

ARTIGO ORIGINAL

“Alfonsina y el mar” pelo prisma da MPB: releituras da canção argentina no Brasil

Daniel Menezes Lovisi 

Universidade Federal de Uberlândia, Faculdade de Música | Uberlândia, Minas Gerais, Brasil

Resumo: Este trabalho teve como objetivo investigar os processos de significação potencialmente suscitados pela canção argentina *Alfonsina y el mar* em três momentos: 1969, no álbum *Mujeres argentinas*, de Mercedes Sosa; 1982, no álbum *Corpo e Alma*, de Simone e 2010, no DVD *Cantos e contos*, de Zizi Possi. Realizou-se um processo de revisão bibliográfica tratando da ascensão de um tipo de música popular de raízes folclóricas na Argentina, dando subsídios à análise da canção de Ariel Ramírez e Félix Luna. Em seguida, foram analisados os arranjos brasileiros cotejando questões musicais e de performance com os contextos político e cultural do país. Concluiu-se que a versão de Simone pode ser lida como uma forma de vínculo do campo da MPB com movimentos latino-americanos da canção de protesto, diferentemente do arranjo interpretado por Zizi Possi, fruto de um momento histórico em que a própria MPB não se mostrava mais explicitamente engajada politicamente.

Palavras-chave: Música latino-americana, MPB, Arranjo, Música folclórica argentina, Zamba.

Abstract: This study aimed to investigate the processes of signification potentially evoked by the Argentine song *Alfonsina y el mar* in three moments: 1969, in the album *Mujeres argentinas* by Mercedes Sosa; 1982, in the album *Corpo e Alma* by Simone; and 2010, in the DVD *Cantos e contos* by Zizi Possi. A bibliographic review was conducted, addressing the rise of a type of popular music with folkloric roots in Argentina, providing a foundation for the analysis of the song by Ariel Ramírez and Félix Luna. Subsequently, the Brazilian arrangements were analyzed, comparing musical and performance aspects with the political and cultural contexts of the country. It was concluded that Simone's version can be interpreted as a form of connection between MPB scene and Latin American protest song movements, unlike the arrangement performed by Zizi Possi, which emerged from a historical moment when MPB itself was no longer overtly politically engaged.

Keywords: Latin-American music; Brazilian popular music; Arrangement; Argentinian folk-music; Zamba.

Este trabalho é fruto da curiosidade surgida ao se observar as transformações de uma canção no decurso do tempo e nos diferentes contextos sociais e culturais por onde passa. O principal objetivo aqui pretendido foi refletir sobre a forma como duas importantes cantoras brasileiras, representantes do campo¹ da MPB – Simone (1949) e Zizi Possi (1956) – dialogaram com a música popular argentina de raiz folclórica ao gravarem em 1982 e 2010, respectivamente, suas versões de um clássico do cancioneiro do país vizinho, *Alfonsina y el mar*, de Ariel Ramírez e Félix Luna. Parto da hipótese de que a gravação de uma emblemática canção argentina do ano de 1969 por duas artistas brasileiras em lugares e momentos históricos distintos aponta para duas características importantes da MPB: a primeira delas é a de ter se constituído como um espaço de debates e disputas simbólicas sobre questões de identidade cultural e política no Brasil, temas que envolveram discussões a respeito do nacionalismo na música e sobre os/as artistas como personagens ativos/as da vida política brasileira. A segunda tem a ver com o fato de a MPB possuir limites porosos que a mantiveram – e ainda a mantêm – aberta a intercâmbios com outras tradições musicais, nacionais e estrangeiras, intercâmbios que, ao longo do tempo, foram mediados por motivações políticas, muitas vezes fruto do ativismo dos/as artistas vinculados a esse segmento da música brasileira e, outras vezes, pelo puro prazer estético.

Nas páginas que se seguem procuro reunir informações que permitam entender como *Alfonsina y el mar*, canção que articula elementos simbólicos bastante significativos no contexto cultural argentino, cruzou a fronteira para entrar no repertório das cantoras brasileiras e de que forma as novas interpretações e realocações da música criaram outras camadas de sentido para a composição.

1. O campo da MPB

As tentativas de se definir o campo da MPB acabam esbarrando em problemas quase sempre incontornáveis. Talvez o mais evidente deles seja a impossibilidade de se valer apenas de parâmetros estéticos como crivo para determinar se uma música pertenceria ou não ao amplo espectro abarcado

¹ O termo “campo” é utilizado aqui de acordo com a definição do sociólogo Pierre Bourdieu (2007). Para o 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.

pela sigla. Esse problema decorre do fato de o aspecto puramente sonoro não ser o único a ter um papel definidor dos limites da MPB, três letras que, ao abreviarem a expressão Música Popular Brasileira, criaram uma arena de disputas na qual atuaram, e ainda atuam, diversos agentes sociais que compõem o campo da música popular no Brasil, como compositores, instrumentistas, críticos, produtores, público, dentre outros/as.

Em seu artigo “Adeus à MPB” (2004, p. 29), o musicólogo Carlos Sandroni observou que a década de 1960 foi o período em que a expressão Música Popular Brasileira passou a designar de maneira inequívoca as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelo disco. Se por um lado esse campo musical incluía, por exemplo, nomes ligados ao samba e à bossa nova, por outro, rechaçava artistas que buscavam fusões da música brasileira com o rock, cumprindo o que, para o autor, seria uma espécie de função de “defesa nacional”. Essa ideia, ou “missão” encampada por um grupo de artistas, esteve fortemente articulada à busca por se desenvolver um trabalho estético que representasse a “verdadeira” música brasileira e que teve entre seus desdobramentos o fortalecimento da pesquisa por formas musicais populares. Como lembra Marcos Napolitano (2001, p. 70):

O mercado acabava, paradoxalmente, sendo o espaço de realização de um projeto que remetia ao projeto de nacionalismo musical de base folclorista tal como colocada nos anos 20 e 30. A canção de protesto reativou formas musicais populares – a marchinha, o ponteio, a capoeira, a ciranda, a modinha, o frevo – que ainda eram representativas de grupos populares significativos e que passavam a ser redirecionadas para um público mais urbanizado.

Artistas vinculados à corrente musical politicamente mais engajada no início da ditadura militar fortaleceram a busca pelo que seriam as supostas raízes rurais da música brasileira, inventando assim a própria concepção de povo que a música popular deveria representar (Alonso, 2000, p. 131). Assim, elementos desse mundo rural – entendido como depositário da identidade nacional – se tornaram fontes para a elaboração de novas composições a serem veiculadas no mercado².

Foi no final da década de 1960, como lembra Sandroni, que a expressão Música Popular Brasileira se transformou em sigla, “quase uma senha de identificação *político-cultural*: MPB”

² O rádio, os discos e a incipiente TV, por meio de seus programas de auditório e festivais, constituíam o mercado em meados da década de 1960, mercado esse que ia se organizar e se expandir nas décadas seguintes.

(Sandroni, 2004, p. 29, grifo nosso). Nos anos imediatamente posteriores ao golpe de 1964, o campo musical refletia os dilemas da vida social e política do país e, assim, gostar de artistas da MPB significava partilhar um tipo de visão de mundo e de valores republicanos que estavam atrelados às músicas desses artistas, fossem suas obras explicitamente políticas ou não (Ibid., p. 30).

A década seguinte foi marcada pela repressão política mais aguda e muitos artistas da MPB tiveram de aprender a lidar com a censura imposta pelo aparelho repressivo da ditadura. Ao mesmo tempo foi um período em que a indústria cultural nacional começou a se organizar de modo mais efetivo atrairindo investimentos estrangeiros e impondo uma racionalização da produção com vistas ao aumento da produtividade e dos lucros. Nesse contexto, Zan (2001, p. 116) afirma que “a MPB consolidou-se como segmento legítimo e hegemônico no mercado. Ligada a uma tradição de engajamento vinda da década anterior, manteve a *aura de segmento crítico e intelectualizado* no contexto da ditadura militar” (grifo nosso). Artistas identificados com a MPB, como Chico Buarque e Milton Nascimento – para citar apenas dois entre os nomes mais representativos – passaram a fazer parte do que Dias (2006) definiu como “artistas de catálogo”, ou seja, aqueles considerados pelos executivos das gravadoras como realizadores de um trabalho de “qualidade”³, ocupando um lugar no catálogo das empresas como vendedores regulares de discos⁴.

Com a abertura política do país a partir dos anos 1980, a sigla MPB passou a ser adotada de modo mais amplo. Sandroni (2004, p. 30) lembra que mesmo alguns artistas do rock brasileiro, que se renovava nesse período, receberam guarida sob seu guarda-chuva. Daí em diante o autor observa uma mudança significativa no conceito de MPB, sobretudo a partir do final dos anos 1990, quando, segundo ele, a sigla passou a servir como uma etiqueta mercadológica, um gênero musical que estava exposto nas lojas de CDs ao lado de outros, como o axé, o pagode e tantos mais. Se nas décadas anteriores identificar-se com a MPB significava não apenas um perfil de consumo, mas também uma opção ideológica, conforme considera Sandroni, a entrada no século XXI parece mostrar que gostar de MPB passou a ser uma atitude de “adesão a um segmento do mercado musical” (Ibid., p. 31).

³ Tal como a autora, coloco o termo entre aspas pelo fato de a definição do que vem a ser algo de qualidade no campo musical depender, em última instância, dos critérios de quem faz tal julgamento.

⁴ A oposição a essa categoria, segundo Dias (p. 3), seriam os “artistas de sucesso”, cujo trabalho, de produção menos dispendiosa do ponto de vista financeiro e mais facilmente assimilável pelo grande público (de uma perspectiva estética), tornava-os altamente rentáveis para as gravadoras.

Diante dessa breve recuperação histórica de como a MPB se constituiu e se transformou, cabe aqui pensar a formação de outro campo musical, o da música popular argentina de inspiração folclórica, para reunir assim elementos que ajudem a pensar no modo como se deu a construção de pontes entre duas cantoras da MPB e a canção *Alfonsina y el mar*, analisada a seguir.

2. *Alfonsina y el mar*: 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 chegarem aos centros urbanos do país, levaram consigo a cultura do interior e os ritmos do cancioneiro 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 litorânea⁵ 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 na tentativa de se 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.

⁵ 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 11 nov. 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*⁶ 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)⁷.

Para compreender a zamba como forma musical recorremos ao trabalho do violonista e estudioso do folclore argentino, Juan Falú. No livro digital *Cajita de Música Argentina* (2001), o músico disponibiliza um quadro que resume a organização formal da zamba, com suas duas grandes partes, seções A e B (versos e refrão) e suas divisões em frases melódicas, conforme se vê reproduzido a seguir:

⁶ 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 11 nov. 2024.

⁷ 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).

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: Falú (2001, p. 18)

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 sirenetas te llevarán</i>	<i>Y fosforescentes caballos marinos barán</i>	<i>Y los habitantes del agua van a jugar</i>	<i>Bájame la lámpara un poco más</i>	<i>Y se llama él no le digas que estoy</i>	<i>Y se llama él 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 (2024)

Recorro ao trabalho de Cintia Cristiá (2022), que realizou uma extensa análise sobre os sentidos potencialmente presentes na canção *Alfonsina y el mare* no álbum *Mujeres argentinas*⁸, para apontar alguns pontos relevantes na análise da composição. Inicialmente, é importante chamar a atenção para 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 identidade campesina como elementos constituintes da identidade argentina, o compositor Ariel Ramírez reforçou a vinculação de Storni com o país. Essa 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. Por outro lado, observa-se que a letra de Félix Luna traz elementos que parecem destoar da construção de uma heroína nacional que o uso da zamba parece evidenciar. Isso ocorre por exemplo, em alguns trechos que infantilizam a figura de Storni e romantizam sua tragédia pessoal, como aponta Cristiá (Ibid., p. 51). São eloquentes nesse sentido os versos que abrem a segunda parte da canção, que, para a autora, evocariam uma imagem de inocência de criança e de ternura em um reino fantástico no fundo do mar⁹, elementos aparentemente incongruentes com a biografia de uma feminista das primeiras décadas do século XX e que apontam para um processo de romantização do drama vivido pela escritora.

A dissonância apontada acima é, no entanto, contrabalançada pela força da interpretação de Mercedes Sosa. Para Cristiá (Ibid., 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. Sobre este último ponto Cristiá enfatiza o fato de Sosa, nascida na cidade de San Miguel de Tucumán, entrelaçar de maneira bastante forte seus valores políticos e morais com sua vida e carreira artística. O fato de ser uma cantora com origem no noroeste do país, identificada, portanto, com a cultura do interior, trouxe força simbólica

⁸ Além da análise musical, em seu artigo a autora propõe um exame detalhado dos elementos visuais e textuais e suas possíveis significações na capa e no encarte do LP.

⁹ Os versos citados são os seguintes: *Cinco sirenitas te llevarán por caminos de algas y de coral; Y fosforecentes caballos marinos harán una ronda a tu lado; Y los habitantes del agua van a jugar pronto a tu lado* (Cinco pequenas sereias te levarão por caminhos de algas e de coral. E cavalos-marinhos fluorescentes estarão rodeados ao teu lado; E os habitantes da água vão brincar brevemente ao teu lado). Tradução do autor.

para o projeto do álbum e 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 para ser a intérprete de *Mujeres argentinas*, desde o início do projeto (Ibid., p. 38). Se o compositor Ariel Ramírez não estava propriamente ligado ao movimento da *Nueva Canción* ou ao *Nuevo cancionero*, Cristiá lembra que:

sua significativa relação com [Atahualpa] Yupanqui¹⁰ e a colaboração persistente com Mercedes Sosa podem levar a pontos de contato entre suas composições e aquelas dos movimentos artísticos mencionados. Parte de um *impulso nacionalista latino-americano mais amplo*, essa tendência [a *Nueva Canción*] foi reconhecida, já nos anos 1980 como uma das mais notáveis no continente (2022, p. 54 e 55, grifo nosso, tradução do autor)¹¹.

Além dos elementos mencionados, é necessário destacar ainda dois pontos relacionados aos processos de significação em *Alfonsina y el mar* que a análise da canção e de seu contexto histórico e cultural põe em evidência. O primeiro é a presença do violão no arranjo, instrumento que é tradicionalmente utilizado nos acompanhamentos das zambas¹². Melanie Plesch, citada por Cristiá (Ibid., p. 53), lembra que o violão possui uma forte carga simbólica na música tradicional argentina, estando associado a sentimentos como a solidão e a melancolia, além de remeter à feminilidade, representando a “mulher companheira”. Em *Alfonsina y el mar*, o violonista Tito Francia¹³ realiza o padrão de acompanhamento da zamba (ver Figura 1), com algumas variações eventuais. Porém, conforme nota a autora, outros gestos típicos do violão na música tradicional argentina aparecem no piano de Ariel Ramírez, que emula o efeito do instrumento por meio de arpejos característicos na

¹⁰ Violonista, cantor e compositor (1908-1992), foi um dos mentores de Ariel Ramírez (Cristiá, 2022, p. 53).

¹¹ (...) his significant relationship with Yupanqui and persistent collaboration with Mercedes Sosa could lead to finding points of contact between his compositions and those of the mentioned artistic movements. Part of a larger Latin American nationalist impulse, this tendency was recognized, already in the 1980s, as one of the most remarkable ones in the continent.

¹² Além do violão no acompanhamento harmônico, a zamba e outros gêneros populares argentinos de raiz folclórica contam com frequência com o acompanhamento rítmico do bombo legüero.

¹³ Instrumentista e compositor, participante do movimento *Nuevo Cancionero*, Fioravante Francia (1926-2004) nasceu em Mendoza (Argentina). Destacou-se como solista, como músico acompanhador e compositor, elaborando obras inspiradas por gêneros rurais (zamba, cuecas e tonadas) e urbanos (tangos, canções e boleros) (García, 2003).

introdução da canção e pequenas passagens melódicas em terças ao longo do arranjo¹⁴, que evocam gravações do violonista Atahualpa Yupanqui (Ibid., p. 54)¹⁵.

FIGURA 1 – Padrão rítmico básico da zamba¹⁶



Fonte: Falú (2001, p. 27)

O segundo ponto que merece destaque é a presença da melancolia e da tristeza como afetos predominantes na canção. Segundo Cristiá (Ibid., p. 53), esses sentimentos são recorrentes na música nacionalista do final do século XIX e início do século XX na Argentina, constituindo-se como uma marca expressiva. Em *Alfonsina y el mar*, a autora reconhece esses afetos em vários 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.

O contexto cultural e político no qual estava inscrita a composição, o arranjo e a performance de *Alfonsina y el mar* registrada em *Mujeres argentinas* permite interpretar de modo mais aprofundado os elementos simbólicos da canção, que evocam tanto temas de grande amplitude (política, identidade cultural e ideologia), quanto afetos mais íntimos. O vínculo com o nacionalismo da *Nueva Canción*, a utilização da zamba (gênero musical proveniente do universo rural), os valores representados pela figura pública da intérprete, a presença do violão como representante da cultura

¹⁴ 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 6 desse trabalho (ver página 6).

¹⁵ Para exemplificar as passagens melódicas em terças, executadas, via de regra, nas duas primeiras cordas do violão, Cintia Cristiá cita como exemplo a versão de *Zamba de Vargas*, feita por Atahualpa Yupanqui. A gravação pode ser ouvida no link: https://www.youtube.com/watch?v=Z1jy_CPPnaQ. Acesso em: 11 nov. 2024.

¹⁶ 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 (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, 2001, 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”.

campesina 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 faz com que Ariel Ramírez, Félix Luna e Mercedes Sosa estivessem entre os artistas que expandiram o que Díaz (citado por Cristiá, 2022, p. 41) chamou de o paradigma clássico da música folclórica argentina. Esses personagens, segundo ele, “reafirmaram a noção de música popular de raiz folclórica como uma autêntica expressão popular, uma verdadeira arte nacional” (Ibid., tradução do autor)¹⁷.

3. 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 campo 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 Buarque¹⁸.

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*¹⁹ – 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 Simone²⁰, que naquele momento já haviam estreitado laços com

¹⁷ “Reaffirming the notion of música popular de raíz folclórica as an authentic popular expression, a true national art”.

¹⁸ Informação consultada na página da cantora na internet. A referência completa encontra-se no final deste trabalho.

¹⁹ 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).

²⁰ A referência à Milton Nascimento e Chico Buarque como ídolos de Simone consta na página da cantora na internet. A

a música cubana gravando canções do próprio Pablo Milanés e de Silvio Rodriguez, outro importante nome da *Nueva Trova*.

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

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 cantando²¹.

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 oficial²², 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

informação completa sobre o site encontra-se no final deste trabalho.

²¹ A entrevista pode ser vista no link: <https://www.youtube.com/watch?v=p-qRMuzsCS0>. Acesso em 11 nov. 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.

²² Referência completa encontra-se no final deste trabalho.

violão e cantou de forma emocionada a letra de uma das mais emblemáticas canções do repertório politicamente engajado²³ da década de 1960²⁴.

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*²⁵. A mera presença da canção cantada em espanhol a faz despontar como um símbolo, um desejo de aproximação com outra cultura latino-americana, ou ainda um tipo de 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 poderia gerar no público algum tipo de identificação com o sentimento de engajamento político atrelado à cantora argentina, engajamento esse que também era uma bandeira de alguns artistas da MPB durante os anos que antecederam a volta da democracia, que ocorreria em 1985.

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 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. Esse 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 afetiva²⁶.

²³ 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).

²⁴ 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 11 nov. 2024.

²⁵ A gravação de Simone pode ser ouvida no link: <https://www.youtube.com/watch?v=srqfHjV7WpE>. Acesso em 11 nov. 2024.

²⁶ Depoimento da cantora disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0FXnQtJJn5E>. Acesso em 11 nov. 2024.

Ainda que se reivindique o depoimento de Simone como elemento de maior peso ao se contar uma história do arranjo de *Alfonsina y el mar*, o fato é que o que a cantora diz não invalida a interpretação feita aqui, que considera possível uma leitura política da presença dessa canção em um álbum de MPB. O contexto, nesse caso (ou sempre), é fundamental para se ler e reler os sentidos suscitados pela música.

A canção de Ariel Ramírez e Félix Luna dividiu o álbum de Simone com canções brasileiras de autores vinculados, em sua maioria, à MPB. A análise da gravação revela que, em alguns aspectos, há a busca por um diálogo mais explícito com o arranjo interpretado por Sosa treze anos antes. 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 – seguem 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 piano, violão e contrabaixo, sendo, portanto, mais conciso do ponto de vista da variedade dos timbres disponíveis, apostando nos instrumentos acústicos, o arranjo de Simone utilizou uma vasta gama instrumental²⁷: piano, sintetizador, contrabaixo, três violões, percussão, corne-inglês, além de um grupo de cordas friccionadas, cujo arranjo foi realizado pelo maestro Chiquinho de Moraes²⁸.

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,

²⁷ 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.

²⁸ Com extensa carreira na música brasileira, Manoel Francisco de Moraes Mello (1937-2023) trabalhou como pianista, arranjador e compositor, tendo atuado ao lado de inúmeros artistas da música nacional, entre eles: Elis Regina, Roberto Carlos, Baden Powell, Cláudia, Dick Farney, Elis Regina, Família Caymmi, Roberto Carlos e Tom Jobim. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/chiquinho-de-moraes/>. Acesso em: 11 nov. 2024.

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 rasgueados²⁹ 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		
Cueca		

Fonte: padrões rítmicos da chacarera e da cueca retirados do trabalho de Falú (2011, p. 27). As levadas encontradas na gravação são resultado de transcrições elaboradas pelo autor deste trabalho.

²⁹ Em espanhol, o termo *raguear* é traduzido como “arranhar”. Trata-se de uma técnica violonística em que se “arranhama as cordas” com os dedos da mão direita produzindo um som mais percussivo (Falú, 2011, p. 46).

4. Novas estilísticas no arranjo interpretado por Zizi Possi

No ano de 2008 a cantora Zizi Possi celebrou trinta anos de carreira com a realização de uma temporada musical de três meses em uma casa de shows na cidade de São Paulo. Foram doze apresentações com diferentes repertórios e com a participação de nomes de peso da música brasileira, como Edu Lobo, João Bosco, Roberto Menescal, Alcione, dentre outros. As apresentações foram gravadas e se transformaram em dois DVDs, lançados em 2010 pela gravadora brasileira Biscoito Fino, intitulados *Cantos e Contos 1 e 2*. Foi neste trabalho comemorativo de três décadas de trajetória na música que a cantora registrou sua versão de *Alfonsina y el mar*, contando com a participação especial do pianista, cantor e compositor Ivan Lins.

Antes de analisar o arranjo é importante dedicar algumas linhas introdutórias ao trabalho de Zizi Possi. Um olhar atento sobre sua discografia permite reconhecer sem dificuldades uma carreira marcada pela pluralidade musical. Embora seja reconhecida como uma cantora do campo da MPB, Zizi transitou não apenas por muitas vertentes da música brasileira, como também pela música internacional, seja por meio da realização de versões brasileiras de canções estrangeiras ou através da interpretação das composições em seus idiomas originais. Exemplos de versões para o português aparecem pela primeira vez no terceiro álbum da cantora, *Zizi Possi*, lançado em 1980. Neste trabalho, a própria intérprete foi responsável pela adaptação de *Home again*, de Carole King, rebatizada de *Quem sabe, em casa outra vez*. No mesmo disco, a canção *God bless the child*, de Billie Holliday e Arthur Herzog Jr., foi interpretada na versão *Mamãe merece*, de Augusto de Campos e Rogério Duarte. Quanto às gravações em outros idiomas, são muitos os exemplos presentes na discografia da cantora, com destaque para os álbuns *Per amore* (1997) e *Passione* (1998), dedicados a canções italianas, e o DVD *Pra inglês ver... e ouvir* (2005), com repertório de clássicos do jazz e do blues.

A versão de *Alfonsina y el mar*, que será analisada mais adiante, não foi a primeira canção em língua espanhola gravada por Zizi e tampouco representa sua primeira experiência com um gênero musical argentino. No primeiro álbum da carreira, *Flor do mal* (1978), chama a atenção a presença de um tango argentino no repertório. Embora tenha sido composta por dois brasileiros – o pianista Aécio Flávio (1940–2020) e violonista Tibério Gaspar (1943–2017) – e cantada em português, a faixa

que dá nome ao disco remete claramente ao gênero musical portenho, conforme se pode observar, entre outros elementos, no acompanhamento vigoroso do piano e nos contracantos do acordeom que emula o típico bandoneón argentino³⁰.

Outras canções em espanhol encontradas na discografia de Zizi Possi são *Volver a los 17*, clássico da compositora e folclorista chilena Violeta Parra, gravada em *Puro prazer* (1999), *Sabré que te quiero* (Teddy Fragoso) e *Yo tengo um pecado nuevo* (Marianito Moraes e Alberto Martinez), lançadas em 2001 no álbum *Bossa*³¹.

As menções às gravações em língua estrangeira e às versões brasileiras de canções internacionais evidenciam o interesse da cantora por transitar por universos musicais distintos, interesse este confirmado por ela em entrevista ao jornal Correio Braziliense em 2011, na ocasião da apresentação do show *Cantos e Contos* na cidade de Brasília:

Nunca quis me rotular como cantora de samba-canção, ou de balada, ou de samba. Nunca quis me reprimir pelo ritmo da canção que estou cantando. A grande riqueza da música é não estar presa a nada. Por meio de ritmos, podemos expressar tantas coisas diferentes; Nesses DVDs, fica clara uma coisa: gosto de música, não importa o ritmo, não importa se é do norte ou do sul, de fora ou de dentro do país. Música é bom e é isso³².

Os volumes 1 e 2 do DVD *Cantos e Contos* podem ser considerados produções de caráter intimista, tanto em relação à concepção estética-musical geral³³, quanto às características centrais da produção executiva, levada a cabo por uma gravadora e distribuidora de pequeno porte, a Biscoito Fino, que buscou se firmar no mercado a partir de 2001, em uma fase da indústria da música brasileira menos marcada pela centralização da produção unicamente por grandes corporações fonográficas, tal como ocorreu nas décadas 1970 e 1980. Para a cantora Olivia Hime (2003), uma das fundadoras da empresa,

³⁰ *Flor do mal* pode ser ouvida no link: <https://www.youtube.com/watch?v=5z5ASdzXJQQ>. Acesso em 11 nov. 2024.

³¹ A pesquisa na discografia da cantora foi realizada em seu site oficial. A referência completa do site encontra-se no final do trabalho.

³² Entrevista publicada em 20 de abril de 2011. Referência completa do material encontra-se no final do trabalho.

³³ Aqui tomo como referência comparativa parte significativa das produções da MPB do início dos anos 1980, como o LP *Corpo e Alma*, da cantora Simone, analisado anteriormente e marcado por instrumentações de grande porte, com a presença de um grupo de cordas friccionadas e um instrumento de sopro de presença pouco comum na música popular, o corne-ingles. Na produção de Zizi Possi, a cantora é acompanhada por uma banda base mais enxuta, formada por piano, violão/guitarra/bandolim, baixo, percussão e bateria.

As grandes gravadoras buscam o que vende enormemente. Isso desequilibra a balança, porque acaba criando uma monocultura musical [...]. Estamos apostando em um nicho, que vende para uma minoria que, no Brasil, representa um número significativo de pessoas³⁴.

É importante lembrar que a fundação da Biscoito Fino se deu antes da popularização das plataformas de *streaming*³⁵, que promoveram uma nova e grande mudança no mercado da música nos anos seguintes. Ainda assim, a ideia de trabalhar em um nicho, que vende para uma minoria – conforme as palavras de Hime – ainda se mostrava em vigor em 2010, ano do lançamento do DVD de Zizi Possi, nove anos após a fundação da gravadora. A série de shows que resultou em *Cantos e contos* foi realizada para um público pequeno, na casa paulistana Tom Jazz, que contava com espaço para abrigar aproximadamente duzentas pessoas³⁶. Como se pode observar nos vídeos do show disponibilizados pela própria cantora na internet³⁷, a atmosfera do espetáculo prezou pela informalidade, com Zizi se comunicando com o público de forma bastante espontânea, contando casos engraçados e curiosos da carreira, criando um ambiente de descontração e intimidade.

As considerações sobre aspectos da produção e do espaço no qual se deu a performance são importantes para a análise de *Alfonsina y el mar* que passo a fazer a seguir, visto que o contexto também é parte formadora dos sentidos da obra. Para iniciar a análise do arranjo e de aspectos da performance, destaco primeiramente a formação em duo escolhida para a interpretação: piano e voz. Essa formação concisa reforçou a sensação de intimidade e proximidade com o público, que como já visto, permeou todo o show, mas que se tornou ainda mais acentuado na interpretação da canção de Ariel Ramírez e Félix Luna. Como se vê na Figura 1, Zizi Possi cantou ao lado de Ivan Lins, sentada em um banco e praticamente encostada no piano, o que ajudou na elaboração de uma performance

³⁴ Matéria publicada em 09 de abril de 2003. A referência completa consta no final do trabalho. Acesso em 27 julho de 2024.

³⁵ Um dos mais populares serviços de *streaming*, o Spotify, foi lançado em 2008.

³⁶ Informação obtida na página da internet do guia de shows do jornal Folha de São Paulo. Disponível em: <https://guia.folha.uol.com.br/shows/2016/01/1733786-casa-de-shows-tom-jazz-fecha-portas-confira-programacao-de-encerramento.shtml>. Acesso em 11 nov. de 2024.

³⁷ Os registros de *Cantos e contos* estão disponíveis no canal da cantora Zizi Possi no site Youtube. As referências completas estão na parte final deste trabalho.

marcada pela introspecção, além de certo tom de seriedade e tristeza, que é naturalmente criado pela força da história da poetisa Alfonsina Storni retratada na letra.

FIGURA 2 – posicionamento de Zizi Possi e Ivan Lins durante a performance de *Alfonsina y el mar*.



Fonte: imagem extraída do vídeo da performance disponível na internet (canal cantora no site Youtube)

De acordo com o depoimento de Zizi pouco antes da performance da música³⁸, *Alfonsina y el mar* entrou no repertório por ser muito apreciada tanto por ela quanto por Ivan. Ao pesquisar sobre a composição, a cantora contou que se desfez de sua visão anterior sobre a história do suicídio de Alfonsina Storni retratado na letra, que ela, até então, achava ter sido consequência de uma desilusão amorosa³⁹. Ao se dar conta de que a morte da poetisa teria a ver com outra questão – uma “coisa existencial”, nas palavras dela – a cantora buscou imaginar “a angústia que pode tê-la tomado naquele instante”. A preocupação de Zizi por entender um pouco mais a fundo a história que embasa a letra de Félix Luna se reflete em sua interpretação vocal, que ganhou dramaticidade por meio de nuances de dinâmica entre os versos e o refrão, além das oscilações de andamento através dos vários rubatos presentes ao longo da performance.

³⁸ Disponível na sessão de extras do DVD *Cantos e Contos 2*. Referência completa no final do trabalho.

³⁹ Este “engano” de interpretação em relação à história de Alfonsina Storni recriada na canção *Alfonsina y el mar* foi observado no artigo de Cintia Cristiá (2022). Para a autora, o argumento principal da letra foi construído sobre a ideia de uma jovem mulher irracional que teria tirado a vida por causa de uma frustração amorosa. Para Cristiá, o personagem de um homem que aparece no final da canção permite esta interpretação, porém, para a autora esta hipótese não se sustenta quando se analisa a história da poetisa e suas condições debilitadas de saúde no final da vida. Cristiá complementa sua análise mencionando que a chegada do personagem masculino coloca um homem como figura poderosa na história, desvalorizando a força de Storni como importante militante feminista (2022, p. 52).

O arranjo de piano e voz⁴⁰ manteve a forma da gravação de referência de Mercedes Sosa (Introdução, A, A, B, B, Interlúdio, A, A, B, B), porém, nada no piano de Ivan Lins lembra o que foi tocado por Ariel Ramírez. Como já foi analisado anteriormente, enquanto a gravação do disco *Mujeres argentinas* tem a zamba como ritmo basilar, com sua condução rítmica típica evidenciada em parte dos versos e nos refrões inteiros com a entrada do violão e do contrabaixo, a gravação em duo de Zizi e Ivan preza pela liberdade de condução, não havendo qualquer identificação de uma rítmica minimamente próxima da zamba argentina. Além dos numerosos *rubatos* e de uma condução *ad libitum*, o que mais chama a atenção no piano de Ivan Lins é a proposta de elaboração de uma harmonia bastante diferente daquela realizada pelo compositor Ariel Ramírez, na gravação com Mercedes Sosa.

Antes de citar as especificidades da harmonia, é importante mencionar que a seção introdutória do arranjo feita por Ivan não faz nenhuma referência à melodia da introdução feita por Ramírez, e que marcou a primeira gravação da composição. A propósito da importância das introduções, o músico argentino Juan Falú afirma que vários gêneros populares como a zamba, “possuem introduções que têm tal coerência com a obra, que a memória musical das pessoas as mantém associadas ao tema principal” (p. 15, tradução do autor)⁴¹. Para ele, isso é perceptível em várias canções, entre elas em *Alfonsina y el mar*. Ao não evocar o arranjo interpretado por Sosa e Ramírez em 1969, Ivan Lins privilegiou um caminho de distanciamento da gravação argentina, uma releitura cuja proposta parece ter sido justamente a de apresentar um caminho novo de modo que os primeiros segundos da peça não remetessem ao arranjo do álbum *Mujeres argentinas*. A associação da harmonia de Ivan Lins com o estilo de acompanhamento de pianistas de jazz é praticamente inescapável⁴². Em seu arranjo de piano, a simplicidade harmônica da gravação de referência deu lugar a acordes repletos de notas de tensão (9, 11 e 13) ao longo de toda a música. Além de complexos, os acordes foram montados com *voicings* que privilegiaram as dissonâncias geradas por intervalos de segundas maiores e menores (transcritos na Figura 2), enfatizando uma ideia geral de sofisticação harmônica. Vale

⁴⁰ O vídeo da performance de Zizi Possi e Ivan Lins pode ser acessado no link:
<https://www.youtube.com/watch?v=hoHGMi4TITM>. Acesso em: 11 nov. 2024.

⁴¹ “Muchísimas zambas y tantos otros géneros, contienen introducciones de tal coherencia con la obra, que la memoria musical de la gente las mantiene asociadas al tema principal”.

⁴² Ao escrever essas linhas tenho em mente, por exemplo, o piano de acompanhamento de Bill Evans, um dos nomes mais celebrados do piano no jazz no século XX.

ressaltar que a condução rítmica dos acordes mostrados na Figura 2 é apenas uma tentativa de uma aproximação com o que está na gravação, dado que o músico tocou de forma bastante livre ritmicamente:

FIGURA 3 – transcrição do piano de Ivan Lins na introdução de *Alfonsina y el mar*.

The musical score shows the piano introduction for 'Alfonsina y el mar'. The top staff begins with an intro in Em⁷⁽⁹⁾ (6/8 time). Measures 1-3 show chords Em⁷⁽⁹⁾, C#m⁷⁽⁹⁾⁽¹¹⁾, and Bbm⁷⁽⁹⁾⁽¹¹⁾. The bottom staff begins with Gm⁷⁽⁹⁾⁽¹¹⁾. Measures 4-5 show F#m^{7(b5)(9)(11)} and B^{7(b9)(b13)}. Measures 6-7 show Em⁷⁽⁹⁾ and Em. Red boxes highlight the chords in the first section (Em⁷⁽⁹⁾, C#m⁷⁽⁹⁾⁽¹¹⁾, Bbm⁷⁽⁹⁾⁽¹¹⁾, F#m^{7(b5)(9)(11)}, and B^{7(b9)(b13)}).

Fonte: elaborado pelo autor (2024)

Ainda na seção de introdução do arranjo, a ideia de sofisticação harmônica ganha força quando se analisa a escolha dos acordes em relação ao tom (mi menor). Entre os oito acordes observados na Figura 2, três deles não pertencem à tonalidade. A presença de C#m7(9)(11) (compasso 3) e Bbm7(9)(11) (compasso 5) parece ser fruto tão somente da semelhança estrutural que possuem com o primeiro acorde, que define a tonalidade – Em7(9) – e não com relações harmônicas funcionais. O acorde Gm7(9)(11) (compasso 6), além de ter a mesma estrutura dos anteriores, pode ser entendido como uma forma de se aproximar cromaticamente do acorde de II grau, este sim, com sentido tonal (funcional), sendo ele o II cadencial (função subdominante) da progressão IIIm7(b5) – V7 → Im, responsável por reestabelecer o “chão” da tonalidade após a “deriva” dos acordes iniciais.

A ênfase nos procedimentos harmônicos de Ivan Lins é algo que Zizi Possi reconhece e valoriza, conforme se vê no depoimento a seguir:

O Ivan tem uma noção de harmonia muito preciosa. Ele tem um universo harmônico que é muito rico. Tudo o que ele constrói harmonicamente, melodicamente, emociona tanto a gente... Ele sabe mexer com a harmonia de uma maneira muito preciosa. É muito importante o que ele proporciona, o que ele faz com a gente⁴³.

Embora a fala da cantora seja reveladora de sua admiração pela maestria harmônica do parceiro, os dados até aqui disponíveis não permitem saber as razões e tampouco a forma como ambos determinaram previamente os rumos do arranjo. No entanto, parece-me razoável supor que Zizi e Ivan tenham concordado em priorizar a harmonia em detrimento à levada rítmica. Isso pode ter ocorrido, entre outras razões, pelo fato de a zamba ser um gênero musical pouco difundido no Brasil⁴⁴, o que em parte explicaria as colaborações pontuais nas décadas de 1970 e 1980 entre artistas da MPB e artistas latino-americanos de movimentos musicais de raízes folclóricas, como a própria Mercedes Sosa, colaborações estas que em algum ponto esbarraram nas necessidades e dificuldades de os músicos dominarem minimamente os elementos técnicos da(s) música(s) de cada país⁴⁵.

Assim, considero que as escolhas musicais do arranjo de Zizi Possi e Ivan Lins, somadas ao fato de a música ter sido gravada em um momento histórico no qual o contexto político brasileiro e sul-americano já não exercia a mesma força sobre o campo da MPB (como no início dos anos 1980, momento da gravação de Simone), acabaram por dar novo sentido para *Alfonsina y el mar*. Em um arranjo intimista de piano e voz com uma performance que, musical e visualmente, reforçou o ambiente típico de um *jazz club*, houve um redirecionamento dos sentidos da canção de Ariel Ramírez e Félix Luna. A força política de seu contexto de origem – a Argentina do final da década de 1960 – estava deslocada no Brasil e dificilmente seria lembrada no ano de 2010. O apagamento da

⁴³ Depoimento da cantora disponível nos extras do DVD *Cantos e Contos 2*, disponível no canal do Youtube de Zizi Possi. A referência completa está no final do artigo.

⁴⁴ A provável exceção talvez seja a região do sul do Brasil que está geograficamente próxima à Argentina, notadamente o estado Rio Grande do Sul, que compartilha com o país gêneros musicais como o chamamé e a milonga. Tal afirmação, contudo, não pode ser tomada como taxativa e careceria de uma apuração precisa.

⁴⁵ A presença de uma produção musical brasileira influenciada pela musicalidade dos países vizinhos foi tema do artigo "Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano". Neste texto, a pesquisadora Tânia Garcia explora a trajetória do grupo musical brasileiro Tarancón, fundado em São Paulo em 1973, e que foi um dos poucos grupos nacionais que se vinculou fortemente às tradições das músicas populares de raízes folclóricas de outros países sul-americanos, como Argentina, Peru, Bolívia e Chile. Recomendo a leitura do artigo para um aprofundamento sobre o tema e uma reflexão mais ampla sobre as questões políticas que permeiam esta aproximação entre artistas de países sul-americanos na década de 1970. Artigo disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1435>. Acesso em 11 nov. 2024.

zamba como gênero musical, dando lugar a uma condução rítmica livre com uma harmonia de inspiração jazzística, acabou por colocar a canção em outro lugar, posicionando-a como uma espécie de *standard* internacional (a exemplo de vários *standards* de jazz), sem a mesma carga simbólica, política e cultural que acompanhou o lançamento de Mercedes Sosa.

5. Considerações Finais

Por meio da análise da primeira gravação de *Alfonsina y el mar*, de 1969, 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, há elementos que a vinculam à paisagem política argentina e ao reforço de uma identidade cultural 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 no Brasil.

A análise do arranjo interpretado por Simone revela a tentativa de aproximação com a zamba argentina, mas sem reproduzi-la. Com a adição de rasgueados e levadas de violões que remetem a outros gêneros folclóricos, a cantora promoveu na gravação – intencionalmente ou não – uma aproximação com a música do país vizinho por uma via menos comum, ressaltando ritmos do interior alcançados a depositários da identidade nacional naquele país.

Quanto ao arranjo interpretado pela cantora Zizi Possi, com participação de Ivan Lins ao piano, no ano de 2010, observo um grande distanciamento em relação à gravação de Mercedes Sosa. Os sentidos políticos da canção já não ocupam um lugar perceptível, tanto em razão do distanciamento

temporal da gravação brasileira em relação ao arranjo argentino, quanto ao próprio contexto político dos dois países na época do lançamento da gravação, período em que as democracias de ambos eram consideradas consolidadas, não havendo, portanto, motivos evidentes para enxergar a presença de *Alfonsina y el mar* no repertório de uma cantora do campo da MPB como um ato político. Ao contrário, intuo que o que parece ter se sobreposto a qualquer ideia de ativismo político ou defesa ideológica na escolha da música para compor o show foi antes a busca pelo puro deleite musical dadas as qualidades intrínsecas da obra.

Entendo que a supressão da zamba no arranjo de Zizi Possi e Ivan Lins reforce o ponto de visto exposto acima. Dado que o gênero musical popular de raiz folclórica era o elemento que marcava de forma mais evidente uma identidade cultural argentina egressa do interior do país, portanto, de sua cultura campesina, sua ausência e substituição por um acompanhamento pianístico de rítmica bastante livre, com harmonia enriquecida por muitas dissonâncias, têm o potencial de despertar outras possibilidades de sentido para a audiência. A realocação da música para um contexto mais informal de apresentação e sua nova roupagem musical colocaram *Alfonsina y el mar* em um lugar mais propenso à contemplação desinteressada voltada à pura satisfação dos sentidos.

REFERÊNCIAS

- ALONSO, Gustavo. Os caipiras chiques: a relação da música rural e a MPB nos anos 80. **Tempo da Ciência**, [S. l.], v. 20, n. 39, p. 113–140, 2000. Disponível em: <<https://e-revista.unioeste.br/index.php/tempodaciencia/article/view/9812>>. Acesso em: 04 jun. 2025.
- 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.
- DICIONÁRIO CRAVO ALBIN da Música Popular Brasileira. [online] 2021. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/>>. Acesso em: 28 jul. 2024.
- DIAS, Márcia Tosta. A grande indústria fonográfica em xeque. **Margem esquerda**, [S. l.], n.8, 2006. Disponível em: <https://www.academia.edu/1869940/A_grande_ind%C3%BAstria_fonogr%C3%A1fica_em_xeq_ue>. Acesso em: 04 jun. 2025.
- FALÚ, Juan. **Cajita de música argentina**. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, 2011. E-Book. 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. **Notas Musicais**. Rio de Janeiro. 15 mar. 2010. Blog. 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 cantor folclórico nos tempos de Perón. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos** [online], 2015. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/nuevomundo/68075>>. Acesso em: 25 jun. 2024.
- Gravadoras sobrevivem modestamente com a nata da MPB. **Folha Online**. São Paulo, 09 abr. 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/reuters/ult112u31089.shtml>>. Acesso em: 27 jul. 2024.

LUNA, Félix (letrista), RAMÍREZ, Ariel (compositor) e SOSA, Mercedes (intérprete). **Mujeres argentinas**. Argentina: Philips, 1969 (LP)

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

POSSI, Zizi (intérprete). **Cantos e contos 1 (ao vivo)**. Brasil: Biscoito Fino, 2010. Série de vídeos (original em DVD). Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=fw760XOZts&list=PLyln5RY3cXE8LgQdtiaWrfRTLGHgkro4Y&index=1>>. Acesso em: 04 jun. 2025

POSSI, Zizi (intérprete). **Cantos e contos 2 (ao vivo)**. Brasil: Biscoito Fino, 2010. Série de vídeos (original em DVD). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-tqYqGVnARM&list=PLyln5RY3cXE8LvHBN-Sra6Dqao2BSS6yz&index=1>>. Acesso em: 04 jun. 2025.

POSSI, Zizi. **Site oficial**. [S.l.] [S.d.]. Disponível em: <<https://zizipossi.com.br/>>. Acesso em: 27 jul. 2024.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (org.). **Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. v. 1. São Paulo: Nova Fronteira; Fundação Perseu Abramo, 2004. p.25-35.

SIMONE (intérprete). **Corpo e alma**. Brasil: CBS, 1982. LP.

SIMONE. **Simone home (site oficial)**. [S.l.], 2025. Disponível em: <<https://simone.art.br/>>. Acesso em: 04 jun. 2025.

TEÓFILO, Mariana Santos. **Canções populares e seus trânsitos: fluxos e tendências na América Latina**. 2017. 166 p. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. Disponível em:
<<https://sistemabu.udesc.br/pergamenweb/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>>.

Zizi Possi traz a Brasília repertório dos DVDs dos 30 anos de carreira. **Correio Braziliense** [online]. Brasília: 20 abr. 2011. Disponível em: <https://www.correobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2011/04/20/interna_diversao_arte,248704/zizi-possi-traz-a-brasilia-repertorio-dos-dvds-dos-30-anos-de-carreira.shtml>. Acesso em: 27 jul. 2024.

SOBRE O AUTOR

Docente no Curso de Graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia (MG). Como pesquisador, atua em projetos que têm como perspectiva o diálogo da Música com outras disciplinas do campo das Ciências Humanas, como a Comunicação, a História e a Sociologia. É violonista, guitarrista, compositor e arranjador. Lançou o álbum *Nascer das águas* (2016) e o EP *Paisagem interior* (2024). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0330-1218>. | E-mail: daniel.lovisi@ufu.br

DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.