O planeta fome.” E assim, a cantora canta e ganha a premiação do programa. Com o propósito de buscar dinheiro para a medicação de seu filho, estreia como cantora. Ary Barroso ao final da apresentação de Elza diz: “Nasce uma estrela””.

O sucesso de Elza Soares não foi imediato. A cantora cantava na noite e posteriormente começou a atuar em teatro de revista. Depois de um calote com a companhia de teatro, passaria um ano em Buenos Aires tentando juntar dinheiro para retornar ao Brasil. Ela retorna ao Brasil e consegue, sozinha, dar estabilidade financeira à sua família, cantando numa boate.

Elza Gomes da Conceição que adota o nome artístico Elza Soares, desenvolveu em sua forma de cantar o *scat singing*<sup>11</sup> e *drive*<sup>12</sup>, que eram recursos ou sons vocais comumente usados por cantores de jazz. Ficou reconhecida por utilizar estes sons, mas não afirma uma influência direta do jazz na sua forma de cantar.

Em seu primeiro disco, chama atenção o subtítulo “A bossa negra”. O disco de 78 rotações contava com quatro canções gravadas por Elza e a mais famosa foi a versão da cantora de “Se acaso você chegasse” de Lupicínio Rodrigues. O disco produzido por Aloysio de Oliveira, foi lançado pela Odeon, mesma gravadora que lançou “Canção do amor demais”(1958) de Elizeth Cardoso.

A palavra bossa era designada a tudo que era “com gingado” ainda que mais tarde durante o surgimento da bossa nova, segundo a cantora Alaíde Costa<sup>13</sup>, também se utilizariam do termo bossa para coisas “de pouco valor”.

Inserida na tradição do canto popular brasileiro, que nos anos 1960 já contava com uma trajetória de pelo menos 50 anos de história fonografada, Elza demonstrava em seu segundo LP, intitulado *Bossa Negra*, lançado em 1961, uma grande capacidade de escuta e flexibilidade vocal, especialmente exercitada na faixa “Boato”, composição de João Roberto

<sup>10</sup> Disponível na entrevista à Apis3: <https://www.youtube.com/watch?v=IQ3-GGojvYI>, acessado em 17/05/2023

<sup>11</sup> scat é a forma de cantar improvisando sobre sílabas ou palavras que não têm um significado, dando formas rítmicas e melódicas a algo criado pela cantora (ou cantor). O scat foi difundido pela primeira vez nas gravações por Louis Armstrong, onde as improvisações buscavam imitar os improvisos instrumentais do jazz.

<sup>12</sup> drive é um som “rouco”, utilizado como recurso estético através do relaxamento das pregas vocais.

<sup>13</sup> Alaíde conta em entrevista -

Kelly na qual ela imita, nos instantes finais, as vozes de Dalva de Oliveira, Miltoninho e Alaíde Costa. (SANTANNA org; 2019, p. 180)

O primeiro álbum de Elza não exprime muitas das características enfatizadas da bossa nova, por possuir arranjos orquestrais “mais carregados”, que caracterizam o papel de crooning<sup>14</sup>, como também por ser mais dançante. Porém ressalto que há sim similitudes, entre elas nos arranjos que buscam uma ligação com a música norte-americana. Na biografia de Elza, Camargo menciona:

Na versão em que foi lançada, “Se acaso você chegasse” tinha pouco mais de dois minutos. As estrofes e o refrão são cantados apenas uma vez - em menos de sessenta segundos! O resto da faixa é instrumental, com os improvisos já geniais de Elza preenchendo onde a letra deveria estar[...] Parece pouco, curto demais, efêmero. Mas isso foi tudo o que ela precisou para estourar: todo mundo queria tocar, ouvir aquela canção (CAMARGO, 2020, p.121)

Nos álbuns de Elza, que surgem posteriormente aos discos de Dolores, Elisete e outros músicos, também chama a atenção pois quadra como “bossa negra” diferente de “bossa nova” que já estava acontecendo. Talvez por ser Elza uma mulher negra, a determinação do título e subtítulo tenha sido oportuna para a gravadora. Nessa lógica Elza teria onde “quadrar”, pois sendo negra e não estar cantando propriamente samba, é determinada como “bossa negra”, por ser mais animada e dançante. Relaciono estes fatores com uma entrevista de Alaíde Costa, onde a cantora conta que era muito difícil sendo uma mulher negra, tentar cantar algo que não fosse samba.

Marilda Santanna reflete sobre como o papel da mulher negra na música muitas vezes é determinado à gêneros musicais racializados, no caso que as mesmas muitas vezes são designadas a cantar samba o que vai de encontro com o relato de Alaíde Costa.

Essa ditadura ainda permanece em alguns segmentos. Não porque o samba não seja a grande matriz referencial da música popular urbana brasileira, mas, principalmente, ainda, pelo lócus social que a mulher negra é colocada. Os parâmetros que determinam que uma cantora negra possa somente cantar samba sem sequer ter a sua individualidade e subjetividade como guia da obra ainda são recorrentes. Cantar um gênero musical apenas determinado pela cor da pele é um exemplo das barreiras e adversidades comuns enfrentadas por essas cantoras no mercado fonográfico (SANTANNA, 2019, p. 222)

---

<sup>14</sup> crooning

O quarto disco de Elza Soares, foi intitulado “Sambossa”(1963). O título exprime essa própria confusão sobre a nomenclatura do gênero quando surgiu, mas também uma dissociação da própria bossa nova. Ao contrário dos dois primeiros discos de Elza, “Sambossa”, está longe de ser determinado como samba e se aproxima muito mais da bossa nova, apesar do nome samba que vem junto nessa nomenclatura.

Ainda que se tratando somente de nomes de discos, trata-se da mesma gravadora, a Odeon, a mesma que gravou “Canção do Amor demais”(1958) e “Chega de Saudade”(1959). Os discos que são reconhecidos pela bossa nova não precisavam de uma afirmação no título, por exemplo. Isso, em relação a músicos brancos.

Por fim exprime o que apontado por Alaíde, entre ter que cantar canções “mais animadas”, ou ter um arranjo modificado, ao ponto de soar mais rumba. Exprime também onde determinar quais os caminhos que cantores negras deveriam manter-se, pois a lógica de apontar uma nomenclatura já põe em aviso: Essa é uma negra, cantora de bossa negra. Quase que a enfatizar a cor de quem canta ao que se espera ouvir.

Queira ou não queira, o negro deve vestir a libré que lhe o branco lhe impôs.<sup>15</sup> Afinal, na lógica da branquitude não é preciso apontar “essa é uma bossa branca” seja este significando um “gingado branco” ou a própria bossa nova. Define-se o que é branco sem ter que apontá-lo, pois a negritude é um fator favorável para este<sup>16</sup>.

Seguindo a carreira de Elza Soares, entendo que ela tomou diversos rumos devido ao seu talento nato e muito esforço próprio. Entre também, tornar-se uma grande referência para o combate ao machismo e ao racismo, incorporando o protesto desde sua primeira aparição como cantora até o fim de sua vida. Penso nas manifestações de Elza e sua figura política como uma das possibilidades de ocultá-la na bossa nova. Podemos ver sua trajetória em um leque de diversidade de gêneros musicais e composições, por isso, também devemos recordar sua contribuição para a bossa nova.

### **Imagem 6: Elza Soares (1972)**

---

<sup>15</sup> Frantz Fanon, 1983

<sup>16</sup> Frantz Fanon, 1983



**Fonte:** Correio da Manhã Arquivo Nacional

Questiono o que faz essas mulheres serem vinculadas à uma pré-bossa nova ou “sambossa”, ou qualquer outra nomenclatura que não seja a própria bossa nova. Para determinar um gênero como um precursor ou “pré”, é preciso determinar a data do surgimento ou de sua criação. Muitos teóricos adotam a narrativa de Ruy Castro, com o disco “Chega de Saudade”(1959), outros com advento da bossa nova no Carnegie Hall.

Questiono essas denominações, pois se havia tantos músicos envolvidos e tantas narrativas, determinar o surgimento do gênero a partir de um músico se torna desigual. Bem como determinar o evento do Carnegie Hall como surgimento do gênero, deixa de fora aqueles que não participaram deste concerto. Isso faz com que cantoras como Dolores, Elizeth e Elza não possam ser incluídas no gênero.

A construção da bossa nova a partir dos músicos brancos já citados advém de trabalhos biográficos sobre o gênero e não de uma criação musical determinante. As determinações de gênero musical para determinar a bossa nova, são coniventes a algumas narrativas que integralmente excluem os músicos negros aqui mencionados. Teóricos buscam incessantes maneiras de explicar a diferença entre bossa nova, pré-bossa nova ou outros termos como samba-jazz, sambossa, bossa-jazz. Musicólogos

vão analisar as sutis diferenças rítmicas, da síncopa e das temáticas das letras para justificar esses fatores, mas não revém de onde surgiram estes termos.

Esta é uma problemática recorrente sobre os estudos formais de música<sup>17</sup> pois no caso da bossa nova, adaptaram teorias de análise de partituras europeias para justificar construções biográficas - que ainda precisam de uma grande revisão - que são dadas como históricas. E nessas adaptações - que entendo como disfuncional para a música popular brasileira, pois está inserida em outro contexto e outras vivências - ocorre mais uma mecanismo da branquitude acadêmica de dissociar a musicalidade negra.

É reproduzindo teorias a partir de uma faceta da história contada por pessoas brancas, reproduzida incessantemente, que acredita-se em uma única história “real”. No caso da bossa nova, precisamos considerar primeiro quem coloca essa determinação e a partir de quais músicos isso foi determinado. As trajetórias de Dolores, Elizeth e Elza também nos convidam a repensar a bossa nova dentro de suas realidades.

A história de que a bossa nova “surgiu no apartamento” e de que os músicos eram todos de classe média que não precisavam trabalhar não encaixa nessas realidades. Tampoco a história de que a temática das canções leves e de bem com a vida tenham a ver com a realidade de músicos que não passavam por momentos difíceis.

Não sabemos o que seria sem a morte precoce de Dolores Duran. No caso de Elza a cantora seguiu sua trajetória como intérprete com um leque de possibilidades. Elizeth seguiu com canções brasileiras, sambas, sambas-canção. Não sabemos quais outros caminhos teriam-se dado se fosse determinada por músicos negros a “bossa negra”, ou o “samba modernizado” como gênero. Mas já sabemos que a determinação da bossa nova como gênero é completamente controversial.

### 2.1.1 Conclusão do capítulo

Rever a história da música e a determinação da própria bossa nova como gênero é o caminho. Neste capítulo questiono quando deu-se esse nome e em razão de que ou *quem*. Espero que a partir dessas trajetórias ocultadas possamos refletir e reescrever novas teorias e novas narrativas.

---

<sup>17</sup> Os estudos formais de música são aqueles que se baseiam na análise da escrita formal europeia (partitura) a partir de teóricos europeus. Estes estudos foram criados para fundamentos específicos como para analisar compositores como Johann Sebastian Bach. Na academia musical foram se diversificando por teóricos e frequentemente, na atualidade, tenta-se adaptar esta forma de análise para a música popular.

Considerando a bossa nova, seu surgimento e sua difusão com músicos brancos excluindo músicos negros de sua história, podemos repensar este gênero musical com outros olhares. Primeiro que, para a bossa nova ser consagrada como gênero, houve uma movimentação mercadológica para que fosse consumida no Brasil e no exterior. Isso é evidente visto que alguns nomes ficaram consagrados. Além disso, exclui toda a modernização dos músicos negros sendo esta, através do desenvolvimento do próprio samba.

Quando os músicos negros dessa história são excluídos, há uma dissociação da sua criatividade como algo novo, moderno, sofisticado, como vanguarda. A bossa nova precisava ser vendida como algo moderno no Brasil e para isso a necessidade da exclusão da negritude. Em um país com o mito da democracia racial, o processo político de embranquecimento atingiu não somente os vínculos humanos, como também os vínculos socioculturais.

Na sociedade de consumo, para que alguns elementos culturais sejam transformados em produtos, utilizam-se determinadas estratégias a fim de torná-los palatáveis. Como dito, no caso da cultura afro-brasileira, é muito comum que se tentem apagar os traços negros, a origem ou qualquer outro componente passível de rejeição[...] (WILLIAM, 2020, p. 110)

A música como difusão de modernização vinculada à branquitude é um mecanismo utilizado até os dias atuais. A apropriação da criação artística de nós negros acontece em função a tornar algo rentável. Utiliza-se dos corpos negros como algo “exótico” e minimiza-se logo depois, para que seja consumido. Excluir para ao longo do tempo ser apagado. Na bossa nova isso acontece. Acontece quando chamam o gênero de “samba mais moderno”, acontece quando embranquecem as fotos dos negros, quando os retratam como brancos. Acontece quando não mencionam a contribuição de Dolores, Elza e Elizeth. Acontece quando não sabemos os nomes de Alaíde Costa e Johnny Alf.

A bossa nova para ser rentável excluiu estas pessoas, as colocou à margem de sua arte, pois o branco consumirá o que é feito pelo branco. O negro será mantido como primitivo. E os brancos reproduzirão uma história contada pelos seus. O que proponho é contar essa história pelos nossos, considerando primeiro seu direito de fazer arte como lhes toca, desde seus próprios anseios.

Apoio esta pesquisa na vida e obras de Alaíde e Costa e Johnny Alf, pela forma que suas trajetórias questionam o espaço da bossa nova, sendo que suas criações

e carreiras não só passam por esse gênero musical mas também se desenvolvem para além deste.

## 2. A VANGUARDA PRETA

“Eu não faço as coisas planejando chegar a lugar nenhum. Para mim não existe ponto de chegada. Só o caminho.” - Johnny Alf

Em 1962, em Nova Iorque nos Estados Unidos aconteceu um evento considerado um marco muito importante para a música brasileira: “Bossa Nova At Carnegie Hall”. O evento contou com músicos que faziam parte do “movimento bossa nova”<sup>18</sup>, entre outros que não participavam, mas foram também convidados. “Gostaria de ter ido, claro, mas ninguém me avisou... Quando eu soube, todos já estavam lá, inclusive gente que nem era da bossa nova[...]” (COSTA, apud SANTHIAGO, 2009), conta Alaíde Costa que tinha vínculo musical e amizade com alguns músicos que foram ao evento. Johnny Alf também não foi convidado. Não à toa, os músicos brancos que participaram tiveram suas carreiras alavancadas no exterior, alguns ficaram nos Estados Unidos. Eu poderia mencionar desde a perspectiva de quem valoriza este lado da história, mas prefiro a mensagem de Alf:

Esse é um negócio que eu não gosto de falar, porque esse show do Carnegie Hall foi muito bem combinado antes de ser feito. Aí o Chico Feitosa falou assim, eu tava no Rio: Johnny, vai ter um encontro no Carnegie Hall, fica de olho.... Aí eu vim pra São Paulo e fiquei ligado. Aí o negócio aconteceu e não me chamaram. Eu fiquei na minha, tudo bem. Agora muito tempo depois ele falou que eu não fui porque o Aloísio pediu pro Itamaraty não dar passagem nem pra mim nem pro Ronaldo Bôscoli. Então isso ajudou muito ao Tom, essa amizade, porque o Aloísio pôde promover mais ele e o João Gilberto, em termos de estrangeiro. Você vê então que a Bossa Nova, falando certo, teve muito egocentrismo, muita panelinha. O Aloísio não gostava do meu trabalho. A sorte deles foi que houve esse prestígio lá fora, porque se dependesse da união... (ALF apud RODRIGUES, 2022, p. 51 e 52)

O evento é dado como marco pois após este, a bossa nova consagrou-se como um gênero musical internacionalmente. A comercialização da bossa nova tornou-se possível. O evento de 1962 foi lançado como disco. Anos depois rendeu parceria entre João Gilberto com Frank Sinatra, Tom Jobim fez turnês nos Estados Unidos, entre outros.

Para mim é um marco muito importante para nomear, pois Alaíde Costa e Johnny Alf não foram convidados.

---

<sup>18</sup> O movimento bossa nova é como alguns músicos, entre eles, Alaíde Costa nomeia o grupo de músicos que se reuniam para compartilhar músicas consideradas “modernas”. A partir deste grupo, definiu-se futuramente a bossa nova como gênero musical.

Alaíde Costa e Johnny Alf são músicos pretos apagados nessa história, não somente nos livros lançados posteriormente, mas também, nos momentos vitais para promover sua música. A escolha dos músicos brancos que foram convidados não se tratava apenas de um mero egocentrismo como menciona Alf, mas de um pacto racial, no qual os negros são excluídos em função de exaltar os brancos. Não se trata somente de aparecer, mas também da possibilidade de gerar renda a partir de seus trabalhos.

Explica o que futuramente vimos acontecer no capítulo anterior, a exaltação de certos nomes em detrimento de outros através da exclusão e apagamento. Alaíde Costa, aos seus 88 anos, foi convidada no mais recente evento do “Bossa nova at Carnegie Hall” (2023) na celebração de 60 anos da bossa nova. Questiono o que podemos celebrar depois de tanto tempo.

Se pudéssemos voltar no tempo, no qual estes músicos negros fossem convidados teríamos a história contada de outra forma. Teríamos a história da música com outra perspectiva. Não podemos, nem eu com esta pesquisa, devolver estes 60 anos de atraso ao reconhecimento de Alaíde Costa.

Por isso, ao chegar neste momento da pesquisa, tomei algumas perguntas pertinentes. Quero definir a bossa nova como uma música negra apropriada pelos brancos? Quero definir que Alaíde Costa e Johnny Alf, assim como outros músicos negros eram criadores deste gênero musical? Neste capítulo, pretendo trazer a afirmação de que não, não quero adotar estas definições. Primeiro porque entendo que “bossa nova” como gênero musical é uma determinação branca, mercantil, comercial. Segundo, pois não posso devolver o que foi tomado.

Por isso, neste capítulo enfatizo a trajetória e musicalidade de Johnny Alf e Alaíde Costa como algo a ser valorizado, como algo misterioso e único. Transpassante à barreira da definição como gênero musical. E, tomo título vanguarda preta relacionando a Moten:

O que me interessa especificamente aqui é como a ideia de uma vanguarda preta existe, por assim dizer, oximoronicamente - como se preta, por um lado, e vanguarda, por outro, dependessem da exclusão mútua para a sua coerência. Ora, este provavelmente é um relato exagerado do caso. No entanto, é quase justificado por um vasto texto interdisciplinar representativo não apenas de uma conclusão positivista problemática de que a vanguarda tem sido exclusivamente euro-estadunidense, mas de uma formulação mais profunda, talvez inconsciente, da vanguarda como não necessariamente preta. Parte do que estou buscando agora é isto: uma afirmação de que a vanguarda é uma coisa preta. (MOTEN, 2019, p. 69)

O que Moten traz nos faz pensar sobre a criação artística feita por pessoas pretas. No caso desta pesquisa, como apresentado no primeiro capítulo, relembro como o nome de Johnny Alf foi inspirador a muitos músicos, porém ao mesmo tempo foi afastado do valor de contribuição no cenário musical. Se pensamos que a vanguarda é uma coisa preta, revemos todo o conceito da criação da bossa nova como gênero e abrimos espaço para valorizar a trajetória de Johnny Alf e Alaíde Costa tal como é e, como fogem do conceito de “criar um gênero musical” e surgem, da sua própria necessidade de expressar-se dentro da música.

Considerando que Johnny Alf e Alaíde Costa são músicos negros retintos, entendo esse fator como determinante também para sua trajetória, por isso faz-se necessário, ao meu ver, mencionar a *vanguarda preta*, muito bem explicada por Moten. A exclusão destes músicos explica também que sua música ocupava os espaços de maneira muito potente e a competição no mercado musical levou a decisões pelas quais os mesmos fossem colocados à margem de um evento importante.

Enfatizar que não foram convidados ao Carnegie Hall é tão importante quanto mencionar o que esse evento causou na história da música brasileira. O que é que havia de novidade na música dos brancos que estiveram ali, que a Alaíde e Johnny tivessem que ser excluídos?

Não há como negar a presença da criação de algo distinto para a época nas composições de Johnny Alf e em sua forma de cantar e tocar o piano. Ou na forma de cantar e nas composições de Alaíde Costa. Músicos brancos apropriaram-se de muitos elementos estéticos da sua música de Alf e ocultaram a trajetória de Alaíde Costa; a bossa nova surgiu, mas na música deste dois encontram-se coisas muito mais transgressoras que condizem com sua vivência e sua forma de expressar-se.

Portanto, penso que suas obras e trajetórias não são a simples criação de um gênero musical. Se à Alaíde Costa e à Johnny Alf lhes foi negado seu nomeamento da bossa nova, reivindico este fator - eles foram sim quem possibilitaram o surgimento desse gênero, porém não os limito a somente a este legado. Eles existem nessa contradição. Não podemos devolver o que foi tomado.

Entre as poucas entrevistas concedidas por Johnny Alf nos anos que antecedem seu falecimento, o músico sempre carrega um certo mistério na sua relação com a música. Johnny Alf sempre apresentava ao ser entrevistado uma não definição sobre a música que criara. A frase de Johnny Alf colocada no início deste capítulo nos convida a

uma percepção da complexidade do porquê fazer música - e reforço - a complexidade de fazer música sendo um músico preto periférico e outrora inspirador, outrora caminho, para estes que se aventuraram a definir um gênero como bossa nova.

Ver a música de ambos músicos neste espectro foi possível através dos estudos da pretitude. Os estudos radicais negros, os estudos da pretitude (*blackness studies*), de teóricos negros estadunidenses me fizeram entender mais sobre a trajetória de Johnny e Alaíde, pois vejo a realidade de ambos músicos no espectro da subalternidade. Mais precisamente, me aprofundi no livro “Na Quebra - A estética da tradição radical preta” (2003) de Fred Moten e “The undercommons” de Fred Moten e Stefano Harney (2016) juntamente com “Pele negra, máscaras brancas” de Fanon.

Os estudos da pretitude nos permitem pensar sobre como a estética artística preta surge a partir de sua vivência e de uma memória coletiva sobre o passado e o presente vividos como uma vanguarda, entrelaçado à uma memória da escravização e do racismo, do qual entendo, que nós negros encontramos caminhos para seguir através da arte. Em Undercommons, Harney e Moten abarcam como sistematicamente nossos corpos são colocados à margem e ao mesmo tempo são postos a “encaixar” no sistema.

Para estes autores, somos mais do que as determinações que nos possam dar, politicamente há um interesse em nos corrigir. *Mas não permaneceremos corrigidos. Além de que incorretos como somos não há nada de errado conosco. Não queremos ser corrigidos e não vamos ser corrigidos.*<sup>19</sup> A partir disso também considero a *fugitividade*, que segundo Moten e Harney não é somente “escapar”, como quem procura sair do lugar de subalterno mas também, “estar separado do assentamento”<sup>20</sup>.

Moten e Harney (2016) possibilitam pensar que não há uma reparação histórica sobre o que é ser negro com as condições que se manifestam através do racismo, das sequelas do passado escravocrata. O que possibilita nossa existência é criar novas narrativas para seguir e não para reparar o passado. Entre criar e existir, há uma busca por construir algo novo para seguir, pois não há como reparar o que nos foi tirado, e na vivência do racismo que se desenvolve num passado escravocrata, o que é retirado é a nossa humanidade.

Através da concepção do *jazz*, para os negros estadunidenses, está sua irreverência na improvisação ou “ruído” por não seguir uma lógica musical determinada, mas sim estar imbuída de improvisação e sensações. Moten and Harney nos dizem para escutar

---

<sup>19</sup> The Undercommons - Harney, Moten, tradução minha.

<sup>20</sup> Na tradução, “settling” tanto significa assentamento, quanto refere-se ao colonialismo/plantação onde escravizados eram forçados ao trabalho.

o ruído que criamos e recusar as ofertas que recebemos para transformar esse ruído em música<sup>21</sup>. Ou seja, a criação musical enquanto pessoas negras surge de sensações e da necessidade de expressar-se, e o fato de não defini-las é o que as torna realmente potentes.

Estas leituras foram muito importantes para abordar a trajetória de Alaíde Costa e Johnny Alf. Talvez não possa aprofundar-me tanto quanto gostaria sobre os estudos da pretitude ao analisar estas trajetórias. Porém, adentrando nestas teorias pude entender que definir a música de Alaíde e Johnny como bossa nova, seria irreal e ao mesmo tempo esvaziaria a persistência que tiveram para manter-se na música.

É algo que me faz recordar em uma entrevista com Nina Simone no qual a musicista diz: “To most white people, jazz means black and jazz means dirt and that's not what I play. I play black classical music. That's why I don't like the term "jazz," and Duke Ellington didn't either - it's a term that's simply used to identify black people.”

Os blackness studies também possibilitaram entender mais sobre as criações de Johnny Alf. No caso de Alf, o músico além de seguir uma estética influenciada pelo *jazz* também exprime sua forma de compor como enigmática para si mesmo, porém moderna. O “eu não faço as coisas planejando chegar a lugar nenhum”, nada mais é que este choque em não transformar algo em uma única definição, deixá-lo livre, criar a partir do que se é permitido e desejado. Isso se reflete em sua música de forma poderosa.

Alaíde Costa, traz em suas entrevistas pensamentos muito próximos ao Alf, no qual assume que o que lhe encantava eram canções “modernas”. Foi dito a ela algumas vezes de maneira negativa, que gostava de “cantar difícil”. Lhe tentaram impor formas de cantar, estilos, mas Alaíde Costa não era de deixar que outros decidissem por ela. Ela sempre soube como gostaria de cantar e como gostaria de interpretar uma canção. Alaíde através de sua busca estética, reconheceu uma similaridade em Johnny Alf, o que a fez interessar-se pela música do mesmo. Futuramente, lhes renderia uma importante parceria. Ao meu ver, mágica.

Eu conheci o Johnny na época dos calouros. Eu tinha meus 16 (anos), e fui num programa chamado Pescando Estrelas, na Rádio Clube do Brasil. E ele estava apresentando o programa dele. Daí, eu ouvi aquela música diferente e tal. Foi exatamente uma música chamada Escuta. Aí eu falei: - Não, eu quero ir lá ouvir essa música. E foi aí que eu tomei conhecimento do Johnny. Mas eu era, sou ainda um pouco, mas eu era muito tímida e ele também, aí eu não cheguei pra falar com ele e tal e falar da minha

---

<sup>21</sup> The Undercommons - Harney, Moten, tradução minha.

admiração por aquela música que eu havia ouvido. Mas o tempo foi passando... A Mary Gonçalves gravou um LP de dez polegadas cantando Escuta, O que é Amar e outras canções dele [...] E aí eu aprendi essas músicas e comecei a cantar essas músicas nos programas de calouros. Eu era muito atrevida! Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6aN02F1c0uw>>. Acessado em: 15/01/2024

Proponho aqui, a não definição como muito mais potente que a definição de um gênero musical, pois ela sobrepassa as possibilidades para algo muito maior, para o questionamento e o entregar-se às sensações. Talvez por isso Johnny Alf tenha sido inspiração para muitos músicos como contam os livros, e por isso Alaíde tenha sido tão apagada academicamente. Quiçá, em Johnny Alf e em Alaíde Costa, na sua forma de criar, está a resposta em que um se dá conta que estes são músicos um só com sua própria música, ela é sua vivência, sua inspiração. A vanguarda é uma coisa preta. Criar é necessário para nós e portanto, não se termina numa definição de um “gênero musical”.

Neste capítulo trago um pouco a trajetória de Johnny Alf e de Alaíde Costa para valorizar seus legados na música e não reparar, o apagamento causado à eles - pois concordo com Moten(2021) que é algo impossível - mas talvez, dar espaço a existência de sua música dentro de suas próprias particularidades.

Para mim não existe ponto de chegada. Só o caminho.

### 3.1 JOHNNY ALF - MÚSICA E LIBERDADE

**Imagem 7:** Johnny Alf, 1929



**Fonte:** Correio da Manhã, Arquivo Nacional

É que, além do mundo objetivo das terras, das bananeiras ou das seringueiras, eu tinha delicadamente instituído o mundo verdadeiro. A essência do mundo era o meu bem. Entre o mundo e mim estabelecia-se uma relação de coexistência. Eu tinha reencontrado o Um primordial. Minhas “mãos sonoras” devoravam a garganta histórica do mundo. O branco teve a dolorosa impressão de que eu lhe escapava, e que levava algo comigo. Ele revistou meus bolsos. Passou a sonda na menos desenhada das minhas circunvoluções. Em toda parte só encontrou coisas

conhecidas. Ora, era evidente, eu possuía um segredo. (FANON, 1983, p. 117)

Alfredo José da Silva (1929 - 2010), que adotou o nome Johnny Alf para ser “mais artístico” e combinar com o repertório de jazz que tocava, nasceu em Santo André, São Paulo, mas foi no Rio de Janeiro que iniciou a carreira artística. Na biografia escrita por João Carlos Rodrigues “Johnny Alf - duas ou três coisas que você não sabe”(2012), o autor menciona que o compositor era muito reservado e possuía poucas entrevistas gravadas além de não mencionar “muitas coisas” ao ser entrevistado por qualquer pessoa. Não era de se expor muito, se considerava tímido desde criança.

Numa dessas exibições do IBEU na Rádio Ministério da Educação, no programa de jazz do Paulo Santos, ele perguntou, na hora de apresentar os músicos: O nome do pianista é Alf de quê? E uma das alunas sugeriu: Põe Johnny, é um nome tão popular lá na minha terra. Aí ficou Johnny Alf. Como eu tocava jazz, combinava com o nome, marcava bem. Mais tarde, quando gravei meu primeiro 78, de música brasileira, eu quis mudar, mas já estava conhecido e teve de ficar assim mesmo (ALF apud RODRIGUES, 2012, p. 17)

**Imagem 8:** Johnny Alf com Joca numa apresentação do Sinatra-Farney Fã-Clube, 1949



**Fonte:** Biografia “Johnny Alf: duas ou três coisas que você não sabe”

Johnny Alf teve uma iniciação musical familiar, pois seus parentes tocavam instrumentos, segundo ele “para sarau” e não de maneira profissional. Ao ver o talento dele ainda menino, uma professora de piano sugeriu que deveria estudar música. Como a mãe não tinha como pagar os estudos, sua madrinha se ofereceu a custear seus estudos de piano caso conseguisse entrar em uma escola técnica.

Uma pessoa amiga da família, prima do rapaz que casou com a minha madrinha, a professora Geni Borges, sentiu que eu tinha ouvido e recomendou ao pessoal que eu estudasse. Aí minha madrinha falou: “Se você passar pro Pedro II, eu ponho você estudando piano.” Eu era bom estudante, não ótimo, mas quando ela falou isso, eu engrenei para passar nesse concurso, que era muito puxado, e passei em 13º lugar. (ALF apud RODRIGUES, 2012, p. 13)

Muito dedicado ao piano e apaixonado por música clássica - Debussy e Chopin - mais tarde, Johnny Alf se interessaria também por *jazz*. O músico afirma que não tinha nada mais importante para ele do que dedicar-se à música e ao piano.

Rodrigues (2016) também menciona que Johnny Alf se dedicava à música como um refúgio. Por ir estudar em um colégio que tinha mais alunos brancos e todos de classe média, o músico sofreu com o racismo e também por ser gordo. Segundo o autor, o bullying sofrido por Alf o fez dedicar-se à música expressando seus sentimentos e as tristezas acometidas.

Naquele tempo não havia essa facilidade de acesso ao jazz que existe hoje. Em casa só quem gostava disso era eu, nesse ponto uma pessoa sozinha. Só tive contato com o jazz por intermédio de gravações. No princípio Lennie Tristano, Lee Konitz e Charlie Parker me impressionaram muito. Ouvia bastante também Billy Bauer, Stan Keaton, Billie Holiday. Mas o principal foi o Nat King Cole, que eu ouvia muito quando era criança, o qual, antes de ser cantor, tinha um trio instrumental. Desde criança eu já gostava de fazer minhas musiquinhas, fazia coisas e guardava na minha cabeça, só para mim. Quando eu tinha uns 14 anos formei um conjuntinho com os amigos da vizinhança, das famílias Correia Trindade e Paiva Rio. Tinha um que tocava pandeiro, uma garota que cantava, e nos fins de semana tocávamos na Praça Sete, no Clube Andaraí. Nenhum deles se profissionalizou. Mas foi aí que tudo começou.” (ALF apud RODRIGUES, 2012, p. 13 e 14)

Mais tarde, no clube Sinatra-Farney, Johnny conheceria o músico Dick Farney que diria para que seguisse carreira artística. Sempre muito tímido, conseguiu o primeiro trabalho musical por recomendação de Dick aos 23 anos em uma cantina. Foi aí que percebeu que poderia viver do que gostava.

Quando eu cheguei e disse que ia trabalhar à noite, o pessoal se revoltou. Então sai de casa, negócio de música não dá. Queriam que eu fosse professor de inglês ou contador da Leopoldina. Então eu fui morar sozinho, primeiro no Rio Comprido, depois em Copacabana. Eu não me lembro qual era a moeda, mas eu pagava o quarto, fazia miséria com o dinheiro e ainda sobrava. No início eu visitava a família, mas fui sentindo que à medida que meu nome se firmava, eles me tratavam com ressentimento ou despeito, não sei bem. Pensavam que eu ia dar com os burros n'água e voltar pra casa. Como aconteceu o contrário, foram me deixando de lado mesmo. E foi essa reação que me impulsionou ainda mais.(ALF apud RODRIGUES, 2012, p. 22)

Alf relembra que sem o apoio da família isso influenciou suas canções e impulsionou a focar-se mais na música, ainda que em uma frequente solidão.

Acharam a princípio que eu tinha sido ingrato, mas não foi isso, escolhi aquilo que estava dentro de mim. A gente sente falta, mas o que vai fazer? Tive de sacrificar um lado para conseguir o outro. A despedida não foi numa boa. Isso influenciou bastante minha obra e foi essa solidão que me deu a segurança que eu tenho hoje.”(ALF apud RODRIGUES, 2012, p.22)

Johnny Alf tinha um vínculo familiar onde teve possibilidade de estudar na escola, fazer um curso técnico, estudar piano clássico, tudo em prol de ser alguém respeitado e com estabilidade como desejava sua família. A caminhos facilitados para ter trabalho fixo e que colaborasse com a família, a decisão foi de ser músico. Recordo que se atualmente para nós negros uma escolha entre a estabilidade e o sonho de viver da arte continua sendo difícil, imaginemos como seria para uma época onde o fim da escravização ainda era muito recente.

Mas nessa lógica de estar preso à decisão dos demais, Alf se via na necessidade de deixar o ambiente familiar para buscar viver do seu refúgio, a música. Recordo a fugitividade, o ser *undercommon*<sup>22</sup> neste relato, pois Alf escolheu seu próprio caminho ainda que outras pessoas o decidissem. É uma busca por libertar-se do que lhe foi atribuído, buscar a forma de construir algo a partir de si e não do que os demais esperam.

Ainda assim, isso lhe toma o vínculo com sua família, como uma traição às possibilidades de ter uma vida digna, sendo um homem negro. Entendo Alf na busca incessante de sair ainda preso à necessidade de ter saído, dando um novo olhar a família

---

<sup>22</sup> Undercommon ou sub-comum, estar abaixo do comum

que era seu vínculo de afeto, ele vive uma solidão. O mesmo comenta o quanto isso afetou de certa maneira sua forma de compor e como se fortaleceu a partir da mesma.

Recordo Franz Fanon (1983) sobre a relação entre os martinicanos que iam estudar na França para buscar novas oportunidades de vida. Segundo Fanon(1983), sua própria família o vê com outros olhos ao seu retorno. No caso, menciona como a questão da língua, a forma de gesticular e tratar com seus familiares é alterada, mas também como a inveja, a forma de ver que essa pessoa que deixou o ambiente familiar, sai em busca de novas possibilidades e consegue criar a sensação de traição ao conseguí-lo.

Nesta perspectiva, o confronto de Alf com a família se manifesta na sua música. Em muitas canções, o músico vai trazer a temática da solidão, bem como as melodias soam soltas. Algumas palavras suspensas à harmonia que foi posta. Em “Eu e a brisa” , composição de Johnny Alf, podemos ouvir atentamente a estas ideias.

Ah, se a juventude que essa brisa canta  
 Ficasse aqui comigo mais um pouco  
 Eu poderia esquecer a dor  
 De ser tão só pra ser um sonho  
 E aí então quem sabe alguém chegasse  
 Buscando um sonho em forma de desejo  
 Felicidade então pra nós seria  
 E, depois que a tarde nos trouxesse a lua  
 Se o amor chegasse eu não resistiria  
 E a madrugada acalentaria a nossa paz  
 Fica, ó brisa fica pois talvez quem sabe  
 O inesperado faça uma surpresa  
 E traga alguém que queira te escutar  
 E junto a mim queira ficar  
 Junto a mim queira ficar  
 E, depois que a tarde nos trouxesse a lua  
 Se o amor chegasse eu não resistiria  
 E a madrugada acalentaria a nossa paz  
 Fica, ó brisa fica pois talvez quem sabe  
 O inesperado faça uma surpresa  
 E traga alguém que queira te escutar  
 E junto a mim queira ficar  
 Bem junto a mim queira ficar  
 (Eu e a Brisa - Johnny Alf)

Eu e a Brisa tem uma melodia melancólica, flutuante. Pouco previsível. Mais interessante é que apesar das músicas de Alf terem uma melodia principal, cada interpretação gravada é distinta. Ela extrapola a definição colocada para a música. Cada versão de “Eu e a brisa “cantada e tocada pelo próprio Alf traz uma nova sensação ao ser gravada, mas a melancolia prevalece.

No momento em que eu esquecia, perdoava e desejava apenas amar, devolviam-me, como uma bofetada em pleno rosto, minha mensagem! O mundo branco, o único honesto, rejeitava minha participação. De um homem exige-se uma conduta de homem; de mim, uma conduta de homem negro – ou pelo menos uma conduta de preto. Eu acenava para o mundo e o mundo amputava meu entusiasmo. Exigiam que eu me confinasse, que encolhesse. (FANON, 1983, p. 107)

Esta passagem de Fanon convida a pensar como o impacto na psique de um homem negro. Alf enfrentava várias imposições subjetivas sobre como posicionar-se no mundo, como exercer sua arte e seu afeto. O desejo que sua família tinha era o esperado para encaixar na lógica do mundo branco. Ainda assim, o mesmo busca livrar-se destas e o caminho dessa libertação era através de sua música. A forma de expressar-se na música também determinava seu auto-reconhecimento.

Alf contava que sua inspiração estava em ouvir músicas brasileiras melancólicas e pouco comerciais e jazz. E quando mencionada a bossa nova, sempre lembra de que a música “moderna” não era algo novo, senão algo já sendo feito por outros músicos brasileiros anteriores a ele. Johnny foi um músico que se encontrou nas temáticas melancólicas e mergulhou no jazz, expressando em suas canções a busca por suas rupturas, com uma música considerada moderna para a época.

Acho que eu misturei tudo isso na minha cabeça, a música brasileira, as canções americanas, o jazz, mais os filmes musicais que eu assistia, e saiu alguma coisa. Minha música é difícil. É que eu tenho uma escala modulada, que não é bem aceita pelas gravadoras. Modulada é a música que tem vários tons, uma frase num tom, outra em outro tom. Irregular. O Vítor Freire ia sempre à Cantina. Por causa dele é que eu comecei a cantar as minhas músicas. Ele pedia sempre: toque esta, toque aquela. Fazia tal balbúrdia que eu era obrigado a tocar, não tinha saída. Com isso, fui me desencabulando. E aí o pessoal foi gostando.[...](ALF apud RODRIGUES, 2012, p. 25)

Tomemos como exemplo a canção “Rapaz de bem”, que futuramente deu título ao álbum “Rapaz de bem”(1956).

Você bem sabe eu sou rapaz de bem  
 A minha onda é a do vai e vem  
 Pois com as pessoas que eu bem tratar  
 Eu qualquer dia posso me arrumar  
 Vê se mora!  
 No meu preparo intelectual  
 É o trabalho a pior moral

Não sendo a minha apresentação  
 O meu dinheiro só de arrumação  
 Eu tenho casa  
 Tenho comida  
 Não passo fome, graças a Deus  
 E no esporte eu sou de morte  
 Tendo isto tudo eu não preciso de mais nada, é claro!  
 Se a luz do sol vem me trazer calor  
 E a luz da lua vem trazer amor  
 Tudo de graça a natureza dá  
 Pra que que eu quero trabalhar?  
 (Rapaz de bem - Johnny Alf)

A canção de Alf expressa esse momento de ruptura com a família, e ironiza o quanto “ser rapaz de bem” seria seguir um trabalho comum e não o de tocar durante a noite. O músico conta que podia viver tranquilamente tocando suas canções e por isso, essa ironia expressa que trabalhar com música não seria considerado trabalho no olhar de quem via os músicos somente ligados à uma extrema pobreza de não poder sustentar-se.

Rapaz de Bem eu fiz em 1951, 1952. O pessoal ouvia e gostava, dizia que era samba moderno, mas eu não tinha consciência, era intuitivo. Na época que eu fiz a música estava bem despreocupado, começando a curtir a vida como jovem, pois tendo sido educado naquela rigidez, quando comecei a ser músico eu descobri o mundo. Talvez eu tenha feito como uma apologia da liberdade que eu estava sentindo. (ALF apud RODRIGUES, 2012, p. 25)

A canção de Johnny Alf, ao ser ouvida gera uma estranheza, pois possui uma métrica incomum. Há ausência de refrão, há tensões nos acordes e uma certa liberdade. A letra da música segue quase que recitada sobre a melodia e os acordes. Interessante pensar que o próprio músico relaciona a liberdade musical da canção à sua noção de liberdade ao iniciar a carreira artística. Não é uma música previsível e não deveria ser.

Mas eles iam ver! Eu já os tinha prevenido... A escravidão? Não se falava mais disso, era uma lembrança ruim. A pretensa inferioridade? Uma pilhéria da qual era melhor rir. Eu aceitava esquecer tudo, com a condição de que o mundo não me escondesse mais suas entranhas. Tinha de testar meus incisivos. Eu os sentia robustos. E depois... Como assim? Quando então eu tinha todos os motivos para odiar, detestar, rejeitavam-me? Quando então devia ser adulado, solicitado, recusavam qualquer reconhecimento? Desde que era impossível livrar-me de um complexo inato, decidi me afirmar como Negro. Uma vez que o outro hesitava em me reconhecer, só havia uma solução: fazer-me conhecer. (FANON, 1983, p.107 e 108)

Em Johnny Alf o que é visto como moderno é sua busca por criar algo novo, fugindo do que lhe possa definir e imbuído de intuição, isso manifesta o inconsciente e a sensação que a letra e a melodia se dispõem ao músico. A canção Rapaz de Bem foi ouvida - na época - por muitos músicos, como Dolores Duran, João Gilberto e rendeu uma seguinte versão de Carlos Lyra e Baden Powell. Rodrigues pontua:

O pioneirismo de Rapaz de Bem logo se tornou evidente. Segundo o jornalista e produtor Nelson Motta, que só a conheceu dez anos depois, não só a melodia e a harmonia, mas também a letra de Rapaz de Bem era um espanto. Aquela história de a minha onda é do vai e vem, e ainda com o Johnny cantando provocava muitos comentários. Você ouve a gravação do Carlinhos Lyra, toda comportada, discreta, insegura, e depois ouve a exuberância do Johnny, e aí a música aparece. João Gilberto adorava, muita gente o ouviu cantar na época, não sei se chegou a cantar em shows. (RODRIGUES, 2012, p. 26)

Johnny Alf não só expressa sua trajetória ao compor a canção, mas também ao apresentá-la. Ao ouvir suas gravações em áudio e outras em vídeo, entendo que as sensações também são sua criação, a estranheza, as tensões dos acordes são uma busca pela ruptura, tudo em conjunto a sua entonação em voz suave, seu gesto corporal e ênfase que dá em determinadas palavras. O caminho incerto pelo qual passam suas canções possui mudanças na música a cada palavra, como se as mesmas tivessem seu próprio som.

Johnny Alf era muito consciente em relação a forma de fazer música de maneira distinta e afirma utilizar-se da intuição. Foi assim que ele desenvolveu um estilo próprio de compor e de tocar. Já mais velho, tinha plena consciência de que a bossa nova era um gênero que não surgiu “naquela época”, mas algo que já vinha sendo modificado na música brasileira por diversos músicos, inclusive os anteriores à ele.

Toda essa época, anos 1940, é muito mal estudada. Quase não é mencionada, e é a que marcou a transição do que é tradicional para o que foi a bossa, em que as duas coisas se engatam. As músicas do Custódio Mesquita, por exemplo, embora escritas do modo tradicional, já eram avançadas harmônica e melodicamente. Você sente isso em Noturno, feita nos moldes atuais, em Rosa de Maio. Eu não sou muito partidário das letras do Evaldo Ruy, ele era meio cafona, compreende? O Evaldo suicidou-se, acho que já carregava esse problema de baixo-astral da vida dele, e muitas letras refletem isso. Agora, o Custódio teve outros letristas muito bons. Foi numa música do Custódio, Velho Realejo, que eu tomei conhecimento pela primeira vez de um acorde dissonante. Na hora, achei esquisito. Eu acho que antes da Bossa Nova já tinha muita gente fazendo bossa nova. Quando eu estudei piano eu me liguei muito nos compositores

pouco comerciais da música brasileira. O Valzinho, autor de Doce Veneno; o José Maria de Abreu; o Bonfá; o Lírio Panicalli; o Radamés Gnattali, que fez Amargura. Eu sou da opinião que ninguém inventa, todo mundo tem uma fonte. (ALF apud RODRIGUES, 2012, p. 16)

*Eu acho que antes da Bossa Nova já tinha muita gente fazendo bossa nova.*

Enquanto posteriormente, músicos querem adotar-se de criadores do gênero musical bossa nova já comercializado, Johnny Alf demonstra uma consciência sobre a bossa nova muito mais ampla.

Entendo que *criar* um gênero musical do zero, é algo impossível, pensando na lógica fragmentada em que a bossa nova adota “algo” do samba, “algo” do jazz, “uma” batida de violão, “uma” forma de cantar, parece utópico, pois para um gênero musical existir, precisa estar vinculado a um grande compartilhamento social e nesse compartilhamento existem diversas pessoas com suas próprias formas de entender música. Ninguém cria nada “novo” e ao mesmo tempo não reproduz da mesma forma. Para isso, seria necessário um controle e uma determinação de como essa música deveria ser feita.

O guitarrista do último trio de Johnny Alf, Alexis Bittencourt defendeu sua dissertação de mestrado colocando a canção Rapaz de bem em comparação com outras músicas denominadas como bossa nova. Utilizando-se de análise formal<sup>23</sup> para comparar as obras, e também, comparar as temáticas e estruturas das letras, o músico e pesquisador conclui:

A letra fala de um rapaz de bem com a vida por ser bem situado financeiramente e não precisar trabalhar, querendo apenas curtir a vida, antecipando o conteúdo sol e mar, típico da poesia bossa-novista. A melodia é linear, não possuindo refrão, outra característica deste futuro estilo, e utiliza, de forma ostensiva, as tensões dos acordes (nona no acorde de tônica, quarta aumentada já no segundo acorde, quarta em acordes menores, etc.), antecipando uma tendência aproveitada futuramente por clássicos como Garota de Ipanema (Tom Jobim/Vinicius de Moraes), ou Barquinho (Roberto Menescal/Ronaldo Bôscoli). A harmonia contém modulações não convencionais para a época – para o sexto e terceiro grau maior (a música é em F maior, portanto modula para D maior e A maior) –, mas que estão presentes em uma das canções mais conhecidas e representativas da bossa nova: Desafinado (Tom Jobim/Newton Mendonça), deixando claro que qualquer semelhança não é mera coincidência. (RODRIGUES, 2012, p. 25-26)

---

<sup>23</sup> Análise formal

Alf também relembra em um de seus relatos que Antonio Carlos Jobim mostrou a canção “Desafinado” e que foi inspirada em “Rapaz de bem”.

Lembro que em 1954, quando tocava na boate do Hotel Plaza, encontrava o Tom Jobim, que tocava do outro lado da rua, no Tudo Azul. No meu intervalo ia correndo pra lá, e no dele ele vinha me ouvir. A gente tinha uma afinidade muito grande. Foi quando ele lançou Outra Vez, com o Dick. Me lembro dele, bem mais tarde, me mostrando Desafinado e dizendo, com aquele jeito dele, que tinha se inspirado em Rapaz de Bem.(ALF apud RODRIGUES, 2012, p. 35)

*Tive então a impressão de repetir um ciclo. Minha originalidade me foi extorquida. Chorei por muito tempo e depois recomecei a vida<sup>24</sup>.*

Os relatos expressam a inspiração que os músicos tiveram nas obras de Johnny Alf. No capítulo intitulado “Bossa Nova” da biografia de Johnny Alf, o autor conta um pouco sobre relatos de músicos que afirmavam que Johnny Alf influenciou toda a geração de músicos antes de deixar o Rio de Janeiro. Em entrevista a Rodrigues(2022), Alf nos concede:

Nunca participei do movimento da Bossa Nova, nem convivi com ele. Quando o movimento começou, eu estava em São Paulo, trabalhando. Fui chamado para participar de dois ou três shows, talvez porque a música que eu fizesse tivesse alguma coisa a ver com a música que eles faziam, e voltei pra São Paulo. Pelo fato de ter começado comigo não quer dizer que eu tenha participado. Eu trabalhava no Plaza e todo pessoal que se sentia atraído por esse tipo de música ia lá e ouvia eu fazer, tempos antes, aquilo que eles tinham em mente também. Do mesmo modo que eu quando ia ao cinema ou ouvia uma música clássica, eu sentia que aquilo era o que eu gostaria de fazer. Eles podem ter sentido em mim uma espécie de modelo daquilo que eles queriam fazer, mas não houve uma participação pessoal minha. A maioria deles não tinha conhecimento musical teórico, vieram a ter depois, eu já tinha seis anos de música clássica, então a minha segurança musical era total, e a deles não. Digamos que eu abri caminho para eles com a minha obra, e aí eles entraram com a obra deles, que justamente tinha o mesmo pique que eu fazia, mas não era igual àquilo que eu fazia. Eles estavam querendo uma brecha e por coincidência o que eu fazia abriu a brecha que eles queriam pro material deles, mas ninguém tirou a ideia de ninguém. (ALF apud RODRIGUES, 2012, p.42)

Se fôssemos definir como bossa nova, *ao fragmentá-las* as canções de Johnny Alf possuem todas as características designadas ao gênero ainda que para outros teóricos, sejam definidas como precursoras da bossa nova, anteriores ao denominado gênero. Ainda assim proponho um olhar de que a música de Johnny Alf nada mais é que

---

<sup>24</sup> Fanon

sua música, sua criação, expressão. Não é um gênero como necessariamente buscam definir.

Recordo que, além de Johnny Alf já estar, no ano em que escreveu “Rapaz de bem”, com certo reconhecimento artístico, o músico também já era reconhecido por sua forma particular de compor, cantar e tocar.

No caso da bossa nova e nestes fatores, Johnny Alf foi “fonte” para muitos compositores que depois foram denominados como criadores. É importante encarar isso como uma problemática. Considerando o caráter da bossa nova como algo comercial, entendemos que não foi um gênero musical criado, mas sim adotado para ser veiculado no Brasil e exterior.

A determinação de bossa nova com a exclusão de Johnny Alf e Alaíde Costa é uma contradição, assim como ao excluir Dolores Duran, Elizeth Cardoso, Elza Soares. Entretanto, não quero colocá-los neste lugar de pertencimento à bossa nova. Se tomamos como caminho definir tanto a música de Johnny Alf quanto de Alaíde nesta lógica, estamos tentando corrigir um passado incorrigível, pois suas músicas seguiram e seguem existindo independente dessa definição.

Johnny Alf não demonstra algum ressentimento pelo surgimento da bossa nova e como a mesma se há desenvolvido. Johnny Alf deixa evidente que não entende ninguém como criador da bossa nova, assume que sim há contribuído para a formação dos músicos que a reivindicaram com gênero mas não se define como pertencente à mesma. Talvez por essa própria percepção de fazer algo distinto, talvez por não concordar em ser inserido em uma resolução.

Rodrigues (2012) menciona relatos de pessoas próximas a Johnny Alf, de que o músico era visto como perfeccionista às suas canções, passava muito tempo compondo e além de estar vinculado à música, conhecia muito sobre cinema e teatro. Johnny Alf era um intelectual interessado em arte. Não estava exatamente buscando esse reconhecimento na bossa nova como algo criado por ele.

Sempre estive na busca incessante de manter vivo o vínculo da música com sua liberdade. *É que, além do mundo objetivo das terras, das bananeiras ou das seringueiras, eu tinha delicadamente instituído o mundo verdadeiro. A essência do mundo era o meu bem.*<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Fanon

No jazz, o pianista, quando faz o acompanhamento, nunca toca os acordes marcando os tempos, fica cercado o solista naquele prisma harmônico da música, apenas as passagens necessárias. A música é que o orienta, e ele, por sua vez, ajuda harmonicamente o solista. Não há uma marcação certa, regular, mas uma espontaneidade rítmica do pianista em função da harmonia. A batida da Bossa Nova tem justamente um pouco disso, porque no caso de um cantor que se apresenta só com o violão, ele se utiliza do instrumento como um cerco para a sua voz, como o pianista e o solista de jazz. E assim a marcação em contratempo resulta num balanço diferente, que não havia na música tradicional, que era muito mais pesada. Esse cerco era uma coisa que eu fazia, eu tinha justamente a mania de harmonizar e me acompanhar não marcando. O João Gilberto ia muito à Cantina e ficava horas e horas do meu lado, me vendo tocar, e se entusiasmava com o meu modo de acompanhar, me lembro bem. Cantando, eu já tinha uma divisão bem afastada da habitual e me sentia muito bem acompanhando ele. O que eu fizesse, não tinha problema. Há muitas músicas inéditas minhas que ele sabe. O tipo de melodia que faço tem em princípio influência do instrumento, piano, e também uma tendência a fazer modulações. Sempre tive inclinação para modulações e isso porque tinha a mania de tocar as músicas em todos os tons, pois conheço o piano bem. Acho que uma modulação dá uma espécie de vida nova a uma música. Como letrista eu gostava muito da língua inglesa expressando ideias profundas de maneira leve e suave. Eu gostava tanto da linguagem das músicas americanas que fazia versões para o português, mas usando o mesmo sentido. Tenho a impressão que isso influenciou bastante para o meu estilo. (ALF apud RODRIGUES, 2012, p.43)

Não obstante, assim que Alf sai do Rio de Janeiro e volta pra São Paulo, João Gilberto “surge” com uma música “diferente”, e assim pouco a pouco vai ganhando reconhecimento. Alf sabia que havia influenciado todos aqueles jovens músicos e que os mesmos terminaram com a carreira desenvolvida graças a ele, porém Johnny Alf sempre esteve mais preocupado em fazer suas próprias músicas. *Minhas “mãos sonoras” devoravam a garganta histérica do mundo. O branco teve a dolorosa impressão de que eu lhe escapava, e que levava algo comigo. Ele revistou meus bolsos.* <sup>26</sup>

Entendo que a para a reprodução dos músicos que queriam fazer sucesso com algo “novo”, provavelmente era ocultada para a mídia de onde saíam suas inspirações. O apagamento acadêmico é só uma das ferramentas utilizadas pela branquitude, pois antes da materialização da escrita há locutores contando a história da forma que gostariam. A distribuição midiática é uma ferramenta fundamental para essa irrupção.

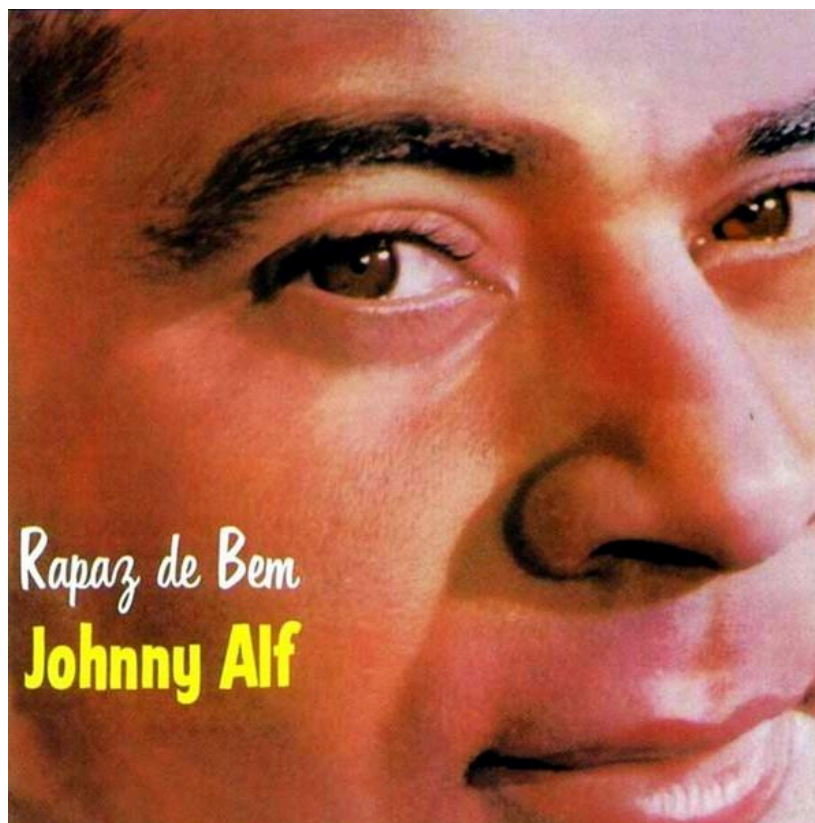
No próprio disco de “Rapaz de bem”(1959) a foto do músico aparece embranquecida, sendo ele, um homem negro retinto. Somada à construção de uma história de músicos brancos “criadores” de uma música moderna, a forma de veicular

---

<sup>26</sup> Fanon

suas músicas, o ocultamento de Alf como inspirador e criador, e como retratam suas imagens, geram a crença recorrente da bossa nova como conhecemos.

**Imagem 9:** Capa do disco “Rapaz de bem” (1959)



**Fonte:** Retirado da internet

Johnny Alf só buscava a libertação das amarras que transcendem o tempo, criando. É a exteriorização do que sentia e como se via no mundo. Tal pretitude existe porque excede a si mesma, carrega a fundamentação de um exterior que não pode ser contido.<sup>27</sup> Libertar-se das definições que lhes foram dadas, criar para imaginar um futuro através de sua música negra dando som não só às dificuldades mas às possibilidades de ser.

Mas há algo interessante de se pensar neste uso dos brancos sobre o que Alf esteve criando. Nada do que surgiu a partir de Alf soa como suas canções. A música de Johnny Alf tem sentido a partir de sua existência como músico, o que tentaram copiar, apropriar nunca será como a música de Alf. *Ele revistou meus bolsos. Passou a sonda na*

---

<sup>27</sup> Moten, 2021

*menos desenhada das minhas circunvoluções. Em toda parte só encontrou coisas conhecidas. Ora, era evidente, eu possuía um segredo.*<sup>28</sup>

Definir Johnny Alf como criador da bossa nova, para mim, seria retirar toda a liberdade de suas obras. Ainda assim, faz-se importante lembrar seu nome como um expoente apagado por indivíduos brancos, os quais muitos se inspiraram em sua música. A música de Alf existe nessas contradições, mas vive nessa não definição como deve ser. Não é bossa nova, não é um gênero musical. É Johnny Alf.

**Imagem 10:** Johnny Alf

---

<sup>28</sup>Fanon



**Fonte:** Correio da Manhã, Arquivo Nacional

### 3.1.1 A bossa é negra

Alaíde Costa cedeu a esta pesquisa uma entrevista muito importante. Acredito que antes da entrevista com ela, eu tomaria um rumo pelo caminho da representatividade, no qual colocaria à ela e a Johnny Alf como músicos da bossa nova. Que bom que a entrevistei pois ao responder algumas perguntas, Alaíde me fez entender suas trajetórias de maneira mais profunda.

***Você já parou pra pensar na bossa nova ligada à música negra?***

- Música negra? Que tenha... Bom, eu não sei. Não é bossa nova mas é uma coisa assim que veio bem depois da bossa, mas com uma tendência diferente. Ó, temos Milton Nascimento, Djavan, que faz uma música soberba. E que não é bossa nova mas que tem uma modernidade também.

***E nessas características da bossa nova, você sente referência de outros gêneros de música negra? Já parou pra pensar?***

- Não, não... Nunca parei pra pensar. Não... Peraí. Eu acho que os negros americanos tem muito a ver com a bossa nova, né? Mas tendência assim... Não me ocorre nada.

***Não acha que tem uma ligação ou nunca parou para pensar?***

- Não, não. Eu não vejo ligação mas também nunca parei pra pensar.

Logo após este diálogo com Alaíde Costa, questioneei minhas primeiras hipóteses sobre a relação da bossa nova com negritude. Estaria na bossa nova características de gêneros musicais negros como o samba ou o jazz? Isso justificaria a relação que Alaíde Costa e Johnny Alf tinham com a bossa nova? Alaíde Costa vê a si como criadora deste gênero, sendo uma mulher negra?

Na primeira resposta do diálogo, Alaíde menciona a *modernidade* como algo que ligaria a bossa nova à negritude. Seguindo nossa entrevista, isso tornou-se mais evidente e liga-se também a como Johnny Alf relacionava sua música. Não há para ambos músicos um vínculo de criação da bossa nova como algo *seu*, ou seja, tal qual é a bossa nova como reconhecida como gênero musical comercializado. Mas sim, um vínculo com uma estética musical considerada por eles como moderna.

A isso deve-se não determinar a música de Johnny Alf e Alaíde Costa como bossa nova em si. Se seguisse a lógica de que ambos são pertencentes ao gênero musical, estaríamos tentando corrigir uma história que não foi construída por eles. Talvez

não estaria fazendo jus à suas memórias. A musicalidade de ambos, como dito anteriormente, transpassa a definição de um gênero musical. Johnny Alf mencionava nenhum vínculo direto com a bossa nova, mas que sim “inspirou” muita gente.

Como pesquisadora e como o caminho para essa investigação, opto por pensar que a bossa nova, dada sua construção, é *branca* entretanto, deve seu surgimento à apropriação da estética de músicos negros de maneira evidente. Ainda assim, não quero tomar a bossa nova como um gênero musical negro apropriado pois não vejo espaço para corrigir o passado realocando estes músicos negros na bossa nova. Se a estes músicos foi retirada a possibilidade de fazer parte de um gênero musical reconhecido este fator é importante de ser investigado e apontado. Porém, dadas suas narrativas escolho o caminho de pensar que seu vínculo com a música é mais profundo pois ele está neste não-lugar da bossa nova bem como transpassa a definição do mesmo.

Novamente, como no título dessa pesquisa, procuro a tensão: “a bossa é negra” a bossa nova surge da apropriação estética de músicos negros mas a bossa nova é branca pois ela surge não só da apropriação (que minimiza, comercializa e deturpa uma narrativa com suas subjetividades) mas também da exclusão dos mesmos. A história da bossa nova está escrita e documentada da forma que a vemos, mas seu surgimento deve-se à narrativa de músicos pretos.

Proponho este olhar sobre a bossa nova como um gênero musical branco comercializado, criado a partir da estética criativa de pessoas negras, pois desde essa visualização podemos compreender profundamente a trajetória de Johnny Alf e Alaíde Costa. Podemos entender a música de ambos músicos como vanguarda que foi utilizada pela bossa nova. Isso não só enfatiza que são criadores de uma estética única apropriada mas também que em suas carreiras contornaram essa parte de sua história para seguir criando suas narrativas.

Entendo que a inspiração destes músicos brancos foi uma apropriação estética particular de Johnny Alf. A possibilidade da bossa nova surgir só existiu devido à Johnny Alf. O músico não defendia a bossa nova como uma criação sua mas enfatiza em suas falas a evidente tensão enquanto criador e “inspirador” ao mesmo tempo não-pertencente. Inclusive, o nome “bossa nova” não foi um termo adotado por ele.

No caso de Alaíde, que tinha amizade e parceria no momento em que a bossa nova eclodiu com os músicos brancos, que depois ficaram famosos, é mais evidente o quanto a exclusão que sofreu afetou sua carreira naquele momento, pois ao contrário de Johnny Alf ela nem foi colocada como precursora ou pré-bossanovista. Alaíde Costa foi

evidentemente excluída no momento do surgimento da bossa nova. A trajetória de Alaíde existe nessa mesma tensão na qual se encontra a de Johnny Alf. Pertencente... Ao mesmo tempo não, pois foi retirada da possibilidade de pertencimento.

Antes de iniciar a escrita e entrevistar a Alaíde Costa, estive revisitando muitas de suas entrevistas. Ela deu muitas entrevistas. Muitas. E continua dando muitas entrevistas. Suas redes sociais atualmente exercem um papel importante para sua memória e divulgação. Entendo que muitas vezes por conta da visibilidade que possa-se ter, a nomeiam como “a cantora da bossa nova”. O que não deixa de ser verdade, mas entendo esse lugar da subalternidade, do não-lugar.

“*Eu nunca fui de fazer concessões*” foi uma das frases que mais escutei de Alaíde Costa em suas entrevistas. É nesta frase que talvez Alaíde Costa tente se convencer o porquê de ter sido excluída. Já sabemos que não se trata somente disso, se trata também de um fator racial. Entretanto, entre todas as tentativas de apagamento, Alaíde Costa seguiu. E está conquistando aos 88 anos de idade o reconhecimento devido, tardio, porém devido e em vida.

Recordo que, na vida de Alaíde, aconteceu algo distinto quanto à de Johnny, que foi o fato de ela estar vinculada ativamente a estes músicos que a excluíram e aceitaram sua exclusão em conformidade ao seu sucesso. Ainda assim, não é só sobre isso que se trata a trajetória de Alaíde Costa. Se sua trajetória se restringisse à bossa nova, talvez não a conheceríamos. Alaíde sempre quis cantar o que, segundo ela, havia de mais moderno. Não só isso, o que *ela* considera moderno.

É importante dizer que Alaíde Costa não é só uma grande difusora de sua própria música. Ela sempre esteve recobrando a memória de Johnny Alf. Não há nenhuma entrevista em que Alaíde Costa não mencione Johnny Alf com carinho e admiração. Talvez, pois neste caminho de recobrar a memória de Johnny, também pudesse fortalecer a própria. O ponto de encontro entre Alaíde e Johnny está uma decisão estética. Para Alaíde, o que ela chama de *moderno*.

Repensar a história da bossa nova só foi possível através da resiliência de Alaíde Costa ao contar sua história inúmeras vezes. E não só isso, ao valorizar a memória de Johnny Alf, sem restrições.

**Imagem 11:** Alaíde e Costa e Johnny Alf



**Fonte:** Rede social de Alaíde Costa

Se houver chuva de estrelas  
No meu caminho outra vez  
Ninguém mais  
Só eu vou vê-las  
Porque ninguém mais ficou  
Meu caminho é o caminho  
Que você não quis seguir  
O meu sonho é o mesmo sonho  
Que você não visitou  
Eu tentei chegar bem perto  
Daquilo que você quis  
Pois julguei estar bem certo  
De fazer você feliz  
Mas você seguiu o sol  
E se esqueceu das estrelas  
E eu me quietei noturno  
Para jamais não perdê-las  
Eu tentei chegar bem perto  
Daquilo que você quis

Pois julguei estar bem certo  
De fazer você feliz  
Mas você seguiu o sol  
E se esqueceu das estrelas  
E eu me quietei noturno  
Para jamais não perdê-las  
Mas você seguiu o sol  
E se esqueceu das estrelas  
(Alaíde Costa e Johnny Alf)

#### 4. ALAÍDE COSTA - O PODER DA PALAVRA

Imagem 12: Alaíde Costa



**Fonte:** Foto de divulgação, capa da plataforma Spotify de Alaíde Costa

Foi como se chegasse a esta conclusão: para que nos serve a história? Não preciso dela, enquanto não possuo poder. Ela serve àqueles que detêm e se registram através do tempo enquanto poder. Neste país minha vida não é poder, mas tem outras expressões tão ou mais importantes que isso. Por que um *rock* não poderia ser uma contaminação à estrutura do poder? Por que não somente o fato de existir essa vivência e fazê-la mais bela, mais feliz? A história é como o campo, o território dos vencedores. Não adiantaria contrapô-la a uma história de vencidos. Ainda não fomos vencidos. Os assim chamados são indivíduos de muitas histórias, pequenas mas fartas e fascinantes histórias. (NASCIMENTO, 2020, p. 90)

Ao pensar sobre a trajetória de Alaíde Costa, voltei-me aos estudos de Beatriz Nascimento sobre *quilombo*<sup>29</sup>. O pensamento de Beatriz nos convida a pensar sobre a identidade do negro através do quilombo, não só como a manifestação física e estrutural onde escravizados se acolhiam e compartilhavam território durante o período escravocrata mas também, como algo interno à relação de nós negros. Quilombo torna-se não somente uma instituição, mas também *ideologia*.

O quilombo é um avanço, é produzir ou reproduzir um momento de paz. Quilombo é um guerreiro quando precisa ser guerreiro. E também é o recuo se a luta não é necessária. É uma sapiência, uma sabedoria. A continuidade de vida, o ato de criar um momento feliz mesmo quando o inimigo é poderoso, e mesmo quando ele quer matar você. A resistência. Uma possibilidade nos dias atuais da destruição. (NASCIMENTO, 2020, p. 130)

Interessante pensar que o quilombo também nos liga novamente ao pensamento de Moten e Harney, pois nele está o espaço físico da *fuga* - fugitividade. Mas também o quilombo é um espaço de fortalecimento interno. No texto “Quilombo: Em Palmares, na favela, no carnaval”, Beatriz Nascimento apresenta o vínculo com o que define como quilombo, ela constrói a ideia de quilombo como algo não somente físico, mas que também determina decisões. Além de tudo, quilombo é a possibilidade de nós negros vivermos nossos momentos de paz.

No mesmo texto, Beatriz Nascimento nos explica como que em quilombo, ao contrário do que se passa na sociedade como um todo, não há distinção racial quando brancos são nossos aliados. No texto, Beatriz menciona que “A favela não rejeita branco”, sendo a favela outra forma de manifestar-se o quilombo. Nisso se sintetiza a ideia de que nós negros quando fortalecidos não temos o desejo de dominar através da exclusão.

O quilombo nunca foi discriminatório, tem sido assim. Jamais uma favela rejeitou um branco nordestino, um mineiro. E ali a maioria é negra. Mas ela não rejeita porque a favela é o lugar do homem sem-terra. O quilombo da favela é forte porque ela é a união do homem que se apodera de um pedaço de terra e divide essa terra com vários outros. (NASCIMENTO, 2023, p.131)

---

<sup>29</sup>quilombo é o nome dado a comunidades estruturadas de escravizados que conseguiram fugir durante o período escravocrata. O quilombo durante o período escravocrata no Brasil foi o maior símbolo de resistência e libertação da população negra, sendo seu maior líder, Zumbi dos Palmares. O quilombo manifesta sua própria organização e autonomia e atualmente, continua símbolo de resistência ao direito territorial e cuidado com a terra.

Quilombo para Beatriz Nascimento se manifesta através da união de negros e, os brancos quando aliados e não discriminantes a nós não são excluídos nesta união. Através disso talvez esteja a particularidade de Johnny Alf ao não dificultar que músicos brancos se inspirassem em suas canções. Na vivência de Johnny Alf seu ato de criar estava fortalecido como algo seu, portanto não havia razão de excluir. O mesmo passa com Alaíde Costa a qual tem parcerias com músicos brancos em muitas gravações e também composições, além de ter vivenciado o movimento bossa nova desde o início sendo a única musicista negra.

Seguindo o pensamento de Beatriz Nascimento, tomo o ato de criar de nós negros através de nossas vivências como *quilombo*. Se ao criarmos temos a possibilidade de fuga também estamos fortalecendo nossa vivência. E por isso devemos pensar em nossas criações como a possibilidade de expressar nossas singularidades. No caso de Johnny Alf e de Alaíde Costa, isso se manifesta também com o vínculo que tinham um com o outro - quilombo, pois é um encontro de fuga e fortalecimento negro. Tomo como raiz deste capítulo, a passagem de Beatriz Nascimento ao tratar das “pequenas mas fartas e fascinantes histórias”, que se manifestam no poder que tem a palavra ao contar sua própria história. Por que a nossa visão de poder é aquele que legitimou, que marcou, que deixou alguma coisa para as gerações<sup>30</sup>, no caso vejo essa possibilidade ao Alaíde Costa contar sua história.

Retomo que a criação de nós pessoas negras é sim uma vanguarda preta. O ato de criar vem da necessidade da fuga, da busca e da organização de nós mesmos. Entendo como vanguarda pois somente há necessidade de criar novos mundos e novos caminhos quando algo precisa ser mudado. Nessa lógica, relaciono vanguarda a ideologia de quilombo, no qual nos permite não somente organizarmos comunitariamente mas também desenvolver nossa individualidade e nossas subjetividades.

O ato de criar para nós negros é sim vanguarda a partir do ponto que na sociedade em que vivemos não temos nossa humanidade reconhecida e isso é algo que deve ser mudado. A busca por essa mudança é a busca por nossa própria imagem, personalidade e amor próprio e se expressa na arte, na música e em tudo que podemos criar como algo próprio, com a possibilidade de ir de encontro a outros de nós. Vejo isso na música de Alaíde Costa e em sua forma de expressar e em todas as vezes que remete sua música à de Johnny Alf.

---

<sup>30</sup> Beatriz Nascimento para documentário *Orí*

No caso da bossa nova, não nego a apropriação. Essa apropriação só conseguiu acontecer quando a criação foi reduzida, banalizada, polida e adaptada para por fim ser mercantilizada. Embranquecida. Na nossa exclusão está o medo de confronto da realidade do que tentaram tirar de nós. Mas, entendo que ela fica parada no tempo, ela fica estagnada pois o processo de capitalização tem um ciclo finito até o ponto que possa ser um novo produto. Mas e a música destes músicos pretos, por que caminhos ela segue?

Acredito que a vanguarda preta se faz e refaz continuamente. Não segue essa lógica da mercantilização, não é finita. Compreendo o tomar e apropriar como uma mentalidade branca que entra em choque com o criar desde o desejo de liberdade de nós negros. Os brancos desejam apropriar-se de nossas criações e nossa criatividade, que está diretamente vinculada a nossa necessidade de viver com nossas subjetividades. Mas isso nunca é possível em sua totalidade, pois na mentalidade do branco que apropria-se, não está nossa vivência e nunca estará o desejo da liberdade e da subjetividade que proporcionam criações únicas. Não há necessidade de criar a partir de si quando já se tem o mundo nas mãos.

Nessa tensão, nós como subalternos ou *sub-comuns* na sociedade racista, não temos o poder capital mas também é importante dizer que não temos o desejo de tomar, de apossar como forma violenta a ponto de excluir, apagar, somente para sermos recordados. Por fim, apropriando-se e excluindo a história definiu a bossa nova como um gênero musical da elite branca.

Entendo que a música de Johnny Alf considerada moderna para Alaíde Costa e sua estética que foi apropriada, como vanguarda. Alaíde Costa também. Ela não precisou “modernizar-se”, ela só precisou seguir caminho. Acho que talvez sua música e suas decisões estéticas estejam fora da definição como bossa nova, extrapolando o que é considerado música moderna. Por isso é importante explicar acerca da definição de modernidade, para entender como isso se expressa na definição da bossa nova.

O conceito de modernidade que surge após a abolição tornou-se recorrente entre os filósofos para explicar o processo de industrialização mundial mas também, para justificar a diversidade de povos que eram por fim inseridos na sociedade: indígenas e negros. Através do conceito de modernidade, não só se define quem é moderno, mas também quem é arcaico, atrasado. No caso de povos ex-escravizados estes são definidos como “do passado”, estagnados no tempo e os brancos são definidos como modernos, atualizados. Recordemos que são estes quem detém o poder socioeconômico e também

acadêmico. Não obstante isso se relaciona à bossa nova, excluindo os negros aqui citados e foi reproduzido ao ponto de que não questionemos o apagamento dos mesmos.

O que define a modernidade, nesses termos propostos aqui, é o objeto contra o qual ela se volta: o corpo negro e os demais corpos não-brancos considerados selvagens. Em outras palavras, se trata de um projeto que continua, mesmo após o fim do sistema escravista, tomando especialmente as pessoas negras (que circulavam bem mais que as pessoas indígenas nos espaços urbanos, onde a modernidade ganhará a sua principal feição) como a sua imagem antitética. O negro e a modernidade na medida em que são incompatíveis servem de definição um do outro. Afinal, é na modernidade que se cria a concepção de raça como um dispositivo epistêmico para afiançar que certos povos jamais poderiam ser plenamente modernos. (ANDRADE, 2023, p. 72)

Andrade (2023) explica como o conceito de modernidade brasileira se define para excluir nós negros e ao mesmo tempo só existe ao constatar nossa existência na sociedade. A definição do que é moderno surge como uma ferramenta racista de diferenciação e exclusão a partir do conceito de raça. Isso é evidente na história da bossa nova e, como o racismo se organiza de várias formas, houve a apropriação e o apagamento para não deixar rastros da criação de Johnny Alf e de Alaíde Costa como uma vanguarda. Através do racismo, justificam a história contada como se nós negros (arcaicos e não modernos) não fôssemos capazes de criar novas estéticas através da arte.

Este conceito de modernidade entra em choque com a realidade de ideologia de quilombo. Pois é a partir dessa falta de possibilidade de nos definir por nós mesmos que criamos e buscamos nos expressar. Retomo o quanto pensar em vanguarda preta como essa contraposição ao conceito de modernidade. A hipocrisia do conceito de modernidade está em repetir o passado, colocando corpos não-brancos à margem como incapazes de representar a si mesmos, como se ainda pertencessem a outrem. Para que o projeto de modernidade possa prosperar é necessário substituir o fim da exploração escravista do corpo negro pela sua exclusão<sup>31</sup> bem como, manter a distinção racial e a apropriação como forma de manter negros como atrasados à sociedade.

No caso de Alaíde Costa, e que também foi mencionado por Johnny Alf, enfatizo que o conceito de música moderna ou modernidade é algo subjetivo às características estéticas que ambos músicos visualizavam desde *sua* perspectiva. Assim, também é a forma que vão definir seus gostos e particularidades, associando a algo

---

<sup>31</sup> Andrade, p. 75

“novo” ou “diferente para a época”. Tomo como perspectiva que a expressão artística de Alaíde Costa está ligada à suas próprias subjetividades.

Nesta lógica, também entendo que a subjetividade de nossas criações está vinculada a um passado coletivo de sofrimento e dor causados pelo processo de racialização e escravização. A busca, que pode ser uma experiência individual, se manifesta também em um vínculo coletivo, desde a imposição da identidade racial. Érico Andrade (2023), menciona nossa forma de expressar através de *gesto*, como uma materialização da linguagem, sendo essa não necessariamente escrita que combate a própria concepção de identidade racial. O que talvez justificaria a razão pela qual Alaíde Costa e Johnny Alf criaram um vínculo musical com particularidades estéticas.

É como se todas as ações culturais fossem feitas pelo mesmo corpo cujo sofrimento, decorrente do processo de racialização, forma uma experiência comum que se faz na resistência de não ser apagado na mesma proporção que indica um modo de existir singularizado como experimenta o sofrimento por ser negro e a alegria de resistir aos processos de identificação. (ANDRADE, 2023, p. 116)

A busca pela imagem, pela estética, é a busca da vanguarda preta em combater os processos nos quais nos excluem e tentam nos definir. No conceito de Beatriz Nascimento que vai de encontro à Frantz Fanon este, só será completamente alcançado quando consigamos vencer o conceito de raça. Vencer a definição de raça é alcançar a verdadeira liberdade. Ainda que pareça utópico, compreendo quando estes autores mencionam o quanto isso pode ser expressado, como talvez no caso de Alaíde Costa quando ela não relaciona a bossa nova à música negra ou ela mesma e sua trajetória à música negra.

Proponho pensar na vanguarda preta também, para não cair no erro de associar Alaíde Costa à uma exceção, como a única mulher negra da bossa nova. Alaíde Costa é uma mulher negra que tinha determinada a forma que gostaria de desenvolver-se na música. O vínculo com a bossa nova era o vínculo com a busca pela estética considerada “moderna”, possibilidade de crescimento que não cessou somente ali - era sua busca através de sua individualidade e personalidade.

Tratar sua trajetória como exceção dá espaço para a ideia de pensar que a bossa nova não era música para negros ou que havia um desejo de embranquecer-se ao ter parceria musical com outros músicos brancos. A ideia de uma vanguarda preta com Alaíde Costa, possibilita adentrar suas subjetividades como grande criadora e difusora de uma estética própria. E isso é o que a fez manter-se na música ativamente até agora.

Desde a conexão com Johnny Alf que se faz muito presente nas entrevistas, desde a forma de compor suas melodias e canções, e desde esse desejo de buscar o que era “diferente” até o caminho que por fim reconhece sua trajetória na música brasileira, podemos entender como ela conseguiu ocupar este espaço. Segundo ela, *sem fazer concessões*. Entendo que para chegar na história de Alaíde Costa, também é preciso ouvi-la cantar, pois ali está muito de sua criação estética que desenvolveu ao longo de sua carreira.

Quando Alaíde fala, se sente leveza e doçura na sua voz, e quando canta transforma essa leveza e doçura em potência: sua voz é única. Ouvir Alaíde Costa cantar “Onde está você” talvez expresse esses comentários de forma mais precisa, ou nos desperte nas subjetividades possíveis caminhos ou possíveis respostas. A canção de Oscar Castro Neves e Luvercy Fiorini foi gravada por Alaíde Costa em 1965 pela Som Maior em seu disco intitulado “Alaíde Costa”.

O disco com canções melancólicas foi lançado em um ano no qual já estava instaurado o golpe militar no Brasil. No disco, Alaíde Costa apresenta canções de Johnny Alf, João do Vale, Chico Buarque, Marcos Valle, Paulo Sérgio Valle e também uma canção própria em parceria com Vinícius de Moraes (“Tudo que é meu”) e firma o trio de músicos Laércio Freitas (piano), José Antonio Alves (contrabaixo) e Cleon (bateria).

Interessante pensar que apesar da estética bossanovista presente nas canções selecionadas por Alaíde Costa, estas contrastam com as temáticas das letras. “Alaíde Costa (1965)” é um disco com canções melancólicas, sobre solidão e abandono. Entre outras canções estão também canções críticas como “A voz do povo”, “Preconceito” e “O Jangadeiro”.

O período que se instaurou o governo militar causou uma mudança importante no cenário musical do Brasil e também marca a decadência da bossa nova comercializada como gênero musical. Isso porque as temáticas corriqueiras das canções comercializadas falavam sobre o cotidiano, natureza e tranquilidade, o que não demonstrava uma preocupação com a situação política do Brasil. Não obstante, surgiram novos movimentos de artistas que manifestaram essa preocupação com suas canções, sendo perseguidos e exilados. A exemplo, o show “Opinião”<sup>32</sup> meses após o golpe se tornaria disco um ano depois, com temática crítica ao governo. Já o disco de Alaíde Costa de 1965 também segue o fundamento de não encaixar na estética tranquila da bossa nova num momento histórico de preocupação entre artistas.

---

<sup>32</sup> o show “Opinião” - teve elenco composto com dois músicos pretos, João do Vale e Zé Ketti--

O arranjo de Oscar Castro Neves em “Onde está você”, uma canção com temática amorosa segue suavemente até a segunda parte da canção, onde se cessam todos os outros elementos deixando soar apenas a voz da cantora nos versos “hoje à noite não tem luar / e eu não sei onde te encontrar / prá dizer como é o amor / que eu tenho pra te dar.” A voz de Alaíde se torna a única necessidade ao ser ouvida nesta parte da canção, o silêncio instrumental volta toda atenção para sua interpretação.

Após este disco, Alaíde Costa somente gravaria outro disco quase dez anos depois em parceria com Oscar Castro Neves na Odeon: “Alaíde Costa & Oscar Castro Neves (Odeon, 1973)”. Marcante neste disco está a canção “Noturno em tempo de samba” de Custódio Mesquita e Evaldo Ruy, a primeira canção que Alaíde Costa cantou em um programa de calouros quando era adolescente.

Entre os discos lançados por Alaíde Costa há uma predileção por canções pouco conhecidas, até mesmo as canções de cantores reconhecidos pela bossa nova são canções menos conhecidas e difundidas. As mudanças pelas quais o cenário musical no Brasil passou demonstram o quanto Alaíde Costa se desenvolveu em cantar e adaptar canções a sua própria estética independente de qual época estas foram compostas ou a qual definição de gênero musical seguiam.

A forma como Alaíde canta e como selecionou as canções que queria cantar não era uma necessidade de seguir um gênero musical ou conter-se à bossa nova, mas sim, tomar decisões estéticas próprias à sua voz e como lia estas canções, assim como gostaria de interpretar o texto de cada uma. Como exemplo, uma adaptação da própria cantora da canção “Me deixa em paz” de Monsueto e Airton Amorim - uma canção de carnaval - chamaria atenção de Milton Nascimento, que a convidaria para participar e gravar com Clube da Esquina. Ao total, Alaíde Costa lançou 21 discos durante a sua carreira, entre eles cantando suas próprias composições, canções de Johnny Alf e canções de músicos da atualidade.

O que proponho é pensar na trajetória de Alaíde Costa como algo a ser valorizado com novos olhos. Não somente pensar através do apagamento e das exclusões na bossa nova, mas também no quanto a sua trajetória artística contribui para a música brasileira. Entender o desejo de Alaíde Costa de seguir na música apesar dos impedimentos e dos apagamentos só é possível ouvindo-a cantar e contar um pouco sua história. No desejo de Alaíde seguir, vejo a possibilidade de afirmar sua própria identidade e fortalecê-la ao encontro de Johnny Alf.

Primeiro, entendo que Alaíde Costa exerce um papel importante como memória viva. No momento em que estamos, não podemos perguntar a Johnny Alf o que se entende da bossa nova com novos olhares, principalmente com estudos e discussões raciais cada vez mais acessíveis. O papel da memória é matéria importante, pois na memória está a possibilidade de repetir e recontar. Não à toa que, em muitas entrevistas, Alaíde Costa repete a mesma história. É que talvez essa história repetida ainda não tenha sido devidamente ouvida.

Vi e li muitas entrevistas de Alaíde Costa antes de entrevistá-la, o que foi de extrema importância para abordar a entrevista desta pesquisa. Alaíde traz o poder da palavra, como quem por fim tem entrevistas cada vez mais difundidas, e não esquece de mencionar uma ou outra história repetida mas também, um vínculo inquebrável com Johnny Alf.

Está no contar e recontar a possibilidade de repensar a história, também está a possibilidade de não perder o que foi vivido e também não perder-se de si. O trabalho da memória precisa ser recontado não só por quem a carrega, deve ser repassado. Talvez essa seja a importância desta escrita, para que ela não termine somente aqui mas seja repassada por outros de nós.

Ao entrevistar Alaíde Costa, pude entender as subjetividades que aproximam a busca por uma estética musical. Talvez porque na criação, seja de uma canção ou da interpretação de uma canção está uma forma genuína de expressar esse desejo de liberdade para nós negros. A vanguarda preta se estende desde e até Alaíde Costa, pois sem as reflexões feitas ao entrevistá-la não poderia ter compreendido tanto sua trajetória como a de Johnny Alf de maneira profunda.

Neste capítulo, apresento um pouco a trajetória de Alaíde Costa comentando alguns pontos importantes de nossa entrevista. Como caminho, acredito que nestes tópicos se expressam a ideologia de quilombo e a busca pela não identificação racial. Na entrevista de Alaíde Costa, ela conta sua história relacionando a bossa nova como uma busca estética, algo seu, o que compreende como uma busca pela libertação da imposição da identidade racial e, uma possibilidade de fortalecimento, alegria, uma busca pela sua própria identidade interna.

Para a entrevista, selecionei quatro tópicos e expliquei que não havia uma resposta correta para que a entrevistada pudesse responder o que lhe viesse à memória. Assim, possibilitando que Alaíde Costa refletisse e comentasse desde sua perspectiva. A ideia foi de utilizar tópicos ao início da entrevista para, ao fim, utilizar perguntas

direcionadas sobre a bossa nova. Em primeiro momento expliquei sobre minha pesquisa e li os tópicos. Quase ao fim da entrevista, quando percebi que a entrevistada não tinha mais comentários, fiz as perguntas diretivas.

Considereei ambos cenários sabendo que Alaíde está acostumada a responder perguntas diretivas em suas entrevistas. Ao utilizar tópicos, poderia trazer à memória o que pensava sobre bossa nova sem que a entrevistada pensasse em uma resposta “correta” ou “aceitável” para a entrevista. As perguntas diretivas utilizadas não foram mencionadas anteriormente em nenhum dos tópicos. Esta entrevista foi muito pertinente para a pesquisa e contribuiu para o desenvolvimento do trabalho no todo. Foi ouvindo Alaíde Costa que essa pesquisa se realizou.

#### 4.1 SOBRE BOSSA NOVA

Minha história na bossa nova, né? Pra chegar lá na bossa nova eu preciso contar um pouco da minha história. Eu cantava em programa de calouros e sempre procurando cantar música que não era muito comum na época, por exemplo, eu ouvia ainda na época de calouros o Johnny Alf na rádio Clube do Brasil. E eu fiquei encantada com o que ele cantava, porque não tinha outra pessoa que fizesse aquele tipo de música. Se bem que quando eu fui no Ary Barroso, antes de conhecer o Johnny, eu cantei uma música muito bonita, muito bem feita, moderna pra época, que se chama “Noturno em tempo de Samba” - Custódio Mesquita e Evaldo Ruy. Foi essa música que eu cantei no Ary Barroso e que inclusive, ele duvidou que eu fosse capaz mas eu cantei, mas ele me deu nota máxima. E daí eu saí em tudo que era programa de calouros cantando as canções que não estavam na moda até conhecer o Johnny. (COSTA apud SOUZA, 2023)

Neste primeiro trecho da entrevista visualizo alguns pontos importantes, o primeiro é que Alaíde ao pensar em bossa nova diz que é preciso contar um pouco sua história o que é muito válido. Entendo que para falar sobre bossa nova é preciso falar sobre sua história pois ela não se inicia na bossa nova.

Alaíde Costa Silveira Mondin Gomide, nasceu em 1935 e tem atuado aos 88 anos de idade, lançando novos álbuns, fazendo shows e também, dando entrevistas falando sobre seu legado na música brasileira. Considerada tímida, Alaíde Costa não é de dar muitos detalhes em suas entrevistas, mas sempre relata coisas pertinentes sobre sua carreira e como se posicionava na música.

Em diversas entrevistas, assim como no livro “Solistas dissonantes” (SANTHIAGO, 2009), Alaíde conta que iniciou sua carreira artística cantando aos 9 anos

de idade, apesar de ser cantora não era seu sonho. Seu sonho era ser professora, pois era muito estudiosa. Quando frequentou a escola, era uma das melhores estudantes, principalmente em matemática. Ao ver que Alaíde gostava de cantar, seu irmão Adilson lhe inscreveu em um programa de calouros que ocorria em um circo para que ela pudesse cantar. Alaíde ganhou ali, seu primeiro concurso com uma canção de Vicente Celestino chamada “Minha terra”. Com o tempo, foi se habituando a participar mais e mais das pequenas competições.

Foi no programa do Ary Barroso que Alaíde Costa pôde iniciar a carreira profissionalmente. Nesta oportunidade ninguém a inscreveu, ela mesma foi quem fez a inscrição. Alaíde Costa quando adolescente, trabalhava cuidando de três meninas. A mãe das crianças ao ver que ela gostava de cantar sugeriu que a mesma fosse ao programa de auditório de Ary Barroso. Ao cantar, classificou-se com nota máxima. A canção apresentada não era nada fácil, “Noturno em tempo de samba” de Custódio Mesquita e Evaldo Ruy (coincidentemente os mesmos compositores que encantavam a Johnny Alf).

**Imagem 13** : Alaíde Costa



**Fonte:** Arquivo Público do Estado de São Paulo

Durante nossa entrevista, Alaíde Costa ao pensar sobre sua história na bossa nova menciona o que gostava de cantar e recordar primeiramente o nome de Johnny Alf. Ao lembrar em que lugares começou a cantar profissionalmente, menciona uma busca estética para as canções que decidia cantar. Ela relata que buscava canções que não eram comuns. Assim, cantando o que “não estava na moda”, posteriormente Alaíde também se encantou com as canções de Johnny Alf.

Podemos entender que as músicas que eram pouco comuns ou que não estavam na moda se associam ao que seriam consideradas “músicas modernas”. Considero este ponto importante para pensar bossa nova pois contrasta com a ideia de

que a bossa nova seria a modernização da música brasileira. Essa reflexão também foi feita por Johnny Alf, quando o mesmo menciona que outros compositores utilizavam estética musical que futuramente seria visto como “moderno”. Ou seja, o que seria a “modernização” da música não iniciaria na bossa nova e tampouco poderia ser associada somente a um grupo de músicos.

Alaíde Costa associa à sua história uma busca por uma estética musical “fora do comum” ou “fora de moda” - interessante pois o “fora de moda” aqui, se associa à “moderno” - ou até mesmo, as canções de Johnny Alf como algo que ela buscava esteticamente. Isso, anteriormente ao surgimento e consagração da bossa nova como gênero musical. No relato de Alaíde Costa, assim como no pensamento de Johnny Alf, entendo que já existia uma estética que não era comum que inspirava a ambos músicos.

Pensar que ambos músicos não tomam essa estética exatamente como suas criações é pertinente pois mencionam como influências, desejos ou buscas pessoais de desenvolver suas formas de expressar na música. Entendo na lógica da negritude e da busca de uma liberdade, que também não há o desejo de tomar para si algo como “sua criação” mas deixar que estas influências sejam o caminho para manifestar criações próprias.

Para Alaíde Costa, Johnny Alf que já aparece no início do primeiro tópico também a faz recordar o que seria essa música pouco comum ou moderna. Coincidentemente, as composições de Evaldo Ruy e Custódio Mesquita são comentadas por Johnny Alf também em sua biografia como músicas mais modernas para a época, como visto no capítulo anterior.

Neste primeiro trecho da entrevista a associação que Alaíde Costa faz com bossa nova e sua história é bastante pontual, pois ao mesmo tempo que ela não dissocia sua história ao pensar bossa nova, ela relata que já havia uma estética moderna que ela buscava antes mesmo da bossa nova surgir como gênero musical. Em meio a isso também surge o nome de Johnny Alf, relacionando-o com uma estética muito própria: *“porque não tinha outra pessoa que fizesse aquele tipo de música”*.

Uma cantora chamada Mary Gonçalves, havia ganhado um - como que era, não era 78 rotações - era um LP 10 polegadas, pequenininho né? E eu sabendo que ela havia gravado o Johnny, aprendi: “O que é amar”, por exemplo. Depois de anos e anos, veio a fazer sucesso com a Gal [Costa], né? A Mary Gonçalves gravou em 53 [1953]. E eu... Ninguém entendia nada, cantar essas músicas. “Ah... você canta bem mas canta difícil!” (COSTA apud SOUZA, 2023)

Alaíde Costa também conta que após ouvir Johnny Alf na rádio Clube do Brasil, conseguiu um LP com algumas composições do músico. Em outras entrevistas, assim como nesta, Alaíde comenta que cantava as canções de Johnny antes de conhecê-lo. Ela menciona que chamava a atenção das outras pessoas que ela escolhia estas canções que eram consideradas “pouco comuns”. “E eu... Ninguém entendia nada, cantar essas músicas. “Ah... você canta bem mas canta difícil!”. Isso demonstra que desde o início de sua carreira, sempre teve um gosto particular sobre o que gostaria de cantar ou como interpretar canções.

Em outras entrevistas, a cantora também conta que muitas vezes familiares e amigos e até mesmo músicos lhe diziam que deveria cantar coisas “mais animadas”, “menos difíceis”, ainda assim Alaíde Costa seguiu cantando o que lhe agradava. A cantora associa estes comentários a que na época as cantoras negras ocupavam o espaço na música cantando samba, e como não era o que ela queria cantar, mencionavam que ela cantava “difícil”.

Relaciono essas decisões de Alaíde Costa à liberdade, ao rompimento com a imposição de identidade racial, pois ao determinar que uma mulher negra deveria cantar um gênero musical associado à negros - como um grupo totalizado sem suas próprias subjetividades - como o samba, está novamente outra manifestação do racismo, no qual nós negros temos a definição racial atrelada a tudo que exercemos. Alaíde decide buscar uma estética sua, não determinada pelo que outros definem como gênero associado à sua raça.

Podemos considerar também que o que era visto como moderno para a época, era o que Alaíde Costa buscava em seu repertório. Não foi algo que surgiu depois da bossa nova ou durante, era algo que ela buscava desde o início de sua carreira. “Noturno em tempo de samba” não é uma canção simples, talvez por isso o apresentador Ary Barroso questiona a escolha da cantora ao interpretar a canção em seu programa. Mas para Alaíde nada que era considerado difícil era impossível, pois era exatamente o que ela queria fazer. Relembro como isso se vincula com a trajetória de Johnny Alf, ao buscar liberdade, não estar disposto à determinações. A forma que Alaíde busca cantar e se expressar musicalmente deve-se a que caminho ela desejava seguir.

E num desses programas de calouros eu estava cantando, não me lembro exatamente o que foi que eu estava cantando, e um músico veio e me convidou para ser crooner no Dancing Avenida. Aí eu fui, fiz o teste que

tinha que fazer lá e fui aceita. Aí fui cantar do Dancing. E eu sempre cantando umas coisas assim, diferentes. Claro que eu cantava coisas da época. Dalva de Oliveira, Angela Maria, Linda Batista, todo mundo tinha que cantar, porque ali tinha que ter um repertório denso. E eu cantava samba, baião, tango, bolero, cantava tudo! Tinha que cantar de tudo!(COSTA apud SOUZA, 2023)

Alaíde Costa conseguiu seu primeiro trabalho remunerado como profissional no Dancing Avenida, uma boate famosa no Rio de Janeiro. Como o trabalho de *crooning* exigia, deveria cantar canções conhecidas da época acompanhada de uma grande banda. Não era uma tarefa fácil, ao cantar como *crooning*, as canções mudaram no meio da apresentação e às vezes alternavam de cantora.

Entendo que considerando a época, pensar que uma mulher negra decida cantar outros estilos musicais que não os que sejam ocupados por pessoas negras como samba, talvez gere a ideia de que essa musicista queira “embranquecer-se” ou talvez “encaixar” na sociedade branca. O que acredito que seja um grande erro, pois retira novamente em nós negros o direito à individualidade e também à subjetividade de nossas decisões. Alaíde que cantava diversos gêneros como Elizeth Cardoso e Elza Soares, e decidiu um caminho específico para desenvolver-se na música para si, isto está vinculado aos seus gostos desde antes da sua carreira profissional.

Ainda que cantando outros gêneros musicais, a cantora menciona que também seguia cantando o que *gostava* ou que era entendido por ela como música moderna. Não há uma comparação de valor entre o que Alaíde gostava de cantar e o que cantava em razão de seu trabalho, são somente decisões sobre o que ela gostava. Nessa passagem, Alaíde também menciona que cantava “coisas da época” afirmando o que para ela era considerado “moderno” ou fora da época.

E um técnico de som, me ouvindo - um técnico de som da Odeon - mandou um bilhetinho escrito assim que gostaria de falar comigo, que ele era técnico, mandou cartãozinho também, e eu fui conversar com o moço. Aí ele falou assim: “Olha, eu não vou prometer nada mas você tem um jeito de cantar que eu acho que vai ser bem aceito lá na Odeon. Não posso prometer. Você quer fazer um teste?” Eu falei: “Lógico que eu quero, né!”. Aí passado um tempo, me chamaram pra fazer esse teste. E aí eu fiz e fui aceita. Gravei lá o meu primeiro 78 rotações - aqueles que caem no chão, quebra.(COSTA apud SOUZA, 2023)

Recordo que a Odeon futuramente seria a mesma gravadora que lançaria João Gilberto, primeiro através do disco com Elizeth Cardoso “Canção do amor demais” (1958) e depois, “Chega de Saudade (1959)”. E também, o primeiro disco de Elza Soares em

1960. O 78 rotações de Alaíde Costa foi lançado em 1958, no qual a cantora gravou o samba-canção “Conselhos” de Richard Franco e Hamilton Costa.

**Imagem 14:** 78 rotações de Alaíde Costa



**Fonte:** IMMUB.org

Havia uma busca na Odeon em comercializar “coisas diferentes”, é evidente que Elizeth Cardoso foi escolhida para “lançar” João Gilberto devido ao reconhecimento que tinha na época e sua habilidade como intérprete. No caso de Elza Soares, seu primeiro disco foi gravado devido que havia chamado a atenção em sua forma de cantar canções mais antigas. A busca da Odeon para gravar estéticas “mais modernas” liga-se a Alaíde Costa, bem como a outras cantoras negras. A Odeon, produtora de Aloysio de Oliveira o qual Johnny Alf menciona que lhe agradava e por isso, seria excluído do evento de 1962.

Isso se conecta também ao caso de Alaíde Costa, que além de também chamar a atenção por sua forma de cantar - que lhe renderia sua primeira gravação na Odeon - durante a gravação do 78 rotações, chamaria atenção de João Gilberto que a

convidaria para uma reunião de músicos que teriam um estilo musical parecido com o dela.

Quando eu estava gravando o segundo 78 rotações, João Gilberto estava no estúdio. E o João estava ainda começando a aparecer, ele não era ainda, o famoso João. E daí ele falou assim: “Aloysio” - Aloysio de Oliveira que era o diretor artístico - “...essa moça tem tanto a ver com a música que tem uns meninos fazendo”, e esses meninos eram Carlos Lyra, Menescal, Ronaldo Bôscoli, e outros... Chico fim de noite... eram meninos mesmo. Aí me levou pra conhecer, eu fui. Ou melhor, João não me levou não. Aloysio me ligou um dia para uma reunião. Eu fui, cheguei lá, inclusive riram de mim que eu cheguei e perguntei pelo João e eu não tinha visto ele no estúdio, só soube que ele estava lá e eu falei assim: “O João Gilberto tá aí?” Aí eu vi que riram assim... E falaram “Não...”(COSTA apud SOUZA, 2023)

Este convite feito por João Gilberto marca as razões pelas quais Alaíde começou a frequentar o grupo de músicos que futuramente seriam reconhecidos como “bossanovistas”. Se tratava simplesmente de um grupo de jovens músicos que apresentavam canções uns aos outros. Dos encontros de músicos, ao qual Alaíde começou a fazer parte, surgiram novas parcerias. Segundo conta, João Gilberto ainda não era conhecido e tampouco frequentava o grupo assiduamente. Os jovens músicos, ainda desconhecidos na época, eram os mesmos que admiravam Johnny Alf.

Era amadora, né? E daí começaram a cantar, me falaram “fica à vontade”. E aí começaram a cantar aquelas músicas diferentes e... Oscar Castro Neves... O meu favorito da turma. E daí começando a fazer shows em faculdades, houveram shows na lista dos chamados. João Luiz Albuquerque conseguiu uma apresentação pra gente ali na rádio Globo. Televisão não existia ainda.(COSTA apud SOUZA, 2023)

O que se instaurou como gênero musical “bossa nova” anteriormente era a reunião de músicos a qual Alaíde foi convidada a participar e as primeiras apresentações eram feitas em faculdades.

Como diz a gíria, não peguei o bonde andando. Comecei lá, juntinho com eles e pelo que eu sei, na época, a única negra do movimento era a Alaíde. Aí, respondi, mas falei demais né? Mas tinha que contar a história, né?! Então começamos a fazer show aqui, show ali. Eu gravei, sempre junto ali com eles. Mas depois, começaram a chegar outras pessoas no movimento. No movimento não, o movimento já estava feito. Começaram a chegar outros artistas... Mas negros ali... Que eu saiba, Moacyr Santos, Baden [Powell] que não era branco era mestiço, Baden que também lá do

comecinho tava junto. Agostinho dos Santos. Que eu saiba são essas pessoas.(COSTA apud SOUZA, 2023)

Alaíde Costa menciona o “movimento bossa nova”, não como gênero musical mas como esse vínculo entre estes músicos. Ela esteve desde o início das reuniões até as primeiras apresentações musicais bem como gravações. Alaíde Costa menciona que “o movimento já estava feito”, concretizando para ela o que seria esse grupo que se encontrava para mostrar canções e depois faziam apresentações juntos. Ela também reitera que era a única mulher negra a participar do grupo e que posteriormente participariam outros músicos negros. O “boom” da bossa nova como gênero, com o advento do Carnegie Hall viria somente anos depois, em 1962.

Anteriormente, para o primeiro LP de Alaíde Costa “Gosto de Você ”(1959) produzido pela RCA Victor, ela convidaria João Gilberto para tocar violão, seguindo a ideia de caracterizar sua música com um ritmo da bossa nova.

Inclusive meu primeiro LP que não foi na Odeon mas sim na RCA, eu consegui que o João [Gilberto] fosse fazer o violão e não aceitaram, porque tinha o violonista de lá. E não aceitaram e a minha gravação de bossa nova mais pareceu uma rumba que bossa nova. Por que não aceitaram o violão do João, que só ele e os meninos da bossa nova sabiam fazer. Aquela batidinha e tal.(COSTA apud SOUZA, 2023)

Este disco não agradou muito a artista pois ao não aceitarem a parceria sugerida por Alaíde Costa, as canções segundo ela, teriam soado mais a rumba. O que para Alaíde, não seria o que ela sentia como sua identidade musical. A necessidade de tentar “enquadrar” o disco de Alaíde Costa em um gênero mais “animado”, e que se associava também a imposição de raça - sendo rumba é um gênero cubano - é algo a se considerar novamente como uma tentativa de impossibilitar que a cantora manifestasse suas próprias subjetividades estéticas. O fato da gravação não agradar a cantora também demonstra que Alaíde Costa tinha muito evidente não somente como cantar, mas determinava sua estética até o processo de suas gravações.

A bossa nova no começo foi um olhar mais voltado para o banquinho e o violão. Mas eu acho que a bossa nova foi tudo que aconteceu de modernidade. Johnny Alf que já fazia antes do movimento. Tom Jobim, bossa nova, embora não tivesse a batida do violão, tudo que Tom Jobim fez foi bossa nova na minha concepção. Johnny Alf. Tudo que eles fizeram, pra mim, é bossa nova. O Tom morreu fazendo bossa nova. Embora não tenha aquela coisa do violão e do banquinho. E o Johnny também! O Johnny... Eu não participei, mas conta a história desses meninos. Carlos

Lyra, Menescal, Oscar Castro Neves, eram menores de idade - não poderiam entrar nas boates na época - mas eles iam, subornavam o porteiro e entravam pra ouvir o Johnny cantar. Eles mesmo contavam isso, né. Então tem que ser verdade né. E o Johnny continuou até o fim da vida, continuou fazendo o mais moderno, o mais moderno da história da bossa que é o Johnny Alf. (COSTA apud SOUZA, 2023)

Gosto muito dessa passagem de Alaíde pois ela aporta essas tensões e contradições entre bossa nova “gênero”, bossa nova “movimento” e música moderna e o que a determina como tal. “*A bossa nova no começo foi um olhar mais voltado para o banquinho e o violão*”. Recordemos que nas reuniões da bossa nova os músicos apresentavam suas canções, então a definição de “banquinho e violão” poderia apenas ter surgido a partir da forma que estes músicos se reuniam. Futuramente essa seria uma das definições utilizadas para falar de bossa nova como gênero, pois determina uma redução estética ou simplificação nos arranjos da época.

Na fala de Alaíde vemos esta tensão, pois essa determinação para caracterizar a bossa nova, exclui outros músicos que não se utilizavam do violão ou que não participaram do movimento. Ela menciona que Johnny Alf já fazia o que era considerado música moderna antes do movimento e também menciona que ele fazia bossa nova, ainda que não estivesse nesse grupo de músicos. Ela menciona que tudo o que foi feito por Tom Jobim e Johnny Alf era bossa nova, apesar de não serem violonistas e sim pianistas.

Vemos que a bossa nova define-se em várias características que se contradizem. Para Alaíde Costa ao contrário de Johnny Alf, é um pouco mais complexo lidar com essas contradições pois ela esteve presente no início do que seria o movimento da bossa nova mas seria excluída do que concretiza a bossa nova como gênero musical. Ainda assim, teria parcerias que lhe renderiam canções com músicos da bossa nova, evidenciando que a sua exclusão do gênero é algo insustentável.

Ela retoma a memória a Johnny Alf várias vezes, e confirma o que relata Johnny Alf e outros jornalistas, sobre estes meninos que iam escutá-lo, pois admiravam suas criações. Não à toa, são estes meninos os quais fariam uma música “diferente” da época nestas reuniões. O ponto de encontro entre Alaíde Costa na história da bossa nova se dá novamente ao vínculo com Johnny Alf e sua estética musical própria. A música “diferente” tinha influência de Johnny Alf desde antes.

Entende-se que Alaíde Costa esteve desde o início do surgimento do movimento bossa nova e a concretização da bossa nova como gênero musical gera

tensões e contradições evidentes. Mas o que ela relaciona com sua música não é especificamente a bossa nova, mas sim o desejo, desde o início de sua carreira, de cantar música moderna. Essa mesma busca estética, que é uma manifestação de liberdade, vai de encontro à Johnny Alf. A vanguarda toma um rumo cíclico desde e a partir de Alaíde Costa e encontra-se com Johnny Alf.

Quando ela pensa sobre bossa nova, para ela é importante mencionar sua história sobre a bossa nova e portanto mencionar sua própria trajetória artística. Ao mesmo tempo, ao pensar sobre bossa nova, ela nos traz esse relato sobre como ela cantava e o que decidia cantar, seu gosto por músicas consideradas modernas ou distintas da estética da época.

Alaíde Costa exerce um papel muito importante ao trazer seu relato que contrapõe outras histórias contadas sobre a bossa nova, ela também fortalece a memória de Johnny Alf junto à dela, pois ambos tinham seus gostos particulares que coincidiam esteticamente, vejo nessa materializam a ideologia de quilombo, de fortalecimento conjunto com uma mesma busca. Além disso, ela retoma o nome Johnny Alf diversas vezes, unindo-o ao que é música moderna e à sua história. *E o Johnny continuou até o fim da vida, continuou fazendo o mais moderno, o mais moderno da história da bossa que é o Johnny Alf.*

Compreendo como pesquisadora que Alaíde Costa, assim como Johnny Alf foram injustamente excluídos do que definiu a bossa nova como um gênero musical, mas recordo que a definição deste gênero foi meramente comercial. Talvez, há quem discorde e tente reescrever a história de ambos músicos dentro da bossa nova, aqui há material suficiente para isso. Mas na minha decisão como pesquisadora, optei por deixar evidente as apropriações e exclusões assim como demonstrar que a trajetória artística de Alaíde Costa e de Johnny Alf não se reduz a bossa nova em si, ela é complexa no sentido da busca por sua própria estética e identidade musical.

Acredito que, ao relatar estas tensões, é possível compreender o porquê que Alaíde Costa seguiu. Apesar da sua exclusão na bossa nova, entendo que a artista seguiu pois estava dedicando-se ao que gostaria de fazer e da maneira como desejava, a busca de si mesma com a sorte de encontrar-se com outro músico, Johnny Alf, reafirmando seu caminho sem concessões para tornar-se a intérprete e compositora que é.

#### 4.1.1 Sobre a bossa nova e sua carreira artística

**Imagem 15:** “Alaíde Costa, nos anos 1960, com Oscar Castro Neves, Luiz Eça, Roberto Menescal e Olivia Hime, entre outros talentos da MPB”



**Fonte:** [www.em.com.br/](http://www.em.com.br/)

Pois é, daí é que entra uma frase que eu sempre digo: Deus tarda mas não falha. Eu batalhei muito pra chegar aqui sem fazer as concessões, sabe? Então, tem gente que participou da bossa nova que hoje se apresenta cantando, aquelas coisas dos anos 60 e tal. Eu saí disso. Eu procuro cantar coisas modernas, coisas que às vezes nem tão modernas... Mas eu saí daquela coisa. Fui buscando novos caminhos, sabe? Que graça tem eu chegar lá num show e cantar “Eu sei que vou te amar”, “Se todos fossem iguais a você?” Que graça tem? Nenhuma né. Então depois do movimento de bossa nova, surgiram autores maravilhosos, fazendo músicas diferentes da bossa nova, mas que tem uma modernidade muito bonita. E é isso aí o que eu faço. Cantar as canções que não são tão assim, difíceis. Pra mim não tem música difícil mas pro público se torna difícil, nem tão difícil mas nem tão água com açúcar.(COSTA apud SOUZA, 2023)

Alaíde Costa menciona sua carreira artística com continuidade após a bossa nova, onde seguiu buscando quais canções queria interpretar. Nessa passagem, também nota-se o quanto é confusa a definição para ela do que seria música moderna, pois relaciona moderno tanto à músicas antigas quanto a compositores mais contemporâneos. Entende-se novamente que a tal “música moderna” faz parte de uma particularidade estética.

Quanto a Alaíde como cantora, podemos escutar uma diferenciação com as outras cantoras da época em que iniciou sua carreira artística. Alaíde Costa entendia que sua forma de cantar era distinta do que se escutava na época. O que caracteriza muitas interpretações de canções na década de 1950 era o uso de vibratos e uma voz empostada. A voz empostada não era usada somente devido a uma decisão estética mas também a necessidade de aproveitar melhor o som emitido pela voz, sabendo-se que a qualidade de gravação na década de 1950 era muito baixa.

O *crooning* por exemplo, surge a partir da possibilidade de melhores microfones, isso possibilita que o cantor que antes tivesse que usar sua voz com mais potência, pudesse cantar com mais tranquilidade. No caso de Alaíde Costa, ela decide escolher canções que são consideradas difíceis pela harmonia e melodia, cantando com muita coordenação sem utilizar uma voz muito empostada. É bastante interessante como a forma que ela decidiu cantar demonstra o domínio sobre as canções que eram consideradas difíceis.

Acredito que talvez nestas características Alaíde Costa se vincule ao que é música moderna, mas ainda assim é bastante subjetivo pois são percepções próprias e caminhos tomados por ela mesma e como interpreta as canções. No meio a essa contradição das músicas modernas “do passado” ela menciona canções consideradas *standard*, ou seja canções mais famosas da bossa nova, comuns dos anos 1960, como “Eu sei que vou te amar” de Tom Jobim.

Alaíde Costa canta outras canções de outros compositores contemporâneos e menciona essa busca pela modernidade. Aqui, a modernidade não é algo determinado por uma época ou um gênero musical específico, mas como a cantora entende que pode expressar-se musicalmente. Novamente, nos possibilita refletir o quão complexa é a definição de uma música ou um gênero musical ser considerado moderno.

A reflexão de Alaíde sobre bossa nova e sua carreira artística nos convida a um relato de como a artista não se estagnou em relação à bossa nova, mas sim seguiu novos caminhos afirmando uma e outra vez qual eram as características das canções que lhe chamavam a atenção para cantar.

Mais adiante, em outro momento da entrevista Alaíde Costa menciona que reconhece que buscava cantar o que combinasse com sua voz e como o fato de ser uma mulher negra que não cantava essencialmente samba gerava questionamentos.

Que eu ouvi muito: “Ah por que você canta bem mas canta difícil, tem que cantar um sambinha”. No repertório que eu faço, não é porque eu não gosto de samba. Eu gosto de samba sim! Eu já gravei Paulinho da Viola, Elton Medeiros, e outros mais. Mas tem sambas e tem sambas, é uma diferença de um tipo. Sambão por exemplo eu não sei. Jamais cantaria um sambão e não é o que eu quero pra mim. Nunca quis. Então é difícil porque como que uma negra não quer cantar samba? (COSTA apud SOUZA, 2023)

Compreendo que uma das razões pelas quais questionamos a bossa nova com músicos negros seja a de atrelar toda manifestação artística de nós negros a uma única forma. Por isso seria um erro mencionar Alaíde Costa como uma exceção, pois assim como ela, Johnny Alf também estava buscando sua própria forma de manifestar-se artisticamente. Bem como Dolores Duran, Elza Soares e Elizeth Cardoso que escolheram o caminho da música como suas carreiras.

Cantoras da época de Alaíde Costa que trabalhavam nas boates tinham que cantar um vasto repertório de diversos gêneros musicais. Pensar que ela, ainda assim, decidiu como fortalecimento de sua carreira cantar o que gostava e o que sentia que estava de acordo com a sua forma de cantar é incrível, pois Alaíde Costa nessas decisões, manifestou através de suas subjetividades sua própria criação artística.

Recordemos que uma das ferramentas do racismo é também dissociar nossas particularidades, ver todos os negros como iguais sem distinção de gostos e personalidade é uma forma de reduzir nossas vidas novamente à uma objetificação. Podemos ver que todos os músicos negros mencionados nesta pesquisa tinham o desejo de criar sua própria história através da música sendo que cada um desenvolveu sua própria identidade artística.

Seguindo o mesmo momento da entrevista, Alaíde conta a experiência de ter cantando “Onde está você”.

Uma vez no “Onde está você”, que foi meu grande sucesso assim, começou a aparecer, foi assim. Foi no teatro Paramount de um festival de bossa nova. Onde está você é considerada bossa nova mas não tem aquela batida do violão né? Aí eu cantei em primeiríssima audição. O auditório estava assim ó [lotado]. Foi uma organização da faculdade Onze de Agosto. Eu cantei e quando eu fiz aquela parte acapella, todo mundo ficou de pé, começou a aplaudir, eu tive que repetir mais de duas vezes a música. No dia seguinte, estavam gravando, já estavam tocando nas rádios. Aí, eu ouvi. Ninguém falou pra mim: Eu ouvi. Um radialista chamado Amado Vicente Leporace. Ele tinha um programa, e ele falou assim: “Agora vamos ouvir uma cantora, uma negra querendo dar uma de May Britt”. May Britt era uma atriz loura francesa. “Querendo dar uma de

May Britt, vamos lá!” E pôs e tocou. Ninguém me falou, eu ouvi. E pôs a gravação.(COSTA apud SOUZA, 2023)

O relato de Alaíde Costa retrata como o racismo atua na necessidade de não ver nossas particularidades. Ainda que ovacionada pelo público ao interpretar “Onde está você”, um locutor ao apresentar a gravação de sua apresentação decide fazer um comentário violento, no qual primeiro pontua “uma cantora”, - sem nomeá-la - “uma negra” querendo ser uma atriz branca. Retirando o nome de Alaíde Costa, a artista é colocada como um *objeto*, não como uma pessoa, “uma negra” exprime o mais óbvio do racismo, a imposição da identidade racial. Ao trazer essa memória, Alaíde lembra o nome completo do locutor, e afirma “Ninguém falou pra mim: Eu ouvi.” o que nitidamente ficou marcado para a cantora.

Esse relato também nos permite perceber qual o incômodo que Alaíde Costa poderia causar ao participar de certos espaços e eventos, a imposição da identidade racial faz com que independente do talento e do estudo, o que exercemos se atrelará a nossa raça nos olhares brancos. Ao não mencionar o nome de Alaíde Costa e mencioná-la como “uma negra”, o locutor Amado Vicente Leporace deixa evidente como o racismo retira nossa humanidade, como se todas pessoas negras fossem uma totalidade - quase *animalesca* - como bem mencionado por Érico Andrade<sup>33</sup>.

A interpretação de Alaíde Costa neste evento da bossa nova também enfatiza o quanto sua presença foi importante para o movimento, para dar visibilidade, ocupando espaços que possibilitaram o crescimento do movimento. Ainda assim, nos pequenos momentos de reconhecimento o racismo novamente tenta virar a chave para que seu nome fosse ocultado.

Entendo que a carreira artística de Alaíde Costa durante a bossa nova não foi um caminho fácil, pois ainda que dando espaço e voz para este grupo de músicos, quando houveram oportunidades decisivas seu nome foi ocultado ou minimizado. Isso contribuiu para que ao longo dos anos, quem escrevesse, falasse ou retratasse a bossa nova não mencionasse sua presença ou a presença de outros músicos negros.

“Fui buscando novos caminhos, sabe?”. Alaíde Costa afirma o quanto sua carreira não terminou-se ali na bossa nova, ao contrário, a bossa nova foi somente um passo no seu caminho próprio na música. A sua inventividade estava ligada à sua forma de entender música e como gostaria de crescer artisticamente. A bossa nova deve muito

---

<sup>33</sup> Negritude sem Identidade, 2023.

a Alaíde por sua contribuição e por causar sua exclusão, o que dificultou sua trajetória. Ainda assim, Alaíde Costa soube seguir seu caminho, ainda que este não tenha sido facilitado.

#### 4.1.1 A proporção da bossa nova no Brasil e internacionalmente

Eu acho que a bossa nova ficou estabelecida porque saiu do Brasil. Lá fora, falar em bossa nova em qualquer lugar que se vá. Eu fiz uma turnê com Johnny Alf, fomos à Alemanha, França e Londres. Não é assim, chega lá por que eles conhecem a gente. Não é não. Não conhece não. Tem gente que diz “Ah fui, fiz sucesso”. Faz sim mas não é porque é famoso lá fora não, é porque as pessoas se interessam e gostam muito. Falou em bossa nova, em qualquer lugar fora do Brasil... pronto! E a gente, com Johnny, a gente foi cantando. Nós fomos cantando algumas músicas conhecidas, porque nós fomos com dois músicos alemães que vieram ao Brasil e pediram nossa participação num LP. E na época do lançamento, eles organizaram essa turnê. E daí teve outra vez eu gravei. Gravei até música minha ali, sabe? O Johnny também gravou coisas dele, cantou algumas do Tom [Jobim] para facilitar né? A nossa apresentação. Mas se o Tom não tivesse feito muito sucesso fora do país, eu acho que nós falaríamos mais da bossa nova aqui como não se fala mais de tantos outros movimentos que tiveram na música no Brasil. (COSTA apud SOUZA, 2023)

Neste trecho da entrevista, Alaíde Costa menciona que a bossa nova estabeleceu-se com a sua veiculação internacional. A partir desta fala recordo dos adventos que impulsionaram a bossa nova nos Estados Unidos. Estes eventos contaram com a exclusão de Alaíde e Johnny.

É pertinente pensar que este mecanismo da exclusão dos músicos negros, para veicular a bossa nova são acompanhados de diversas determinações. A partir dos músicos brancos, determina-se qual “a cara”, a visão de quem é tido como criador do gênero musical. No caso, João Gilberto foi encaminhado com um grande impulso comercial por Aloysio de Oliveira. Não à toa negaria a Johnny Alf seu espaço ao comercializar o gênero.

O evento do Carnegie Hall foi ideia do empresário Sidney Frey, da gravadora Audio Fidelity Records. Os músicos convidados para participar tiveram patrocínio para comprar suas passagens e estadia durante os dias que estivessem em Nova Iorque. Aqui,

também evidenciamos como poder aquisitivo para a comercialização da bossa nova foi importante.

Outras determinações para comercialização acompanham a estética, o que é moderno contrapõe-se à estética dos anos 1960 nos arranjos orquestrais com mais elementos e são assimilados por uma “limpeza” com arranjos menos elaborados, “a voz e violão”. A forma de cantar de João Gilberto também foi tomada como referência de bossa nova, voz pouco elaborada, quase falada ou sussurrada.

Compreendo essas determinações como uma determinação de associar a bossa nova como música moderna a um termo *branco*, a simplificação de elementos, a redução nas características musicais são associadas a alguns nomes de homens brancos, nos quais distanciam as subjetividades de Johnny Alf e Alaíde Costa. Quando já comercializada, através do acesso acadêmico, na escrita se encontram essas determinações como características da bossa nova, o que gera exclusão de quem não as comparte. Tomo como exemplo a característica vocal de João Gilberto e a voz sussurrada e pouco elaborada, pois entra em conflito direto com a forma que Alaíde Costa canta e como Johnny Alf também cantava.

A determinação estética da bossa nova se dá quase como um *pacto*<sup>34</sup>, no qual músicos brancos, jornalistas brancos e acadêmicos brancos vão reproduzindo uma materialização dessa estética ao ponto de que sejam cativamente suficientes para não ser questionados. A imagem perdura muito: o que determinaram como música moderna no Brasil ficou associada aos rostos brancos.

Entendo que para comercializar-se um produto é preciso determiná-lo, polir-lo, ou seja, as características tomadas para vender a bossa nova como gênero partem do poder de quem poderia comercializar e também de que outros nomes poderiam excluir. Não obstante, após este evento a maior parte dos músicos passou um longo período nos Estados Unidos e o que era um “movimento” de jovens músicos que se reuniam no Rio de Janeiro não aconteceu mais.

O que Alaíde Costa menciona na entrevista evidencia estes fatores. Ainda que a cantora não mencione com este aspecto mais profundo sobre a comercialização da bossa nova como gênero e essa busca pelo embranquecimento através destes artistas, ela conta que com Johnny Alf fez uma pequena turnê na Europa após a bossa nova já ser reconhecida como gênero internacionalmente. Isso também determina que a música que

---

<sup>34</sup> Cida Bento, 2010.

ambos - ainda que excluídos da bossa nova - também era considerada bossa nova esteticamente.

É interessante que Alaíde Costa menciona que fizeram turnê não por serem famosos mas sim, por haver um interesse na música em que faziam. Também chama a atenção que cantaram canções de Tom Jobim para “facilitar” suas apresentações, sendo que Tom Jobim já tinha gravado canções fora do Brasil. A bossa nova no Brasil, pensando na lógica de Alaíde só tem este reconhecimento devido à comercialização.

No caso da música de Alaíde e Johnny está esta contradição de ser ou também não ser considerada bossa nova, embora que através das características estéticas fossem bem recebidas como bossa nova ao estarem fora do Brasil, no nosso país tiveram muita dificuldade para conseguir tal reconhecimento pois foram excluídos no momento que a bossa nova foi impulsionada como gênero. Além disso, se confirmava pouco a pouco essa materialização da bossa nova como um gênero musical branco da elite brasileira.

#### 4.2 Sobre bossa nova, reconhecimento e pertencimento.

O reconhecimento da bossa nova em relação à Alaíde não houve nenhum. Depois que ouvi que a bossa nova se estabeleceu, houveram festivais, muita coisa, comemorações da bossa nova e eu nunca fui convidada a participar. Quer dizer, eu fui útil pra bossa nova assim no começo, eu ia lá cantava, levava gente e sabe... Como é, conveniente. Conveniente para eles depois terem, depois que ela se firmou: Tchau, Alaíde.(COSTA apud SOUZA, 2023)

Como citado anteriormente, Alaíde Costa, assim como Johnny Alf não foram convidados para o Carnegie Hall. Ao trazer a perspectiva de Alaíde sobre seu reconhecimento na bossa nova, entendo o porquê é importante apontar o seu apagamento mas ao mesmo tempo não determinar sua trajetória artística através da bossa nova. Ao relatar sobre reconhecimento e pertencimento, Alaíde menciona que não houve um reconhecimento quanto à sua participação na bossa nova e que após a bossa nova estabelecer-se como gênero ela não foi mais convidada para eventos.

Ainda que tendo um vínculo ativo com estes músicos, surpreende muito que isso tenha acontecido com a artista. Recordemos que Alaíde Costa além de estar desde o início do movimento bossa nova, ela também compôs canções com músicos brancos que

posteriormente seriam reconhecidos. Isso tudo além do vínculo estético que a cantora almejava sobre o que considerava moderno. Recordo novamente como o pacto entre brancos naturaliza a exclusão de nós negros. Cida Bento nos explica o quanto isso muitas vezes é justificado como “falta de capacidade” ou de “não-pertencimento”.

Próximo a essa perspectiva, Érico Andrade também explica através da *corporeidade*, que o discurso filosófico da modernidade ocidental cria uma modalidade de fantasma para realizar um processo de identificação da pessoa de corporeidade negra a seu corpo<sup>35</sup>, em que os brancos ainda que discordem com as violências à negros, não se movimentam ou organizam para mudar essa realidade pois em sua experiência como sujeitos *modernos*, não têm essa violência atrelada à imposição de identidade raça.

Atento ao apagamento de Alaíde Costa na bossa nova como um mecanismo do racismo, no qual a imagem de uma mulher negra atrelada à uma música comercializada como moderna gerava um incômodo. A intenção de excluí-la era para também tornar a bossa nova como um gênero musical comercial.

Compreendo a falta de revolta dos músicos brancos da época como um pacto, pois estes estavam sendo beneficiados e precisavam manter seus lugares de poder. Podemos entender o quanto o apagamento refletiu nos livros que mencionam a bossa nova futuramente. No livro de Zuza Homem de Mello que não entrevistou Alaíde, diversas fotos da cantora aparecem no fim do livro. A presença destas imagens sem um texto ou uma menção direta à Alaíde Costa é bastante incômoda, pois apresenta uma forma de “aceitar” a presença da artista no movimento mas não confirma a sua real contribuição.

A contribuição que Alaíde teve à bossa nova não foi devolvida até ela. O que se vê na atualidade é um reconhecimento tardio. Em suas redes sociais, bem como entrevistas a revistas conhecidas, começou a ter mais visibilidade sobre a trajetória de Alaíde Costa na bossa nova e como injustamente foi excluída. Compreendo que esse reconhecimento tardio tem sua relevância pois celebra a trajetória de Alaíde em vida. Ainda assim, questiono como a busca desse reconhecimento pode ser contraditória.

No dia 8 de outubro de 2023 Alaíde Costa por fim foi convidada para um evento de celebração da bossa nova, o concerto no Carnegie Hall de celebração dos 60 anos da bossa nova. Após 70 anos de carreira ocultada a quaisquer eventos sobre bossa nova, finalmente Alaíde Costa pôde ter destaque como voz em um evento que celebra o gênero musical e não qualquer um.

---

<sup>35</sup> Andrade, 2023

Em entrevista à revista Istoé, a cantora contou um pouco sobre sua participação no evento.

*Como foi estar no Carnegie Hall nos 60 anos da Bossa Nova? Qual a importância do reencontro para a música brasileira?* Foi emocionante, porque eu não esperava ser recebida da forma como fui. E outra coisa, de 60 anos atrás, só tinha um sobrevivente, o [Roberto] Menescal, e foi justamente ele que me deu apoio musical. Eu não tenho palavras para traduzir o que senti naquele momento. Eu cantei “Sabe você”, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes, e “Demais”, de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira. Alaíde Costa para revista Istoé, disponível em: <https://istoe.com.br/eu-acho-que-a-musica-nao-tem-cor-diz-cantora-e-compositora-alaide-costa/>; acessado em 20/01/2024

Outra pergunta que me chamou atenção desta entrevista, foi quando perguntaram a Alaíde “Afinal, quem criou a Bossa Nova?”

Johnny Alf. Tanto que dediquei a minha apresentação no Carnegie Hall a ele, apesar de não ter uma música dele no roteiro do show. Eu aprendia as músicas dele para cantar nos programas de calouro, de tanto que o admirava. E ele também sofreu um apagamento, com certeza, a vida toda. Eu tenho a missão de levar o nome dele adiante. Alaíde Costa para revista Istoé, disponível em <https://istoe.com.br/eu-acho-que-a-musica-nao-tem-cor-diz-cantora-e-compositora-alaide-costa/>; acessado em: 20/01/2024

Foram sessenta anos de bossa nova e setenta anos de carreira de Alaíde Costa para que pudesse ter o mínimo de reconhecimento quanto à sua contribuição na música brasileira. Entre tantos jornalistas, músicos e acadêmicos, vemos que a busca por recontar a história da bossa nova foi praticamente nenhuma, principalmente no que se diz respeito a visibilizar Johnny Alf e Alaíde Costa como criadores.

Ressalto que é sim importante o reconhecimento que Alaíde Costa têm recebido ainda que tardio mas não poderia deixar de afirmar o quanto a demora deste reconhecimento é completamente absurda. Seja pela bossa nova ou por todo o caminho que percorreu em sua trajetória artística.

Em entrevista à revista, Alaíde evidencia que do movimento bossa nova, somente Roberto Menescal está vivo e que a apoiou para estar no evento de celebração no Carnegie Hall. Ao mesmo tempo, questiono que se não fosse este o caso, e houvesse outros músicos vivos, Alaíde teria o mesmo espaço? Questiono que para que os nossos tenham reconhecimento precisam que o tempo passe, que sigam seus caminhos com muita perseverança para que após seu falecimento possam ser mencionados. No caso de

Alaíde é muito importante o reconhecimento em vida, mas ainda assim é problemático que seja tão tardio pois não deveria ser.

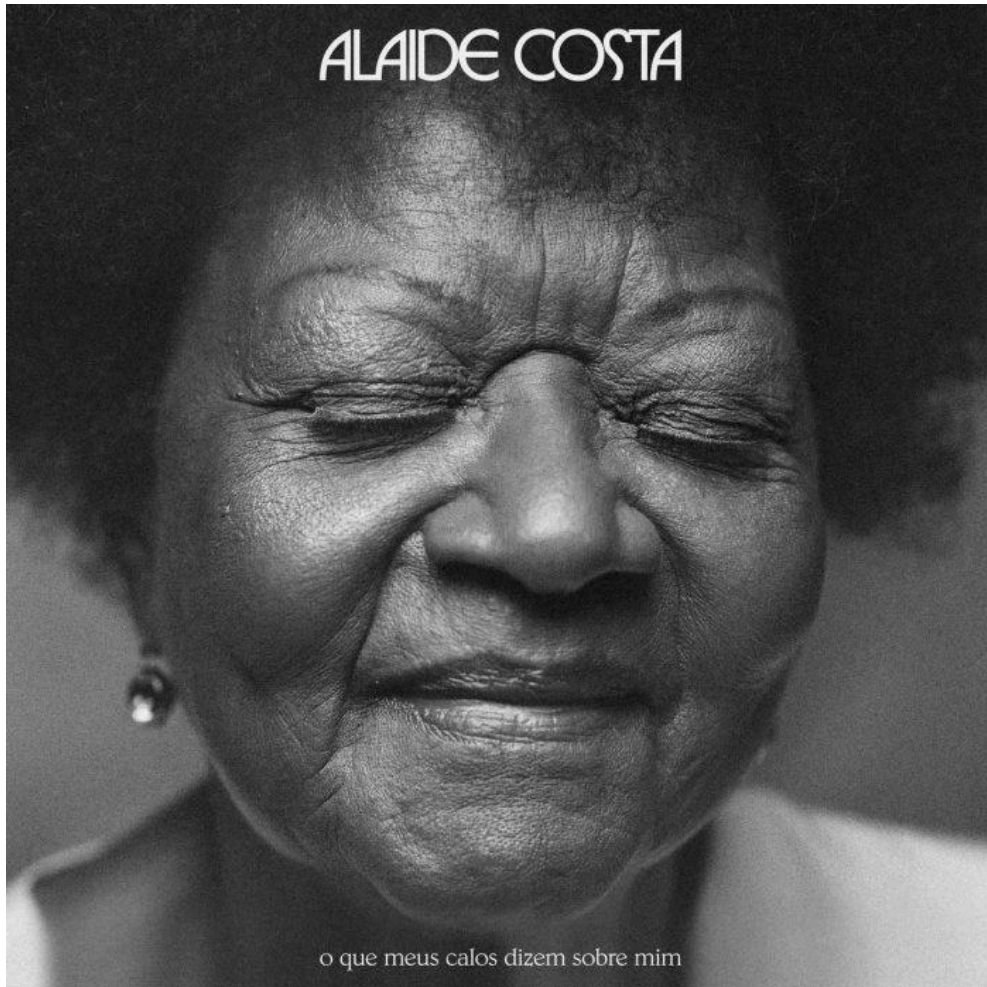
A segunda pergunta que menciono da entrevista à Istoé, Alaíde traz consigo algo que reflete em nossa entrevista, o papel de recobrar a memória de Johnny Alf. Me surpreende positivamente também, que a este ponto de sua carreira Alaíde nomeie com todas as letras que quem criou a bossa nova foi Johnny Alf. E não obstante, confirma que tem que levar seu nome como criador adiante.

Chama a atenção que ainda assim após 60 anos, o evento do Carnegie Hall não selecione sequer uma canção de Johnny Alf. Alaíde Costa com muito carinho e também crítica optou então por dedicar sua apresentação à ele. Ainda que recebendo o reconhecimento tardio, Alaíde não esquece de levar Johnny consigo para que ambas trajetórias possam ser recordadas.

Entre outras entrevistas, menciona-se Alaíde Costa como “a injustiçada da bossa nova”, “a esnobada da bossa nova” ou até mesmo “a rainha da bossa nova”. Pontuo que chamar a atenção para a contribuição de Alaíde na bossa nova é importantíssima, mas ainda mais seria compreender a potência de que a bossa nova não foi o que definiu sua carreira, muito menos é o que define sua história.

#### 4.2.1 O que meus calos dizem sobre mim

**Imagem 17:** Capa do disco “O que meus calos dizem sobre mim”



**Fonte:** Rede social de Alaíde Costa

O que você pode dizer? A resistência de uma senhora de 87 anos cantando, atuando e tentando novos caminhos com gente jovem apoiando. Isso é muito importante, tem muita gente jovem me apoiando e... Sei lá! (COSTA apud SOUZA, 2023)

No fim de nossa entrevista, perguntei à Alaíde Costa o que seria importante falar nesta pesquisa, acredito que os caminhos tomados por Alaíde em sua carreira marcam uma trajetória cheia de contribuição à música. É muito importante através dessa fala de Alaíde recordar alguns acontecimentos recentes em sua carreira.

O apoio de jovens mencionados pela cantora dá-se devido ao seu último disco lançado “O que meus calos dizem sobre mim”(2022)”. Compreendo que o lançamento deste disco é um grande marco para a carreira de Alaíde Costa pois evidencia a possibilidade de retomar seu nome e valorizá-la. O surgimento do disco, veio de uma proposta dos produtores Emicida e Marcus Preto. A ideia do disco surgiu ao Marcus Preto

contatar Emicida e conversarem sobre o carinho que tinham com a cantora. A partir disso, surge o projeto para a gravação do disco.

Em entrevista para o Globo, os produtores mencionam:

Temos uma relação problemática com a memória na cultura brasileira. Historicamente, temos grandes heróis e heroínas, mas, infelizmente, eles têm pouco ou nenhum reconhecimento perto do que merecem e ainda mais em vida - analisa. - No final, contar histórias é sobre poder e humildemente o que Marcus Preto e eu temos feito nesse projeto é sugerir que uma estrela como Alaíde pode, deve e, aliás, merece receber prêmios, ovações e reconhecimento nesse plano com ela aqui. Assim, acredito que inspiramos mais gente a fazer o mesmo por seus ídolos também. Emicida para O Globo, disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/noticia/2022/05/emicida-sobre-a-cantora-alaide-costa-o-mundo-precisa-ver-essa-mulher.ghtml> acessado em 20/01/2024)

Penso no que aconteceu com a Elza Soares. Se ela tivesse partido sem gravar "A mulher do fim do mundo", a história seria outra. Estou falando de reconstrução de narrativa, de transformar o que as pessoas pensam sobre ela - diz Preto. - Esse álbum fala de uma mulher de 86 anos que viveu um monte de coisa importante, que viveu à margem, e agora conta o ponto de vista dela. Para mim, Alaíde é a Billie Holiday brasileira, uma artista sofisticadíssima. Marcus Preto para "O Globo", disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/noticia/2022/05/emicida-sobre-a-cantora-alaide-costa-o-mundo-precisa-ver-essa-mulher.ghtml> acessado em 20/01/2024)

O marco deste disco não é somente reviver a memória e a existência de Alaíde Costa, mas também de poder adentrar às suas subjetividades como intérprete. O caminho escolhido pelos produtores que poderiam produzir músicos jovens ou com carreiras recentes no mercado musical, foi de optar por Alaíde Costa para que ela pudesse ter um disco dedicado à ela com a perspectiva musical que ela tem, sua estética.

As canções do disco "O que meus calos dizem sobre mim" foram compostas por músicos de diversas gerações que são fãs da cantora, sendo estas canções todas inéditas compostas para Alaíde Costa gravar em seu disco. Entre os compositores estão João Bosco, Joyce Moreno, Erasmo Carlos, e Nando Reis que não só compôs a letra de "Tristonho" mas que solicitou que Alaíde Costa colocasse a melodia.

A estética que Alaíde Costa busca em suas canções está presente no disco, o que considera moderno. Além de o que é dado como moderno estar também vinculado a músicos de diversas gerações. Entendo que o disco sintetiza o vínculo de Alaíde Costa com sua própria estética e fortalece a memória que temos da cantora do momento de agora à adiante.

Vejo na forma como foi produzido o disco, bem como o recebimento pela cantora com a produção, essa possibilidade de fortalecer sua narrativa, mas não de corrigir o passado de apagamento na história da música brasileira ou da bossa nova. O disco junto aos comentários dos produtores, enfatiza o quanto a valorização da trajetória de Alaíde é importante desde a perspectiva de apresentar suas subjetividades, suas decisões estéticas e seu vínculo pessoal com a música.

**Imagem 18:** Alaíde Costa, Emicida e Marcus Preto



**Fonte:** Foto de divulgação; autoria de Enio Cesar

Outro ponto interessante é que neste disco, apesar de conter composições de músicos conhecidos de diferentes gerações, as canções inéditas são difundidas através do nome de Alaíde. Ou seja, não há uma ênfase nos nomes destes compositores, a

estrela do disco é Alaíde Costa, a ênfase é em sua carreira e seu trabalho habilidoso como intérprete. O disco rendeu à Alaíde Costa o recebimento do “30º prêmio da Música Brasileira” em 2022 como melhor lançamento fonográfico.

Através do disco, Alaíde Costa começou a ter mais visibilidade, possibilitando notícias jornalísticas sobre seu apagamento na bossa nova. Entendo esse disco como uma possibilidade de exaltação à sua carreira sem uma tentativa de reparar sua exclusão na história do gênero musical. “O que meus calos dizem sobre mim” manifesta a estética de Alaíde Costa sem estar atrelado diretamente a um gênero musical específico. Ainda que não haja espaço para reparação ainda há espaço para resistência. A produção feita neste disco é a forma sincera de evidenciar a injustiça na exclusão de Alaíde Costa sem tentar reescrever sua história, tomando todas as particularidades de sua carreira artística.

No momento em que estamos, temos o privilégio de ver Alaíde Costa, aos 88 anos de idade, que resistiu aos apagamentos sem desistir da música, sem desistir de suas subjetividades, sua busca, sua liberdade cantando e compondo canções. Isso deve-se a sua insistência em contar sua história, levando não só seu nome mas o de Johnny Alf. É um recordatório para nosso futuro, de valorizar nossos “heróis e heroínas” que possibilitam a cada passo em seu caminho, que desenvolvamos nossa própria história.

### *Conclusão do Capítulo*

A imagem que abre esse capítulo me traz muita alegria. Vejo no olhar de Alaíde Costa um sincera felicidade, emoção, amor. Dentre todas as formas que o racismo deve ser combatido acredito que essa é a arma mais fatal para todas as mazelas que acercam nossas vidas. A alegria que traz essa imagem de Alaíde Costa não tem réplica, em sua totalidade ela concretiza liberdade.

Neste capítulo o intuito era aprofundar todas as ideias que surgiram para o desenvolvimento do trabalho, as quais só foram possíveis através da entrevista. A ideia de vanguarda preta pra mim, é essa possibilidade de criar por meio de nossas subjetividades apesar das adversidades que nos causam através da imposição racial. Como primeiro ponto a ideia de vanguarda preta se liga à *quilombo*. O qual não somente justifica essa busca de Alaíde Costa em desenvolver sua própria estética, mas também em buscar contar sua própria história. *Espero que entre todas as coisas que conversamos, possa ter contado um pouco a sua história que continua sendo escrita.*

A ideologia do quilombo também manifesta no encontro com Johnny Alf, curiosamente pelo que parece somente ser um vínculo estético, uma sorte ou desejo em comum, talvez destino... Sendo um destes ou não, o que o vínculo inquebrável entre Alaíde e Johnny causa é esse mesmo desejo de liberdade, a busca por construir a própria trajetória.

A entrevista com Alaíde Costa possibilitou entender que a denominação do que é dado como moderno pode ser muito contraditória, mas no caso de sua busca estética pessoal essa denominação do moderno toma outra forma, uma conexão com algo interno que deve ser algo diferente, novo, talvez questionador, onde somente deixando-se levar à escuta ou vê-la performar tome alguma mínima forma concreta. Talvez nem seja uma forma concreta e nem deva ser. É o imprevisível, o caminho que não tem chegada.

A trajetória de Alaíde foi calcada em todos os momentos em que ela pode relatar suas conquistas e seu desejo de seguir cantando. A quantidade de parcerias musicais e de discos também exemplifica bem o quanto ocupou o cenário da música brasileira, e o desconhecimento de sua carreira demonstra o quanto este espaço pode ser injusto, seja na história da bossa nova ou não. Agora, por fim temos o nome de Alaíde Costa chegando a diversos espaços e também ao conhecimento de várias gerações.

A bossa nova como gênero branco e elitizado não pôde acompanhar os rumos de Alaíde, acredito que seus passos chegaram mais longe - e reforço, ainda que tardiamente - pois através da valorização que temos hoje da sua trajetória, possamos valorizar outras trajetórias mais. O papel da memória e o poder da palavra de Alaíde Costa foi fundamental para as conquistas realizadas e também para o início desta escrita.

Com isso, o contato com os passos de Alaíde Costa me ensinou muito. Não estamos sós, temos desejos que se manifestam de várias maneiras, somos diversos, temos nossas subjetividades e identidades próprias.

O ponto de encontro que temos é a liberdade.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, pudemos abrir novos panoramas sobre a construção da história da bossa nova. A princípio, ao analisar os textos de intelectuais brancos fica evidente certas predileções por certos nomes. A construção de um imaginário branco sobre a bossa nova construiu-se através da reprodução acadêmica não contestada e questionada. Ainda que mencionando músicos negros, estes escritores decidem enfatizar a trajetória de músicos brancos.

No caso de Ruy Castro o nome de um músico branco é construído pelo caminho de superação, de recriar a história de um grande artista com genialidade, como se fosse detentor de uma grande criação. Este e outros livros que contam a história da bossa nova foram sendo citados por outras gerações de intelectuais, nos quais o discurso da genialidade de um único criador foi reproduzido. Este já um fator contestável pois são livros de caráter jornalístico, com conteúdo mais pessoal.

Porém, há outro fator importante, como quando são citados os músicos negros em menor proporção ou com comentários negativos, outrora diminuindo sua contribuição musical. Como no caso de Elizeth Cardoso, comentários racistas ou sexistas. Estes são outros fatores que poderiam ter sido contestados ao pensar na bossa nova através destes livros. Entendo que deste lugar que ocupam determinados autores, bem como o ocupam com sua determinação racial e gênero, estes discursos muitas vezes são aceitos bem como facilmente reproduzidos.

No caso de intelectuais brancos há o pacto de seus privilégios, entre este nos quais homens brancos vão sempre tentar manter seus lugares de poder ocupados. O mesmo acontece na relação de músicos brancos os quais não questionam o lugar que ocupam ao serem excluídos os músicos negros. A reprodução contribui no fortalecimento de imaginários e no caso da bossa nova, imaginários racistas.

Primeiro, pois há ocultamento ou no caso de músicos negros mencionados, há um estereótipo ou preterimento que é evidente na escrita. Segundo, pois o imaginário mais bem construído acerca da bossa nova é que é um gênero musical moderno, o que pudemos compreender que não é somente um termo sobre uma nova forma de fazer música como também, uma ideologia racista sobre pessoas racializadas. Moderno se associa à branco, novo, como algo positivo e o que não é moderno se associa a pessoas racializadas, junto a termos como arcaico ou do passado.

A reprodução de textos não repensados sobre a bossa nova também possibilitou essa contradição sobre o termo de música moderna. Afinal, nesta reprodução ocorre a menção a um nome, um homem branco e sua genialidade como se este não tivesse suas influências, seus grupos sociais e principalmente, como se por trás da construção de sua imagem não houvesse um caráter comercial. A construção da bossa nova como gênero musical é uma construção comercial que necessitava de uma imagem, um nome, um certo protagonismo. E nas escolhas dessa imagem estava a exclusão de Alaíde Costa e Johnny Alf.

Portanto, um dos pontos importantes desta pesquisa é compreender a bossa nova não como um gênero musical criado em si por ser uma novidade ou algo diferente, mas um gênero musical criado para comercialização. A exclusão de Alaíde e Johnny dá-se em um ponto vital para poder comercializar esse gênero e lendo estes mesmos textos de intelectuais brancos e também aproximando-se das entrevistas de Johnny Alf e Alaíde Costa, podemos entender as razões. A identificação racial é algo evidente nestas razões, mas também como está a estética pessoal de Alaíde Costa e Johnny Alf ao criar música.

Na história de Johnny Alf que pudemos nos aproximar, o relato da inspiração destes músicos brancos na sua música, sua forma de compor, de tocar o piano e de usar a voz é um precedente que ocorre também nos livros analisados no primeiro capítulo. A forma como Johnny Alf conta sua relação com a música e suas criações por fim não está relacionada com o gênero bossa nova, está relacionado às suas próprias subjetividades. É uma estética própria que Johnny Alf desenvolve, sua fuga, sua manifestação de liberdade. Não à toa isso chega ao encontro de Alaíde Costa, pois ela também estava na busca, desenvolvendo sua própria estética.

Ao que antecede o “boom” da bossa nova, está a relação de ambos músicos com estes músicos brancos. Também, a busca da produtora Odeon em produzir estéticas “diferentes” através de Elizeth Cardoso (esta, para impulsionar mais a carreira de João Gilberto), Elza Soares e Alaíde Costa. Ou seja, uma forma de comercializar estéticas distintas da época. Entendo que a forma destas mulheres negras cantarem tem a ver com sua busca estética, mas associo essa busca estética como encontro, a partir da busca por suas próprias subjetividades.

A mesma produtora Odeon, sendo Aloysio de Oliveira produtor de João Gilberto, nega espaço a Johnny Alf quando há uma grande oportunidade. Como mencionado por Johnny Alf, havia um preterimento do produtor em relação à música de

Alf, o que parece contraditório, sendo que João Gilberto adotou a forma de tocar piano de Johnny Alf ao violão, entre outros músicos reconhecidos da bossa nova que afirmaram inspirar-se em Johnny Alf.

O evento do Carnegie Hall é muito importante de ser mencionado pois é um fator concreto dessa necessidade de estampar a bossa nova como um gênero musical, com protagonistas brancos. Os músicos que admiravam e se inspiravam em Johnny Alf e compunham com Alaíde Costa selam esse pacto branco no qual aceitam seu sucesso em detrimento da exclusão destes músicos. Entendo que após algo tão decisivo que a tão dita “inspiração” toma forma de apropriação. Pois a partir desta, brancos são beneficiados, ocultando de onde tiraram sua “inspiração” e o caráter comercial da bossa nova fica vinculado à seus rostos, associando o que é moderno à branquitude.

Considero e reitero a determinação da bossa nova como gênero moderno como algo contraditório, pois nessa determinação também está a necessidade de construir a história do gênero como algo completamente novo, sem influências. A bossa nova se associa ao moderno a partir de uma exclusão racial. E como bem explicado pela filosofia, o conceito de modernidade surge com intuito de impor o conceito de raça, após o fim da escravização com intuito de justificar diferenças e conservar o espaço de poder dos brancos. O mesmo se reproduz na história da música, na bossa nova.

A construção acadêmica ao longo do tempo se tornam imaginários, os imaginários vão sendo reproduzidos em novas facetas, discursos, imagens, filmes, séries, popularmente, tudo em prol de justificar uma inferioridade racial, no qual nós negros não temos as ferramentas da subjetividade (que só existe a partir da humanidade) para criar novos mundos, novas histórias, novas estéticas. Porém, é quando adentramos nossas histórias, afirmando que temos sim nossas subjetividades e particularidades que podemos refutar a ideia de que não somos grandes criadores.

Com o aprofundamento da trajetória de Alaíde Costa e Johnny Alf vemos a criatividade como caminho de busca, é um rompimento direto com a mentalidade racista de que somos a totalidade de um corpo negro, todos iguais e sem singularidades. O fato destes dois músicos criarem sua própria estética sem negar suas influências, afirmando seus objetivos é outra forma de pensar a música feita por nós negros. Em suas trajetórias houveram as exclusões mas isso não os impediu de seguir fazendo o que queriam e da forma que queriam.

Johnny Alf e Alaíde Costa possibilitaram a criação da bossa nova, pois foi através de seus processos criativos que materializou-se uma “estética” apropriada de

suas criações. Por isso não afirmo que Alaíde e Johnny faziam bossa nova. Eles faziam suas músicas e, adoto o termo vanguarda preta como algo intrínseco a necessidade de criar para manifestar nossas subjetividades, algo que sempre tem sido contestado através do racismo. Alaíde Costa e Johnny Alf afirmam nossa existência enquanto criadores. A bossa nova apropriou-se, negou e seguiu reproduzindo uma história justificada na negação de suas trajetórias. Entretanto, de fato Alaíde Costa e Johnny Alf seguiram caminho. Seu encontro entendo como quilombo, a sua estética pessoal entendo como busca e a não definição da música que fazem entendo como liberdade.

Alaíde Costa demonstra uma preocupação importante ao levar o nome de Johnny Alf. Atualmente, em suas últimas entrevistas menciona que a bossa nova surgiu graças ao músico amigo. Ao fim do concerto de comemoração de 60 anos do Carnegie Hall, Alaíde menciona Johnny Alf e diz: “É a pessoa que começou tudo isso, eu acho. Mas, enfim..... Quero agradecê-lo muito”.

Concluo, afirmando que compreendo a bossa nova como um gênero comercial que surge da apropriação da estética de Johnny Alf e Alaíde Costa e que a trajetória de ambos não se encerra na história da bossa nova. Compreendo a construção da bossa nova como “gênero musical”, sendo este branco e excludente e portanto, a determinação deste como moderno surge de uma ideologia racista.

Como futuros caminhos, espero que esta investigação possa abrir portas para mais questionamentos sobre a bossa nova e seu surgimento. Acredito que esta reflexão também permite que questionemos a determinação de música moderna na história da música. Mas, principalmente, espero que através desta pesquisa apareçam mais e mais escritas sobre a trajetória de Alaíde Costa e Johnny Alf como grandes criadores para impedir o apagamento de sua contribuição para a música brasileira. Valorizando estes músicos podemos reivindicar outras histórias que não foram contadas.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Érico. **Negritude sem identidade: sobre as narrativas singulares das pessoas negras**. São Paulo: n-1 edições, 2023.
- BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CAMARGO, Zeca. **Elza**. Rio de Janeiro: LeYa, 2018.
- CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade - A história e as histórias da bossa nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- DE MELLO, Zuza Homem. **Eis aqui os bossa nova**. 1ª edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- DE OLIVEIRA, Gonçalves Neide. **“Me chamo Elizeth Cardoso. Sou uma cantora brasileira.” Notas sobre a trajetória da Divina (1936-1965)**. Bahia: Universidade Federal da Bahia. Dissertação(PPGH), 2020.
- DE OLIVEIRA, Manoel Messias Alves. Ruy Castro e o Retrato da Música Popular no Brasil: Aspectos e considerações sobre a produção biográfica e o processo formativo da identidade nacional. **ANPUH - Brasil**, 30º Simpósio Nacional de História. Recife, 2019.
- FANON, Frantz. **Peles Negras, Máscaras brancas**. 1 edição. Bahia: EDUFBA, 2008
- GONÇALVES, Nome (Autor do artigo). Título do artigo. **Nome da Revista**, local, v. , n. , p. inicial-final, mês ano.
- LIMA, Patrícia Helena Fuentes. Ressonâncias da fossa à Bossa Nova de Dolores Duran e Antônio Carlos Jobim: materialidade, cultura e patrimônio. **Memória e Informação**, v. 4, n. 1, p. 56-74, jan./jul. 2020.
- LOPES, SIMAS. **Dicionário da História Social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- KILOMBA, Grada. **Memórias de Plantação**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. **Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50**. Rio de Janeiro: Beltrand Brasil, 1997.
- MOTEN, Fred. **Na quebra: A estética da tradição radical preta** / Fred Moten traduzido por Matheus Araújo dos Santos. São Paulo: Crocodilo; n-1 edições, 2023.
- MOTEN, HARNEY. **The Undercommons - Fugitive planning and black study**. Brooklyn: 2013.
- NASCIMENTO, Beatriz. **O negro visto por ele mesmo** / Maria Beatriz Nascimento; organizado por Alex Ratts; 1ª Edição. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- RAMOS, Alberto Guerreiro. **Negro sou: A questão étnico racial e o Brasil: ensaios**,

**artigos e outros textos (1949-73).** / Alberto Guerreiro Ramos ; organização Muryatan S. Barbosa. 1ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.2

RODRIGUES, João Carlos. **Johnny Alf:** Duas ou três coisas que você não sabe. 1 edição. São Paulo: Imprensa Oficial, 2012.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira.** 1ª edição. São Paulo: 34 Editora, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular Brasileira.** 6ª Edição. São Paulo: Art Editora, 1991

SANTHIAGO, Ricardo. Alaíde Costa - “Jamais vão me dizer o que devo fazer” In: SANTHIAGO, Ricardo. **Solistas Dissonantes.** Edição 1. São Paulo: Letra e voz, 2009

SEVERIANO, JAIRO. A modernidade - Bossa Nova. In: SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira:** das origens à modernidade. Ed. 1. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 329-345.

SILVA, Marilda Santana. 100 anos de Elisete Cardoso: de crooner a Divina. **Revista Transversos.** Rio de Janeiro, n. 21, abr. 2021.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação Cultural.** São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

### Referências online

Perfil Instagram de Alaíde Costa. disponível em:

<https://www.instagram.com/alaidecostaoficial/>

Papo Com Clê - Entrevista com Alaíde Costa. Disponível em

[https://www.youtube.com/watch?v=Q\\_4ADtc4O2E](https://www.youtube.com/watch?v=Q_4ADtc4O2E)

Papo de Música - Entrevista com Alaíde Costa. Disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=N-B0xz-1jVI>

Clodovil entrevista Alaíde Costa (1988) - Disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=N-B0xz-1jVI>

Conversa com Bial - Entrevista com Alaíde Costa. - Disponível em

<https://globoplay.globo.com/podcasts/episode/conversa-com-bial/069bf62d-94ef-4772-b146-baa40fbf0134/>

Apis 3: Entrevista com Elza Soares. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=IQ3-GGojvYI>,

Alaíde Costa - TV cultural 2012. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=6aN02F1c0uw>

**APÊNDICES**

## APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA COM ALAÍDE COSTA

Para a entrevista com Alaíde Costa selecionei cinco tópicos específicos. Em razão da falta de proximidade com a cantora, e por haver visto muitas de suas entrevistas, sabia o quanto Alaíde era preparada para responder perguntas direcionadas com certo ponderamento e principalmente, quais temáticas ela costumava repetir de uma entrevista para outra. Considerei a idade da cantora, portanto a entrevista não poderia ser entediante a ponto de que ela desistisse de comentar fatores pertinentes. Mencionei que poderia considerar o que cada tópico o que lhe traria primeiramente à memória para que ela pudesse falar. Sabendo a possibilidade de dificuldade com tópicos abertos e não perguntas direcionadas (pois é o formato que Alaíde estava acostumada a responder) selecionei algumas perguntas que relacionassem os tópicos e, outras perguntas caso estas temáticas não fossem abordadas durante os mesmos. Respeitei o tempo de pausa da cantora para poder emendar a seguinte pergunta ou tópico.

- I. Sobre a bossa nova.
- II. A bossa nova e carreira artística
- III. Bossa nova e dimensão nacional e internacional.
- IV. Bossa nova e música negra
- V. Bossa nova reconhecimento e pertencimento.

1. Você pode me falar sobre os músicos negros da bossa nova?
2. Você pode falar sobre suas composições?
3. Você consegue relacionar a bossa nova com a musicalidade negra?
4. Você pode me falar sobre Johnny Alf?
5. Como você pensa esse reconhecimento naquela época mas esse reconhecimento agora?
6. Para você, o que seria importante dizer nessa pesquisa?
7. Durante a pandemia você fez um show intitulado negra bossa nova com canções de Johnny Alf e em parceria com você. Você pode me falar sobre esse concerto?

**ANEXOS**

## ANEXO A – ENTREVISTA CONCEDIDA POR ALAÍDE COSTA

Janeiro de 2023

- Sobre bossa nova

Minha história na bossa nova, né? Pra chegar lá na bossa nova eu preciso contar um pouco da minha história. Eu cantava em programa de calouros e sempre procurando cantar música que não era muito comum na época, por exemplo, eu ouvia ainda na época de calouros o Johnny Alf na rádio Clube do Brasil. E eu fiquei encantada com o que ele cantava, porque não tinha outra pessoa que fizesse aquele tipo de música. Se bem que quando eu fui no Ary Barroso, antes de conhecer o Johnny, eu cantei uma música muito bonita, muito bem feita, moderna pra época, que se chama “Noturno em tempo de Samba” - Custódio Mesquita e Evaldo Ruy. Foi essa música que eu cantei no Ary Barroso e que inclusive, ele duvidou que eu fosse capaz mas eu cantei, mas ele me deu nota máxima. E daí eu saí em tudo que era programa de calouros cantando as canções que não estavam na moda até conhecer o Johnny. Uma cantora chamada Mary Gonçalves, havia ganhado um - como que era, não era 78 rotações - era um LP 10 polegadas, pequenininho né? E eu sabendo que ela havia gravado o Johnny, aprendi: “O que é amar”, por exemplo. Depois anos e anos, veio a fazer sucesso com a Gal [Costa], né?

A Mary Gonçalves gravou em 53 [1953]. E eu... Ninguém entendia nada, cantar essas músicas. “Ah... você canta bem mas canta difícil!” E num desses programas de calouros eu estava cantando, não me lembro exatamente o que foi que eu estava cantando, e um músico veio e me convidou para ser crooner no Dancing Avenida. Aí eu fui, fiz o teste que tinha que fazer lá e fui aceita. Aí fui cantar do Dancing. E eu sempre cantando umas coisas assim, diferentes. Claro que eu cantava coisas da época. Dalva de Oliveira, Angela Maria, Linda Batista, todo mundo tinha que cantar, porque ali tinha que ter um repertório denso. E eu cantava samba, baião, tango, bolero, cantava tudo! Tinha que cantar de tudo! E um técnico de som, me ouvindo - um técnico de som da Odeon - mandou um bilhetezinho escrito assim que gostaria de falar comigo, que ele era técnico, mandou cartãozinho também, e eu fui conversar com o moço. Aí ele falou assim: “Olha, eu não vou prometer nada mas você tem um jeito de cantar que eu acho que vai ser bem aceito lá na Odeon. Não posso prometer. Você quer fazer um teste?” Eu falei: “Lógico que eu quero, né!”. Aí passado um tempo, me chamaram pra fazer esse teste. E aí eu fiz e fui aceita. Gravei lá o meu primeiro 78 rotações - aqueles que caem no chão, quebra. Quando eu estava gravando o segundo 78 rotações, João Gilberto estava no estúdio. E o João estava ainda começando a aparecer, ele não era ainda, o famoso João. E daí ele falou assim: “Aloysio” - Aloysio de Oliveira que era o diretor artístico - “...essa moça tem tanto a ver com a música que tem uns meninos fazendo”, e esses meninos eram Carlos Lyra, Menescal, Ronaldo Bôscoli, e outros... Chico fim de noite... eram meninos mesmo. E estavam lá, fazendo aqueles encontros entre eles. Não tinha ninguém ali no meio conhecido não. Era só um encontro de músicos. Aí me levou pra conhecer, eu fui. Ou melhor, João não me levou não. Aloysio me ligou um dia para uma reunião. Eu fui, cheguei lá, inclusive riram de

mim que eu cheguei e perguntei pelo João e eu não tinha visto ele no estúdio, só soube que ele estava lá e eu falei assim: “O João Gilberto tá aí?” Aí eu vi que riram assim... E falaram “Não...” - foi na casa do Bené Nunes, o pianista. O Bené era músico famoso, tocou muito nos filmes da Atlântida na época. E o Bené já havia me visto em um programa na Rádio Nacional. [Eu] Não era contratada nem nada, mas me chamavam de vez em quando, eu ia cantar. Era amadora, né? E daí começaram a cantar, me falaram “fica à vontade”. E aí começaram a cantar aquelas músicas diferentes e Oscar Castro Neves (o meu favorito da turma). E daí começando a fazer shows em faculdades, houveram shows na lista dos chamados. João Luiz Albuquerque conseguiu uma apresentação pra gente ali na rádio Globo. Televisão não existia ainda. E faz um show aqui, faz um show ali. E eu participei de tudo, tentei gravar... Inclusive meu primeiro LP que não foi na Odeon mas sim na RCA, eu consegui que o João [Gilberto] fosse fazer o violão e não aceitaram, porque tinha o violonista de lá. E não aceitaram e a minha gravação de bossa nova mais pareceu uma rumba que bossa nova. Por que não aceitaram o violão do João, que só ele e os meninos da bossa nova sabiam fazer. Aquela batidinha e tal. Então aí eu... Como diz a gíria, não peguei o bonde andando. Comecei lá, juntinho com eles e pelo que eu sei, na época, a única negra do movimento era a Alaíde. Aí, respondi, mas falei demais né? Mas tinha que contar a história, né?!

Então começamos a fazer show aqui, show ali. Eu gravei, sempre junto ali com eles. Mas depois, começaram a chegar outras pessoas no movimento. No movimento não, o movimento já estava feito. Começaram a chegar outros artistas... Mas negros ali... Que eu saiba, Moacyr Santos, Baden que não era branco era mestiço, Baden que também lá do comecinho tava junto. Agostinho dos Santos. Que eu saiba são essas pessoas.

A bossa nova no começo foi um olhar mais voltado para o banquinho e o violão. Mas eu acho que a bossa nova foi tudo que aconteceu de modernidade. Johnny Alf que já fazia antes do movimento. Tom Jobim, bossa nova, embora não tivesse a batida do violão, tudo que Tom Jobim fez foi bossa nova na minha concepção. Johnny Alf. Tudo que eles fizeram, pra mim, é bossa nova. O Tom morreu fazendo bossa nova. Embora não tenha aquela coisa do violão e do banquinho. E o Johnny também! O Johnny... Eu não participei, mas conta a história desses meninos. Carlos Lyra, Menescal, Oscar Castro Neves, eram menores de idade - não poderiam entrar nas boates na época - mas eles iam, subornavam o porteiro e entravam pra ouvir o Johnny cantar. Eles mesmo contavam isso, né. Então tem que ser verdade né. E o Johnny continuou até o fim da vida, continuou fazendo o mais moderno, o mais moderno da história da bossa que é o Johnny Alf.

- Sobre a bossa nova e sua carreira artística

Então, tem gente que participou da bossa nova que hoje se apresenta cantando, aquelas coisas dos anos 60 e tal. Eu saí disso. Eu procuro cantar coisas modernas, coisas que às vezes nem tão modernas... Mas eu saí daquela coisa. Fui buscando novos caminhos, sabe? Que graça tem eu chegar lá num show e cantar “Eu sei que vou te amar”, “Se todos fossem iguais a você?” Que graça tem? Nenhuma né. Então depois do movimento de bossa nova, surgiram autores maravilhosos, fazendo músicas diferentes da bossa nova, mas que tem uma modernidade muito bonita. E é isso aí o que eu faço. Cantar as

canções que não são tão assim, difíceis. Pra mim não tem música difícil mas pro público se torna difícil, nem tão difícil mas nem tão água com açúcar.

- A proporção da bossa nova no Brasil e internacionalmente

Eu acho que a bossa nova ficou estabelecida porque saiu do Brasil. Lá fora, falar em bossa nova em qualquer lugar que se vá. Eu fiz uma turnê com Johnny Alf, fomos à Alemanha, França e Londres. Não é assim, chega lá por que eles conhecem a gente. Não é não. Não conhece não. Tem gente que diz “Ah fui, fiz sucesso”. Faz sim mas não é porque é famoso lá fora não, é porque as pessoas se interessam e gostam muito. Falou em bossa nova, em qualquer lugar fora do Brasil... pronto! E a gente, com Johnny, a gente foi cantando. Nós fomos cantando algumas músicas conhecidas, porque nós fomos com dois músicos alemães que vieram ao Brasil e pediram nossa participação num LP. E na época do lançamento, eles organizaram essa turnê. E daí teve outra vez eu gravei. Gravei até música minha ali, sabe? O Johnny também gravou coisas dele, cantou algumas do Tom [Jobim] para facilitar né? A nossa apresentação. Mas se o Tom não tivesse feito muito sucesso fora do país, eu acho que nós falaríamos mais da bossa nova aqui como não se fala mais de tantos outros movimentos que tiveram na música no Brasil.

- Você pode me falar sobre suas composições?

Eu não sou pianista, mas gosto muito de tocar piano, estudei um pouquinho. Mas não tenho um grande conhecimento. Mas eu sento lá e consigo tirar alguns acordes. Aí vem a melodia... Uma coisa muito maluca. Eu tiro os acordes aí vem lá a melodia... Vou solfejando e no final sai uma música. Não é com frequência isso, né? Claro. Mas é assim. Eu me animei muito a compor na época que eu estava estudando com o Moacir Santos. Eu não tinha piano e saía das aulas e ia estudar na casa do Vinícius [de Moraes]. Aí vinha a melodia na minha cabeça. Sem eu perceber ele gravava. Aí ele gostava muito de whiskinho e tal, mas ele era esperto. Quando ele via que tinha bebido muito, ele ia pra uma clínica chamada Clínica São Vicente que ainda existe lá no Rio. Aí numa dessas eu fui fazer uma visita e ele falou assim pra mim: “Laidinha, abre essa gaveta aí que tem um presentinho pra você”. Aí eu abri a gaveta, procurei. Presentinho você acha que é um pacotinho de presente, aí eu procurei, procurei, não achei nada. “Procura direitinho que você acha”. Aí eu falei “Ah, não achei”. Aí ele falou “Ó, tem duas folhas de papel dobradas aí são os presentinhos pra você, pras suas músicas”. Aí eu me animei a compor né. E aí, as duas músicas, nenhuma das duas tinham títulos, eu que coloquei os títulos. Uma se chama “Tudo que é meu” e a outra “Amigo amado” - essa que eu cantei lá na turnê. E daí, comecei a me animar a fazer música. Um dia mostrei pro Geraldo Vandré uma música e na hora ele fez uma letra e aí foi, virei compositora. A penúltima canção que eu compus foi com o Johnny Alf. Eu estava fazendo uma apresentação com ele lá no Rio Jazz Club, já faz um tempo. No últimodia a nossa apresentação era de terça à sábado - na sexta-feira, na saída ele pegou um papel, colocou na minha mão e foi embora. Aí no dia seguinte eu falei “Johnny que poesia bonita!” e ele falou assim “Ah, é pra você musicar”. E

eu falei “Johnny, eu musicar pra você!?” Ele falou “É, vire-se”. Bem assim! Aí eu me virei e fiz uma melodia daí passado um tempo, mostrei pra ele e ele gostou. E nessa viagem que nós fizemos, ele se recusou a tocar piano. O único momento que ele tocava piano era exatamente com a nossa composição, ó!

E aí agora eu tenho a última, com o Nando Reis. Ele nesse disco com a produção com o Marcos Preto com o Emicida, ele falou “Quero entrar nesse disco mas quero compor uma letra numa música da Alaíde”. E eu fiz a música e ele pôs a letra.

- Você já parou pra pensar na bossa nova ligada à música negra?

Música negra? Que tenha... Bom, eu não sei. Não é bossa nova mas é uma coisa assim que veio bem depois da bossa, mas com uma tendência diferente. Ó, temos Milton Nascimento, Djavan, que faz uma música soberba. E que não é bossa nova mas que tem uma modernidade também.

- E nessas características da bossa nova, você sente referência de outros gêneros de música negra? Já parou pra pensar?

Não, não... Nunca parei pra pensar. Não... Peraí. Eu acho que os negros americanos tem muito a ver com a bossa nova, né? Mas tendência assim... Não me ocorre nada.

- Não acha que tem uma ligação ou nunca parou para pensar?

Não, não. Eu não vejo ligação mas também nunca parei pra pensar.

- Sobre bossa nova, reconhecimento e pertencimento.

O reconhecimento da bossa nova em relação à Alaíde não houve nenhum. Depois que ouvi que a bossa nova se estabeleceu, houveram festivais, muita coisa, comemorações da bossa nova e eu nunca fui convidada a participar. Quer dizer, eu fui útil pra bossa nova assim no comecinho, eu ia lá cantava, levava gente e sabe... Como é, conveniente. Conveniente para eles depois terem, depois que ela se firmou: Tchau, Alaíde.

- Como você pensa esse reconhecimento naquela época mas esse reconhecimento agora?

Pois é, daí é que entra uma frase que eu sempre digo: Deus tarda mas não falha. Eu batalhei muito pra chegar aqui sem fazer as concessões, sabe? Que eu ouvi muito: “Ah por que você canta bem mas canta difícil, tem que cantar um sambinha”. No repertório que eu faço, não é porque eu não gosto de samba. Eu gosto de samba sim! Eu já gravei Paulinho da Viola, Elton Medeiros, e outros mais. Mas tem sambas e tem sambas, é uma diferença de um tipo. Sambão por exemplo eu não sei. Jamais cantaria um sambão e não é o que eu quero pra mim. Nunca quis. Então é difícil porque como que uma negra não quer cantar samba? Uma vez no Onde está você, que foi meu grande sucesso assim,

começou a aparecer, foi assim. Foi no teatro Paramount de um festival de bossa nova. Onde está você é considerada bossa nova mas não tem aquela batida do violão né? Aí eu cantei em primeiríssima audição. O auditório estava assim ó [lotado]. Foi uma organização da faculdade Onze de Agosto. Eu cantei e quando eu fiz aquela parte acapella, todo mundo ficou de pé, começou a aplaudir, eu tive que repetir mais de duas vezes a música. No dia seguinte, estavam gravando, já estavam tocando nas rádios. Aí, eu ouvi. Ninguém falou pra mim: Eu ouvi. Um radialista chamado Amado Vicente Leporace. Ele tinha um programa, e ele falou assim: “Agora vamos ouvir uma cantora, uma negra querendo dar uma de May Britt”. May Britt era uma atriz loura francesa. “Querendo dar uma de May Britt, vamos lá!” E pôs e tocou. Ninguém me falou, eu ouvi. E pôs a gravação. É assim, negro tem que chegar lá... Até que eu dei uma sambadinha no show ontem. Porque eu sei sambar! Mas não sei cantar samba assim! Aquele samba que nós cantamos lá já é muito pra minha língua, que eu já falo lento né. Ah, quer ver uma coisa? Deixa eu te mostrar uma coisa pra ver como que eu gosto de samba, só não sei cantar. Mas eu sei sambar.

[Alaíde mostra uma carteirinha como compositora da Acadêmicos do Salgueiro]

Aí vem dizer, ah é negra e não gosta de samba? Eu gosto, mas não sei cantar. Vou fazer o que né? Mas desde o comecinho já comecei com Noturno em tempo de samba no Ary Barroso, quer dizer... E cantando, procurando cantar o que se cantava na época. Aquela música que eu cantei por exemplo, que aliás eu nem gosto muito de cantar, por que eu gravei com o Milton[Nascimento] , eu nem gosto mais de cantar sozinha mas o produtor falou que tinha que cantar. É uma apresentação para cnatar músicas de autores negros então o Me deixa em Paz é de um autor negro. Aquela música, por exemplo, foi música de carnaval. Agora pensa bem, aquela música como carnaval? “Se você não me queria..” Não tem nada a ver. Aí um dia falei assim: “nossa, gosto tanto dessa música. Eu vou fazer uma adaptação pra mim, vou começar a cantar”. Aí eu fui num programa chamado Almoço com as Estrelas aqui em São Paulo do Ayrton Rodrigues e o Milton [Nascimento] estava também. Ele se apresentou antes de mim, o Ayrton falou assim: “Milton fica aí que eu vou chamar uma pessoa que eu sei que você deve gostar bastanta”. E me chamou, aí eu fui cantar. Mas o Milton não conhecia a música, aí ele ficou tentando cantar mas não conhecia porque eu era menina quando saiu essa música, deve ser de 1949 por aí. Que faziam no meio dos compositores chegaram a gravar era através do carnaval, tem muita coisa que foi música de carnaval, mas que depois foram fazendo adaptações para outro estilo, para outro jeito de cantar. Aí eu fiz. E o Milton gostou e me convidou pro Clube da Esquina. Aliás, o clube da esquina apareceu mesmo com essa música. Eles não contam. Eles não falam né. Mas foi isso. Então...

- Você pode me falar sobre os músicos negros da bossa nova?

Não tinha. Que tinha, tinha. Mas não participavam, só o Baden. Lá no comecinho. O Baden, maravilhoso que veio antes do movimento. E o Moacyr Santos. Dom Salvador. Que eu me lembre assim... Só esses mesmo.

- Durante a pandemia você fez um show intitulado negra bossa nova com canções de Johnny Alf e em parceria com você. Você pode me falar sobre esse concerto?

Eu não sei de quem foi a ideia desse título, eu só sei que fui convidada para fazer né. E fiz com muito prazer, sou fã de carteirinha do Johnny, inclusive gravei um CD só com as composições dele. Mas quem deu o título não sei.

- Para você, o que seria importante ser dito nesta pesquisa?

O que você pode dizer? A resistência de uma senhora de 87 anos cantando, atuando e tentando novos caminhos com gente jovem apoiando. Isso é muito importante, tem muita gente jovem me apoiando e sei lá.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação  
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

S729

Souza, Clarissa Lotufo de.

A bossa é negra: reconstruindo a identidade racial da bossa nova / Clarissa Lotufo de Souza. - Foz do Iguaçu, 2024.

131 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos. Foz do Iguaçu - PR, 2024.

Orientador: Prof. Dr. Marcos de Jesus Oliveira.

1. Costa, Alaíde, 1935. 2. Alf, Johnny, 1929-2010. 3. Bossa nova. 4. Música popular - Brasil. 5. Vanguarda negra (Música). I. Oliveira, Marcos de Jesus. II. Título.

CDU 78.011.26(=013)(81)