

A canção *Alfonsina y el mar* pelo prisma da MPB: a interpretação de uma zamba argentina pela cantora Simone no álbum *Corpo e alma*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE PESQUISA

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Daniel Menezes Lovisi
Universidade Federal de Uberlândia
daniel.lovisi@ufu.br

Resumo. Este trabalho teve como objetivo investigar os processos de significação potencialmente suscitados pela canção argentina *Alfonsina y el mar* tanto em sua primeira gravação, realizada por Mercedes Sosa, quanto no arranjo gravado pela cantora brasileira Simone. Inicialmente realizou-se um processo de revisão bibliográfica a fim de se compreender a ascensão de uma música popular de raízes folclóricas na Argentina em meados do século XX. Em seguida, passou-se a análise da canção, gravada primeiramente em 1969 no álbum *Mujeres argentinas*, para assim chegar à versão da cantora brasileira, lançada no ano de 1982. Através da análise do arranjo, bem como da contextualização do cenário político do Brasil no início da década de 1980, concluiu-se que a versão de Simone reforçou o vínculo da MPB com movimentos latino-americanos de canção de protesto e promoveu uma aproximação com a música do país vizinho por uma via menos comum no Brasil, dando destaque aos ritmos do interior alçados a depositários da identidade nacional naquele país.

Palavras-chave. Música latino-americana; MPB; Música folclórica argentina; Zamba

Title. *The song *Alfonsina y el mar* from MPB perspective: the interpretation of an argentinian Zamba by brazilian singer Simone in the LP “Corpo e alma”*

Abstract. This study aimed to investigate the processes of signification potentially aroused by the Argentine song *Alfonsina y el mar*, both in its first recording, performed by Mercedes Sosa, and in the arrangement recorded by the Brazilian singer Simone. Initially, a bibliographical review was carried out in order to understand the rise of a popular music with folkloric roots in Argentina in the mid-twentieth century. Next, the song, first recorded in 1969 on the album *Mujeres argentinas*, was analyzed in order to arrive at the version by the Brazilian singer, released in 1982. Through the analysis of the arrangement, as well as the contextualization of the political scenario in Brazil in the early 1980s, it was concluded that Simone's version reinforced the link between MPB and Latin American protest song movements and promoted an approximation with the music of the neighboring country in a way that is less common in Brazil, highlighting the rhythms of the interior that were elevated to the repositories of national identity in that country.

Keywords. Latin-american Music; Brazilian Popular Music; Arrangement; Argentinian Folk-Music; Zamba

Introdução

O desejo de entender as transformações vividas por uma canção no decurso do tempo e nos diferentes contextos sociais, políticos e culturais por onde passa foi o fator motivador deste trabalho. Nas páginas que se seguem, tive como objetivo reunir elementos que permitissem compreender como a canção argentina *Alfonsina y el mar*, gravada em 1969 por Mercedes Sosa, cruzou a fronteira para entrar no repertório da cantora Simone, uma das mais representativas da MPB, e de que forma a nova interpretação e realocação da música adicionaram outras camadas de sentido à composição.

***Alfonsina y el mar* e a ascensão da música popular de raiz folclórica na Argentina**

As décadas de 1940 e 1950 na Argentina foram marcadas pelo êxodo rural de populações em busca de melhores condições de vida que, ao chegar aos centros urbanos do país, levaram consigo a cultura do interior e os ritmos do cancionero folclórico, composto por zambas, chacareras, cuecas, vidalas, dentre outros gêneros (GARCIA, 2015). Além dos deslocamentos populacionais internos, a Argentina já havia recebido milhares de imigrantes europeus no início do século XX, sobretudo nos estados da região litorânea¹ e na capital, Buenos Aires. Desde então, esse cenário havia fermentado importantes debates sobre a formação da identidade nacional (CRISTIÁ, 2022, p. 34) que se seguiram nas décadas seguintes e nos quais a música popular desempenhou um papel central.

Embora as discussões sobre a construção da identidade argentina tivessem começado ainda no final do século XIX, foi no primeiro governo do presidente Juan Domingo Péron, entre 1946 e 1955, que os gêneros folclóricos foram de fato instrumentalizados no sentido de moldar uma identidade cultural nacional pautada na valorização do universo rural, entendido como livre da “contaminação” de estrangeirismos (GARCIA, 2015). Neste período, os meios de comunicação, como o rádio e as revistas, foram fundamentais ao pautarem na sociedade temas relacionados à cultura nativa e ao folclore nacional.

No que concerne à música, o que se viu foi o interesse de muitos artistas pelas manifestações da cultura popular, marcando um período conhecido como “o boom do folclore” (1940-1960), no qual Cristiá (2022, p. 41) reconhece um processo de codificação artística e cultural das negociações que estavam em curso no país sobre temas como nação, classe e identidade.

¹ Os estados, ou províncias da região litorânea estão situados na parte nordeste do território do país. Fazem parte desta região, os estados de Formosa, Chaco, Misiones Corrientes, Entre Ríos e Santa Fé. Informação disponível em: https://emexi.cancilleria.gob.ar/userfiles/Newsletter_Noviembre_2012.pdf. Acesso em 27 jul. 2024.

Compositores como Ariel Ramírez (1921-2010) foram diretamente afetados pelos processos de formação da argentinidade e fizeram com que suas obras se tornassem canais para sua formulação e transmissão. Em 1968, o pianista se juntou ao advogado e historiador Félix Luna (1925-2009) para trabalhar na elaboração de um álbum especialmente dedicado a homenagear personagens femininas reais e ficcionais que representavam a história e a identidade argentina. A intérprete escolhida para dar voz às personagens foi Mercedes Sosa (1935-2009), que nas décadas seguintes firmou-se como uma das mais importantes cantoras do país.

Ainda que o disco homenageasse mulheres a partir de uma perspectiva de compositores homens, Cristiá (2022, p. 38) reconhece que *Mujeres argentinas* foi responsável por iniciar um panteão simbólico de heroínas nacionais, todas elas homenageadas por meio de gêneros musicais populares vinculados ao folclore, portanto, ligados a uma ideia de identidade nacional. Entre as personagens retratadas no álbum estava Alfonsina Storni (1892-1938), poetisa premiada e militante política em prol do voto feminino, que após ser diagnosticada com um câncer, vivenciou longo período de depressão até cometer suicídio lançando-se ao mar na cidade de Mar del Plata, aos 46 anos.

*Alfonsina y el mar*² foi composta no ritmo da zamba, gênero de dança e música proveniente da região noroeste da Argentina, que se espalhou também por outras regiões do país nos anos do “boom do folclore”. A pesquisadora Isabel Aretz (2008) classificou-a no leque das “danças vivazes”, entre as quais estão também a cueca, o gato, a chacarera, dentre outras. A coreografia é executada por homens e mulheres organizados em pares que agitam lenços nas mãos enquanto executam os passos (p. 184)³.

Para compreender a zamba como forma musical recorreremos ao trabalho do violonista e estudioso do folclore argentino, Juan Falú (2011), que organizou um quadro contendo o resumo da organização formal da zamba, reproduzido a seguir⁴:

² A gravação de referência, de Mercedes Sosa no álbum *Mujeres argentinas*, pode ser consultada no link: https://www.youtube.com/watch?v=8nPHADT10dI&list=PL7xhze77UipubMaHxw_fmCpXxu3m6nm2j&index=5. Acesso em 13 jun. 2024.

³ Aretz considera que a provável origem do nome zamba seja a dança zamacueca, registrada desde as primeiras décadas do século XIX na Argentina e no Chile. A zamacueca teria dado origem não só ao nome zamba, mas também à cueca, forma de dança e gênero musical de grande importância no Chile. A mesma matriz ganharia outra derivação no Peru, a marinera (2008, p. 183).

⁴ Os termos do quadro foram traduzidos para o português pelo autor do trabalho.

Quadro 1 – Organização formal da zamba

INTRO	A			A			B		
	Antecedente	Consequente	Consequente	Antecedente	Consequente	Consequente	Antecedente	Consequente	Consequente
	4	4	4	4	4	4	4	4	4
8 compassos	12			12			12		
Repete-se a forma									

Fonte: livro digital “Cajita de Música Argentina” (2011)

Ao realizar a experiência de confrontar a organização formal da canção *Alfonsina y el mar* com o Quadro 1, observo que há uma adequação quase integral da composição ao modelo divulgado por Falú, conforme o Quadro 2, que contém a organização formal e a letra da canção, permite verificar:

Quadro 2 – Organização formal da canção *Alfonsina y el mar*

PRIMEIRA PARTE									
INTRO	A			A			B		
	Antecedente	Consequente	Consequente	Antecedente	Consequente	Consequente	Antecedente	Consequente	Consequente
	4	4	4	4	4	4	4	4	4
8 compassos	12			12			12		
	<i>Por la blanda arena que lame el mar</i>	<i>Um sendero solo de pena y silencio llegó</i>	<i>Y un sendero solo de pena y silencio llegó</i>	<i>Sabe Diós qué angustia te acompañó</i>	<i>Para recostarte arrullada en el canto de las</i>	<i>La canción que canta en fondo oscuro del mar</i>	<i>Te vas Alfonsina con tu soledad</i>	<i>Una voz antigua de viento y de sal</i>	<i>Y te vas hacia allá como en sueños</i>
	<i>Su pequeña huella no vuelve más</i>	<i>Hasta el agua profunda</i>	<i>Hasta la espuma</i>	<i>Qué Dolores viejos calló tu voz</i>	<i>Caracolas marinas</i>	<i>La caracola</i>	<i>¿Qué poemas nuevos fuiste a buscar?</i>	<i>Te requiebra el alma y la está llevando</i>	<i>Dormida, Alfonsina, vestida de mar</i>
SEGUNDA PARTE									
INTERLÚDIO	A			A			B		
	Antecedente	Consequente	Consequente	Antecedente	Consequente	Consequente	Antecedente	Consequente	Consequente
	4	4	4	4	4	4	4	4	4
8 compassos	12			12			12		
	<i>Cinco sirenitas te llevarán</i>	<i>Y fosforescentes caballos marinos harán</i>	<i>Y los habitantes del agua van a jugar</i>	<i>Bájame la lámpara un poco más</i>	<i>Y se llama èl no le digas que estoy</i>	<i>Y se llama èl no le digas nunca que estoy</i>	<i>Te vas Alfonsina con tu soledad</i>	<i>Una voz antigua de viento y de sal</i>	<i>Y te vas hacia allá como en sueños</i>
	<i>Por caminos de algas y de coral</i>	<i>Uma ronda a tu lado</i>	<i>Pronto a tu lado</i>	<i>Déjame que duerma, nodriza, en paz</i>	<i>Dile que Alfonsina no vuelve</i>	<i>Di que me he ido</i>	<i>¿Qué poemas nuevos fuiste a buscar?</i>	<i>Te requiebra el alma y la está llevando</i>	<i>Dormida, Alfonsina, vestida de mar</i>

Fonte: elaborado pelo autor

Recorro ao trabalho de Cintia Cristiá (2022) para apontar a seguir alguns dos pontos mais relevantes da composição. Inicialmente, destaco o processo de “argentinização” de Alfonsina Storni operado na canção. Por meio da associação de sua história com o ritmo da

zamba, que evoca a ruralidade e a cultura campesina como elementos constituintes da identidade argentina, o compositor Ariel Ramírez contribuiu para um processo de vinculação mais forte de Storni com o país. Esta ação é compreensível dado que a poetisa era filha de imigrantes, tendo ela mesma nascido na Europa e se mudado com a família para a América do Sul ainda na infância. Assim, em um LP que tinha por objetivo louvar as heroínas nacionais, tal processo tem importância por criar uma identificação mais explícita entre a personagem e a audiência argentina.

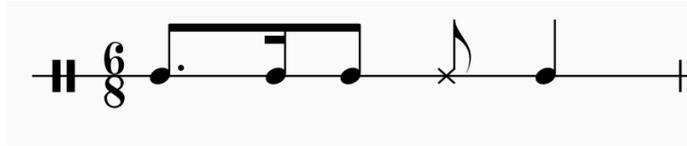
Outro ponto que merece destaque é a força da interpretação de Mercedes Sosa. Para Cristiá (p.31), a performance repleta de nuances realizada pela cantora e, também, sua persona pública, ou seja, sua imagem transmitida para a audiência, resultaram em uma representação enfática de Storni como uma heroína feminista. Cristiá enfatiza o fato de Sosa entrelaçar de maneira bastante forte seus valores políticos e morais com sua vida e carreira artística. Nascida em San Miguel de Tucumán, no noroeste do país, e identificada com a cultura do interior, a cantora trouxe força simbólica para o projeto do álbum e, claro, para a canção *Alfonsina y mar*. Soma-se a isso a importância de Sosa ter sido um dos pilares do movimento da *Nueva Canción*, participando do manifesto *Nuevo cancionero*, lançado em 1963 em defesa da música popular de inspiração folclórica.

Mercedes Sosa foi escolhida por Ariel Ramírez e Félix Luna para ser a intérprete de *Mujeres argentinas* desde o início do projeto (Idem, p. 38). Se Ramírez não estava propriamente ligado à *Nueva Canción*, Cristiá lembra que sua colaboração significativa com artistas do movimento promove pontos de contato entre sua obra e as composições oriundas dessa corrente nacionalista da música popular argentina (Idem, p. 54 e 55).

Além dos elementos mencionados, é necessário destacar ainda dois pontos relacionados aos processos de significação em *Alfonsina y el mar* que a análise musical somada ao contexto histórico e cultural põem em evidência. O primeiro deles é a presença do violão no arranjo, instrumento que é tradicionalmente utilizado nos acompanhamentos das zambas (atuando, geralmente, junto ao bombo legüero, instrumento de percussão típico do folclore argentino). Melanie Plesch, citada por Cristiá (2022, p. 53), lembra que o violão possui uma forte carga simbólica na música tradicional argentina, associando-se a sentimentos como a solidão e a melancolia, além de remeter à feminilidade, representando a “mulher companheira”. Ao se ouvir com atenção o violão gravado em *Alfonsina y el mar*, nota-se a predominância do padrão de acompanhamento da zamba (Figura 1), com variações rítmicas eventuais. Porém, conforme nota a autora, outros gestos típicos do violão na música tradicional argentina estão presentes no arranjo de piano de Ariel Ramírez, que emula o violão

por meio de arpejos na introdução e da elaboração de pequenas passagens melódicas em terças ao longo do arranjo⁵.

Figura 1 – padrão rítmico básico da zamba⁶



Fonte: livro digital “Cajita de Música Argentina” (2011)

O segundo ponto de destaque é a presença da melancolia e da tristeza como afetos predominantes na canção. Segundo Cristiá (p. 53), esses sentimentos são recorrentes na música nacionalista argentina do final do século XIX e início do século XX, constituindo-se como uma marca expressiva. Em *Alfonsina y el mar*, a autora reconhece esses afetos em pontos da letra que ressaltam a dor e o sofrimento da personagem, e, também na música, por meio do uso do modo menor, do tempo lento, de progressões melódicas descendentes e cromáticas, e mais uma vez, através da presença do violão no arranjo.

O universo simbólico no qual estava inscrita a composição, o arranjo e a performance de *Alfonsina y el mar* registrada em *Mujeres argentinas* condensa, assim, elementos que se conectam tanto a posicionamentos políticos, identitários e ideológicos mais amplos, quanto a afetos mais íntimos. O vínculo com o nacionalismo da *Nueva Canción*, a utilização do ritmo da zamba, os valores representados pela figura pública da intérprete, a presença do violão como representante da cultura do homem do campo e a tristeza e a melancolia como afetos predominantes são alguns dos principais pontos a serem elencados como participantes de um amplo processo de significação. É a composição dessa rede simbólica que fez com que Ariel Ramírez, Félix Luna e Mercedes Sosa estivessem entre os artistas que, segundo Díaz “reafirmaram a noção de música popular de raiz folclórica como uma autêntica expressão

⁵ Passagens melódicas em terças no piano podem ser ouvidas nos seguintes pontos da gravação de *Alfonsina y el mar*: 1min8seg e 1min46seg. O link para a gravação de referência está na nota de rodapé nº 2 deste trabalho.

⁶ A colcheia anotada com grafia rítmica representa o gesto do *chasquido*. Segundo Fallú, trata-se de um “som obtido quando se toca apenas nas primeiras cordas do instrumento (cordas primas) utilizando as unhas dos dedos anelar, médio e indicador. A palma da mão cai com o antebraço abafando as cordas graves (bordões) do encordoamento, de modo que a primeira e a segunda cordas permanecem soando enquanto a mão descansa sobre as cordas graves (Fallú, 2011, p. 73, tradução livre do autor). “El “*chasquido*” se logra tocando sólo en las cuerdas primas con las uñas de anular, medio e índice. La palma de la mano cae con el antebrazo amortiguándose sobre las bordonas del encordado, así la primera y/o segunda cuerda quedan sonando mientras la mano descansa sobre las cuerdas graves”.

popular, uma verdadeira arte nacional” (citado por CRISTIÁ, 2022, p. 41, tradução do autor)⁷.

Diálogos com a zamba argentina na versão da cantora Simone

Simone Bittencourt de Oliveira, ou apenas Simone, iniciou sua trajetória como cantora profissional em 1973, ano em que gravou seu primeiro disco. Ao longo da década de 1970 estabeleceu-se como uma das mais renomadas intérpretes do campo⁸ da MPB gravando composições de autores como Gonzaguinha, Ivan Lins, Chico Buarque, Roberto Carlos, Tom Jobim, Sueli Costa e Milton Nascimento (TEÓFILO, 2017, p. 139). Até chegar ao álbum “Corpo e alma” (1982), no qual lançou sua versão de *Alfonsina y el mar*, Simone já tinha passado por experiências profissionais que a levaram a cantar em vários países latino-americanos, entre eles a Argentina, onde se apresentou em 1976 e 1978, e Cuba, país em que realizou uma temporada de quinze dias no ano de 1979, a convite de Chico Buarque⁹.

Em 1981, lançou *Amar*, disco em que incluiu pela primeira vez no repertório uma música cantada em espanhol, *Yo no te pido*, do compositor cubano Pablo Milanés. Penso ser plausível considerar que a escolha de uma música de Milanés, um dos expoentes da *Nueva Trova*¹⁰, para integrar o disco tenha surgido da experiência vivida pela cantora durante a turnê em Cuba e, também, do provável impacto que o movimento teve na MPB, especialmente em Chico Buarque e Milton Nascimento, dois grandes ídolos de Simone¹¹, que naquele momento já haviam estreitado laços com a música cubana gravando canções do próprio Pablo Milanés e de Silvio Rodriguez, outro importante nome da *Nueva Trova*.

Embora haja uma conexão evidente entre artistas da MPB e movimentos da canção latino-americana politicamente engajada, como a *Nueva Canción* e a *Nueva Trova*, Simone não mencionou aspectos político ou ideológicos como motivadores de sua escolha por gravar canções em espanhol ao ser perguntada sobre este tema pela jornalista Marília Gabriela:

⁷ According to Díaz, Ariel Ramírez, Félix Luna, and Mercedes Sosa were among the artists who expanded the classical paradigm of Argentine folk music, reaffirming the notion of *música popular de raíz folklórica* as an authentic popular expression, a true national art.

⁸ O termo “campo” é utilizado aqui de acordo com a definição de Bourdieu (2007). Para este autor, o “campo artístico” é um sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos (p.99). Nesse sentido, entendo aqui a MPB como um (sub)sistema, integrante do sistema mais amplo da música brasileira popular.

⁹ Informação consultada na página da cantora na internet. A referência completa encontra-se no final deste trabalho.

¹⁰ Movimento musical que propunha a mistura de gêneros tradicionais da canção popular cubana com estilos variados, como a canção de protesto latino-americana, a música *pop* e experimentalismos da música erudita contemporânea (VILLAÇA, p. 250, 2001).

¹¹ A referência à Milton Nascimento e Chico Buarque como ídolos de Simone consta na página da cantora na internet. A informação completa sobre o site encontra-se no final deste trabalho.

Castelhano é o seguinte: desde a época que eu jogava [basquete, antes de se tornar cantora profissional] eu cantava em castelhano (...). Eram músicas que assim eu adorava, adoro, Armando Manzanero [cantor mexicano], Lucho Gatica [cantor chileno], então eu gosto desse pessoal. Eu não canto em inglês porque eu não sei falar inglês. Não domino o inglês pra cantar. Então, eu acho que pra cantar em inglês ou eu canto legal ou então não canto. E castelhano, mesmo que o meu idioma... a minha pronúncia não seja legal, não seja uma coisa assim perfeita, que eu sei que não é, mas é..., é mais compreensível. O público brasileiro entende o que tá se cantando – pelo menos a maior parte do que está se cantando – e eles lá também entendem o que eu tô cantando¹².

Embora questões de fundo político não apareçam na entrevista, o tema está claramente presente em momentos da carreira da cantora. No resumo biográfico cuidadosamente elaborado em seu site oficial¹³, há um importante relato sobre a participação de Simone na primeira edição do show *Canta Brasil*, em São Paulo (SP), performance que pode ser lida como um ato marcadamente político. Em 7 de fevereiro de 1982, portanto, no mesmo ano do lançamento do disco *Corpo e Alma*, a cantora apresentou *Caminhando (Pra não dizer que não falei de flores)*, composição de Geraldo Vandré, para um público de aproximadamente noventa mil pessoas, em um arranjo no qual tocou violão e cantou de forma emocionada a letra de uma das mais emblemáticas canções do repertório politicamente engajado¹⁴ da década de 1960¹⁵.

É, portanto, nesse cenário, em um momento decisivo da história política brasileira, quando pela primeira vez ocorreram eleições diretas para governadores dos estados da federação após a instauração da ditadura militar, que foi lançada a gravação de *Alfonsina y el mar*, em outubro de 1982, como última faixa do LP *Corpo e Alma*¹⁶. A canção parece ter sido adotada no repertório como símbolo de integração latino-americana, uma espécie de

¹² A entrevista pode ser vista no link: <https://www.youtube.com/watch?v=p-qRMuzsCS0>. Acesso em 14 jun. 2024. Embora não seja possível ter certeza sobre a data em que a entrevista foi gravada, visto não ser uma fonte oficialmente vinculada à cantora ou à entrevistadora, há uma informação contida na fala de Simone que corrobora o ano de 1984 (presente na descrição do vídeo na plataforma Youtube) como aquele em que de fato foi gravada a conversa. Aos 40 segundos decorridos do vídeo, a cantora comenta que havia recebido a canção “Íntimo”, de Sueli Costa e Abel Silva, para ser gravada em seu próximo álbum, que entraria em fase de produção em breve. De fato, em 1984 a cantora lançou “Desejos”, álbum que contém a canção citada.

¹³ Referência complete encontra-se no final deste trabalho.

¹⁴ Composta por Gerardo Vandré, a canção política de tom exortativo conquistou o público do III Festival Internacional da Canção (FIC), em 1968, e provocou reação negativa entre os militares que ocupavam o poder (NAPOLITANO, 2001, p. 239).

¹⁵ É digno de nota a menção ao evento no site da cantora: “Em matéria de capa, com o título O carisma de Simone, a revista *Veja* destaca a vertiginosa carreira da cantora e a sua consagração. O jornalista Okky de Souza afirma: “*Simone Bittencourt de Oliveira nasceu duas vezes. A primeira, em 1949, num bairro de classe média de Salvador, na Bahia. A segunda, na noite de 7 de fevereiro passado, no Estádio do Morumbi, em São Paulo, quando ergueu um coro de 90.000 vozes na apoteose do show ‘Canta Brasil’, com a canção ‘Caminhando’ [Pra não dizer que não falei de flores] nos lábios e lágrimas nos olhos. Quando terminou de cantar, era mais uma estrela no céu*”. Disponível em: <https://simone.art.br/linha-do-tempo/>. Acesso em 14 jun. 2024.

¹⁶ A gravação de Simone pode ser ouvida no link: <https://www.youtube.com/watch?v=srqfHjV7WpE>. Acesso em 22 jun. 2024.

solidariedade política para com um país vizinho igualmente assolado por uma ditadura. Na sociedade brasileira que lentamente se abria para a democracia, a inserção, em um disco de MPB, de uma canção que tinha feito sucesso na voz de Mercedes Sosa, gerava, potencialmente, a identificação do público com o sentimento de engajamento político atrelado à cantora argentina, engajamento que também era uma bandeira de alguns artistas da MPB durante os anos que antecederam a volta da democracia, em 1984.

Embora os elementos apresentados demonstrem a plausibilidade da interpretação acima, a cantora Simone, ao refletir sobre seu álbum em retrospectiva, quase quarenta anos depois do lançamento, não trouxe qualquer leitura política para a presença da canção argentina em seu repertório. Em *live* transmitida em 2020, a cantora revelou que a escolha da música se deu quando ela comprou um álbum de Mercedes Sosa em uma loja de discos no Rio de Janeiro (RJ). Este encontro com *Alfonsina y el mar* ocorreu no intervalo das gravações do disco *Corpo e alma*, em um momento em que a artista enfrentava situações emocionalmente difíceis relacionadas à sua vida afetiva¹⁷.

Ainda que se reivindique este depoimento como elemento de grande peso ao se construir uma história do arranjo de *Alfonsina y el mar*, a afirmação de Simone não invalida a interpretação apontada aqui, que considera a presença do fator político na canção desde a sua composição, fator este, acentuado, anos mais tarde, por sua presença no álbum de uma artista da MPB, campo musical ligado a uma tradição de engajamento político vinda da década de 1960 e que manteve a aura de segmento crítico e intelectualizado no contexto da ditadura militar (ZAN, 2001, p. 116).

A canção de Ariel Ramírez e Félix Luna foi cantada por Simone em espanhol e dividiu o álbum com composições brasileiras de autores vinculados, em sua maioria, ao campo da MPB. A análise da gravação revela que, em alguns aspectos, houve a busca por um diálogo mais explícito com o arranjo de 1969, interpretado por Sosa. A forma foi mantida (Introdução, A, A, B, Interlúdio, A, A, B) e as nuances do acompanhamento – menos intensidade rítmica nos versos das seções A e ganho de vivacidade com a entrada da percussão na sessão B, que corresponde ao refrão – seguiram de modo semelhante ao realizado na gravação argentina. No que concerne às particularidades do arranjo brasileiro, creio que há três pontos fundamentais a serem mencionados.

O primeiro deles é a instrumentação. Enquanto a gravação de referência contou com instrumentação concisa e estritamente acústica, com piano, violão e contrabaixo, o arranjo

¹⁷ Depoimento da cantora disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0FXnQtJn5E>. Acesso em 17 jun. 2024.

gravado por Simone conta com vasta gama instrumental¹⁸: piano, sintetizador, contrabaixo, três violões, percussão, corne-ínglês, além de um grupo de cordas friccionadas.

O segundo aspecto é a diferença de andamento. No geral, a gravação argentina é mais movida. Nos refrões, momentos de maior vivacidade, marca-se aproximadamente 138 bpm na gravação de Mercedes Sosa (considerando este valor correspondente à figura da colcheia, como subunidade de tempo em um compasso binário composto, 6/8) e 105 bpm na gravação de Simone. É como se, na gravação de referência, parte considerável da força residisse no maior vigor do andamento no refrão, ao passo que na gravação brasileira essa força ou expressividade estivesse mais centrada nas combinações instrumentais, sobretudo na grandiloquência das intervenções das cordas do refrão.

O terceiro e último ponto a ser mencionado é o papel do violão. No arranjo gravado por Simone há três violões. O primeiro deles aparece sozinho na seção A e em suas reexposições realizando condução rítmica mais livre, com ênfase em acordes dedilhados e com eventuais inserções de frases melódicas em intervalos de sextas (papel similar ao desempenhado pelo piano de Ariel Ramírez na gravação de referência). Os outros dois violões aparecem juntos na seção B (refrão) e nas suas repetições, sem a presença do primeiro violão, e realizam levadas rítmicas não plenamente coincidentes. Esta não coincidência rítmica aliada à disposição dos violões em diferentes canais de gravação geram um efeito estereofônico que enfatiza a energia dos rasgueados¹⁹ executados pelos instrumentistas. As levadas encontradas em maior quantidade nos refrões da gravação brasileira revelam similitudes com os padrões rítmicos básicos dos gêneros cueca e chacarera, conforme se vê no quadro comparativo abaixo:

Quadro 3 – comparação entre padrões rítmicos

	Padrões rítmicos básicos	Levadas rítmicas encontradas em maior quantidade na gravação de Simone
Chacarera		

¹⁸ Para o crítico Mauro Ferreira, o álbum “Corpo e alma” faz parte de uma fase da discografia de Simone em que os recursos tecnológicos da época foram usados de forma excessiva. Segundo ele, “a reboque de sintetizadores, a MPB ganhava sotaque eletrônico que foi ficando pausterizado ao longo dos anos 80” (FERREIRA, 2010). Segundo o autor, a década de 1980 foi um período em que a MPB viveu um engessamento devido ao que ele chamou de “febre tecnopop”, que tomou conta das produções da época.

¹⁹ Em espanhol, o termo *raguear* é traduzido como “arranhar”. Trata-se de uma técnica violonística em que se “arranham as cordas” com os dedos da mão direita produzindo um som mais percussivo (FALÚ, 2011, p. 46).



Fonte: padrões rítmicos da chacarera e da cueca retirados do livro digital “Cajita de Música Argentina” (2011).
As levadas encontradas na gravação são resultado de transcrições elaboradas pelo autor deste trabalho.

Considerações finais

Por meio da análise da primeira gravação de *Alfonsina y el mar* e da investigação sobre o contexto histórico, social e político em que a música estava inserida foi possível compreender que, mesmo não sendo uma canção explicitamente engajada, existem elementos que a vinculam à paisagem política argentina e à construção e/ou reforço de uma identidade nacional.

Ao inserir a música no campo da MPB treze anos após seu lançamento, a cantora Simone adicionou camadas de sentido à composição, e ao mesmo tempo, trouxe para a audiência brasileira elementos que acompanham os significados potencialmente presentes em *Alfonsina y el mar* desde seu lançamento e circulação na Argentina e no mundo.

Ao dialogar com a gravação de Mercedes Sosa, Simone reforçou o vínculo de artistas da MPB com movimentos latino-americanos de canção de protesto, renovando a tradição de engajamento político que marcou este campo da música brasileira desde sua formação nos anos 1960. Embora com novas matizes e atuando dentro de um mercado musical muito mais racionalizado do ponto de vista comercial, não se pode negligenciar que o engajamento político ainda era algo presente na MPB nos anos que antecederam a volta da democracia.

Por fim, ao procurar dialogar com a zamba argentina, mas sem reproduzi-la, adicionando rasgueados e levadas de violões que remetem a outros gêneros folclóricos, a cantora promoveu, intencionalmente ou não, uma aproximação com a música do país vizinho por uma via menos comum, ressaltando ritmos do interior alçados a depositários da identidade nacional daquele país.

Referências

ALFONSINA y el mar. Ariel Ramírez (compositor) e Félix Luna (letrista). Mercedes Sosa (intérprete). Argentina: Philips, 1969. LP.

ALFONSINA y el mar. Ariel Ramírez (compositor) e Félix Luna (letrista). Simone (intérprete). Brasil: CBS, 1982. LP. Produzido por Simone e Marco Mazzola. Arranjo de

cordas de Chiquinho de Moraes.

ARETZ, Isabel. *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Melos, 2008, 271 p.

CRISTIÁ, Cintia. (De)constructing Argentine Women: Gender, Nation, and Identity in 'Alfonsina y el mar'. *Twentieth-Century Music*, [online], v. 19, n. 1, p. 29–63, 2022. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/twentieth-century-music/article/deconstructing-argentine-women-gender-nation-and-identity-in-alfonsina-y-el-mar/800C1C53623E57CF46121138DDA43FD5>. Acesso em: 25 jun. 2024.

FALÚ, Juan. *Cajita de música argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2011, 96 p. Disponível em: <https://www.educ.ar/recursos/113729/cajita-de-musica-libro-digital>. Acesso em: 25. jun. 2024.

FERREIRA, Mauro. *Reedições reiteram involução de Simone nos 80*. Rio de Janeiro. 2010. Disponível em: <https://blogdomauroferreira.blogspot.com/2010/03/trio-de-reedicoes-revive-involucao-de.html>. Acesso em: 25 jun. 2024.

GARCÍA, María Inés. Música y radio en Mendoza, Argentina: la práctica musical de Tito Francia. *Revista de Música Latinoamericana*, [online], v. 24, n. 2, p. 252–269, 2003. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3598741>. Acesso em: 25 jun. 2024.

GARCIA, Tânia da Costa. Mundo Radial e o cancionero folclórico nos tempos de Perón. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [online], 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/68075>. Acesso em: 25 jun. 2024.

NAPOLITANO, Marcos. Seguindo a canção: *engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001, 293 p.

SIMONE. *Página oficial na internet*. Desenvolvido por Collabs e Barracuda Conteúdo. Disponível em: <https://simone.art.br/>. Acesso em: 25 jun. 2024.

TEÓFILO, Mariana Santos. *Canções populares e seus trânsitos: fluxos e tendências na América Latina*. Florianópolis, 2017. 166 p. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00002e/00002e1a.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2024.

VILLAÇA, Mariana Martins. Música cubana com sotaque brasileiro: entrecruzamentos culturais nos anos sessenta. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 35, p. 249–274, 2001. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2682>. Acesso em: 25 jun. 2024.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *Eccos Revista Científica* [online], v. 3, p. 105–122, 2001. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/715/71530108.pdf>.