

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

A SERESTA E A SERENATA NAS CIDADES DE CONSERVATÓRIA
E NITERÓI, NO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

VALÉRIA GOMES DE SOUZA

RIO DE JANEIRO, 2010

A SERESTA E A SERENATA NAS CIDADES DE CONSERVATÓRIA
E NITERÓI, NO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Por

VALÉRIA GOMES DE SOUZA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre sob a orientação do Professor Dr. Silvio Augusto Merhy.

Rio de Janeiro, 2010

S729 Souza, Valéria Gomes de.
A seresta e a serenata nas cidades de Conservatória e Niterói, no estado do Rio de Janeiro / Valéria Gomes de Souza, 2010.
xii, 121f. + 1 CD-ROM

Orientador: Silvio Augusto Merhy.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

1. Música popular – Rio de Janeiro (RJ). 2. Seresta – Conservatória (Valença, RJ). 3. Seresta – Niterói (RJ). I. Merhy, Silvio Augusto. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 780.42098153



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

“A SERESTA E A SERENATA NAS CIDADES DE CONSERVATÓRIA E NITERÓI, NO ESTADO DO RIO DE JANEIRO ”

por

Valéria Gomes de Souza

Dissertação de Mestrado

Banca Examinadora

Prof.º Dr.º Silvio Augusto Merhy (orientador)

Prof.ª Dr.ª Martha Tupinambá de Uihôa

Prof.º Dr.º José Roberto Zan

Conceito: aprovada

JUNHO DE 2010

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ Cep: 22290-240
Tel.: (0xx21) 2542-2554
<http://www.unirio.br/ppgm> cla-ppgm@unirio.br

Dedico este trabalho...

A minha mãe, Ivonete (in memoriam), mulher admirável e batalhadora, que com muito esforço e doação apoiou os meus estudos e me fez chegar até aqui, mas que deixou este mundo quando este trabalho estava em andamento.

Aos seresteiros de Conservatória e Iiterói pelo amor a música.

AGRADECIMENTOS

- ao meu orientador Silvio Augusto Merhy, pelo apoio dado ao longo de toda a minha trajetória na pós-graduação, por sua preciosa orientação, desde a estruturação das primeiras ideias para a pesquisa até o término de sua elaboração. A profundidade de seus conhecimentos, aliada à sua generosidade, dedicação e carinho, possibilitou-me a aquisição de um enorme aprendizado em vários campos do conhecimento e a conquista deste trabalho. Minha sincera admiração.

- ao Programa de Pós-Graduação em Música e a todo o corpo docente e administrativo da UNIRIO, que durante todos esses anos deram apoio para a realização desta pesquisa.

- à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), por me conceder a bolsa de estudos durante todo o curso, viabilizando este trabalho.

- aos funcionários da Biblioteca Central da UNIRIO, pelo profissionalismo e atenção com que me forneceram todos os materiais bibliográficos necessários.

- a Marluce Magno, pela amizade e pela delicadeza em me fornecer os dados necessários para este trabalho, recebendo-me em sua loja e respondendo a todas as correspondências eletrônicas.

- a Joubert Cortines de Freitas, que, com muito carinho, me recebeu em sua residência, mesmo com a saúde debilitada, e me concedeu uma entrevista muito importante para esta pesquisa.

- a Antônio Soares, pela conversa que tanto me esclareceu sobre a seresta em Niterói e por todas as correspondências eletrônicas recebidas.

- aos colaboradores Ângela Nunes, Antônio Rebelo, Sidney Viana, Amaury Azevedo, Wilma Poubel, Célio Silveira, Francisco Oliveira e Osmar Souza e Silva, que aceitaram me atender, gravar entrevistas e depoimentos de grande relevância.

- a Adilon Alves Raposo, por me receber em sua casa para uma conversa informal e muito significativa, além de me fornecer os áudios do disco gravado dentro do Museu em Conservatória.

- a Carlos Alberto da Silva, por me convidar a ir à casa de Marisa e assim me fornecer um dos cenários deste trabalho.

- a Marisa Cavalcante de Albuquerque da Cunha, que me recebeu de forma generosa em sua residência.

- a J. Carino, pela atenção com que me forneceu dados sobre como fazer pesquisas acadêmicas e sobre a seresta.

- aos amigos Tuca e Raquel, que contribuíram com a revisão do texto em português e em inglês.

- as professoras Elizabeth Travassos e Martha Ulhôa, não só por aceitarem fazer parte da banca de qualificação, mas pelos comentários importantes que me auxiliaram na continuação desta pesquisa.

- e ao meu marido Paulo, companheiro na vida, no amor e na música, pelo carinho, paciência, incentivo e total apoio recebido para a realização deste trabalho; a todos, enfim, minha mais sincera gratidão.

SOUZA, Valéria G. de. *A seresta e a serenata nas cidades de Conservatória e I iterói, no Estado do Rio de Janeiro*, 2010. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Resumo

A seresta e a serenata nas cidades de Conservatória e I iterói, no Estado do Rio de Janeiro, é um trabalho de pesquisa sobre uma manifestação musical popular urbana. Conhecer melhor a manifestação e explicá-la do ponto de vista musical e social pode contribuir para pesquisas relacionadas ao tema. O trabalho inclui análise do repertório selecionado em três cenários diferenciados: Conservatória, na cidade de Valença, o projeto Serenata no Campo e a seresta na intimidade do lar, ambos na cidade de Niterói. Para contextualizar essa análise a pesquisa fundamentou-se nos autores Bruno Kiefer, José Ramos Tinhorão, Mário de Andrade, Martha Ulhôa e Mozart de Araújo na área musical. Sociologicamente os dados obtidos foram analisados através da ótica dos autores Eric Hobsbawn, Roberto DaMatta, Stuart Hall e Zygmunt Baumann juntamente com a pesquisa de campo onde se buscou uma análise atual sobre o assunto. A conclusão deste trabalho reúne a análise de informações recolhidos em entrevistas com os membros participantes levando-se em consideração a perspectiva dos autores citados para entender melhor esse universo musical.

Palavras-chave: Seresta - Serenata – Música popular urbana

SOUZA, Valéria G. de. *The seresta and the serenade in the cities of Conservatória and I iterói, in Rio de Janeiro State*, 2010. Thesis (Master of Arts in Music) – Postgraduate Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Abstract

The seresta and the serenade in the cities of Conservatória and I iterói, in Rio de Janeiro State is a research about an urban popular musical manifestation. Knowing better this manifestation and explaining it from the musical and social point of view can contribute to researches related to the theme. This work includes analysis of selected repertoire in three distinct settings: Conservatória, municipal district of Valença, the Serenade in the Country project and the seresta in the intimacy of home, both in Niterói. In order to contextualize this analysis, the research was based in authors Bruno Kiefer, José Ramos Tinhorão, Mário de Andrade, Martha Ulhôa and Mozart de Araújo, in the musical arena. Sociologically, the collected data were analyzed from the view of authors Eric Hobsbawn, Roberto DaMatta, Stuart Hall and Zygmunt Baumann, combined with the field research, where a current analysis about the subject was pursued. The conclusion of this work brings together the analysis of information obtained in interviews with the participants, taking into consideration the above mentioned authors' perspective, in order to achieve a better understanding of this musical universe.

Key words: Seresta – Serenade – Urban popular music

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	xi
LISTA DE QUADROS.....	xii
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS-FAIXAS DO CD.....	xiii
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 - A PESQUISA DE CAMPO.....	9
1.1 Os primeiros contatos com a seresta e os principais informantes	
1.2 A etnomusicologia	
1.3 O olhar da pesquisadora	
CAPÍTULO 2 – CONSERVATÓRIA.....	30
2.1 Marcos históricos	
2.2 Conservatória: a casinha pequenina	
2.3 A serenata e a seresta	
2.4 Os irmãos José Borges e Joubert de Freitas e o Museu da seresta e da serenata	
2.5 Em toda casa uma canção	
2.6 O repertório seresteiro e os projetos para a sua transmissão	
2.7 O violão, o canto e a mulher na comunidade seresteira de Conservatória	
CAPÍTULO 3 - O CAMPO E A INTIMIDADE DO LAR.....	63
3.1 A seresta na cidade de Niterói	
3.2 O Campo de São Bento	
3.2.1 O projeto Chão de Estrelas	
3.2.2 O repertório no projeto Chão de Estrelas	
3.3 A seresta na intimidade do lar	
3.3.1 O repertório da seresta no aconchego do lar	
3.3.2 A comunidade seresteira dentro lar	
3.3.3 Conservatória, Chão de Estrelas e a intimidade do lar	
CAPÍTULO 4 – O REPERTÓRIO, O VIOLÃO E O OUVINTE NAS SERESTAS.....	80
4.1 O repertório seresteiro, a emoção e as relações de gênero	
4.2 A execução do violão na comunidade seresteira	
4.3 O ouvinte na comunidade seresteira	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	106

Anexo 1	110
Anexo 2	120

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Mapa com a localização de Conservatória – 2010.....	30
Figura 2	Mapa do centro da cidade de Conservatória.....	33
Figura 3	Seresteiro Chiquinho.....	36
Figura 4	Joubert De Freitas.....	38
Figura 5	Seresta no Museu.....	39
Figura 6	Fachada do Museu da Seresta e da Serenata.....	44
Figura 7	Fotos das placas nas fachadas das casas de Conservatória.....	47 e 48
Figura 8	Capa e contracapa do disco Conservatória – A Vila das ruas sonoras.....	51
Figura 9	Panfleto do projeto Conservatória meu amor.....	56
Figura 10	Seresteiros tocando violão dentro do Museu.....	60
Figura 11	Seresteira Marluce cantando no Museu.....	61
Figura 12	Cantores e instrumentistas do projeto Chão de Estrelas.....	66
Figura 13	Apresentação do Projeto Chão de estrelas.....	69
Figura 14	Público no Projeto Chão de Estrelas.....	70
Figura 15	Cantora se apresentando no coreto do Campo de São Bento.....	72
Figura 16	Seresta na casa da seresteira Marisa.....	76
Figura 15	Serenata nas ruas de Conservatória.....	84
Figura 16	Trecho da música Noite cheia de estrelas.....	86
Figura 17	Trecho da música Última estrofe.....	88
Figura 18	Trecho da música Cavalgada.....	89

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Crescimento populacional de Conservatória.....	34
----------	--	----

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS – FAIXAS DO CD

Faixa 1 *Luar do sertão*

Faixa 2 *Lábios que beije*

II INTRODUÇÃO

A música popular sempre teve grande importância na formação cultural da sociedade carioca. Ao entrar em contato com a grande diversidade de expressões musicais urbanas o pesquisador, passa a dimensionar melhor o seu universo de estudo no contexto de transformação da sociedade.

O Rio de Janeiro é cenário constante de encontros musicais de grande relevância para a história da nossa música. O maxixe, o choro, o samba, a bossa nova, entre outros estilos, marcam presença na cultura popular. Reuniões de características musicais variadas sempre foram práticas correntes no dia a dia do povo carioca.

Um dos tipos de reunião musical corrente em épocas diversas e em vários pontos do Rio de Janeiro é a seresta, que reúne instrumentistas, cantores e um público muito participativo. Com características populares e urbanas, a seresta é uma prática difundida dentro da nossa sociedade e um fenômeno pouco investigado.

Após um contato da pesquisadora com a seresta no início de seus estudos violonísticos, esta prática surgiu como possibilidade de pesquisa. Assim, a ideia inicial da pesquisa se consolidou com o projeto de estudo sobre a seresta contemporânea no Rio de Janeiro apresentado ao Programa de Pós-Graduação da UNIRIO.

Os cenários de investigação foram as cidades de Conservatória¹ e Niterói, no Rio de Janeiro. A escolha de investigar Conservatória é por ela se denominar “capital mundial da seresta e da serenata”. No outro cenário escolhido, Niterói, foi observado que são feitas serestas em locais diferenciados todos os dias da semana.

¹ Conservatória é distrito de Valença, mas todos se referem à mesma como cidade.

Um dos projetos que atraem um público considerável é o *Projeto Chão de Estrelas*², dentro do qual é apresentada a Serenata no Campo, que se realiza no coreto do Campo de São Bento³ desde o ano de 2003 pelo menos uma vez ao mês. Além desse projeto são realizadas serestas na intimidade dos lares, sendo esse também um dos cenários investigados. A escolha para a pesquisa foi a da casa da seresteira Marisa, onde são feitas serestas todos os sábados à noite desde 2003.

Para uma compreensão melhor desses encontros musicais foi feito um levantamento sobre o repertório seresteiro do fim do século XIX até o início do século XX. Verificou-se que a modinha era um gênero composicional muito presente nessas reuniões populares do Rio de Janeiro, como constata Andrade:

Nesse tempo [séc. XIX] a Modinha já ultrapassara as janelas abertas dos saraus burgueses; e por ventura colhida no ar dos “serenos” pelo povo, na fermentação deste elaborava as fórmulas e formas inconscientes que a haviam de nacionalizar com mais violência e dar algumas preciosidades ao populário (...).
Os compositores de salão já também escutavam agora as modinhas do povo, em que principalmente baianos e cariocas se exorbitavam e salientavam na sabatina das serestas (Andrade, 1964, p. 9, grifo do autor).

De acordo com a pesquisa de campo feita nas serestas atuais, vimos que a modinha já não se mostra tão presente nessas reuniões. Outros gêneros musicais foram sendo incorporados ao longo do tempo, demonstrando assim uma diferenciação em relação à seresta feita no fim do século XIX e início do século XX para as atuais.

Para o musicólogo Mário de Andrade, os termos “seresta” e “serenata” são sinônimos. Em seu *Dicionário Musical Brasileiro* temos as seguintes definições:

Serenada: mesmo que serenata
Serenata: Execução de trechos musicais depois do anoitecer. Termo derivado de sereno, foi empregado também como serenada.
Serematista: Quem participa, cantando ou tocando, de uma serenata (...). O mesmo que seresteiro.

² Projeto elaborado pelos seresteiros da cidade, que contam com o apoio da Prefeitura de Niterói.

³ O Campo de São Bento é um parque arborizado localizado no bairro de Icaraí, em Niterói. Este parque recebe uma grande quantidade de visitantes diariamente.

Seresta: 1- O mesmo que serenata (...). 2- Gênero musical. Ernesto Nazaré, sob o nome de “tango”, oculta vários tipos de música típica brasileira, tais como maxixes, serestas, choros, etc.

Seresteiro: o mesmo que serenatista. Aquele que compõe ou que participa de serestas ou serenatas (Andrade, 1989, p. 470, 471 e 472).

O dicionário *Grove* dá a definição de serenata mas não a de seresta:

Serenata: O termo originalmente significava uma saudação musical, geralmente realizada fora das portas, à noite, para uma pessoa amada ou uma pessoa de valor.⁴ (Unverricht; Eisen, 2001).

Houve a constatação de que o termo seresta não aparece em dicionários de língua estrangeira. Foi feito um levantamento restrito do termo em vários dicionários, incluindo-se aí o *Grove*, confirmando seu uso apenas no Brasil.

A musicóloga Martha Ulhôa aponta dois significados para a seresta no Brasil: “(1) A real serenata de rua, e (2) algum grupo informal de cantores acompanhados por violões”⁵ (Ulhôa, 2000, p. 27).

De acordo com o que foi observado na pesquisa de campo, existe um entendimento entre os seresteiros na utilização dos termos seresta e serenata. A palavra seresta é utilizada para lugares fechados e serenata para execuções ao ar livre. Nesta pesquisa foram investigadas a serenata e a seresta.

A palavra seresteiro é utilizada neste trabalho para definir a pessoa que participa da seresta, tocando ou cantando as músicas que fazem parte do repertório seresteiro.

Para fundamentar esta pesquisa, inicialmente fez-se uma revisão minuciosa da bibliografia e verificou-se uma lacuna referente às reuniões denominadas serestas.⁶

⁴ Serenade: The term originally signified a musical greeting, usually performed out of doors in the evening, to a beloved or a person of rank.

⁵ (1) The actual street serenading, and (2) any informal group of singers accompanied by guitars.

Foram utilizadas a observação em serestas e serenatas, entrevistas semiestruturadas gravadas e a análise de documentos para maior aprofundamento sobre o assunto.

A interpretação dos dados obtidos na pesquisa foi feita através da ótica dos autores Baumann (2003), DaMatta (1997), Hall (2006) e Hobsbawn (2002) que discutiram a cultura pelo viés da história ou das ciências sociais. A escolha deles foi feita por serem de áreas diferenciadas e assim poderem trazer novas perspectivas para os assuntos referentes à área musical. Dentro dessa área, os autores Andrade (1964), Araújo (1963), Kiefer (1977), Tinhorão (1980), Travassos (1997) e Ulhôa (2000) contribuíram com dados que ajudaram a desvelar o assunto em questão, a seresta contemporânea.

O processo da tradição foi analisado pelo olhar de dois autores: Hall e Hobsbawn. De acordo com Hall, algumas sociedades procuram manter a tradição e outras se deixam influenciar por aspectos externos, pelo novo. Hall acredita que nesse processo as identidades culturais podem se fragmentar, se reforçar ou até mesmo se tornar híbridas. A análise desse percurso da tradição nas serestas particulares, no Campo de São Bento e em Conservatória, pode nos revelar como a seresta se mantém nesses locais apesar dos atrativos do mundo moderno.

Outra análise da tradição foi feita através da obra *A invenção das tradições*, de Eric Hobsbawn. Segundo o autor, muitas tradições que parecem ser antigas na realidade são recentes. São situações novas que usam como referência situações anteriores, isto é, mantêm uma relação com o contexto histórico e o utilizam como legitimador. Iremos ver

⁶ O único trabalho referente à seresta é a dissertação de mestrado *Retomando a seresta: uma poética e uma estética da vida seresteira*, do autor Peri Santoro, apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense no ano de 2003, onde foi feita uma análise literomusical do repertório seresteiro empregando os princípios da estética aplicada. Desta maneira, o trabalho que foi desenvolvido em minha pesquisa difere desta pesquisa anterior.

como determinadas serestas poderão ser analisadas através desse viés, pois elas nos remetem a algo antigo quando na realidade são recentes.

O caráter acolhedor transmitido pela seresta e confirmado pelos entrevistados foi analisado pelos olhares dos autores Baumann e DaMatta.

Segundo Baumann, em *Comunidade, a busca por segurança no mundo atual*, analisar o significado da palavra “comunidade” pode esclarecer por que as pessoas se sentem seguras e confortáveis quando fazem parte delas. As pessoas que frequentam as serestas constituem um grupo social que cria sentimentos de pertencer a uma comunidade em que elas mantêm as mesmas motivações e estabelecem laços de convivência durante um período longo. Elas partilham de um mesmo espaço, de um mesmo repertório e se sentem seguras quanto aos impactos da vida moderna.

As palavras têm significado: algumas delas, porém, guardam sensações. A palavra “comunidade” é uma dessas. Ela sugere uma coisa boa: o que quer que “comunidade” signifique, é bom “ter uma comunidade”, “estar em comunidade” (Bauman, 2003, p. 7).

O início dessa obra de Bauman nos convida a pensar sobre o significado da palavra comunidade a partir do conceito que a envolve e que nos remete à ideia de algo positivo. De acordo com o autor, essa imagem *a priori* nos conduz à representação mental do paraíso perdido que nos faz sentir confortáveis e seguros. Essa comunidade postulada evidencia a diferença entre a realidade difícil e a sensação de aconchego, tornando desta maneira a comunidade mais atraente.

Numa comunidade, todos nos entendemos bem, podemos confiar no que ouvimos, estamos seguros a maior parte do tempo e raramente ficamos desconcertados ou surpreendidos. Nunca somos estranhos entre nós (Bauman, 2003, p. 8).

Assim, a palavra evoca algo de que sentimos falta e de que necessitamos para viver seguros. O autor comenta que existe uma tensão entre o conceito de comunidade

e o de liberdade. Para ele, a vivência em comunidade também significa perda de liberdade. O preço pago para se ter mais segurança é perder a liberdade.

Na sociedade moderna, os muros de proteção da comunidade começam a apresentar fissuras causadas pela velocidade da informação e pela indústria do entretenimento. Desse modo, a comunidade, quando alcançada, necessita de vigilância e defesa para continuar a existir. Ela funciona como um elemento duradouro no qual as pessoas se encontram na certeza de que vão se rever. Assim, a ideia de comunidade é contraditória com a ideia de informação e de atualização.

Para Bauman, existem duas formas de comunidades, a estética e a ética. A comunidade estética se caracteriza por ser de natureza superficial, e os laços entre os seus participantes serem transitórios. “Não tece entre seus membros uma rede de responsabilidades éticas e, portanto, de compromissos em longo prazo” (Bauman, 2003, p. 67). A comunidade ética é tecida por compromissos de longo prazo com direitos e obrigações e possui três qualidades inerentes: certeza, segurança e proteção.

De acordo com DaMatta, a oposição entre a casa e a rua pode nos revelar aspectos do mundo social brasileiro. A rua, segundo o autor, como o lugar marcado pelo perigo, pela decepção e pelo engano. A casa, o ambiente acolhedor que nos remete à harmonia e à calma. Em Conservatória, por exemplo, essa relação se mostra de maneira muito peculiar. A fronteira entre a casa e a rua fica menos perceptível com o advento da seresta e da serenata. Nos outros cenários investigados as fronteiras são delimitadas. No Campo de São Bento a seresta é feita em um cenário urbano, no centro de um parque e longe das residências e na casa de Marisa o encontro é feito dentro do ambiente acolhedor do lar. Assim, a análise dos dados através do olhar de DaMatta nos revelou como essa relação se configura nesses encontros.

A musicóloga Martha Ulhôa, em seu artigo “Música romântica in Montes Claros: inter-gender relations in brazilian popular song” (2000), fez uma análise da história social da música romântica em Montes Claros, Minas Gerais. Foram mencionadas três fases do desenvolvimento da música romântica: a modinha, do início do século XX, o samba-canção e a jovem guarda. A autora fez um estudo dessas fases, analisando como as relações de gênero transmitem sentimentos e estabelecem papéis e posições na sociedade. Este trabalho foi empregado para entender as relações de gênero dentro das serestas pesquisadas e como as canções desse repertório, composta por homens, revelam a construção de fundamentos patriarcais e de submissão feminina.

O corpus desta pesquisa foi revelado de forma progressiva e sem conclusões apriorísticas. É um estudo sobre a seresta atual nos três cenários investigados, tendo em mente que as práticas musicais investigadas não são consideradas realidades acabadas e estão em constante construção.

Com esta pesquisa, foram levantadas as seguintes questões: o que é a seresta atualmente? Como definir esses encontros musicais muitas vezes demarcados como saudosistas? Qual o tipo de público? Qual a faixa etária do público e dos músicos? Qual tipo de repertório? Ele é renovado com o passar dos anos? Com que frequência as reuniões acontecem? Quais os instrumentos participantes? Existe incentivo governamental em algumas reuniões? Como essas reuniões podem nos ajudar a entender aspectos da nossa música e da nossa sociedade? Para respondê-las, a dissertação foi dividida em quatro capítulos.

No primeiro capítulo foi feita uma análise da pesquisa de campo através da relação dos principais informantes, do meu olhar como pesquisadora e de como pesquisas etnomusicológicas anteriores influenciaram este trabalho. No segundo capítulo,

Conservatória, a Casinha Pequena, foi feita uma pesquisa buscando analisar e caracterizar a seresta e a serenata naquela cidade. No terceiro capítulo foram pesquisados o projeto *Chão de Estrelas* e a seresta na intimidade do lar, em Niterói, retratando suas características, similaridades e diferenças em relação à seresta realizada em Conservatória. No quarto capítulo foi feita uma análise das relações de gênero no repertório seresteiro, das práticas violonísticas nesses cenários, da importância do ouvinte, e da emoção como uma característica determinante nesses encontros.

Encontram-se anexas as listagens de músicas do repertório seresteiro em cenários diferenciados assim como um CD contendo duas faixas musicais do disco *Conservatória – A vila das ruas sonoras* e um vídeo demonstrando a seresta e a serenata em Conservatória e Niterói.

Desse modo, a presente pesquisa tem o intuito de ajudar a desvendar saberes culturais ainda não investigados e ampliar o conhecimento sobre nossa música. A perspectiva de contribuir para trabalhos futuros também foi levada em consideração.

I - A PESQUISA DE CAMPO

1.1 Os primeiros contatos com a seresta e os principais informantes

Tomei contato com a seresta, com a expressão e com o repertório, durante as aulas de iniciação ao violão em 1985. Meu primeiro professor de violão era seresteiro e trabalhava essencialmente o repertório tradicional de seresta com seus alunos (no capítulo IV discutirei o repertório). Nessa mesma época, fui a algumas serestas em casas particulares e tive meus primeiros contatos com esse universo. Pouco tempo depois eu me interessei pelo repertório erudito no violão, mas o professor não estava qualificado para tal. Então segui meus estudos com outros professores e me graduei em violão pela UFRJ, mas sabia que o violão seresteiro era parte importante desse instrumento tão popular no Brasil.

Apesar de não estar em convívio direto com a seresta, por causa do meu envolvimento com o curso de violão, tive contatos esporádicos com seresteiros através de alunos e amigos em comum. Dessa maneira a seresta surgiu como um assunto a ser investigado na pós-graduação, e a oportunidade de realizar uma dissertação sobre esse tema levou-me a compreender mais uma parte do universo violonístico.

Ao iniciar minha pesquisa de campo, frequentei serestas em Conservatória e em Niterói. A primeira por ser conhecida como a capital da seresta e da serenata, e a segunda por ser a cidade em que resido e onde tive meus primeiros contatos com seresteiros.

Em agosto de 2008, fui à Conservatória. Era a sexta-feira de um fim de semana comemorativo chamado o *Encontro dos Seresteiros*⁷ e a cidade estava com uma grande quantidade de turistas. Ao andar pelas ruas e bares, encontrei vários seresteiros

⁷ Comemoração realizada em agosto na qual se reúnem seresteiros de várias cidades brasileiras.

tocando violão e cantando, e nesse primeiro momento não fiz contatos, somente observei quais eram as pessoas que se mostravam mais atuantes. À noite, fui à seresta no Museu da Seresta e da Serenata⁸ e acompanhei a serenata pelas ruas da cidade, seguida por uma grande quantidade de pessoas filmando e tirando fotos.

O movimento dentro do Museu era muito intenso. Havia quatro violonistas, do sexo masculino, fazendo o acompanhamento harmônico e vários cantores se revezando em suas apresentações. Assim que a serenata teve início, outros cantores e violonistas se aproximaram e seguiram num cortejo de turistas e seresteiros. A seresta e a serenata dentro do Museu foi um momento importante para observar as pessoas mais influentes e participativas para posteriormente fazer os contatos.

Ângela Nunes foi à primeira pessoa que entrevistei. Ela havia participado da seresta e da serenata na sexta-feira à noite. No sábado pela manhã, encontrei-a na rua e pedi-lhe que me concedesse uma entrevista. Ela disse que sim prontamente e nossa conversa aconteceu dentro do Museu, em meio a entradas e saídas de turistas.

Farmacêutica bioquímica, Ângela nasceu em 10 de junho de 1956, é casada e mora em Niterói, também no Rio de Janeiro. Há vinte anos ela frequenta Conservatória pelo menos duas vezes ao mês. Por seu intermédio, obtive as primeiras informações sobre a organização da seresta e da serenata nessa cidade e sobre o orgulho que eles têm em participar desses encontros. Seu contato com o repertório seresteiro foi através dos pais, ainda na infância, ouvindo os discos de Nelson Gonçalves e Altemar Dutra. Assim, quando chegou a Conservatória, Ângela já conhecia boa parte das músicas ali executadas mas afirma que até hoje continua aprendendo com os seresteiros mais antigos. A

⁸ No capítulo destinado a Conservatória, dedicarei uma parte ao Museu da Seresta e da Serenata localizado nessa cidade.

responsabilidade em transmitir o repertório para os mais jovens e o cuidado com a execução correta da letra estão entre os seus objetivos, como afirmou em seu comentário:

Daí a importância... eu sempre tento aprender mesmo que eu não goste muito da música, porque eu pretendo passar pra nova geração que vem aí. Sinto essa responsabilidade. Por exemplo, a gente pode interpretar uma música do jeito que a gente quiser, desde que você passe alguma coisa pros outros (...) mas a gente tem o compromisso de passar a coisa certa, uma letra certa (Entrevista concedida por Ângela Nunes à autora em agosto de 2008).

Ela demonstrou uma preocupação em executar músicas de compositores como Cândido das Neves, um dos principais compositores de música de serenata. A temática amorosa e a distância da violência dos grandes centros foram pontos também ressaltados pela seresteira.

Foi percebido na entrevista com Ângela que frequentar Conservatória e participar da seresta e da serenata se tornaram um compromisso. Quando ressalta (como no depoimento acima) que, mesmo que não goste da música, ela canta com o intuito de que outras gerações tenham contato com o repertório, consta que não há somente o prazer em cantar, mas também responsabilidades e regras a serem seguidas.

A segunda pessoa com que tive contato foi Antônio Rebelo, natural do Acre, mas que veio para o Rio de Janeiro com 1 ano de idade. Nasceu em 1946, é casado e formado em ciências contábeis e direito. Ele também tinha participado da seresta e da serenata na sexta-feira anterior. Nossa conversa aconteceu no sábado, na Travessa Geralda Fonseca⁹, e terminou no Museu, com récitas de poemas de sua autoria. Seu contato inicial com a seresta também se deu em ambiente familiar. Sua mãe era professora de violão clássico e o pai tocava violão em serestas. Nos fins de semana, participava de saraus em sua casa ou na casa dos amigos de seus pais. Antônio participa das serestas em Conservatória

⁹ Travessa localizada no centro de Conservatória onde há bares com serestas, shows ao ar livre e a “solarata” (serenata realizada domingo pela manhã).

há vinte anos e afirma que vai à cidade todos os fins de semana, com exceção do Natal. Ele se mostrou uma pessoa muito envolvida e compromissada tanto com a seresta como com a serenata. Este fato foi confirmado em minha última visita a Conservatória, em março de 2010, onde Antônio estava participando ativamente da seresta e da serenata como um dos principais incentivadores. Da mesma maneira que Ângela, Antonio também vê suas visitas frequentes à cidade como um ato de responsabilidade.

Após a entrevista com Antônio, me encontrei com Sidney Viana. Como os outros entrevistados, ele não mora em Conservatória, mas vai à cidade com frequência. Ele nasceu em 1933, é casado e estudou até o segundo grau (hoje chamado de ensino médio). Nosso encontro se deu próximo a um palanque montado nos arredores da rodoviária da cidade. Nesse dia havia uma apresentação de seresteiros e de alunos de violão de um projeto local.¹⁰ Entramos no saguão de um hotel próximo e conversamos. Seu pai também era seresteiro e seu aprendizado ao violão foi de forma autodidata. Somente alguns anos depois que veio a estudar com um professor. Ney, como é conhecido entre os seresteiros, é compositor e já teve entre quinze e dezoito músicas gravadas. Ele fala com orgulho de suas composições: “existe um projeto aqui chamado *Em cada casa uma canção*¹¹. As casas têm uma placa pequena com nomes de músicas. O compositor que mais tem placas é o Catulo da Paixão Cearense; ele tem seis placas, eu tenho quatro” (Entrevista concedida por Sidney Viana à autora em agosto de 2008).

Como dito anteriormente, a entrevista com Ney foi feita no saguão de um hotel, pois estávamos na rua e não conseguíamos nos ouvir. Assim ele me convidou para sentar e conversar nesse estabelecimento. As observações de DaMatta me levaram a

¹⁰ Esse projeto será discutido no capítulo sobre Conservatória.

¹¹ Este projeto será apresentado no capítulo sobre Conservatória.

compreender que as delimitações entre a casa e a rua não são claras nessa cidade (este fato será discutido em profundidade no capítulo II). Entramos e conversamos tranqüilamente, como se estivéssemos na sala de estar de nossas residências, e ninguém do hotel nos questionou por estarmos ali.

Amaury Azevedo, seresteiro nascido em 1938, também foi entrevistado na Travessa Geralda Fonseca. Ele é casado e formado em economia com pós-graduação na Universidade de Columbia. Amaury toca violão de sete cordas (era o único executante deste instrumento na cidade), mas sua formação foi de violonista clássico, chegando a estudar percepção musical na UNIRIO, no curso chamado TPEM. Ele não mora em Conservatória mas vai à cidade com muita frequência. Seu contato inicial com a seresta foi através de seu pai, que também era seresteiro e lhe ensinou os primeiros passos do acompanhamento harmônico. Quando conversamos sobre o repertório, Amaury se mostrou bastante emotivo e ressaltou suas características sentimentais.

Amaury foi o único seresteiro que procurou se aprofundar nos estudos musicais mesmo não seguindo a profissão de músico. O “tocar de ouvido”, que é uma das características dos seresteiros tradicionais, não foi seguido por Amaury, que destacou a importância de estudar harmonia e percepção para um desempenho melhor no instrumento.

Quando estive na serenata, na sexta-feira, um fato me chamou a atenção: uma mulher tocava violão e cantava, isto é, era a única mulher que executava este instrumento. Seu nome é Marluce Magno, nasceu em Niterói, tem 50 anos, frequenta Conservatória desde 1995 e reside nesta cidade desde maio de 1999. É formada em ciências contábeis com pós-graduação em finanças. Atuava na área de gestão administrativa financeira de empresas multinacionais até mudar-se para Conservatória, em 1999. Ela é proprietária da loja *O Canto Lírico*, localizada no centro de Conservatória. Nessa loja são

vendidos CDs e livros e há um arquivo com a história da seresta e da serenata nessa cidade. Seu contato inicial com o repertório de serestas foi através do pai, que nos fins de semana colocava na vitrola os discos de Augusto Calheiros, Orlando Silva, Sílvio Caldas, Luís Vieira, entre outros, para uma audição em família. Desse modo ela desenvolveu o gosto pela música brasileira, mas conta que após conhecer Conservatória e o trabalho dos irmãos Freitas¹², houve um interesse em se aprofundar no assunto: “depois de ter conhecido eles e os princípios sobre os quais eles desenvolveram o trabalho, o desprendimento, então isso me cativou muito, isso me motivou” (Entrevista concedida por Marluce Magno à autora em agosto de 2008). Marluce vê o seu envolvimento com a serenata como uma responsabilidade de manter a tradição dos irmãos. Em todos os momentos da entrevista ela se referiu à serenata, e não à seresta, e afirmou que a serenata é o diferencial da cidade. Ela não canta ou toca nos bares locais, somente participa da seresta de dentro do Museu e da serenata. Graças ao seu empenho em pesquisar e participar assiduamente da serenata, Marluce se tornou uma conhecida e um referencial sobre o assunto. Naquele fim de semana, em que se realizou o nosso primeiro contato, havia comemorações pelo *Encontro dos Seresteiros*, como já foi mencionado, e assim nossa conversa foi interrompida algumas vezes por pessoas interessadas em falar com ela, que prefere os dias mais tranquilos, sem comemorações.

Pra ser sincera com você, em dias de evento eu nem me empolgo muito; eu vou mais pela responsabilidade do que qualquer outra coisa, porque o que eu mais curto e gosto é aquela singeleza, aquela coisa mais simples, mais intimista, mais espontânea. A realização de um evento, e o nosso vínculo com o evento, sempre traz pessoas que não conhecem e não entendem muito bem. A minha motivação é a admiração pelo trabalho e pelas pessoas, e pelo trabalho como os irmãos fizeram, porque é voluntário, a gente não ganha nada, tem que ter uma motivação. E eu acho que tenho o gosto pela música como subsídio, porque a motivação pra mim é história de vida e o trabalho dos irmãos Freitas (Entrevista concedida por Marluce Magno à autora em agosto de 2008).

¹² Os irmãos José Borges de Freitas e Joubert de Freitas são os idealizadores do movimento atual da seresta e da serenata em Conservatória.

Marluce comprou o primeiro violão aos 16 anos e afirmou que sempre foi muito esforçada mas que não possui talento para uma desenvoltura mais aperfeiçoada. Seu aprendizado foi por intermédio de revistas compradas em bancas de jornal e através de amigos, isto é, sem o auxílio de um mestre.

Depois desse primeiro encontro nós tivemos várias conversas através de correspondências eletrônicas, nas quais ela me forneceu informações sobre os seresteiros e sobre o Museu. Sempre se mostrou muito solícita e disposta a manter as ações iniciadas pelos irmãos Freitas. Em nossa última conversa, em Conservatória, em março de 2010, Marluce se mostrou bastante preocupada com os últimos acontecimentos, como o fechamento temporário do Museu¹³, mas afirmou que tem esperanças de que a memória e a história da serenata na cidade seja preservada.

Mesmo não admitindo, Marluce é uma líder importante para a seresta e para a serenata. Este fato é confirmado pelo seu envolvimento com o assunto e pela responsabilidade a que ela se propõe através de projetos e participações nas execuções musicais no Museu. Dessa maneira foi constatado que em Conservatória a emotividade tão enaltecida pelos seresteiros é repleta de responsabilidades, e a regra principal é não deixar que se extingam a seresta e a serenata na cidade.

Os irmãos Joubert Cortines de Freitas (8-9-1921) e José Borges de Freitas Netto (9-11-1922/29-11-2002), nasceram no distrito vizinho a Conservatória chamado Santa Izabel do Rio Preto. Quando iniciei minha pesquisa de campo, José Borges já tinha

¹³ O fechamento do Museu para obras foi em novembro de 2009. Este fato será discutido no capítulo sobre Conservatória.

falecido. Os dados que obtive sobre ele foram por meio de entrevistas, que ele já havia concedido a outros pesquisadores¹⁴ e jornalistas, e através do seu irmão Joubert.

A entrevista que fiz com Joubert foi em seu apartamento no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro. Obtive o seu contato telefônico através de Marluce, e depois de algumas tentativas, consegui entrevistá-lo no dia 11 de junho de 2009. Esse foi o nosso único encontro, pois Joubert se encontra em idade avançada e fisicamente debilitado. Mesmo com todas as adversidades ele se mostrou muito feliz em conceder a entrevista e ajudar a esclarecer sobre a história da seresta e da serenata em Conservatória.

Joubert é professor aposentado, e sua família chegou a Conservatória em 1938. Os irmãos foram iniciados em música por seu pai, Antônio Borges de Freitas Sobrinho, que gostava de fazer serenatas e passou o seu legado para os filhos. Joubert morou muito pouco em Conservatória, por causa dos estudos e do trabalho, mas estava sempre presente nos feriados e férias escolares. Atualmente ele não mora em Conservatória e não vai à cidade com muita frequência pois a viagem se tornou cansativa em consequência de problemas com sua saúde. Durante a entrevista ele enalteceu o lado romântico dos seresteiros, chegando a cantar algumas músicas de Cândido das Neves, e comentou também sobre a importância do irmão na seresta e na serenata da cidade.

Na última conversa com Marluce ela contou que foi muito difícil para a família falar com o Joubert sobre o fechamento do Museu¹⁵ em novembro de 2009 e que somente no fim de dezembro desse mesmo ano conversaram com ele sobre o assunto. Ele se mostrou muito abalado com o acontecimento, da mesma forma que todos os entrevistados quando os reencontrei em março de 2010.

¹⁴ Conservatória já recebeu pesquisadores ligados à educação, à museologia, entre outros.

¹⁵ Este fato será discutido no capítulo dedicado à Conservatória.

Os amigos Wilma Poubel e Célio Silveira são os idealizadores do *Projeto Integrando*¹⁶, que ensina teoria musical e violão para os jovens de Conservatória. Eles não moram na cidade e contam com a ajuda de um empresário local¹⁷ para custear suas viagens e hospedagens. Tivemos contatos breves nas serestas e serenatas, e marcamos para uma conversa mais longa dentro da pousada em que eles estavam hospedados. Nesse dia eles faziam uma apresentação com seus alunos, e ao fim sentamos para conversar.

Wilma nasceu em 12 de março de 1941 em São Gonçalo, no Rio de Janeiro, onde mora até hoje. É viúva, professora aposentada e frequenta Conservatória há seis anos. No início, Wilma ia de forma esporádica à cidade mas, com a ajuda que recebe para o projeto, ela vai todos os fins de semana para lecionar teoria musical.

Célio, professor de violão, é natural de Niterói, no Rio de Janeiro. Ele nasceu em 1948, é casado e seu contato inicial com o violão se deu, quando ainda era muito jovem, através de seu patrão. Mais tarde se especializou no instrumento e começou a tocar em serestas e rodas de choro em Niterói, onde ficou conhecido por seus solos e acompanhamentos elaborados. Ministrou aulas na Escola de Música Heitor Villa-Lobos e atualmente se dedica ao *Projeto Integrando*, juntamente com sua amiga Wilma. Célio foi o único entrevistado que mantém uma relação profissional com a música.

O meu último entrevistado em Conservatória foi Adilon Alves Raposo. Ele me foi indicado pela Marluce quando lhe fiz perguntas sobre o violão seresteiro. Adilon sempre morou em Conservatória. Ele nasceu em 1941, estudou até o ginásio (hoje chamado de ensino fundamental) e participou da serenata e da seresta em Conservatória da década de 1960 até o ano 2000. Chegou a participar da gravação do disco intitulado *Conservatória: A*

¹⁶ O projeto será apresentado no capítulo sobre Conservatória.

¹⁷ Este empresário é proprietário de uma das grandes pousadas da cidade.

Vila das Ruas Sonoras, que foi feita no Museu, cantando a música *Lábios que beijei*¹⁸. Hoje ele diz não se sentir mais confortável em participar, pois os encontros deixaram de ser intimistas, e ele não se sentiu mais impelido a cantar. Adilon se mostrou uma pessoa muito recatada e pediu que eu não gravasse a entrevista e que tudo transcorresse como uma conversa informal. Mesmo não tendo sido gravada nossa conversa se tornou relevante para a compreensão do modo como os encontros seresteiros se expandiram em Conservatória da década de 1960 até os dias de hoje, e por Adilon ser o único seresteiro que mora em Conservatória desde o nascimento. Ao fim do nosso encontro, tocamos violão e escutamos duas faixas do disco em homenagem a Conservatória.

Assim, foi verificado que a seresta e a serenata em Conservatória se tornou uma responsabilidade para alguns seresteiros, e para outros esse crescimento imbuído de regras fez com que o aspecto intimista fosse sendo descaracterizado. Foi percebido que os maiores responsáveis pela tradição não moram em Conservatória, exceto Marluce. Dessa maneira, a preservação da tradição na cidade está principalmente atrelada a pessoas de fora. Todas são integrantes da classe média, com curso superior (exceto o seresteiro Ney), e possuem condições financeiras para viajar quase todos os fins de semana àquela cidade¹⁹.

Fui à seresta do Campo de São Bento algumas vezes somente para observar a atuação dos músicos e do público em geral. Percebi que o apresentador permanecia o mesmo e que havia uma alternância entre os músicos participantes. Pela Internet, obtive o número do telefone de Antônio Soares, o apresentador, e assim marcamos uma entrevista. Antônio me recebeu em seu apartamento no bairro de Icaraí, na cidade de Niterói, no Rio de Janeiro, onde tivemos uma longa conversa. Ele nasceu em Niterói em 1933. Em seu

¹⁸ Música de autoria de J. Cascata e Leonel Azevedo.

¹⁹ Não incluo nestes dados o professor Célio e a professora Wilma porque fazem parte de um projeto apoiado por um estabelecimento local do qual recebem apoio financeiro.

cartão de apresentação constam as seguintes atividades: ghost-writer²⁰, revisor, comunicador, cartunista, seresteiro e advogado. Seu contato com o repertório seresteiro foi na infância, através de seu irmão, que lhe apresentou o programa de rádio do Julio Louzada²¹, *A hora da saudade*. Nesse programa eram apresentados cantores como Orlando Silva, Sílvio Caldas, Carlos Galhardo, Francisco Alves, Nelson Gonçalves, Gilberto Alves, Augusto Calheiros, João Petra de Barros, Abílio Lessa, entre outros. Antônio, junto com amigos, desenvolveu o projeto para as serestas no Campo de São Bento²², mas sempre se reuniu em casas de amigos e bares para cantar o repertório seresteiro e tocar violão. A partir desse contato inicial em sua residência, mantivemos uma correspondência eletrônica onde ele sempre foi muito atencioso em esclarecer minhas dúvidas sobre o projeto do Campo de São Bento e sobre a seresta de forma geral. Antônio já foi à seresta em Conservatória mas não participa assiduamente pois está envolvido de forma direta com a seresta em Niterói. Ele é o responsável por planejar os textos da apresentação e também canta algumas músicas.

Apesar de ser um projeto com o apoio da prefeitura local, não há uma responsabilidade evidente com a preservação da tradição, como a que é estabelecida em Conservatória. Antônio é uma pessoa muito extrovertida, e as apresentações no Campo de São Bento adquirem esta característica.

As visitas à Conservatória, ao Campo de São Bento e às serestas em bares e restaurantes de Niterói me conduziram a Francisco Oliveira, muito conhecido como Chiquinho. Ele nasceu em Niterói, em 1941, e trabalha na construção naval como técnico

²⁰ Ghost-writer, que na tradução literal para a língua portuguesa significa escritor fantasma, é a designação para o profissional especializado em prestar serviços de redação de textos a outras pessoas.

²¹ Radialista (1914-1993) que durante alguns anos comandou o conhecido programa *A hora da Ave Maria*, na rádio Tupi do Rio de Janeiro.

²² Este projeto será discutido no capítulo dedicado à seresta no Campo de São Bento.

em estrutura metálica. Foi muito importante entrevistá-lo, pois ele esteve presente em serestas de cenários diferenciados e pôde me esclarecer como elas são realizadas. Nosso primeiro contato aconteceu em um lar de idosos, em dezembro de 2008, que, por coincidência, ele também estava visitando. Nesse dia ele me falou que fazia apresentações em um bar, no bairro chamado Ponta da Areia, em Niterói, no Rio de Janeiro. Em março de 2009, fui àquele bar. Quando lá cheguei, havia uma seresta com uma média de 25 pessoas. No intervalo, ele conversou um pouco comigo e me deu o seu número de telefone para futuras conversas.

Nesse mesmo bar eu conheci o advogado Carlos Alberto da Silva, que era o produtor da seresta que se realizava no local. Ele me explicou que aquela seresta era feita sempre às quintas-feiras, mas as pessoas que ali estavam faziam parte de um circuito com várias serestas durante a semana. Assim ele me convidou para ir à casa de Marisa Cavalcante de Albuquerque da Cunha, para uma seresta que se realizaria no sábado próximo, no bairro de Santa Rosa, em Niterói.

Por volta das 21 h 30 cheguei à casa de Marisa e já havia algumas pessoas reunidas. É uma casa muito grande, com uma varanda nos fundos, onde acontecem as serestas. Quando cheguei, todos estavam à minha espera, pois Carlos Alberto comentou que uma pesquisadora faria uma visita naquela noite.

Marisa revelou que a seresta em sua residência é realizada todos os sábados à noite desde 2003, e que reúne em torno de vinte pessoas. No início as portas ficavam abertas, mas, com o passar dos anos, por causa do receio em função da violência urbana, o portão se mantém fechado. A sua relação com o repertório seresteiro foi feita através do pai, que também lhe deu o primeiro violão.

Apesar de ter sido convidada por Carlos Alberto, um seresteiros chamado J. Carino veio imediatamente falar comigo e apresentar-me a todos. Carino é professor universitário aposentado e admirador, desde muito cedo, da música brasileira e em particular da seresta. Ele conversou muito sobre a minha pesquisa e me forneceu dados importantes em relação à seresta que ali estava sendo feita e a de Conservatória, onde já cantou algumas vezes.

Carino me apresentou Osmar Souza e Silva, cantor de seresta, com a recomendação de que eu não poderia deixar de entrevistá-lo, pois é um grande conhecedor do repertório seresteiro. Osmar nasceu em 1941, é niteroiense e seu contato com a seresta se deu através do rádio, ouvindo cantores como Francisco Alves, Orlando Silva e Sílvio Caldas, que segundo ele, são os verdadeiros cantores de seresta. Osmar frequenta várias serestas, inclusive nesse dia ele estava chegando de uma outra em casa de amigos. Osmar frequenta assiduamente Conservatória além de participar de várias serestas em Niterói.

Ir à casa de Marisa, conversar e observar as pessoas que ali estavam foi muito importante nesta pesquisa, pois é um cenário particular, com características diferenciadas em relação a Conservatória e ao Campo de São Bento.

Os entrevistados de todos os cenários escolhidos para esta pesquisa concederam depoimentos que foram fundamentais para a compreensão da prática da seresta e da serenata nos dias atuais.

1.2 A etnomusicologia

A origem da antropologia musical é traçada entre 1880 e 1890 na Alemanha e na América como uma subárea da musicologia. Passou por algumas designações tais como

musicologia comparada (*vergleichende Musikwissenschaft*), pesquisa musical etnológica (*ethnologische Musikforschung*; Marius Schneider 1937), folclore e etnologia musical (*musikalische Völkerkunde*; Fritz Bose 1952), “antropologia musical”, (*ethnographie musicale*) ou “música dos povos estrangeiros” (*Musik der Fremdkulturen*; cf. Curt Sachs (1959)) (Pinto, 2001, p.224).

O termo “etnomusicologia” foi utilizado pela primeira vez por Jaap Kunst, em 1950 no subtítulo de seu livro *Musicologica: a study of the nature of ethno-musicology, its problems, methods, and representative personalities*. Nas publicações posteriores, foi usado *Ethnomusicology*, primeiramente com hífen e depois sem ele.

No início havia duas correntes de pensamento quanto à denominação da disciplina. Uma delas defendia a ideia de que o som musical era um sistema que seguia suas próprias leis internas, e a outra corrente, sob a influência de antropólogos americanos, defendia estudar a música dentro de um conceito antropológico. Como a antropologia e a etnomusicologia cresceram praticamente ao mesmo tempo, uma sofreu influência da outra.

Após a Segunda Guerra Mundial, duas sociedades profissionais foram fundadas, a International Folk Music Council, em 1947, e a Society for Ethnomusicology, em 1955, o que contribuiu para o fortalecimento da disciplina.

Allan Merriam (1964), em seu livro *The Anthropology of Music*, reforça a ideia da integração dos métodos de pesquisa musicológico e antropológico. Merriam lembra que no início a ênfase das pesquisas era colocada mais no *onde* do que no *como* ou no *por que*. Assim, no fim do século XIX e início do XX, os estudos da etnomusicologia estavam relacionados a pesquisas em culturas “exóticas”, indígenas e distantes geograficamente.

De acordo com Anthony Seeger, deve haver uma distinção entre antropologia e etnografia. A primeira dedicada a abordagens teóricas sobre as sociedades humanas e a segunda deve ser feita

por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons (Seeger, 2008, p. 239).

A escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música foi o critério abordado neste trabalho para investigar a prática da seresta. Neste caso, a palavra prática se mostra de grande relevância, pois a busca feita apenas em livros demonstraria um hiato com o contexto de realização.

A etnomusicologia, chamada por Merriam (1964) como antropologia da música e por Seeger (1992) como etnografia da música, é uma área de estudo onde alguns estudiosos escrevem tecnicamente sobre a estrutura sonora enquanto outros preferem tratá-la como parte da cultura humana, numa relação entre a música e a sociedade que a produz. Seeger coloca que, embora as duas orientações sejam complementares, os trabalhos publicados tendem a privilegiar uma orientação em detrimento de outras (Seeger, 1966). Para Merriam, a etnomusicologia é o estudo da música na cultura a partir do comportamento humano formado por valores, atitudes e crenças de uma cultura em particular (Merriam, 1964). Ainda de acordo com Merriam, “o som musical não pode ser produzido, exceto por pessoas para outras pessoas, e embora possamos separar os dois aspectos conceitualmente, um não está realmente completo sem o outro”²³ (Merriam, 1964). Assim, para entender a estrutura musical é necessário entender *como e por que* o comportamento humano é de determinada maneira. Dessa forma, a definição de música apresentada por Seeger complementa o pensamento de Merriam.

Uma definição geral da música deve incluir tanto sons quanto seres humanos. Música é um sistema de comunicações que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma

²³ Music sound cannot be produced except by people for other people, and although we can separate the two aspects conceptually, one is not really complete without the other.

comunidade que se comunicam com outros membros (...). Diferentes comunidades terão diferentes ideias de como distinguir entre diversas formas de sons humanamente organizados – fala de canção, música de ruído e assim por diante. Como muitos de nós sabemos por nossas próprias experiências pessoais, a música de uma pessoa pode ser ruído de outra (Seeger, 2008, p. 239).

De acordo com esse pensamento, ficou clara a importância das entrevistas para a realização deste trabalho. O contato com os membros das comunidades seresteiras foi relevante para entender como o comportamento deles está atrelado às músicas por eles executadas.

Tiago de Oliveira Pinto (2001) comenta, em seu trabalho *Som e música, questões de uma antropologia sonora*, que não há uma formulação definitiva e inequívoca quanto ao conteúdo e a abordagem da etnomusicologia, e que colocações mais recentes como a de Jeff Todd Titton (1992) “mostram que hoje as pesquisas dão grande ênfase ao estudo do fazer musical e à criação que daí surge, independente de origem, de lugar geográfico e da relação do produto sonoro com a cultura do pesquisador” (Pinto, 2001, p. 226).

Segundo o dicionário Grove, “talvez porque é um ramo da musicologia e da antropologia, nenhuma definição de etnomusicologia foi estabelecida”²⁴ (Grove, 1980, p.275). Mas Béhague (2004), em seu artigo, comenta que a evolução conceitual da etnomusicologia está relacionada a sua própria dinâmica e afirma que a etnomusicologia nos últimos quinze a vinte anos do século XX deixa de ser vista somente em relação ao seu objeto de estudo de acordo com seus critérios teóricos e metodológicos.

²⁴ Perhaps because it is a branch of musicology and of anthropology, no single definition of ethnomusicology has been agreed upon.

No Brasil, a inclusão da etnomusicologia na pós-graduação, a partir de 1990, e a criação da ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia), em julho de 2001, foram fatos que levaram a um crescimento desse campo de estudo e um estímulo à pesquisa.

O corpus deste trabalho, a pesquisa etnográfica sobre a seresta e a serenata nas cidades de Conservatória e Niterói, procurou entender o comportamento social dos seresteiros na produção do som musical e assim compreender como um está inserido no outro. Dessa maneira, a música foi um instrumento de análise para entender o universo seresteiro. A coleta empírica de dados tendo em vista uma reflexão teórica foi o caminho seguido neste trabalho. O objeto de estudo foi analisado dentro de um conjunto de ações musicais ou não. Esta forma de análise foi inspirada na argumentação de Seeger de que, quando “tomados como uma totalidade e relacionados entre si, os sistemas fornecerão pistas importantes para o significado do evento que está acontecendo” (Seeger, 2008, p. 254).

A característica determinante do trabalho de campo como uma relação entre o pesquisador e uma determinada realidade social, teve em Bronislaw Malinowski (1884-1942) e Franz Boas (1858-1942) seus principais representantes. Essa relação sofre abordagens diferentes de acordo com a individualidade do pesquisador e de seu estilo de trabalho, pois cada pesquisa é feita em circunstâncias diferenciadas. Assim, a relação do campo com o pesquisador é sempre única e, “ao deixar por fim o campo, ele teve uma experiência pessoal intensa e (oxalá) coletou dados teoricamente relevantes. A experiência pessoal por que passa e os dados que coleta não estão completamente dissociados” (Seeger, 1980, p. 25). Dessa maneira, o contato com todos os entrevistados foi importante para a pesquisa, mas também foi importante para que eles pudessem falar sobre algo que tanto admiram. De acordo com Bruno Nettl (1964), esse trabalho de campo é uma atividade

científica, mas também é uma arte pois envolve uma relação pessoal entre o investigador e as pessoas investigadas. Em alguns momentos deste trabalho os entrevistados se emocionaram e essas foram ocasiões delicadas tanto para eles como para mim como pesquisadora.

Cada um dos cenários investigados nesta pesquisa, a cidade de Conservatória, o Campo de São Bento e a seresta particular, exigiu posturas diferenciadas em relação ao objeto investigado, pois tinham suas próprias características e valores particulares. Dessa maneira, a postura do pesquisador em campo se mostra determinante para a coleta de dados e para avaliações teóricas futuras. O equilíbrio entre a pesquisa empírica e a abordagem teórica é um ponto de grande importância na etnomusicologia.

O etnomusicólogo Edilberto Fonseca, em seu trabalho *Temerosos Reis dos Cacetes: uma etnografia dos circuitos musicais e das políticas culturais em Januária – MG*, desenvolvido na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, ressalta que as pesquisas feitas em determinadas culturas não têm um fim. Elas são realidades construídas em um momento específico.

Ação é sempre um risco e, atualmente, a perfeição já não pode mais ser uma meta pretendida nem no âmbito das ações públicas nem das pesquisas etnomusicológicas acadêmicas. As práticas musicais, enquanto contextos culturais específicos, não podem ser consideradas como realidades dadas e acabadas, restando ao etnomusicólogo somente captá-las em sua face “objetiva e transparente”, mas algo que se constrói em conjunto com aqueles com os quais se trabalha, seja num trabalho de pesquisa, seja numa ação pública de fomento (Fonseca, 2009, p. 240).

A cada chegada ao campo de investigação para este trabalho, era revelado um dado novo que se mostrava relevante. Desse modo, percebi que a minha pesquisa é sobre a seresta e a serenata em um determinado momento e que a mudança é um conceito positivo nos trabalhos etnomusicológicos. A realidade cultural está em constante movimento, e não há a intenção de preservação da tradição neste trabalho, mas sim o

propósito de mostrar uma realidade musical em movimento, isto é, uma realidade musical viva.

1.3 O olhar da pesquisadora

O olhar do pesquisador nos trabalhos etnográficos, seja de um fato ou de um pensamento em relação a um grupo pesquisado, o coloca frente a discussões sobre a análise dos dados obtidos. Dessa maneira, abordagem analítica em contextos diferenciados culturalmente é uma questão conceitual de grande relevância na etnomusicologia.

O linguista Kenneth L. Pike (1947), que faz uma interlocução com Clifford Geertz, o qual descreve detalhadamente o conceito de descrição densa, foi o primeiro a utilizar os termos ético e êmico, derivados das palavras fonético e fonêmico, e desde então eles vêm sendo empregados para analisar a postura do pesquisador junto a uma cultura pesquisada. Inicialmente, os dois termos eram utilizados somente dentro da linguística. A partir da década de 1970, muitos antropólogos empregaram esses termos e, na década de 1980, outras disciplinas não relacionadas à linguística e a antropologia também os utilizaram, como afirma Thomas Headland (1990), consultor internacional de antropologia. No Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro os pesquisadores Ângelo Nonato Natale Cardoso²⁵ e Edilberto José de Macedo Fonseca²⁶ utilizaram os termos de Pike para descreverem suas posturas perante o objeto de estudo.

O padrão ético refere-se à abordagem analítica de um grupo de acordo com a ótica do observador. É uma visão feita a partir de conceitos externos a uma cultura, isto é, corresponde a uma visão estrangeira. Esse padrão impede que perguntas relativas a dados

²⁵ O título do trabalho é *Mito, dança e ritmo no candomblé em Belo Horizonte*.

²⁶ O título do trabalho é *O toque do Gã: tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé Ketu-I ago no Rio de Janeiro*.

de importância local sejam respondidas, pois são interpretadas pela perspectiva do pesquisador. O padrão êmico é a abordagem analítica feita pelas pessoas que vivenciam uma cultura determinada, é uma visão de dentro de um grupo abordado. Nessa visão, o entendimento de um fato pelo pesquisador não deve ser feito pela ótica da sua cultura de origem, pois dessa maneira haveria um julgamento, e não uma compreensão dos dados. De acordo com essas abordagens, no padrão ético, o observador é parte extrínseca de uma realidade, e no padrão êmico ele é parte intrínseca.

John Berry (1990), em seu artigo *Imposed Etics, Emics, and Derived Etics: Their Conceptual and Operacional Status em Cross-cultural Psychology*, lembra a proposta e a perspectiva de Pike:

É a prova conveniente - embora parcialmente arbitrária - descrever o comportamento de dois pontos de vista diferentes, que conduzem a resultados que matizam um ao outro. O ponto de vista ético estuda o comportamento a partir de fora de um sistema particular, e como uma abordagem inicial essencial a um sistema desconhecido . O ponto de vista êmico resulta do estudo do comportamento a partir de dentro do sistema²⁷ (apud Pike, 1967, p. 37).

De acordo com Gerard Béhague, em seu artigo para os *Anais da Abet* de 2004, foi a partir da década de 1980 que houve uma reflexão maior sobre os caminhos da etnomusicologia.

De um modo geral, foi quando houve um consenso de que o objetivo primordial da etnomusicologia era o de procurar entender e penetrar as práticas e pensamentos musicais percebidos pelos próprios participantes (...) Esse tipo de preocupação êmica floresceu, mesmo, a partir dos anos 80 (Béhague, 2005, p. 41).

Béhague argumenta que a decodificação dos elementos mais importantes da teoria nativa foi feita por Hugo Zemp em sua tese de doutorado (1971) sobre a cultura zan na Costa do Marfim, e que a partir da década de 1980 essa preocupação êmica floresceu no

²⁷ It proves convenient – though partially arbitrary – to describe behavior from two different standpoints, which lead to results which shade into one another. The etic viewpoint studies behavior as from outside of a particular system, and as an essential initial approach to an alien system. The emic viewpoint results from studying behavior as from inside the system.

livro de Steven Feld sobre os Kaluli da Nova Guiné, *Sound and Sentiment, Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*.

Desde o princípio, minha postura diante da seresta e da serenata nos cenários investigados foi de observadora. Contudo, nos momentos de convivência com todos os entrevistados, eu me senti familiarizada com o ambiente seresteiro, sem no entanto esquecer da minha disposição enquanto pesquisadora. Não creio em uma posição neutra do pesquisador, nem do pesquisado. Acredito que haja uma troca nessa relação. Considero que em algumas entrevistas houve pontos determinantes para o rumo da pesquisa. A emoção de alguns seresteiros em seus depoimentos e a sua responsabilidade em manter a tradição me revelou que nessas reuniões ocorrem fenômenos que não são exclusivamente musicais mas cuja observação é essencial para o tema. A vontade de estar em conjunto tocando o repertório seresteiro me fez ver que era necessário incluir na análise, de acordo com Merriam, os aspectos “histórico, sóciopsicológico, estrutural, cultural, funcional, físico, psicológico, estético, simbólico e outros”²⁸ (Merriam, 1964, p. 31).

Dessa maneira, eu percebi que era necessário compreender a seresta do ponto de vista do seresteiro e através dos dados que me foram revelados pela pesquisa etnográfica. Contudo, concordo com Pike quando diz que não há uma dicotomia entre os padrões êmico e ético. Assim, minhas inferências caminharam entre as duas perspectivas, pois não abandonei o meu ponto de vista acadêmico. A análise descritiva do repertório e a convivência com os seresteiros me fizeram perceber que as abordagens ética e êmica se fluidificam e que o equilíbrio foi o melhor caminho.

²⁸ Historical, social, psychological, structural, cultural, functional, physical, psychological, aesthetic, symbolic, and others.

girava em torno do plantio e da exportação do café, que eram feitos através da utilização do trabalho escravo. Além do café, que era explorado em grande escala, a cana de açúcar e o milho representavam os produtos secundários da lavoura do distrito.

Com o sucesso nas plantações de café, os fazendeiros trouxeram músicos da Corte para a animação de suas festas. Como aponta Magno, “há registros da existência de aulas de música, afinadores e professores de piano, incluindo André Schmidt, de quem, diz-se, teria partido a iniciativa de apresentar-se em público espontaneamente, como acontece hoje nas serenatas” (Magno, 2088, p.1).

De acordo com o historiador Noronha Santos, a partir do final do século XIX, houve uma decadência econômica na região: “Restringiu-se de 1888 em diante, a menos da metade, a exportação da preciosa rubiácea – de que temos quasi o monopólio com cerca de oitenta por cento da produção mundial” (sic) (Santos, 2007, p.17). A partir de então a economia da cidade sobreviveu principalmente da pecuária e da indústria de laticínios, como afirma Santos:

Em curto tempo se desenvolveu a nova zona pastoril e cuidaram alguns criadores de seleção de bovinos e da importação de boas espécies reproductoras. Concomitantemente se foi verificando o crescimento da indústria da manteiga e do queijo – esta menos desenvolvida nos meios de propaganda (Sic) (Santos, 2007, p. 23).

No recenseamento feito em 1º de setembro de 1929 existiam no Distrito de Santo Antônio do Rio Bonito 8.918 habitantes, e a sede do distrito municipal, que era o pequeno arraial de Conservatória, tinha uma população avaliada em torno de 1.000 habitantes. O número elevado de pessoas se deve à grande quantidade de colonos pertencentes às fazendas da região, o que aumentava substancialmente o contingente populacional (Santos, 2007).

O território do distrito era atravessado pela via férrea da Rede de Viação Sul Mineira. A mais antiga das estações é a de Conservatória, que foi inaugurada pela antiga Estrada de Ferro de Santa Isabel do Rio Preto em 21 de novembro de 1883, com a presença do imperador D. Pedro II. Como aponta Santos (2007), a estação de Conservatória era a de maior renda, tanto na movimentação de passageiros quanto na de mercadorias. Hoje a estação não está mais em atividade, foi extinta em 1961. Atualmente a antiga maria fumaça, que puxava os vagões de passageiros e também a produção de café, fica estacionada diante da antiga estação ferroviária, atual rodoviária, onde foi inaugurada como monumento em 1981 e tornou-se um dos símbolos da história local.

Conservatória, como a maior parte das cidades brasileiras, também tem a sua rua Direita. De acordo com DaMatta (1997), essas denominações são muito utilizadas para fazer delimitações sociais e econômicas. A rua Direita é o lugar de comércio mais intenso e onde moram as pessoas de maior poder aquisitivo. Também muito usados são os termos rua de Baixo e rua de Cima, mas até hoje não ouvimos citações sobre a rua Esquerda. Em Conservatória, atualmente a rua Direita se chama Osvaldo Fonseca, mas para muitos ainda é a antiga rua Direita. Seu calçamento foi feito em 1878 em cumprimento à deliberação municipal de 29 de julho do mesmo ano. Nessa rua se localiza atualmente o Museu da Seresta e da Serenata, e nela é feito parte do percurso da serenata.

A única travessa é a Geralda Fonseca, antigamente chamada de Travessa Felizarda. Tem trinta metros de extensão e comunica a rua do Comércio, atual rua Luiz Almeida Pinto, com a antiga rua Direita. Nessa travessa há um ponto de encontro dos seresteiros. Esse trecho é de grande importância para a cidade, pois nele se localizam os bares principais e restaurantes, onde são feitas as serestas.

importante ressaltar que nesses censos não constam os veranistas, isto é, as pessoas que passam o período de férias na cidade, fato que aumenta o número de habitantes.

Quadro 1. Crescimento populacional de Conservatória
(Fonte: IBGE, março de 2010)

Ano	1991	2000
Urbana	1.413	1.713
Rural	2.227	2.177
Homens (Urbano)	688	812
Homens (Rural)	1.171	1.129
Mulheres (Urbano)	725	901
Mulheres (Rural)	1.056	1.048
Total de habitantes	3.640	3.890

Quanto à parte musical, de acordo com Santos (2007), no *Almanach Laemmert* de 1866 já havia um anúncio de aulas de música em Conservatória dirigidas por Venâncio da Rocha Lima Soares, além de dois professores de piano, André Schmidt e Carlos Janin.

A história oral aponta que a serenata em Conservatória teve início com Schmidt, no início do século XX. Em uma noite enluarada ele tocou violino pelas ruas da cidade, atraindo os moradores para ouvir a sua execução. A partir desse dia tornou-se um hábito Schmidh tocar violino na praça em noites enluaradas. Aos poucos outros músicos juntaram-se a ele, e as serenatas se incorporaram ao costume da cidade.

De 1920 a 1930 a serenata se tornou popular. Já havia os seresteiros tradicionais: Cândido Barra, Florêncio, José Miguel (Indiça) e outros. Naquela época houve um fato pitoresco que ficou na história das serenatas de Conservatória. O fazendeiro Antônio Castelo Branco colocou um piano num pequeno caminhão e fez serenata para senhorita Lindóca, em frente a sua casa à rua Direita, atual rua Luiz de Almeida Pinto. Esta serenata, ao som do piano, acordou toda a rua e foi comentada por muito tempo³⁰.

³⁰ Dados retirados do *site* www.conservatoria.kit.net em novembro de 2009.

Esta história do fazendeiro Antônio Castelo Branco é muito conhecida entre os moradores e foi mencionada pelos entrevistados. O seresteiro Adilon confirmou que conheceu o famoso pianista, assim como a sua homenageada, a esposa Lindoca.

Em 1938, os irmãos José Borges e Joubert de Freitas³¹ chegaram à cidade e encontraram seresteiros que já vinham mantendo a tradição da serenata: Merito, Zezinho Barra, José Correa, Luiz Gonzaga Magalhães, Antônio Seabra, Florência, Lenzi (flautista), José Mateus, Irineu de Carvalho, Heitor Simões, José Barra Sobrinho, Braz Luiz e os meninos Helvecio, Toninho Mautoni e Alberto Palheta³². Na década de 1950, com o falecimento do seresteiro Merito, os irmãos foram assumindo gradualmente a liderança da serenata até ela se tornar o grande atrativo da cidade.

2.2 - Conservatória - A casinha pequenina

Tu não te lembras
da casinha pequenina,
onde o nosso amor nasceu?
Ai... Tu não te lembras
da casinha pequenina,
onde o nosso amor nasceu?
Tinha um coqueiro do lado
que, coitado, de saudade
já morreu!

Tu não te lembras mais
das juras, oh perjura,
que fizeste com fervor?
Ai... Tu não te lembras
das juras, oh perjura,
que fizeste com fervor?
Daquele beijo demorado,
prolongado, que selou
o nosso amor?³³

³¹ Mais adiante, neste capítulo, o trabalho dos dois irmãos será apresentado.

³² Os nomes dos seresteiros foram retirados do *site* www.conservatoria.kit.net em novembro de 2009.

³³ *Casinha Pequenina*. Modinha de domínio público lançada por Mário Pinheiro em 1906, tendo mais tarde dezenas de outras gravações.

Conservatória é conhecida como a “capital da seresta e da serenata”. A vida econômica de Conservatória envolve atualmente o turismo em torno das serestas e serenatas. A cidade recebe nos fins de semana um grande número de turistas interessados em seu movimento cultural. Eles vêm principalmente da região Sudeste, principalmente de outros municípios do Rio de Janeiro, mas há também a presença de pessoas de outras regiões do Brasil. Foi observada também a presença de turistas estrangeiros³⁴, fato que o trabalho *in loco* permitiu constatar. Todo o comércio em Conservatória está de certa maneira envolvido com a seresta. Há uma grande rede de hotéis e pousadas que ficam cheios no período de sexta-feira a domingo. “Sexta, sábado e domingo até as quatro, cinco horas da tarde tem esse movimento da seresta. Domingo às cinco horas o comércio fecha, vai todo mundo embora”, diz o seresteiro Viana.



Figura 3: Seresteiro Chiquinho tocando na Travessa Geralda Fonseca, em Conservatória

³⁴ Na parede do Museu há reportagens sobre a presença de turistas estrangeiros. O texto do jornalista Klaus Hart, do jornal alemão *I euburger Zeitung*, cita a presença de visitantes do Japão, Canadá e Espanha. Outros jornais citam países como Suíça, Áustria e Alemanha. Devido ao caráter amador do Museu esses jornais não estão com as datas de publicação e muitos estão sem títulos.

Nas noites de sexta-feira e sábado acontece a “Serenata ao luar” e as “Serenites³⁵”. Nas manhãs de domingo são feitas as “Solaratas³⁶”. Todos esses eventos reúnem um grande número de pessoas que cantam juntas com os seresteiros.

2.3 A serenata e a seresta

“Serenata é o canto e a música instrumental executados ao sereno, ao ar livre, diante da casa da pessoa a quem se dedica a homenagem” (Casudo, 2001, p. 631). De acordo com os relatos do barão Georg Heinrich Von Langsdorff³⁷, feitos em sua expedição, essa prática já ocorria no Brasil no início do século XIX.

Andrade afirma a influência da modinha, desde o século XIX até o início do século XX, nas serenatas feitas para as namoradas à luz dos lampiões. Com o crescimento econômico, muitos cantores ligados à elite deixaram de cantar nas ruas e se dedicaram somente às cantorias de salão. Os cantores ligados às classes sociais mais baixas se tornaram responsáveis por continuar essa tradição, como afirma o comentário de Tinhorão:

No fundo, esses românticos cantores de modinhas, para os quais se criaram nomes como serenateiros, serenatistas, sereneiros e seresteiros, vinham representar o papel de artistas aos quais a evolução social urbana encarregava de dar voz à alma musical do povo, numa época em que – pela inexistência dos meios de produção sonora, só possíveis com o advento do disco – a profissão de cantor ainda não existia e, portanto, a divulgação de canções dependia, como há três séculos, da iniciativa e do talento de humildes anônimos e menestréis (TINHORÃO, 1976, p.10).

No início do século XX começaram as primeiras serenatas em Conservatória. De acordo com Marluce Magno, a serenata aos poucos vai se tornando mais popular e, com a chegada dos dois irmãos, José Borges e Joubert de Freitas, se firma definitivamente. Assume características diferentes, deixa de ser uma homenagem somente

³⁵ Serenata feita nos finais de semana no período noturno.

³⁶ Serenata feita aos domingos de manhã em uma das ruas de Conservatória.

³⁷ O Barão Georg Heinrich von Langsdorff fez uma expedição ao Brasil no início do século XIX na qual pesquisava elementos da nossa fauna e flora. Em seus diários também foram encontradas anotações sobre a nossa cultura.

de um homem à sua bem-amada e transforma-se praticamente em um cortejo com grande número de pessoas, como comenta a seresteira Marluce: “mas aí, o que aconteceu quando os dois irmãos chegaram? Eles abriram os braços pra todos. As pessoas queriam ver, mas não queriam só ver, queriam estar juntas; aí eles abriram os braços e verteu-se nessa procissão”. Eles mantiveram a tradição de não usar qualquer tipo de equipamento eletrônico e somente contar com a ajuda dos visitantes para fazer a cantoria.

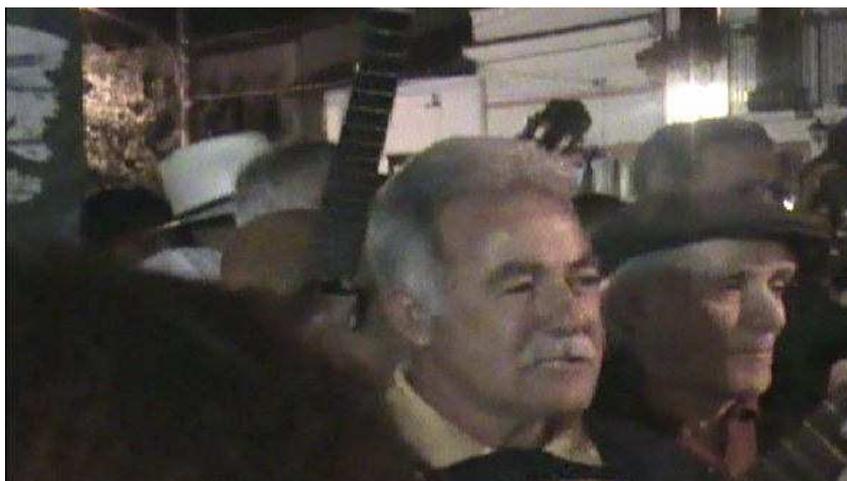


Figura 4: Joubert de Freitas (à direita e de chapéu) na serenata.

Antes de ter início a serenata, nas noites de sexta-feira e sábado, há um “aquecimento” no Museu, isto é, há uma seresta que antecipa a serenata³⁸. Vários visitantes assistem essa seresta e alguns até participam cantando ou declamando uma poesia. Quando toma as ruas a serenata tem um ritual de abertura. São cantadas sempre duas músicas de Cândido das Neves. A primeira é *Í oite cheia de estrelas* seguida de *Última estrofe*. A terceira é *Cavalgada* de Roberto Carlos.³⁹ Isso demonstra um encontro de gerações de compositores dentro da serenata, em um repertório que se estende da modinha à balada (o repertório será discutido no capítulo IV) . Apesar disso, todos os entrevistados concordaram

³⁸ No disco anexo a este trabalho há um vídeo que demonstra a seresta de “aquecimento” dentro do Museu.

³⁹ No disco anexo também consta a serenata e trechos da execução dessas três canções.

com a importância de manter a tradição, principalmente no Museu e na serenata. Isso se confirma no depoimento da seresteira Ângela:

Isso é o fundamental, manter a tradição. Compositores antigos como Cândido das Neves a gente sempre cultiva aqui. Você vê que começa a serenata sempre da mesma maneira. Por quê? Porque são músicas de Cândido das Neves que era o da ferroviária⁴⁰. Aqui, então, não pode deixar de cantar, músicas lindíssimas que fazemos questão.



Figura 5: Seresta no Museu.

No intervalo entre as músicas cantadas na serenata é comum serem declamadas poesias. Outro costume é falar sobre as composições ou sobre os compositores, demonstrando assim uma preocupação em esclarecer para as pessoas sobre a tradição da serenata.

Mas Conservatória se tornou conhecida como a Capital da Seresta. Qual a diferença entre seresta e serenata? De acordo com os escritos dos irmãos Freitas a diferença se mostra da seguinte maneira:

Ao visitar Conservatória, descobre-se a diferença entre seresta e serenata: a primeira refere-se ao canto em ambiente fechado; a segunda, ao canto sob o sereno, à luz das estrelas e do luar. É a serenata que diferencia Conservatória de qualquer outro lugar do país. No entanto, divulgações equivocadas, referem-se a Conservatória como "Cidade das Serestas" quando o

⁴⁰ Aqui a seresteira Ângela refere-se ao local de trabalho do compositor Cândido das Neves, que era na rede ferroviária.

mais correto seria "Cidade das Serestas e Serenatas", ou simplesmente "Capital da Serenata", no dizer do jornalista Gianni Carta, em publicação na Inglaterra.⁴¹

A serenata agrupa um grande número de pessoas que logo após seu término se reúnem em bares e restaurantes e permanecem cantando ao som dos violões, isto é, fazendo serestas. Dessa maneira, em Conservatória, a serenata serve como um elemento inspirador para a seresta.

As observações de DaMatta acerca da rua e da casa também podem nos ajudar a entender o “sucesso” da seresta e da serenata em Conservatória. Essa cidade com suas pequenas ruas e calçamento em pé de moleque nos remete a tempos mais antigos. Lá as pessoas se sentem seguras para fazer o que mais gostam, ou seja, serestas. Longe do ambiente das cidades, dos tumultos, da insegurança, Conservatória se mostra como um ponto de encontro dos seresteiros, a Casinha Pequenininha deles, como confirma o depoimento do seresteiro Viana:

Aqui vem gente de todo canto. As pessoas que gostam de tranquilidade e de música se sentem bem aqui. A cidade é acolhedora, é pequena, tem somente duas ruas, uma que vai e outra que vem, não tem grandes atrações turísticas. O que tem aqui é música. Pra você ter uma idéia, de segunda a quinta-feira isso aqui parece um cemitério. Agora sexta, sábado e domingo até as quatro, cinco horas da tarde tem esse movimento da seresta. Domingo às cinco horas da tarde o comércio fecha, vai todo mundo embora. As pessoas vêm porque aqui só se pensa em música.

A maior parte das pessoas que participam das serestas em Conservatória viaja para lá nos fins de semana em busca de viver essa realidade. Lá elas encontram a paz e a tranquilidade para usufruírem a música que mais gostam. A cidade funciona como um lugar de descanso para quem não mora lá. Como confirmou o seresteiro Viana, a cidade fica vazia entre segunda e quinta-feira. Mas no fim de semana chegam os seresteiros e também os turistas interessados em ver e ouvir essa tradição e juntar-se aos seresteiros locais.

⁴¹ Depoimento recolhido no *site*: www.seresteiros.com.br, onde o conteúdo dos textos são de autoria de José Borges e Joubert de Freitas.

A oposição entre a casa e a rua pode servir como um instrumento de análise da sociedade brasileira. De acordo com DaMatta, sobretudo quando se quer estudar algum processo de ritualização, rua indica o mundo com todos os seus imprevistos, acidentes e paixões em detrimento da casa, que no remete a um ambiente controlado e seguro.

A rua implica movimento, novidade, ação, ao passo que a casa subentende harmonia e calma: local de calor (como revela a palavra latina *lar*, utilizada em português para casa) e afeto. E mais, na rua se trabalha, em casa se descansa (DaMatta, 1997, p. 91, grifo do autor).

Segundo DaMatta, na rua existe uma hierarquia na qual é necessário estar atento para não violá-la. Seu universo é marcado pela decepção e pelo engano. Em um ambiente caseiro há um controle maior das relações sociais que gera uma intimidade maior e menor distância social.

Mas, em casa, tudo se passa ao inverso. Aqui o espaço é rigidamente demarcado e dividido pelas varandas, salas de visitas, salas de jantar, cozinhas, banheiros, quartos de dormir, as “dependências de empregada” e áreas de serviço, de tal modo que a casa, como uma totalidade, revela um conjunto de espaços onde uma maior ou menor intimidade é permitida, possível ou abolida (DaMatta, 1997, p. 91).

Em Conservatória, quando tem início a serenata, a fronteira entre a casa e a rua fica menos visível. Alguns moradores abrem suas portas, outros observam da janela o cortejo. Como se sentem mais seguros, não há motivo para as delimitações entre esses dois ambientes. A casa se prolonga na rua e na cidade.

Temos duas situações. Primeiro a dos turistas, que vão vivenciar em Conservatória a harmonia, a calma e a segurança dentro do universo musical. Assim, a cidade pode ser comparada à “Casinha Pequeninha” para os turistas. Conservatória traz a tranquilidade; é como se estar em casa, de acordo com os entrevistados.

Em segundo lugar, temos os moradores de Conservatória que fazem um prolongamento das suas casas até a rua, não fazendo demarcações limítrofes entre elas.

Dessa maneira, as delimitações não se mostram tão claras e isso pode gerar um ambiente acolhedor e favorável à seresta.

2.4 Os irmãos José Borges e Joubert de Freitas e o Museu da Seresta e da Serenata

Os irmãos José Borges de Freitas Netto (9-11-1922/29-11-2002) e Joubert Cortines de Freitas (8-9-1921) são os responsáveis pelo movimento atual da seresta e da serenata em Conservatória. A família chegou à cidade em 1938, mas foi somente na década de 1950, com o falecimento do seresteiro Emérito Silva ("Merito"), que os dois irmãos foram assumindo a liderança da serenata (Magno, 2008). No início eram feitas de forma esporádica, mas com o tempo se tornaram cada vez mais assíduas. O ponto de encontro era na casa onde hoje se localiza o Museu da Seresta e da Serenata, que foi fundado na década de 1960 pela família Borges, que o mantém até hoje. Os irmãos Freitas não inventaram a seresta e a serenata em Conservatória; eles deram continuação à tradição que já existia na cidade.

É pela persistência e dedicação desses dois irmãos, apoiados por novos idealistas que ao longo dos anos se juntaram aos dois, que esses encontros musicais vêm resistindo até os dias de hoje. A serenata em Conservatória começou a sensibilizar a imprensa na década de 1950, mas foi o célebre jornalista Nestor de Holanda, em 1967, no *Jornal de Notícias*, ao criar a expressão “Vila das Ruas Sonoras”, e a matéria na renomada revista *O Cruzeiro*, em 1968, que deram início a uma seqüência de reportagens que, mais adiante, mobilizaram também a imprensa estrangeira. O resultado foi a vinda de um número cada vez maior de visitantes, abrindo espaço para a iniciativa privada e o desenvolvimento do distrito, transformando o turismo cultural na principal atividade econômica do lugar (Magno, 2008, p. 2).

Os irmãos Freitas se viram diante de novos desafios quando, na década de 1960, com a atenção da mídia impressa, Conservatória começou a receber um número cada vez maior de turistas. As serestas e serenatas, que eram feitas por pessoas da cidade para as pessoas da própria cidade, tiveram que se adequar às novas condições. Assim, os elementos antigos foram enxertados na nova tradição, isto é, a serenata continuou sendo à luz da lua, com violões e cantorias, mas se adaptou à chegada de novas pessoas. A figura da amada já não existe mais. Ela foi substituída por centenas de turistas entusiasmados em participar do cortejo.

Na cidade de Conservatória há o Museu da Seresta e da Serenata. De acordo com os entrevistados, ele é o ponto de encontro dos seresteiros. Ele se localiza no imóvel que pertence à família Borges.

Segundo a definição do Departamento de Museus e Centros Culturais - IPHAN/MinC⁴² de outubro de 2005, o museu é uma instituição com personalidade jurídica própria ou vinculada a outra instituição com personalidade jurídica, aberta ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. O Museu em Conservatória assume características peculiares. Na concepção jurídico-institucional ele não pode ser considerado como Museu, pois não é registrado desta maneira.

A comunidade e os visitantes é que foram percebendo o lugar como tal, na medida em que a ele foi sendo adicionado o material (fotos, reportagens, livros e outras peças) que hoje constitui o seu acervo. O imóvel passou, então, a ser referido como "Museu da Seresta e da Serenata". Como a denominação ganhou força, o proprietário do imóvel, José Borges, passou a pintá-la na fachada. O imóvel é porém, uma casa particular que,

⁴² Definição extraída do www.museus.gov.br em setembro de 2009.

atualmente, é de propriedade da viúva de José Borges, Marlene Borges, mas que não tem reconhecimento oficial.



Figura 6: Fachada do Museu da Seresta e da Serenata.

Dessa maneira, surge uma situação polêmica em relação à propriedade do material de valor histórico-cultural em seu interior. O material guardado no interior da casa é de propriedade da viúva. Entretanto, como a maior parte desse material é feita de peças doadas por terceiros, que fizeram suas doações acreditando que estas seriam tratadas como "acervo" de um museu e mantidas em exibição pública, talvez este deva ser visto como de propriedade da comunidade. Este é um conflito importante vivido atualmente pelos cidadãos de Conservatória.

Grande parte do material exposto no Museu se encontra pendurado nas paredes, ou seja, não houve planejamento técnico. Ser informal é uma das características do lugar. De acordo com a seresteira Marluce, certa vez uma estudante de biblioteconomia cogitou organizar o lugar, mas logo foi esclarecido para a estudante que o importante era o Museu ter esse caráter não profissional. Durante todo o dia as pessoas entram, sentam, conversam e têm contato com o acervo.

Assim, a relação entre a casa e a rua pode ser aplicada ao Museu, onde as pessoas se sentem confortáveis, sentam, conversam, pesquisam, cantam e tocam violão, não sendo observada uma demarcação clara entre o Museu e a rua.

Uma característica salientada por todos é o Museu não ter qualquer tipo de incentivo governamental e sua entrada ser gratuita. A casa pertence à família Borges e todos os impostos são pagos por ela. De acordo com os entrevistados, isto mantém uma autonomia, longe de interesses políticos ou comerciais. Assim o Museu é uma casa sem fins lucrativos que está diretamente preocupada com a tradição da seresta e da serenata. Os fundadores do Museu estabeleceram a regra de não aceitar ajuda governamental e assim não perder a característica de pureza e informalidade. De acordo com o seresteiro Rebelo: “aqui, como dizia o falecido José Borges e hoje seu irmão Joubert, no museu, não se vende nada, não se compra nada e não se aceita nada⁴³, a não ser a amizade, o amor e o carinho de quem lá vai”.

Dentro do museu não são permitidas bebidas alcoólicas, e o repertório é voltado estritamente para a música nacional. Há uma preocupação com a execução correta das letras das músicas, fato este mencionado pelo seresteiro Carino⁴⁴. Ao visitar Conservatória, ele foi cantar na seresta de aquecimento no museu e errou uma parte da letra. Foi imediatamente corrigido pelos seresteiros que ali estavam. O cuidado com a letra faz parte da ideologia seresteira na cidade.

A dedicação desses dois irmãos fez com que o movimento seresteiro em Conservatória persistisse. A construção do Museu da Seresta e da Serenata se mostra importante para a manutenção do projeto dos irmãos. Hoje Conservatória recebe pessoas de

⁴³ Antônio Rebelo se refere a valores financeiros.

⁴⁴ Este seresteiro foi entrevistado em maio de 2009 para o capítulo sobre a seresta em Niterói.

várias partes do Brasil, e também do exterior, interessadas em ouvir canções de caráter sentimental ao som dos violões e conhecer o trabalho dos irmãos.

Em novembro de 2009 o Museu foi temporariamente fechado para obras emergenciais em sua estrutura, pois, de acordo com a Prefeitura e a Defesa Civil de Valença, não reunia condições para estar em atividades. Consta no laudo afixado na porta do Museu e assinado por um engenheiro desta prefeitura:

O imóvel necessita de uma reforma geral, tendo em vista que ele é usado com o Museu da Seresta, pois oferece risco aos seus frequentadores. Sugiro que o Museu seja transferido para outro local.
Valença, 13 de novembro de 2009.

Logo que soube do embargo do Museu por parte da Prefeitura Municipal de Valença, a viúva de José Borges, hoje proprietária do imóvel, deslocou o acervo para a Casa de Cultura, que se localiza nas proximidades. Para que fossem feitas as melhorias no local, o imóvel precisou ser desapropriado. Em janeiro de 2010 foi homologado o decreto municipal comunicando a desapropriação.

Com esse acontecimento repentino, os seresteiros se viram diante de uma nova situação: a parceria com a Prefeitura Municipal de Valença. Todos se orgulhavam de não estar vinculados a um poder público e assim não necessitarem fazer concessões. Em março de 2010, quando retornei a Conservatória, questionei os entrevistados sobre a nova situação e eles disseram que estão com esperanças de que o Museu reabra o mais breve possível, mas afirmam que continuam independentes. “Se a gente não gostar de alguma coisa, não fazemos a seresta lá dentro, (...) o Museu passa a ser de quem desapropriou, seja do município, do estado ou da União, mas só fisicamente, pois a serenata não tem dono”, afirma Antônio Rebelo. “Era isso ou nada”, complementa Marluce Magno.

Com o fechamento temporário do Museu, os seresteiros estão se reunindo na Associação Casa da Cultura de Conservatória para fazer a seresta de aquecimento antes da serenata. Terminada a seresta, eles caminham até a porta do Museu e de lá saem em serenata.

Em minha última visita a Conservatória, percebi o quanto o Museu e a serenata são importantes para todos, que estavam abatidos com esse fechamento repentino e com o que poderia acontecer futuramente. Mesmo com esse fato, Conservatória continua recebendo uma grande quantidade de turistas e seresteiros que viajam para viver essa tradição.

2.5 Em toda casa uma canção

Em Toda Casa uma Canção é um projeto dos irmãos Freitas surgido na década de 1960 e que foi acolhido pelo povo da cidade. Foi uma iniciativa particular dos irmãos, totalmente independente, tanto política como economicamente. No início, o projeto era chamado de *Em Cada Esquina uma Canção*. Ele consiste na colocação de placas com nomes de músicas na fachada das residências com o objetivo de perpetuar o nome das músicas e dos compositores preferidos pelo proprietário.





Figura 7: Fotos das placas na fachada das casas de Conservatória.

A regra para a colocação das placas é que as músicas escolhidas pelos moradores sejam brasileiras, de temática amorosa e que não se repitam. Foram totalizadas 403 placas, e o projeto foi concluído em dezembro de 2003. De acordo com depoimentos contidos em reportagens que estão no Museu, esse projeto ajudou a estimular o interesse da mídia pela cidade.

Características do projeto descritas por José Borges e Joubert de Freitas:

1) Objetivo: Perpetuar nas fachadas das casas de Conservatória, através da colocação de placas, as canções de amor brasileiras que (i) estão consagradas nas serenatas do lugar e/ou têm um significado histórico-sentimental na vida do morador.

Nota: Ao Centro Urbano do distrito ficam destinadas às canções que se enquadram no item (i), ou seja, os clássicos, consagrados ao longo dos anos pelo canto em serenata, nas ruas de Conservatória.

2) Acervo do Museu: As placas das quais trata esse projeto estão subordinadas aos princípios básicos que norteiam a atuação do Museu, instituídos através do documento "Características Essenciais" do Museu da Seresta e Serenata e tornam-se parte integrante do mesmo, independente do responsável por sua confecção (morador ou museu). Em resumo, o acervo musical que o Museu se propõe a preservar, se estende por todo o distrito, não se limitando às paredes do imóvel em que está situado.

3) Escolha da Música:

a) Ao interessar-se em colocar uma canção como placa em sua casa, o morador deve dirigir-se ao Museu da Seresta e Serenata e verificar se a mesma já tem placa afixada. Se positivo, deverá escolher outra canção;

b) Sendo uma canção inédita no acervo, o Museu analisará se a canção se enquadra no objetivo do projeto (acima) e só então dará seu "de acordo".⁴⁵

⁴⁵ Todas as características apresentadas foram retiradas na íntegra do *site*: www.seresteiros.com.br em junho de 2008. Os textos foram elaborados sob a orientação de José Borges de Freitas Netto e Joubert Courtines de Freitas.

Podemos perceber nas características descritas pelos irmãos Freitas que o projeto desenvolvido por eles tem como objetivo principal a tradição da seresta e da serenata, e que o Museu funciona como um veículo de afirmação de seus objetivos. Podemos verificar que todas as regras para a organização do projeto visam a perpetuar as reuniões seresteiras e manter a tradição do repertório. Este projeto, *Em Toda Casa uma Canção*, se tornou um outro destaque turístico em Conservatória.

2.6 O repertório seresteiro e os projetos para a sua transmissão

As principais características observadas nas músicas do repertório seresteiro em Conservatória são possuírem a letra e a instrumental da canção com uma abordagem sentimental⁴⁶ e serem brasileiras. São na maioria canções, que foram apropriadas do repertório da indústria cultural, e em poucos momentos são executadas peças instrumentais oriundas do repertório do choro. As letras falam de amor, saudade, alegria e tristeza com grande valorização da tradição. Todos os entrevistados enxergam em Conservatória um recanto para vivenciar essa prática. A cidade está longe dos grandes centros urbanos. Tem um clima de cidade de interior, com seu calçamento em pé de moleque e casarões antigos, fazendo os visitantes sentirem uma volta ao passado. O seresteiro Antônio fala desse sentimento de nostalgia: “Eu amo a paz e a tranquilidade, a seresta além de outros valores, e a imortalidade do passado. Ela [Conservatória] é um pedacinho do que restou e um pedaço do que resta, daquilo que já passou”.

⁴⁶ A abordagem sentimental nos instrumentos é demonstrada através de rubatos e fermatas que reforçam o lirismo da canção.

No primeiro anexo deste trabalho encontra-se uma listagem de músicas que estão na Internet⁴⁷ como sendo as principais do repertório seresteiro em Conservatória. Como observado *in loco*, essas canções são praticadas nas serestas. Percebemos nessa listagem compositores mais antigos e outros mais recentes, sendo o sentimentalismo o viés comum entre eles. Outra fonte de conhecimento do repertório são os livros vendidos na cidade com as letras das músicas mais cantadas. A seresteira Ângela fala do repertório:

Ser música de amor, ser música brasileira autêntica, isso é fundamental, porque uma música que fale de guerra, de violência, ninguém mais quer, o que existe já é suficiente. Então essas músicas que falam de amor, não só o amor por uma mulher, mas o amor fraternal, a compreensão, a paz, tudo isso pra gente é fundamental.

Os cantores e compositores citados nas entrevistas como os mais importantes são: Cândido das Neves (1899-1934), Orestes Barbosa (1893-1966), Sílvio Caldas (1908-1998), Nelson Gonçalves (1919-1968), Altemar Dutra (1940-1983), Catulo da Paixão Cearense (1863-1946), Orlando Silva (1915-1978), Gilberto Alves (1915-1992), Carlos Galhardo (1913-1985) e Roberto Carlos (1941). Quando perguntados sobre novos cantores e compositores, todos se mostraram preocupados em manter a tradição, mas afirmaram a existência de pessoas fora da mídia fazendo novos trabalhos com seresta.

Em janeiro de 1986 foi gravado o disco *Conservatória – a vila das ruas sonoras*. Essa gravação foi feita no Museu no dia 10 de janeiro e nas ruas de Conservatória no dia 11 de janeiro. A produção fonográfica foi feita pela Divisão de Pesquisa da Manifestação Cultural do INEPAC/Departamento Geral de Cultura do Estado do Rio de Janeiro. A produção artística e a assistência de produção artística foram feitas por Paulo Tapajós e Elton Medeiros, respectivamente.

⁴⁷ Listagem retirada do *site* www.seresteiros.com.br em junho de 2008.

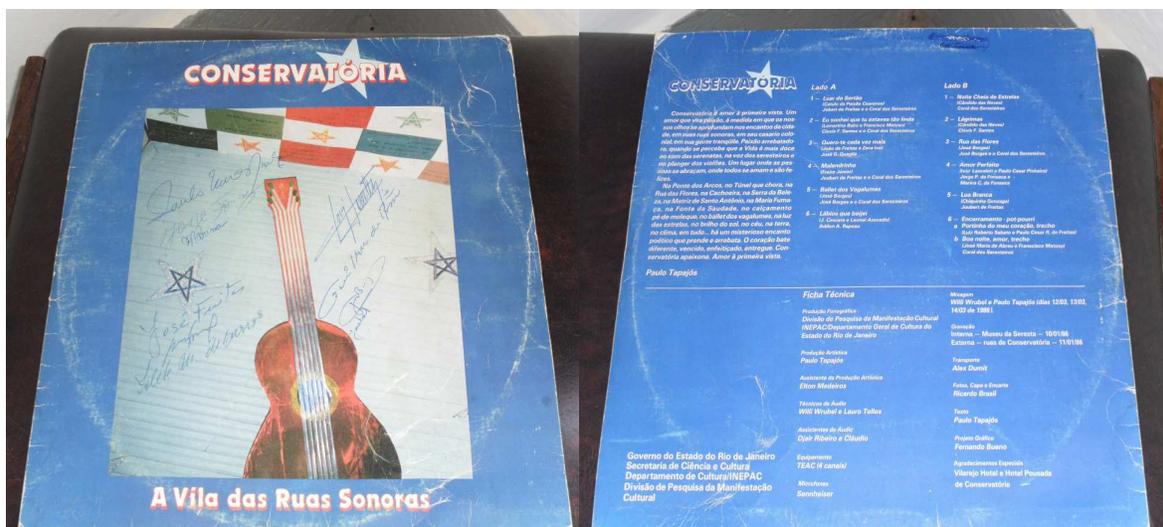


Figura 8: Capa e contracapa do disco *Conservatória – a vila das ruas sonoras*.

O disco contém doze faixas, sendo seis de cada lado:

Lado A:

- 1- Luar do sertão
Composição de Catulo da Paixão Cearense, interpretada por Joubert de Freitas e o Coral dos Seresteiros.
- 2- Eu sonhei que tu estavas tão linda
Composição de Lamartine Babo e Francisco Matoso, interpretada por Clovis F. Santos e o Coral dos Seresteiros.
- 3- Quero-te cada vez mais
Composição de João de Freitas e Zeca Ivo, interpretada por José G. Quaglia
- 4- Malandrinha
Composição de Freire Junior, interpretada por Joubert de Freitas e o Coral dos Seresteiros.
- 5- Ballet dos Vagalumes
Composição de José Borges, interpretada pelo mesmo e pelo Coral dos Seresteiros.
- 6- Lábios que beije
Composição de J. Cascata e Leonel Azevedo, interpretada por Adilon A. Raposo.

Lado B:

- 1- Noite cheia de estrelas
Composição de Cândido das Neves, interpretada pelo Coral dos Seresteiros.
- 2- Lágrimas
Composição de Cândido das Neves, interpretada por Clovis F. Santos.
- 3- Rua das Flores
Composição de José Borges, interpretada por ele e pelo Coral dos Seresteiros
- 4- Amor perfeito
Composição de Ivo Lanceloti e Paulo César Pinheiro, interpretada por Jorge P. da Fonseca e Marina C. da Fonseca.
- 5- Lua branca
Composição de Chiquinha Gonzaga, interpretada por Joubert de Freitas.
- 6- Pot-pourri:
 - a) Portinha do meu coração (trecho)
Composição de Luiz Roberto Sabato e Paulo César R. de Freitas.
 - b) Boa noite, amor (trecho)
composição de José Maria de Abreu e Francisco Matoso.
 As duas composições foram interpretadas pelo Coral dos Seresteiros.

As canções gravadas são parte do repertório corrente nos fins de semana na seresta e na serenata (o repertório será analisado no capítulo IV). Desde o início da pesquisa de campo, em agosto de 2008, soube da gravação desse disco, mas só consegui ouvi-lo em março de 2010, ao entrevistar Adilon. Ele possui o disco e me concedeu os áudios. É interessante observar que mesmo sendo o único disco gravado sobre a seresta e a serenata na cidade não foi fácil o acesso até ele. Assim, pude constatar que o mais importante em Conservatória é a prática da seresta. É vivenciar a seresta no Museu e a serenata ao longo da rua. As pessoas estão interessadas em ter essa experiência, que não é transmitida pela audição disco. No CD anexo estão incluídas duas faixas do disco com as músicas *Luar do sertão* e *Lábios que bejei*.

Conservatória é um exemplo de como as famílias e as instituições atuam como principais incentivadoras de hábitos culturais. A *Cidade da seresta e da serenata* tem como principal meta a continuação da seresta e da serenata. As crianças ouvem esse repertório em casa e em projetos como *Conservatória Meu Amor*, que tem por finalidade incentivar a audição de canções seresteiras entre os jovens, inculcando esse “estilo musical”, é um fator importante para a sua continuação. Através da observação do processo musical em Conservatória e da análise das entrevistas, foi constatado que o processo que dá continuidade à seresta e à serenata é um resultado da alquimia social na qual a sua produção tem um conjunto de agentes envolvidos como a família e os artistas de dentro e de fora da cidade.

Todos os entrevistados confirmaram que o primeiro contato com o repertório seresteiro se deu pelo ambiente familiar, e de uma forma espontânea e natural, no cotidiano. É demonstrada por todos a preocupação com a transmissão e a manutenção

do repertório e dos valores da serenata. Todos se sentem responsáveis em passar esse tipo de modelo de cantoria para outras pessoas e em valorizar os compositores tradicionais do repertório seresteiro.

Os seresteiros que moram e visitam Conservatória não são músicos profissionais. O aspecto amador é uma das características da seresta e um modo de justificar a informalidade e a pureza.

José Nunes Fernandes, em sua pesquisa *A transmissão do conhecimento musical em grupos culturais: os seresteiros de Conservatória (RJ)*, comenta que:

A aprendizagem acontece em todos os lugares/tempos. Desde a execução nas ruas (serenata) entre os seresteiros e entre os ouvintes, na Missa dos seresteiros, no festival Silvio Caldas¹, nos projetos musicais, nos restaurantes, etc. Não existia espaço de aulas de serenata antigamente e hoje existe, fazendo com que haja um diferencial em relação ao passado, ou seja, o aparecimento de atividades sistemáticas realizadas em instituições de ensino e na praça da cidade, embora estas práticas de educação musical sejam temporárias, são projetos feitos voluntariamente (Fernandes, p. 5, 2008).

Os seresteiros de Conservatória conheceram o repertório seresteiro através de seus pais e do mesmo modo querem passar isso para as gerações seguintes. Mas somente esta iniciativa não foi suficiente para divulgar e perpetuar o repertório. Assim, foram criados os projetos a fim de servirem de apoio para a divulgação da seresta e da serenata. Isto demonstra uma construção do pensamento e do repertório de forma a inculcar nos jovens essa prática, que eles entendem como “verdadeira seresta”.

A busca da “verdadeira seresta” pode ser uma tradição inventada recentemente, embora nos remeta a um passado distante. Conservatória guarda um clima nostálgico, com sua arquitetura antiga e suas duas ruas, que vão dar na praça central. As pessoas têm a impressão de que o tempo parou e que a seresta e a serenata são representantes dessa volta ao passado.

¹ O *Festival Silvio Caldas* se realiza anualmente no mês de maio quando é eleito o melhor intérprete de canções do artista.

A seresta e a serenata em Conservatória guardam características bastante peculiares. A serenata, por exemplo, não é mais o canto do homem para a sua bem-amada, embaixo da janela e à luz da lua. Houve um processo de mudança. São tradições que parecem muito antigas, mas que, da forma como são feitas, se mostram bastante recentes.

Hoje a cidade vive em função do turismo cultural em torno da música, em torno de uma tradição inventada. Entende-se tradição inventada como:

Um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (Hobsbawn, 2002, p. 9).

De acordo com Hobsbawn, essas tradições são situações novas, mas que usam como referências situações anteriores, e têm como característica a invariabilidade, a repetição. Em Conservatória, todos os fins de semana, têm serestas e serenatas, que de certa maneira tentam estabelecer uma continuidade em relação ao passado, mas é uma prática nova. Todo o ritual é repetido. Na sexta-feira e no sábado à noite são feitas serestas no Museu. Além das serestas no Museu e da serenata, há também serestas em bares e restaurantes locais. A serenata percorre as ruas da cidade levando consigo violonistas, cantores e pessoas que apenas acompanham e apreciam a apresentação. São citados compositores antigos, isto é, há uma referência ao passado, e também compositores novos, demonstrando transformações e adaptações nos velhos costumes.

Houve adaptação quando foi necessário conservar velhos costumes em condições novas ou usar velhos modelos para novos fins. Instituições antigas, com funções estabelecidas, referências ao passado e linguagens e práticas rituais podem sentir necessidade de fazer tal adaptação (Hobsbawn, 2002, p.13).

A seresta de “aquecimento” no museu se mostra como um ritual eficaz e tendo o Museu da Seresta como próprio símbolo de todo o ritual. É eficaz, pois habilita a prática desses atos e faz um vínculo em relação ao passado. No Museu são encontradas

várias reportagens, discos e livros que contam a história da seresta e da serenata. Eles utilizam a canção, o repertório, para legitimar a tradição. Dessa maneira, mostram que a tradição inventada não está separada do seu contexto histórico. “Toda tradição inventada, na medida do possível, utiliza a história como legitimadora das ações e como cimento de coesão grupal” (HOBSBAWN, 2002).

A seresta e a serenata em Conservatória, como é realizada atualmente, não é um costume antigo que foi conservado na memória popular. Pode ser entendida como uma tradição que foi institucionalizada por uma família, que selecionou elementos antigos que considerava importantes e os adaptou a uma situação nova. É uma tradição considerada antiga, mas que na realidade foi inventada recentemente.

Dessa maneira, de acordo com Hobsbawn, podemos entender que Conservatória tem uma tradição de serestas e serenatas que, da maneira como são executadas, é recente. Mesmo sendo tradições novas, elas são inspiradas em um passado idealizado da seresta e da serenata.

O projeto *Conservatória Meu Amor* é um exemplo de preocupação com a preservação desse patrimônio cultural, que é a serenata. Os moradores consideram a serenata um patrimônio cultural pois é o aspecto diferencial da cidade. O projeto teve início 2001 e foi idealizado por Elenice Lessa (artesã e professora) e Marluce Magno. O objetivo é “trabalhar pela preservação do patrimônio histórico-cultural de Conservatória, principalmente o patrimônio intangível – a serenata – junto aos jovens da comunidade”.² Consiste em aulas que são aplicadas aos jovens para que aprendam o repertório da serenata, o trabalho dos irmãos Freitas e a sua importância para Conservatória. O curso é gratuito, e o jovem só necessita residir na cidade e estar cursando a partir da 2ª série do ensino

² Retirado do *site* www.conservatoria.com.br em janeiro de 2010.

fundamental. É realizado em parceria com a escola Escola Municipal M^a Medianeira e Colégio Estadual Alfredo Gomes. O projeto já recebeu vários prêmios como o Prêmio Estadual Cultura Nota 10 em 2005, organizado pela ONG Cidade Viva e Secretaria Estadual de Cultural, com o apoio da UNESCO e outros, e patrocínio da EMBRATEL; Representante do Estado do Rio de Janeiro na disputa nacional de Prêmio instituído pelo IPHAN³ nos anos de 2006 e 2009; e o Prêmio Culturas Populares 2009, instituído pelo Ministério da Cultura, que nesse ano recebeu 2.833 inscrições e premiou 195 projetos culturais aos quais chamou de “iniciativas exemplares que envolvem expressões das culturas populares brasileiras”. Dos 195 contemplados, 8 foram do Rio de Janeiro, sendo *Conservatória Meu Amor* um deles.

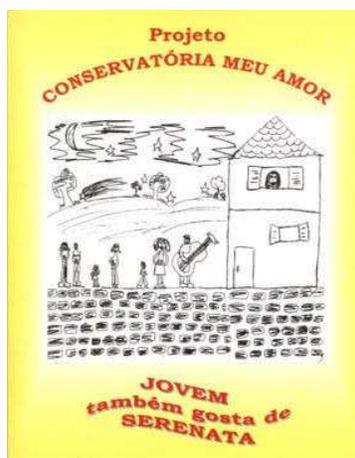


Figura 9: Panfleto do projeto *Conservatória Meu amor*.

Com a implantação dos projetos, que vislumbram a continuidade da seresta e da serenata, o aspecto amador evidenciado pelos entrevistados está sendo modificado. Assim, para ser mantida a tradição foi necessário o uso de estratégias, de modificações na forma de contato com o repertório, para que esse não fosse abandonado. Foi necessário

³ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

mudar a “tradição” para manter a “tradição”. Dessa maneira, os projetos são evidências da agência ativa do caráter de invenção da tradição.

É interessante observar que nas serestas e serenatas há predominância de um público da terceira idade⁴, apesar de alguns casais mais jovens também participarem, mas em número bem menor. Não são vistos adolescentes, e o projeto pode funcionar como um incentivo à participação deles.

Como existe uma grande distância entre as crianças (projetos musicais) e os seresteiros, que são adultos acima de 50 anos, há risco da tradição acabar? A participação de adolescentes se deu no passado, hoje com a mídia há uma ausência total de adolescentes na ação comunicativa da seresta. No passado era comum a presença de adolescentes, mas hoje a ausência marca uma lacuna de tempo entre as crianças e os adultos acima de 50 anos (seresteiros) (FERNANDES, 2008, p. 8).

Outro projeto existente é o *Projeto Integrando*, que visa ensinar violão aos jovens da cidade. Ele acontece na Associação de Moradores de Conservatória, e foi idealizado voluntariamente pelo professor de violão Célio Silveira e por Wilma Poubel que ensina teoria musical. O projeto não mantém um vínculo direto com a seresta e com a serenata que acontece no Museu mas o professor Célio ensina o repertório seresteiro. Desse modo alguns de seus alunos vêm atuando de forma sistemática na serenata.

Todos os projetos mencionados, de forma direta ou indireta, mantêm um vínculo com a tradição da seresta e da serenata e têm dado suporte para a continuação da seresta e da serenata, confirmando o caráter de invenção da tradição.

A cidade de Conservatória é compreendida por todos os seresteiros entrevistados como um lugar onde se mantém a tradição. De acordo com Hall, algumas sociedades tradicionais veneram, e de certa forma tentam perpetuar, o passado a cada geração, isto é, mantendo costumes e crenças. Outras se deixaram influenciar pela

⁴ Entendendo terceira idade como um termo utilizado para definir pessoas com mais de sessenta anos.

modernidade, pelo novo. É interessante analisar como essa tradição é mantida em Conservatória.

A questão da identidade cultural, na chamada modernidade tardia, discutida por Hall, pode nos ajudar a analisar as sutilezas dessa prática:

A questão da identidade está sendo extensamente discutida na teoria social. Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada crise de identidade é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e os processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (Hall, 2006, p.7).

Com o fenômeno da globalização⁵ e o deslocamento das identidades culturais, Hall prevê que ou as identidades culturais se desintegrarão como efeito da homogeneização cultural e da globalização, ou elas serão reforçadas pela resistência à globalização, ou novas identidades se formarão, sendo chamadas de híbridas.

Conservatória é uma comunidade em decurso de mudança frente aos impactos dos processos de modernização. Nesse contexto, os moradores tendem a reafirmar aspectos do modo de vida do passado ou das suas tradições. Isto pode gerar, de acordo com Hall, uma fascinação pela diferença, um interesse pelo “local” em detrimento do “global”. A cidade se revela como um espaço para vivenciar este “local”. Nos fins de semana as pessoas a visitam para viver essa tradição junto com os moradores. Isto pode explicar o sucesso das serestas na cidade e demonstra que a modernização não destrói as identidades, muitas vezes pode reforçá-las.

A continuidade dessa tradição é um fator importante para as pessoas envolvidas com a seresta e com a serenata na cidade, fato demonstrado pelos projetos

⁵ Entendo globalização como um processo que atravessa fronteiras e de certa forma tenta integrar e conectar comunidades.

citados anteriormente. A presença do seresteiro Joubert em pelo menos uma serenata por mês, em virtude da idade avançada, também é um fator importante para a continuação da tradição, assim como o Festival Silvio Caldas e a missa dos seresteiros.⁶

Para ser mantida essa tradição não são feitas reuniões. O processo se mantém através dos escritos⁷ dos irmãos que estão expostos nas paredes do Museu da Seresta e da Serenata, além do apoio da seresteira Marluce, que hoje é uma incentivadora do projeto na cidade, e dos seresteiros que a visitam todos os fins de semana.

As tradições inventadas em Conservatória são recentes, mas também são inspiradas ideologicamente em um passado histórico que está na contramão dos processos de modernização e que se mantém apesar delas. As práticas musicais feitas na cidade têm como meta manter o título *Capital da Seresta e da Serenata* e afirmar que a tradição é um elemento importante para a sua continuidade.

2.7 O violão, o canto e a mulher na comunidade seresteira de Conservatória

Logo que cheguei a Conservatória, percebi a importância do violão na cidade. Em pontos diferenciados e em qualquer hora do dia ou da noite havia alguém tocando violão. Em todas as entrevistas houve a afirmação de que na seresta e na serenata ele é peça fundamental. De acordo com a seresteira Marluce, José Borges comentava que, na trilogia da serenata, os ingredientes fundamentais eram o violão, a lua e as estrelas. Ele tem a função de instrumento acompanhador, com harmonias simples e de fácil execução⁸.

⁶ Como observamos *in loco* e também segundo os entrevistados.

⁷ Esses escritos definem as regras do Museu da Seresta e da Serenata e também enaltecem os encontros na cidade.

⁸ Esses elementos serão discutidos no capítulo IV.



Figura 10: Seresteiros tocando violão no Museu.

A prática da seresta nessa cidade é feita por diletantes que usam somente a emoção como inspiração. Para eles é importante estar envolvido emocionalmente para emocionar o outro. Como diz o seresteiro Viana: “O seresteiro é aquele cara que sente a música de dentro dele. Não é só abrir a boca pra cantar, tem que sentir a música, tem que interpretar.” Mesmo dentro do Museu, no “aquecimento” para a serenata, é demonstrada de maneira muito intensa a interpretação dos cantores. Como dito anteriormente a abordagem sentimental da canção é uma das características deste repertório.

A emotividade em Conservatória é uma característica muito importante. Nos depoimentos, os entrevistados contaram que “cantam com o coração” e que o sentimento de compartilhar é mais forte do que qualquer técnica ou exibicionismo vocal. Isso é confirmado pelo depoimento de José Borges que se encontra na parede do Museu:

Há canções que parecem que foram feitas para se cantar pela rua. Considero que Candido das Neves tenha sido o maior compositor de serenata do Brasil, porque suas músicas são feitas para se cantar na rua com facilidade. O que não acontece com muitas músicas de amor (...) Sou dos que pensa que há canções que levam jeito de luar. E jeito de luar são as que tem realmente uma forma que permite (...) que o cantor ande pela rua cantando, sem dificuldade.

A partir das observações feitas nas serestas da cidade e nos discursos dos seresteiros, pude notar uma tendência em valorizar a experiência emocional, tanto do ponto

de vista de quem está tocando, como de quem está assistindo. Foi constatado que há na verdade um estímulo à comoção como um dado permanente e que para isso é necessário empenho e esforço. Isto contradiz a premissa de que “o importante é sentir a música”, pois o sentir é colocado como regra. A comoção decorre desse processo de buscar e comprovar a emoção.

Atualmente em Conservatória são vistas muitas mulheres acompanhando a serenata. Elas participam como cantoras, e não como instrumentistas. A exceção na cidade é feita pela seresteira Marluce, que toca violão e canta na serenata. Esta seresteira comentou que no passado houve uma mulher que também tocava, mas confirma que não é muito comum. De acordo com ela, o seresteiro Joubert comenta que até a década de 1940 a mulher ficava por trás da janela e piscava a luz. Na década seguinte ela abria a janela e na década de 1960 ela pulava a janela. Isso demonstra que a participação feminina é importante na seresta e na serenata, mas participa muito pouco na parte instrumental. Elas são homenageadas nas letras das canções mas não exercem a função de compositoras⁹ e instrumentistas.



Figura 11: Seresteira Marluce cantando no Museu.

⁹ As relações de gênero nas letras das canções serão analisadas no capítulo IV.

As serestas em lugares abertos ou fechados e as serenatas em Conservatória são reuniões de pessoas com os mesmos objetivos: cantar músicas de cunho sentimental ao som do violão. Neste ambiente elas se sentem confortáveis e seguras e mantêm um distanciamento do mundo moderno e da violência. Em todas as entrevistas analisadas, os seresteiros afirmaram que a seresta é um lugar de paz e de alegria, de conforto e de tranquilidade.

A palavra comunidade, de acordo com Bauman, sugere uma sensação boa: “é como um teto sob o qual nos abrigamos da chuva pesada, como uma lareira diante da qual esquentamos as mãos num dia gelado” (Bauman, 2003, p.7). Dessa maneira, as serestas e as serenatas nessa cidade fazem com que as pessoas criem sentimentos de pertencer a uma comunidade em que elas compartilham das mesmas motivações e fogem da realidade de todos os dias.

Foi constatado que os participantes estabelecem laços de convivência em longo prazo. Encontram-se todos os fins de semana e afirmam a responsabilidade em preservar a prática do repertório seresteiro. Mesmo sendo submetidos aos impactos da vida moderna, mantêm a busca pela comunidade seresteira. Assim, a comunidade em Conservatória é de caráter esporádico pois as pessoas não desenvolvem laços cotidianos. São identidades efêmeras que convivem nos finais de semana e depois retornam para as suas cidades de origem.

III - O Campo e a intimidade do lar

3.1 A seresta na cidade de I iterói

Chão de estrelas

Minha vida era um palco iluminado.
 Eu vivia vestido de dourado,
 palhaço das perdidas ilusões.
 Cheio dos guizos falsos da alegria
 andei cantando a minha fantasia
 entre as palmas febris dos corações...
 Meu barracão, no morro do Salgueiro,
 tinha o cantar alegre de um viveiro;
 foste a sonoridade que acabou.
 E, hoje, quando do sol a claridade
 forra meu barracão, sinto saudade
 da mulher pomba-rola que voou

Nossas roupas comuns dependuradas
 na corda, qual bandeiras agitadas,
 pareciam um estranho festival.
 Festa dos nossos trapos coloridos
 a mostrar que nos morros mal vestidos
 é sempre feriado nacional.
 A porta do barraco era sem trinco,
 mas a lua, furando o nosso zinco,
 salpicava de estrelas nosso chão...
 Tu pisavas nos astros, distraída,
 sem saber que a ventura desta vida
 é a cabrocha, o luar e o violão.¹⁰

“Niterói é um celeiro de seresteiros”. Esta declaração, feita pelo seresteiro Antônio Soares, retrata a atmosfera sentimental da cidade que tem serestas todos os dias da semana e em locais diferenciados. Dentre os locais visitados foram escolhidos dois cenários distintos: o Campo de São Bento, com sua seresta ao ar livre, e a seresta feita no âmbito doméstico, na casa da seresteira Marisa Cavalcante de Albuquerque da Cunha. A seresta no Campo de São Bento foi escolhida por ser um projeto que acontece de forma sistemática e atrai um número considerável de espectadores. A visita à casa de Marisa surgiu através de um convite feito pelos seresteiros de um bar em Niterói. Aos sábados, todos se reúnem

¹⁰ *Chão de Estrelas*, de autoria de Silvio Caldas e Orestes Barbosa.

nessa casa para cantar melodias sentimentais e tocar violão. A pesquisa de serestas em cenários diferenciados revelou características particulares em cada uma delas.

A música *Chão de Estrelas*, apresentada acima, surge como um elo entre esses dois cenários. Seja em ambiente fechado ou aberto, ela é executada como um “hino da seresta”, de acordo com todos os entrevistados.

O trabalho de pesquisa em Niterói envolveu entrevistas semiestruturadas e observações em serestas e serenatas em diversos locais. Os motivos mencionados acima foram importantes na escolha das serestas pesquisadas. Os seresteiros entrevistados foram Osmar Souza e Silva, J. Carino, Antônio Soares e Francisco Oliveira Filho, mais conhecido como Chiquinho.

3.2 O Campo de São Bento

Localizado em Niterói, no Rio de Janeiro, o Campo de São Bento está no centro do bairro de Icaraí, sendo considerado o maior jardim público de Niterói e com paisagismo inspirado no romantismo inglês. Dentre os elementos românticos do Campo está o coreto, que é uma estrutura de ferro sobre embasamento de alvenaria. Os coretos são parte integrante da história das cidades brasileiras do fim do século XIX até o início do século XX. Simbolizam o romantismo de um período e são um local para apresentações de bandas de música, encontro de namorados e brincadeiras de crianças. Em 16 de dezembro de 1985, o Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC) tombou o coreto do Campo de São Bento como marco de grande expressividade do romantismo popular, e em 22 de novembro de 1990 a Prefeitura Municipal de Niterói tombou o Campo de São Bento pelo seu valor paisagístico e afetivo para a cidade.

Sendo o Campo de São Bento um lugar que representa o romantismo popular de Niterói, o seu coreto foi o local escolhido pelos seresteiros da cidade para realizar suas apresentações com repertório de cunho sentimental.

3.2.1 O projeto Chão de Estrelas

Niterói plena de festas
Venham ouvi-las e vê-las
Eis, dentre elas, as serestas
Do projeto Chão de Estrelas¹¹

Esse projeto teve início em novembro de 2003 e se realiza pelo menos uma vez por mês. As apresentações são aos sábados, sempre às 18 horas, e gratuitas. Foi idealizado pelos seresteiros locais, que já faziam serestas em bares e casas particulares. Eles se questionavam por que não poderiam realizar serestas no Campo de São Bento já que este é um lugar que inspira o sentimentalismo e esta é uma das características da seresta. Assim, de acordo com o seresteiro Soares, eles chegaram à conclusão de que podiam aproveitar o Campo para fazer serestas ao estilo de Conservatória, cantando durante as caminhadas.

De acordo com a fala desse seresteiro, podemos perceber a influência de Conservatória sobre a seresta no Campo de São Bento. Ele faz um comentário em relação às serestas de Conservatória e Niterói: “Niterói não quer abafar ninguém, só quer mostrar que faz seresta tão bem.”

Conservatória se tornou um elemento inspirador para outras serestas, apesar de apresentar diferenciações em relação à seresta tradicional. Em Niterói, o projeto *Chão de Estrelas* também contém elementos distintos. A serenata no Campo se tornou um show, com centenas de pessoas assistindo e interagindo. A afirmação feita por Hobsbawn acerca

¹¹ Verso falado pelo apresentador Antônio Soares no início de cada apresentação.

das tradições inventadas é aplicável nessas duas serestas. De acordo com a fala dos seresteiros, são utilizados elementos que eles entendem como partes da verdadeira seresta, fazendo com que a tradição seja legitimada. Quem chega ao Campo de São Bento para assistir à serenata pode ter a ideia de que é um projeto muito antigo, mas na realidade teve início em 2003.

O termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez (Hobsbawn, 2002, p. 9, grifo do autor).

Como aponta Soares, o projeto teve início com a expectativa de começar a apresentação no coreto e depois seguir caminhando e cantando pelo meio do Campo. A ideia inicial não se concretizou porque os shows são amplificados, e o equipamento é fixo. Assim ficou decidido que a apresentação se realizaria apenas no coreto. Este é um dos elementos diferenciadores da serenata em Conservatória para a serenata no Campo. Em Conservatória não são utilizados equipamentos eletrônicos, é um show acústico. De acordo com a ideologia dos irmão Freitas, a apresentação acústica revela um caráter mais acolhedor. Como no Campo de São Bento a apresentação é feita em formato de show, foi necessária uma modificação.



Figura 12: Cantores e instrumentistas do projeto *Chão de Estrelas*.

Outro elemento diferenciador está na organização da apresentação. O coreto funciona como um palco, tendo assim um distanciamento físico médio de cinco metros com a plateia. Em Conservatória, o público caminha ao redor dos músicos, junto com eles. Apesar do distanciamento, a plateia do Campo de São Bento mantém uma interatividade com a apresentação, demonstrando aprovação ou reprovação em relação aos cantores, batendo palmas ou fazendo queixas em relação à desafinação de um ou outro cantor. O projeto conta também com o seresteiro Antonio Soares como apresentador, que, desde a primeira vez, ininterruptamente, está à frente no palco e conta com um conjunto formado por violão, cavaquinho, bandolim, flauta ou saxofone e pandeiro. A apresentação é centralizada em torno do apresentador, que interage com a plateia antes do início de cada música, contando anedotas no intuito de cativá-la. É utilizada uma linguagem apropriada à faixa etária do público, que é predominantemente de terceira idade. As anedotas fazem parte do espetáculo. Toda a apresentação é programada pelo apresentador, que classifica o projeto como músico-lítero-humorístico graças à sua interação com as três artes. Foram recolhidos cerca de trinta arquivos com a programação organizada pelo seresteiro Soares. Eis a transcrição da apresentação programada para o dia 3 de agosto de 2008:

SERset2008

Aaaaalô!...Boa=noite, com saúde, paz e muuuuito amor! Ao assumirem os ponteiros a posição vertical, anunciando o início da noite, nós também anunciamos a SERESTA CAMPAL, ou seja a nossa SERENATA NO CAMPO, dentro do Projeto Chão de Estrelas, da Secretaria de Cultura de Niterói. E, como de hábito, as pessoas mais bonitas dessa linda platéia vão repetir comigo o refrão tradicional que consiste na seguinte trova: NITERÓI PLENA DE FESTAS // VENHAM OUVÍ-LAS E VÊ-LAS // EIS, DENTRE ELAS, AS SERESTAS // DO PROJETO “CHÃO DE ESTRELAS”!!! (Palmas) Com o carinho de sempre, recebamos nossos talentosos músicos. Nos violões os maestros e compositores Lênio Araújo (Palmas) e Argemiro Spíndola (Palmas). No cavaquinho os dedos mágicos de Dílson Tavares(Palmas) e no pandeiro o ritmo incrível de Chiquinho (Palmas). Com toda a reverência, recebâmo-lo, ele -- o homem que sabe das coisas -- nosso produtor Ralph Guedes (Palmas). E, por fim, a figura elegante e simpática, embora modesta, do apresentador AS -- que sou eu mesmo --(Palmas). Nunca esquecendo que, conforme trato com o LÁ DE CIMA, os aplausos dirigidos a mim serão revertidos em saúde para todos vocês. Portanto, não economizem! (Palmas).

...E sem mais delongas, vamos à MÚSICA, DIVINA MÚSICA! (SOLO)

P I A D A S:

-- 01 -- O paulista de terno e gravata trabalhava na rua, andando e suando por todos os poros quando viu um baiano deitado na rede à sombra de uma árvore e não resistiu: -- Sabe que a preguiça é um dos sete pecados capitais? // O baiano, sem se mexer, respondeu: -- E a inveja também !...

-- 02 -- O casal idoso viajava num cruzeiro de navio quando uma onda forte tragou a senhora. Após três dias de buscas infrutíferas, o marido foi enviado num barco para terra, com a promessa do comandante de continuar procurando e de mantê-lo informado. Uma semana depois, o viúvo recebe um fax do navio: --“Senhor, içamos o corpo do fundo do mar e, presa às roupas de sua mulher, veio uma ostra contendo uma pérola avaliada em 50 mil dólares. Pedimos-lhe instruções de como proceder”. Imediatamente, o viúvo respondeu: --“Mandem-me a pérola e atirem de novo a isca ao mar!”

-- 03 -- Estudos comprovam que a posição sexual mais usada pelos casais é do cachorrinho. O marido senta na cama e implora... e a mulher rola e finge dormir.

-- 04 -- Marido cheio de amor pra dar, chega em casa e diz pra mulher: -- Querida, eu hoje vou amar-te. // Ela resmunga: -- Por mim, você pode ir a Marte, Júpiter, Saturno, onde quiser...desde que me deixe dormir!....

-- 05 -- Um navio da Marinha passa por uma pequena ilha em alto mar. De lá, um homem barbudo grita, pula esperneia como louco, até o navio sumir na distância. Um marinheiro, curioso, pergunta ao comandante o que é isso. // O comandante: --Também não sei. Só sei que todo mês que passamos por aqui ele fica louco desse jeito!

-- 06 -- Pai dá aula de mulherologia ao filho rapaz: -- Se uma dama diz NÃO, pode estar querendo dizer TALVEZ... Se uma dama diz TALVEZ, pode estar querendo dizer SIM... //E o filho: -- E se ela disser SIM? //O pai: -- Então... não é UMA DAMA!...

-- 07 -- Na porta da igreja, um sujeito tenta vender um crucifixo ao casal, dizendo tratar-se confecção japonesa. O marido não deixa a mulher comprar e contesta: -- Japonês nada. É da mesma marca do lá se casa. Veja só: INRI !

-- 08 -- Casal festejava bodas de prata e, ao mesmo tempo, ambos completavam 60 anos de idade. Uma fada apareceu e, como prêmio, concedeu um pedido a cada um. A mulher disse: -- Quero fazer uma viagem ao redor do mundo com meu marido. A fada ZÁS!, deu-lhe os bilhetes de passagem. Por sua vez, o marido pediu desculpas, mas desejou ter uma mulher 30 anos mais nova do que ele. A fada ZÁS! Ele ficou com 90 anos!¹²

De acordo com este arquivo, podemos perceber que a apresentação é preparada antecipadamente e que Soares comanda o espetáculo. As anedotas contadas antes de cada música contêm texto apropriado para o horário e para o público. É um formato próprio para aproximar artistas e público, facilitando a interação, fato que podemos constatar em filme anexo. Em outras apresentações coletadas semelhantes a esta encontram-se poesias que foram declamadas como parte do papel do apresentador. Essa organização faz o público e os artistas se sentirem confortáveis e seguros.

¹² Texto retirado na íntegra dos arquivos do apresentador e seresteiro Soares.



Figura 13: Apresentação do *Projeto Chão de Estrelas*.

O Campo de São Bento é um local aberto aos cidadãos, mas tem segurança, feita pela prefeitura, principalmente nos dias em que se realiza o projeto. Nessas apresentações, que reúnem cerca de quinhentas pessoas, a audiência tem sensação de aconchego e confiança¹³, fazendo com que as apresentações contem com um público assíduo. Podemos perceber isto na fala do seresteiro Soares:

Hoje em dia não existe mais aquela boemia sadia. Por causa da violência, as serenatas de rua acabaram. Hoje, nós fazemos em lugares fechados, como nos clubes ou no Campo de São Bento, por exemplo. Espero que a cidade de Niterói melhore em termos de segurança para que as serenatas possam voltar e as autoridades invistam mais nos movimentos literomusicais.

O aspecto saudosista é uma das características do depoimento desse seresteiro que ressalta o passado como momento em que houve uma boemia sadia. Um passado idealizado em sua memória. Ele aponta que o fim da serenata está relacionado à violência, não levando em consideração que outros motivos podem ter gerado o seu enfraquecimento, tais como o interesse em outros gêneros musicais e o desejo de ouvir um repertório que está presente na mídia atual.

¹³ Como observado *in loco* pelas conversas entre as pessoas da plateia.

Como observado, grande parte das pessoas já se conhece de outras apresentações. Elas estão em busca de algo duradouro e seguro, e a serenata no Campo proporciona o bem-estar almejado. Vão lá para ouvir o repertório que mais apreciam e desenvolver laços de amizade que se estendem além desses encontros.

Numa comunidade, todos nos entendemos bem, podemos confiar no que ouvimos, estamos seguros a maior parte do tempo e raramente ficamos desconcertados ou somos surpreendidos. Nunca somos estranhos entre nós. (...) Mas nunca desejamos má sorte uns aos outros, e podemos estar certos de que os outros à nossa volta nos querem bem. (Bauman, 2003, p. 8).



Figura 14: O público no Projeto *Chão de Estrelas*.

Outro elemento que se mostra diferenciador entre a seresta em Conservatória e a seresta no Campo de São Bento é o apoio do governo. O projeto *Chão de Estrelas* conta com o patrocínio da Secretaria Municipal de Cultura/Fundação de Arte de Niterói desde a gestão do professor Marcos Gomes, à frente daquela pasta. Hoje é mantido em andamento pelo atual titular, professor André Diniz. A produção do programa é feita por Ralph Guedes, funcionário da Secretaria de Cultura da cidade. Há também o apoio promocional proporcionado pela divulgação da Agenda Cultural de Niterói,¹⁴ que informa as datas das apresentações.

¹⁴ A Agenda Cultural de Niterói é um projeto da prefeitura de Niterói para promover os eventos culturais da cidade. É distribuída mensal e gratuitamente nos principais pontos culturais.

É interessante ressaltar que a prefeitura apoiava vários projetos culturais feitos nas principais praças de Niterói. Atualmente *Chão de Estrelas* é o único projeto que permanece de forma sistemática, demonstrando que a tradição da seresta é importante para a cidade.

As pessoas que se apresentam no projeto *Chão de Estrelas* recebem uma ajuda de custo para o transporte. Este é outro ponto diferencial entre esta seresta e a de Conservatória, onde todos os projetos são feitos de maneira voluntária e sem intervenções por parte da prefeitura local.

O projeto do Campo de São Bento foi inspirado na cidade de Conservatória mas guarda suas particularidades. O ponto comum entre os dois é a execução de músicas sentimentais inspiradas em uma imagem do passado, sendo que cada um seguiu a sua própria trajetória. De acordo com Hall, a globalização e o deslocamento das identidades culturais podem formar novas identidades, chamadas de híbridas. Nesses dois projetos podemos perceber que, apesar de terem como inspiração a seresta e a serenata, ambos se transformaram em algo diferente. Essa diferença pode ter gerado o fascínio e o interesse das pessoas em participar seja cantando, tocando ou assistindo.

3.2.2 O repertório no projeto Chão de Estrelas

O repertório dos shows é composto por músicas brasileiras de cunho sentimental. A escolha das canções se dá pelas pessoas que vão se apresentar. São feitas reuniões antes das apresentações, e os cantores ensaiam com os instrumentistas. Nesse momento são escolhidas a tonalidade e a ordem das músicas que vão ser executadas. Eles não são músicos profissionais. Isso demonstra que o aspecto diletante faz parte da construção ideológica do gênero seresta.

A apresentação tem início com uma peça instrumental, normalmente um choro ou uma valsa. Logo após são apresentados os cantores. De acordo com o seresteiro Soares, são colocadas “pessoas que cantam bem com gente que canta mais ou menos para contrabalançar”. No segundo anexo encontra-se a organização do repertório de duas apresentações do projeto. Podemos observar músicas mais antigas como *Chão de estrelas*, que fecha quase todas as apresentações, como também músicas mais recentes e inéditas, tais como *Um momento ao luar*, dos compositores Taisinho e Wanderley Silva, ambos de Niterói.



Figura 15: Cantora se apresentando no coreto do Campo de São Bento.

O seresteiro Chiquinho, que participa em serestas em Conservatória, no Campo de São Bento e na Casa da seresteira Marisa, observa que existem novos compositores mas não há inovação musical. De fato, como observamos *in loco*, há novos compositores na seresta do Campo mas o estilo composicional permanece inalterado. As músicas são de harmonias e melodias simples com letras de inspiração sentimental.

Assim, a despeito da incorporação de composições novas, a tradição do repertório permanece. Apesar do contato com outros repertórios musicais através da mídia

e dos meios de comunicação, as pessoas envolvidas no projeto têm o desejo de perpetuar a herança musical que receberam de seus pais e do rádio, onde o repertório seresteiro era amplamente divulgado.

De acordo com Hall, devemos ter em mente três características que constituem uma cultura nacional como uma “comunidade imaginada”: as memórias do passado; o desejo por viver em conjunto; e a perpetuação da herança. O autor fala em relação à cultura nacional, mas podemos aplicar esse pensamento em relação à seresta. Os seresteiros almejam uma comunidade na qual a tradição do repertório possa permanecer, além do desejo de estar em um grupo que sonha reviver e perpetuar as memórias do passado.

O repertório apresentado estabelece uma atmosfera sentimental entre os músicos e a audiência. A plateia canta, se emociona e aplaude entusiasmada. Essa plateia é formada principalmente por pessoas da terceira idade com desejo nostálgico de reviver a herança do repertório ouvido em sua juventude. Tentam recuperar um sonho que não existe mais, e o coreto do Campo é um local para viver esse sonho, essa busca da tradição.

3.3 A seresta na intimidade do lar

A seresta na intimidade do lar apresenta um cenário diferente dos analisados até o momento, que foram as ruas de Conservatória e o Campo de São Bento. A seresta escolhida para ser pesquisada é a que se realiza na casa da seresteira Marisa todos os fins de semana.

O contato para visitar a casa da seresteira Marisa surgiu, através de visitas a serestas que são organizadas em bares e restaurantes locais, no início da pesquisa de campo. Com a presença sistemática da pesquisadora nessas serestas houve uma aproximação com

os seresteiros para a realização das entrevistas, o que ocasionou o convite para visitar a casa da seresteira Marisa.

Esse encontro musical se realiza em uma varanda na parte dos fundos da casa, com uma frequência média de vinte e cinco pessoas. Este é um ponto diferencial em relação às serestas de Conservatória e do Campo de São Bento, o número de atores envolvidos. Nesse cenário particular as pessoas se sentem mais confortáveis e seguras, e a seresta apresenta características próprias. Não é um projeto como o *Chão de Estrelas*, que se realiza em forma de show, nem acontece nos moldes da seresta de Conservatória, na qual os turistas são convidados a participar. De acordo com os entrevistados, é uma iniciativa que nasceu do desejo de cantar o repertório seresteiro em companhia dos amigos e em ambiente familiar.

As perguntas feitas aos entrevistados - *por que* eles se encontram nesse cenário, *quais* as suas motivações para participar e *qual* o significado desses encontros para eles - são importantes para entender as diferenças ou similaridades da seresta na intimidade do lar em relação às outras serestas pesquisadas. Todos os entrevistados afirmaram que o cenário doméstico os deixa mais seguros e confortáveis e que suas motivações para participar eram cantar e tocar em companhia dos amigos, e que esses encontros significam vivenciar o repertório seresteiro, distante das rádios atualmente.

Dessa maneira, o ambiente da casa, analisado por DaMatta, pode nos ajudar a compreender a seresta dentro desse cenário.

O traço distintivo do domínio da casa parece ser o maior controle das relações sociais, o que certamente implica maior intimidade e menor distância social. Minha casa é o local da minha família, da “minha gente” ou dos “meus”, conforme falamos coloquialmente no Brasil. Mas a rua implica uma certa falta de controle e afastamento. É o local do castigo, da “luta” e do trabalho. Numa palavra, a rua é o local daquilo que os brasileiros chamam de “dura realidade da vida” (DaMatta, 1997, p. 93, grifo do autor).

O ambiente caseiro gera conforto e um controle maior das relações sociais, isto é, não há disputas. As pessoas estão interagindo com base em expectativas comuns sobre o comportamento dos outros. Agem como um grupo em que seus papéis estão relacionados. No ambiente da rua as pessoas são apenas indivíduos anônimos. A casa é um lugar de hospitalidade, de tudo que nos remete ao “calor humano”. A rua é o lugar da incerteza. A seresta feita nesse cenário traz a segurança de cantar e tocar longe das incertezas do “mundo lá fora”.

De acordo com a seresteira Marisa, quando teve início a seresta em sua residência as portas ficavam abertas para quem quisesse entrar; hoje por causa da violência urbana, não se pode mais fazer isso, ficando a reunião restrita aos amigos e convidados.

(...) se a casa distingue esse espaço de calma, repouso, recuperação e hospitalidade, enfim, de tudo aquilo que define a nossa ideia de "amor", "carinho" e "calor humano", a rua é um espaço definido precisamente ao inverso. Terra que pertence ao "governo" ou ao "povo" e que está sempre repleta de fluidez e movimento. A rua é um local perigoso (Da Matta, 1997, p.40).

A fronteira entre a casa e a rua se mostra muito clara. Casa, sinônimo de segurança; rua, sinônimo de incerteza. Essa dicotomia entre a casa e a rua não aparece em Conservatória. Assim, viver esse ambiente da seresta particular oferecido pela seresteira Marisa, pode ser um dos motivos de tantas pessoas irem a Conservatória, isto é, viver esse clima de tranquilidade, fora do ambiente das casas particulares e da intimidade dos lares.



Figura 16: Seresta na casa da seresteira Marisa.

Quando digo então que "casa" e "rua" são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas (DaMatta, 1997, p. 8).

Outro ponto característico da seresta no aconchego do lar é não ter a formalidade da seresta do Campo de São Bento e de Conservatória. O projeto *Chão de Estrelas* exige um planejamento, como já foi demonstrado pelos arquivos do seresteiro Soares. Essa organização também existe em Conservatória, com a seresta no Museu e a serenata, que se realizam de acordo com os escritos dos irmãos Freitas. Dentro do lar as pessoas se sentem mais confortáveis e descompromissadas, pois estão entre amigos, e não há um público para assisti-las e questioná-las sobre a qualidade da apresentação, como podemos constatar em filme anexo.

3.3.1 O repertório da seresta no aconchego do lar

Um dos pontos que caracterizam esses encontros como seresta é o repertório, que é composto por músicas de caráter sentimental com o mesmo viés daquelas serestas e

serenatas já analisadas. São compostas de melodias e harmonias simples com letras que falam de amor e de saudade. Segundo o seresteiro Silva, a música, para fazer parte deste repertório, precisa “ter história e falar de amor”.

É interessante observar que, apesar da preocupação em manter a tradição do repertório seresteiro, com músicas como *Chão de estrelas* e *Casinha pequenina*, o cenário do lar trouxe a liberdade para inserir músicas de outros contextos, como as sentimentais do repertório latino. Assim, nesses encontros, o repertório ultrapassa as fronteiras nacionais. Alguns seresteiros consideram essa extensão a outros países da América Latina um fator positivo. Outros enxergam esse fato de maneira negativa, como foi constatado na crítica feita pelo seresteiro Silva que afirma que viaja sempre a Conservatória em busca da “verdadeira seresta”.

Destarte, podemos considerar que Conservatória se tornou um ícone para os seresteiros, o lugar onde se faz a “seresta autêntica”, sem intromissões de outros estilos musicais no repertório, e que o círculo aconchegante proposto pelo lar traz a liberdade para a inserção de outras músicas que estão fora da tradição seresteira.

O repertório também é composto de músicas de autoria dos seresteiros que frequentam a casa da Marisa mas não apresenta inovações. São feitas nos moldes das composições de serestas mais tradicionais.

3.3.2 A comunidade seresteira dentro lar

Nasce o blog¹⁵ Niterói Serestas

Nasce aqui o blog do Niterói Serestas, grupo independente, cujo único compromisso é com o cultivo da amizade, entre seus integrantes e com aqueles que desejarem partilhar conosco o prazer e a paixão pela música brasileira.¹⁶

¹⁵ Definindo Blog como uma página na Internet organizada constantemente e de forma cronológica.

¹⁶ Texto consultado no *blog*: niteroiserestas.wordpress.com.

Os atores envolvidos na seresta dentro do lar criaram um blog com os seguintes objetivos: fazer um histórico de suas reuniões, demonstrar aos visitantes da página como suas serestas se realizam e partilhar com os amigos o gosto pelo repertório seresteiro. O blog teve os primeiros arquivos anexados em janeiro de 2008¹⁷. É interessante observar que a criação de um blog, considerado como algo moderno, pode ser conflitante com a tradição almejada pelos seresteiros. De acordo com os relatos destes, essa é mais uma forma de afirmar o desejo de viver em uma comunidade e divulgar suas ideologias.

Para Bauman, a comunidade pode ser a busca do paraíso perdido. A esperança de viver algo que se perdeu nas brumas do passado imaginado. A *comunidade real* ou a *verdadeira comunidade*, de acordo com esse autor, é aquela que não foi produzida artificialmente. Em suma, “a comunidade” é o tipo de mundo que não está, lamentavelmente, ao nosso alcance – mas no qual gostaríamos de viver e esperamos vir a possuir (Bauman, 2003, p. 9).

A seresta feita dentro do lar, com as mesmas pessoas todos os fins de semana, pode ser considerada uma busca por esse paraíso perdido. A busca em fazer parte de um grupo que oferece um ambiente de lealdade, conforto e segurança e que por isso torna a comunidade mais atraente.

O ponto em comum entre as três serestas é a busca por uma comunidade com características de nostalgia romântica. Essa busca é feita de maneira diferenciada em cada um dos cenários.

¹⁷ No blog não consta um cadastro de visitantes e a frequência das visitas.

3.3.3 Conservatória, Chão de Estrelas e a intimidade do lar

O seresteiros que participam do projeto *Chão de Estrelas* e da seresta na casa da seresteira Marisa veem em Conservatória o lugar para se viver a “verdadeira seresta”. Nesses dois encontros os seresteiros entrevistados afirmaram que vão a Conservatória constantemente, pois lá está a “seresta pura”. Eles vão a essa cidade em busca de viver uma tradição.

Como analisado anteriormente, a tradição em Conservatória pode ser considerada uma tradição recente. É interessante observar que as outras serestas pesquisadas têm como modelo essa tradição, mas a modificam. Destarte, Conservatória transformou a ideologia da seresta tradicional, mas mantém a imagem de “verdadeira seresta” inspirando as demais.

IV- O repertório, o violão e o ouvinte nas serestas

4.1- O repertório seresteiro, a emoção e as relações de gênero

No trabalho de campo, feito nos três cenários investigados, a palavra emoção assumiu grande importância, sendo citada em todas as entrevistas. A interpretação vocal da canção e a execução ao violão são fundamentadas pela emoção, sendo afastados os refinamentos técnicos. As pessoas que frequentam as serestas não estão preocupadas com a qualidade artística. O mais importante para elas é o uso compartilhado da canção, é estarem juntas ouvindo um repertório que as emociona.

A prática do repertório seresteiro e a continuação de uma tradição são aspectos fundamentais nestas reuniões, mas o vínculo emocional criado entre os participantes fez com que esses encontros se tornassem mais do que reuniões musicais. Em Conservatória, na casa de Marisa e no Campo de São Bento, as pessoas têm um compromisso de estarem juntas nos finais de semana em um ambiente social que as aproxima e que gera um sentimento comunitário.

A descoberta sobre a importância deste vínculo emocional fez com esta pesquisa se ampliasse para além das fronteiras musicais e assim fossem compartilhados conceitos formulados a partir da sociologia e da etnomusicologia. Desta maneira, a emotividade foi o ponto que motivou a ampliação deste trabalho para outras disciplinas e o estendeu para além de uma abordagem descritiva da música. A compreensão das práticas destas serestas não se limitou a um estudo estritamente musical, mas também de comportamentos e para isto a etnomusicologia foi de grande relevância.

Para os seresteiros estar em uma comunidade onde emoção é uma regra faz com que as relações sociais se tornem mais duradouras e confiáveis. Como mencionado

anteriormente é importante para os seresteiros estar envolvido emocionalmente para emocionar o outro. Essa compreensão cria um sentimento comunitário que tem como base as relações sociais, onde são construídos os laços de amizade. Como afirma o seresteiro Rebelo:

A motivação é o amor, é mais do que gostar. É o amor, o sentimento de carinho, de saudade, de alegria, de poder cantar e tocar músicas que falam realmente, que parecem que foram feitas não pelo cérebro e sim pelo coração.(...) E aqui até baleado a gente vai. Primeiro porque ama, segundo porque gosta e terceiro pra apoiar o grupo. É espontâneo. A gente “paga” pra tocar com maior prazer.

O estudo do repertório seresteiro abordado neste capítulo não é uma análise do desenvolvimento da música dentro dos aspectos estéticos formais. É uma interpretação que tem como meta abranger as relações de gênero propostas pelo repertório, assim como entender a importância da performance violonística dentro da seresta.

A música romântica popular faz muito sucesso no Brasil. As letras que enfocam o amor romântico ainda predominam em muitos estilos e gêneros. O repertório seresteiro é um dos exemplos da música romântica brasileira e é formado por canções sentimentais, em cujas letras os protagonistas são homens que homenageiam a sua bem amada.

Tem suas raízes na modinha, que era um gênero composicional muito presente nas serestas do fim do século XIX. A origem histórica da modinha nos remete ao século XVIII com o mulato brasileiro Domingos Caldas Barbosa. Por volta de 1770, Domingos Caldas Barbosa deixa o Brasil e só se tem notícias dele cinco anos depois, em Lisboa. De acordo com Mozart Araújo, “no bojo da sua viola o nosso Caldas Barbosa levou para a Metrópole portuguesa a primeira manifestação da sensibilidade e do sentimento musical do povo brasileiro – o lundu e a modinha” (Araújo, 1963, p. 28). Em

tom direto e de forma espontânea, esse trovador utilizava malícia em seus versos. De acordo com o português Antônio Ribeiro dos Santos, que frequentava os saraus onde cantava Caldas Barbosa, as modinhas eram “cantigas de amor tão descompostas que corei de pejo como se me achasse de repente em bordéis, ou com mulheres de má fazenda” (Andrade, 1964, p.9).

Em seu primeiro estágio, entre 1750 e 1850, as modinhas eram músicas de salão cultivadas no Brasil e em Portugal, com contornos melódicos influenciados pela ópera italiana e com acompanhamento feito pelo cravo ou piano. A sua segunda fase corresponde ao reinado de D. Pedro II quando torna-se parte integrante das serenatas de rua com acompanhamento feito pelo violão (Ulhôa, 2000).

O caráter sentimental lembrado por Elizabeth Travassos em sua análise feita a partir dos escritos de Mário de Andrade confirma essa característica da modinha: “geralmente fáceis de cantar e de tocar, elas dominaram a musicalidade burguesa desde meados do século XVIII até o final do Segundo Reinado, cantando queixas de amor entre homens e mulheres” (Travassos, 1997, p. 96).

O repertório seresteiro nos três cenários investigados nesta pesquisa mantém a característica sentimental presente nas modinhas mas incorporou outros gêneros como samba-canção, bolero, entre outros. Em sua grande parte são músicas compostas e interpretadas por homens que descrevem o seu ideal de feminilidade e os critérios relativos a amor e sexualidade dentro do ambiente patriarcal. A musicóloga Martha Ulhôa fez um estudo das relações de gênero na música romântica de Montes Claros, Minas Gerais, que podemos aplicar neste trabalho: “Caracteristicamente composta por homens, as canções

indicam como a feminilidade na música tem sido descrita e prescrita, e como as noções de masculinidade têm sido construídas e reforçadas”¹ (Ulhôa, 2000, 11).

A construção do masculino e do feminino, seja na literatura, nas artes visuais ou na música, é um tema abordado constantemente, como comenta Susan McClary:

(...) porém na música é capaz de exercer estas funções ainda mais eficazmente do que em outros veículos. Pois já que poucos ouvintes têm a capacidade de compreender como ela opera, a música dá a ilusão de funcionar independentemente da mediação cultural. A música é freqüentemente percebida como um veículo misterioso por meio do qual travamos contato com nossos sentimentos mais íntimos² (McClary, 1991, p. 53).

A serenata em Conservatória tem um ritual de abertura que inclui sempre três músicas: *I oite cheia de estrela* e *Última estrofe*, de Cândido das Neves³ (1899-1934), e *Cavalgada*, de Roberto Carlos (1941). Essas músicas são apresentadas na serenata e também nos outros cenários investigados, sendo que na serenata elas são obrigatórias.⁴ Como visto anteriormente, a serenata em Conservatória absorveu características diferenciadas em relação à serenata tradicional. Podemos perceber nesse ritual de abertura a presença de um compositor tradicional das serenatas, Cândido das Neves, e Roberto Carlos, o grande líder da música romântica popular do Brasil atual. É interessante observar que, apesar da distância cronológica entre os compositores, algumas características estilísticas são mantidas.

¹ Characteristically composed by men, the songs indicate how femininity in music has been described and prescribed, and how notions of masculinity have been constructed and reinforced.

² (...) except that music may perform these function even more effectively than other media. Since few listeners know how to explain how it creates its effects, music gives the illusion of operating independently of cultural mediation.

³ Filho do palhaço, cantor e compositor Eduardo das Neves, Cândido – conhecido como índio apesar de ser negro – foi um seguidor de Catulo da Paixão Cearense, notabilizando-se como autor de canções seresteiras (Severiano e Melo, 1997, p. 112).

⁴ No filme anexo há trechos dessas três músicas apresentadas na serenata.



Figura 15: Serenata nas ruas de Conservatória.

A seguir, faço uma análise das três músicas citadas e das relações de gênero propostas em suas letras, assim como da sua execução dentro da serenata.

! oite cheia de estrelas⁵

Noite alta, céu risonho
 A quietude é quase um sonho
 O luar cai sobre a mata
 Qual uma chuva de prata
 De raríssimo esplendor
 Só tu dormes, não escutas
 O teu cantor
 Revelando à lua airosa
 A história dolorosa desse amor

Lua...
 Manda a tua luz prateada
 Despertar a minha amada
 Quero matar meus desejos
 Sufocá-la com os meus beijos
 Canto
 E a mulher que eu amo tanto
 Não me escuta, está dormindo
 Canto e por fim
 Nem a lua tem pena de mim
 Pois ao ver que quem te chama sou eu
 E entre a neblina se escondeu

Lá no alto a lua esquiva
 Está no céu tão pensativa
 As estrelas tão serenas
 Qual dilúvio de falenas

⁵ Música composta por Cândido das Neves e gravada em 1932 pelo cantor Vicente Celestino.

Andam tontas ao luar
 Todo o astral ficou silente
 Para escutar
 O teu nome entre as endechas
 As dolorosas queixas
 Ao luar

Em *! oite cheia de estrelas*, o compositor pede ajuda à natureza para demonstrar o seu amor. Ele suplica que a lua prateada desperte a sua bem-amada para sufocá-la com seus beijos. Esses elementos da natureza auxiliam o autor a intensificar o seu amor. A descrição feita por Cyro dos Anjos, e comentada por Ulhôa (2000), a respeito das características da modinha, e que estão presentes em outras músicas românticas, se aplicam nessa música de Cândido das Neves: letras com caráter nostálgico, evidenciadas por títulos fazendo referências a flores no céu, beleza, sedução, loucura, entre outros. Nessa canção, o compositor vê a amada como um ser inatingível, pois somente ela dorme e não escuta o seu cantar, a sua súplica.

Na música romântica, a vitimização masculina tem sido a estratégia principal para o decreto da dominação masculina. Nas formas tradicionais da música romântica, como no repertório das serenatas e no samba-canção de 1940 e 1950, mulheres são idealizadas – mas inacessíveis – ou temidas como perigosas e não confiáveis⁶ (Ulhôa, 2000, p.37).

O tango *! oite cheia de estrelas*, gravado em 1932 por Vicente Celestino (1894-1968), fez um grande sucesso em seu lançamento. O ritmo bem marcado e acentuado pela interpretação de Celestino, além de evidenciados pelo gênero tango, reforça o caráter melodramático da canção, como podemos observar no trecho abaixo:

⁶ In *música romântica*, male victimization has been the main strategy for the enactment of male domination. In traditional forms of *música romântica*, like the serenading repertoire and the *samba-canção* of the 1940s and 1950s, women are idealized - but unreachable - or feared as dangerous and unreliable.



Figura 16: Trecho da música *Noite cheia de estrelas*.

A execução dessa música na serenata em Conservatória não apresenta as mesmas características. Ela é cantada de forma mais suave, se adaptando à caminhada, diferentemente do tango, em que os tempos são bem marcados para estimular a dança. Podemos perceber esse fato na gravação dessa música feita na cidade de Conservatória, em março de 2008, e que se encontra no filme anexo.

*Última estrofe*⁷

A noite estava assim enluarada
 Quando a voz já bem cansada
 Eu ouvi de um trovador
 Nos versos que vibravam de harmonia
 Ele em lágrimas dizia
 Da saudade de um amor
 Falava de um beijo apaixonado
 De um amor desesperado
 Que tão cedo teve fim
 E desses gritos de tormento
 Eu guardei no pensamento
 Uma estrofe que era assim:

Lua...
 Vinha perto a madrugada
 Quando em ânsias minha amada
 Nos meus braços desmaiou
 E o beijo do pecado
 O teu véu estrelejado
 A luzir glorificou
 Lua...
 Hoje eu vivo tão sozinho
 Ao relento, sem carinho
 Na esperança mais atroz
 De que cantando em noite linda
 Essa ingrata volte ainda
 Escutando a minha voz

A estrofe derradeira merencória

⁷ Música composta por Cândido das Neves e gravada em 1932 por Fernando Castro Barbosa. Foi regravada por Orlando Silva em 1935 e posteriormente por Vicente Celestino, Nelson Gonçalves e Sílvio Caldas .

Revelava toda a história
 De um amor que não morreu.
 E a lua que rondava a natureza,
 Solidária com a tristeza
 Entre as nuvens se escondeu
 Cantor! Que assim falas à lua
 Minha história é igual à tua
 Meu amor também fugiu
 Disse a ele em ais convulsos
 Ele então entre soluços toda a estrofe repetiu
 Lua

Em *Última estrofe*, o compositor fala de um amor perdido. Este é um tema muito comum nas músicas românticas populares. Na primeira parte da letra, o autor fala dos versos que ouviu de um trovador a respeito de um amor que o tinha deixado. Em um segundo momento, é o próprio verso do trovador, isto é, o trovador é quem fala, quem chora a sua solidão. Mas ele espera que a amada, que é ingrata por tê-lo deixado, ainda volte ao ouvir a sua voz. Na finalização da letra, o autor se reconhece nos versos do trovador, pois o seu amor também fugiu. Para enfatizar a dramaticidade, ele também utiliza elementos da natureza, como a lua, que solidária com sua tristeza, entre as nuvens se escondeu. O homem é o ser rejeitado, vitimizado pela mulher inacessível e não confiável, como descrito na citação anterior.

A gravação dessa música, feita em 1935 por Orlando Silva (1915-1978), reforça em muitos trechos o lirismo das modinhas. De acordo como Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, “além de ter a melhor letra e a melhor melodia de Cândido das Neves, *A última estrofe* é a sua canção mais popular. Não há seresteiro que a desconheça com seus versos apaixonados (...) tão representativos do parnasianismo do autor” (Severiano; Mello, 1997, p. 138).

O trecho apresentado abaixo pertence ao início da segunda parte da canção. Ele mostra um cromatismo no terceiro compasso, e prolongamentos de notas feitos nas

palavras ânsia, amada e desmaiou. Estas palavras são importantes para reforçar o sentimento do compositor e acentuar o sentimentalismo que é característico em canções do gênero. Na execução dessa canção na serenata foi constatado que o caráter dramático foi acentuado na forma de cantar e enfatizar essas palavras, como podemos perceber no trecho em vídeo anexo. Da mesma forma que a música anterior, há uma adaptação no andamento musical para os executantes cantarem e caminharem. A maneira como a música é executada confirma o aspecto já mencionado no capítulo II no qual a comoção é uma regra na apresentação do repertório.

Lu - a - vi-nha-per - to a ma dru ga da quando em ân sias mi nha a

ma da - nos meus bra - ços - des - mai - ou

Figura 17: Trecho da música *Última estrofe*.

Cavalgada

Vou cavalgar por toda a noite
 Por uma estrada colorida
 Usar meus beijos como açoite
 E a minha mão mais atrevida
 Vou me agarrar aos seus cabelos
 Pra não cair do seu galope
 Vou atender aos meus apelos
 Antes que o dia nos sufoque
 Vou me perder de madrugada
 Pra te encontrar no meu abraço
 Depois de toda a cavalgada
 Vou me deitar no seu cansaço
 Sem me importar se neste instante
 Sou dominado ou se domino
 Vou me sentir como um gigante
 Ou nada mais do que um menino

Estrelas mudam de lugar
 Chegam mais perto só pra ver
 E ainda brilham de manhã

Depois do nosso adormecer
 E na grandeza deste instante
 O amor cavalga sem saber
 E na beleza desta hora
 O sol espera pra nascer.

Na canção *Cavalgada*, composta por Roberto Carlos e Erasmo Carlos (1941), gravada pela primeira vez em 1977, percebemos as mesmas características românticas. O elemento diferencial em *Cavalgada* está em ela ser a primeira canção do compositor que fala do amor erótico. É interessante observar que a maior parte das canções apresentadas na serenata demonstra um amor inocente, mas *Cavalgada*, mesmo com sua conotação erótica, foi incorporada ao repertório. Assim, foi constatado que a execução da canção de uma forma simples e singela adaptou-a ao cenário da serenata, como podemos observar no vídeo anexo. Outro elemento que facilitou a sua incorporação na serenata foi a simplicidade melódica da canção, sendo esta uma das características das músicas que ali são apresentadas, como pode ser observado no trecho abaixo:



Figura 18: Trecho da música *Cavalgada*.

Nessa canção, a estratégia de dominação masculina é a vitimização na qual o homem se mostra como um ser frágil e dominado. “Na *música romântica*, a vitimização masculina tem sido a estratégia para a promulgação da dominação masculina”⁸ (Ulhôa, 2000, p. 37), como podemos constatar nos versos “Vou me deitar no seu cansaço/ Sem me

⁸ In *música romântica*, male victimization has been the main strategy for the enactment of male domination.

importar se neste instante/ Sou dominado ou se domino/ Vou me sentir como um gigante/
Ou nada mais do que um menino”.

A construção de gênero na música popular é com frequência muito complexa, especialmente nas estratégias aplicadas para reproduzir relações de poder e dominação”⁹ (Ulhôa, 2000, p. 37). As três canções analisadas são músicas românticas com letras em que o homem fala da bem-amada por caminhos diferenciados. Em a *Última estrofe* ela é inatingível, em *I oite cheia de estrelas* é a traidora e em *Cavalgada* é a desejada. Assim foi concluído que em todas as canções as mulheres são vistas a partir do imaginário masculino construído dentro dos fundamentos patriarcais, e mesmo quando é feito um endeusamento da mulher este não representa a superioridade feminina. O discurso exposto nas letras do repertório seresteiro tem a submissão feminina como um dos aspectos preponderantes. Nesse repertório, as mulheres não cantam os seus sentimentos; eles são demonstrados através da ótica masculina.

4.2- A execução do violão na comunidade seresteira

O violão representa hoje um dos elementos da identidade nacional. Em todo o território brasileiro, o violão é parte integrante nos eventos que abraçam todas as classes sociais. Desde as rodas de samba e choro até as salas de concerto, passando por shows em grandes casas de espetáculos, o violão marca a sua presença. Sendo com cordas de náilon ou de aço, e em estilos variados, ele se tornou uma peça fundamental na música brasileira.

Em todas as serestas pesquisadas, o violão é o instrumento único ou o principal. Foi apontado nas entrevistas como um dos elementos que caracterizam a seresta.

⁹ The construction of gender in popular music is often quite complex, especially in the strategies it employs to reproduce relations of power and domination.

É o que afirma o seresteiro Ribeiro quando questionado sobre a importância deste instrumento:

A seresta sem violão seria a feijoada sem a carne-seca. Ele é um instrumento que parece que foi feito pra isso. Os outros servem como coadjuvantes ou pra fazer um regional, como a flauta, o cavaquinho, o bandolim, talvez até uma gaita, mas se tirar o violão faltou tudo. Ele é o rei da seresta.

É interessante observar que o violão passou de marginalizado a um instrumento vital na hierarquia da seresta, sendo um dos elementos que contribuem para o caráter sentimental desses encontros.

Desde o fim do século XIX o violão aparece embalando as reuniões musicais populares, mas nessa época estava ligado a classes menos favorecidas e não fazia parte do ciclo da alta sociedade. É importante ressaltar que, na Europa, no mesmo período, ele, além de ser cultuado pelas classes menos favorecidas economicamente, também fazia parte do ciclo social frequentado pelos nobres.

No Brasil, após a chegada da corte portuguesa, houve uma difusão da modinha de salão em nossas terras e se deu um fato notável:

a modinha, originalmente música de salão, irradiou-se rapidamente para as casas populares. Se anteriormente o cravo e depois o piano tinham substituído a viola, entra agora em cena o violão que assumiu junto com o instrumento de teclado, um papel importante nos acompanhamentos (KIEFER, 1977, p. 18).

Assim, com a ajuda dos músicos de choro, a modinha ganha as ruas e se adapta ao estilo do romantismo popular, de certa maneira ajudando a propagar ainda mais o violão nas camadas populares e a fortalecer sua característica de instrumento acompanhador. Uma crítica feita ao recital de Brant Horta e Ernani de Figueiredo, publicada no *Jornal do Comércio* em 7/5/1916, e citada por Márcia Taborda (2007) em seu artigo “O violão no Rio de Janeiro: um instrumento nacional?”, confirma esse pensamento:

Debalde os cultivadores desse instrumento procuram fazê-lo ascender aos círculos onde a arte paira. Tem sido um esforço vão o que se desenvolve neste sentido. O violão não tem ido

além de simples acompanhador de modinhas. E quando algum virtuose quer dele tirar efeitos mais elevados na arte dos sons, jamais consegue o objetivo desejado, ou mesmo resultado seriamente apreciado. A arte, no violão, não passou por isso, até agora do seu aspecto puramente pitoresco (apud Taborda, 2007, p. 2).

Quando pessoas de classe social mais alta experimentavam se aventurar nas cordas do violão, sofriam algum tipo de preconceito. O instrumento acabou se transformando em um símbolo de seresteiros e baderneiros ligados diretamente à desordem social. Por isso não era bem-visto fazer parte do universo violonístico. O autor Lima Barreto exemplifica muito bem isso em seu livro *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), quando o personagem principal inicia o aprendizado do violão e é discriminado pela vizinhança e pela própria irmã, que não entende como um homem tão respeitável se deixava levar por essa aventura. O personagem enxerga no violão e na modinha os símbolos da identidade nacional.

Eram esses os seus hábitos; ultimamente, porém, mudara um pouco; e isso provocava comentários no bairro. Além do compadre e da filha, as únicas pessoas que o visitavam até então, nos últimos dias, era visto entrar em sua casa, três vezes por semana e em dias certos, um senhor baixo, magro, pálido, com um violão agasalhado numa bolsa de camurça. Logo pela primeira vez o caso intrigou a vizinhança. Um violão em casa tão respeitável! Que seria? (Barreto, 2007, p. 7).

Podemos constatar também esse fato através da passagem demonstrada na revista *O Violão* (1928), citada por Porto e Nogueira (2007, p.3):

“(...) e sirva-se V. Ex. de mandar examinar os dedos de sua (dele) mão esquerda que verificará a verdade afirmada por esta polícia, isto é, trata-se de um serenatista inveterado a que se chama também vulgarmente seresteiro!”

Atualmente o violão já não é mais percebido como um instrumento marginalizado, assim como o seresteiro não tem mais o sinônimo de baderneiro. Os seresteiros hoje são em grande parte pessoas integrantes da classe média que se encontram nos fins de semana para cantar e tocar músicas sentimentais, como aponta o seresteiro Ney:

Porque a seresta começou com o violão. Antigamente, no tempo do meu pai, quem tocava violão era considerado vagabundo, e se um rapaz fosse pedir permissão pra namorar uma

moça, o pai perguntava se ele tocava violão; se tocava, a resposta era não, era chamado de vagabundo. Hoje é diferente. O violão vem desde essa época, é indispensável na seresta.

O violão seresteiro tem como função principal ser um instrumento acompanhador. São executadas harmonias simples, sem acordes dissonantes e com preponderância nos acordes que representam as funções principais das relações melódico-harmônicas tonais: tônica, subdominante e dominante. Essas harmonias são assimiladas, em sua grande parte, através da imitação e da observação, isto é, sem um aprendizado formal.

Em relação ao fazer musical do seresteiro, não existe presença de leitura musical, embora saibam e dialoguem entre si através de cifras. A aprendizagem acontece através do tocar de ouvido, com a presença de iniciantes e iniciados, baseada na transmissão oral e na observação e imitação, com o uso de cifras e a imersão cotidiana no mundo da seresta (Fernandes, 2008, p.8).

Esses aprendizados informais, obtidos pelos seresteiros mais antigos, estão se modificando aos poucos através da presença de projetos educacionais que visam preservar a seresta. Isso pode ser confirmado pelo *Projeto Integrando*, na cidade de Conservatória. Neste projeto os jovens aprendem teoria musical e executam músicas a partir da leitura em partituras, apesar de serem incentivados a também “tocar de ouvido”¹⁰, como afirma o professor Célio Silveira. Assim, os futuros seresteiros terão uma execução musical que pode apresentar um desempenho diferencial em relação aos seresteiros tradicionais atuais.

Em todas as serestas visitadas durante a pesquisa de campo foram observados apenas dois violonistas mais tradicionais executando solos. Um estava se apresentando na seresta de “aquecimento” antes da serenata, na Casa de Cultura em Conservatória, e o outro era um dos violonistas presentes na seresta na casa de Marisa. Foi importante observar que em Conservatória esse violonista também participa da serenata.

¹⁰ Tocar de ouvido é um jargão muito utilizado entre os músicos populares para definir a pessoa que toca de maneira intuitiva, utilizando como fonte a sua experiência auditiva.

Quando perguntei aos outros violonistas sobre os principais aspectos da execução do violão na seresta, eles se mostraram contrários à execução virtuosística desse instrumentista, e afirmaram que muitas vezes pedem gentilmente que ele toque um pouco mais baixo, principalmente na serenata, pois está fugindo ao estilo proposto. Na casa da Marisa, a seresta é mais descompromissada em relação à tradição e não foi observada alguma desaprovação em relação ao violonista solista.

Outro fator observado, que é característico do desempenho amador, é a desafinação dos instrumentos. Não foi constatada, nos três cenários investigados, uma preocupação com a afinação dos violões, isto é, com o ajuste correto da altura das notas no diapasão¹¹. Esse ajuste é feito de forma rápida e de ouvido, e muitas vezes com a seresta já em andamento o que causa alguma imprecisão na afinação geral.¹²

A execução musical no violão é uma atividade que apresenta características próprias dentro do cenário da seresta. Não há uma preocupação com a execução autêntica, isto é, com uma execução que defenda a fidelidade à intenção do compositor. Como não há leitura de partituras, a referência para a execução é sempre a gravação. Mas isto não torna a harmonia, que está presente na gravação, imutável.

Em Conservatória e na casa de Marisa não são feitos ensaios. O cantor fala a tonalidade e, a partir dessa informação, o violonista toca a harmonia que acredita ser apropriada. Isso muitas vezes gera conflitos harmônicos com os outros violonistas, mas não é um fator de preocupação entre eles. Quando questionados sobre o assunto, afirmaram que a harmonia é tocada de acordo com que o violonista está “sentindo” no momento. Dessa

¹¹ Freqüência-padrão ou entonação absoluta de um som de referência que serve para a afinação dos instrumentos. Chama-se também diapasão a um pequeno instrumento em forma de forquilha destinado a reproduzir o som de referência escolhido. Foi inventado em 1711 pelo alaudista inglês John Shore (Cande, 1989, p. 90).

¹² Essa imprecisão na afinação pode ser constatada no vídeo anexo.

maneira, há uma livre tradução, que está entregue à subjetividade de cada executante. A harmonia assume o caráter improvisatório, no qual o violonista exercita continuamente sua releitura de uma mesma música. Há uma preocupação em preservar o repertório mas sem uma fidelidade em relação à obra do autor. Mesmo no Campo de São Bento, onde a apresentação tem um formato de show e com preparação através de ensaios, a harmonia também não é fiel à original, mas ela é combinada antes de ser tocada.

É interessante observar que esse aspecto dinâmico do violão seresteiro pode se modificar futuramente. Isso se deve ao contato dos jovens com os projetos educacionais em que há uma modalidade formal de aprendizagem intencional e sistemática, diferentemente da transmissão oral e não intencional dos seresteiros tradicionais atuais.

Nas serestas, a letra e a melodia são fiéis à gravação. Esta é uma preocupação já evidenciada no Museu da Seresta e da Serenata. Dessa maneira, vemos o violão e o cantor com papéis diferenciados. O violonista exerce a liberdade de se expressar de modo intuitivo e o cantor tem a responsabilidade de cultivar a melodia original composta pelo autor. Outro aspecto que diferencia os seus papéis é a afinação, que é exigida na apresentação dos cantores. Isso foi verificado no Museu e também no Campo de São Bento. No Campo, o público participa de forma intensa na aprovação ou não dos cantores, chegando mesmo a protestar quando não está satisfeito com a apresentação, fato que não foi constatado em relação aos instrumentistas.

A habilidade de ter de “tocar de ouvido” gera desequilíbrios na apresentação do grupo, pois um violonista pode ter mais habilidade que outro. Apesar desse desequilíbrio técnico, não foi percebido nenhum tipo de concorrência entre eles. Do que foi observado das práticas musicais nas serestas, o aspecto mais importante é fazer parte daquela

comunidade, participar e desfrutar da performance em grupo. Esse tipo de relação é o que torna possível a manutenção e a continuidade das serestas investigadas:

Tal entendimento não é uma linha de chegada, mas o ponto de partida de toda união. É um “sentimento recíproco e vinculante”- “a vontade real e própria daqueles que se unem”; e é graças a esse entendimento, e somente a esse entendimento, que na comunidade as pessoas “permanecem essencialmente unidas a despeito de todos os fatores que as separam” (Bauman, 2001, p. 15-16).

O grupo tradicional de seresteiros de Conservatória, isto é, as pessoas que vão a essa cidade para viver esse encontro musical, não tem um vínculo profissional com a seresta. Os violonistas não tocam recebendo cachês. Eles se apresentam de maneira espontânea. São em grande parte pessoas que não estão em atividade profissional e tocam violão na seresta e na serenata pelo prazer de participar. Dentro dos bares a relação é profissional. Os violonistas recebem para se apresentar, mas esses instrumentistas não são os mesmos que se apresentam no Museu. Assim, são constatadas duas vertentes de violonistas na cidade; uma dos que vão a Conservatória e mantêm uma relação diletante com o instrumento, e outra daqueles que vivem profissionalmente do sucesso da seresta e da fama que a cidade conquistou. Poucos vivem os dois universos, como o seresteiro Quinane, que mora em Conservatória, já se apresentou várias vezes dentro do Museu mas hoje vive profissionalmente tocando em serestas nos hotéis da região.

Na seresta na casa de Marisa os violonistas participam do encontro também de maneira espontânea, sem nenhum tipo de cachê para os instrumentistas. Um dos violonistas que sempre está presente é Taisinho, que toca profissionalmente em bares e restaurantes da cidade de Niterói, mas que participa desse encontro na casa de Marisa sem vínculo profissional.

No Campo de São Bento o formato é de show, como já mencionado anteriormente, e os músicos recebem um cachê simbólico, oferecido pela Prefeitura da

cidade. Na *Serenata no Campo* os músicos que se apresentam são um misto de diletantes e profissionais.

Nesses três cenários investigados, foi constatado que a execução musical é um conagraçamento de pessoas unidas por laços comunitários que são fortalecidos através das práticas musicais.

Pesquisar o violão seresteiro a partir das práticas demonstrou uma das vertentes desse instrumento. Assim, a sua execução não foi analisada nos moldes da interpretação e da execução da música erudita, que são feitos a partir da relação autor, partitura e intérprete. Por ser uma reunião musical de tradição oral, o comportamento musical dos participantes, a partir da interação social, demonstrou que o violão é um elemento aglutinador dentro da seresta. É de fácil execução, isto é, não oferece grandes delimitações técnicas, fazendo com que a sua prática seja democrática e facilite a interação entre os participantes. Assim, o violão passa de elemento marginalizado ao principal representante da comunidade seresteira.

4.3 O ouvinte na comunidade seresteira

O marco no desenvolvimento da estética da recepção foi a conferência *A História da literatura como provocação à Teoria Literária*, apresentada por Hans Robert Jauss em 1967, na Universidade de Constança. Jauss estabeleceu a leitura como um ponto de encontro entre o texto e o leitor. A estética da recepção, originalmente literária, foi transposta para a área musical a fim de analisar a relação ouvinte/intérprete, na qual muitos musicólogos comparam a peça musical à obra de arte verbal.

Na música popular, o comportamento do ouvinte, isto é, do público, é um ponto de partida para estudar a recepção em um repertório específico, pois, assim como a leitura, a audição não é uma experiência passiva.

O público das serestas, como observado *in loco*, é muito participativo mas apresenta características próprias em cada cenário investigado.

Em Conservatória, a maior parte do público é formado por turistas que vão esporadicamente à cidade. São pessoas com mais de sessenta anos, conhecedoras do repertório praticado nas serestas. Solange Ribeiro de Oliveira, em seu livro *Literatura e música – modulações pós-coloniais*, aponta que “a audição musical depende também de nossa experiência total nesse campo, de nossa grade intercomposicional – todas as composições musicais que temos em mente quando ouvimos uma peça, e em função das quais avaliamos o que ouvimos” (Oliveira, 2002, p. 90). O público vai a Conservatória buscando ouvir e vivenciar o repertório que faz parte de um conjunto de peças já conhecidas anteriormente. Eles vão “reconhecer” e “reviver” uma experiência musical. Não estão buscando um repertório novo, como aponta Magno quando questionada sobre a renovação do repertório:

Valéria: Você acha que o repertório se renova? Existem novos compositores ou há uma preocupação em manter a tradição?

Marluce Magno: (...)dentro do museu, na hora da preparação, existe esse espaço e isso acontece, pessoas que compõe dentro do nosso próprio grupo, pessoas que já tinham esse talento ou que já se interessavam em fazer (...) nós temos, tem pessoas que cantam no museu antes da serenata, mas a serenata realmente não é um espaço pra eles promoverem essas músicas, é um espaço de preservação, mas dentro do museu e em outros lugares por aí, as pessoas estão cantando suas canções. A gente observa também que quando a gente se descuida dentro do museu da serenata e canta três canções seguidas, novas, que as pessoas não conhecem, por mais bonitas que sejam, o pessoal começa a debandar, porque realmente as pessoas vem ver o resgate. Essa é a verdade, então a gente tem que saber dosar. Tem que tomar cuidado, os colegas que compõem tem que estar atentos a isso, que às vezes as pessoas se empolgam, e aí vão embora.

Esse aspecto ressaltado por Magno foi por mim vivenciado quando estive na seresta no Museu. Alguns instantes antes da serenata iniciar o Museu estava repleto de pessoas participando e cantando o repertório tradicional da seresta. Quando foram apresentadas algumas canções novas, compostas pelos músicos que estavam participando da reunião, houve um desinteresse por parte do público, que começou a conversar e até a sair. Isto demonstra que as pessoas que frequentam a cidade já tem um repertório de peças estabelecido e por isso geram expectativas em escutá-las.

Dentro do Museu os ouvintes formam um público que assiste a seresta como um espetáculo proporcionado pelos cantores e instrumentistas. Eles sentam e assistem como pode ser observado no vídeo anexo. Na serenata esses ouvintes deixam de ser público. Eles cantam e participam e fazem parte do enredo onde todos são atores.

Foi observado em diferentes momentos o público afirmando que em Conservatória há a seresta autêntica. Esta é uma afirmação muito repetida pelos visitantes. Como aponta Oliveira (2002), citando Peter Rabinowitz: concertos “autênticos” de peças antigas serão mais notáveis por sua novidade que por sua autenticidade. Esta seresta autêntica citada pelos turistas na verdade não existe, pois

a reconstrução histórica tem menos a ver com o número, o timbre, e o tipo de instrumentos, ou mesmo com as práticas contemporâneas de execução musical, do que com o aparato atributivo por meio do qual as obras foram processadas pelos ouvintes aos quais se destinavam (Oliveira, 2002, p. 90-91).

A expectativa do ouvinte do passado não é a mesma do ouvinte atual, pois o contexto, assim como as vivências, são outras. Mas o público que vai a essa cidade acredita participar de uma experiência autêntica. Ele canta, aplaude e assiste à seresta transformando essa experiência em uma volta ao passado. Mas nessa volta ele é um novo ouvinte. Cabe

afirmar que a fruição musical dos ouvintes em Conservatória está cristalizada no prazer da audição de um repertório que ele acredita ser autêntico.

No Campo de São Bento, o contato do público com os músicos é fisicamente distante, pois o coreto exerce a função de um palco. A plateia interage cantando e muitas vezes dançando no decorrer da apresentação. São ouvintes menos preocupados com a autenticidade.

No repertório são apresentadas músicas de compositores tradicionais e mais recentes, e o público interage de maneira positiva com as duas vertentes. A sua preocupação maior é quanto à qualidade da apresentação, no que diz respeito à exibição dos cantores e ao conteúdo das letras das canções. As canções românticas são as mais aplaudidas, e quando é apresentada uma música que não satisfaz, alguns ouvintes se retiram e muitas vezes retornam quando o repertório novamente lhe agrada. A plateia é constituída em grande parte por pessoas com mais de sessenta anos, mas há também muitas crianças acompanhadas pelos pais, pois há um parque infantil nas proximidades. Assim, a apresentação musical se desenvolve em um ambiente misto e com muitos ruídos.¹³ Há uma parcela do público que vai para assistir à apresentação de forma sistemática e uma outra que está passando pelo local e eventualmente assiste à seresta. Dessa maneira, a plateia no Campo de São Bento não se mostra tão exigente quanto a que vai a Conservatória para vivenciar a seresta.

A seresta na casa da seresteira Marisa é mais informal e o público é também executante. As pessoas cantam, tocam e aplaudem. A reunião é uma interação social na qual o repertório escolhido é o de seresta, assim como de canções românticas latino-americanas, revelando um mosaico curioso. Os participantes levam comidas e bebidas para

¹³ Como pode ser constatado em vídeo anexo.

consumir enquanto a reunião se desenvolve. Nesse cenário também não há uma preocupação com a seresta “autêntica”, mas é fato que os participantes dessa seresta também vão a Conservatória, como também ao Campo de São Bento.

Dessa maneira, concluo que o comportamento do público se diferencia com a mudança de cenário. Não é o público que é diferente, mas é o cenário que gera normas e códigos de desempenho para o público. Em Conservatória as regras são mais rígidas. Há delimitações do que deve ou não ser apresentado no Museu e na serenata. Delimitações que são apresentadas como regras escritas pelos irmãos Freitas e expostas nas paredes do Museu.

Assim, os resultados da pesquisa apontam para uma expectativa diferenciada do público em cada seresta pesquisada. Os comportamentos musical e extramusical, considerando as formas de agir do público em cada cenário, diferenciam essas serestas e criam sentidos musicais específicos para cada uma delas.

Considerações finais

Este trabalho teve como meta a prática da seresta nas cidades de Conservatória e Niterói, no Rio de Janeiro. Em Conservatória, foram analisadas as serestas que se realizam nos fins de semana, e em Niterói foi pesquisado o *Projeto Chão de Estrelas* e a seresta na intimidade do lar. O objetivo principal foi o entendimento sobre as maneiras como as pessoas fazem música e o comportamento social dos seresteiros na produção musical, e para isso a pesquisa de campo foi de grande relevância.

Um dos campos, Conservatória, se mostrou como um ponto de encontro dos seresteiros. É um local que transmite segurança, promovendo um ambiente acolhedor e propício à seresta. Sendo a rua o local de incertezas e a casa o lugar que nos remete a controle e segurança, foi concluído que, de acordo com as observações de Roberto DaMatta, Conservatória é considerada a *Casinha Pequenina* dos seresteiros. Nesta cidade a casa se prolonga na rua e na cidade. Nos outros cenários as fronteiras são delimitadas. No Campo de São Bento a seresta é feita em um parque urbano e na casa de Marisa na intimidade do lar.

A preocupação com a tradição se mostra muito presente nessa cidade. Dessa maneira, isso pode favorecer o interesse do público, pois, de acordo com Stuart Hall, o processo de modernização não destrói as identidades, muitas vezes pode reforçá-las.

Conservatória utiliza o repertório para legitimar a tradição mas modificou a sua prática. Como aponta Eric Hobsbawn, essas situações podem ser consideradas tradições inventadas, pois utilizam um passado histórico para legitimá-las, mas da maneira como são feitas são tradições recentes. A busca pela comunidade seresteira foi outro elemento

observado. Nessa busca são mantidos os laços de convivência em longo prazo entre seus participantes.

Na cidade de Niterói, o projeto *Serenata no Campo* é realizado pelo menos uma vez ao mês. Teve como inspiração a serenata feita na cidade de Conservatória mas incluiu elementos próprios. A apresentação é feita em formato de show, e o apresentador se empenha em conseguir uma integração com a plateia introduzindo as canções sentimentais e contando anedotas. Além de ouvir as canções de sua preferência, as pessoas desenvolvem laços de amizade que se estendem para além dos encontros, fato que o trabalho *in loco* permitiu constatar.

Em Conservatória e no Campo de São Bento, a tradição se modificou e segue em cada uma delas programas bem diversos que tiveram como inspiração a seresta e a serenata, mas as transformaram em algo diferente.

O terceiro cenário investigado foi o da intimidade do lar, na casa da seresteira Marisa, onde são realizados encontros semanais para cantar e tocar o repertório seresteiro em companhia de amigos em ambiente privado. O ambiente caseiro oferece conforto e permite que as relações sociais ocorram de forma menos controlada, suprimindo disputas prováveis entre participantes. As pessoas estão entre amigos e não constituem um público pronto a criticar ou questionar a qualidade das apresentações. A liberdade do lar trouxe a inclusão de músicas que não estão relacionadas à tradição seresteira, como por exemplo músicas sentimentais do repertório latino cantadas em idioma espanhol. Dessa maneira, forma-se um mosaico musical que se mostra diferenciado em relação à “verdadeira seresta” feita em Conservatória.

Nos três cenários investigados, o repertório mantém a característica sentimental presente nas modinhas mas incorporou outros gêneros como samba-canção,

bolero, entre outros. Ele é formado por canções sentimentais cujas letras são protagonizadas por homens que homenageiam a sua bem-amada e descrevem o seu ideal de feminilidade e os critérios relativos a amor e sexualidade dentro do ambiente patriarcal.

Um dos aspectos analisados nesta pesquisa foi o violão seresteiro, que tem como função ser um instrumento acompanhador. Nele são executadas harmonias simples e de fácil execução. Essas harmonias, entre os seresteiros tradicionais, foram assimiladas através da imitação e da observação, isto é, sem um aprendizado formal.

Na execução do violão seresteiro não há uma preocupação em tocar a harmonia original do compositor. Há por parte do executante uma plena liberdade de adaptar os acompanhamentos para a ocasião, inclusive modificando a harmonia ou rearmonizando a canção para facilitar a execução e a interpretação dos cantores. Eles têm a preocupação de preservar o repertório mas sem uma fidelidade em relação obra do autor, sendo que a letra e a melodia se mantêm fiéis à gravação.

O público das serestas também foi um outro elemento analisado. Foi concluído que há uma expectativa diferenciada do público em cada cenário pesquisado. Cada local gera normas e códigos de desempenho. Em Conservatória, o público vai para assistir à uma tradição; no Campo de São Bento, ele vai para assistir a um show; e no ambiente caseiro ele vai para cantar entre amigos. Dessa maneira, a execução musical e as formas de agir do público diferenciam as três serestas pesquisadas. Todas são chamadas de serestas mas guardam características particulares.

A emotividade, ressaltada pelos seresteiros, é uma característica determinante nestes encontros. Este fato fez com que esta pesquisa não se limitasse a descrições musicais e fossem empregados conceitos de disciplinas como a etnomusicologia e a sociologia para analisar as relações sociais presentes nas serestas pesquisadas.

A pesquisa de campo demonstrou ser um trabalho científico e também uma arte que envolve relações pessoais. Assim, a meta seguida foi sempre a de equilíbrio entre uma análise de sons e o comportamento humano.

A finalização desta dissertação apontou para a realidade da seresta e da serenata em um momento determinado e em três cenários diferenciados. O propósito foi mostrar uma realidade musical em movimento, assim como contribuir para pesquisas futuras sobre essas reuniões correntes no Rio de Janeiro.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Modinhas Imperiais*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964.
- _____. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o Lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.
- BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ciranda Cultural Editora e Distribuidora Ltda, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- BÉHAGUE, Gerard. Os antecedentes dos caminhos da interdisciplinaridade na etnomusicologia. In: II ENCONTRO NACIONAL DA ABET. 2005. Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 2004. p. 39-47.
- BERRY, John W. Imposed etics, emics, and derived etics: their conceptual na operational status in cross-cultural psychology In: HEADLAND, Thomas N.; PIKE, Kenneth L.; HARRIS, Marvin. *Emics and etics: the insider/outsider debate*. London: Sage Publications, 1990, p. 84-99.
- BOURDIEU, Pierre. *Escritos de educação*. 3. ed. Petrópolis, RJ; Vozes, 2001.
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. Tradução Sergio Miceli, Wilson Campos Vieira, Silvia de Almeida Prado e Sonia Miceli. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- CANDÉ, Roland de. *A música: linguagem, estrutura e instrumentos*. São Paulo: Edições 70, 1989.
- CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *Mito, dança e ritmo no candomblé em Belo Horizonte*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- CASCUDO, Fernando Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10ª ed. São Paulo: Global Editora, 2001.
- CONSERVATÓRIA. *A Vila das ruas sonoras*. Rio de Janeiro: Divisão de Pesquisa da Manifestação Cultural do INEPAC/Departamento Geral de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, 1986. 1 disco de vinil (ca. 55 min).

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania e morte no Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro : Rocco, 1997.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FERNANDES, José Nunes. A transmissão do conhecimento musical em grupos culturais: os seresteiros de Conservatória (RJ). In: XVII Encontro Nacional da ABEM. São Paulo, 2008.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. *O toque do Gã: tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé Ketu-Iago no Rio de Janeiro*. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

_____. *Temerosos reis dos cacetes: uma etnografia dos circuitos musicais e das políticas culturais em Januária – MG*. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

FORTE, José Mattoso Forte. *Iotas para a história de Iiterói*. 2 ed. Rio de Janeiro: Instituto Niteroiense de Desenvolvimento Cultural, 1973.

UNVERRICHT, Hubert; EISEN, Cliff. *The new Grove dictionary of Music and Musicians*. 2 ed: 2001. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com>> Acesso em: 12 de jul. 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEADLAND, Thomas N. Introduction: a dialogue between Kenneth Pike and Marvin Harris on emics and etics In: HEADLAND, Thomas N.; PIKE, Kenneth L.; HARRIS, Marvin. *Emics and etics: the insider/outsider debate*. London: Sage Publications, 1990, p. 13-27.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1977.

KRADER, Barbara. *The new Grove dictionary of Music and Musicians*. Vol 6. P. 275-281. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.

LANGSDORFF, Georg Heinrich von (Barão). *Reis rondom de Wereld in de Jaren 1803 tot 1807. Tradução de Bemerkungen auf einer Reise um die Welt in den Jahren 1803 bis 1807 von G. H. von Langsdorff, Kaiserlich-Russischen Hofrath, Ritter des St. Annen-Ordens zweiter Klasse, Mitglied mehrerer Akademien und gelehrten Gesellschaften*. Amsterdam: J. C. van Kesteren, 1818.

- MAGNO, Marluce. *Conservatória: um sonho musical*. Conservatória: Canto Lírico, 2008.
- McClary, Susan. *Feminine endings: music, gender & sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- MELLO, Zuza Homem de; SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1997. Volume I.
- MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- NETTL, Bruno. *Theory and method in ethnomusicology*. New York: The Free Press of Glencoe, 1964.
- NUNES, Eladio da Silva. *Canções que a serenata eternizou*. Rio de Janeiro: Editores Artes Gráficas, 2006. Volumes I e II.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PIKE, Kenneth L. On the emics and etics of Pike and Harris In: HEADLAND, Thomas N.; PIKE, Kenneth L.; HARRIS, Marvin. *Emics and etics: the insider/outsider debate*. London: Sage Publications, 1990, p. 28-47.
- PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Cadernos de Campo – Revista dos alunos de Pós-Graduação em antropologia social da USP*, São Paulo, v. 44 nº 1, 2001.
- PORTO, Patrícia Pereira; NOGUEIRA, Isabel Porto. Imagem e Representação em Mulheres Violonistas: algumas reflexões sobre Josefina Robledo. In: XVII ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM. São Paulo, 2007.
- SANTOS, Francisco Agenor de Noronha. *A Conservatória dos índios: um arraial esquecido*. Rio das Flores: Gráfica e Editora Riofloreense, 2007.
- SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. *I iterói: Patrimônio Cultural*. Niterói, RJ: Niterói Livros, 2000.
- SEEGER, Anthony. Por que os índios Suya cantam para suas irmãs? Tradução de Ilana Strozenberg In: VELHO, Gilberto. *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1966.
- _____ Pesquisa de campo: uma criança no mundo. In: _____. *Os índios e nós: estudo sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Editora Campus Ltda, 1980.

_____ Etnografia da música. Tradução de Giovanni Cirino. *Cadernos de Campo* – Revista dos alunos de Pós-Graduação em antropologia social da USP, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

TABORDA, Márcia. O violão no Rio de Janeiro: um instrumento nacional?. In: XVII ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM. São Paulo, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: os sons que vem da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão: 1976.

_____ *Pequena história da música popular*. SÃO Paulo: Círculo do Livro, 1980.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/ Funart/Jorge Zahar Editor, 1997.

ULHÔA, Martha Tubinambá de. Música romântica in Montes Claros: inter-gender relations in Brazilian popular song. *British Journal of Ethnomusicology*, Inglaterra, vol. 9/i 2000, pp 11-40.

Sites:

<http://www.capitaldaseresta.kit.net/> Acesso em 20 de janeiro de 2009.

<http://www.seresteiros.com.br/> Acesso em 25 de janeiro de 2009.

<http://niteroisereastas.wordpress.com/> Acesso em junho de 2009.

<http://maps.google.com/> Acesso em janeiro de 2010.

AÍ EXO 1

Listagem de músicas do *site* <http://www.seresteiros.com.br/>

AGORA

(Luiz Gonzaga Junior)

ABISMO DE ROSAS

(Américo Jacomino)

AI, QUEM ME DERA

(Vinicius de Moraes)

A I OITE DO MEU BEM

(Dolores Duran)

A FLOR E O ESPII HO

(I elson Cavaquinho-Guilherme de Brito-Alcides Caminha)

ARRAI HA-CÉU

(Silvio Caldas-Orestes Barbosa)

APELO

(Baden Powell-Vinicius de Moraes)

ATIRASTE UMA PEDRA

(Herivelto Martins-David I asser)

ARREPEI DIMEI TO

(Gastão Lamounier-Olegário Mariano)

ATÉ PEI SEI

(Chico Buarque de Hollanda)

ACORDA, ADALGISA

(Domínio Público)

A VOZ DO VIOLÃO

(Francisco Alves-Horácio Campos)

AS ROSAS I ÃO FALAM

(Cartola)

AÍ DAÍ ÇA

(Danilo Caymmi-Edmundo Souto-Paulinho Tapajós)

A VOCÊ*(Ataulfo Alves-Aldo Cabral)***A VOLTA DO BOÊMIO***(Adelino Moreira)***BEIJOS PELA I OITE***(Dorival Caymmi-Jorge Amado-Carlos Lacerda)***BALÉ DOS VAGALUMES***(José Borges de Freitas I etto)***BRAI CA***(Zequinha de Abreu-Duque de Abramonte)***BOM-DIA, TRISTEZA***(Adoniram Barbosa-Vinicius de Moraes)***BOI ECA***(Ado Benedito Lacerda e Aldo Cabral Moraes)***BOA-I OITE, AMOR***(José Maria de Abreu - Francisco Mattoso)***CAI ÇÃO DE SOI S DE PEDRA***(José Borges F. I etto)***CAI ÇÃO DE I ÃO CAI TAR***(Sérgio Bittencourt)***CASTIGO***(Dolores Duran)***CAI ÇÃO PARA COI SERVATÓRIA***(Guilherme de Brito-Tito Madi)***CARI HOSO***(Pixinguinha-João de Barro)***CÉU MOREI O***(Uriel Lourival)***CAMI HEMOS***(Herivelto Martins)*

CAI ÇÃO DE AMOR*(Elano de Paula-Chocolate)***CHUÁ-CHUÁ***(Pedro de Sá Pereira-Ary Pavão)***CAVALGADA***(Roberto Carlos-Erasmo Carlos)***CHÃO DE ESTRELAS***(Silvio Caldas-Orestes Barbosa)***CADEIRA VAZIA***(Lupicínio Rodrigues)***CABELOS COR-DE-PRATA***(Silvio Caldas-Rogaciano Leite)***CAI TIGA POR LUCIAI A***(Paulinho Tapajós e Edmundo Souto)***CHUVAS DE VERÃO***(Fernando Lobo)***CASI HA PEQUEI I A***(Domínio Público)***COSTUMES***(Roberto Carlos-Erasmo Carlos)***DESABAFO***(Roberto Carlos-Erasmo Carlos)***DE OI DE VEI S?***(Dory Caymmi-I elson Mota)***DEUSA DA MII HA RUA***(I ewton Teixeira-Jorge Faraj)***DE TAI TO AMOR***(Roberto Carlos-Erasmo Carlos)***DILETA (AO LUAR)***(Cândido das I eses)*

DESEI COI TRO*(Amaury Tristão-Mário Telles)***DÓ-RÉ-MI***(Fernando César)***EMOÇÕES***(Roberto Carlos-Erasmo Carlos)***EU SEI QUE VOU TE AMAR***(Tom Jobim-Vinícius de Moraes)***E O DESTI O DESFOLHOU***(Gastão Lamounier-Mário Rossi)***EU SOI HEI QUE TU ESTAVÁS TÃO LI DA***(Lamartine Babo-Francisco Mattoso)***ESSE I OSSO OLHAR***(Sergio Ricardo)***EM I OITE DE LUAR***(Jose Barra Sobrinho)***EI QUAI TO HOUVER SAUDADE***(Custódio Mesquita-Mário Lago)***EXEMPLO***(Lupicínio Rodrigues)***FELICIDADE***(Lupicínio Rodrigues)***FELICI A***(Domínio Público)***GATI HA MAI HOSA***(Roberto Carlos-Erasmo Carlos)***LÁGRIMAS***(Cândido das Ives)***LÁBIOS QUE BEIJEI***(J. Cascata-Leonel Azevedo)*

LÁGRIMAS DE AMOR*(Raul Silva)***LEMBRAI ÇAS***(Raul Sampaio-Benil Santos)***LUAR DE PAQUETÁ***(Freire Jr.-Hermes Fontes)***LUAR DO SERTÃO***(João Teixeira Guimarães-Catulo da Paixão Cearense)***LUA BRAI CA***(Chiquinha Gonzaga)***MÁGOAS DE UM TROVADOR***(Manezinho Araujo-J. Cascata)***MARIĠ GÁ***(Joubert de Carvalho)***MISTERIOSO AMOR***(Saint-Clair Senna)***MALAI DRIĠ HA***(Freire Júnior)***MEU PEQUEI O CACHOEIRO***(Raul Sampaio)***MIĠ HA CASA***(Joubert Carvalho)***MEUS TEMPOS DE CRIAĠ ÇA***(Ataulfo Alves)***MEI SAGEM***(Cícero I unes-Aldo Cabral)***MIĠ HA MORADA***(Juarez de Brito-I ey Vieira)***ME LEVE (cantiga pra não morrer)***(Fagner-Ferreira Gullar)*

MIJ HA RAIJ HA*(Rita Ribeiro-Lourenço)***MAIJ HÃ DE CARIJ AVAL***(Luiz Bonfá-Antonio Maria)***MODIJ HA***(Sérgio Bittencourt)***MORMAÇO***(João Roberto Kelly)***IJ ÃO SEI***(Francisco Alves-Orestes Barbosa)***IJ EGUE***(Adelino Moreira-Enzo de A. Passos)***IJ ÚMERO UM***(Benedito Lacerda-Mário Lago)***OUÇA***(Maysa)***OIJ TEM, AO LUAR***(Catúlio da Paixão Cearense)***OUTRA VEZ***(Isolda)***O LEIJ ÇO DELA***(Alvares de Azevedo)***O MUI DO É UM MOIJ HO***(Cartola)***O QUE TIJ HA QUE SER***(Antônio Carlos Jobim-Vinicius de Moraes)***PASSATEMPO***(Roberto Carlos-Erasmo Carlos)***POR CAUSA DESSA CABOCLA***(Ary Barroso-Luiz Peixoto)*

PRELÚDIO PRA I IJ AR GEI TE GRAI DE

(Luiz Vieira)

PALAVRAS AMIGAS

(Klécius Caldas-Armando Cavalcante)

PRA DIZER ADEUS

(Edu Lobo-Torquato I eto)

PROPOSTA

(Roberto Carlos-Erasmo Carlos)

PRECE AO VEI TO

(Gilvan Chaves-Fernando Luiz-Alcir Pires Vermelho)

PRECE AO LUAR

(José Barra Sobrinho)

PROFESSORA

(Benedito Lacerda-Jorge Faraj)

PRA VOCÊ

(Silvio Cesar)

POR QUEM SOI HA AI A MARIA

(Juca Chaves)

PAZ DO MEU AMOR

(Luiz Vieira)

PEI SAI DO EM TI

(Herivelto Martins-David I asser)

PRESSEI TIMEI TO

(Elton Medeiros-Herminio Bello de Carvalho)

POR CAUSA DE VOCÊ

(Dolores Duran-Tom Jobim)

POEMA DO ADEUS

(Luis Antônio)

PRECOI CEITO

(Antônio Maria-Fernando Lobo)

QUAI DO A I OITE DESCE*(José Maria de Abreu-Francisco Mattoso)***QUASE***(Mirabeau-Jorge Gonçalves)***QUASE QUE EU DISSE***(Silvio Caldas-Orestes Barbosa)***QUEIXUMES***(I oel Rosa-Henrique Brito)***QUERO VOLTAR A SER FELIZ***(Saint Clair Senna)***RASGUEI O TEU RETRATO***(Cândido das Ives)***RECORDAÇÃO DE COI SERVATÓRIA***(Luiz Gonzaga Pinto Magalhães)***RISQUE***(Ari Barroso)***ROSA***(Pixinguinha-Otávio de Souza)***RUA DAS FLORES***(José Borges de Freitas I etto)***SAMBA EM PRELÚDIO***(Bader Powell-Vinicius de Moraes)***SEREI ATA DO ADEUS***(Vinicius de Moraes)***SAI TA***(Freire Junior)***SEPARAÇÃO***(José Augusto-Paulo Sérgio Valle)***SAUDADES DE OURO PRETO***(Antenógenes Silva-Edmundo Lins)*

SAUDADES DE MATÃO*(Jorge Galatti-Raul Torres)***SE ELA PERGUI TAR***(Dilermano Reis-Jair Amorim)***SEU CORPO***(Roberto Carlos-Erasmo Carlos)***SERESTA***(Maria Marta)***SORRIS DA MIH HA DOR***(Paulo Medeiros)***SEM MAIS ADEUS***(Francis Hime-Vinicius de Moraes)***SEREI ATA***(Silvio Caldas-Orestes Barbosa)***SERTAÍ EJA***(René Bittencourt)***SÚPLICA***(José marcílio-Otávio Gabus Mendes-Déo)***SIH FOI IA A MATA***(Adelino Moreira)***SUBURBAI A***(Silvio Caldas-Orestes Barbosa)***TARDE FRIA***(Poly-Henrique Lobo)***TERI URA AI TIGA***(J. Ribamar-Dolores Duran)***TEUS CIÚMES***(Lacy Martins-Aldo Cabral)***TORTURAI TE IROI IA***(Silvio caldas-Orestes Barbosa)*

TUA CAI ÇÃO*(Ted Moreno)***ÚLTIMA II SPIRAÇÃO***(Peterpan)***ÚLTIMO DESEJO***(I oel Rosa)***UM I OVO CÉU***(Fernando Cesar-Ted Moreno)***UMA SAUDADE A MAIS, UMA ESPERA I ÇA
A MEI OS***(Silvino I eto-Carlos Moraes)***ÚLTIMA ESTROFE***(Cândido das I eves)***UMA GRAI DE DOR I ÃO SE ESQUECE***(Antenógenes Silva-Ernani Campos)***VALSI I HA***(Chico Buarque-Vinicius de Moraes)***VESTIDO DE LÁGRIMAS***(Silvio Caldas-Orestes Barbosa)***VOCÊ***(Roberto Carlos-Erasmo Carlos)***VIAGEM***(João Aquino-Paulo Cesar Pinheiro)***VOLTA***(Lupicínio Rodrigues)***VOLTA***(Mário Lopes de Castro)*

A1 EXO 2

Repertório apresentado no projeto *Chão de Estrelas* no dia 25 de outubro de 2008.

REPERTÓRIO

Zé Ponte (Lupiscínio Rodrigues/Felisberto Martins)
 A partida (Jair Amorim/Evaldo Gouveia)
 Marcas do passado (Homero Ferreira)
 Que homem é esse? (Martinha/César Augusto)
 Que sejam bem-vindos (Cartola)
 Lábios de mel (João Vilaça Jr/Nage)
 Serra da boa esperança (Lamartine Babo)
 Louco (Wilson Batista/Henrique de Almeida)
 O boêmio nunca partiu (Humberto Silva)
 Dá um tempo pra nós (Alberto Gino)
 Seresteiro vagabundo (Adílio Silveira/Marciano Correia)
 Viagem (João de Aquino/Paulo César Pinheiro)
 Lábios que beijei (J. Cascata/Leonel Azevedo)
 Nem eu (Dorival Caymmi)
 Um momento ao luar (Taisinho/Wanderley Silva)
 Canção de manhã feliz (Haroldo Barbosa/Luiz Reis)
 Tempo de seresta (Raul Sampaio)
 Chão de estrelas (Sylvio Caldas e Orestes Barbosa)

CANTORES

Antônio Soares
 Therezinha Fiúza
 Zezinho Corrêa
 Cidinha Corrêa
 Luiz Rangel
 Glorinha
 Taisinho
 Katharina dos Reis
 José Carlos Rocha
 Therezinha Fiúza
 Zezinho Corrêa
 Cidinha Corrêa
 Luiz Rangel
 Glorinha
 Taisinho
 Katharina dos Reis
 José Carlos Rocha
 Todos

Repertório apresentado no projeto *Chão de Estrelas* no dia 22 de novembro de 2008.

REPERTÓRIO

Dois Amores (Adelino Moreira)
 As rosas não falam (Cartola)
 Modinha (Sérgio Bittencourt)
 Pergunte a você (Fernando César)
 Tenho ciúmes de tudo (Waldir Machado)
 Por que fui me aposentar? (Fanny Zereman)
 Levar-me contigo (Dolores Duran)
 Beija-me (Roberto Martins e Mário Rossi)
 Separação (José Augusto e Paulo Sérgio Valle)
 Na cadência do samba (Ataulfo Alves e Pedro Gesta)
 O trovador (Jair Amorim e Evaldo Gouveia)
 Suave é a noite (vrs. Moacyr Franco)
 Emoções (Roberto Carlos e Erasmo Carlos)
 Mexe-Mexe (Nazinho e Altair Menezes)
 Mulher (Custódio Mesquita e Mario Lago)

CANTORES

Antonio Soares
 Bete Cunha
 Roberto Alves
 Sônia Márcia
 Reinato
 Fanny Zereman
 Mário Vera
 Janet Assumpção
 Télió Santos
 Bete Cunha
 Roberto Alves
 Sônia Maria
 Reinato
 Fanny Zereman
 Mário Vera

Lamentos (Pixinguinha e Vinicius de Moraes)
Naquela Mesa (Sérgio Bittencourt)
Niterói (Therezinha Fiúza)

Janet Assumpção
Télio Santos
Todos