

O Apagamento de Johnny Alf, Leny Andrade e Alaíde Costa no caldeirão de preconceitos da bossa nova e sambajazz

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: Música e Pensamento Afrodiaspórico

Glaw Nader
UFMG

glaw.nader@gmail.com

Bolsista CAPES

Fausto Borém
UFMG

faustoborem@gmail.com

Resumo. Este artigo analisa os mecanismos de visibilidade desigual e apagamento histórico enfrentados por Johnny Alf, Leny Andrade e Alaíde Costa na consolidação da bossa nova e do sambajazz. Com base em conceitos como apropriação cultural (William, 2020), racismo estético (Xavier, 2025), pensamento afrodiaspórico e música (Sodré, 2022) e pacto narcísico da branquitude (Bento, 2022), discute-se como os meios de comunicação contribuíram para a invisibilização de contribuições negras ao gênero. Embora sustentados por elementos da diáspora africana, a bossa nova e o sambajazz foram moldados por hierarquias raciais e outros marcadores de exclusão — como misoginia, homofobia e gordofobia. A pesquisa, apoiada na literatura de textos, entrevistas em vídeos, fotos, registros fonográficos, evidencia a centralidade estética e histórica desses artistas e propõe uma revisão crítica das narrativas consagradas, contribuindo para reconfigurar os paradigmas de modernidade musical brasileira.

Palavras-chave: Bossa nova, Racismo na MPB, Johnny Alf, Leny Andrade, Alaíde Costa.

The Erasure of Johnny Alf, Leny Andrade and Alaíde Costa in the Cauldron of Prejudices of Bossa Nova and Sambajazz

Abstract. This article analyzes the mechanisms of unequal visibility and historical erasure faced by Johnny Alf, Leny Andrade, and Alaíde Costa in the consolidation of bossa nova and sambajazz. Drawing on concepts such as cultural appropriation (William, 2020), aesthetic racism (Xavier, 2025), Afro-diasporic thought and music (Sodré, 2022), and the narcissistic pact of whiteness (Bento, 2022), it discusses how the media contributed to the invisibilization of Black contributions to the genre. Although sustained by elements of the African diaspora, bossa nova and sambajazz were shaped by racial hierarchies and other markers of exclusion—such as misogyny, homophobia, and fatphobia. The research, supported by text literature, video interviews, photos, and phonographic recordings, highlights the aesthetic and historical centrality of these artists and proposes a critical



review of established narratives, contributing to reconfiguring the paradigms of Brazilian musical modernity.

Keywords: Bossa nova, racism in Brazilian Popular Music, Johnny Alf, Leny Andrade, Alaíde Costa.

Reflexões Iniciais

A bossa nova e o sambajazz ocupam lugar central na história da música popular brasileira, reconhecidos por sua complexidade, estética e pela projeção de seus principais representantes no Brasil e no exterior. Contudo, as narrativas consagradas sobre esses movimentos foram construídas a partir de uma perspectiva que privilegiou artistas brancos, relegando ao segundo plano a atuação de músicos negros igualmente fundamentais, como Johnny Alf, Leny Andrade e Alaíde Costa.

Embora tenham emergido de matrizes afrodiáspóricas, esses gêneros foram embranquecidos tanto em sua imagem pública quanto na historiografia musical. Em vez de serem compreendidos como desdobramentos de sonoridades negras enraizadas na cultura afro-brasileira, foram apresentados como inovações de segmentos sociais brancos de classe média, invisibilizando a centralidade das contribuições negras, mesmo em espaços marcadamente atravessados pela negritude.

Esse processo não se restringiu à indústria fonográfica e à historiografia musical, mas também se estendeu à educação musical brasileira do século XX. Como observa Sodré (2022, p. 186), tal educação desconsiderou o país enquanto nação soberana e manteve uma lógica de colonização cultural, consolidando valores da metrópole, como o racismo e a racialização. Dessa forma, contribuiu ativamente para a invisibilização, o apagamento e a deslegitimação de formas de ser e estar no mundo relacionadas às músicas afrodiáspóricas.

Na esfera acadêmica, Bohlman e Radano (2000, p. 9) evidenciam como a musicologia e a etnomusicologia modernas se constituíram por meio do exotismo e do essencialismo dirigidos à “complexidade rítmica” dos povos africanos. A ênfase na diferença, em vez de promover reconhecimento, produziu um fetichismo nocivo, no qual a raça foi mobilizada como dispositivo de segregação.

Essa crítica também orienta a reflexão de Marcos Santos (2020, p. 20), que relata sua hesitação inicial em assumir a etnomusicologia como campo de pesquisa, diante do cansaço



histórico de ser reduzido, como homem negro, ao estatuto de “objeto de estudo”, à semelhança das narrativas sobre o “folclore do negro” ou o “problema do negro”. Ao afirmar-se como etnomusicólogo engajado em um pensamento afrodiaspórico, Santos explicita a virada epistemológica que ocorre quando pesquisados tornam-se pesquisadores, deslocando-se de objetos a sujeitos de conhecimento.

É nessa mesma direção que se coloca a primeira coautora deste trabalho e com a qual concorda o presente segundo coautor: combinar os papéis de mulher negra, artista e pesquisadora da música, defendendo a necessidade de assumir o protagonismo investigativo, rompendo com a lógica que folcloriza e interpreta a partir do olhar branco colonizador. Essa crítica converge com Stuart Hall (1990), para quem as identidades negras sempre estiveram submetidas a regimes coloniais de representação. O deslocamento necessário é o de uma fala dentro da diáspora, em que sujeitos outrora silenciados passam a narrar a si mesmos, instaurando epistemologias próprias.

Essa perspectiva remete a um padrão mais amplo de produção de conhecimento musical no Brasil: as existências afrodiaspóricas, historicamente exotizadas ou invisibilizadas pela educação musical e pela etnomusicologia, assumem hoje a condição de pesquisadoras e educadoras de si mesmas. Tal deslocamento reforça a urgência de repensar as narrativas musicais brasileiras à luz das vozes silenciadas.

Partimos, assim, do pressuposto de que o apagamento das contribuições negras nesses gêneros não é acidental, mas resultado de estruturas de poder que articulam o racismo estético (Xavier, 2025), o “pacto narcísico da branquitude” (Bento, 2022) e a apropriação cultural (William, 2020). Como observa William, a apropriação cultural envolve a extração simbólica de expressões artísticas de grupos subalternizados por grupos hegemônicos, sem o devido reconhecimento ou redistribuição de prestígio — dinâmica recorrente na música popular brasileira.

Autores como Souza (2023) apontam que, embora Johnny Alf, Leny Andrade e Alaíde Costa tenham desempenhado papel central na modernização da música brasileira, suas trajetórias são frequentemente subestimadas em obras de referência, como *Chega de Saudade* (Ruy Castro), *Eis aqui os bossa nova* (Zuza Homem de Mello) e *Uma história da música popular brasileira* (Jairo Severiano). Tais publicações mencionam os três artistas, mas não lhes



atribuem o devido protagonismo, mesmo diante de seu amplo reconhecimento entre os pares de seu meio profissional: músicos, arranjadores, produtores e críticos atuantes no período.

Apesar do pioneirismo e da excelência artística, esses intérpretes negros enfrentaram barreiras persistentes à visibilidade midiática e ao reconhecimento institucional. Enquanto figuras como João Gilberto, Tom Jobim e Elis Regina se tornaram ícones nacionais e internacionais, Alf, Leny e Alaíde foram atravessados por processos de apagamento vinculados ao racismo estrutural, à homofobia (no caso de Alf) e à gordofobia (no caso de Alf e Leny).

Este artigo, portanto, propõe uma análise crítica desse segmento da música popular brasileira, deslocando o foco dos nomes historicamente exaltados para três artistas negros cuja centralidade estética, histórica e simbólica foi sistematicamente negligenciada. Com base em estudos de Sodré (2022), Xavier (2025), Bento (2022), William (2020) e Souza (2023), buscamos repensar os critérios de consagração e contribuir para a reconfiguração dos paradigmas que sustentam a memória musical brasileira, reafirmando o protagonismo de Johnny Alf, Leny Andrade e Alaíde Costa nos processos de modernização que marcaram a MPB no século XX.

O Beco das Garrafas: Espaço de Encontro e Efervescência do sambajazz e da bossa nova

Localizado em Copacabana, zona sul do Rio de Janeiro, o Beco das Garrafas consolidou-se, entre as décadas de 1950 e 1970, como um importante espaço de experimentação da música popular brasileira. Casas noturnas como Bottle's Bar, Little Club e Bacará abrigaram apresentações marcadas pela improvisação, onde samba e jazz — ambos de matriz africana — inicialmente se friccionaram e, com o tempo, se fundiram, dando origem à bossa nova e ao sambajazz (Nader, 2025).

O Beco das Garrafas foi um celeiro para a nova geração musical que buscava romper com os formatos engessados da Era do Rádio, instaurando novos modos de cantar, tocar e se expressar (Nestrovski, 2013). Mais do que ponto turístico ou boêmio, o *Beco* configurou-se como espaço de afirmação artística, mas também de disputas simbólicas e de segregação racial velada.

Nesse cenário de fricção musical e social, atuavam músicos brancos e artistas afro-brasileiros como Johnny Alf, Leny Andrade e Alaíde Costa. Embora todos tenham circulado por esse circuito efervescente, seus percursos de visibilidade e consagração pública foram



profundamente distintos. Se Tom Jobim, João Gilberto e Elis Regina integraram o projeto de internacionalização da música brasileira, com participação em turnês internacionais, festivais, programas de rádio e televisão, consolidando-se como símbolos “naturais” da bossa nova, Alf, Leny e Alaíde, por outro lado, enfrentaram apagamento, marginalização e reconhecimento tardio (e até post-mortem, como é o caso de Alf), evidenciando o racismo estrutural e estético descrito por Xavier (2025).

Um aspecto importante a ser retomado, antes de passarmos à análise das narrativas individuais, é o entendimento do conceito de raça e da construção da identidade negra. Esse processo envolve tanto as percepções individuais dos sujeitos negros, acerca de suas estéticas, corpos e traços fenotípicos, quanto a imagem que é construída a partir de subjetividades e do olhar do outro (Xavier, 2024, p. 70). Essa perspectiva é fundamental para compreender as trajetórias de artistas como Johnny Alf, Leny Andrade e Alaíde Costa, cujas experiências de visibilidade, invisibilização e reconhecimento tardio foram moldadas por dinâmicas sociais e raciais complexas.

Johnny Alf: precursor da bossa nova e elo entre o samba e o jazz

Johnny Alf, batizado como Alfredo José da Silva, foi criado inicialmente apenas por sua mãe, uma viúva jovem e pobre no Rio de Janeiro que era querida pela família para a qual trabalhava. Alf lembra:

“...Minha madrinha estudou piano e violão; meu padrinho tocava cavaquinho muito bem, tentou tocar pistom; outro padrinho não tocava instrumento, mas gostava muito de música; minha tia tocava piano; outra tia tocava violino. Era um pessoal que curtia música para sarau, não por profissionalismo [...] comecei a aprender por pauta. Só toquei de ouvido quando tinha seis pra sete anos [...] Mais Chopin que Debussy. Gostava muito daquilo que eu fazia [...] Quando o pessoal lá de casa saía num domingo para visitar os parentes, eu trancava as janelas e ficava o dia inteiro ao piano” (Alf e Rodrigues, 2012 p.13-14)

A letra de seu samba *Rapaz de bem* de 1952, uma das primeiras canções no estilo que viria a ser a bossa nova no final daquela década, traz indícios de sua luta para não ser tratado como cidadão de segunda classe, mas como um intelectual, que estudou línguas estrangeiras (inglês e francês), piano “erudito” e pintura (Alf e Rodrigues, 2012 p.10, 20, 25 e 62):



“... Vê se mora no meu preparo intelectual [...]
Eu tenho casa, tenho comida
Não passo fome, graças a Deus
[...] Pra que que eu quero trabalhar?”

Figura 1 – Johnny Alf aos 20 anos com sua prima Maria Teresa (Joca) Queiroz no Sinatra-Farney Fã-Clube na Tijuca, Rio de Janeiro, em 1949.



Fonte: livro “Johnny Alf: duas ou três coisas que você não sabe” de João Carlos Rodrigues (2012). p. 19 – créditos do fotógrafo Acervo M.T. Queiroz.

A trajetória de Johnny Alf evidencia não apenas os apagamentos impostos a artistas negros na história da música popular brasileira, mas também os marcadores identitários que condicionaram sua visibilidade e recepção. Ao questionar poeticamente “Quem sou eu? Curiosa charada...” (Alf e Rodrigues, 2012, p. 5), o artista revela uma identidade complexa, atravessada por questões raciais, estéticas e de sexualidade. Em depoimento revelador, Alf associa diretamente sua orientação sexual à sua criação artística: “Meu homossexualismo¹ 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...” (Alf e Rodrigues, 2012, p. 95). Sua homossexualidade não apenas influenciava sua obra, mas também operava como uma lente de vigilância social, contribuindo para o silenciamento de sua figura pública em um meio marcado por normas excludentes.

¹ Na época de Johnny Alf, o termo “homossexualismo”, cujo sufixo sugere uma enfermidade que poderia ser curada, ainda não havia sido substituído por “homossexualidade”.

Esse apagamento torna-se ainda mais visível diante da projeção internacional de seus contemporâneos: “Mas foi nessa noite [21 de novembro de 1962] que deslancharam as carreiras internacionais de Tom [Jobim], João [Gilberto], [Carlos] Lyra e Sérgio Mendes, já que Bonfá já tinha a sua. Aí nos perguntamos: E o Johnny Alf, que começara tudo?” (Alf e Rodrigues, 2012, p. 51). A pergunta entre os colegas denuncia as lógicas de exclusão racial e sexual que moldaram o cânone da bossa nova, e convoca à revisão das narrativas que consagraram alguns nomes enquanto relegaram outros, apesar de suas contribuições decisivas.

Ainda que Tom Jobim o apelidasse de “Genialf” (Mendes, 2020, em [0:34]), reconhecendo sua inventividade, o próprio Jobim reforçou a centralidade de João Gilberto ao afirmar: “...não fosse João Gilberto, a Bossa Nova jamais teria existido...” (Jobim, 1990, apud Chediak, *Songbook Bossa Nova*, vol. 1). A declaração ilustra como a historiografia dominante tende a deslocar a origem da bossa nova para figuras mais aceitas no imaginário midiático, em detrimento de artistas como Alf, cuja relevância, embora reconhecida entre pares, foi sistematicamente marginalizada.

Pioneiro na construção da linguagem que viria a ser reconhecida como bossa nova, Johnny Alf é hoje considerado um dos nomes mais influentes da música popular brasileira pelos especialistas, mas praticamente relegado ao esquecimento pelo grande público. Com formação em música de concerto e forte influência do jazz — especialmente pela música de Cole Porter, George Gershwin e Nat King Cole —, Alf desenvolveu, entre as décadas de 1950 e 1960, um estilo singular que transitava entre o samba, o jazz e a canção romântica, antecipando traços estéticos mais tarde atribuídos ao novo movimento musical.

A compositora Joyce Moreno o reconhece como um dos precursores do movimento: “Acho ele o primeiro bossanovista de todos. [...] Ele nunca foi muito lembrado nessas efemérides todas da bossa nova, até porque ele era muito discreto, tímido. Mas acho que o tempo vai fazer justiça à importância dele” (Acervo o Globo, 2020). Nos anos de 1950, Johnny Alf chamava atenção na cena musical carioca por suas harmonias arrojadas e sua estética marcada pela influência do jazz. Segundo Carlos Lyra, um dos integrantes da primeira geração da bossa nova:

Conheci Johnny em 1954, quando ele tocava no Bar do Plaza, no Leme. Íamos todos para lá, Tom Jobim, João Gilberto, Silvinha Teles, Dolores Duran, Billy Blanco. A música dele era delicada, romântica, uma música *cool*, de influência



do jazz americano, que ele conhecia muito bem, e ele deixou isso para a bossa nova. (Acervo o Globo, 2020)

A relevância desse ambiente para a troca musical entre artistas é destacada por Livia Nestrovski, que observa:

[...] No fundo, mais que um local de trabalho propriamente dito, este ambiente foi o espaço privilegiado de uma intensa troca musical entre os instrumentistas, cantores e compositores, que, após seus próprios shows, ou mesmo nos intervalos entre os sets, iam assistir aos colegas dos clubes vizinhos. Johnny Alf, nos anos 1950, que se apresentava na boate do hotel Plaza da Av. Princesa Isabel tocando não só toda espécie de tema de jazz que chegasse ao Brasil como também suas próprias composições [...] tinha dentre seus seguidores Tom Jobim, Dolores Duran, João Donato, João Gilberto, Lucio Alves, Dick Farney, Paulo Moura, Baden Powell, e os ainda jovens Luiz Eça, Carlos Lyra, Sylvia Telles, Candinho, Durval Ferreira e Maurício Einhorn. (Nestrovski, 2013, p. 73)

A influência de Johnny Alf sobre seus contemporâneos foi significativa. Tom Jobim declarou ter se inspirado em *Rapaz de Bem* para compor *Desafinado*, gravada por João Gilberto em *Chega de Saudade* (1959), marco inaugural da bossa nova. Sérgio Ricardo também reconhece que “a síntese que João Gilberto fez vem de várias coisas, uma delas é o aprendizado com Johnny Alf” (Acervo O Globo, 2020). Esses registros desafiam a narrativa que atribui exclusivamente a João Gilberto a invenção do gênero, e ressaltam o real papel de Alf como figura fundacional do movimento.

Esse esforço de reparação simbólica insere-se nas discussões sobre racismo estrutural e apagamento na música brasileira. Homem negro e homossexual, Alf atuava em um ambiente dominado por artistas brancos, muitos da zona sul carioca. Apesar da admiração — e até apropriação — de sua música, seu reconhecimento institucional foi historicamente limitado, resultado do “pacto da branquitude” (Bento, 2022) e do racismo estético (Xavier, 2025). Como observa Bento (2022, p. 39), “essa omissão da resistência negra [...] na historiografia oficial nos mostra que precisamos entender sobre memória coletiva, mas também sobre amnésia coletiva [...] as sociedades escolhem o que querem lembrar e o que querem esquecer”.

Nos últimos anos, artistas, pesquisadores e veículos de imprensa têm reavaliado sua trajetória, reconhecendo Alf não apenas como precursor, mas como criador pleno de uma linguagem



inovadora, fundamental na gênese da bossa nova e do sambajazz, antes mesmo de sua legitimação midiática.

Leny Andrade: entre o “samba com algo a mais” e a resistência negra na bossa nova

A trajetória de Leny Andrade também exemplifica os apagamentos enfrentados por artistas negros na música brasileira. Sua presença singular — marcada por uma improvisação vocal sofisticada, domínio técnico e liberdade estética — contrastava com a marginalização imposta por um sistema que, como aponta Sanches (2023), resistia à ideia de uma mulher negra, da Zona Norte, representar a bossa nova. No imaginário racializado, a sofisticação harmônica e a intelectualidade das praias da Zona Sul eram associadas a artistas brancos, enquanto músicos negros eram restritos ao “instinto rítmico” e à “corporalidade”. Leny enfrentou esse enquadramento: “...driblar os obstáculos de querer ser cantora de bossa nova, portando voz aberta [...] e um tom de pele mais escuro que o bronze dos garotos de Ipanema” (Sanches, 2023).

Apesar de amplamente admirada por músicos e críticos, permaneceu à margem. Sua própria fala expõe os padrões excludentes da indústria cultural: “Tenho um metro e meio de altura, peso oitenta quilos e, portanto, não sou nenhum pedaço de beleza. Então, minha arma é minha sensualidade na voz” (Delanno, 2009, p. 77 apud Netrovski, 2013, p. 99). A observação revela como sua potência artística encontrou mais acolhimento no rádio — espaço centrado na escuta — do que em meios visuais dominados pela lógica da imagem.

Figura 2 – Leny Andrade entre sua mãe professora e pianista Dona Ruth e seu marido Carmelo (à esquerda), e seu pai Dr. Gustavo e a sogra Matilda (à direita).



Fonte: Leny Andrade: “Alma Mía. Coleção Aplauso Música” (2012). p. 124 - <https://aplausos.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.981/12.0.813.981.pdf>

A escolha estética de Leny Andrade constituiu também um posicionamento político. Como observa Sanches (2023), ela atuava “na contracorrente”, adotando repertório ligado ao jazz e à bossa nova — espaços que historicamente não contemplavam mulheres negras como ela, gorda e de baixa estatura, considerada “menos palatável” pela mídia. Seu *scatting*, inspirado em Dolores Duran, revela uma prática vocal localizada e identitária, distinta de modelos norte-americanos como Ella Fitzgerald.

Entre 1958 e 1965, sua improvisação expressa um discurso estético singular dentro do “sambop” brasileiro (Nestrovski, 2013). Apesar do talento reconhecido entre músicos, sua visibilidade na mídia foi limitada. Diferente de Nara Leão — celebrada antes mesmo de lançar um disco, em parte por atributos físicos como seus “joelhos bonitos” (Sanches, 2023) —, Leny não recebeu o reconhecimento devido no auge da bossa nova.

Seu reconhecimento ocorreu principalmente entre pares. Nelson Motta destacou que Leny “cantava como um instrumento” (Sanches, 2023), e Ronaldo Bôscoli qualificou sua performance com o trio Bossa 3 como um “samba com algo a mais”, referência à musicalidade jazzística. Segundo Bôscoli, citado por Nestrovski (2013, p. 94): “Para mim, ela passa a ser neste LP a maior cantora do Brasil. Ao menos para aqueles que sabem ouvir”.

Mesmo em canções de teor conservador, como *A Resposta* (Nonato Buzar), Leny subvertia os sentidos. Para Sanches (2023), sua interpretação transforma a canção em crítica à institucionalidade branca, independentemente do espectro político. Essa capacidade de reinterpretação é constitutiva da força do canto negro, e Leny Andrade permanece como uma das expressões mais contundentes dessa potência.

Alaíde Costa: trajetória, resistência e reconhecimento tardio na música popular brasileira

A Alaíde Costa é uma das figuras mais singulares da música popular brasileira. Mulher negra e de origem humilde, é reconhecida não apenas por sua voz, mas também por sua contribuição como compositora e atriz — facetas pouco conhecidas do grande público. Em entrevista, relembra o início de sua trajetória como compositora, ao lado de Vinícius de Moraes, que registrava suas melodias e, um dia, surpreendeu-a com letras que ele escreveu para duas delas, selando o início de uma parceria (Costa, 2023 em [4:34–5:26]).



Sua postura e seu canto desafiavam os padrões estéticos, raciais e de gênero impostos pelas mídias e pela indústria fonográfica dos anos de 1950 e 60. Como ela mesma relembra, foi chamada por um radialista de “uma negra querendo dar uma de May Britt”, atriz loira símbolo de um ideal eurocêntrico de beleza (Costa apud Rodrigues, 2023). A fala escancara o racismo dissimulado da época, que a marginalizava por transitar por gêneros musicais considerados “refinados”, como a bossa nova e o samba-canção.

Em depoimento de 2023, a cantora narra episódios de racismo explícito: foi preterida em um teste por ser “menos clarinha” que a concorrente, e soube por terceiros que, nos bastidores da bossa nova, era apelidada pejorativamente de “ameixa” (Costa, 2023, em [5:42–7:02]). Tais experiências revelam como sua presença foi sistematicamente deslegitimada, mesmo entre os que reconheciam seu talento.

Ao escolher um repertório introspectivo, marcado por harmonias densas e lirismo, Alaíde recusou o lugar estereotipado reservado às mulheres negras na música brasileira — o samba entendido como expressão “natural” da negritude. Essa decisão, que lhe custou visibilidade e oportunidades, foi também um exemplo de afirmação estética e política. Sua fala no comercial do whisky Johnnie Walker (2023) sintetiza essa postura: “As gravadoras disseram que era melhor uma mulher negra cantar samba, mas eu segui o caminho que eu acreditava”.

Essa recusa à normatividade imposta aos corpos negros e sua permanência artística, apesar dos apagamentos, fazem de Alaíde Costa uma voz fundamental da história da música brasileira. Sua trajetória ecoa as tensões entre pertencimento e marginalização que atravessam a experiência de muitos artistas negros no Brasil — especialmente aqueles que ousaram cantar fora dos limites impostos pelo racismo estético e estrutural.

Apesar de ter integrado o elenco da gravadora Odeon, a mesma de João Gilberto, e de ter participado do histórico LP *Chega de Saudade* (1959), interpretando *Tu e Eu* (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli), Alaíde Costa nunca foi plenamente acolhida pelo núcleo central da bossa nova. Em entrevista concedida por Alaíde durante o festival Urban Afro Jazz, em Belo Horizonte, no dia 19 de novembro de 2024, a cantora compartilhou:

Antes faziam os movimentos e nunca me convidavam pelo fato de eu cantar uma música diferenciada do que normalmente os negros cantam. Então, é gratificante demais, hoje, ter o reconhecimento das pessoas jovens como as organizadoras desse evento. (Costa, 2024)



Alaíde Costa enfrentou silenciamentos decorrentes de sua recusa em se adequar aos estereótipos da musicalidade negra impostos pela indústria. Ao cultivar um repertório marcado pelo lirismo, pela harmonia densa e pela introspecção, desafiou expectativas racializadas de sua época. O disco *Alaíde Costa e o Quarteto* (1973), gravado com o Quarteto em Cy e arranjado por Luiz Eça, ilustra sua proposta estética singular. Ignorado pelo mercado à época, foi relançado décadas depois como obra *cult*, conquistando seu valor artístico, embora os longos anos de invisibilidade não possam ser ignorados.

Nos anos 2000 e 2010, Alaíde foi redescoberta por artistas de novas gerações, como Lenine, Criolo e Emicida. Participações em álbuns de colegas, a produção de *O Que os calos dizem sobre mim* por Emicida (Novaes, 2022) e homenagens, como no Prêmio da Música Brasileira (Ferreira, 2023), evidenciam sua centralidade na música brasileira. Hoje, aos 89 anos, permanece ativa, e sua trajetória — marcada por resistência silenciosa — revela o potencial subversivo da arte diante das estruturas excludentes do mercado fonográfico.

No contexto de um racismo matizado pelo colorismo, Alaíde — considerada “retinta” — teve presença ainda mais restrita em espaços midiáticos guiados pela lógica da imagem. Sua personalidade reservada foi lida como obstáculo, como relata seu biógrafo Ricardo Santhiago: Alaíde jamais teve apoio familiar para seguir uma carreira considerada “sofisticada demais para uma mulher negra”. Ao tocar no assunto, sua voz falhava: “Mesmo que eu quisesse contar, eu não posso” (Santhiago, 2018, p. 604–605). O relato evidencia como o preconceito racial operou de forma íntima e profunda, moldando sua trajetória artística e pessoal.

Figura 3: Da esquerda para a direita - Marisa Gata-Mansa, Sylvinha Telles, Alaíde Costa (semi-escondida atrás de um coqueiro) e Dolores Duran.



Fonte: Revista *Manchete*, 18 de jul. 1959, p.100. Hemeroteca Digital Brasileira.

Conclusão

Revisitar a bossa nova e o sambajazz pelas trajetórias de Johnny Alf, Leny Andrade e Alaíde Costa permite questionar os processos de consagração que moldaram a história da música popular brasileira no século XX. Ao deslocar o foco das figuras tradicionalmente exaltadas — como Tom Jobim, João Gilberto e Elis Regina — para artistas negros cuja centralidade foi sistematicamente negada, tornam-se evidentes os mecanismos de exclusão racial presentes tanto na indústria fonográfica quanto na historiografia musical.

Reivindicar a relevância de Alf, Leny e Alaíde vai além de uma reparação histórica: trata-se de reconhecer o valor estético e político de suas obras e de construir narrativas mais inclusivas. Este estudo propõe fomentar uma escuta mais justa, que valorize a diversidade e confronte as hierarquias raciais que ainda atravessam o campo musical.

Reexaminar os privilégios associados ao Beco das Garrafas e outros redutos da bossa nova e do sambajazz não é apenas resgatar um período marcante, mas também tensionar discursos hegemônicos e abrir espaço para outras vozes que compuseram aquele ambiente criativo com igual excelência e inovação. Nesse gesto, este artigo alinha-se com a necessidade de interromper processos que ambigüamente reconhecem, mas também desfazem e deslegitimam existências afrodiáspóricas. Ao recolocar Johnny Alf, Leny Andrade e Alaíde Costa no centro da narrativa, reafirma-se não apenas sua relevância histórica, mas o direito de escrevermos nossas próprias histórias musicais desde dentro da diáspora.

Referências

ACERVO O GLOBO. Pioneiro da bossa nova, Johnny Alf foi referência para músicos como Tom Jobim. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 mar. 2020. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com>.

ALF, Johnny; RODRIGUES, João Carlos. *Johnny Alf: duas ou três coisas que você não sabe*. Organizado por Rubens Ewald Filho. São Paulo: Imprensa Oficial, 2012. 124 p. <https://aplausosimprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.972/12.0.813.972.pdf>

ANDRADE, Leny; RIBAS, Regina. *Leny Andrade: Alma Mía*. Coleção Aplauso Música. Organizado por Rubens Ewald Filho. São Paulo: Imprensa Oficial, 2012. 124 p. <https://aplausosimprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.981/12.0.813.981.pdf>



BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

COSTA, Alaíde. *Entrevista de Alaíde Costa concedida a Glaw Nader*. Belo Horizonte, 19 novembro, 2024. [Entrevista de 3 min realizada nos bastidores do festival Urban Afro Jazz].

COSTA, Alaíde. Alaíde Costa: série cada voz (2023). Vídeo de 7 minutos e 53 segundos, postado por Itaú Cultural em 13 de novembro de 2023. In: https://www.youtube.com/watch?v=oQhfOQyM_hI&t=423s.

COSTA, Alaíde; SANTHIAGO, Ricardo. *Alaíde Costa: faria tudo de novo*. Coleção Aplauso Música. Organizado por Rubens Ewald Filho. São Paulo: Imprensa Oficial, 2013. 124 p.

HALL, Stuart. *Cultural identity and diaspora*. In: Rutherford (org): *Identity, community, culture and difference*. Lawrence and Whishart, 1990. p. 222-237.

MENDES, Flavio. *Rapaz de Bem (Johnny Alf), O ARRANJO #11 (English subtitles)*. Vídeo de 15 minutos e 10 segundos, postado em 19 de agosto, 2020 por Flávio Mendes. In: <https://www.youtube.com/watch?v=TYRHVgSxfus>

NADER, Glaw. *Entre o Samba e o Jazz: a improvisação vocal da Copacabana dos anos 1950 a 1970*. Editora Appris, 2025. 120 f.

NOVAES, Tomás. *No auge aos 86: Alaíde Costa lança disco produzido por Emicida*. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/coluna/tudo-de-som/alaide-costa/>

NESTROVSKI, Livia Scarinci. *Sambop: o scat singing brasileiro a partir da obra de Leny Andrade (1958-1965)*. 2013. 186 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), Rio de Janeiro, 2013.

SANCHES, Pedro Alexandre. Leny Andrade, a bossa negra. *Farofafá*, postado em 26 julho, 2023. Disponível em: <https://farofafa.com.br/2023/07/26/leny-andrade-a-bossa-negra/>.

SANTHIAGO, Ricardo. *Onde não há pecado nem perdão: evocações da voz na memória e na cultura. Distúrbios de Comunicação*. V.30, n.3, setembro. São Paulo: USP, 2018, p.595-606. <https://revistas.pucsp.br/index.php/dic/article/view/33406>

SANTOS, Marcos dos. *Perspectivas etnomusicológicas sobre Batuque: racialização sonora e ressignificações em diáspora*. 2020. 272 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2018. p.329-345.



SODRÉ, Luan. Os Estudos das Práticas Musicais Afrodiaspóricas: uma reflexão sobre como dizem que temos que ser. In: SANTOS, Eurides; SODRÉ, Luan & SANTOS, Marcos. *Música e Pensamento Afrodiaspórico*. Diálogos Insubmissos, 2022. Capítulo. 177-204. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/ebooks/index.php/pmb/catalog/view/36/15/149-1>. Acesso em: 27 de ago de 2025.

SOUZA, Clarissa Lotufo de. *A Bossa é negra: reconstruindo a identidade racial da bossa nova*. Foz do Iguaçu: Unila, 2023 (Mestrado em Estudos Latino-Americanos)

VICTOR, Daniel. Johnny Alf, o pai negro e gay da bossa nova, pelo olhar de sua grande amiga Alaíde Costa. *Observatório G*, 8 jun. 2024. Disponível em: <https://observatoriog.com.br/colunas-old/daniel-victor/johnny-alf-o-pai-negro-e-gay-da-bossa-nova-pelo-olhar-de-sua-grande-amiga-alaide-costa/>

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

XAVIER, Seu João. *Racismo estético: decolonizando mentes*. 1. ed. São Paulo: Editora Jandaíra, 2025.

