

silêncios na memória” in COSTA, Cléria Botelho da e MACHADO, Maria Clara Tomaz. (orgs). *História & literatura*. Uberlândia: EDUFU, 2006, p.287-316.

MATOS, Olgária C. F. de. *Os arcanos do inteiramente outro*. A Escola de Frankfurt. A melancolia e a revolução. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *A História por anti-mitos ou quase heróis: Central do Brasil*. Disponível no site http://www.uol.com.br/percurso/main/psc21/artigo_2178htm, em

Entre modas, polcas e chamamés: música, identidade e transgressão na trajetória e na obra de Helena Meirelles

Geni Rosa Duarte

Mato Grosso encerra em sua própria terra
 Sonhos guaranis
 Por campos e serras a história enterra
 Uma só raiz
 Que aflora nas emoções
 E o tempo faz cicatriz
 Em mil canções
 Lembrando o que não se diz.
 Mato Grosso espera esquecer, quisera,
 O som dos fuzis
 Se não fosse a guerra,
 Quem sabe, hoje era um outro país
 Amante das tradições
 de que me fiz aprendiz
 Em mil paixões sabendo morrer feliz.
 E cego é o coração que trai
 Aquela voz primeira que de dentro sai
 E as vezes me deixa assim
 Ao revelar que eu vim
 da fronteira onde o Brasil foi Paraguai.
Sonhos guaranis – Almir Sater e Paulo Simões

... uma cultura não é o que as pessoas compartilham, mas sim algo pelo que resolvem lutar. (Geoff Eley e Ronald G. Suny)

A análise de fontes musicais, mormente as instrumentais, apresenta desafios para o historiador. Este necessita atentar, em primeiro lugar, para a especificidade dos documentos dos quais ele se aproxima e na maioria das vezes “criar seus próprios critérios, balizas e limites” na sua manipulação, considerando e analisando “seus vínculos reais e próximos com as relações humanas individuais e coletivas”

(MORAES, 2000, p. 210). Tais critérios e balizas decorrem, portanto, da problematização feitas pelo pesquisador sobre o seu objeto de pesquisa, uma vez que as questões propostas para discussão situam-se, muitas vezes, para além das produções musicais, envolvendo seus produtores, destinatários, as situações de produção e execução, etc. Alguns limites, por um lado, advêm da própria formação musical do pesquisador, que, mesmo não necessitando ser um especialista, ou um instrumentista, deve dominar noções, conceitos e vocabulário suficientes para estabelecer diálogos com a especificidade dessas fontes. Ao mesmo tempo, esse domínio técnico, por si só, não dá conta de todas as questões, visto que a produção musical não se esgota nela mesma, trazendo consigo vivências, experiências, juízos e valores de seus produtores, executantes, ouvintes

Além disso, torna-se necessário ultrapassar perspectivas que valorizam tão somente a produção erudita, desqualificando toda produção cultural popular considerando-a “arte menos nobre”, ou apenas tomando-a a partir de parâmetros do mercado, ou da sua vinculação aos meios de comunicação de massa. Ou até mesmo considerar essa produção cultural popular, mormente aquela nas quais se percebem raízes rurais, como reminiscências de uma idade do ouro já perdida, passíveis apenas de serem recuperadas enquanto “antiguidades”.

Discutindo especificamente as possibilidades e limites daquilo que se denomina “cultura popular”, Chauí acentua que “uma obra de arte (superior ou inferior) não se encontra apenas nela mesma, como objetividade empírica ou ideal, mas no campo constituído por ela e seus destinatários, campo criado a partir dela com eles, aos quais se dirige” (CHAUÍ, 1993, p. 92). A obra musical, abordada nessa perspectiva, articula tradições e temporalidades, atualizando e recompondo passados, mas ao mesmo tempo

é constituidora de modos de pensar e viver o presente. O músico é um sujeito histórico, que vive o seu tempo e nele age. Mas a sua obra adquire significados diversos a partir das formas como ela é produzida, vivenciada, compartilhada, o que nos leva a considerar os diferentes circuitos pelas quais ela se difunde (inclusive o mercado radiofônico, discográfico, televisivo, cinematográfico, etc.).

Quebrar a homogeneidade decorrente de classificações em escolas e estilos, portanto, é perceber a produção musical popular entranhada num cotidiano sempre redefinido, em função da sua inserção no tempo e no espaço. Ou seja: além de assumir sua extrema heterogeneidade (rítmica, melódica, harmônica, etc.), decorrente inclusive da sua inserção ou não nos mecanismos de mercado, torna-se imprescindível considerar que a música assume múltiplas funções, e em razão disso ela muda, transforma-se, hibridiza-se. Ela pode ser “música antes de ser música”, no dizer de Alejo Carpentier, ou seja, pode assumir formas distintas antes que lhe seja atribuída uma categoria *artística* (CARPENTIER, 1985, p. 11). Isso não equivale a considerar a produção popular uma *proto-música*, ou matéria prima que só adquire forma quando apropriada pelas camadas cultas da sociedade, nem considerar que ela se transforma automaticamente em mercadoria quando os mecanismos de mercado atingem vastas porções do continente, difundindo novas formas de consumo a partir de novas tecnologias.

Na tentativa de apreender algumas dimensões dessa produção popular, a partir dessas considerações iniciais, voltamo-nos para a análise da produção musical de Helena Meirelles. Apresentada como exímia executante de violão e

viola caipira, essa artista passou a se apresentar em shows a partir dos anos 1990, e começou a ser entrevistada pelos meios de comunicação, a ser questionada sobre sua vida passada. O visual exótico, a expressão sempre fechada, raramente rindo, o rosto envelhecido, a palavra estava sempre pronta para desfilar os “causos” da vida passada – sabendo muito bem que era isso que se esperava dela, como ela deixou entrever numa das muitas entrevistas que deu – talvez atraísse muito mais atenção do que a especificidade das composições que apresentava e executava. A gravação em CD das músicas que executava anteriormente se deu nesse período, em decorrência do fato de ter ganhado o prêmio *Spotlight Artist* (como artista revelação) da revista americana *Guitar Player*, sendo então apontada entre as cem melhores “palhetas” do século, ao lado de Jimmy Hendrix, Eric Clapton e outros. Isso fez com que ela tivesse sido reconhecida primeiro nos Estados Unidos, para depois despontar para o sucesso no Brasil¹.

Dispomos, como materialidade para essa análise, em primeiro lugar, dos CDs, gravados já nas décadas finais da sua vida. Esse material, composto principalmente de música instrumental, poderia ser analisada quanto ao estilo, às escolhas harmônicas e sonoras, aos arranjos, etc., propiciando a identificação de mesclas, influências e hibridismos. Mas essa fixação exclusiva na produção final foi considerada insuficiente pela própria indústria cultural, que complementou esse lançamento com entrevistas e depoimentos da artista, alguns dos quais constaram inclusive do primeiro CD gravado pelo Estúdio Eldorado, com produção de Mário de Araújo.

Tomamos também como objeto de análise ainda dois filmes realizados sobre a artista: *Helena Meirelles – A Dama da Viola* (2004), dirigido por Francisco de Paula, e *Dona Helena*, dirigido por Dainara Toffoli produzido em 2004 e

lançado em 2007 (especial para televisão). Ambos apresentam sua visão da artista a partir de depoimentos dela e de pessoas próximas a ela, abordando aspectos da sua vida e da sua trajetória musical. Embora sejam definidos os dois como *documentários*, expõem leituras distintas sobre a pessoa e a obra da artista, a partir de referenciais diferentes, como analisaremos mais adiante.

Quem é esta mulher?

Helena Meirelles nasceu em 1924 numa fazenda próxima aos rios Pardo e Inhanduí, no atual estado do Mato Grosso do Sul. Relata, em depoimento incluído no seu primeiro CD, que a região, na época, era *toda sertão*, possibilitando que alguém simplesmente se *arranchasse*, tomando assim posse das terras. Continuamente ele retoma essa sua origem, explicativa da sua própria formação como instrumentista: ao observar a execução de violão nas rodas formadas na fazenda com pessoas que por lá passavam, principalmente paraguaios, como seu avô, aprendeu não apenas a tocar, como a afinar o instrumento. Descoberto seu talento pela família, não sem doses cavalares de preconceitos, uma vez que tocar não era considerada exatamente uma tarefa feminina, passou a se apresentar com o irmão e o tio em bailes e festas das redondezas.

O filme *Dona Helena* (2007), dirigido por Dainara Toffoli, enfatiza alguns aspectos significativos da trajetória da artista. Ela casou-se, primeiro “para poder sair de casa”. Como o marido não permitisse sua participação nas festas, abandonou-o, após ter tido três filhos. Viveu depois com outro homem, com quem teve mais filhos (entrevistado no filme). Ao separar-se dele, foi viver na zona de prostituição de Porto XV, na divisa dos estados de São Paulo e Mato Grosso do Sul, local por onde passavam as boiadas criadas na região pantaneira.

Portanto, a personagem que surge com muita força através dos depoimentos da artista e das pessoas próximas presentes no filme é uma figura feminina forte, decidida, lutadora, que vivencia inclusive conflitos familiares: há o depoimento do filho falando da sua vida de criança no bordel, fumando e bebendo com a mãe, bem como sobre o abandono sofrido por parte dela, e a amargura materna por conta de um episódio de alcoolismo. A saudade do filho falecido se mescla com o cuidado do marido com sua alimentação e seus problemas de saúde. As narrativas, nas palavras do sobrinho, produtor do primeiro disco, do encontro com a tia violeira, desaparecida por décadas, e finalmente resgatada ao convívio familiar. Isso, sem deixar de mencionar os desentendimentos entre ambos, após a produção do primeiro CD, segundo ele, pela dificuldades da tia em lidar com a figura masculina, tendo em vista suas experiências passadas. Acima de tudo, a responsabilidade na forma de encarar os compromissos profissionais, a partir do momento em que deixou de ser amadora e se tornou “artista”.

O filme procura reatualizar essas memórias, trazendo à tela *peças* que conviveram no passado com Helena Meirelles: seu segundo marido, os produtores dos discos, bem como o jornalista americano responsável pela sua visibilidade na revista *Guitar Player*; o marido atual, com quem vivera, até então, quase quarenta e cinco anos; as companheiras dos tempos da vida na “zona” de Porto XV. Para complementar as histórias contadas, a paisagem de Porto XV debaixo d’água ², com as lamentações por esse fato expressas por várias pessoas, sinalizando uma imagem de passado sem retorno.

A narrativa fílmica, claramente, direciona-se no sentido de equacionar questões ligadas a uma discussão de gênero. Isso fica claro no próprio título, bem como no

direcionamento das questões propostas nos depoimentos colhidos, que se voltam para entender e dimensionar a pessoa de Helena Meirelles. Ressalta-se, pois, a presença da mulher forte, da mulher articuladora de um contradiscurso que coloca em questão as várias faces da repressão masculina: como criança, proibida de tocar violão como os homens; jovem, sem direito a se expressar como queria; como mãe de muitos filhos (onze, dos maridos e dos amantes, como claramente enuncia), como alguém que se dirige à prostituição na busca de um outro caminho possível, e finalmente como artista nos diferentes espaços, fora e dentro dos meandros da indústria cultural.

O referencial para a organização da narrativa dos percursos de Helena Meirelles, no entanto, é a superação de todos os obstáculos para se tornar a artista respeitada do presente. Nesse sentido, destaca-se a importância atribuída pela própria Helena às suas vivências em Porto XV, definidoras dos seus caminhos atuais como instrumentista respeitada em outros espaços que não mais somente as festas e bailes populares desses locais. Dessa época de vida, ficaram as amigas, recordadas inclusive nas composições, nas dedicatórias dos shows, etc.

Frente a essa proposta de *harmonização*, todavia, a própria fala e a música de Helena Meirelles se revelam transgressivas, ao abordar sem culpas ou arrependimentos a fase de vivência no universo da prostituição, as questões com a maternidade e o destino dos filhos, e mesmo ao manter o caráter dançante das suas composições, mesmo frente aos auditórios mais comportados.

À riqueza das narrativas sobre esse período, nas festas e nas confusões, inclusive no meio de tiros e violências, se contrapõem alguns silenciamentos sobre as décadas em que viveu no pantanal, acompanhando o marido, quando suas recordações abordam a vida de trabalho (como lavadeira)

em ambientes inóspitos, no meio aos jacarés, às cobras, etc. Nas histórias e nos lapsos, nesse sentido, expressam-se contradições e aspectos não resolvidos, nem mesmo na direção de uma suposta harmonia vivida no presente. As questões da maternidade, por exemplo, aparecem ainda expressas como conflitos, tanto que, à pergunta se gostaria de ver todos os filhos reunidos, ela responde simplesmente: Não.

Embora continuasse a ser conhecida como instrumentista nas regiões onde viveu, no pantanal, tocando inclusive ao lado do marido, essa fase de vida não é narrada com a riqueza dos detalhes dos acontecimentos e dos personagens da vida na “zona”. Por esse motivo, a música é tocada, é referida, mas não discutida, aparecendo quase como um apêndice natural da artista.

É a jóia da cultura sul mato grossense...

A região de onde provém a artista, em especial na fronteira com o Paraguai, era considerada *sertão* até poucas décadas atrás, com uma estrutura fundiária baseada na *posse*, voltando-se principalmente para a pecuária. Os contatos com os centros consumidores se faziam através das estradas por onde eram conduzidos os bois, o que fazia com que alguns centros se desenvolvessem como verdadeiros “pousos”.

Nos anos 40, essa região passou a ser alvo de preocupação do governo federal, que empreendeu a discussão sobre a necessidade de ocupar os espaços “vazios”, com o objetivo de assegurar a posse do território, visando sua *nacionalização*, o que faria coincidir as fronteiras econômicas e políticas³. Esse processo foi empreendido não só no sentido de ocupar espaços, mas também de definir o brasileiro em contraposição ao *outro*, ao *estrangeiro* - noção que se apresentava carregada de determinismos raciais

advindos de pensadores autoritários, como aparece no discurso de Vargas (*Apud* LENHARO, 1986, 56): “Caminhamos para a unidade, marchamos para o Centro, não pela força de preconceitos doutrinários, mas pelo fatalismo de nossa definição racial”. Claramente, a proposta era de um movimento de incorporação do território, impondo um padrão de ocupação com vista a um processo de *homogeneização* do ponto de vista racial (ou seja, de *abrasileiramento* a partir da miscigenação) e cultural.

Significativamente, a música popular passou a dar respaldo, de alguma forma, a esse movimento “para o oeste”. A incorporação da guarânia de origem paraguaia pelo nosso cancionário popular, fruto de compositores brasileiros ou então devidamente *abrasileirada* por inúmeras *versões*, por exemplo, bem como de temas que faziam referência à região matogrossense e mesmo ao vizinho Paraguai, também se fez notar na obra de compositores nacionais. Nos anos 1950, a gravação de inúmeras *versões* de sucessos paraguaios solidificou a carreira de Cascatinha e Inhana, significativamente obras de compositores envolvidos na própria nacionalização da música paraguaia⁴. Além disso, propiciou a entrada no mercado discográfico de duplas provindas dessa região, como Délio e Delinha, assim como de duplas das cidades do interior de São Paulo próximas à região de Mato Grosso (hoje, do Sul). Não se objetiva, aqui, *mapear* essas fusões visando conhecer a origem de um suposto *processo identitário*⁵ a partir dos processos de ocupação desencadeados na região. Consideramos a necessidade de discutir essas questões a partir, inclusive, de suportes teóricos desenvolvidos por uma série de pesquisadores que buscam entender a complexidade presente nas práticas culturais populares, sem reduzi-las a padrões teóricos simplistas, que terminam por negá-las em nome de uma modernidade ou modernização colocada como destino para toda a América Latina.

Entretanto, aos fatores de centralização na direção de uma unicidade, não se contrapõem àquelas imagens que se direcionam no sentido de uma *regionalização*. Esta, como processo identitário, pode estar direcionada a apreender e valorizar fatores que privilegiam tanto a diversidade como a homogeneidade. A imposição de uma língua comum, por exemplo, não anula processos de diversificação *dentro da própria língua*, sem negá-la, todavia. Em decorrências, tanto os fatores de unicidade quanto os fatores de diferenciação não podem ser analisados como “naturais”, mas entendidos como algo decorrente de uma luta por afirmação de significados.

Por isso mesmo, é significativo como se inicia o filme dirigido por Francisco de Paula, *Helena Meirelles – A Dama da Viola* (2004): apresenta-se um mapa político do Brasil, depois substituído pelo do Mato Grosso do Sul, com destaque para a área do Pantanal, e uma voz anuncia: “O Brasil apareceu aos olhos do mundo. Ficou conhecido por seu litoral, onde portugueses e franceses vinham buscar o pau Brasil. Porém, faltava o centro-oeste. Viajamos para o Pantanal, onde encontramos Helena Meirelles, a jóia da cultura mato grossense.” Algumas cenas da paisagem da região, para se focar, então, na figura da artista falando do seu modo de compor, assumindo-se enquanto analfabeta, sem nunca ter freqüentado escola.

O filme arrola, então, vários elementos associados à da identidade regional: as paisagens abertas, os rios, os pássaros e outros animais da fauna pantaneira. No documentário, Helena Meirelles foi levada à fazenda Jararaca, onde nasceu, e a partir disso, inicia-se a construção de um painel da cultura sul matogrossense pela incorporação dos modos de ser e de viver no trato com a pecuária de corte. A artista mostra como fazia sua palheta de chifre de boi, e as crenças a respeito disso – a necessidade

de se fazer na sexta-feira da paixão, antes do sol nascer. Alguém mostra como se encilha o cavalo na região; outro, como se toma tereré com bomba e guampa feita de chifre. Helena Meirelles é ajudada a montar, e faz questão do uso do termo *apear* quando cessa o passeio. Fala-se no hábito de naquear (mascar) fumo, sobre as formas de conduzir a boiada, o uso dos berrantes, as bruacas para transporte do material a ser usado nas comitivas.

Portanto, constrói-se um mosaico com todos esses elementos, entre os quais se coloca a própria Helena Meirelles e sua música. Nos depoimentos dela, há muitas referências aos paraguaios com quem aprendeu a tocar, gente que costumava andar a pé por toda a região, depois da Guerra (do Chaco, entre Paraguai e Bolívia). Ela se refere à música Laranja Potã (ou *Poty*), e explica o significado do termo guarani: flor de laranja. Um dos depoentes, Valdemir Martins, fala então da influência paraguaia, colocando-a como parte dessa história identitária regional: os elementos foram trazidos a partir da proximidade com a fronteira, e “é essa a música que a Helena Meirelles toca”, conclui. Ou seja: os elementos são referidos a partir de um conjunto cultural que é o que caracteriza toda a região, e a diferencia das demais do Brasil e do próprio Paraguai.

Outro elemento constitutivo da identidade sul mato grossense reivindicada diz respeito à presença e ao contato com tribos indígenas. O narrador, no filme, refere-se ao fato de Helena Meirelles ter aprendido e feito os próprios partos, através do contato com grupos *caiapó* e *terena* da região. Ela própria confessa ter ascendência indígena, a partir de uma índia “caçada” nas matas do Paraná, e se refere ao conhecimento que a mulheres da família tinham de ervas da região com seus poderes curativos.

Em suma, estamos diante de um processo de construção de uma identidade regional, a partir de fatores

naturais – paisagem, fauna, flora – perfeitamente identificáveis, aliados a resultados decorrentes de contatos *no passado* com paraguaios e índios, e com formas de viver e trabalhar das quais sobrevivem usos e costumes. . Tais elementos, trazidos para o presente, constituem um conjunto não negador da civilização, mas alicerçador dela.

Bourdieu, ao discutir o conceito de região, parte da necessidade de submeter os termos normalmente utilizados nas ciências sociais a “uma crítica epistemológica alicerçada na história social da sua gênese e da sua utilização” (BOURDIEU, 2007, p. 107 – grifos do autor). Aponta, portanto, a necessidade de entender o conceito de região não a partir dos dados de realidade, geográficos, econômicos ou geopolíticos, ou de características “naturais”, embora reconheça que eles possam existir, mas a partir dos mecanismos de poder que possibilitam

...impor uma visão do mundo social através dos princípios de di-visão que, quando se impõem ao conjunto do grupo, realizam o sentido e o consenso sobre o sentido e, em particular, sobre a identidade e a unidade do grupo, que fazem a realidade da unidade e da unidade do grupo (BOURDIEU, 2007, p. 113).

Podemos concluir, então, que o recurso à ascendência indígena, e a presença dos grupos indígenas (do presente e do passado) tornam-se outros elementos constitutivos da identidade sul mato grossense. Eles amalgamam a heterogeneidade decorrente da situação de fronteira, e dão à região um sentido de *nacionalidade*. Com isso, reatualizam as primeiras imagens do filme, estabelecendo uma diferença – com elementos naturais e elementos culturais – mas, ao mesmo tempo, promovendo uma integração à nação concebida como um todo.

Nesse sentido, para se afastar meramente da articulação de um *discurso de consagração* – “que diz, por um

dizer autorizado que autoriza, que o que é deve ser” – torna-se necessário

Aprender ao mesmo tempo o que é instituído, sem esquecer que se trata somente da resultante, num dado momento, da luta para fazer existir ou “inexistir” o que existe, e as *representações*, enunciados performativos que pretendem que aconteça aquilo que enunciam... (BOURDIEU, 2007, p. 118 – grifos do autor)

O passado histórico, nesse sentido, é retomado. A idealização da sociedade baseada na pecuária, com seus valores e seus deslocamentos, ocupa um lugar especial no filme. As fazendas tornam-se, nesse sentido, *lugares de memória*, reatualizados pelas práticas culturais enunciadas, contrapondo-se a um passado continuamente referido como *sertão*, como selvagem, incivilizado e inóspito.

No entanto, é paradoxal perceber que a própria Helena Meirelles, mais uma vez, quebra a harmonia desse olhar idílico voltado para as raízes regionais fincadas no passado, na sociedade tradicional constituída na região pantaneira, ao se referir à passagem das comitivas por Porto XV e pela zona de prostituição: das festas, bebedeiras, das entradas nos salões a cavalo, dos disparos de armas, das brigas e das disputas, etc. É ela ainda que traz à cena a presença de mulheres paraguaias nas zonas de prostituição, e provavelmente entre os peões de boiadeiros, mostrando que havia algo mais além de uma influência cultural perdida no passado. É significativo que, de um lado, fique demarcado o aspecto disciplinador do uso do berrante, que faz com que a comitiva toda se organize, e de outro, a desordem da passagem por Porto XV.

O filme se encerra com uma série de depoimentos de jovens do Mato Grosso do Sul, destacando a importância da artista para a região, inclusive sua atualidade. Os depoimentos, nesse sentido, reafirmam os valores regionais

que o filme, a todo momento, destaca.

A música tocada por Helena Meirelles, normalmente a partir de cenários naturais ou em encontros com pessoas da região, aparece no filme como pano de fundo, como trilha sonora, e, em certo sentido, como mais um dos fatores constituintes da identidade regional. Helena Meirelles é instada a tocar, mas pouco fala das músicas. Nos créditos finais aparecem os títulos delas, sem outras informações.

“Da fronteira onde o Brasil foi Paraguai...”

Que questões podem ser discutidas, no entanto, a partir da própria música de Helena Meirelles? As gravações realizadas por ela, definidas pelo produtor do seu primeiro CD, Mário de Araújo como *registro* do repertório por ela tradicionalmente executado, possibilitam acompanhar também percursos populares de composições realizadas no vizinho Paraguai especialmente nos anos 1940 e 1950⁶, inclusive de compositores paraguaios que se exilaram e foram proibidos durante a longa ditadura Stroessner (1954-1989), como foi o caso de José Asunción Flores, criador do ritmo da guarânia e autor da famosíssimo *Índia*⁷. Levando em consideração a sua forma de aprendizado do instrumento, ouvindo e vendo outros instrumentistas populares, como Helena Meirelles narrou inúmeras vezes, e a permanência confessada de formas *antigas* de tocar determinadas composições⁸, podemos pensar em algumas delas como “narrativas musicais” que se perpetuaram, mudando e adquirindo novas formas, a partir das trocas efetuadas⁹. É o caso, por exemplo, de *Virgínia* (do CD *Flor da Guavira*), apresentada no encarte como “Canção do Folclore de Domínio Público recolhido por Helena Meirelles”, mas que, em alguns dos seus compassos, lembra a *Virgínia* de Teodoro S. Mongelós e Diosnel Chase, ou mesmo de *Araponga* (do CD *Helena Meirelles*), bem como *A*

*volta da Guira campana*¹⁰ (do CD *Raiz Pantaneira*), composições suas com referências claras à paraguaia *Pajaro Campana*; e ainda *Campamento Cerrollon*¹¹ (do CD *Raiz Pantaneira*), interpretação muito pessoal e menos acelerada da polca *Campamento Cerro Leon*¹².

O repertório gravado por Helena Meirelles inclui também algumas obras de compositores argentinos, trazidos também para o terreno das hibridizações fronteiriças. É significativa, nesse sentido, a interpretação de *Merceditas*, de Ramón Sixto Rios, que Helena Meirelles interpreta de forma bem acelerada, como polca paraguaia, e não como chamamé, como é executado normalmente por outros intérpretes. Podemos dizer, então, que a artista *desconstrói*, ou *reconstrói*, algumas das formulações de estudiosos desses ritmos, inclusive de autores que apontam origens comuns a esses dois ritmos, em decorrência ou do contato muito freqüente de populações argentinas e paraguaias, ou do fato de muitos territórios serem paraguaios antes da Guerra da Tríplice Aliança (HIGA, 2005, pp. 126-130).

Outra interpretação marcante é a que Helena Meirelles faz da polca *Cerro Corá*, de Hermínio Gimenez e Felix Cardoso. Na gravação do primeiro CD, ela confessava que não conseguia mais cantar, como antes fazia, mas arrisca uma das estrofes no guarani misturado com espanhol da letra original. Coerentemente com o aprendizado oral da letra, não há correspondência estrita com o registro escrito do poema, o que aponta para as formas de difusão dessa produção que tem suas raízes assentadas nas vivências paraguaias durante a Guerra do Chaco, como veremos adiante. A letra narra os instantes finais do Marechal Solano Lopez, defendendo sua pátria contra as tropas brasileiras. As palavras do poema não só promovem uma incorporação do marechal na própria natureza paraguaia, construindo assim uma identificação profunda

com o solo pátrio, mas também colocam-no como símbolo que, morrendo, se projeta na direção das gerações futuras, chamando-as para um projeto de nacionalidade.

Portanto, não se trata de uma produção musical resultante de um *amálgama* indefinido de composições trazidas de diferentes países fronteiriços que resultassem num outro conjunto definido enquanto *sul- mato-grossense*. As hibridizações não conseguem apagar os traços originais dessas composições, que permanecem indicando vivências, contatos, trocas.

Nossa proposta é fazer a leitura dessas composições enquanto *memórias*, e utilizando os termos usados por Portelli (1997) ao referir-se às narrativas orais, dizer que elas também preservam o narrador/compositor/executante do esquecimento, construindo sua identidade e o legado que ele deixa para ao futuro. A expressão sonora, nesse caso, vem carregada das vivências, das experiências dos deslocamentos e das errâncias, na medida em que ela comporta e elabora *tradições* — compartilhadas por diferentes grupos e indivíduos. Nessa perspectiva, a produção musical, mesmo referida a um *passado*, ao *narrá-lo*, apresenta-se como algo vivo, diferente das “antiguidades” recuperadas como imagens belas do morto, como asseverou de forma muito feliz Michel de Certeau (1995). Ou, nos termos colocados por Stravinsky: “Uma tradição verdadeira não é o testemunho de um passado transcorrido; é uma força vivente que anima e informa o presente” (*Apud* CARPENTIER, 1985, p. 7).

E, para isso, torna-se necessário distanciar esse compositor/executante popular dos cânones clássicos referentes ao ato de compor. Em depoimento repetido várias vezes, nas muitas entrevistas que deu, Helena Meirelles narrou seu processo de composição: tomar o violão e lançar-se ao que poderíamos chamar de

experimentações sonoras — quando se dava conta, a música “saía”. E o resultado era algo tão específico que ela própria confessava que não tinha como “deixar herdeiros”.

Essa *memória musical*, por outro lado, expande e coloca em cheque os próprios limites nacionais dessas manifestações populares. A hibridização cultural decorrente da situação de fronteira — e de fronteira expandida, frente às próprias características do povoamento da região centro-oeste até pouco mais de meados do século XX — não anula o entendimento do nacional enquanto um dado sempre presente, embora potencialize a percepção dos seus limites enquanto finitos, embora elásticos: “nenhuma nação se imagina a si própria como tendo os mesmos limites que a humanidade” (ANDERSON, 2005, p. 26).

Ao mesmo tempo, podemos pensar essa questão da nação nos termos propostos por Bhabha, ultrapassando a concepção de “comunidade” proposta por Anderson¹³; ou seja, “como uma forma obscura e ubíqua de viver a localidade da cultura”, colocada, esta última, mais *em torno* da temporalidade do que *sobre* a historicidade (BHABHA, 1998, p. 199 — grifos do autor). A preocupação de Bhabha, então, se volta para as narrativas sociais e literárias que tornam “povo” e “nação” como seus objetos, através de uma série de “estratégias discursivas de identificação cultural e de interpelação discursiva”, com ênfase na sua dimensão temporal. A força dessa temporalidade, contrapondo-se a um entendimento da cultura nacional “enquanto categoria sociológica empírica ou entidade cultural holística” resulta na percepção da “ambivalência da ‘nação’ como estratégia narrativa”, bem como a produção de um “deslizamento contínuo de categorias” (sexualidade, classe, etnia, etc.) (Bhabha, 1998, pp. 199-200).

Assim, para Bhabha,

...o espaço do povo-nação moderno nunca é simplesmente horizontal. Seu movimento metafórico requer um tipo de “duplicidade” de escrita, uma temporalidade de representação que se move entre formações culturais e processos sociais sem uma lógica causal centrada. E tais movimentos culturais dispersam o tempo homogêneo, visual, da sociedade horizontal. A linguagem secular da interpretação necessita então ir além da presença do olhar crítico horizontal se formos atribuir autoridade narrativa adequada à “energia não-seqüencial proveniente da memória histórica vivenciada e da subjetividade”. Precisamos de um outro tempo de *escrita* que seja capaz de inscrever as interseções ambivalentes e quiasmáticas de tempo e lugar que constituem a problemática experiência “moderna” da nação ocidental. (1998, p. 201)

Nesse sentido, pensar a produção musical popular de Helena Meirelles na e a partir das áreas fronteiriças Brasil / Paraguai / Argentina exige que quebreemos a concepção unitária do *tradicional* como categoria homogeneizante, como “arcaísmo” que configura de forma absoluta a conformação da nação enquanto *comunidade*. Dessa forma, ao invés de pensar deslocamentos em termos de “redução do marco social da tradição”, como sugere Isabel Aretz¹⁴, podemos considerá-los encenados “nessas temporalidades ambivalentes do espaço-nação” no interior do qual se percebem as figuras retóricas de um passado nacional entrevistas nas fissuras do presente, nos termos propostos por Bhabha. (1998, p. 202). Em outros termos, significa pensar as ambivalências entrevistas nessa produção musical não como marcos de experiências coletivas unitárias, marcadas em torno de eventos definidores de uma coesão nacional – a guerra da Tríplice Aliança, por exemplo – mas a partir da coexistência de temporalidades que emergem no presente de forma transgressiva e dúbia.

Uma das ambivalências se situa exatamente nos *ruídos* das questões relativas a essa guerra. Com muita força a partir da Marcha para o Oeste, promovida pelo governo Getúlio Vargas, e no intuito de incorporar a região mato-grossense à nacionalidade, passaram a ser muito enfatizados os aspectos heróicos ligados à atuação do Brasil na Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai. Os manuais didáticos de História do Brasil, bem como as antologias literárias, deram muita ênfase às descrições de episódios da guerra de forma a heroizar os militares brasileiros e apresentar Francisco Solano Lopez como ditador que deveria ser eliminado pelas forças latino-americanas unidas. Mesmo considerando a força investida na heroicização também de Solano Lopez no Paraguai, não podemos tratar a questão simplesmente como um conflito entre duas memórias nacionais, constituídas historicamente. Há que considerar “as interseções ambivalentes e quiasmáticas de tempo e lugar que constituem a problemática experiência “moderna” da nação ocidental”, nos termos propostos por Bhabha, constituídos também por resignificações, muitas vezes contraditórias, da memória popular vivenciada coletiva e subjetivamente. Torna-se possível, dessa forma, perceber na obra musical de Helena Meirelles vivências do próprio Paraguai nos anos 1920/1940, e algumas dessas questões passaram a ser preocupação inclusive das próprias vanguardas literárias e artísticas daquele país, quando estas buscavam discutir a formulação de uma identidade nacional. As vivências populares tenderam a resignificar essas questões, e foi a partir desses movimentos contraditórios e dúbios que os próprios símbolos da identidade paraguaia – Solano Lopes, feitos militares, batalhas – foram penetrando e se expressando no próprio território mato-grossense.

O debate sobre a identidade nacional paraguaia, nesse sentido, se apresentava como um campo de disputas,

no qual o popular aparecia como *objeto* e como *sujeito* – do popular e para o popular. Wolf Lustig¹⁵, ao analisar a literatura paraguaia nas décadas iniciais do século XX, assinala que o uso do guarani como língua de comunicação havia se incorporado no cotidiano paraguaio, tanto como “idioma da defesa nacional” como símbolo da identidade paraguaia: Solano Lopez já se dirigia aos seus soldados nessa língua, frente ao seu baixo grau de “castelhanização”, e durante a Guerra do Chaco, essa língua alcança um alto grau de oficialidade, ao se tornar o idioma de comunicação telefônica em campanha.

Mas a língua, muito especialmente através da música popular, assume outras dimensões. Distinguindo a *literatura escrita em guarani* da *literatura guarani* propriamente dita, Lustig incorpora na primeira as canções difundidas popularmente durante a Guerra do Chaco – muito especialmente as compostas por Emiliano R. Fernandez, Hermínio Gimenez e Leonardo R. Alarcón. Nesses poemas e canções, sobressaía, sobretudo, um forte sentimento de patriotismo, que tinha na oralidade do jopará (mescla de guarani com espanhol) a sua forma melhor de difusão¹⁶, embora também se difundissem através da escrita. Segundo Lustig, se a escrita em guarani produzia um referência mítica com os antigos povoadores do Paraguai, o marco histórico de referência era ainda a Guerra da Tríplice Aliança, que ressuscitava o herói Solano López como ancestral dos novos combatentes.

Essa memória, por outro lado, produzia outros laços inclusive num campo mais erudito, e se expressava através da literatura escrita em guarani por outros poetas, músicos, escritores e teatrólogos, entre os quais o próprio autor do poema de *Cerro Corá*, assim como por Emiliano R. Fernandez, Julio Correa, Mauricio Cardozo Ocampo e outros. Esses literatos, a partir de um lugar social definido,

propunham um caminho de construção de uma identidade nacional que incorporava uma visão sobre a história, mas também o referencial das culturas populares, situando-se o falar guarani como componente essencial dessas últimas¹⁷.

A partir da instituição da ditadura Stroessner, como já dissemos, muitos intelectuais, escritores e compositores passam a sofrer controles ou perseguições, muitos deles preferindo então o exílio. A ditadura recompõe o significado dos personagens e dos símbolos, estabelecendo novos parâmetros e definindo novos heróis.

Encontrar as marcas dessa produção intelectual paraguaia para além das fronteiras do país, nesse sentido, nos permite dimensionar permanências e formas de difusão que se situam fora – e mesmo em contraposição – aos canais de difusão normalmente considerados. Pensando as fronteiras não como espaços de separação, mas como zonas de encontro, podemos encontrar aí formas de difusão da cultura popular a partir de migrações e errâncias de populações – muito especialmente de paraguaios que percorriam o sertão mato-grossense trazendo, refazendo e reformulando novas e velhas formas de viver e de se expressar.

Quando encontramos ecos – e não a reprodução pura e simples – dessa produção cultural paraguaia nas gravações de Helena Meirelles, considerando suas próprias errâncias no território mato-grossense e os contatos com o universo popular sempre flutuante das populações que ali viviam (e conviviam), podemos dimensionar inclusive o aspecto transgressivo dessas permanências, contra as tentativas de apagamento tanto da ditadura paraguaia quanto das formas de intervenção e ocupação por parte do governo brasileiro, a partir da chamada Marcha para o Oeste, conforme já assinalamos.

Dessa forma, podemos entender as possibilidades –

e, ao mesmo tempo, as limitações – de se utilizar a figura e a produção de Helena Meirelles na conformação de uma identidade sul-mato-grossense ou pantaneira. Possibilidade, porque a música que ela executa traz marcas paraguaias, expressando-se em múltiplas temporalidades, entre as quais aquelas decorrentes dos contatos fronteiriços. E limites, por conta exatamente dos tempos contidos nas composições e nas formas de executar, impossíveis de serem situados num único tempo e lugar.

Para encerrar, poderíamos nos referir à vida de Helena Meirelles assumidamente artista, preocupada com suas apresentações em shows e programas televisivos. Poderíamos, até mesmo, pensar nos seus embates no interior da indústria cultural, que a aceitava muitas vezes como um produto exótico, como o guizo da cascavel mandado por seu sobrinho aos Estados Unidos, com a fita cassete que lhe garantiu o prêmio da *Guitar Player*.

Talvez fosse possível. Mas eu prefiro encerrar essas considerações apontando para a força de alguns grupos jovens do Paraguai da era pós-Strossner, preocupados em trazer às novas gerações as formas poético-musicais tradicionais, não para *engessar* e fazer retornar ao passado as novas produções, mas exatamente para apontar novas possibilidades, inclusive cantando e compondo em guarani. Da mesma forma, para a riqueza da produção jovem no próprio Mato Grosso do Sul, pensando novas formas de expressar o passado sem reproduzi-lo. A despeito, muitas vezes, da indústria cultural.

Notas

¹ O prêmio lhe foi atribuído a partir do envio de uma fita cassete por seu sobrinho, produtor do primeiro CD gravado.

² Porto XV de Novembro era área de pousada das comitivas que traziam as boiadas de Mato Grosso do Sul para São Paulo pela estrada por isso mesmo

chamada “boiadeira”. Em 1998 a região foi alagada para formação do lago da barragem da Usina Hidrelétrica Eng^o Sérgio Motta, em Porto Primavera.

³ Conforme discussão efetuada por Lenharo, com base nos posicionamentos de Vargas e na obra de Cassiano Ricardo. (p. 56)

⁴ Entre as guarânias de origem paraguaia, traduzidas ou “reescritas” por artistas brasileiros, podemos citar: *Índia (Índia)*, Manuel Ortiz Guerrero / José Asunción Flores/ vs. José Fortuna; *Solidão (Che Picazu Mi)*, Eladio Martinez ; José Asunción Flores, vs. José Fortuna / *Meu primeiro Amor (Lejana)*, Herminio Giménez / vs. José Fortuna / Pinheirinho Jr.; *Noites do Paraguai (Noches del Paraguay)*, Pedro José Carles / Samuel Aguayo / vs. Nogueira Santos; *Anahí (Leyenda de la Flor del Ceib)*, J. Osvaldo Sosa Cordero / vs. José Fortuna; *Minha terra distante (Mi Dicha Lejana)*, Emygdio Ayala Baez / vs. José Fortuna, entre outras.

⁵ Há trabalhos que pretendem discutir a presença de influências paraguaias e argentinas na música do Mato Grosso do Sul configurando um processo identitário associado a uma “alma guarani”, ligado a um processo de resistência cultural que tem origem na época colonial, na relação indígenas/jesuítas/bandeirantes. Não é essa a nossa perspectiva.

⁶ Décadas chamadas de *época de ouro* da cultura paraguaia, quando estiveram ativos no país alguns dos mais importantes compositores e escritores, alguns dos quais se exilaram a partir das perseguições da ditadura instalada em 1954.

⁷ Declarada, pelo Decreto do Poder Executivo nº/ 4.594, de 24 de julho de 1944, uma das três canções nacionais do Paraguai, juntamente com *Cerro Corá*, de Herminio Gimenez e Félix Fernandes, e *Campamento Cerro León*, de autor desconhecido.

⁸ No filme analisado acima, de Francisco de Paula, ela declara, ao se referir à composição *A volta da guira campana*, que a fizera porque tinha dificuldades em executar *Pajaro campana*, embora ressaltando que executava o *verdadero Pajaro campana*.

⁹ Evandro Higa, na sua dissertação na Área de Musicologia, aponta e analisa algumas das mudanças rítmicas, inclusive algumas apontadas a partir da transcrição para piano de algumas dessas composições (HIGA, 2005).

¹⁰ Araponga é o nome brasileiro desse pássaro, encontrado em regiões diversas da América do Sul. *Guyra pong* é seu nome guarani, e esse pássaro é considerado a ave símbolo do Paraguai.

¹¹ Nos créditos do CD, aparece como sendo composição da própria Helena Meirelles.

¹² No show com Almir Sater ela diz que toca essa música desde 1932. Segundo informações, essa polca era tocada para encerrar os bailes no Paraguai.

¹³ Anderson propõe a seguinte definição de nação: “é uma comunidade imaginada – e que é imaginada ao mesmo tempo como intrinsecamente limitada e soberana.” Imaginada, porque, na mente de cada um dos seus

membros, “existe a imagem da sua comunhão”, com “fronteiras finitas, ainda que elásticas”. Imaginada ainda como *soberana*, e como uma *comunidade*, “sempre concebida como uma agremiação horizontal e profunda” (2005, pp. 25-27)

¹⁴ Ao analisar situações de deslocamentos de populações rurais para zonas urbanas na América Latina, tanto em situação de continuidade da prática musical tradicional como de mudança e adaptação a novos meios ou novas formas de tocar e cantar, Isabel Aretz refere-se à mudança do *marco social da tradição*, sem que as tradições desapareçam. Considera que “esse é um fenômeno totalmente cosmopolita, porque não emerge do homem que tem tradições, mas é consequência de uma imposição da cultura dominante, sempre estranha aos grupos de cultura tradicional”. Assim, segundo ela, o marco social da tradição se reduz na medida em que o campesino passa a desfrutar dos meios de comunicação de massas, ou quando o mundo tecnológico invade o mundo dos aborígenes. (Aretz, 1985, p. 255-259)

¹⁵ <http://www.staff.uni-mainz.de/lustig/guarani/chacpura/chactext.htm>

¹⁶ Segundo Lustig: “Este *jopara*, la mezcla de las lenguas nacionales sobre la base sintáctica del guaraní, es el vehículo de comunicación verdaderamente popular y no sorprende que sea la variante que prevalece en las canciones de guerra. Pero las de Emiliano son una mezcla no sólo en el sentido estrictamente lingüístico: lo son también respecto a las dos culturas del Paraguay, a los estilos y géneros literarios, a las épocas históricas y los modelos sociales y sobre todo los temas que en ellas se reflejan.” <http://www.staff.uni-mainz.de/lustig/guarani/chacpura/chactext.htm>

¹⁷ Podemos apontar inclusive a formulação da guarânia, a partir das experimentações de José Asunción Flores, enquanto música passível de expressar as raízes nacionais paraguaias, processo que ia mais além da mera divulgação popular dessa forma musical. Esse músico paraguaio, mesmo considerando que a guarânia *era seu povo, e havia sido escrita por e para ele*, iniciou por volta de 1954 (no exílio) um trabalho de hierarquização da mesma, a partir do trabalho sinfônico sobre suas principais obras. Isso situa a guarânia *também* numa categoria constituinte da nacionalidade num viés erudito, concomitantemente à sua expressão enquanto música popular. Saliente-se que muito dessas construções foram realizadas na situação de exílio vivida por muitos escritores e compositores – o que lhes acrescenta um outro componente importante, frente às ações desenvolvidas debaixo da direção do ditador Stroessner. A instituição dessa ditadura primou pela perseguição e condenação ao exílio dos principais intelectuais do período, inclusive de Augusto Roa Bastos, talvez o principal escritor paraguaio.

Referências Bibliográficas

ARETZ, Isabel. La música como tradición. In ARETZ, Isabel (relatora). *América Latina en su música*. México, Siglo XXI Editores, 1977.

BHABHA, Homi. *O local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

CARPENTIER, Alejo. América Latina em la confluência de coordenadas históricas y sy repercusión em la música. In ARETZ, Isabel (relatora). *América Latina en su música*. México, Siglo XXI Editores, 1977, p. 7-19.

CERTEAU, Michel de. *A Cultura no Plural*. Campinas: Papirus, 1995.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência – aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

HIGA, Evandro. *Os gêneros musicais “polca paraguaia”, “guarânia” e “chamamé”*: formas de ocorrência em Campo Grande – Mato Grosso do Sul. São Paulo, ECA USP, 2005 (dissertação de mestrado).

LENHARO, Alcir. *Sacralização da Política*. Campinas: Papirus, 1986.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, nº 39, 2000.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho: questões sobre a relação sobre ética na História Oral. *Projeto História*, São Paulo, nº 15, 1997, p. 13-49.