



# Muito além da serenata: a seresta como pervivência da lírica trovadoresca

Felipe Ziliotto RECAMAN <sup>i</sup>

<https://orcid.org/0000-0002-0248-848X>

Ronald Ferreira da COSTA <sup>ii</sup>

<https://orcid.org/0000-0002-4143-859X>

## Resumo

No panorama cultural brasileiro, a canção compõe parte vital das produções culturais, bem como das investigações acadêmicas relacionadas ao fenômeno. Apesar dessa importância, ficaram de lado as investigações sobre a seresta (gênero de música popular com enfoque no conteúdo amoroso), principalmente pelo relativo esquecimento que sofreu. Nesse sentido, o presente artigo busca retomar esse tipo de canção, contextualizá-lo em relação à produção lírica amorosa no ocidente, retomar seu desenvolvimento histórico e apresentar uma breve análise sobre a manutenção temática das canções de amor que são (e podem ser) consideradas repertório de seresta. Para isso, procedeu-se a uma breve retomada da literatura trovadoresca, da história da canção urbana portuguesa e brasileira, do surgimento e da cristalização da serenata-seresta no Brasil, incluindo considerações sobre o conteúdo do repertório coletado e indagações sobre a construção das “tradições” seresteiras, sob a perspectiva de Hobsbawm. Destaca-se que o fio condutor para a manifestação lírica sob este gênero não respeita definições concretas, mas uma visão social do que se considera amor no momento em que se recorta o gênero analisado.

**Palavras-chave:** Seresta; Canção de amor; Tradições; Lírica.

## Far beyond the serenade: the serenade as echoes of medieval Lusitanian lyricism

**Abstract:** In the Brazilian cultural panorama, the popular songs are known as a vital part of the cultural productions, as well as academic investigations related to the phenomena. Despite this importance, the investigations about the seresta (popular genre of songs focused on love) were relegated, mainly because of a certain forgetfulness the genre suffered. Because of this, this article aims to retake this type of songs, contextualize it in regards to the occidental lyrical production, recapture its historical development and presentate a short thematic analysis of the love songs that are (and can be) viewed as seresta repertoire. For this, it was made a short resume of the troubadour literature, of the history of the Portuguese and Brazilian popular songs, as well as the emergence of the serenata-seresta in Brazil, in addition to considerations regarding the contents of the repertoire focusing the construction of the “traditions”, under Hobsbawm’s perspective. It is important to highlight that this genre of popular songs does not respect concrete definitions, but it prioritizes a certain social vision about what is considered love in the moment analyzed.

**Keywords:** Seresta; Love songs; Traditions; Lyric.

<sup>i</sup> Graduado em Letras Vernáculas e Clássicas, Universidade Estadual de Londrina (UEL), Paraná, Brasil. e-mail: ziliottofelipe.f@gmail.com

<sup>ii</sup> Professor Doutor de Estudos Literários, Instituto Federal do Paraná (IFPR), campus avançado de Astorga, Paraná, Brasil. e-mail: ronald.costa@ifpr.edu.br

A prática de dedicar homenagens musicais à pessoa amada não é recente no panorama cultural da humanidade, como o ato de cantar os afetos, principalmente aqueles direcionados ao par amoroso, tanto em busca da concretização do relacionamento quanto sobre o lamento pelo fracasso. Nesse sentido, é relevante destacar que a cultura ocidental, ao longo de quase todo seu desenvolvimento, tem uma parte relevante de seu constructo pautada na expressão lírica desses sentimentos.

Esse processo assumiu as mais diversas formas, mas foi com a invenção do amor na literatura trovadoresca que essa prática cristalizou-se literariamente, e assim foi delineado o conceito de amor, muito próximo à forma como o conhecemos hoje. De acordo com Octávio Paz, foram os trovadores, com o amor cortês, que elevaram esse sentimento a um “ideal de vida superior” (1994, p. 69) a partir do qual já nem a reprodução da raça nem o prazer erótico eram o foco, mas a apreciação estética do ser amado, logo, tornando-se objeto das representações mais elevadas em literatura: a lírica.

Nesse mesmo sentido, Carlos Garcia Gual (1997), imbuído do objetivo de desvendar as origens desse *fin'amor*, contextualiza, na transição entre os séculos XI e XII, a formação de proeminentes cortes feudais, sobretudo as de Aquitânia e Bretanha. Numa sociedade menos entregue às vicissitudes bélicas, a alta nobreza cavaleiresca encontra na liturgia suas leis e na literatura uma estilizada representação de sua imagem, e o amor passa a ser uma das maiores benesses desta classe. Assim, o adágio “o amor é uma invenção do século XII”, parece não ser inapropriado. Os pares amorosos Ginebra e Lancelot, Eric e Enide, Tristão e Isolda não nos deixam margem a dúvidas quanto à alteração do *ethos* cavaleiresco - compare-se a rude virtude bélica de um conde Roldão com a afetação amorosa de Lancelot ou Tristão: enquanto o primeiro, herói épico, é inabalável em sua cristandade, sendo sua única expressão do amor aquele devoto a seu senhor natural, Carlos Magno, e nenhum verso destina a sua prometida Alda, Lancelot infringe os próprios mandamentos cristãos por amor à Ginebra, e por isso é punido com a malograda busca pelo graal; e Tristão, o mais das vezes, negligencia suas obrigações cavaleirescas, por amor a Isolda.

Para compreender como o amor dessas primeiras novelas europeias, que renovaram a sensibilidade do ocidente medieval, chegou à canção, propomos uma breve consideração acerca da natureza desse fenômeno e de sua origem: “*Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ*



*λόγος*<sup>2</sup>. Assim, enquanto a palavra é a criação e o grande instrumento da razão, a música nos fala por sons, é a sensibilidade inefável. A comunhão desses dois fenômenos acompanha a história da humanidade e, talvez, sua mais pura expressão seja a melopeia litúrgica que brotou nas profundezas do ser humano, em sua porção divina, assim, o verbo que antes era uma ideia criou forma através do canto e, desse modo, esse *melos* fala-nos do retorno ao essencial (VIRET, 2015, p. 14). Trata-se do canto de Solesmes, mais conhecido como canto gregoriano, mas que, para se fazer justiça histórica, devemos nos referir à cantilação franco-romana, *cantus planus*, ou, no português arcaico, o cantochão do período carolíngio<sup>3</sup>.

A partir deste modelo de cantilação litúrgica e o do culto mariano com as cantigas de Santa Maria de Alfonso X, o rei sábio, os trovadores provençais rapidamente substituíram a imagem da virgem e das vidas de santos à imagem mundana do amor cortês na forma da *canço*, por contrafacção<sup>4</sup>. Sobre isso, escreve Martín de Riquer: “*La canción amorosa se sirvió, ‘a lo humano’, de una serie de conceptos religiosos (...) Todo ello no se aparta de lo que en los siglos XII y XIII se siente respecto a ‘Nuestra Señora’, profundamente feudalizada*” (Riquer, 2012, p. 99).

Assim, a devoção à virgem passa a ser uma devoção à *Domna*, a quem o trovador ou jogral jamais alcançará, sendo ele, senão itinerante (no caso do jogral), um mero vassalo. Esse fenômeno românico, que é a lírica trovadoresca dos séculos XII e XIII, determinou toda a perspectiva da cultura ocidental, como expressão literário-musical do amor romântico, muito antes e para muito além do movimento programático de Schiller: trata-se de um fenômeno *pervivente* nas nossas canções, ou como definirá Hobsbawm: trata-se de um *costume* humano de unir cantares (o retorno ao essencial de Viret) com a devoção à pessoa amada.

<sup>2</sup> “No princípio era o verbo” (João, 1: 1).

<sup>3</sup> A atribuição da instituição do canto “gregoriano” ao sumo pontífice Gregório I, que governou a Igreja romana no final do século VI, não é senão um equívoco originado de sua primeira biografia, datada do século IX. Esta longa tradição litúrgica tem início no reinado de Pepino, o Breve, num esforço de levar a forma litúrgica romana à Gália franca, com um acordo entre Pepino e o papa Estevão II, em meados do século VIII, por unificação da cristandade - aproximação de que muito se beneficiará o herdeiro de Pepino, Carlos Magno. Para mais informações acerca das origens do Canto Gregoriano, *vide* Jacques Viret (2015).

<sup>4</sup> *Contrafacta* é uma imitação exata de padrões métrico-melódicos a fim de promover um novo texto numa estrutura já conhecida - uma prática muito comum entre os trovadores. Para este tema e sua aplicação nos códices de Alfonso X, *vide* Rossell, A. (2004).



Temos preservado o nome de cerca de 350 trovadores em 2542 composições, por convenção da crítica especializada<sup>5</sup>, mas este universo restrito de produção parece irrestrito no alcance e em seus desdobramentos históricos. Acreditamos que é a partir desta perspectiva diacrônica, portanto, que devemos olhar para as primeiras representações da serenata, propriamente dita, também enquanto material lírico-literário.

A fim de compreendermos, antes, o contexto desta produção cultural já na forma “serenata”, sigamos com o crítico José Ramos Tinhorão, que ressalta que, nas obras de Gil Vicente, a prática de declamar textos líricos com acompanhamento musical já era retratada (TINHORÃO, 1998, p. 22). Apesar do contexto cômico em que essa situação se desenrola no auto<sup>6</sup>, o cantar da personagem Aires já nos indica, nos versos iniciais, o contexto em que a serenata tipicamente se desenvolve: “*Se dormis doncella, / despertad y abrid (...)*”. Na diegese, essa personagem posta-se à porta da mulher amada e procura chamar-lhe a atenção por meio de um cantar, em que a convida para fugir com ele em prol das venturas de amor (VICENTE, 2018, p. 11).

Cabe notar que essa cena Vicentina prevê, mas não configura, nem a serenata em seu sentido típico nem o tipo de canção que primariamente se canta durante esses eventos: a modinha. Cabe, pois, avançar historicamente a fim de definir tanto um quanto outro, para chegar-se devidamente à seresta. Nesse sentido, Carlos Ernest Dias faz uma importante retomada da modinha enquanto pedra de toque para o cancionário nacional. Segundo o autor, citando Edilson de Lima, a modinha foi o resultado musical das tendências iluministas no final do século XVIII, as quais fizeram surgir também o *Lied*, a *Arietta* e a *Ballad*. Essas novas invenções musicais buscavam atender às tendências seculares e pequeno-burguesas nos respectivos países (LIMA *apud* DIAS, 2018, p. 238), quais sejam, a Alemanha, a Itália e a França.

Paulo Castagna, musicólogo, ressalta que o desenvolvimento da modinha portuguesa teve um capítulo à parte sob os cuidados de um brasileiro, o poeta Domingos Caldas Barbosa, que, segundo o autor, foi o “introdutor nos salões lisboetas de um gênero particular de canção: a moda brasileira” (CASTAGNA, 2003, p. 2). De acordo com o autor, estas se destacaram porque, conforme relatos do século XVIII:

<sup>5</sup> Vide a irrepetível obra de conjunto de Martín de Riquer (2012), com comentários, transcrições e traduções de 371 dessas composições, além das “vidas” dos trovadores.

<sup>6</sup> O autor menciona o auto *Quem tem farelos?*



A novidade, nas modas brasileiras, em relação às portuguesas: os assuntos amorosos, tratados com ousadia e permissividade. No aspecto melódico, entretanto, pouco deveriam diferir das modas em uso, mantendo as melodias derivadas das árias e duetos operísticos (CASTAGNA, 2003, p. 3).

Percebe-se, pois, que a tendência amorosa nos cantares populares foi se consolidando a despeito dos moralismos, e justamente para combatê-los, visto que não havia revolução formal (musical ou poética), mas conteudística. Essa leitura ratifica a análise de gênese mista de Tinhorão, quem também decide pela dupla formação da canção popular portuguesa (logo, brasileira): o beletrismo pequeno-burguês (ou seja, com a manutenção estrutural) e os temas populares. Mais tarde, a cultura popular no contexto brasileiro avançou também com sua influência na instrumentação e no conteúdo, como se verá adiante.

Em relação à serenata, o flautista Carlos Poyares é bastante ilustrativo em relação à origem do costume no Brasil. Na contracapa de seu disco *Brasil seresta*, o músico resume:

Grupos de músicos, saindo das festas, detinham-se às janelas de suas pretendidas, para cantar e tocar madrugada a dentro. Esse costume boêmio (...) nós herdamos, como tantos outros, da Península Ibérica. E passou a denominar-se de seresta, serenata ou sereno. As primeiras serestas, no Brasil, fizeram-se muito antes do lampião de gás, à luz da lua, na segunda metade do século XIX. (POYARES, 1974, sem página).

Conforme Tinhorão (1998), foi esse o substrato que fundamentou, já durante o Romantismo, uma música popular e urbana. Isso pois foi a aliança concreta dos já citados interesses pequeno-burgueses com a música das camadas mais baixas da sociedade, assim criou-se uma primazia pelas modinhas, enquanto canção-amálgama de realidades, e pela serenata, enquanto evento literário-musical.

Eis, pois, o sentido primeiro da serenata, um evento literário-musical no qual o amante declama textos de cunho amoroso, principalmente com intenções galanteadoras, geralmente sob as janelas da casa na qual a pessoa amada reside, e sob a luz do luar. Foi essa, inclusive, a acepção que Mário de Andrade usou em seu *Dicionário Musical Brasileiro*: “Serenata: Execução de trechos musicais depois do anoitecer. Termo derivado de sereno, foi empregado também como serenada” (ANDRADE, 1989, p. 470). De Souza (2010, p. 3), por sua vez, ressalta que no mesmo sentido vai o *Dicionário Grove* (relacionado aos termos musicais): “Serenata: O termo



originalmente significava uma saudação musical, geralmente realizada fora das portas, à noite, para uma pessoa amada ou uma pessoa de valor.”

### **Serenata e seu desenvolvimento no gênero seresta**

É nesse contexto que a serenata se populariza em terras brasileiras e que a modinha se configura enquanto canção popular de preferência das camadas urbanas, dadas as razões supracitadas. Nesse sentido, tal evento de relevância cultural possui lugar de destaque na vida literário-musical das camadas ilustradas. Assim, como ressalta Tárík de Souza (*apud* SANTORO, 2011, p. 130), a serenata acabou considerada um “estado de espírito da música brasileira”, pois nela casaram-se os interesses culturais com a tendência lírico-romântica herdada desde os tempos trovadorescos, permitindo assim, ao brasileiro médio, a expressão de seus sentimentos elevados com a música de gostos populares.

Essa prática, naturalmente, chegou até a era do rádio e, devido à sua popularidade, as emissoras procuraram adaptá-la para o formato novo, a fim de que pudesse ser transformada em produto de transmissão. Saem de cena os encontros informais, o luar, a amada pessoalizada; emula-se a instrumentação e retomam-se as canções a fim de transmitir em série os cantares preferidos da audiência. Essa nova realidade acabou alterando irremediavelmente o objeto; entende-se, então, que não se tratavam mais de serenatas (pois não mais sujeitas às condições originais), mas de serestas (os produtos); deixam-se os “serenatistas” com seus violões nas calçadas, entram em cena os conjuntos regionais e os seresteiros. Essa discriminação dos termos, diferente do que ressalta Poyares, por exemplo, é aqui adotada para diferenciar o evento espontâneo do gênero fonográfico, tendo em vista que as condições da performance influem de maneira decisiva sobre o objeto performado, sendo necessário, então, compreender essa diferença fundamental entre a serenata típica e a seresta enquanto gênero musical (como se pretende neste artigo). Como bem ressaltou Falbo (2010):



A canção é encarada no presente artigo como uma forma expressiva que produz significados de uma maneira específica, na qual todos os seus elementos constitutivos (letra, melodia, acompanhamento instrumental, performance etc.) guardam uma relação dinâmica. Deste modo, o texto não pode ser dissociado da melodia (ou mesmo da ausência desta), assim como ambos não podem ser considerados de maneira abstrata, mas em sua interação plena no momento da performance, seja ela presencial (em uma apresentação ao vivo) ou mediatizada (capturada e transmitida por meios tecnológicos) (FALBO, 2010, p. 219).

É a partir desta perspectiva que se busca definir a seresta enquanto um gênero destacado das suas motivações performáticas primeiras. Apesar de compartilharem diversas características comuns (o que é natural), essa mudança propiciada pela rádio retira muito da espontaneidade dos encontros de serenata. O amor que se canta, nesse novo contexto, acaba plastificado pelas ondas de transmissão. Chega-se a um novo nível estético: se na literatura trovadoresca canta-se para uma amada sabidamente impossível, o texto seresteiro é cantado para uma que sequer tem rosto.

A biografia de Jacob Pick Bittencourt, o Jacob do Bandolim, é muito elucidativa quanto a esse processo de transformação do gênero. Tendo começado sua vida musical quase concomitantemente à popularização da rádio, os relatos do músico são um registro ímpar sobre essa nova forma de organização da vida cultural do Rio de Janeiro (então capital política e cultural do país). No texto de Gonçalo Júnior, *Um coração que chora: Jacob do Bandolim* (SILVA JÚNIOR, 2020), é relatado como as rádios configuraram-se rapidamente como protagonistas da vida musical carioca (e de certa forma nacional), tendo em vista que, nas principais emissoras, as atrações musicais naquela época as bandas de música (como a famosíssima Banda da Casa Edison), os conjuntos de choro e as canções romântico-amorosas, sempre ao vivo, procuravam conquistar a audiência pelas tendências, como todo produto da Indústria Cultural. Esse contexto de efervescência cultural foi perfeito para a manutenção das tendências líricas burguesas com a música popular que vinha definindo a seresta desde o começo do século XIX, agora transfigurada e impulsionada pela divulgação possível nas rádios. Esse ambiente permitiu um encontro mais intenso, então, entre os poetas compositores, os intérpretes e os músicos do conjunto regional (SILVA JÚNIOR, 2020), bem como permitia uma avaliação mais concreta em relação à aceitação das obras, neste caso com os números de audiência, as cartas dos ouvintes e os pedidos pela repetição de certas obras.



Foi nessa época, também, que se consolidou o nome *Regional* para os grupos de música. Devido à condição periférica do Brasil, instrumentos de sopro deveriam ser importados a um alto custo, enquanto o que havia de acessível eram os violões, o cavaquinho, o pandeiro e, quando muito, uma flauta ou um saxofone (SILVA JÚNIOR, 2020, p. 111). Assim, a expressão “regionais” foi empregada porque esses grupos cumpriam, num primeiro momento, os requisitos para as apresentações de música nordestina nas rádios, mas passaram a ser considerados “tapa-buracos” à medida que foram se popularizando ao acompanhar calouros e grandes cantores (SILVA JÚNIOR, 2020, p. 112) e logo passaram a significar grupos instrumentais de apoio a cantores ou a solistas.

Foram esses, contudo, os grupos que começaram a definir a sonoridade da seresta do século XX, tendo em vista que trouxeram a característica plangente dos sons dos chorões mais antigos à sonoridade das rádios e das apresentações dos cantores. Assim, ao contrário das modinhas do século XIX que, conforme Kiefer, eram acompanhadas com piano, cravo e viola, até mesmo cantadas em coro (*apud* FRANCISCHINI 2010, p. 876), com a prevalência da viola sobre o piano na realidade brasileira (CASTAGNA, 2003, p. 9), na era do rádio, esses cantares regionais foram definidos pela sonoridade dos violões, do cavaquinho e da flauta.

Foi nesse contexto que os grandes representantes da seresta se alçaram à fama. Orlando Silva (o cantor das multidões), Carlos Galhardo, Nelson Gonçalves, Sílvio Caldas, Francisco Alves e tantos outros, bem como o momento em que o gênero se abriu estruturalmente para as demais manifestações lírico-musicais de seu tempo.

Percebe-se como todas essas alterações obedecem às condições estruturais do fazer musical à época, sendo elas a instrumentação, a escolha do repertório e a performance, principalmente; e a retomada desses tópicos permite-nos corroborar a tese de que o que ocorre é a *pervivência* de costumes literário-musicais (vindos desde os trovadores) agora sob a denominação de seresta. Não se pode afirmar que nesse momento histórico foi criada uma tradição (termo considerado superficial por Hobsbawm), apenas há a continuidade e a adaptação de costumes humanos, os quais acompanham o ocidente desde os séculos XII e XIII.



## A *pervivência* de um gênero guarda-chuva

Ainda nesse contexto de efervescência cultural, e devido à rádio permitir contato entre variados artistas, a seresta começou a compreender uma gama maior de gêneros. A convivência entre sambistas, músicos caipiras, nordestinos, os chorões e os seresteiros abriu portas para que novas influências acabassem aumentando o repertório das canções de seresta. Essa influência manifesta-se claramente nos grandes discos do gênero. Tome-se como exemplo o registro *Eterno seresteiro* (1970), de Orlando Silva (produzido por Jacob do Bandolim e acompanhado do Época de Ouro): além das canções líricas consideradas tradicionais<sup>7</sup> (Maringá, Misterioso amor, etc) há espaço para músicas bastante recentes e de autores desconectados do núcleo seresteiro, como Vinicius de Moraes e sua *Serenata do Adeus*, bem como de Sérgio Bittencourt, com sua *Modinha*<sup>8</sup>. O mesmo processo se manteve na adoção do repertório já no século XXI, como é possível observar no disco *Serestando* (2008) de João Macacão, que vai de Ary Barroso a Chico Buarque e Francis Hime. Os exemplos são variados, pode-se encontrar canções de sambas, choros cantados e até letras de clara influência caipira (como a *Guacyra* de Hekel e Camargo), mas que não são apenas sambas, nem apenas choros, nem outros gêneros simplesmente enxertados no disco; acabam transfigurados e colaborando para a composição de uma estética seresteira, ainda mais tendo em vista que a interpretação do cantor e a do regional “modelam” o material cantado.

Mais eclético ainda é o repertório do grupo Trovadores Urbanos - autodeclarados mantenedores da prática seresteira - que cantam desde Chitãozinho e Xororó até Anavitória, conforme divulgado no site do grupo<sup>9</sup>. Se eles de fato podem ser considerados mantenedores fidedignos do que se diz tradição ou apenas um ponto fora da curva no que se entende por seresta, não concerne a este artigo.

Essa abertura bastante larga do que se canta como seresta permite compreender que o gênero, em seu desenvolvimento, passou também a ser um termo guarda-chuva para músicas sentimentalmente afetadas, o que justifica a presença de

<sup>7</sup> Aqui considerado no sentido vulgar do termo, seja ele: o repertório comum, considerado básico para determinado estilo.

<sup>8</sup> O termo modinha, com o passar dos anos, também começou a ser utilizado como título para canções e poemas que buscavam retomar as tendências já citadas anteriormente. Temos modinhas de Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes, Cecília Meireles.

<sup>9</sup> <https://www.trovadoresurbanos.com.br/repertorio-brasileiro/>



artistas como as jovens do grupo Anavitória no repertório mencionado. A mesma tendência se mantém entre os mais conservadores. Na pesquisa sobre a seresta na cidade de Conservatória (considerada capital nacional do gênero) de Valéria Gomes de Souza, há nos anexos uma listagem do repertório praticado nas serestas em que é possível encontrar canções de variados gêneros, como as de Roberto Carlos (Jovem Guarda), Luiz Bonfá (Bossa Nova), Fagner (Pessoal do Ceará) e Cartola (Samba) (DE SOUZA, 2010, p. 112, 115, 114, 115, respectivamente)

Esse fenômeno pode ser facilmente compreendido ao pensar na gênese da serenata: se o fio condutor da escolha de repertório é o sentimentalismo amoroso e se é este o critério que move tanto o evento literário-musical quanto a constituição da seresta enquanto gênero musical, não seria de se espantar, então, encontrar hoje em dia canções do sertanejo universitário radiofônico. Cita-se, como exemplo, a seguinte canção interpretada pela dupla Matheus e Kauan:

Se é ser humano ou se é um anjo  
Diz aí, quero ouvir de você  
Eu nem sei se te mereço tanto  
Só queria saber  
Se é ser humano ou se é um anjo (MATTOS *et al.*, 2015)

Percebe-se, neste trecho, a mesma postura de adoração quase extra-humana da pessoa amada que se encontra em tantos e tantos registros dos seresteiros mais tradicionais. Observe-se este de Saint-Clair Senna:

Misterioso amor  
Eu fui sentir a noite inteira  
Nos lábios que beijei  
No sonho lindo que sonhei  
Misterioso amor  
Da sombra vaporosa que beijei  
E que se dissipou  
Num sonho que passou (SENNA, 1937)

Não havendo aquela idealização intangível característica de momentos do Romantismo, em ambos os trechos, a relação entre eu lírico é efetivada e a mesma postura de adoração se mantém. Esse tipo de adoração, tão comum, chega aos extremos de ultrapassar a própria adoração divina, como se pode observar na composição de Fernando César e Ted Moreno *Um novo céu*:



Ai! Se Deus do céu mandar  
 Que eu deixe de te amar  
 Humildemente eu digo  
 Perco o velho céu de Deus  
 Farei nos braços teus  
 Um novo céu contigo (CÉSAR, MORENO, 1960)

No mesmo viés, podem ser observadas as canções de “dor de cotovelo”. Longe de se opor às tendências amorosas que atuam na definição do repertório de seresta, essas canções de cunho melancólico reforçam essa perspectiva. O eu lírico, sofrendo pela não-realização de seus desejos, sublima as dores de amor. Observa-se claramente esse fenômeno na canção *Falsa felicidade*:

Foge de mim a esperança  
 Minh'alma triste se cansa  
 De tanto te amar em vão

Sigo o destino traçado  
 A sofrer fui condenado  
 Só porque fazes questão

Fingindo amor, me enganaste  
 E por fim tudo levaste  
 Deste que foi teu cantor

E na canção hoje choro  
 Choro só porque te adoro  
 Serpente em forma de flor

Só resta agora a saudade  
 Da falsa felicidade  
 Que o teu olhar me negou

O teu olhar cristalino  
 Que para mim foi divino  
 Mas que meus sonhos matou

Palhaço hoje sou do mundo  
 E o meu desgosto é profundo  
 Porque não posso esquecer  
 Quem, por prazer, me envenena  
 Quem, por prazer, me condena  
 A eternamente sofrer ! (MEDEIROS, 1938)

Numa das mais célebres canções de Bernart de Ventadorn - “*generalmente considerado el mejor de los trovadores y uno de los más altos poetas amorosos de todos los tiempos*” (Riquer, *op. cit.*, p. 346) - percebemos como os oito séculos e a intercontinental distância que o separam de das dores de cotovelo seresteiras são reduzidos a mera casualidade ante tamanha semelhança:



I

*Lo tems vai e ven e vire  
per jorns, per mes e per ans,  
et eu, las!, no'n sai que dire,  
c'ades es us mos talans.  
Ades es us e no's muda,  
c'una'n volh e'n ai volguda,  
don anc non aic jauzimen.  
(...)*

IV

*Ja mais no serai chantaire  
ni de l'escola N'Eblo  
que mos chantars no'm val gaire  
ni mas voutas ni mei so;  
ni res qu'eu fassa ni dia,  
no conosc que pros me sia,  
ni no'i vei melhuramen (Riquer, op. cit., p. 353-354)<sup>10</sup>*

Seguindo esta tradição temática, perceberemos como ela transita entre o cânone mais valorizado e o gosto popular. Assim, na *Serenata do Adeus*, de Vinícius de Moraes, já citada, lemos:

Crava as garras no meu peito em dor  
E esvai em sangue todo o amor  
Toda desilusão  
Ai, vontade de ficar mas tendo que ir embora  
Ai, que amar é se ir morrendo pela vida afora  
É refletir na lágrima um momento breve  
De uma estrela pura  
Cuja luz morreu  
Numa noite escura  
Triste como eu (MORAES, 1953)

O que também, por outro lado, mais afeito ao gosto popular, pode ser encontrado na seguinte canção interpretada pela dupla Henrique e Juliano:

Sinto um silêncio e um vazio, bate o desespero  
Não vejo a hora de você voltar  
E no espelho ainda tem escrito em vermelho  
Dentro de um coração, tô indo embora... (HUGO, s/d)

---

<sup>10</sup> O tempo vai e vem e vira / por anos, meses e dias / e eu, desgraçado! o que dizer não saberia / pois sempre é a mesma minha fantasia. / Sempre é igual, não muda a vida / pois uma a quero e me foi querida / da qual nunca tive regozijo // Cantar eu nunca mais queria / nem na escola do Eblo / pois de nada serve minha cantoria / nem meus versos nem minha melodia / nem nada que eu faço, nem nada que eu digo / o que me seja proveitoso, não consigo / e melhora eu não diviso (trad. nossa).



Ainda, retomando o citado repertório disponibilizado pelo grupo Trovadores urbanos, encontra-se a mesma presença de canções pessimistas, como em *Perdoa*, de Anavitória:

Eu errei  
 Eu deveria ter lembrado, eu sei  
 Não sei o que dizer, não foi por querer  
 Somente esqueci  
 Perdoa, que a mágoa amarga o peito  
 Amor, me perdoa, eu faço o que quiser  
 Amor, me perdoa, que a mágoa amarga o peito  
 Amor, me perdoa, perdoa (COSTA, 2019)

É possível perceber, então, que há um crescente em relação à abertura do gênero no que tange ao que se canta e que se chama de seresta. Se no começo as modinhas prevaleciam (forma e conteúdo), agora o que prevalece é o sentimento, muito ditado pelas necessidades de uma nova realidade social em torno do amor. Essa análise demonstra o domínio do material temático em detrimento de uma “pureza”. Como o fenômeno nasceu da confluência de interesses estéticos (a música pequeno burguesa) e da maior individualização do amor como tema popular, nada mais natural que as novas manifestações artísticas e novas realidades sociais acabem afetando o que se entende como o repertório próprio para a seresta.

Esse processo já se delineava claramente durante o advento do rádio e dos processos anteriormente descritos, com o contato de diferentes músicos e cantores. Agora, com o advento da internet e com a intensificação da obra musical como mercadoria, o repertório sofre esse alargamento temático e passa cada vez mais a investir numa instrumentação mais diversificada, em detrimento à roupagem musical tida como clássica ao gênero (violões, cavaquinho e flauta).

### **Considerações finais**

A partir dessas relações, e da hipótese de abertura em relação aos sertanejos radiofônicos citados, fica clara a tese de Hobsbawm da relativa oposição entre tradição e costume. Para o autor, a tradição é uma tentativa de continuidade superficial de um passado idealizado, é uma reação pautada na repetição de práticas. Por outro lado, o costume seria “motor e volante” das atividades sociais, seria como uma forma de parâmetro para a atuação no *socius*, não sendo coercitivo nem definidor (HOBSBAWM, 1984, p. 10). Não se pode falar, então, de uma tradição seresteira, tendo



em vista que não há institucionalização simbólica das práticas, não há uma obrigatoriedade de repertório, de instrumentação, de local para o encontro, não há um rito definido para os cantores, o que há são certas convenções (costumes) que orientam os encontros. É partir disso que não se pode ver com maus olhos a abertura do gênero aos produtos da indústria cultural, como se viu no repertório do grupo supracitado, visto que a necessidade de enquadrar uma ‘tradição’ vai justamente ao contrário de todo o desenvolvimento da prática desde as manifestações trovadorescas, visto que se ressalta a espontaneidade das produções.

Por outro lado, Don Ramón Menéndez Pidal (1959) e depois seu continuador, Diego Catalán (1969), já havia proposto os conceitos de “abertura” e “conservadorismo” ao analisar a *pervivência* dos romances ibéricos - um gênero literário de tradição oral, que poderíamos situar na transição entre a lírica trovadoresca e as serestas que ora nos ocupam. Assim, segundo o destacado filólogo folclorista, o conservadorismo seria a capacidade de retenção de uma memória coletiva que conserva através dos séculos os menores detalhes de uma matéria remotamente pretérita, e a abertura, por sua vez, a habilidade de recriação do costume de expressão oral de modo a conferir a ela uma perene atualidade. Desse modo, por tais princípios e *pervivência*, operando por supressões, acréscimos e modificações convenientes, não se desconfigura a tradição e nem se perde, na matéria proposta, o vínculo com o coetâneo. Há, desse modo, uma sutileza e uma inteligência coletiva em operar essas tradições orais. Aplicada esta reflexão ao nosso objeto, fica-nos claro que a seresta, enquanto matéria lírico-literária, é sempre conservadora, encontrando em sua forma e transmissão as aberturas necessárias a sua *pervivência*.

Nesse sentido, podemos perceber como a seresta não é uma tradição estritamente nacional ou recente; não é, também, um evento rígido, como o é uma missa. É, antes, um costume longo e uma manifestação popular cuja forma é ditada pelo regime do gosto dos participantes e os sabores dos tempos. Essa distinção é fundamental para compreender o fenômeno sob uma perspectiva adequada, diacrônica. Assim, sentenciar que haja pobreza lírica quando se canta a dupla de jovens do Tocantins (e tal impostura crítica já é, em si, questionável) significa ignorar que há o atendimento - o “conservadorismo” - de um costume *pervivente* de atender aos interesses emotivos por meio de um cantar dedicado.



Sob este prisma, a seresta mostra-se muito interessante para a análise, visto que abarca em si tanto o conservadorismo dos ideais já mencionados na literatura trovadoresca, como a devoção à *Domna* e a transposição de um discurso divino a serviço das necessidades amorosas, como a abertura, como pode ser vista no trecho de *Um novo céu* supramencionado (desafiar os desígnios divinos por amor). Mais do que manter à força práticas líricas benquistas pelas camadas letradas, a canção de seresta procura sumamente utilizar-se de tudo o que há à disposição para que o sentimento seja transmitido. Essa tendência de amalgamar realidade temporalmente distanciadas, mas tematicamente tão relacionadas, deixa clara a ideia de que o amor cortês acabou por definir toda a ideia de amor da posteridade, ou como disse Gual:

Os escritores deste período, os trovadores primeiro e os romancistas depois, souberam abrir um caminho a toda a literatura europeia posterior e criar uma tradição 'romântica' com um molde e com ideais que persistirão em diversas formas e suscitarão extensos ecos (GUAL, 1997, p. 57)

O fato novo é que a canção de seresta, desde a época das serenatas até o que se chama de seresta nos dias de hoje, pode ser vista como um sintoma das visões sobre amor que se tem socialmente, conjugando tanto as formas cristalizadas em literatura quanto as maneiras correntes de encarar o relacionamento amoroso, tendo em vista que o costume também acaba alterado pela realidade social, como vimos com Hobsbawm (*op.cit.*) e Menendez Pidal (*op. cit.*) e Diego Catalán (*op. cit.*).

Também neste sentido, como bem ressalta Mendonça (2017), sob uma perspectiva da performance, o ponto alto de uma seresta não é seu atendimento (ou não) a determinados parâmetros, mas:

a unidade comunal. É a seresta-rio que corre para o mar. Se esse caminho for encontrado há de ser prazeroso o tempo compartilhado no venturoso rito seresteiro. Aí certamente os sorrisos se abrirão, as vozes ganharam mais e mais corpo acordando a terra e as mãos hão de espalmar aplausos em gratidão ao sucesso do rito. Por vezes aquele que empunha o pinho já nem precisa cantar, basta citar as pedras de repertório que todos cantam extasiados e é de uma beleza profunda assistir a festa enquanto se faz a festa ao pinho. (MENDONÇA, 2017, p. 13)

Ou seja, a participação comunal, que implica construção coletiva do fenômeno, não aceita delimitações outras que o gosto popular, assim, conforme este avança, agregam-se novas formas de se cantar o amor, aquelas que são socialmente aceitas para tal. A seresta, então, enquanto fenômeno literário-musical, compreende uma lente para compreensão dos entendimentos amorosos no tempo em que se faz a



seresta, antes dele e possivelmente como esse entendimento poderá ser compreendido no futuro. Assim, mais do que uma visão idealizada dos poetas de cada tempo ou programática sobre o amor, trata-se de uma visão social de um amor que os seresteiros materializam (seja sob o rótulo de canções românticas, seja na serenata *per se*), atualizam e reproduzem.

Fazendo uma distinção “*en líneas muy generales*” dos gêneros da literatura trovadoresca, Martín de Riquer cita os de conteúdo amoroso e o gênero de conteúdo moral-político, a que se denominavam “*cansó*” e “*sirventés*”, respectivamente. Para o gênero que nos interessa, vale ainda a distinção entre a *cansó* e o *vers*, para o quê, nos auxilia o trovador provençal Raimbaut D’Aurenga, do século XII:

*A mon ven dirai chansso  
ab leus motz ez ab leu so  
ez en rima vil’ e plana  
(...)  
Aissi mou  
un sonet nou  
on ferm e latz  
chansson leu,  
pos vers plus greu  
fan sorz dels fatz<sup>11</sup> (apud RIQUER, *op. cit.*, p. 50, grifo nosso)*

E, no mesmo sentido do trovador, o professor assevera: “*El vehículo más importante da poesía amorosa es la cansó*” (*idem*, p. 49). Assim percebemos como o gosto popular, mais afeito à *cansó* de versos simples que aos *vers* dos grandes poetas, é determinante na manutenção dessa matéria amorosa que, por sua vez, permeia toda a nossa tradição literária propriamente dita, ainda que *plus greu*. Negligenciar, portanto, esta dimensão de análise e as próprias canções, de motivos e temas *perviventes*, não contribui para a compreensão de nenhum fenômeno literário, do mesmo modo como não enriquece os cânones a sua mera distinção, aliás, os limita em sua apreensão.

Essas comparações, longe de quererem esgotar tematicamente o fenômeno, procuram explicitar uma das formas de manutenção da seresta enquanto gênero ao longo dos anos, responsável por sua *pervivência*: a temática do amor romântico. Outras formas de conservação, bem como outros exemplos desta mesma, devem ser devidamente investigados, pois acreditamos não ser supérflua esta abordagem

<sup>11</sup> A meu metro, chamarei canção / com suaves palavras e suave o som / é a rima vulgar e trivial / (...) / Assim se prova / uma toada nova / em que atei à chave / uma canção suave / pois verso mais abstrato / fazem os surdos de fato (trad. nossa).



diacrônica, nem academicamente desimportante o fenômeno: ao contrário, ante o exposto, concluímos este trabalho defendendo a tese de que é reducionista a abordagem da canção com pautas estritamente musicais, e de que os estudos literários já não podem prescindir deste costume, a que vimos chamando “lírico-poético”.



## Referências

ANDRADE, Mário De. **Dicionário Musical Brasileiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

CASTAGNA, Paulo. A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX. **Apostila do curso História da Música Brasileira**, 2003.

CATALÁN, D. **Siete siglos de romancero**. Madrid: Gredos, 1969.

COSTA, R. F. **La chanson de Roland**: Manuscrito Digby 23b. 2019. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2020.

COSTA, R. F. O cantar de Roldão: pelas veredas de uma tradição epigenética. **Boitatá**, Londrina, n. 28, ago.- dez. 2019a.

DE SOUZA, Valéria Gomes. **A seresta e a serenata nas cidades de Conservatória e Niterói, no estado do Rio de Janeiro**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO. 2010. p. 218.

DIAS, Carlos Ernest. A importância sociocultural da modinha para os estudos sobre a canção brasileira. *In*: CASTRO, Luciana Monteiro de; MEDEIROS, Marcos Vinícius (org.). SEMINÁRIO DA CANÇÃO BRASILEIRA DA ESCOLA DE MÚSICA DA UFMG, V, 2018, Belo Horizonte. **ANAIS**. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2018. p. 232-261.

FALBO, C. V. R. A palavra em movimento: algumas perspectivas teóricas para a análise de canções no âmbito da música popular. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.22, 2010, p. 218-231.

FRANCISCHINI, Alexandre. Modinha: As primeiras confluências entre o erudito e o popular na música brasileira. **Anais do SIMPOM**, n. 1, 2010.

GUAL, C. G. **El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII: el amor cortés y el ciclo artúrico**. Madrid: Ediciones Akal. 1997.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. Págs. 9-23.

MENDONÇA, T. B. P. de. Pequeno manual de como fazer uma seresta ou elementos para a definição de uma seresta ideal-típica. **Plural Pluriel**, v. 1, p. 1, 2017.

PAZ, Octávio. **A Dupla Chama – Amor e Erotismo**. São Paulo: Editora Siciliano, 1994.

PIDAL, R. M. **La chanson de Roland y el neotradicionalismo**: orígenes de la épica románica. Madrid: Espasa-Calpe, 1959.

RIQUER, Martín de. **Los trovadores**. Barcelona: Editorial Planeta S.A, 2012.



ROSSEL, A. **Llengua, identitat i estratègies de poder a l'Edat Mitjana europea**. Eurocongrés. 2000.

SANTORO, Peri. **A hermenêutica da performance musical: uma poética da interpretação da obra de arte**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ. 2011.

SILVA JÚNIOR, Gonçalo. **Um coração que chora: Jacob do Bandolim**. 1ª Ed. São Paulo: Noir. 2020.

TINHORÃO, José Ramos **História social da música popular brasileira**. São Paulo: 34, 1998.

VICENTE, Gil. **Quem tem farelos?**. São Paulo: Iba Mendes Editor Digital, 2018. Disponível em: <<http://ibamendes.org/Quem%20tem%20farelos%20ou%20Auto%20do%20Escudeiro%20-%20Gil%20Vicente%20-%20IBA%20MENDES.pdf>>. Acesso em: 31 out. 2021.

VIRET, Jacque. **Canto Gregoriano: uma abordagem introdutória**. Curitiba: Editora UFPR. 2015.

### **Discos consultados**

SILVA, Orlando. **O eterno seresteiro**. São Paulo: RCA Victor, 1970. 1 disco sonoro (34 min.). LP

MACACÃO, João. **Serestando**. São Paulo: Por do som produções artísticas, 2008. 1 disco sonoro (48 min.). Digital.

### **Músicas** (que não estavam contidas nos discos)

MATHEUS E KAUAN. **Ser humano ou anjo**. Brasília: Universal Music, 2014. (3 min.).

HENRIQUE E JULIANO. **Calafrio**. Brasília: Som livre, 2014. (3 min.).

ANAVITÓRIA. **Perdoa**. Brasília: Universal Music, 2019. Single (3 min.).

Recebido em 08 de novembro de 2021.

Aprovado em 27 de fevereiro de 2022.

