

ALAÍDE COSTA CANTA JOHNNY ALF NO MUSEU AFRO BRASIL: REFLEXÕES SOBRE NEGRITUDE, GÊNERO E AFETIVIDADE

Hugo Romano Mariano¹
Diego Alexandre de Souza²
Jorge Luiz Schroeder³

RESUMO

A partir da “*Live Alaíde Costa canta Johnny Alf: negra bossa nova*”, transmitida em 13 de agosto de 2020 pelo canal no Youtube do Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, reflete-se sobre negritude, gênero e afetividade suscitando pormenores musicais, midiáticos e museológicos. Metodologicamente, através das noções de corporalidade musical, de Jorge Luiz Schroeder (2006 e 2010), escrevivência, de Conceição Evaristo (2008, 2009 e 2020), e vozes negras, de Marilda de Santanna Silva (2020 e 2021), analisamos como o corpo, voz e ficcionalidade, pensadas musicalmente, permitem compreender as profundas relações entre sentidos e vivências artísticas afro-brasileiras. “*Com mais de cinquenta anos de carreira e dona de uma das vozes mais importantes da música brasileira, Alaíde Costa revisita as canções de Johnny Alf, numa live em homenagem ao grande pianista e precursor da Bossa Nova*”, foi esta a descrição da referida live. Em certo momento, Johnny Alf (1929 - 2010), através de carta, disse: “*Meu homossexualismo interfere como nuance que evidencia e policia meu comportamento junto às pessoas. É ele a brisa do título da música; é o devaneio que inspirou a letra*” (Rodrigues, 2012, p. 95). Neste trabalho analítico e estético referente aos dois grandes artistas negros, questões de raça, afetividade e gênero emergem em politização, vivência, estetização e ficcionalidade: constata-se que o vídeo tem mais de 16 mil visualizações, um feito interessante de visualidade, visibilidade, musicalidade e explicitações afetivas – românticas e homoafetivas – diante do “amor que não ousava - até muito pouco tempo - dizer seu nome”.

Palavras-chave: Música, Raça, Gênero, Mídia, Afetividade.

INTRODUÇÃO

Este trabalho analisa a “*Live Alaíde Costa canta Johnny Alf: negra bossa nova*”⁴, evento ocorrido em 13 de agosto de 2020 com o apoio do Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, sendo transmitido ao vivo e disponibilizado no canal deste museu no Youtube.

Diego Alexandre de Souza (2019) explicita que o Museu Afro Brasil, inaugurado em 2004 em São Paulo, tem 11 mil metros quadrados e um acervo com mais de 6 mil obras, entre pinturas, esculturas, gravuras, fotografias, documentos e peças etnológicas do século XVIII aos dias atuais, de autores brasileiros e estrangeiros, em produções referindo-se à religião, trabalho, arte, escravidão, entre outros, sobre a história e influências africanas na sociedade brasileira.

¹ Doutorando em Música pela Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, hugoromanomariano@gmail.com;

² Doutorando em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo - USP, diegoars@usp.br;

³ Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, schroeder@unicamp.br.

⁴ Disponível: < <https://www.youtube.com/watch?v=OevmQkmZ3eA> >. Acesso: 27/11/2023.

E é a partir do objeto audiovisual, a *live*, que aqui se reflete sobre gênero, raça e afetividade suscitando a noção de corporalidade musical, de Jorge Luiz Schroeder (2006 e 2010), a perspectiva da escrevivência, de Conceição Evaristo (2008, 2009 e 2020) e reflexões sobre vozes negras, dialogando sobretudo com Marilda de Santanna Silva (2020 e 2021), havendo neste trabalho circunscrições simultaneamente interdisciplinar e interartística.

A noção de corporalidade musical (Schroeder, 2006 e 2010) possibilita uma análise interdisciplinar de certos fazeres musicais suscitando reflexivamente conhecimentos científicos desenvolvidos dentro da área da música e, dialogicamente, atrelando-os aos conhecimentos desenvolvidos em outras áreas de estudos, das diversas artes (interarte, intermedialidade), das ciências humanas e sociais, entre outras, na compreensão de que diversas áreas fazem reflexões importantes e profundas sobre a arte, incluindo pormenorizações sobre música.

A corporalidade musical dialoga positiva e criticamente com outras áreas de conhecimento, em parte problematizando leituras generalistas que por vezes incorrem em compreensões dualistas, opositivas e excludentes no referente às relações do fazer musical e certas noções de corpo. Por exemplo, leituras que observam a relação entre corpo e instrumento ou corpo e canto maximizando-os descontextualizadamente, ou seja, de modo transhistórico ou ahistórico, ou mesmo o fisiologismo, biologismo e psicologismo usados de modos incorretos na ocorrência dos dualismos corpo-mente, biológico-cultural, aprendido-inato etc.

Hugo Romano Mariano e Schroeder (2023), desdobrando a noção de corporalidade musical, suscitam questões contemporâneas bastante politizadas na música, popular ou erudita, na produção, aprendizagem e recepção artística, que estão atreladas sobretudo à categoria gênero, e também à raça, classe, religião, juventude, entre outras, que por vezes instauram no fazer musical, no corpo e nos sentidos atribuídos nestes processos, perspectivas binárias carentes de problematização, sobremaneira as popularizadas pelas diferenças, hierarquias e desigualdades maximizadas nos binarismos masculino-feminino, hétero-homossexual etc.

Alaíde Costa e Johnny Alf possibilitam, suscitando a corporalidade musical (Schroeder, 2006 e 2010; Mariano; Schroeder, 2023), pensar certo contexto de produção musical na qual eles estiveram atrelados, sobretudo nos fundamentos da bossa nova, gênero musical desdobrado do samba e de importância estruturante do que veio a ser a música popular brasileira.

Então, olha-se para o contexto dos anos 1950 buscando, a partir dele, oferecer reflexões estéticas e politizadas que podem ser bastantes úteis às questões no presente, em perspectiva sociocultural tanto na inseparabilidade, consubstancialidade entre arte e politização, quanto nas especificidades do fazer estético e político em relativas diferenças, em ludicidade, agência politizada, engajamento, ficcionalidade e realidade histórico-social.

VOZES NEGRAS E VIVÊNCIAS MEDIANTE A REALIDADE E FICCIONALIDADE

A corporalidade musical (Schroeder, 2006 e 2010; Mariano; Schroeder, 2023) possibilita analisar o material audiovisual veiculado pelo Museu Afro Brasil em pormenores estéticos e politizados naquilo em que as categorias gênero e raça podem ter em congruência: as relações entre noções e ideais de corpo nas vivências artístico-musicais.

Questões políticas relativas aos estudos de gênero e raça atravessam diversas áreas de conhecimento e superabundam em contextos artísticos-midiáticos e de entretenimento. Isto possibilita pensar em como o material audiovisual supracitado é passível de ser lido pelos vieses da politização, arte e mídia em atravessamentos feministas e antirracistas.

A abrangência e as disputas daquilo que hoje pode ser entendido como arte perpassam noções altamente constituídas por ideias de pertencimento, representação e presença em pormenorizações estéticas e socioculturais quase sempre discordantes, disputáveis e mescladas.

O Museu Afro Brasil, ao apoiar este evento, o fez mediante certa circunscrição de uma “negra bossa nova” como resposta à invisibilidade que pairou sobre Alaíde Costa e Johnny Alf. Ela nasceu no Rio de Janeiro - RJ (1935), cantora, compositora e atriz, intérprete da bossa nova, de voz suave, segura e de grande domínio técnico, estando hoje com 87 anos de idade e atuando; ele nasceu no Rio de Janeiro – RJ, e faleceu em Santo André – SP (1929 – 2010), foi compositor, cantor e pianista em um contexto em que este instrumento ainda não era comum aos homens. Estudou música erudita e trilhas do cinema estadunidense, foi um dos expoentes da bossa nova⁵, e amigo de Alaíde, sendo ela uma das grandes intérpretes das diversas canções dele.

Alaíde Costa e Johnny Alf vivenciaram as periferias do Rio de Janeiro mediante as condições impostas à negritude, envolvendo trabalhos precários e condições subalternas. Johnny Alf estudou piano erudito desde criança, se formou no colégio carioca Dom Pedro II. Eles desenvolveram capacidades populares e eruditas que lhes possibilitaram “modernizar” a música brasileira melódica, harmônica, temática, sonora e vocalmente a partir dos anos 1950.

Por conta do racismo, em certa medida, Alaíde Costa e Johnny Alf foram apagados enquanto inovadores de uma música que se mundializou, fato observado uma vez que Tom Jobim, João Gilberto, Sérgio Mendes e Carlos Lyra, também pioneiros da bossa nova, despontaram-se para o cenário musical nacional e internacional, e em novembro de 1962, se apresentaram em Nova York – Estados Unidos, na famosa sala de concertos Carnegie Hall.

⁵ Biografias suscitadas a partir do *site*: < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br> >.

Em 8 de outubro de 2023, mais de 60 anos depois do histórico show de Jobim, Gilberto, Mendes e Lyra, Alaíde Costa cantou no mesmo espaço homenageando o amigo e compositor Johnny Alf, sendo reconhecidos, tanto ela quanto ele, como expoentes “negros” da bossa nova.

Antes disto, a iniciativa do Museu Afro Brasil, ocorrida em 13 de agosto de 2020, no contexto da pandemia de Covid – 19, trouxe a possibilidade de visualidade e visibilidade ímpares tanto no que diz respeito à necessidade de reconhecimento do caráter inovador de Alaíde Costa e Johnny Alf quanto daquilo que se refere à uma visão museológica ao mesmo tempo estética e politicamente afrocentrada: ação interartística e intermediática em que música, vídeo e transmissão concatenam justiça social, aclamação artística e apreciação estética.

Metodologicamente, as vivências artísticas deste trabalho se instauram analiticamente em pormenorizações sobre o corpo, compreendendo-o generificado e racializado mediante elementos que podem evidenciar as questões latentes à ficcionalidade e realidade.

Por exemplo, Conceição Evaristo (2009) explicita que a escrita literária:

É o pretencioso desejo de recuperar o vivido. A escrita pode eternizar o efêmero... Nesse sentido, o que a minha memória escreveu em mim e sobre mim, mesmo que toda a paisagem externa tenha sofrido uma profunda transformação, as lembranças, mesmo que esfiapadas, sobrevivem. E na tentativa de recompor esse tecido esgarçado ao longo do tempo, escrevo. Escrevo sabendo que estou perseguindo uma sombra, um vestígio talvez. E como a memória é também vítima do esquecimento, invento, invento (Conceição Evaristo em entrevista ao *site* da UFMG, 2009⁶).

Ainda segundo Evaristo (2008, p. 6), “a palavra poética, ao rememorar o passado e ao sonhar o futuro, pode inventar outro destino para o homem”, esta escrevivência, poética, inventiva, crítica e dialógica da historiografia, possibilita certa aproximação com as formas pelas quais algumas letras de músicas de Johnny Alf podem ter emergido, ou seja, enquanto capacidades ficcionais que são modos de reinventar esteticamente o vivenciado. Isto diante do que pôde ser dito e do que precisou ser poeticamente inventado para que se pudesse dizer.

Suscita-se aqui a célebre frase “O amor que não ousa dizer seu nome”⁷, proferida pelo escritor, poeta e dramaturgo irlandês Oscar Wilde, em um contexto em que ele era julgado, em 1894, por ter tido relações homoafetivas com um de seus alunos, e isto significava crime e pecado da sodomia, e Wilde fez uso de eufemismo para falar da homossexualidade.

⁶ Disponível: < <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo> >. Acesso: 26/11/2023.

⁷ Frase do poema “*Two Loves*” (“Dois Amantes”) de Lorde Aldfred Douglas, de 1892. Usada por Oscar Wilde como eufemismo ou metáfora para homossexualidade no processo por atos homossexuais com Douglas.

Em 1967, Johnny Alf compunha “Eu e a brisa”, que esteve entre as 10 canções da *live* de 2020. E em 1987, em carta, segundo João Carlos Rodrigues (2012), o compositor disse:

Meu homossexualismo interfere como nuance que evidencia e policia meu comportamento junto às pessoas. É ele a brisa do título da música, é ele o devaneio que inspirou a letra. Analise a letra e terá a sacação! Para um artista, o motivo de certas obras fica incrustado na pedra fundamental de sua personalidade e, com bastante inteligência, ele usa esse motivo num teor de simplicidade honesta, sem se revelar aos outros se é isso ou aquilo! A arte o faz. Às vezes eu posso necessitar de ter uma pessoa, mas isso vai acarretar uma série de problemas no meu lado artístico, pois quem vive com artista tem de ceder muito e nem todo mundo está disposto. Eu gosto mais das pessoas simples. Eu já tive intimidade com pessoas de cultura semelhante à minha, e na hora sempre há um choque de personalidades.

Quanto ao tipo de aproximação interesseira, eu prefiro não ter. Já me desapontei bastante. Se alguém está comigo e me atrapalha, me força a deixar de ser aquilo que eu quero ser, eu fico com a música, que é o que me segura, me completa e de onde eu tiro o meu sustento. Não existe felicidade completa. É melhor se conter diante de uma coisa incerta pra realizar aquilo que você consegue bem. Mas se há proveito de um lado e do outro é que a ligação foi feita num astral legal (Rodrigues, 2012, p. 95).

Suscitando Evaristo (2008, 2009 e 2020), compreende-se que a capacidade ficcional na arte coaduna possibilidades expositivas em função da negritude, da sexualidade e gênero. Cabendo salientar que a despatologização da homossexualidade só se deu em 1990, e a da transgeneridade em 2019, o que não acabou com o preconceito e a discriminação, mas fomentou certa compreensão mais inclusiva dos corpos, afetividades e identidades sexuais e de gênero.

Antes disto, Johnny Alf vivenciou a homoafetividade em meandros criminais, pecaminosos e patológicos, mas a fez trilhar na arte por meio de exposições temáticas sutis e disfarçadas: a arte tomada para “evidenciar e esconder”, em potencialidade afetiva discreta.

As condições impostas pelo machismo e racismo instauravam vivências que precisavam, esteticamente, ser ao mesmo tempo disruptivas e discretas. “O amor que não ousa dizer seu nome” demandou atitudes artísticas sofisticadas para que as canções fossem simultaneamente modernas, profundas e populares: atitude erudita pela sensível popularização.

A partir do material audiovisual, com ares majormente dramático e de “fossa” sentimental, pode-se pensar na relação entre o banzo, a melancolia e a depressão, suscitando termos do passado e do presente, que de modo afrocentrado significam processos afetivos, sensíveis, psicológicos, correlatos à explicitação da tristeza, solidão, saudade, esperança, desejo diante do amor, havendo correspondências entre ficcionalidade e realidade, e “eu lírico” e “eu”: coisas passíveis de alguma explicitação mediante análise das letras das canções, das interpretações, das falas elucidativas, e dos processos de produção e recepção destas obras.

VOZES NEGRAS LIVRES E FICCIONALIZADAS

Se observados os pormenores passíveis de análise a partir da noção de corporalidade musical (Schroeder, 2006 e 2010; Mariano; Schroeder, 2023) e da proposta da escrevivência (Evaristo, 2008 e 2009), depara-se com um material audiovisual produzido como resposta às invisibilidades e deslegitimação de figuras não só importantes, mas fundantes da bossa nova.

Por conta da pandemia tornou-se impossível ver Alaíde cantando presencialmente, a transmissão ao vivo e a disponibilização do material no canal instauraram capacidades estética e politizada, e além de executar as canções, Alaíde explicava os contextos em que estas emergiram, e expunha as relações entre ela, Johnny Alf e os demais “meninos” da bossa nova.

Marilda de Santanna Silva, Ana Carolina Suzart da Conceição e Paula Cristina Gomes Silvestre (2019), por um viés crítico ao racismo mediante o fazer musical, compreendem que observar as vozes negras, sobretudo das mulheres, significa perceber que não se fala somente da cor da voz, mas da cor do corpo que abriga a voz, ou seja, as vocalidades em suas atribuições adjetivas precisam ser pormenorizadas nas diferenças que se produzem na noção de raça.

Em certa medida, dialogando com Silva, Conceição e Silvestre (2019), compreende-se que o racismo instaurou em Alaíde Costa e possivelmente em Johnny Alf invisibilidades por eles não exercerem de modos acachapantes o samba, gênero musical racializado e tomado, no contexto em que emergia a bossa nova, como próprio às pessoas negras. E as autoras salientam:

Ao denominar que cantoras negras estão automaticamente ligadas ao samba apenas pela condição da cor de pele e de fenótipos negroides fica evidente a seletividade da Indústria fonográfica... Os parâmetros que determinam que uma cantora negra possa somente cantar samba, sem sequer ter a sua individualidade e subjetividade como guia da obra. Cantar um gênero apenas pela determinante cor da pele é um exemplo das barreiras e adversidades comuns no mercado fonográfico (Silva; Conceição; Silvestre, 2019, n.p).

Segundo Silva (2020), faz-se necessário observar nisto a voz poética e subjetiva das pessoas negras na música popular brasileira, esta bastante plural, mas quase nunca democrática.

Assim, a *live* “negra bossa nova” marca a raça neste gênero musical em que negros foram invisibilizados diante do racismo: destituídos de certa artisticidade. Também Conceição Evaristo (2020) mostra que muitas autoras e autores negros têm tido suas capacidades ficcionais deslegitimadas, algo contraditório, pois várias obras da literatura brasileira (expandindo-se à música) usam como temática e se inspiram nas culturas africanas, ou afrodiáspóricas.

DESCRIÇÃO E ANÁLISE DA LIVE

A *live* durou cerca de 57 minutos, e Alaíde Costa, intérprete, Giba Estevez, pianista, e Vitor Alcântara, flautista, apresentaram as seguintes canções:

Tabela 1: Lista das canções apresentadas no Museu Afro Brasil

Ordem	Canção	Estreia	Síntese
1	Eu e a brisa	1967	O <i>eu lírico</i> pede, solitário, a companhia da brisa, e deseja que o amor chegue
2	Estou só	1965	Solitário, o <i>eu lírico</i> deseja estar com a pessoa amada, e certas lembranças prazerosas causam também tristeza
3	Ilusão à toa	1953/1961	Um amor discreto em que a pessoa amada sequer sabe que é desejada
4	Foi tempo de verão	2006	Lembranças, saudades e desilusão
5	Quem sou eu	1969	Enigmática relação idealizada com outro
6	Em tom de canção	1969	Solidão e saudade da pessoa amada
7	Meu sonho ⁸	2006	Lamenta uma ruptura com o amor
8	Escuta	1953/1961	Implora o amor e defende o que sente
9	Rapaz de bem	1951/1952	O <i>eu lírico</i> é um rapaz de boa vida, intelectual e que não gosta de trabalho (um malandro/boêmio)
10	O que é amar	1953/1961	O <i>eu lírico</i> sendo seduzido e amado

Fonte: Produzida pelos autores a partir do vídeo do Museu Afro Brasil (2023).

No repertório há 10 músicas, e as 8 primeiras descrevem relações afetivamente melancólicas do *eu lírico*, transitando-se por explicitações de solidão, desejo de companhia e exposições das vivências discretas das relações afetivas (possivelmente homoafetivas, mas “evidenciadas e policiadas” mediante linguagem bastante popular e neutra).

Contudo na canção “Escuta” (1953/1961), nº 8 da Tabela 1, há uma provável explicação do *eu lírico* em que o amor, possivelmente homoafetivo, é, pois, pedagogicamente defendido: “Não, não deves resistir, é amor, é tão bom! Pra que ficar, pra que fugir? Escuta, sofro demais. Por favor, alivia a minha dor, dá para mim o teu amor!”. Pode haver aqui certo paralelo ao que Oscar Wilde disse em seu julgamento em 1895: “Tal amor é tão mal compreendido neste século que se admite descrevê-lo como o ‘amor que não ousa dizer seu nome’. Ele é bonito, é bom, é a mais nobre forma de afeição. Não há nada nele que seja antinatural...”⁹

⁸ Canção musicada por Alaíde Costa a pedido de Johnny Alf, após ele presenteá-la com a letra.

⁹ Disponível: < revistacult.uol.com.br/home/oscar-wilde-e-os-direitos-homossexuais >. Acesso: 30/11/2023.

Já sobre a estreia da canção “Eu e a brisa” (1967), nº 1 da Tabela 1, Alaíde diz na *live*:

“Então, “Eu e a Brisa” foi a canção do Johnny que ficou talvez a mais famosa que foi de um festival [Festival da Record de 1967], e eu gostaria de contar a história dessa canção. Johnny me procurou pra defender essa música, mas sabe essas coisas de preconceito, sei lá o que acontece. Eu acabei, aprendi a música, e tudo mais, mas daí ficou aquela coisa esquisita que chegou o festival, e eu não fui... Foi apresentada lindissimamente pela Márcia, e virou um sucesso do Johnny. Mas eu acho que foi uma coisa assim muito esquisita. Mas enfim, fica o dito e redito por não dito, como diz Chico Buarque de Holanda (Transcrição das falas da *live*, 2023).

Salvaguardando os pormenores sobre esta música no que diz respeito ao fato que Johnny Alf, em carta, falaria que esta música “evidencia e policia” sua homossexualidade, vê-se que afetivamente ela poderia ter significado um momento complexo entre ele e Alaíde Costa, tendo sido ela preterida no processo que envolveu o Festival da Record. Agora segundo as palavras de Johnny Alf, citado por Rodrigues (2012):

Um amigo meu de Santo Amaro ia casar e pediu uma música para tocar na cerimônia, então eu fiz a melodia de “Eu e a Brisa”. Mas a igreja em que eles casaram não aceitava essas modernidades, então não deixaram o organista tocar nem a Brisa nem Debussy, aceitaram só a Marcha Nupcial. Então a música ficou largada.

Depois eu pus a letra. Aí a Márcia pediu uma música para cantar no Festival da Record, em 1967. A música não foi classificada para a final, mas entrou no disco. Aí aconteceu no Rio. O Flávio Cavalcanti deu força no programa dele na TV, o público gostou. Foi o meu maior sucesso. Todo show que eu faço, tenho de cantar (Rodrigues, 2012, p. 62).

As diversas histórias que permeiam esta canção explicitam as vivências e narrativas possíveis em um contexto em que a forma de amar de Johnny Alf se conecta às necessidades mercadológicas em fazeres laborais e artísticos. Evidencia-se o fluxo artístico que amalgama questões homoafetivas e de trabalho, em representações do amor que precisavam ser discretas e comerciais, mas que ainda assim sucumbiram temporariamente aos moralismos religiosos.

Ainda relacionado a isso, cabe observar a condição financeira de Johnny Alf mediante seu amor pela arte, e a precariedade que o levou muitas vezes a concatenar a condição de negritude e de artista. Segundo Rodrigues (2012), Johnny trabalhava diuturnamente enquanto professor de piano no Conservatório Meirelles (em São Paulo), morava em um lugar insalubre rodeado por seus discos e livros, e insatisfeito com sua condição financeira, ele eventualmente recaía à bebida até libertar-se totalmente. Segue-se então a fala do próprio Johnny:

A descoberta do sol me fez perceber que muito da minha depressão vinha do ambiente da noite. Só então me senti maduro artisticamente. Antes eu me sentia um compositor meio volúvel quanto à mensagem das músicas, era muito interior. Depois do que passei na vida noturna, consegui me exteriorizar e me encontrar (Rodrigues, 2012, p. 62).

Cabe aqui uma importante reflexão de Silva (2021): “A grande maioria destas artistas negras vieram da periferia, passaram a trabalhar muito cedo, tendo que abandonar os estudos para ajudar no sustento da família, e trabalharam como artista, mas por uma questão de sobrevivência do que de visibilidade” (Silva, 2021, n.p), nisto vemos tanto em Alaíde Costa, que foi empregada doméstica por muitos anos, quanto em Johnny Alf, que mesmo tendo estudado em um importante colégio carioca e tido formação conservatorial em música, eles não deixaram de ter altos e baixos econômicos e em relação ao sucesso e apagamento na música.

Falando na live sobre a canção “Escuta” (1953/1961), nº 8 na Tabela 1, Alaíde explicita também esta questão: “Aí, eu ia para os programas de calouros cantar as músicas de Johnny Alf. Eu ganhava os prêmios, mas as pessoas falavam assim ‘Ah, você canta bem, mas você não tem voz, e não sei quê’, aquelas coisas todas, né? Que a gente já sabe...”, a cantora quase chega a falar do teor racista que não lhe garantia a ascensão musical e econômica, mas ela o fez de modo sutil, com personalidade tímida, ou como diriam Silva, Conceição e Silvestre (2019):

Alaíde fez seu próprio caminho, negando-se para afirmar-se. Sua elaboração subjetiva e interpretativa enquanto mulher e intérprete negra, que mesmo distante do estereótipo de “negra raivosa” lhe concedeu honra enquanto modelo de rompimento das categorias musicais exclusivas de mulheres negras, e na aparente tranquilidade se fez ouvida e apreciada (Silva; Conceição; Silvestre, 2019, n.p).

Estas mesmas autoras salientam:

Ao traçarmos os recortes de gênero e raça no meio musical, nos deparamos com impedimentos às sujeitas mulheres negras não somente na inserção ao mercado, remuneração digna, dentre outras barreiras; como também na classificação de sua arte, da sua liberdade de escolha e criação (Silva; Conceição; Silveira, 2019, n.p).

Cabe salvaguardar que a condição de artista vítima muitos que na arte buscam sua profissão e sustento, e a negritude parece trazer especificidades relativas à gravidade no que diz respeito ao reconhecimento tanto da artisticidade quanto da profissionalização, e a relação entre realidade e ficcionalidade se instaura em deslegitimação da última por conta do racismo.

Sobre o racismo, aludindo à canção “Ilusão à toa” (1960), nº 3 na Tabela 1, Alaíde diz:

Então, eu muito louca, querendo coisas diferentes, aprendi várias canções do Johnny, e comecei a cantar em programas de calouros, e ninguém dava bola. É porque tinha que ser aquelas coisas da época [as gravadoras queriam as pessoas negras cantando samba], mas tudo bem! E “Ilusão à toa” virou um clássico do Johnny ao passar dos anos (Transcrição das falas da *live*, 2023).

Compreende-se que as vozes negras se insurgem, contrapõem-se aos lugares pré-determinados, uma vez que os estereótipos reforçam as subvalorizações destas protagonistas. Há uma subclassificação da mulher negra artista no campo da cultura midiática, reforçando as desigualdades, contudo “as intérpretes negras brasileiras, as arautas da música brasileira, com suas singularidades e seus timbres únicos, por meio de suas vozes, trazem a representatividade de uma coletividade, valorizando aspectos de resistência, autopreservação e seus confrontos” (Silva; Conceição; Silvestre, 2019, n.p).

Explicando a penúltima música da apresentação, número 9 da Tabela 1, “Rapaz de bem” (1951/1952), Alaíde fala do contexto em que estava sendo gerada a bossa nova:

Então, os meninos da bossa nova iam lá em uma boate chamada Plaza, no Rio, para ouvir Johnny Alf. E ele foi quem começou toda essa história de música moderna. Eu nem chamaria bossa nova, eu chamaria de uma música moderna, música diferente, mas um dia apareceu como bossa nova. E “Rapaz de bem”, uma das músicas mais conhecidas do Johnny... Esses meninos que eu falo, são os meninos que eu fui conhecer através do João Gilberto, Oscar Castro Neves, que eu gosto muito, adoro, e tive a honra de gravar várias coisas dele. E meu maior sucesso é com uma música do Oscar Castro Neves. E esses meninos eram o Oscar, o Carlinhos Lira, Ronaldo Bôscoli e outros, também não dá para falar de todos. Mas esses meninos iam ouvir o Johnny Alf lá na boate Plaza. Aprenderam muito com o mestre, mas, esquisito, né, porque quando se fala da bossa nova, não se fala do Johnny, não! (Transcrição das falas da *live*, 2023).

Assim, tanto na “negra bossa nova” arvorada pelo Museu Afro Brasil em 2020 quanto no show “A Grande Noite - Bossa Nova”, no Carnegie Hall em 2023, pode-se compreender:

É uma espécie de reparação histórica. Explica-se: a cantora de 87 anos, uma das maiores vozes da bossa-nova e que, ao lado de Johnny Alf sofreu um apagamento pelo movimento, causado, por preconceito - ou racismo velado - que ditava que pessoas negras não podiam cantar um ritmo tão rebuscado e “sofisticado” como a bossa nova. E, quando a apresentação em Nova York aconteceu [em 1962], ela não foi convidada (Jornal o Globo e Revista Vogue, publicada em 08/10/2023¹⁰).

¹⁰ Este trecho da reportagem faz referência ao segundo evento, mas pareceu passível de expansão para ambos. Disponível: < <https://vogue.globo.com/cultura/musica/noticia/2023/10/apagada-pela-bossa-nova-alaide-costa-se-apresenta-em-show-tributo-em-nova-york.ghtml> >. Acesso: 26/11/2023.

A “*Live Alaíde Costa canta Johnny Alf: negra bossa nova*” termina então com a música “O que é amar” (1953/1961), nº 10 na Tabela 1, que por meio da letra da canção pode-se ler: “Quis controlar meu coração, mas foi tão grande a emoção. De sua boca ouvi dizer ‘quero você’. Quis responder, quis lhe abraçar, tudo falhou, porém você me segurou e me beijou. Agora eu posso argumentar, se perguntarem o que é amar: é só olhar, depois sorrir, depois gostar.”

Nesta canção há a evidenciação de realização do amor e de uma atualíssima versão do amar, como sinônimo de gostar, ao que Alaíde Costa comentou na *live*: “Muita gente acha que ‘O que é amar’ é de hoje, mas não! É de 1953”. Ainda assim, segundo Johnny Alf, esta pérola negra da bossa nova foi composta diante da seguinte condição:

Fiz “O que é Amar” na casa do Vítor Freire. Eu não tinha piano e nos fins de semana ia para a casa dele tocar. Me concentrava, porque estava com aqueles problemas de casa que me botavam na fossa. Eu bebia muito, e quando a gente está numa dessas fases e senta no piano, logo sai alguma coisa. Veio letra e música, tudo junto (Rodrigues, 2012, p. 27).

Em sua “fossa” bossa-novista, Johnny Alf, homem negro e homossexual, ficcionalmente constituiu esta canção metafórica e sublime diante do “amor que não ousava - até muito pouco tempo - dizer seu nome”; e seu corpo e voz, já na década de 1950, explicitaram pessoal e coletiva, discreta e potente, a homoafetividade em sentido romanticamente moderno e positivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar a “*Live Alaíde Costa canta Johnny Alf: negra bossa nova*” transmitida e disponibilizada pelo canal no Youtube do Museu Afro Brasil, nisto suscitando a noção de corporalidade musical (Schroeder, 2006 e 2010; Mariano; Schroeder, 2023), escrevivência (Evaristo, 2008 e 2020), e vozes negras (Silva; Conceição; Silvestre, 2019; Silva, 2020 e 2021), evidenciou-se que a produção de sentidos mediante o corpo, instrumento e canto instauraram a necessidade de religar, tencionar ou superar dicotomias ou falsas oposições naquilo que diz respeito à negritude e ao gênero estetizados e politizados na música.

Compreende-se também que o racismo e o machismo, em parte, deslegitimaram a artisticidade de certas pessoas negras, o que implica em ter de se perceber os processos socioculturais de sucesso e de apagamentos destas agências, isto nos âmbitos afetivos, estéticos, coletivos e biográficos, em vivências, pormenorizando-se os meandros da ficcionalidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASILEIRAS, Leituras. *CONCEIÇÃO EVARISTO, Escrivivência*. Youtube, fev., 2020. Disponível: < <https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxevY> >. Acesso: 27/11/2023.

CONCEIÇÃO Evaristo, Depoimento no I Colóquio de Escritoras Mineiras. *Literafro, Letras - UFMG*. Belo Horizonte, maio, 2009. Disponível: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>>. Acesso: 18/11/2023.

EVARISTO, Conceição. Escrivivências da afro-brasilidade: história e memória. *Releitura*, Belo Horizonte, n° 23, p. 5-11, nov., 2008.

MARIANO, Hugo R.; SCHROEDER, Jorge L. O conservatório mediante a corporalidade musical e os estudos de gênero. *XXXIII Congresso da Anppom*, out., 2023 (No prelo).

RODRIGUES, João C. *Johnny Alf: duas ou três coisas que você não sabe* (Coleção Aplauso Música). São Paulo: Imprensa Oficial, 2012.

SCHROEDER, Jorge L. *Corporalidade musical: as marcas do corpo na música, no músico e no instrumento*. 229p. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Unicamp, 2006.

SCHROEDER, Jorge L. Corporalidade musical na música popular: uma visão da performance violonística de Baden Powell e Egberto Gismonti. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, p.167-180, 2010.

SILVA, Marilda S.; CONCEIÇÃO, Ana C. S.; SILVESTRE, Paula C. G. Vozes negras de A a Z: Alaíde Costa e Zezé Motta. *XV ENECULT*. Salvador – BA, 2019.

SILVA, Marilda S. Genealogia da intérprete negra na Música Popular Brasileira: vozes negras importam. *44º Encontro Anual da ANPOCS*, 2020.

SILVA, Marilda S. Intérpretes negras na Música popular Brasileira: vozes dissonantes. *ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História*. Rio de Janeiro – RJ, 2021.

SOUZA, Diego A. *Fluxos afros e indígenas e...: criações em devir*. 198p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Unicamp, 2019.