

**Entre modas, polcas e chamamés: um estudo da obra musical de Helena Meirelles -**  
Geni Rosa Duarte (UNIOESTE)

Objetivando discutir questões situadas na relação História / música popular, proponho-me a realizar reflexões a partir da obra musical, essencialmente instrumental, de Helena Meirelles, executante de viola caipira.

Helena Meirelles nasceu em 1924, em uma fazenda às margens do Rio Pardo, no Mato Grosso do Sul. Só muito recentemente ingressou no mercado discográfico. Aprendeu a tocar viola ainda criança, no contato com instrumentistas populares, recepcionados no local de moradia por seu avô materno, dono da fazenda Jararaca. Muitos desses instrumentistas eram paraguaios como o avô, mas nas rodas de tererê nas quais se apresentavam os músicos só eram admitidos homens. Helena conta que, ainda criança, aprendeu a tocar observando escondida esses músicos amadores, bem como seu irmão e seu tio, exímios instrumentistas. Descoberta por esses últimos, uma vez que sabia inclusive afinar a viola, passou então a acompanhá-los em festas e bailes nas redondezas.

Casou-se aos 17 anos, separou-se, e adotou um estilo de vida em que misturavam a vida errante, a música, a boêmia e a bebida. Teve outras ligações, e filhos, onze ao todo, entregues alguns a pais adotivos. Tocando em bordel, conheceu seu terceiro marido. Com ele, Helena conta que mudou de vida, tendo trabalhado na sua companhia em fazendas, exercendo então os mais diversos ofícios - cozinheira, lavadeira, parteira.

Com quase setenta anos, reuniu-se à família, em São Paulo. Passou a se apresentar tocando em alguns locais públicos, e só então foi reconhecida como exímia instrumentista. Em 1993, ganhou o prêmio *Spotlight Artist* (como revelação) da revista americana *Guitar Player*, a partir de uma fita enviada por um sobrinho, e apontada entre as cem melhores executantes do mundo. A partir daí, vieram as gravações e os shows.

Sua produção musical acha-se reunida em três CDs gravados pelo Estúdio Eldorado em 1995, 1996 e 1997, respectivamente *Helena Meirelles*, *Raiz Pantaneira* e *Flor da Guavira*. A maior parte das composições é de sua autoria, mas há também temas de domínio público, polcas, raqueados, guarânias, chamamés, etc.

Até então, segundo texto escrito pelo produtor Mário de Araújo na apresentação do seu primeiro CD, seus ouvintes haviam sido apenas “os privilegiados habitantes da Jararaca e fazendas vizinhas, os peões da velha estrada boiadeira, os freqüentadores e operárias das zonas de meretrício e botecos de diversas cidadezinhas sul-matogrossenses e do lado paulista da divisa, além dos boiadeiros do Pantanal”. Isso tudo tornou a obra musical de Helena Meirelles bastante característica, mesclando influências muito diversas, tanto na composição de seu repertório, mesclando como na maneira de tocar a viola.

Helena Meirelles toca de forma muito diferente dos demais violeiros dos quais se dispõem de gravações (distancia-se, nesse sentido, tanto de Almir Sater, da mesma região, mas com formação erudita, como de outros de matriz mais popular, como Tião Carreiro, por exemplo). Ela afina sua viola de um modo muito particular<sup>i</sup>, incorporando características de tradições advindas do país vizinho, inclusive formas de tocar utilizadas por executantes de harpa paraguaia<sup>ii</sup>.

Na sua obra musical, portanto, cruzam-se práticas e aprendizados que se deram em espaços distintos, quais sejam, os do interior de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, incorporando práticas e formas de viver ligadas à pecuária, à lida com bois, com outras decorrentes da vivência no espaço urbano e na exposição à mídia, bem como no contato com outros violeiros e outras formas de tocar e de se apresentar como executante (o CD *Raiz Pantaneira* contou com a participação em uma das gravações de Sérgio Reis). Intercruzam-se também influências a partir de modos de viver e trabalhar nos quais o nomadismo é a regra (ou seja, os indivíduos se deslocam para trabalhar em empreitadas nas fazendas, fixando-se nelas por três ou quatro meses com a família, depois partem), mas que não desconsideram formas de solidariedade e formas de se expressar para além de práticas fragmentadas e individualizadas (o que fazia com que Helena Meirelles, antes de ser levada à mídia, fosse muito conhecida na região onde atuava, e identificada como executante, *violeira*).

A análise de fontes musicais, mormente as instrumentais, apresenta desafios para o historiador, que necessita atentar, em primeiro lugar, para a especificidade dos documentos

dos quais ele se aproxima e “*criar seus próprios critérios, balizas e limites*” na sua manipulação, no dizer de José Geraldo Vinci de Moraes <sup>iii</sup> Esses limites 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. Por isso, a análise nunca esgotará as possibilidades desse diálogo, dada a natureza polissêmica e complexa do qualquer documento de natureza estética <sup>iv</sup>

Marilena 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” <sup>v</sup>. A obra musical, nesse sentido, 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.).

A produção musical de Helena Meirelles, nesse sentido, ultrapassa as fronteiras nacionais, e deve ser pensada na situação de contínuos contatos entre populações fronteiriças. A sua ligação com a música paraguaia se faz principalmente através da *polca* <sup>vi</sup>, cujas letras freqüentemente misturam palavras dos idiomas guarani e espanhol, numa aproximação da forma popular de falar, com muitas composições abordando temas históricos. No primeiro CD, ela chega a cantar (com voz meio rouca) em guarani uma estrofe da polca *Cerro Corá*, de Hermínio Gimenez e Felix Fernandes. Essa letra faz uma louvação a Solano Lopez, referindo-se aos episódios da Guerra do Paraguai, o que sinaliza que as identidades regionais pesam muito mais que as diferenças nacionais. Sua interpretação de *Merceditas*, originalmente um chamamé, composição do argentino Ramon Sixto Rios, aproxima-se de uma polca paraguaia, distanciando-se das interpretações de grupos tradicionais argentinos.

Alguns dos temas assinados por Helena Meirelles dão-nos a impressão de algo já ouvido alhures. Não é um demérito, mesmo porque eles conseguem deixar ver a virtuosidade da intérprete; pode-se considerar tais temas mais do que *releituras* a partir de inúmeras tradições musicais,<sup>vii</sup> mas sim, *recriações*<sup>viii</sup>.

Saliente-se, todavia, que Helena Meirelles não faz uma “recuperação” dessa produção musical, como faz, por exemplo, o grupo musical paraguaio *Tetãgua*, numa perspectiva mais erudita<sup>ix</sup>. A análise dessa produção pode abrir caminhos para se pensar outras formas de difusão musical, uma vez que algumas gravações reproduzem temas compostos há cinquenta, oitenta anos, em outros contextos, e que permanecem na memória musical dos músicos populares com os quais ela desenvolveu seu aprendizado.

Helena Meirelles, como compositora e como intérprete, dentro de um processo de *recriação*, não somente de *reprodução*,<sup>o</sup> funde influências as mais diversas. Não se objetiva, neste projeto, *mapear* essas fusões visando conhecer a origem de um suposto *processo identitário*<sup>x</sup>, a partir dos processos de ocupação desencadeados na região. Propomos a discussão dessas questões a partir 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.

Abandonando perspectivas muito comuns nos anos 60 e 70, segundo as quais tornava-se necessário passar “dos comportamentos prescritos aos eletivos, da inércia dos costumes rurais ou herdados a condutas próprias de sociedades urbanas, em que os objetivos e a organização coletiva seriam fixados de acordo com a racionalidade científica e tecnológica”, intentamos pensar a América Latina “como uma articulação mais complexa de tradições e modernidades (diversas, desiguais), um continente heterogêneo formado por países onde, em cada um, coexistem múltiplas lógicas de desenvolvimento”, como acentua Canclini<sup>xi</sup>. No caso da música popular latino-americana, resultante embora de múltiplas mesclas, não se trata de investigar origens ou buscar a sua “essência”, mas investigar os

processos de coexistência de mudanças, permanências, fraturas, deslocamentos, que apontam para questões que muitas vezes estão para além da própria materialidade da sua produção. Ou seja, importa mais investigar os *processos* de constituição, de *hibridação*, nos termos propostos por autores como Canclini, Gruzinski, Quintero-Rivera, por exemplo, do que avaliar seu resultado final.

Dessa forma, entendo que a produção musical deve ser abordada pelo historiador não necessariamente na dependência de critérios estéticos – embora eles não devam ser desconsiderados na análise. Mas eles não são critérios para escolha das fontes musicais.

Frente à profunda diversificação da produção musical latino-americana, Canclini propõe exatamente a utilização da noção de *hibridação* no lugar de termos outros muitas vezes usados como seus antecedentes ou equivalentes, como mestiçagem, sincretismo, *crioulização*, etc., “para designar as misturas interculturais propriamente modernas, entre outras, aquelas geradas pelas integrações dos Estados nacionais, os populismos políticos e as indústrias culturais”<sup>xii</sup>. Ou seja, produções cuja análise não pode se esgotar na discussão de critérios estéticos, mas que remetem a questões sociais e a questões de poder. Esse posicionamento condiz com a perspectiva assumida por Quintero-Rivera, ao analisar a música cubana, quando esse autor acentua que os ritmos ali presentes sinalizam que não se trata de “músicas da África transportadas ao Novo Mundo, mas sim, músicas do Novo Mundo, com todo o continuado hibridismo que elas contêm e os transtornos dramáticos que os deslocamentos territoriais representaram e representam, nas formas de experimentar o tempo”<sup>xiii</sup>.

Da mesma forma, ao analisar a obra musical de Helena Meirelles no contexto latino-americano, não há como se desconsiderar a mescla de influências – de tradições brasileiras, inclusive a partir da música caipira/sertaneja, de tradições paraguaias, argentinas e outras, que a tornam uma produção híbrida, contendo em si os “transtornos dramáticos”, para usar a expressão do autor citado acima, que sinalizam os deslocamentos vivenciados pelas populações da fronteira. Transtornos que sinalizam a coexistência de

diferentes temporalidades, expressas nas muito diferenciadas formas de viver e se expressar que vão muito além das diferenciações politicamente colocadas.

Para concluir, queremos tão somente apontar a forma como Almir Sater e Paulo Simões expressaram essas questões de forma muito feliz na composição “Sonhos guaranis”, especialmente se levarmos em consideração o sentido (oficial) sobre a Guerra da Tríplice Aliança construído tanto pelo Paraguai como pelo Brasil: *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 / por mil paixões sabendo / morrer feliz.*

---

<sup>i</sup> Os violeiros usam formas diferentes de afinar a viola, algumas das quais têm nomes particulares. Há outros que afinam a partir da voz dos cantadores. Helena Meirelles, em depoimento a NEPOMUCENO (1999, p. 404), afirmou que afina “mais ou menos na paraguaçu, na oitavada e na direita, do jeito que a paraguaia e o meu tio tocavam”.

<sup>ii</sup> A harpa, inicialmente um instrumento de orquestra europeu, passou a ser tocada por músicos ambulantes paraguaios, adquirindo características próprias, o que fez com que ela passasse a ser denominada, justamente, “harpa paraguaia”.

<sup>iii</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n° 39, 2000, p. 210.

<sup>iv</sup> NAPOLITANO, Marcos. **História & Música** – história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 78.

<sup>v</sup> CHAUI, Marilena. **Conformismo e Resistência** – aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 92

<sup>vi</sup> A polca paraguaia, de compasso  $\frac{3}{4}$ , distingue-se das demais formas musicais que levam esse nome. Mais acelerada que a guarânia, muitas delas abordam temas históricos, principalmente relacionados com a Guerra do Paraguai e com a Guerra do Chaco.

<sup>vii</sup> O mesmo fenômeno se processou na música feita nos terreiros no Rio de Janeiro do início do século XX e que veio a ser chamada de samba – veja-se, por exemplo, o caso do *Pelo Telefone*, registrado por Donga.

<sup>viii</sup> No caso, as composições não podem ser pensadas separadas de sua execução, pois formam um todo indissociável.

<sup>ix</sup> Esse grupo faz uma recuperação, de forma bastante elaborada musicalmente, de músicas tradicionais paraguaias, e apresenta composições próprias, muitas das quais em guarani.

<sup>x</sup> 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.

<sup>xi</sup> CANCLINI, Nestor G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 28

<sup>xii</sup> Idem, *ibidem*,, Introdução, p. XXX.

<sup>xiii</sup> Apud VARGAS, Herom. O enfoque do hibridismo nos estudos da música popular latino-americana, in **Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular**, Rio de Janeiro, 2004 ([www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html)).