

EXPERIÊNCIAS MUSICAIS NAS FRONTEIRAS: ENTRE MEMÓRIAS E SENSIBILIDADES

Geni Rosa Duarte*

A proposta deste texto é discutir algumas questões sobre a produção musical popular e regional, destacando alguns pontos específicos referentes à situação da mesma em regiões fronteiriças. Para tanto, tomo como ponto de partida a minha pesquisa sobre a produção musical de Helena Meirelles, executante de violão e viola caipira, recentemente falecida, para dialogar, num chão comum, com outros pesquisadores que abordam temáticas que caminham nessa direção comum.

Para iniciar, gostaria de destacar meu próprio percurso nessa pesquisa, o que, por si só, levanta algumas questões que considero bastante pertinentes. Ao iniciar esse estudo, parti da análise da produção gravada de Helena Meirelles, que foi apresentada a um público urbano, e nesse sentido dialogando com falas e proposições diversas, a partir de alguns dos elementos fragmentários aí presentes. Aos poucos, fui tendo contato com entrevistas, falas diversas, filmes sobre a artista, programas televisivos – materiais igualmente também parciais e fragmentários. A partir desses indícios, fui tentando reconstruir alguns caminhos de investigação, no sentido de poder enxergar algumas práticas populares sobre música – sobre sua produção, execução e escuta, ou seja, sobre as dimensões do popular que não estão presentes, explicitamente, no produto final apresentado no teatro ou no CD.

Desde o primeiro momento em que a artista foi apresentada a um público televisivo, sempre esteve evidente a perspectiva da ‘diferença’. Expressão séria, rosto marcado pelo envelhecimento e pelo sol, chapéu, rou-

* Doutora em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora nos cursos de graduação e no programa de mestrado em História da Universidade Estadual do Oeste do Paraná.
Email: geni_rosaduarte@yahoo.com.br

pas um tanto masculinas, Helena Meirelles era “a que vinha da fronteira”, a que executava de forma diferente músicas não muito conhecidas, a que contava casos e fatos da sua vida de forma aberta e até mesmo desregrada, etc. Isso ficou muito claro quando foram enxertados, no primeiro CD gravado, narrações da sua vida no interior do Brasil, no meio de boiadas, comitivas, bordéis, andanças etc.

Portanto, apresentava-se ao público urbano o ‘popular’ – no caso, restrito ao produto comercializável. Mas não bastava analisar apenas as relações decorrentes dessa visibilidade midiática imediata. Assim, com o intuito de nos distanciarmos de perspectivas que apresentam a cultura popular simplesmente transformada em mercadoria, outros caminhos de reflexão se abriram. Coloca-se, então, a necessidade de se discutir o primeiro dos termos que apontamos no início deste texto: o ‘popular’.

Diferentes autores, com diferentes objetivos, já discutiram essa questão, que se complexifica quando nos referimos ao termo ‘cultura popular’. Na impossibilidade de fazer uma discussão mais longa a esse respeito, que-remos nos referir, primeiramente, às considerações que faz Certeau (1995) no capítulo que ele denomina, de forma muito feliz, “A beleza do morto”. E o morto, no caso, é a própria cultura popular, que necessita ser censurada, esquadrinhada, para ser então estudada, ou seja, tornada um objeto da curiosidade científica, o que faz com que a comunidade de estudiosos se veja impossibilitada, nesse processo, de reencontrar o povo. Aliás, ao fazer isso, o que se quer encontrar vai mais além: ao fazer a crítica dos significados atribuídos historicamente às palavras ‘povo’ e ‘popular’, Certeau (1995, p. 68) neles identifica a busca da ‘origem’, do ‘primitivo’, do ‘autêntico’:

Ela pressupõe que o popular seja o começo da literatura e a infância da cultura; que a pureza de uma origem social esteja enterrada na história; que uma genialidade primitiva seja incessantemente adaptada pela literatura e deva ser incessantemente preservada e reencontrada; que, enfim, a tradição popular articule as profundezas da natureza [...].

A ‘pureza’ e a ‘autenticidade’ identificadas no artista provindo do interior, por exemplo, passam a ser apresentadas como um troféu, que sinaliza permanências e impossibilita mudanças. É isso que leva os folcloristas tradicionais a olhar as manifestações populares e enxergar nelas

‘descaracterizações’, ou seja, mudanças que sinalizam que tudo não é mais como era no passado.

O olhar que a mídia dirigiu a Helena Meirelles também tinha essa marca de procurar a autenticidade e a ‘origem’, situadas no tempo e no espaço mais distantes. Nas muitas entrevistas que deu depois de alcançar visibilidade no mercado artístico, o maior número das perguntas dirigidas a ela tinha como referência fatos e acontecimentos com respeito à sua vida no sertão e nos bordéis onde tocou, com pouquíssimos questionamentos com relação às práticas musicais das populações do interior do Mato Grosso, onde viveu grande parte de sua vida. Esse foco único sinaliza a permanência necessária dos mesmos padrões musicais ao longo dos vários CDs e das várias apresentações – facilitada, aliás, pela idade da artista –, o que a levou a comentar que, nos shows, bastava contar alguns casos, tocar algumas músicas e todos saíam satisfeitos.

Ao se referir ao popular, por outro lado, diferentes autores produziram uma crítica exatamente do uso do termo cultura popular, considerando que a sua própria enunciação pressupõe um distanciamento ‘daquele que fala’ para com ‘aquele do qual se fala’. Canclini (2003), discutindo a persistência das culturas populares, destacou seu caráter de “encenação”, e dirigiu uma crítica tanto aos estudiosos que se voltaram para o estudo das pequenas comunidades no sentido de perceber sua lógica interna, em oposição ao ‘colonizador’, ou seja, aos elementos do mundo exterior, quanto aos que só enxergaram ali os traços culturais como resistências a um processo inexorável de industrialização e urbanização. Do desacordo dessas perspectivas (que o autor relaciona a concepções correntes em duas áreas de estudo, a antropologia mais tradicional e a sociologia), Canclini retoma a idéia de que o processo de modernização na América Latina não se fez de modo homogêneo, mas produziu formas desiguais, e mesmo contraditórias. Nesse sentido, falar do popular como algo homogêneo negaria inclusive a contribuição positiva das duas disciplinas citadas, que possibilitaram desmascarar o sentido etnocêntrico de algumas abordagens e ao mesmo tempo, “evitar o isolamento ilusório das identidades locais e das lealdades informais”, percebendo o processo de mudança e de vinculação à sociedade mais abrangente (Canclini, 2003, p. 247-54).

Compartilhando das considerações feitas por Certeau e Canclini, nos aproximamos do posicionamento expresso por Chauí (1993, p. 92), quando, discutindo especificamente as possibilidades e limites daquilo que

denomina “cultura popular”, 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”. Nessa perspectiva, a análise das produções populares, mesmo se centrando nos aspectos concernentes à visibilidade na mídia e no mercado consumidor, não pode desconsiderar esse emaranhado de outras relações constituídas em outros campos, com outros significados frente a outros destinatários. Ou seja, mesmo que sejam apresentadas apenas como um ‘produto’, elas são mais que isso. Reduzir, portanto, seus significados à visibilidade momentaneamente expressa, relegando essa produção à categoria de reminiscências e meros restos de um passado extinto, realmente, é enxergar, nas palavras de Certeau (1995), apenas “a beleza do morto”.

A trajetória de Helena Meirelles, nesse sentido, não pode ser compreendida sem se referir às múltiplas relações estabelecidas nos anos em que trocou experiências com músicos paraguaios que percorriam os territórios mato-grossenses, portando significados distintos expressos em composições reconfiguradas nesses contatos. Nesse sentido, o repertório da artista traz as marcas da música paraguaia, mas não a reproduz. As próprias composições que assina trazem marcas dessas experiências, que não são as mesmas de um compositor urbano produzindo para o mercado discográfico. Ignorar, portanto, esse emaranhado de relações presentes na produção popular reduz o corpo de seus significados, colocando-a como mero apêndice de práticas que lhe são, na verdade, estranhas.

Uma outra questão presente a ser problematizada diz respeito ao significado do termo regional. Ao ser descoberta pelos produtores musicais, Helena Meirelles foi apresentada como o produto mais autêntico da região sul-mato-grossense, da qual ela era originária. Sua música, então, é referida como decorrente dos elementos característicos da região matogrossense – as boiadas, as comitivas, o sertão, o território, naturalizando essa origem, aproximando-se da forma apontada por Certeau no excerto acima reproduzido. No encarte do seu primeiro CD, Mário de Araújo (1994), sobrinho e produtor de Helena Meirelles, assim situou a paisagem da qual a artista proveio:

Helena cresce em meio aos gritos dos peões e à poeira das constantes comitivas boiadeiras, procedentes do Pantanal e outras regiões do

Mato Grosso antigo e bravo, numa época em que nem mesmo se cogitava em dividir o Estado.

Esses dois termos aparecem, portanto, indissoluvelmente ligados: o popular e o regional. É como se o popular se explicasse no regional, e vice-versa: os elementos do universo popular constituem o cerne do que se entende por regional, o qual, por sua vez, escora-se no popular para dele retirar sua legitimidade.

Da mesma forma, o termo ‘região’, bem como o adjetivo ‘regional’ também tem sido objeto de crítica. Mais do que aponta os problemas do uso do termo, Bourdieu (1997, p. 112-3) indica que

as classificações práticas (passíveis de serem submetidos à crítica lógica da ciência) estão sempre subordinadas a ‘funções práticas’ e orientadas para a produção de efeitos sociais [, e que, portanto, os critérios objetivos de identidade regional (ou étnica) são] objetos de ‘representações mentais’ [(atos de percepção e de apreciações)] e de ‘representações objetivas’ [(emblemas, bandeiras, insígnias)].

Nesse sentido, torna-se necessário perceber esses últimos não como representações da realidade, mas como elementos no interior de uma luta para manipular até mesmo as imagens mentais visando impor classificações, divisões e a própria legitimação das divisões do meio social (Bourdieu, 1998, p. 112-3).

Escudados um dos termos no outro, naturalizados, com esse uso do termo apagam-se as marcas de hierarquização características de uma sociedade dividida em classes. O regional, então, utiliza os elementos da cultura popular para demarcar um espaço onde a identidade única se expressa em marcas, sotaques, línguas, vocabulários, costumes, objetos. Isso faz com que determinados personagens, por exemplo, tornem-se característicos, para além da sua inserção de classe ou de etnia, como é o caso de grupos indígenas extintos no processo de colonização retomados posteriormente como símbolos regionais ou nacionais.

O filme Helena Meirelles: a Dama da Viola (2004), documentário dirigido por Francisco de Paula, pauta-se pela construção da regionalidade a partir da figura da artista focalizada. Inicia-se com a apresentação de 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 focalizar, então, a figura da artista falando do seu modo de comportar, assumindo-se enquanto analfabeta por não ter nunca frequentado escola etc.

O filme arrola, então, vários elementos associados à identidade regional: as paisagens abertas, os rios, os pássaros e outros animais da fauna pantaneira. No documentário, Helena Meirelles foi levada inclusive até a fazenda Jararaca, local onde nasceu. Construiu-se um painel da cultura sul mato-grossense a partir dos modos de ser e de viver no trato com a pecuária de corte. A artista, nessa direção, 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 a 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*. A música aparece sendo executada no ambiente natural, mas ela apenas emoldura os demais elementos identitários.

Nos depoimentos da artista registrados no filme acima citado há muitas referências aos paraguaios com quem ela aprendeu a tocar violão, gente que costumava andar a pé por toda a região, especialmente depois da Guerra (do Chaco, entre Paraguai e Bolívia). Ela se referiu então 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 diferença das demais do Brasil e do próprio Paraguai.

Essa ‘memória musical’, portanto, 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).

Homi Bhabha, ultrapassando a concepção de “comunidade” proposta por Anderson, pode nos ajudar a compreender essa questão, acentuando a possibilidade de viver a localidade da cultura, situando-a mais ‘em torno’ da temporalidade do que ‘sobre’ a historicidade (Bhabha, 1998, p. 199; grifos do autor). Voltando-se para as narrativas sociais e literárias que tornam ‘povo’ e ‘nação’ como seus objetos, mediante uma série de “estratégias discursivas de identificação cultural e de interpelação discursiva”, com ênfase na sua dimensão temporal, Bhabha considera que 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 (1998, p. 201),

[...] 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 fomos atribuir autoridade narrativa adequada à ‘energia não-sequencial 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.

Nesse sentido, situar produções, muito especialmente populares, em limites rígidos para classificá-las como regionais – referindo-as a um espaço ou tempo definidos a priori – pode obscurecer essas singularidades providas de um tempo não homogêneo, permeado de temporalidades, no interi-

or do qual se vivem contradições e conflitos, permanências e mudanças. Da mesma forma, os espaços nos quais as produções populares se fazem não podem ser situados dentro de limites nacionais, expressando valores e características uniformes. A música de Helena Meirelles, nesse sentido, aponta questões que são vivenciadas no Paraguai, ressignificadas nas andanças e deslocamentos dos próprios paraguaios, e da mesma forma, reconfiguradas quando se tornam parte das errâncias da própria artista.

Quebrar a homogeneidade decorrente de classificações em escolas e estilos, portanto, significa 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 (1985, p. 11), ou seja, pode assumir formas distintas antes que lhe seja atribuída uma categoria “artística”. 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.

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.).

Referências

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Ed. 70, 2005.
- ARAÚJO, Mário de. Encarte CD Helena Meirelles. Estúdio Eldorado, 1994.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

CARPENTIER, Alejo. América Latina em la confluência de coordenadas históricas y sy repercusión em la música. In: ARETZ, Isabel. *América Latina em su música*. México: Siglo XXI, 1985. p. 7-19.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.

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.