



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

FELIPE ZILLOTTO RECAMAN

**PLANGENTES RESSONÂNCIAS: A LITERATURA E A
MÚSICA DA SERESTA**

Londrina
2024

FELIPE ZILIOOTTO RECAMAN

**PLANGENTES RESSONÂNCIAS: A LITERATURA E A
MÚSICA DA SERESTA**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras – área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon

Londrina
2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de
Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Recaman, Felipe Ziliotto.

Plangentes ressonâncias: a literatura e a música das Serestas / Felipe Ziliotto
Recaman. – Londrina, 2024.
156 f.

Orientador: Luiz Carlos Santos Simon.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro
de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024.
Inclui bibliografia.

1. Seresta – Tese. 2. Canção – Tese. 3. Cultura popular – Tese. 4 Literatura –
Tese. I. Simon, Luiz Carlos Santos. II. Universidade Estadual de Londrina.
Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em
Letras. III. Título

CDU 82

FELIPE ZILIOOTTO RECAMAN

PLANGENTES RESSONÂNCIAS: A LITERATURA E A MÚSICA DA SERESTA

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras – área de concentração: Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Idemburgo Pereira Frazão Felix
Universidade do Grande Rio - UNIGRANRIO

Londrina, 25 de setembro de 2024.

DEDICO ESTE TRABALHO

à Sibeles Ziliotto;

à alma cuja brejeirice de esticar uma
tripa sobre um pedaço de madeira
deu-nos o “companheiro dileto”.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Sibebe, por tanto carinho e inspiração.

Ao Dino, ao Pixinguinha e ao Jacob; à Debora, ao Luiz Filipe, ao Rogério, ao Wilson e à Priscila; ao Osório, ao Fiuza, ao Guilherme, ao Fininho, ao Cícero, à Grazzi, ao Gustavo, ao Nycolas, à Ligia e ao Rodrigo; ao Reinaldo, ao Rampazzo, ao Henrique, ao Luiz Felipe, ao Vini, à Maria Luiza, ao Samuca, à Bethânia, à Silvia, ao Wellington e a todos os outros irmãos e irmãs de Choro.

Ao Orlando Silva, artista sem o qual este trabalho não haveria.

Aos camaradas: Ronald, cujo cuidado, tanto formativo quanto leitor, tanto colaborou; e Amir, cuja generosidade infinda mostra que a educação é processo ininterrupto.

A meu irmão de alma Arthur, pelo companheirismo e por permitir-me chamar de amigo uma pessoa tão admirável.

A meu orientador, Luiz Simon, pela empreitada deste trabalho e pelo apoio.

À Universidade Estadual de Londrina e às inúmeras rodas de choro que frequentei – pela formação e pelo contato com gente da mais fina feitura.

“La música es más que una mujer, porque de la mujer te podés divorciar, pero de la música no. Una vez que te casas, es tu amor eterno, para toda la vida y te vas a la tumba con ella encima”

Atribuído a Ástor Piazzolla

RESUMO

RECAMAN, Felipe Ziliotto. **PLANGENTES RESSONÂNCIAS: A LITERATURA E A MÚSICA DA SERESTA**. 2024. 156 f. Dissertação – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2024.

Apesar de ter configurado um importante elemento da história da cultura popular brasileira, a Seresta, uma forma de canção popular sentimentalmente afetada, sofreu de um profundo apagamento nas Academias e nos ouvidos. Mesmo sendo, na Era de Ouro do rádio brasileiro, uma das formas mais populares de canção urbana, pouco após seu apogeu, foi deixada de lado pelas massas e pelos pesquisadores da canção. Por isso, esta dissertação busca retomar esse fenômeno, contextualizá-lo historicamente no panorama da cultura popular brasileira, explicitar o modo como se realiza musicalmente (a partir dos discos mais representativos do gênero), analisar seu conteúdo e seus procedimentos literários, bem como analisar como algumas propostas de retomada da Seresta ocorrem no século XXI. Para isso, foram consultados autores ligados à historiografia da cultura popular (como Tinhorão e Didier), principalmente da Música, foram feitas análises e transcrições musicais de algumas faixas dos discos selecionados, e, por fim, descrições e análises das letras dessas canções, ligando-as a vertentes literárias temática e temporalmente próximas. Assim, foi possível identificar que a música das Serestas está profundamente ligada ao gênero instrumental Choro e que seu texto verbal apresenta influências do Romantismo, do Parnasianismo e do Penumbrismo literários.

Palavras-chave: Seresta; canção; cultura popular; literário.

ABSTRACT

RECAMAN, Felipe Ziliotto. Resonant Echoes: The Literature and Music of Seresta. 2024. 156 f. Dissertation – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2024.

Despite having shaped a significant element of Brazilian popular culture history, the Seresta—a form of sentimentally affected popular song—has suffered from profound neglect in academic circles and in public ears. Although it was one of the most popular forms of urban music during the Golden Age of Brazilian radio, shortly after its peak, it was overlooked by both the masses and song researchers. Therefore, this dissertation aims to revisit this phenomenon, contextualize it historically within the panorama of Brazilian popular culture, explain how it is musically realized (based on the most representative records of the genre), analyze its content and literary procedures, and examine how some attempts to revive the Seresta have occurred in the 21st century. To achieve this, authors connected to the historiography of popular culture (as Tinhorão and Didier), especially music, were consulted; musical analyses and transcriptions of selected tracks were conducted; and descriptions and analyses of the lyrics of these songs were performed, linking them to literary trends that are thematically and temporally close. Thus, it was possible to identify that Seresta music is deeply connected to the instrumental genre Choro and that its verbal text shows influences of Romanticism, Parnasianism and Penumbrism.

Key-words: Seresta; song; popular culture; literary.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1 COMO A SERESTA SURGE.....	19
1.1 DO QUE SE ENTENDE POR SERESTA.....	19
1.2 DA ORIGEM DA CANÇÃO URBANA E DO REPERTÓRIO DA SERENATA POR AFINIDADE TEMÁTICA: A MODINHA.....	20
1.3 RÁDIO E A "CRIAÇÃO" DA SERESTA.....	26
1.3.1 Sons Gravados, Produto Lançado.....	26
1.3.2 O Rádio Entra Nas Casas.....	27
1.4 FINALMENTE A SERESTA ENQUANTO UM GÊNERO INDEPENDENTE....	30
1.5 ORLANDO SILVA E SEU SUCESSO.....	32
1.6 SOBRE O CONCEITO HISTÓRICO DE SERESTA.....	36
1.6.1 Da Seresta em suas realizações.....	36
1.6.2 De nossa definição histórica.....	38
2 COMO A SERESTA SOA.....	41
2.1 BREVE COMENTÁRIO SOBRE A MÚSICA TONAL.....	41
2.2 O CHORO E OS CHORÕES.....	44
2.2.1 E Como o Choro Soa?.....	46
2.3 FINALMENTE A SERESTA.....	51
2.3.1 Uma Noite De Seresta.....	52
2.3.2 O Eterno Seresteiro.....	58
2.3.3 Serestando.....	62
2.4 UMA TENTATIVA DE DEFINIÇÃO MUSICAL.....	64
3. DE COMO A SERESTA VERSA.....	68
3.1. SOBRE O ESTUDO LITERÁRIO(?) DA CANÇÃO.....	68
3.2 SOBRE DETERMINADAS ABORDAGENS DA RELAÇÃO POESIA E MÚSICA	70
3.3 A CANÇÃO SENTIMENTAL NO SÉCULO XX.....	75
3.4 A CANÇÃO SERESTEIRA.....	81
3.4.1 Uma Noite De Seresta.....	82
3.4.2 Eterno Seresteiro.....	89
3.4.3 Serestando.....	95
3.5 DA RELAÇÃO COM A POESIA.....	99
3.5.1 O poema romântico.....	99
3.5.2 O poema parnasiano.....	102
3.5.3 O poema penumbriista.....	106
3.5.4 O texto seresteiro e a poesia tradicional.....	107
3.6 UMA TENTATIVA DE DEFINIÇÃO LÍRICA.....	108
CONCLUSÃO.....	110
REFERÊNCIAS.....	114
Vídeos mencionados.....	116
Discos.....	117
ANEXO A - Partituras analisadas.....	119
ANEXO B Transcrições harmônicas das faixas.....	123

ANEXO C - Letras das canções.....	126
-----------------------------------	-----

INTRODUÇÃO

Que música e poesia nasceram e se desenvolveram juntas (quando pouco: em relativa proximidade) é escusado tratar nestas páginas, há vários e variados trabalhos que apresentam e discutem essa irmandade. Os aedos, os rapsodos, os trovadores e menestréis e, hoje em dia, os cancionistas insistem no árduo ofício de ligar a melodia e a palavra.

Contrariando a expectativa, entretanto, os estudos que buscam compreender a música popular com letra (que por conveniência chamaremos canção) tendem a focar quase exclusivamente em apenas um dos aspectos do produto artístico, seja sua lírica, seja seu som (e, na pior das hipóteses, sua inserção histórica), buscando na canção apenas aquilo interessante ao pesquisador. Essa segmentação, tão comum na academia, apesar de didática, não faz justiça ao objeto de arte cancionística, pois o compreende apenas em parte. Entendemos que analisar uma música apenas pela letra ou pela sonoridade equivaleria a analisar um filme apenas por seu roteiro ou por sua trilha sonora.

Aqui, cabe-nos um primeiro esclarecimento. Entendemos por lírica, quando preferirmos este termo no lugar de “poesia”, “texto”, etc., como no caso do parágrafo anterior, simplesmente o texto em versos, sem querermos aludir ao tripé épico, cômico e trágico formulado pelos gregos. Fazemos essa escolha porque compreendemos, neste momento, o termo “lírica” (bem como seus derivados) como um guarda-chuva sob o qual encaixamos a poesia, em diferença à prosa e às demais manifestações da palavra. Em nosso estudo, não enxergamos a necessidade de diferenciar gêneros poéticos, tendo em vista que, como se verá nestas páginas, não trabalharemos com variedade de fenômenos, mas com um só, qual seja: o texto em versos de estrutura tradicional (sem efeitos de configuração de página e quaisquer outros artifícios de visualidade). Além disso, não julgamos adequado usar do binômio “música” e “texto” por compreendermos a música também como um texto, no sentido de que é um entrelaçamento de conteúdo. Isso Barthes (2010) já ressalta quando trata do caráter generativo dessa confecção e, para nós, texto verbal e musical são irmanados, tanto pela matéria sonora quanto pela escritura.

De modo similar, operaremos entendendo literatura como o conjunto de textos verbais com intenção de arte e poesia como a literatura que se realiza em versos. Sabemos da complexidade das discussões acerca desses pontos, porém nos bastam

essas abordagens mais abertas do fenômeno. Nosso objetivo não é a definição desses tópicos tão caros à teoria das Letras, mas sim a caracterização da canção como um fenômeno de **arte**, ligado à **literatura** (por um lado) e à **música** (por outro), que, em seu aspecto verbal, é abordado com as ferramentas utilizadas para estudo **poesia** (da lírica).

A questão da segmentação, o problema de que tratávamos, acaba intensificada infelizmente quando trabalhamos com formas de arte oriundas das camadas populares, pois, junto ao preconceito de classe e à noção de que a boa arte surge de uma casta informada e bem formada, há essa deficiência na forma de lidar com o objeto estudado. Mesmo nos casos em que alguns estudiosos se debruçam sobre este ou aquele compositor, como no caso de Chico Buarque, Paulinho da Viola e Caetano Veloso, ainda falta às nossas Letras o ímpeto de buscar também na canção (de modo geral) material fértil com que seja possível aprofundar-se na poesia brasileira.

Esse problema mostra-se especialmente impactante em se tratando de gêneros musicais que, longe dos holofotes dos nossos dias, foram importantes para a constituição cultural de nossa nação, mas que não atraíram a atenção de historiadores e estudiosos da música ou da poesia, como é o caso da Seresta. Havendo um interesse nesse fenômeno, tanto em sua composição verbal quanto por sua música, descobrimos esse apagamento sofrido, muito na Academia, mas também por aqueles interessados na canção popular.

Afirmamos isso pelo motivo de, em consulta à plataforma de periódicos da CAPES, encontrarmos, dentre os 29 resultados relacionados ao termo Seresta, pesquisas que se restringem à Música principalmente, seguidas das publicações das quais participa um engenheiro chamado Omprakash Seresta, acompanhadas dos estudos em mais variadas áreas, como Antropologia, História e Literatura (apenas um texto). Algo muito similar ocorre quando procuramos pelo termo no Google Acadêmico.

Assim, sentimo-nos instados a propor um estudo que, aliando as referências das diversas áreas do saber as quais, de uma forma ou de outra, procuram analisar o referido gênero, faça justiça ao fenômeno da Seresta ao procurar entender em conjunto seus elementos constituintes: o texto e o som.

Por isso, partimos das referidas (e poucas) análises para estudar a canção seresteira de modo a aliar os mais variados aspectos de sua feição, principalmente

históricos, musicais e líricos. Assim, colhemos na historiografia cultural a matéria com que podemos inserir esse gênero musical no panorama de nossa cultura, bem como buscamos nos discos (em sua transcrição musical e lírica) o conteúdo com o qual trabalharemos ao longo deste estudo. Desse modo, cremos possível a compreensão mais ampla do fenômeno cultural, pois nos permite considerações nas quais estão abarcados não só um ou outro aspectos, mas cada um em sua particularidade e em sua relação. Essa tarefa, nada fácil, enfrenta alguns obstáculos cuja apresentação julgamos necessária ao leitor.

O primeiro deles refere-se à dificuldade de encontrar referenciais com que possamos discutir o fenômeno. No quesito histórico, são raros os autores que se debruçaram sobre o período de gênese e desenvolvimento da canção popular brasileira (entre os séculos XVIII e XX), sendo o crítico José Ramos Tinhorão quem, com mais constância, apresenta reflexões sobre a canção, ainda mais da canção sentimental¹. No aspecto musical, encontramos quase exclusivamente pesquisas que se propõem o estudo da Seresta em sua forma apropriada pelos músicos modernistas, como Villa-Lobos e Camargo Guarnieri. Esse aspecto, não alheio ao nosso interesse, infelizmente nos afasta do objeto com que nos preocupamos e, como veremos, pode perpetuar certas imprecisões. Nos estudos das Letras, por fim, excetuando Mário de Andrade, cujos textos sobre modinhas apenas tangenciam o material das Serestas, não encontramos autor sequer que se tenha debruçado profundamente sobre este gênero.

Tendo isso em vista, a presente pesquisa procura, partindo dessas referências múltiplas e muitas vezes pouco interligadas, compreender a Seresta enquanto um gênero lítero-musical (canção, ou seja, música com letra cantada) específico e analisar, a partir de sua constituição histórica, musical e lírica, as características que lhe definem e diferenciam das demais manifestações das canções sentimentalmente afetadas.

Afirmamos ser a Seresta um gênero musical por tratar-se de um **conjunto** de ritmos (como a valsa e o samba-canção) e práticas interpretativas específicas da canção sentimental brasileira do século XX, bem como um conjunto de temas líricos, nomeadamente aqueles ligados à efetivação ou não de um ímpeto amoroso entre um eu lírico masculino e sua amada.

Mas o que seria a Seresta? Essa pergunta, talvez a motivadora de toda esta

¹ São mais abundantes os que tratam do Samba ou da Bossa nova, por exemplo.

pesquisa, não apresenta resposta simples. Entendemo-la, e procuramos ao longo desta pesquisa defender este ponto, como a canção sentimental brasileira, popular, com pretensões de erudição em sua poesia e filha do gênero Choro em sua música. Relacionada à prática cultural da serenata, diferencia-se desta por apresentar aspectos distintos, principalmente quando a Seresta torna-se material de relativo sucesso na indústria fonográfica. São aspectos distintos, como veremos, porque a serenata depende de um **lugar** específico para sua realização. Para nós, quando alijada deste espaço e tornada produto de discos e transmissões radiofônicas, a serenata é transformada em Seresta.

Tendo isso em vista, procederemos sob as seguintes considerações:

Um modo que julgamos mais adequado na apresentação de reflexões sobre a natureza da música popular, naturalmente menos afeita às restrições conceituais, por seu próprio nascimento à margem das instituições canônicas, tanto da literatura quanto da música dita "erudita", foi apresentado pelo cavaquinista Henrique Cazes (2021) quando procura sistematizar o que pode ser compreendido por Choro. Para o chorão-autor, Choro seria ao mesmo tempo três manifestações: um modo de tocar determinadas músicas; um ritmo (como a valsa, o maxixe e o baião); e, por fim, uma "forma musical definida" (Cazes, 2021, p. 19). Inspirados por essa definição tripartite do fenômeno, propomo-nos uma apresentação similar do que entendemos por Seresta em seu desenvolvimento histórico, musical e lírico.

No aspecto histórico, partiremos de algumas ocorrências das palavras serenata e Seresta para contextualizar um entendimento possível dos fenômenos e, localizando-os no tempo, traçaremos um percurso histórico da gênese da canção urbana e da popularização de determinadas formas do cantar e de consumir música no Brasil do século XX, bem como comentaremos sobre um de seus principais cantores. Esperamos, assim, localizar o gênero de que tratamos para diferenciá-lo dos demais e enquadrá-lo no panorama da canção sentimental do século XX.

No aspecto musical, partiremos de um prolegômeno sobre teoria musical e aproveitando-o faremos uma explicação sobre determinadas características do Choro enquanto fenômeno musical. Esperamos, com isso, ser possível, ao analisar a música registrada nos discos de Seresta, a identificação de semelhanças e contrastes, a fim de verificar uma de nossas hipóteses, qual seja: a de que a música das Serestas deriva, em determinados pontos, da música dos chorões. Por isso, transcrevemos uma faixa de cada álbum selecionado (para este trabalho, escolhemos três discos

relevantes para o gênero, são eles *Uma noite de seresta*, *O eterno seresteiro* e *Serestando*) a fim de relacionar a algumas características da música do Choro.

No aspecto lírico, por fim, abordaremos alguns autores ligados aos estudos literários da canção e a maneira como eles atuam com esse tipo de objeto, desde aqueles exclusivamente ligados à palavra até aqueles que procuram abordar a canção de maneira mais integral, considerando em sua análise a maior quantidade de fatores relevantes quantos forem possíveis. Após isso, procedemos a uma breve análise do conteúdo lírico dos discos e, ao fim de cada análise mais geral, voltaremos às faixas transcritas para relacionar o conteúdo lírico ao musical. Optamos por analisar todas as faixas de modo mais geral para proporcionar um panorama do gênero. A partir disso, abordaremos a ligação do texto verbal seresteiro com a poesia brasileira de prestígio à época, destacando as semelhanças e analisando o argumento de que seriam composições com “pretensões de erudição”.

Desse modo, cremos possível, então, um entendimento mais completo do fenômeno Seresteiro e da maneira como ele se relaciona com demais manifestações de arte lítero-musical de nosso país. Assim, podemos compreender de maneira mais aprofundada o modo como se desenvolve parte da canção urbana sentimental brasileira e como ela se organiza em nossa história.

1 COMO A SERESTA SURGE

1.1 DO QUE SE ENTENDE POR SERESTA

Em nosso artigo "Muito além da serenata: a seresta como pervivência da lírica trovadoresca" (Costa, Recaman, 2021), apresentamos uma definição de Seresta que, talvez devido ao foco majoritariamente historicista da publicação, peca na apreensão das devidas nuances, tão necessárias a uma proposta de conceito em relação à Seresta enquanto um fenômeno lítero-musical. Isso porque, ao nos aprofundarmos exclusivamente no desenvolvimento histórico da canção urbana de cunho sentimental, perdemos de vista certas características que, no mínimo, nos ajudam a apresentar de forma mais clara aquilo que entendemos como a canção seresteira e a maneira como ela se apresenta ao longo do século XX, seu apogeu. No presente capítulo, então, devemos retomar aquela discussão, a fim de apresentar a justeza necessária.

Para entendermos a Seresta em seu aspecto histórico, é necessário apontar que o termo, segundo parte da historiografia musical, deriva diretamente do evento da serenata, em que o amante se põe sob a janela de sua amada para declamar textos amorosos acompanhado de instrumentos musicais. E é exatamente essa a definição que nos dão Mario de Andrade "Serenata: Execução de trechos musicais depois do anoitecer. Termo derivado de sereno, foi empregado também como serenada" (Andrade, 1989, p. 470) e o *Dicionário Grove* (*apud* De Souza, 2010, p. 3), "Serenata: O termo originalmente significava uma saudação musical, geralmente realizada fora das portas, à noite, para uma pessoa amada ou uma pessoa de valor." Contudo, não encontramos explicações que justifiquem tanto a alteração no termo quanto a possível diferença que pode haver entre um encontro casual de músicos sob a luz da lua e aquilo que os discos chamariam de Seresta: *Brasil, seresta* e *O eterno seresteiro* são exemplos.

Na contracapa do primeiro disco mencionado nas linhas anteriores, Carlos Poyares, exímio flautista, afirma:

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).

A definição de Poyares em muito concorda com o que já havíamos visto nos escritos de Mario de Andrade e do autor do *Dicionário Grove*, tendo em vista que todos entendem como sinônimos os termos serenata, seresta e sereno; para nós, porém, a diferenciação deles é fundamental. Longe de querer invalidar essa visão, propomos um modo mais categórico de encarar esses termos, tendo em vista que, quando é iniciada a gravação de discos considerados de "Seresta", já não temos mais a lua, a rua e a "tua" porta com que se refestelavam os artistas anônimos sob o sereno. Essa mudança de paradigma nos sugere determinados caminhos de análise nos quais nos deteremos mais adiante.

Essa visão, a nosso ver incompleta, continua sendo propagada em certos estudos, como pode ser visto no seguinte trecho de Picchi

Seresta é um termo brasileiro que pode designar o que o europeu cognomina de serenata, inclusive como gênero musical, surgida, com peça característica independentemente, a partir do romantismo. Como peça de execução isolada, foi desde o princípio organizada instrumentalmente e de maneira variada, para cordas, para poucos instrumentos e, inclusive já em pleno romantismo, para piano solo. Nesse caso, a serenata é apenas evocativa – como, aliás, qualquer peça característica do romantismo. Mas no Brasil tem um formato e, na maioria das vezes, instrumentação definidos: peça para voz masculina, quase sempre, com texto amoroso (dirigido ao ser amado) em forma canção, em geral com acompanhamento de violão e, às vezes, também uma flauta. (Picchi, 2010, p. 31, grifo nosso)

Dentre certos apontamentos precisos e certas generalizações empobrecedoras, essas formas de encarar o fenômeno, quando confrontadas com os discos e com o repertório seresteiro, não se sustentam de maneira satisfatória.

Sendo assim, propomo-nos, neste momento, uma revisão da origem da canção urbana e o modo como ela desemboca nas serenatas mencionadas nas referidas publicações, bem como de que maneira esses eventos lítero-musicais diferem do que entendemos como a Seresta.

1.2 DA ORIGEM DA CANÇÃO URBANA E DO REPERTÓRIO DA SERENATA POR AFINIDADE TEMÁTICA: A MODINHA

No volume *Origens da canção urbana* (2011), o crítico José Ramos Tinhorão traça um importante panorama acerca do desenvolvimento musical que dará origem à canção. De acordo com o autor, o ponto nevrálgico dessa mudança inicia-se na passagem da música coletiva antiga e medieval, o cantochão, o canto gregoriano e a polifonia vocal, para o canto individual harmonicamente acompanhado de instrumentos (2011, p. 11-12). Essa mudança, ainda segundo ele, foi ensejada materialmente pela transição do modo de vida medieval (das obrigações de suserania e vassalagem) para um modo de vida moderno, em que a expansão comercial realizada por vias marítimas criou um espaço que permitiu à burguesia a inserção na grande sociedade, o que por sua vez introduziu uma maior circulação monetária dentre pessoas de ofícios e a diversificação dos próprios ofícios. Tudo isso, então, produziu um alargamento urbano que, naturalmente, propiciou o surgimento de novas necessidades socioculturais, dentre elas o teatro popular, a dança e a música, não mais limitados às práticas eclesiásticas, nem às da nobreza, nem às da música coletiva dos habitantes rurais. Sobre essa diferenciação material do fazer musical e daquilo que o ensejava e envolvia, o autor aponta

Ora, se havia por aqueles meados do século XVI produção de instrumental destinado a atender em Lisboa a um mercado ligado a atividades oficiais e particulares envolvendo a atuação de músicos profissionais ou amadores (igualmente captados em bom número pelos censos estatísticos), seria o caso de saber que tipo de gente constituía a clientela de seus produtos e o público da arte que deles certamente se originava. (Tinhorão, 2011, p. 44)

O próprio autor, mais a frente, responde a essa pergunta indireta quando afirma que “as camadas mais baixas do novo quadro social resultante do aumento da divisão do trabalho nas cidades [...] se mostravam capazes de organizar suas próprias formas de lazer, embora com escândalo das pessoas mais refinadas.” (Tinhorão, 2011, p. 45). Desse modo, percebe-se que, de maneira incipiente, o que podemos entender como o início da canção, ou seja, o processo de individualização da interpretação vocal acompanhada harmonicamente por instrumentos, surge do que pode ser considerado uma corruptela popular do fazer musical da elite cultural (a nobreza e a igreja). Citando os autos da época, o autor aponta que já podiam ser identificadas duas formas populares de fazer música cantada: as ainda coletivas cantigas urbanas de versos com temáticas próprias (no sentido de afastar-se das cantigas rurais) entoadas em “meijoadas, pagodes nas hortas, ou em casas de 'damas de pecado'.” (Tinhorão,

2011, p. 46-47) e o canto solo com intenções amorosas praticado pelo que pode ser entendido como uma classe média² (estudantes e escudeiros enamorados).

Especial cuidado merece, por isso, a investigação sobre esse cantar solo dos enamorados. Tinhorão aponta que, à época mencionada (citando autos datados entre 1540 e 1590), já havia uma valorização do homem tocador de viola³ capaz de cantar, de tal modo que “a melodia acompanhante começava a disputar com as palavras a preferência dos ouvidos” (Tinhorão, 2011, p. 56). Assim, foi dado prosseguimento à tradição trovadoresca das cantigas de amigo e de amor, agora já não mais restritas à nobreza letrada, mas difundidas entre esta, a burguesia e as demais camadas da população, neste momento havendo mais preocupação com o conteúdo lírico do que com o conteúdo musical. Contudo, conforme apontado pelo historiador, há uma diferença fundamental entre a maneira como as classes cantavam amores: os nobres e os burgueses, por sua proximidade com a Igreja e com a tradição musical sacra, permaneceram com a polifonia (canto a várias vozes) enquanto as classes populares (restritas ao canto da melodia e ao acompanhamento instrumental), a partir dos modos maiores e menores e da “intuição tonal”, desenvolveriam a harmonia por acordes (Tinhorão, 2011, p. 62).

Essa gênese popular também legou ao mundo outro conceito que hoje se mostra de fundamental importância para a canção: a noção de compasso. Sabe-se que os textos poéticos greco-latinos eram organizados em pés (sucessões de sílabas fortes e fracas), o que permitia regularidade sonora e configurava recurso mnemônico fundamental para a recitação de textos longos. Com o desenvolvimento das línguas neolatinas, contudo, essa forma de contagem deu espaço a uma maior variedade de acentuações. O espaço entre uma tônica e outra, então, passaria a ser chamado de compasso e se constituiria uma unidade musical menor do que a frase. Para observar essa diferença, basta observar a escrita neumática adotada pela igreja católica, em que as durações são definidas silabicamente e na qual não há divisão em compassos, mas em frases.

Mais do que simplesmente apresentar essas diferenças entre as formas de

²Longe de pretender precisão conceitual ao tratar de uma pretensa classe média no seio de uma sociedade com resquícios estamentais, usamos do termo classe média para diferenciar os sujeitos que, não sendo da classe baixa propriamente dita, também não têm posses para figurar na burguesia nem títulos para figurar na realeza.

³Não se confunda aqui com a viola de arco, própria das orquestras, nem com a viola caipira brasileira (10 cordas), mas uma espécie de antepassado do violão, geralmente com 4 ou 5 cordas, derivada da *vilhuela* espanhola.

fazer música cantada entre as classes, é interessante notar como determinados elementos estruturais da noção moderna de música, diferente do que se pode crer, vieram das necessidades artísticas das camadas populares, não da manutenção de uma prática sacra-nobre ou greco-romana. Do mesmo modo, é importante apontar que o conteúdo lírico sofre uma transformação similar, pois, partindo da literatura medieval, os portugueses optaram “apenas pelo que de lírico aparecia nas narrativas cavaleirescas.” (Tinhorão, 2011, p. 76). E os responsáveis por esse recorte temático, de novo, não podem ser os mantenedores das tradições culturais da época, mas os próprios integrantes de outra classe social que emprestam dos trovadores e dos músicos da igreja material com que poderiam dar vazão aos temas que mais lhes eram caros, principalmente os amorosos.

Mas quem eram esses indivíduos das camadas baixas ou daquilo que chamamos de "classe média"? Tinhorão aponta que, ao longo do final do século XVI e durante todo o XVII, esses músicos e cantores populares eram escudeiros, barbeiros, cegos cantadores, basicamente quaisquer homens cujo ofício (ou falta dele) permitisse que se aprendesse um pouco da viola para acompanhamento de si mesmo. Dentre essas figuras, a mais importante sem dúvidas foi a de Domingos Caldas Barbosa, um “mulato brasileiro tocador de viola de cordas de arame” (Tinhorão, 2011, p. 143), considerado pelo autor como o "inventor" da canção moderna, a modinha - cruzamento entre a tradição melódica europeia e a síncopa da percussão africana. O autor ainda afirma, mais adiante, que a junção desses elementos aparentemente díspares deu-se “não pela imposição de padrões de qualquer das partes, mas pela acomodação dos elementos em jogo”.

Nos parece necessário, partindo disso, prevenir qualquer leitura que possa encarar essa afirmação como continuadora de uma ideia de “democracia racial” em se tratando desse formação sincrética da modinha. Como já vimos, aspectos melódicos e rítmicos influenciam-se mutuamente (como visto na questão silábica e como ela muda a forma de organizar uma linha melódica). Isso ocorre de maneira tão profunda que existem diversos experimentos sonoros a partir dos quais é possível transformar um pulso rítmico em altura sonora (por meio da aceleração desse pulso) e uma altura sonora em determinado pulso por meio da desaceleração dessa mesma altura⁴. Não

⁴ É possível observar esse fenômeno no vídeo Pitch is the same thing as rhythm de DavidBennettPiano. Disponível em: <https://www.youtube.com/shorts/M3hip-hLtCA>. Acesso em: 06/08/2024 às 21:20

nos esqueçamos, além disso, de que não se trata de uma valorização do produto europeu, numa dinâmica de civilizador e civilizado, tendo em vista que essas trocas se davam quase totalmente circunscritas à classe baixa branca. O próprio Tinhorão ressalta que as danças e cantares africanos gozaram de relativa popularidade em Portugal de setecentos, fazendo com que as coreografias e as cantigas tradicionais dos portugueses fossem vistas como sem sabor por parte da população (Tinhorão, 2011, p. 154).

Filho de um comerciante português com uma angolana, Domingos de Caldas Barbosa foi a figura decisiva que transportou o fazer musical popular para as altas camadas da nobreza portuguesa ao adentrar os salões cantando a *modinha brasileira* dirigindo-se diretamente às amadas, ao contrário de toda aquela idealização da mulher que nos habituamos a compreender como amor cortês. Seus contemporâneos, conforme citados pela historiografia de Tinhorão, admiravam a música, mas demonstravam descontentamento em relação à temática, tendo em vista que lhes soava libertina demais para os costumes da época. Apesar disso, a modinha brasileira tornou-se uma moda e, a partir da figura de Caldas Barbosa, foi transformada verdadeiramente em música de massa; não sem resistência, porém, já que tanto o autor quanto a obra foram duramente atacados pela simplicidade da composição (tanto musical quanto literária).

O que os críticos chamavam de pobreza musical, aponta Tinhorão (2011, p. 172), citando versos satíricos contra Barbosa, é a afirmação de que as canções eram compostas apenas pelos acordes de primeiro e quinto graus, o estritamente necessário para atender ao paradigma tonal de repouso e tensão na música, conforme veremos no segundo capítulo desta pesquisa.

Em relação ao lírico, as críticas eram pautadas na presença regular de onomatopeias para gerar rimas e na descrição da vida vulgar da época em que o compositor vivia no Brasil. Sobre o primeiro ponto, consideramos que é necessária atenção para a semelhança em relação a certas críticas propagadas até os dias de hoje; como poderíamos esquecer, por exemplo, da proliferação de tchus e tchas, tchans, créus e demais onomatopeias, bem como da conseqüente enxurrada de críticas no recente cancionário de massa do Brasil? Seriam tributários diretos da obra de Caldas Barbosa? Uma pesquisa que responda a esse tipo de questionamento,

junto a outros que certamente virão com eles, seria interessante para indicar se trata realmente da pobreza musical e lírica ou se esconde desculpas apoiadas no bem-dizer (na poesia valorizada pela Academia) para desqualificar autor e obra.

Apesar da popularidade, ou talvez justamente por conta dela, Caldas Barbosa foi alvo dos mais variados ataques da intelectualidade lisboeta, principalmente por sua raça e pela referida simplicidade dos versos. No volume de Tinhorão, são inúmeros os exemplos coetâneos ao violeiro Barbosa que em versos zombam do que consideram uma feitura de versos realizada por um inapto.

Apesar desse combate por parte principalmente dos árcades e dos moralistas portugueses, a modinha brasileira (agora apenas modinha) caiu nas graças do público geral e tornou-se fenômeno constante na vida musical de Lisboa. E, a partir disso, surgiram diversos imitadores de Barbosa continuando entre as mais variadas camadas sociais a declamação de versos amorosos acompanhados harmonicamente à base de viola.

Assim, chegamos a um tipo de repertório que, pelo apelo popular e pela afinidade temática, torna-se perfeito para as incursões amorosas sob a luz da lua em tentativa de conquista da pessoa amada. As modinhas cantadas, tanto em Portugal quanto no Brasil, tornam-se o material das serenatas por amalgamarem, em seu conteúdo, a expressão de amor adequada às camadas populares, ou seja, sem a mistificação com que se fazia dentre os trovadores, e, em seu material musical (principalmente rítmico e harmônico), o gosto sincrético de uma sociedade em contato com a arte africana e a relativa simplicidade de se tocar adequadamente a viola, respectivamente. Não que a serenata tenha sido inventada por conta da modinha brasileira, mas esta se mostrou um combustível para a manutenção de uma já estabelecida prática social entre parte da sociedade urbana.

Resta pensar, então, nos caminhos necessários para que esse fenômeno lítero-musical chegasse, nos primeiros anos do século XX, a terras brasileiras e fosse transformado no repertório seresteiro.

Luiz Tatit, no volume “O século da canção” (2004), nos dá uma dica. Para ele, a modinha brasileira sofreu determinadas influências composicionais que permitiram sua permanência no gosto popular com a passagem do século. Devido ao sucesso de modinheiros, como Caldas Barbosa e Xisto Bahia, os “intelectuais de classe média” passaram a encomendar melodias a violonistas anônimos que acomodassem os poemas compostos por esses mesmos intelectuais (*Ibidem*, p. 117). Desse modo, foi

formatada a canção popular como a conhecemos.

Ainda de acordo com esse autor, “nos anos trinta a canção se consolidou como a manifestação mais representativa da sonoridade brasileira.” (*Ibidem*, p. 46). Por isso, era natural, então, que, com a expansão dos meios de comunicação de massa, essa forma de criação artística permanecesse no horizonte cultural do brasileiro.

Outra dica nos dá Tinhorão, ao final do volume citado: envolve uma invenção que, apenas 100 anos após a morte de Caldas Barbosa, também mudaria profundamente a humanidade: a criação do disco gravado e, pouco posteriormente, do rádio.

1.3 RÁDIO E A "CRIAÇÃO" DA SERESTA

1.3.1 Sons Gravados, Produto Lançado

Sem dúvidas uma das invenções mais emblemáticas da modernidade ocidental, abrindo novos caminhos para os produtos da cultura de massa, o disco gravado exerceu profunda influência cultural e econômica após sua invenção no final do século XIX. Tinhorão (2014) traz, na primeira parte de seu livro dedicado a essa invenção e ao rádio, variados relatos que demonstram como, no Brasil e no mundo, a bolacha de cera riscada e lida por uma agulha abriu portas diversas para manutenção da cultura sonora; no começo registrando discursos políticos, mas principalmente, pouco após a popularização, registrando as músicas de sucesso.

O historiador aponta que, devido ao ineditismo da invenção e ao fato de ser acessível a uma parte relevante da população, o disco gravado foi tornado fenômeno de interesse e mercadoria muito rapidamente após a instalação das representantes comerciais das fábricas de aparelhos fonógrafos⁵ e gramofones⁶. Como nos mostra a História, nessa competição venceu o gramofone com seus discos e venceram também variados artistas e grupos brasileiros que tiveram sua atuação ampliada pela novidade: agora era possível levar a música para a casa das pessoas a qualquer momento e isso gerou uma corrida pela contratação dos artistas da moda

⁵Conforme patenteado por Thomas Edison, utilizando rolos de estanho.

⁶Conforme a invenção de Emil Berliner, utilizando discos de 78 rotações.

Frederico Figner chama **os cantores de serenatas** Antônio da Costa Moreira, o Cadete (às vezes grafado 'KDT'), e Manuel Pedro dos Santos, o Baiano, para gravar fonogramas com acompanhamento de violão [...] e com isso se torna responsável pelo advento do profissionalismo no campo da música popular no Brasil. (Tinhorão, 2014, p. 25, grifo nosso).

E o autor continua, citando um texto publicado no jornal carioca *A Gazeta de Notícias*, apontando que já era comum haver audições públicas de apresentação da novidade tecnológica com “várias modinhas brasileiras” (*Idem*, 2014, p. 27).

Se já fazia um grande sucesso a exibição dos produtos musicais num aparelho cuja qualidade não poderia rivalizar com a do disco, após a invenção deste, então, houve uma intensificação tanto da democratização de acesso ao disco quanto de profissionalização de músicos “de choro, até então dedicados a seus instrumentos pelo prazer de tocar, ou, quando muito, recompensados magramente ao tocarem em bailes ou festinhas de aniversário em casas de família” (2014, p. 30). O que o autor apenas explica em outro volume (Tinhorão, 2013, p. 121), mas que se mostra de fundamental importância para nossa discussão, é que esses mesmos músicos de Choro, fora de seus empregos regulares (quando ainda não havia possibilidade de contratação pela indústria nascente), eram os acompanhadores dos cantores de serenata mencionados mais acima. Assim sendo, já fica claro como na gênese da Seresta, como apontaremos no segundo capítulo desta pesquisa, há uma profunda influência da música dos chorões do século XIX e XX.

1.3.2 O Rádio Entra Nas Casas

Conforme apontado por Tinhorão, no mesmo volume, durante a década de 30, o Brasil passou a encarar um novo fenômeno em seu panorama cultural “a nova rádio” (Tinhorão, 2014, p. 63), motivado por interesses capitalistas (as empresas norte-americanas objetivavam a venda de aparelhos em busca de explorar um mercado consumidor na América do Sul) e diletantes (Roquette-Pinto tentava emplacar um projeto pedagógico com a nova tecnologia) bem como a sociedade explorava, ainda que rudimentarmente, a inovação técnica.

Tinhorão (2014, p. 43) aponta as primeiras incursões na exploração desse fenômeno como formadas por “um grupo de ‘amadores da radiofonia’”, que, endinheirados o suficiente para adquirir os aparelhos, entregavam-se “ao trabalho

algo aleatório de captar transmissões geralmente de navios.”. Logo após os primeiros experimentos, entusiastas faziam transmissões caseiras para os poucos colegas que possuíam o aparelho, geralmente envolvendo a audição de algum disco ou a leitura de algum texto literário.

Um dos pioneiros da rádio no Brasil, Roquette-Pinto, visava transmissão de programas radiofônicos como ferramenta pedagógica, focando na leitura de notícias, na divulgação do pensamento de figuras relevantes da época, de música clássica e de literatura. Essas transmissões, superando as tentativas caseiras, configuraram a primeira forma de utilização da rádio como ferramenta de comunicação de massa, visto que iam além da simples exploração de possibilidades entre pares e buscavam um efeito social mais generalizado.

Conforme apontado pela historiografia, os interesses mercadológicos ligados ao novo empreendimento, no entanto, suplantaram a filantropia de Roquette-Pinto e, com a abertura da PRAK, por Mayrink Veiga, intensificou-se a procura por inovar na rádio a fim de atrair público (Tinhorão, 2014, p. 58). Para isso, empregaram-se diversas mudanças

pela variedade da programação, através do encurtamento dos horários (apareceriam os ‘quartos de hora’); pela radiodifusão de histórias (o chamado ‘teatro em casa’); pela maior participação de artistas populares em programas de estúdio (o que, em poucos anos, faria surgir os programas de auditório); pela nacionalização do chamado *cartaz* do rádio (ajudado inclusive pelo governo, com a inclusão de música popular no programa *A hora do Brasil*)... (Tinhorão, 2014, p. 59).

Essa mudança material do ambiente e do foco da rádio permitiu eclodir um fenômeno que em muito alteraria a vida cultural dos grandes centros urbanos da época, tendo em vista que fez o amadorismo dar lugar ao profissionalismo, permitiu a maior exploração técnica do fenômeno radiofônico e deu ao público sedento por uma nova forma de ter contato com a arte popular uma realidade que coincidissem com seus anseios. O primeiro destes pontos torna-se praticamente evidente: sair de uma casa para um espaço próprio permite que as atrações também possam ser maiores. Tinhorão destaca que, em 1935, Heitor Villa-Lobos realizara uma apresentação com “grande orquestra” nos estúdios da Rádio Tupi, e que 3 anos mais tarde havia cerca de 40 cadeiras dedicadas ao público presencial na mesma emissora (Tinhorão, 2014, p. 65); além disso, o mesmo autor destaca que, em São Paulo, havia espaço, ainda que

exíguo, até para um censor do governo varguista acompanhar a transmissão que se fazia na Rádio Philips⁷. O segundo desses pontos é justificado pelo refinamento de arquitetura e da transmissão (em questões de atração e aparato) que foi possível. À medida que se tornavam de maior interesse público, eram visitadas pelos populares, e o volume de visitas exigiu a criação de auditórios que comportassem essas pessoas. Segundo o autor, “muitos ouvintes passaram a fazer dos estúdios das rádios não apenas um centro de diversão, mas um local a mais de reunião social” (Tinhorão, 2014, p. 68). Sobre a transmissão, a saída do ambiente precário permitiu diminuição de ruídos, e o fluxo maior de dinheiro permitia a profissionalização dos trabalhadores envolvidos, bem como pagamento de cachê aos artistas (o que permitia trazer aqueles famosos que o público quer ouvir). O terceiro ponto, por fim, tem sua confirmação, como afirma o autor, na criação de um fenômeno caríssimo tanto à rádio quanto à televisão brasileiros: os programas de auditório. Esse novo produto da grade foi tão estrondoso que, nas obras de reforma da Rádio Nacional, houve a instalação de um auditório com quase 500 lugares (*Ibidem*, p. 91). Todos esses fenômenos apenas ratificam o impacto que toda essa nova realidade social teve sobre as estruturas das grandes cidades brasileiras, concentrando cada vez mais atenção de investidores, governo e população.

Todo esse processo gerou uma corrida entre as empresas a fim de buscar pelas contratações mais rentáveis e que atraíssem maior público. Não à toa, Lia Calabre, em seu *A era do rádio* aponta que, entre os anos de 1923 e 1940, foram criadas cerca de 75 emissoras de rádio no Brasil (Calabre, 2004, p. 13). É nessa época, então, que se solidifica a figura do cartaz de rádio, os ídolos de massa (ou nossas celebridades), que por motivos vários atraíam a atenção do público. Dentre eles, os precursores são os humoristas e músicos Jararaca e Ratinho, Alvarenga e Ranchinho e o “primeiro grande ídolo de massa produzido pelo rádio brasileiro” Orlando Silva. (*Ibidem*, p. 97).

Essa eclosão social, como se viu, esteve bastante interligada à cultura musical (por isso se entenda também fonográfica) do país: muitos dos cartazes eram cantores, vários programas de auditório tinham como uma de suas atrações a competição entre vocalistas anônimos (*Ibidem*), os músicos (e principalmente os conjuntos regionais) desempenhavam importante papel na programação da rádio⁸ (Silva Júnior, 2020).

⁷Em tom de anedota, o autor cita ainda, que o referido censor frequentemente ia para o meio dos músicos que se apresentavam a fim de verificar se eles estavam “fazendo gestos para São Paulo” (Tinhorão, 2014, p. 65).

⁸Na biografia de Jacob do Bandolim, por exemplo, é explicitado como o ambiente das rádios foi de

Além disso, basta lembrar: quando não havia música ao vivo, para que a atração não parasse, lançava-se mão da reprodução de discos pelas ondas radiofônicas. Tinhorão (2014) em mais de um momento ressalta isso e Silva Júnior (2020) dedica longas passagens da biografia de Jacob do Bandolim a contar como o bandolinista, em seu próprio programa de rádio, dedicava tempo à audição e ao comentário de discos lançados por artistas de Choro. Segundo Calabre, “a música sempre foi um elemento fundamental dentro da programação de uma emissora de rádio” (Calabre, 2004, p. 26).

Esse incentivo dúcplice entre o mercado fonográfico e a indústria radiofônica foi de fundamental importância para consolidar toda uma lógica relacionada ao ouvir música, seja de maneira individualizada (o cidadão adquire o disco e o reproduz em casa) ou massificada (liga-se em determinada rádio a fim de ouvir as atrações ali presentes). Mas outros processos de retroalimentação também foram muito importantes. Tome-se um exemplo: um aficcionado pelo cantor Orlando Silva ouviria mais recorrentemente a Rádio Nacional, pois este foi um dos primeiros contratados pela empresa (Frazão, 2019); por outro lado, uma pessoa que prefere ouvir determinada rádio tende a adquirir discos dos cartazes que estavam no rol de contratados daquela emissora.

1.4 FINALMENTE A SERESTA ENQUANTO UM GÊNERO INDEPENDENTE

Apontamos, ao longo deste capítulo, boa parte do processo histórico que levou ao nosso objeto: a Seresta e seus discos mais representativos. Esse fenômeno, analisado aqui tendo em vista o desenvolvimento da canção urbana e do aparato técnico e tecnológico que permitiu a gravação desses sons, mostra-se alinhado ao próprio desenvolvimento da cultura urbana, como demonstrou Tinhorão (2011), bem como, talvez por coincidência histórica, foi aproveitado pelo mercado durante as primeiras gravações registradas em nosso país.

É possível agora retomar a abertura deste capítulo, em que apontamos a inadequação de entender Seresta e serenata como simples sinônimos de um mesmo processo lítero-musical, e justificar esse argumento a partir do que foi exposto ao longo das últimas páginas.

fundamental importância para a vida musical do Rio de Janeiro durante toda a primeira metade do século XX.

Não discordamos de Mario de Andrade ou do *Dicionário Grove* em relação à definição do termo “serenata”. É justa em relação a um determinado evento cultural muito bem apontado por Poyares: a serenata é um encontro de cantores e instrumentistas (geralmente amadores), em período noturno, cujo objetivo é a dedicação de canções de cunho sentimental para mulheres amadas. O repertório desse tipo de encontro é majoritariamente composto por modinhas sentimentais, bem como por valsas letradas.

Os músicos, de acordo com relatos de Tinhorão (2013) De Souza (2010) e Lima, Rocha e Félix (2014), vagavam pelas ruas das suas cidades, numa espécie de cortejo, dirigindo-se a várias casas em que poderiam dedicar suas artes às mulheres amadas. Quem definia tanto o destino quanto o repertório eram os cantores que, segundo Tinhorão, chegavam até a angariar fãs, os quais acompanhavam a serenata, às vezes requisitando determinadas canções ao longo do caminho.

Partindo dessa definição de serenata, nos é possível objetar as definições apresentadas no começo do capítulo: é possível chamar pelo mesmo nome, entender por mesmo fenômeno um evento informal como a serenata e um disco gravado? Seria possível colocar sob o mesmo rótulo manifestações culturais tão diferentes? A semelhança do conteúdo lírico justificaria essa visão?

Desse modo, podemos diferenciar o que se configura um evento específico do resultado da manutenção de parte do repertório praticado nesse evento em discos de música. Não estamos negando que a Seresta e a serenata sejam aparentadas, sendo esta a “mãe” daquela, mas argumentamos que, dentre outros fatores a serem discutidos nesta dissertação, um ponto que justifica a diferenciação dos nomes, logo, dos conceitos, encontra-se pautado nessa cisão existente entre os fenômenos. A serenata acaba transformada na Seresta quando passa das ruas para o disco. Essa diferenciação dá-se, num primeiro momento, pela alteração no espaço. Como veremos no estudo de Lima, Rocha e Félix (2014), a questão espacial é relevante para a serenata, o que não permanece para a Seresta. Além disso, a serenata é mais espontânea do que um disco gravado (como veremos no relato de Rildo Hora), bem como a escolha do repertório pode diferir (como trataremos ao analisar a composição dos álbuns selecionados)

Essa transformação, no entanto, não configura fenômeno inteiramente novo, pois pode ser entendida como a ramificação de um já existente, devido ao aparato técnico e tecnológico, bem como contextual dos estúdios de gravação. Consideramos,

portanto, mais justa a divisão conceitual desses dois fenômenos, visto que, apesar de próximos, têm diferenças em seu modo de produção, circulação, recepção e organização interna (repertório e arranjo).

Numa comparação possível, não podemos chamar de Roda de Choro um show em que apenas se tocam Choros, pois a roda é um fenômeno que transcende a simples correspondência de repertório, está ligado ao modo de tocar, à interpretação do repertório, à formação dos músicos (quantas versões de jazz ou música de concerto não temos de Tico-Tico no fubá, por exemplo), do ambiente (a roda no bar, uma apresentação num teatro, um cortejo); do mesmo modo, não julgamos adequado entender como sinônimos os dois fenômenos aqui diferenciados. Isso porque a serenata implica uma realidade diferente, a fisicalidade da casa, do cortejo e da varanda influenciam toda a performance; num disco, no máximo se pode tentar imitar esse fator.

Isso nos importa porque a forma de produzir e de receber o produto artístico diferem: sob uma varanda (um espaço aberto) a onda viaja de modo diferente e se perde mais facilmente, o que obrigaria os músicos a tocarem e cantarem com mais potência, a dificuldade de ouvir também ensejaria uma articulação mais cuidadosa dos sons vocalizados; um disco permite tentativas infinitas, o que o "ao vivo" da serenata não permite; a espontaneidade do momento limita o repertório àquilo que está na memória e que se conhece, um disco permite tempo de estudo e seleção do repertório; a impossibilidade de repetição cristaliza cada performance apenas na memória, o disco permite a eterna repetição da mesma coisa. Todos esses, e certamente outros motivos, ratificam nossa ideia de que a serenata é o evento e a Seresta é um gênero musical específico. cremos essa diferenciação importante porque, neste estudo, focaremos na Seresta e nas suas características. Desse modo, cabe-nos apresentar o cantor que melhor representa a tradição seresteira na era do rádio: Orlando Silva.

1.5 ORLANDO SILVA E SEU SUCESSO

“O primeiro grande ídolo de massa produzido pelo rádio brasileiro foi Orlando Silva” (Tinhorão, 2014, p. 97). “Um dos maiores cantores de todos os tempos na canção brasileira, que foi Orlando Silva” (Mello, 2015). Nascido em 1915⁹, filho de um

⁹Salvo se indicado de outro modo, todas as informações aqui contidas foram retiradas do disco *Orlando*

violonista, antigo integrante do lendário conjunto "8 batutas", Orlando Garcia da Silva foi um cantor brasileiro que, como se observa nas citações que abrem este subcapítulo, pode ser considerado, se não o maior, um dos maiores intérpretes da canção nacional.

Além dele e de seu pai, a família não enveredou para a música e o próprio Orlando, em seu depoimento a Zuza Homem de Mello, reconhece que, apesar de ser visto como um bom intérprete desde criança, era muito encabulado e precisava cantar escondido em apresentações. Passado esse bloqueio inicial, ele relata que, desde a infância, havia alcançado sucesso dentre a vizinhança quando, voltando da escola, subia em uma árvore e ficava cantando, atendendo a pedidos dos moradores que se reuniam sob a copa para ouvi-lo.

Mesmo tendo essa indicação de sucesso, Orlando exerceu uma série de trabalhos manuais, como aprendiz de cortador de calçados e trocador de ônibus. Foi neste emprego, já cantando com menos inibição que, a partir de um incentivo do filho do dono da frota, foi cantar num circo instalado próximo da empresa. A partir do sucesso dessa apresentação, passou a fazer serenatas na Ilha do Governador. Após certo tempo, buscou uma oportunidade na Rádio Cajuti. Lá, foi ouvido pelo compositor Bororó, o qual apresentou o cantor ao já famoso Chico Alves¹⁰. Após a audição, sendo aprovado pelo famoso cantor, foi chamado para um teste na Rádio Guanabara, o que lhe rendeu um espaço no programa de rádio de Chico Alves (nessa época, Orlando Silva sequer havia completado 18 anos).

Após sua estreia no rádio, em 23 de junho de 1934, o artista conquistou grande notoriedade no meio radiofônico carioca, sendo contratado para gravações em discos e participações no Carnaval. Com 7 meses de carreira, Orlando Silva já havia assinado um contrato com a RCA Victor, mesma gravadora de Jacob do Bandolim. As primeiras canções gravadas por ele foram "Última estrofe" e "Lágrimas". A partir disso, Orlando Silva inicia o que Zuza Homem de Mello chama de era de ouro da carreira do cantor, atuando na Guanabara Rádio Clube, Rádio Educadora, na Rádio Transmissora (RCA). Nessa época, Orlando Silva atuava ao lado dos maiores cantores de sua época, como Carmen Miranda e sua irmã, Francisco Alves e Silvio Caldas, bem como gravava com os maiores instrumentistas da época, tais como Luperce Miranda, Luís Americano, Dante Santoro e Luciano Perrone; além disso, os

Silva - série documento, organizado por Zuza Homem de Mello e lançado pela RCA/CAMDEN (1978) em que o cantor, entre as faixas, dá um depoimento sobre a própria vida.

¹⁰Presumimos aqui que Orlando Silva está se referindo ao cantor Francisco Alves, "O rei da voz".

responsáveis pelos arranjos seriam majoritariamente os maestros Radamés Gnattali e Pixinguinha.

Em 1936, Orlando Silva assinou contrato com a Rádio Nacional (a rádio com maior audiência durante a era de ouro, segundo Calabre (2004)) apresentando dois quartos de hora (Programas cuja duração era de um quarto de hora: 15 minutos). Nesse mesmo ano, realizou a excursão por São Paulo que mais tarde lhe traria o título de “O cantor das multidões”, justamente por angariar uma grande quantidade de pessoas onde quer que se apresentasse. Esse alvoroço causado pelos cartazes em muito beneficiava as emissoras e o próprio artista. Calabre aponta que os concursos, as revistas impressas, os fãs-clubes e os próprios programas de auditório em muito devem a essas figuras e o séquito que angariavam (2004).

Apesar da grande popularidade, Orlando Silva teve seu auge num período curto de tempo. Segundo Zuza Homem de Mello (2015), o “grande Orlando Silva pode ser escutado entre os anos de 1936 e 1945”. Ainda segundo o autor, a causa dessa queda em popularidade deu-se por conta de um vício em drogas bastante grave, o que teria destruído a carreira dele. Arremata seu relato afirmando que, mesmo após a superação da dependência, ele nunca mais foi o mesmo como artista.

Não concordamos com essa última afirmação. Na já citada biografia de Jacob do Bandolim, Silva Júnior (2020) aponta que, na já prestigiada carreira do instrumentista, o LP *O eterno seresteiro*, em que canta Orlando Silva, foi “um dos grandes discos da carreira do bandolinista” (Silva Júnior, 2020, p. 597) e que foi “totalmente ignorado por quem escreveu sobre sua vida e obra.” (*Ibidem*, p. 597). O mesmo vale (se não total, majoritariamente) para a carreira de Orlando Silva, tendo em vista que a crítica foca no já mencionado período de ouro do cantor.

Na biografia mencionada, são dados diversos detalhes sobre a gravação desse disco e eles nos ajudam a entender por qual motivo a figura do cantor é tão fundamental para nosso objeto das Serestas, tendo em vista que ele foi o maior mantenedor do gênero a partir do declínio de sua era de ouro, época em que ainda gravava uma miríade de outros tipos de canção, como marcha de carnaval e *foxtrot*. Isso porque, como visto na página seguinte à citada, “o cantor fizera discos espaçados em que persistia no registro de músicas de seresta.” (*Ibidem*, p. 598).

Esse disco antológico, que inicialmente se chamaria “A grande Seresta”, contou apenas com os maiores: o maior solista da época (Jacob do Bandolim), os maiores acompanhadores (Dino 7 cordas e César Faria) e o maior cantor da era do rádio; além

disso, contou com a atuação do ainda jovem Rildo Hora como técnico de gravação (que se tornaria referência como produtor de música brasileira – além de exímio gaitista). Segundo Silva Júnior (2020, p. 598), o bandolinista foi convidado por Orlando Silva após este ter ouvido a interpretação de “Modinha”, de Sérgio Bittencourt, em um festival, em cuja apresentação figuraram Jacob e Dino 7 cordas no acompanhamento. Após o convite, o cantor e o bandolinista encontraram-se na casa deste e, numa tarde de música e conversas, já tinham praticamente todo o disco idealizado, inclusive com seleção de repertório.

Orlando Silva, de acordo com o relato, (*Ibidem*), “só fez uma exigência: dar ao LP o tom de seresta, como se ele estivesse cantando ao pé da janela de uma moça uma linda serenata, exatamente como Jacob fizera com *Modinha*.”. Além disso, ficou acordado que o registro não contaria com cavaquinho ou sequer com percussão, além da participação de um coro feminino e de uma flauta especificamente na faixa “Falsa felicidade”.

Em relato sobre a experiência dessa gravação, Rildo Hora afirma que

Orlando ficava num cantinho cantando e o regional de Jacob acompanhando de ouvido. Um olhava para a mão do outro para ver como fazia as baixarias¹¹. Ensaiaava, ensaiava, ensaiava. Quando o negócio estava pronto, gravava. Mas a voz não valia. Orlando a fazia de dentro da técnica, para servir de guia. (Silva Junior, 2020, p. 600).

Além disso, afirma que esse modo de construção dos arranjos ocorria de modo bastante brasileiro: “Era uma coisa interessante, democrática, a maneira desse pessoal se juntar para fazer música, uma coisa bem brasileira mesmo. Tudo fluía de modo natural.” (*Ibidem*, p. 600).

Toda essa forma de preparar e executar o disco, desde o convite até a gravação em si, muito perpetuam, a seu modo, o que já conhecemos daquela atmosfera seresteira que se queria dar ao registro. Isso porque nas serenatas, como já vimos, a seleção e a execução de repertório ocorriam de modo informal, ao sabor do momento em que os músicos estavam. O que norteava esse processo – assim como o que norteou a feitura do disco a que nos referimos – foi a consistência temática e os gostos dos intérpretes.

Além dele, cabe mencionar um sem número de outros “malandros seresteiros”,

¹¹Como será explicado no capítulo segundo, baixaria é um termo usado por músicos de Choro para designar as frases de contracanto feitas no registro grave do violão.

nas palavras de Carlos Didier (2022), tais como Silvio Caldas, Vicente Celestino, Carlos Galhardo, Carlos José, Caboclinho e tantos outros.

Desse modo, não só musicalmente, como veremos no próximo capítulo, não apenas liricamente, como discutiremos no terceiro, mas historicamente *O eterno seresteiro* configura o objeto perfeito para nossa discussão. Isso não quer dizer que nos restringiremos a ele, mas que ele figura obra fundamental para nossas discussões.

1.6 SOBRE O CONCEITO HISTÓRICO DE SERESTA

1.6.1 Da Seresta em suas realizações

Cabe-nos, então, sendo a Seresta um fenômeno com longo desenvolvimento histórico em nossa cultura, abordar como os poucos autores acadêmicos a investigaram. Selecionamos dois trabalhos em cujas linhas encontramos farta preocupação com esse fato cultural, de modo geograficamente localizado. Isso pois ambas as pesquisas investigam o distrito de Conservatória (ligado à cidade de Valença, no Rio de Janeiro), por ser considerada a “Capital da seresta e da serenata” (*Ibidem*, p. 12) no país; e como essa música se desenvolve neste espaço.

Nas linhas de Idemburgo Frazão, Jacqueline Lima e José Geraldo da Rocha, no volume *Cantos de cultura, identidade e memória em Ipiabas e Conservatória* (Félix; Lima e da Rocha, 2014), deparamo-nos com um relatório de um projeto de extensão em que se pretende “refletir acerca de aspectos culturais de uma região histórica importante do Rio de Janeiro” (*Ibidem*, p. 8) e, no caso específico da cidade que nos interessa para esta pesquisa, reflexões sobre os tópicos de memória e identidade a partir da música dessas cidades.

O texto, logo em seu início, afirma que é mantida nessa cidade uma atmosfera ligada aos tempos em que a plantação de café era o motor econômico da região e que a música da “Serenata de Conservatória” ligava-se às “melodias dolentes da *Era do Rádio*” (*Ibidem*, p. 10), as quais, nos dias de hoje, atraem vários turistas e apoiam o desenvolvimento local nos âmbitos da cultura e da economia.

Nessa pesquisa, os autores apontam uma série de ações culturais ligadas à

serenata e à Seresta, tais como a *Serenata de Conservatória*, espécie de procissão musical em que instrumentistas, cantores e demais apreciadores do repertório dolente caminham pelas ruas da cidade executando o repertório sentimental; bem como as ações do projeto *Conservatória, meu Amor*, da professora Marluce Magno, em que são oferecidas aulas referentes ao repertório serenateiro; além da manutenção do Museu da Seresta e da Serenata, hoje em dia fechado, de acordo com a publicação do site Museus do Rio¹²; e, por fim, de um sem número de estabelecimentos que mantêm músicos e intérpretes apresentando o repertório para turistas em bares e hotéis.

De acordo com os autores, é consenso entre a população de Conservatória uma clara distinção entre os fenômenos da Seresta e da serenata, sendo esta “o cortejo musical noturno, que segue pelas ruas interpretando canções de amor, sem o acompanhamento de instrumentos de percussão” (*Ibidem*, p. 12) e aquela como o encontro musical de execução desse repertório quando realizado em portas fechadas.

Em seu estudo, os autores ainda levantam dados interessantes sobre esse tipo de música, como a dificuldade de disseminar o gosto por esse repertório entre os jovens, sendo os executantes e apreciadores da Seresta e da serenata majoritariamente pessoas de mais idade, bem como o fato de essas práticas poderem ser usadas como ferramenta de preservação da memória e de “invenção de uma tradição”, conceito de Hobsbawm usado pelos pesquisadores, em suas análises, para entender que, em Conservatória, ao contrário do que poderia parecer, a ideia de a Seresta e a serenata serem parte da identidade do lugar é fato muito mais recente do que se imagina.

Nessas páginas, encontramos pontos de contato que muito nos interessam, pois ratificam certas afirmações que fizemos e que serão feitas nesta discussão, como a pertinência da divisão entre Seresta e serenata, o conteúdo de suas letras e o modo de tocar esse tipo de música. Além disso, vislumbramos como o repertório dessas manifestações é recebido pelas camadas mais jovens da população, as quais, segundo o questionário aplicado no estudo, não se identificam com esse tipo de música.

Outro estudo interessante é encontrado nos escritos de Valéria Gomes de

¹²<https://www.museusdoriorio.com.br/site/index.php/museus-estado-do-rio/regiao-medio-paraiba/lista-de-museus-medio-paraiba/item/11-museu-da-seresta-e-da-serenata>. Acesso em 18 de jul de 2024 às 19:22.

Souza, em cuja dissertação *A seresta e a serenata nas cidades de Conservatória e Niterói, no estado do Rio de Janeiro* entende-se o distrito de Valença como a “‘Casinha Pequenininha’ dos seresteiros” (de Souza, 2010, p. 102), pois lá o espaço para execução musical, mesmo nos cortejos na rua, é considerado domiciliar, tanto pela sensação de segurança quanto pelo acolhimento dos participantes. Além disso, a autora afirma que lá é muito privilegiada certa “preservação da tradição” (*Ibidem*, p. 102) e, concordando com as análises contidas em Félix, Lima e da Rocha (2014), que esta tradição seria inventada, pois, segundo a autora, houve uma transformação da Seresta e da serenata em algo diferente nesse distrito. Essa transformação ocorreu, em parte, pela adoção de outros gêneros musicais, como o samba-canção e o bolero (*Ibidem*, p. 103-104).

A autora também aponta que se mantêm a melodia e a letra das canções, mas que pode haver alterações na forma de acompanhamento, bem como destaca que as alterações de harmonia praticadas pelos acompanhadores podem ser motivadas por um ímpeto de facilitação do acompanhamento. Por fim, destaca que o conteúdo das letras das músicas está restrito a aspectos sentimentais, de relacionamento amoroso entre um homem e sua amada, e nos quais se observam um ideal de feminilidade e a apresentação de “critérios relativos a amor e sexualidade dentro do ambiente patriarcal” (*Ibidem*, p. 104).

Em relação ao repertório, esta pesquisa nos traz dados interessantes, pois, ao final da publicação, é anexada uma lista de repertório, na qual se encontram canções de autores distanciados cronologicamente da era do rádio, como Roberto e Erasmo Carlos, Dory Caymmi, Tom Jobim, Ferreira Gullar, Fagner, Cartola, Torquato Neto, Vinicius de Moraes. Esse fenômeno demonstra como a afetação sentimental pode ser usada como critério relevante para a adoção de uma canção no repertório seresteiro, o que ensejaria, num exercício de distanciamento cronológico, aquilo que afirmamos em Costa e Recaman (2022): a Seresta e a serenata, num futuro, poderão compreender canções sentimentais cantadas por intérpretes do chamado sertanejo universitário.

1.6.2 De nossa definição histórica

Assim, podemos voltar à proposta que abre o capítulo sobre nossa definição

tripartite da Seresta. Apontamos boa parte do desenvolvimento cultural que nos legou um tipo de canção urbana, acompanhada por músicos populares e de teor sentimental. Quando inicialmente se cantava sob a luz da lua para a mulher amada, é entendida por seu nome comum de serenata; quando, a partir de uma revolução técnica e tecnológica de gravação de sons, impressão desses sons em disco e de reprodução por via do rádio, passa a ser mais comumente chamada de Seresta.

Aceitamos essa diferenciação na nomenclatura sob o ponto de vista de que, num aspecto que transcende o textual e o musical, a *performance* em muito influencia o objeto apresentado. Não podemos entender como sinônimos dois eventos culturais que no momento de sua execução divergem tanto. São fenômenos completamente diferentes o cantar na frente de um microfone e sob a luz da lua; tocar após horas de ensaio e tocar “de ouvido”; tratar amor em versos tendo a pessoa amada à própria frente e tratar amor em versos tendo o microfone à frente de si. Todos esses fenômenos, de certa forma, influenciam o resultado artístico e devem ser levados em consideração quando tratamos de música, ainda mais quando se trata de música popular.

Atendendo a um anseio de vazão sentimental, a canção urbana popular, dentre suas realizações, possibilita uma em que é possível às camadas do povo o tratamento artístico do relacionamento amoroso enquanto tema. Essa manifestação cultural, influenciada por resquícios de música e textos sacros medievais e pela música africana, quando das navegações de colonização, engendra uma maneira peculiar de compor que cai no gosto das pessoas. É na figura de Caldas Barbosa que essa forma de arte se sistematiza e populariza em Portugal, sendo adotada como combustível para as serenatas tanto no Velho Continente quanto no Brasil.

Essa canção sentimental, por conta do apelo, é uma das primeiras a ser utilizada como material para o início da indústria fonográfica brasileira. O sucesso é tanto, que produz estrelas especializadas nesse tipo de canção (como é o caso de Orlando Silva e tantos outros), cujos registros, devido a todo o contexto histórico e às diferenças ensejadas pela nova realidade, transformam o evento da serenata em um gênero musical específico: a Seresta.

Alguns autores, instados a investigar esse fenômeno, encontram de fato essa diferenciação e apontam como tanto a serenata quanto a Seresta se mantêm em determinados lugares, onde ela foi transformada em “tradição” entre os habitantes e produto de arte. Essa “invenção” torna-se parte da economia local e cristaliza os

fenômenos como parte do patrimônio cultural brasileiro.

Resta-nos, agora, entender como esse tipo de canção se organiza em seu material musical e como ela poderia estar aparentada à música dos chorões.

2 COMO A SERESTA SOA

Parafrazeando Schoenberg: “Este capítulo, eu o aprendi ouvindo”.

2.1 BREVE COMENTÁRIO SOBRE A MÚSICA TONAL

Representada por não uma, mas duas musas gregas¹³, a música, desde a Antiguidade Clássica, é uma das formas de expressão artística mais caras ao ser humano. Longe de querermos recontar os desenvolvimentos pelos quais passou essa forma de arte ao longo da história, cabe apontarmos alguns aspectos necessários para o entendimento das análises que faremos a seguir, a fim de subsidiar um possível leitor desconhecedor dessas matérias, bem como esclarecer de quais pontos partimos em nosso trabalho com a música da Seresta.

Num primeiro momento, cabe apontar o caráter tonal do fazer musical dos seresteiros. Isso, para quem o sabe, não é de espantar, tendo em vista que é praticamente geral o uso desse paradigma sonoro após o desuso do sistema modal¹⁴ no ocaso do medievo.

Esse paradigma tonal é responsável por uma série de procedimentos com o material sonoro que muito nos interessam ao discutir a música das Serestas. Tendo isso em vista, cabe nos determos alguns momentos sobre algumas considerações necessárias para o entendimento das análises que virão.

Um bom ponto de partida para essa discussão está na escala cromática (coleção dos 12 sons sistematizados na música ocidental). Essa escala pode ser compreendida como o alfabeto sonoro do qual dispomos e a partir do qual será possível, por meio da seleção de determinados sons, a construção das variadas escalas. Essa seleção, como nos mostra Schoenberg (2011, p. 61-64), obedece à vibração da série harmônica¹⁵, a qual nos dá primeiramente a escala pentatônica, modal por excelência (Wisnik, 1989, p. 73), e a escala diatônica (Wisnik, 1989, p. 81);

¹³Euterpe e Polímnia.

¹⁴Simplificadamente aquela música pautada na utilização de modos. Wisnik (1989, p. 74-75) afirma que é de caráter modal a música em que se atribui ao modo um caráter semântico e na qual se identifica uma estrutura circular rítmica e harmônico-melódica. Para ele, modo é uma “estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso” (*Idem, ibidem*).

¹⁵Quando se ouve uma altura não se a ouve pura, mas entrelaçada por uma série de harmônicos dela mesma e de outras alturas, ou seja, uma onda sonora é um conjunto de ondas.

(Schoenberg, 2011, p. 63), em que se abrigam em maior quantidade as forças sonoras desestabilizadoras que gerarão as sensações de repouso e tensionamento, tão importantes para nossa discussão.

Quando se fala de “música tonal”, “tonalismo”, etc., fala-se necessariamente num tipo de organização do material sonoro que busca trabalhar com tensões e relaxamentos no encadeamento melódico¹⁶. Esse paradigma musical caracteriza-se, por um lado, pela harmonia¹⁷ funcional. Funcional porque, dentro do sistema, numa escala harmonizada¹⁸, cada acorde cumpre uma função sonora. Essas funções podem ser divididas em três grandes grupos: repouso, afastamento e tensão (respectivamente o acorde da tônica, da quarta e da quinta por excelência).

De modo geral, essa sensação de relaxamento pode ser encontrada na tônica da escala e no acorde da tônica, a nota cujo nome é emprestado (e.g. a nota do na escala de Do maior); a sensação de tensão, por sua vez, será encontrada tanto na quinta nota escalar quanto no acorde por ela formado (pensando em Do maior, na nota sol e em seu respectivo acorde); por fim, a sensação de afastamento será encontrada na quarta nota escalar e no acorde da quarta (a nota fa e o acorde de Fa maior, ainda quando estamos partindo de Do maior).

Um trunfo do nosso sistema musical temperado (em que se ajustaram as distâncias entre as notas) é a equivalência dessa organização melódica e harmônica quando partimos de outras tônicas. Isso quer dizer que, se transformarmos a nota La em nosso centro tonal, as sensações mencionadas ficam mantidas no sistema, bem como devem ficar mantidas as relações intervalares na composição da escala.

Desse modo, temos esquematizado, de modo bastante simplificado, um esqueleto da harmonia e da melodia utilizadas no sistema tonal, em que, deixando de lado o caráter circular e ritualizado (conforme apontado por Wisnik), abre-se caminho para

a impressão de um movimento progressivo, de um caminhar que vai evoluindo para novas regiões, onde cada tensão (continuamente repostas) se constrói buscando o horizonte de sua resolução. Nesse movimento de tensões e repousos, que se desenrola graças à nova organização do campo

¹⁶Melódico aqui entendido como a sucessão de alturas.

¹⁷Harmonia aqui entendida como encadeamento simultâneo de alturas musicais. Esse procedimento forma os acordes, os quais cumprem uma função mais ou menos específica dentro do sistema tonal. Por isso, costuma-se tratar da chamada harmonia funcional.

¹⁸Superposição de intervalos de terças (maiores ou menores) utilizando o material escalar heptatônico. Num conjunto de geralmente três ou quatro terças superpostas temos um acorde (maior ou menor).

das alturas, ela põe em cena uma procura permanente, uma demanda que só se reencontrará com seu próprio fundamento à custa de um percurso muitas vezes longo. (Wisnik, 1989, p. 114).

Ainda de acordo com o autor, “Tensão e repouso não se encontram somente na frase melódica (horizontal) mas na estrutura harmônica (vertical).” (*Ibidem*, p. 114). Além disso, essa forma de organização artística dos sons definidos não se trata apenas de uma nova organização, mas corresponde ela mesma a uma nova realidade social que procura em sua arte maneiras mais coerentes de representar o mundo. Em outras palavras:

A grande história da tonalidade é, assim, a história da modernidade em suas duas acentuações: a constituição de uma linguagem capaz de representar o mundo através da profundidade do movimento, da perspectiva e da trama dialética, assim como a consciência crítica que questiona os fundamentos dessa mesma linguagem e que põe em xeque a representação que ela constrói e seus expedientes. Esse movimento pode ser acompanhado ao longo da sua brilhante história, que é sem dúvida um dos pontos mais altos daquilo que chamamos Ocidente. (*Ibidem*, p. 115).

Assim, nada mais natural do que a utilização do sistema tonal para a música popular, haja vista a correspondência desta justamente com as forças de renovação artística desde o século XV, conforme já discutimos a partir dos escritos de Tinhorão. Relembramos que, de acordo com ele, foi no seio mesmo da feitura popular que foram sistematizados (ou até mesmo desenvolvidos) paradigmas que hoje são de fundamental importância, como o compasso e a harmonia por acordes.

No capítulo anterior, inclusive, vimos que as modinhas eram comumente cantadas sobre os acordes da primeira e da segunda (forma arcaica de se referir ao acorde da tônica e da quinta). Agora, já temos apresentado de forma mais clara que essas duas formas harmônicas são as mais fundamentais para a criação de tensão e relaxamento, conforme viemos tratando ao longo das últimas páginas.

Apesar disso, com um avanço dos anos, a canção popular não se restringiu a essa simplicidade sonora, sendo profundamente influenciada por diversas manifestações, tanto folclóricas quanto ditas eruditas, que a alteraram profundamente e ajudaram a estabelecer a complexidade de certas manifestações da canção moderna.

Algo similar acontece com a Seresta, profundamente influenciada pela música dos chorões. Por isso, cabe nos apresentar um panorama sobre as características

dela, a fim de iniciar nossas análises dos discos selecionados.

2.2 O CHORO E OS CHORÕES

Tinhorão (2013, p. 119) afirma que o Choro “apareceu” – do mesmo modo como aparecem as inspirações e as divindades a seus fiéis.

Expressão musical brasileira por excelência, recentemente reconhecido como patrimônio cultural imaterial brasileiro, o Choro é um fenômeno artístico de impacto e desenvolvimento ímpares ao longo dos aproximados 150 anos de sua história. Sem ele, o que se entende por MPB não teria sido, não seria e não será sequer uma fração daquilo que lhe há de concreto e de virtual.

Esse gênero instrumental foi a “fina flor” da expressão musical das massas urbanas ao longo de boa parte da história dele e hoje é cultura de exportação artística para o mundo todo (não resta necessário embasar essa afirmação, basta verificar a existência do sem número de clubes de choro, de La Plata a Munique, passando por Sidney e Osaka e por um sem número de outros países que não só consomem o choro, mas procuram aprender a executá-lo).

Apesar do impacto, teve um surgimento simples e já passou por diversos momentos de baixa. Jacob do Bandolim mesmo, em mais de uma entrevista, afirmava que o Choro morreria, tendo em vista que as cidades já não mais ofereciam um ambiente propício para as rodas.

Tinhorão (2013, p. 119) afirma que o Choro (ainda como um modo de tocar) “aparece” por volta de 1870. Essa maneira de executar constitui-se um abraqueamento das polcas europeias, que haviam tomado de assalto o ambiente cultural de boa parte do mundo a essa mesma época. Citando o maestro Batista Siqueira, ele afirma que essas orquestras populares eram formadas por conjuntos de violões e cavaquinhos e que

Esses artistas aprendiam uma polca de ouvido e a executavam para que os violonistas se adestrassem nas passagens modulatórias, transformando exercícios em agradáveis passatempos (Siqueira *apud* Tinhorão, 2013, p. 119).

Continua explicando que, conforme se fixavam determinados esquemas

musicais¹⁹, geralmente na região grave dos violões (popularmente os baixos), popularizou-se o nome de 'baixarias' para esses recursos. Isso, devido ao caráter plangente delas mesmas, também fixou o nome de Choro para a forma de tocar e de chorões para os músicos que executavam as canções dessa maneira.

Devido ao surgimento dentre a baixa classe média do espaço urbano, os instrumentos que comporiam essas orquestras populares, as quais muito mais tarde seriam chamadas de conjuntos regionais, seriam os mais acessíveis à época, nomeadamente: o violão, o cavaquinho e a flauta; seguidos logo depois pelo oficleide²⁰ (Tinhorão, 2013, p. 120 e p. 122).

Estava montada então a base quase perfeita da música instrumental popular brasileira (o par de violões e o cavaquinho) junto à qual o instrumento solista (a flauta, o oficleide, o bandolim etc.) poderiam executar o repertório da moda, abasileirando-o ao gosto dos músicos (*Ibidem*, p. 121).

Outra influência dessa música pode ser encontrada também nas bandas marciais, muito populares antes do lançamento do disco gravado (*Ibidem*, p. 121). Para isso, basta observar a importância que tem uma figura como Anacleto de Medeiros, regente da Banda do corpo de bombeiros do Rio de Janeiro no começo do século XX e exímio compositor. Suas composições, até hoje, estão presentes em discos e rodas de Choro pelo país. Radamés Gnattali, por encômio e ratificação dessa importância, dedicou a Anacleto um movimento da "Suíte Retratos"²¹.

Esses conjuntos alcançaram, logo após sua criação, grande popularidade. E isso nos parece uma consequência natural das condições em que surgiram: eram economicamente acessíveis e cumpriam de maneira satisfatória o desejo das pessoas envolvidas no fazer artístico – há relatos de uma cultura de desafios entre chorões na composição de músicas intencionalmente complexas para "derrubar" os acompanhadores (*Ibidem*, p. 121)²². Ou seja, já é possível encontrar entre os músicos

¹⁹Tinhorão fala aqui de "esquemas modulatórios", porém há um claro desconhecimento da terminologia musical por parte do autor, pois a modulação é um procedimento que não tem relação direta com o registro (grave-agudo), mas sim com o deslocamento do centro tonal.

²⁰Uma espécie de saxofone muito utilizado pelas bandas marciais da época. Sugerimos o disco *IRINEU DE ALMEIDA E O OFICLEIDE 100 ANOS DEPOIS* (Biscoito Fino), bem como a dissertação de Everson Moraes "Irineu de Almeida e o oficleide: o resgate de um instrumento esquecido" para aqueles curiosos em conhecer o instrumento.

²¹Homenagem em quatro movimentos aos compositores considerados modelo para os chorões, são eles Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga.

²²Um dos compositores mais famosos por esse procedimento é Candinho do Trombone, em cuja composição "O nó" o acompanhador deve, em cada uma das partes, estar atento a uma série de modulações inusitadas.

e compositores determinado grau de refinamento no fazer que permitisse a reflexão sobre o próprio fazer musical (ao transformá-lo em desafio) e a manutenção da figura do virtuoso.

Essa popularização permitiu que os conjuntos fossem também “transformados em acompanhadores de modinhas sentimentais e tocadores de polcas-serenatas à noite” (*Ibidem*, p. 121), seja por sua identificação com o gosto popular, seja por sua competência técnico-artística. E assim nos resta claro como um gênero eminentemente instrumental tem profunda influência na música das Serestas: o acompanhamento musical é realizado quase que exclusivamente por chorões. Sendo eles, em sua maioria, músicos amadores e sem instrução formal, vão imprimir sua sonoridade de maneira mais natural ao conteúdo acompanhado, tanto pelo caráter improvisacional desse tipo de acompanhamento quanto pelo apelo estético que essa forma de tocar havia conquistado entre o público ouvinte.

2.2.1 E Como o Choro Soa?

Querer fixar constantes em arte já configura em si tarefa dificultosa e com resultados geralmente insatisfatórios, contudo convém apresentar determinadas características do Choro que o configuram e que acabam transplantadas para as Serestas.

A formação de músicos costuma ser o fator que mais varia, aceita-se em música popular aquilo que há disponível em matéria humana, porém a formação mais tradicional de um conjunto de Choro é aquela proposta por Jacob do Bandolim e seu Época de Ouro: um violão de 7 cordas de aço (das baixarias), dois violões de cordas nylon (o violão das terças²³ e o violão de gemedeira²⁴), um cavaquinho de centro²⁵, um pandeiro e um ritmista e um instrumento solista.

Em se tratando da matéria sonora, procederemos a análise considerando os seguintes aspectos e definições:

- Forma: a estrutura organizacional da composição:

²³Instrumento encarregado de repetir as frases do 7 cordas em terças ascendentes (ou, menos recorrentemente, em sextas). O efeito gerado dá à frase de contracanto maior robustez.

²⁴Instrumento encarregado de realizar passagens no registro médio-agudo do instrumento, como se imitasse um gemido de lamento.

²⁵Como é popularmente conhecido o cavaquinho quando usado como instrumento de acompanhamento.

- separação em partes;
- repetições;
- andamento.
- Harmonia: os acordes (simultaneidade de notas utilizadas para acompanhamento da melodia)
 - maior e menor;
 - tipos de acordes usados;
 - tonalidade;
 - diatônicos ou empréstimo modal;
 - análise funcional (com numerais romanos).
- Melodia: o discurso solista (a sequência de sons organizados em um plano destacado no tecido musical)
 - diatônico ou cromático;
 - timbre;
 - textura vocal (quando aliada a uma letra);
 - tensão e repouso;
 - organização frasal (aqui, o conceito de frase independe da palavra).

Um choro tradicionalmente é composto por três partes diferentes (denominadas A, B e C), (podendo haver apenas duas, como em choro-sambado, choro-canção e algumas valsas) que mantêm um esquema mais ou menos determinado de procedimentos modulatórios, harmônicos e métricos. Isso ocorre porque, para que seja possível o acompanhamento “de ouvido”, ou seja, sem a necessidade de ler cifras ou partituras²⁶, é necessário um lugar-comum a partir do qual é possível estabelecer uma gramática²⁷ do Choro e prevenir o acompanhador do que pode vir a acontecer.

Um choro de três partes é tocado geralmente na forma rondó²⁸, seguindo o seguinte desenho: AA BB A CC A. A primeira apresentação de cada parte deve ser feita de modo a respeitar a composição original, sendo a segunda mais livre para improvisos do músico que está tocando a melodia. Um choro de duas partes, por sua vez, geralmente é tocado na forma A BB A, seguindo o mesmo esquema de improviso com a melodia mencionado anteriormente.

²⁶A experiência comprova que o bom chorão é aquele capaz de acompanhar choros que sequer tenha ouvido em sua vida.

²⁷Entendida aqui como um conjunto de enunciados possíveis.

²⁸Forma musical do barroco europeu.

Cada uma dessas partes é composta por quatro frases musicais, de quatro compassos binários cada uma delas, totalizando cada parte 16 compassos; um choro, então, costuma ter 48 compassos escritos (excetuando a anacruse²⁹ e a *coda*³⁰ para finalização).

É possível observar isso na partitura presente no anexo A, do choro "Proezas de Solon", de autoria de Pixinguinha e Benedito Lacerda, basta ignorar a anacruse de cada parte e a anacruse do coda

Em relação ao acompanhamento, existem algumas formas possíveis a partir das quais a modulação pode ocorrer, a depender da tonalidade em que está a primeira parte:

- Se a primeira parte está escrita em tom maior, a segunda costuma estar escrita na relativa menor (acorde do sexto grau da escala) e a terceira no quarto grau;
- se a primeira parte está escrita em tom menor, a segunda costuma estar escrita no relativo maior (terça da escala menor) e a terceira no homônimo maior.

O primeiro ponto pode ser observado no choro já mencionado, em que encontramos as tonalidades de Fa maior³¹, Re menor e Si bemol maior; o segundo podemos encontrar em outro exemplo do anexo A, o choro "Cochichando", também de Pixinguinha, em que encontramos a primeira parte em Re menor, a segunda em Fa maior e a terceira em Re maior.

Num choro de duas partes, a relação entre a relativa maior e a menor costuma ser utilizada, como no exemplo de Chiquinha Gonzaga, o maxixe "Gaúcho/Corta-jaca" (Re menor e Fa maior), podendo também, num choro em tom maior, ser utilizada a modulação para o quinto grau na segunda parte, como pode ser visto no exemplo de "1x0", também de autoria de Pixinguinha (Do maior e Sol maior).

Já nos procedimentos melódicos, de acordo com o atual Papa do Choro, o violonista Maurício Carrilho³², há uma determinada organização tradicionalmente fixada:

²⁹Começo da frase musical antes do tempo forte do primeiro compasso.

³⁰O coda (lit. cauda) é um símbolo de repetição da parte final formado por uma letra O cingida por uma espécie de cruz.

³¹Decidimos padronizar a nomenclatura da seguinte maneira: nome da nota com maiúscula para tonalidades e acordes, nome da nota com minúscula para o som isolado. Em contexto de análise harmônica, podemos também usar a nomenclatura por numerais romanos.

³²O que se apresenta neste trecho acerca da melodia dos choros foi explicado por Maurício Carrilho durante o semestre 2023.1 do curso de Composição da Escola Portátil de Música da Casa do Choro. A audição atenta dos exemplos musicais aqui apresentados comprovará o que se afirma nestas passagens.

- a primeira frase apresenta a parte e estabelece o tom;
- a segunda geralmente responde à primeira e nela ocorre uma pequena modulação/passagem por outra tonalidade dentro da própria parte;
- a terceira pode ser a repetição da primeira ou apresentar uma nova frase musical a partir do mesmo esquema harmônico (além disso, o final da terceira frase prepara para a quarta frase);
- a quarta frase (em que há outra pequena modulação, agora para o quarto grau em que está a parte) finaliza e introduz a nova parte ou introduz a volta para ela mesma.

No exemplo do anexo A, essa organização frasal pode ser vista claramente. Nos primeiros quatro compassos, iniciados no acorde de Fa maior, temos o estabelecimento claro do tom, homônimo ao acorde. Isso é reforçado pela ocorrência do clichê harmônico I-VI-II^m-V, muito comum em diversos gêneros musicais populares, como o jazz e o samba, chamado neste último de quadradinho, por desenhar uma espécie de quadrado no braço do instrumento de corda. Depois, temos a primeira modulação, para Do maior, compassos 5 a 8, a quinta do tom em que a música é iniciada, usando, no último compasso, o acorde de Do dominante para voltar ao tom original. Após, temos uma quase repetição da primeira frase, com uma pequena passagem pelo relativo menor (o tom de Re menor), o qual serve de substituição para o clichê harmônico V^m-I⁷-IV, uma espécie de II^m-V-I para o quarto grau. Os últimos quatro compassos contêm uma estrutura largamente utilizada em música popular brasileira. Essa virada, que os jazzistas chamariam de *turnaround*, é composta pelo acorde do quarto grau e do diminuto meio tom acima³³ seguidos do clichê I-VI-II³⁴-V. Essa última parte ocorre bastante nas músicas de Seresta e será comentada ao longo de nossas análises do repertório seresteiro selecionado.

No caso de um choro-sambado³⁵ ou de uma valsa dobrada³⁶, a quantidade de compassos por parte é duplicada, mas mantendo-se a organização harmônico-melódica aqui apresentada.

Em relação à organização rítmica do Choro, devemos lembrar que pode ser

³³É comum tanto encontrar esse acorde diminuto quanto o acorde menor do quarto grau. A escolha depende dos caminhos melódicos utilizados pelo compositor.

³⁴Não confundir esse acorde maior com o previamente mencionado (menor). No caso do segundo grau da escala, é comum haver a ocorrência tanto do acorde menor (início da parte) quanto do maior (finalização da parte).

³⁵ Como o "Bole-Bole", de Jacob do Bandolim.

³⁶ Como a "Oscarina", de Pixinguinha.

entendido enquanto um ritmo específico e como um modo de tocar determinados ritmos. De modo geral, temos um tipo de música majoritariamente binária, ou seja, em que o compasso se divide em dois tempos diferentes; exceções seriam as valsas, os *schottisches* e os chamados choros ímpares³⁷.

Quando em compasso binário, de dois tempos, o Choro enquanto um ritmo é marcado em semicolcheias (4 sons isométricos dentro de cada tempo). Já enquanto um modo de tocar outros ritmos, entram em jogo variações de acento e síncopa caracterizando a polca, o maxixe, o baião, etc.

As valsas geralmente não recebem acompanhamento de instrumentos de percussão, devido a seu caráter ritmicamente flexível³⁸; excetuando determinadas composições de caráter aflamencado, como “Santa morena”, de Jacob do Bandolim, e “Chiquita”, de Waldir Azevedo, em que são utilizados elementos de percussão espanhola transpostos ao pandeiro.

Essa justificativa dada pelos chorões mais tradicionais à falta de percussão em valsas nos é especialmente interessante, já que, como veremos, em diversos discos de Seresta, tocam-se valsas e, mesmo quando em outros ritmos, é possível perceber a falta de marcação rítmica por instrumentos dedicados a essa parte. Isso pode ser explicado pela própria natureza dessa canção mais lânguida e, portanto, flexível aos alongamentos dados à interpretação, o que torna difícil o acompanhamento rítmico.

De modo geral, temos aqui esboçado um esquema acerca da “estrutura profunda” de um Choro tradicional. Cabe avisarmos, entretanto, que, devido à própria natureza improvisativa e desafiante dessa forma de arte, há muitas variações a depender da época e do autor. Quanto mais próximo da década em que estamos, maior a quantidade de elementos que pode ser alterada e, quem sabe, tornar-se parte também da estrutura profunda. Tinhorão mesmo em determinado ensaio comenta o fato de Pixinguinha ter sido duramente criticado por ter escrito um choro com introdução³⁹.

³⁷Composições que, utilizando da linguagem do Choro, experimentam com fórmulas rítmicas pouco usuais, como em 5 tempos, 7 tempos. Exemplos podem ser encontrados na obra de Maurício Carrilho e nas composições “Polca do Jequitibá” (Cristóvão Bastos e M. Carrilho) e “Pé torto” (Maraka trio).

³⁸Em nomenclatura musical, essa flexibilidade no ritmo é chamada de *Rubato*.

³⁹Tradicionalmente choros não têm introdução. Em determinados arranjos, os músicos costumam tocar a quarta frase da primeira parte como forma de introdução; também é possível o violão de baixarias realizar uma frase de um ou dois compassos para indicar o andamento e dar entrada aos solistas.

2.3 FINALMENTE A SERESTA

Fundamentados, então, com certos conhecimentos, podemos prosseguir ao nosso objeto. Como nossa ideia é discutir a Seresta enquanto um fenômeno gerado pelo disco, selecionamos três registros fonográficos. Dois deles podem ser considerados de Seresta típica, além disso selecionamos uma manifestação moderna a fim de estabelecer comparativos históricos.

Não podemos deixar de fora a gravação que ensejou toda a feitura desta pesquisa: *O eterno seresteiro* (1969), do já discutido Orlando Silva; além dele, selecionamos também o primeiro LP da série *Uma noite de Seresta* (1966), interpretado por Carlos José e acompanhado pelo lendário Regional do Canhoto⁴⁰. Por fim, selecionamos o disco *Serestando* (2008), interpretado por João Macacão.

Creemos haver nesta seleção um panorama pelo repertório seresteiro que contemple o gênero, seus temas e suas práticas musicais. Reservamo-nos de uma seleção focada nos anos 30 pela restrição tecnológica da época, bem como por tendências de mercado. Explicamos: o primeiro ponto porque a popularização do LP deu-se por volta da década de 1960, tendo em vista que a prensagem dos 78 rotações foi encerrada no Brasil por volta de 1964 (Silva Júnior, 2020, p. 534), o que nos lega apenas registros em compactos de 45 rpm (os quais continham geralmente uma faixa de cada lado), o LP (33 rpm), por sua vez, suporta por volta de uma dezena de canções; não selecionamos diversos compactos porque entendemos o disco não apenas como um compilado de canções, mas como uma obra cuja organização já nos significa algo, assim fica propiciada uma gama maior de aspectos para nossa análise. O segundo ponto porque, conforme discutimos, vigorava por volta dos anos 30 e 40 do século passado uma tendência de gravar as canções sentimentais com acompanhamento de orquestra, o que nos afasta de uma estética musical seresteira.

Em relação à forma do registro utilizada, podemos hoje em dia encontrar todos esses álbuns disponíveis em serviços de streaming. Utilizamos o Tidal (*software de streaming* de músicas, similar ao Spotify) para audição e transcrições por essa plataforma oferecer maior qualidade na compressão dos arquivos, comparável à qualidade do CD.

⁴⁰Segundo matéria da Empresa Brasil de Comunicação (EBC), foi o conjunto que mais acompanhou artistas da história de nosso país (RÁDIO BATUTA, 2018).

2.3.1 Uma Noite De Seresta

Prensado no ano de 1966, o LP *Uma noite de Seresta*, de Carlos José, acompanhado pelo Regional do Canhoto, é o marco inicial de uma série de 6 discos sob o mesmo nome. Nascido em 1934, o cantor, de acordo com o verbete no *Dicionário Cravo Albin*, encontrou relativo sucesso no nicho das canções sentimentais por volta dos anos 1950 e seguiu a carreira de intérprete nesse ramo.

A série *Uma noite de Seresta*, possivelmente a mais famosa contribuição do cantor para a canção nacional, procura então explorar o lado amoroso de um repertório que, apesar de não estar mais em voga, ainda exercia profunda atração no público consumidor do mercado fonográfico. Não estava mais em voga, pois o auge dos anos 1930 já não se sustentava diante de novos produtos, como a bossa nova, o bolero, o baião, gêneros que, conforme discutido por Napolitano (2010), entraram em voga. De acordo com esse autor, havia uma intenção de glorificação daquilo produzido até a década de 1930 que procurava desqualificar as composições surgidas a partir dos anos 1950. O disco de Carlos José pode ser enquadrado nessa perspectiva saudosista, visto que apresenta apenas uma música “nova” em seu repertório. Todas as 12 faixas são gravações de considerados clássicos da canção sentimental brasileira.

O disco⁴¹ é iniciado por um *pot-pourri*: “Boa noite amor” (1936 – Francisco Alves), “Lábios que beijei” (1937 – Orlando Silva) e “Mais uma valsa ... mais uma saudade” (1937 – Carlos Galhardo). Após, temos:

- Por ti... (1939⁴² – Orlando Silva)
- Noite cheia de estrelas (1931 – Vicente Celestino)
- Deusa da minha rua (1939 – Silvio Caldas)
- Suburbana (1938 – Silvio Caldas)
- Neusa (1938 – Orlando Silva)
- Se tu soubesses (1941 – Silvio Caldas)
- Última estrofe (1931 – Fernando de Castro Barbosa)

⁴¹Usamos a plataforma Discografia Brasileira do Instituto Moreira Sales (IMS) para, ao lado do título da música, adicionar a data da primeira gravação de cada faixa e o primeiro intérprete a gravá-la.

⁴²Conforme apontado em vídeo na plataforma YouTube, a primeira gravação é de 1939, diferentemente do que consta na plataforma do IMS. Visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=5-p3gR2RqI0>. Acesso em: 31 de Jan. de 2024.

- Serenata (1934 – Silvio Caldas⁴³)
- A voz do violão (1928 – Francisco Alves)
- Torturante ironia (1935 – Silvio Caldas)
- Caprichos do destino (1938 – Orlando Silva) / Sorris de minha dor (1959 – Dorival⁴⁴) / Rosa (1937 – Orlando Silva⁴⁵)

Como pode ser visto no levantamento realizado, mesmo a canção considerada “recente” neste disco não pode ser considerada inédita. Isso reforça a tese de que a Seresta referencia um passado idealizado da Era de ouro do rádio no Brasil. Isso porque não há renovação do repertório, apenas a reciclagem de grandes sucessos na voz de cartazes consagrados do repertório sentimentalmente afetado.

Em relação à sonoridade desse disco, um ponto de interesse para nossa discussão pode ser encontrado nas introduções das canções. Das doze faixas, oito apresentam como introdução um trecho da melodia sendo tocado por um violão (majoritariamente da frase final de alguma parte) seguida de uma baixaria de introdução. Isso nos remete diretamente à forma do Choro, quando comentamos que os músicos usam da mesma ferramenta como forma de iniciar as músicas. No disco analisado, apenas não repetem algum trecho: “Neusa”, “Se tu soubesses”, “Serenata” (introdução própria da composição) e “Última estrofe”, que inicia com um recitativo.

Essa repetição de um trecho de modo a iniciar a canção corrobora nossa afirmação de que a Seresta musicalmente vai ser muito influenciada pela música dos chorões. Se observarmos uma composição muito famosa da década de 50, por exemplo, “Chega de Saudade”, observamos que há uma introdução composta sem relação melódica com o conteúdo das partes.

Isso também pode ser visto na forma e na harmonia. Para verificar isso, selecionamos para a análise deste disco a faixa de abertura. Pelo caráter formulaico das composições, em se tratando de arranjo e acompanhamento harmônico, a seleção poderia ter ocorrido com qualquer uma das faixas, não havendo motivos escusos que nos levaram a escolher esta ou aquela, a fim de melhor adequar nossas

⁴³Desconfiamos da atualização da plataforma do IMS (a qual aponta como gravação única um registro de Cauby Peixoto no ano de 1957). Temos ciência de outras gravações, como aquela disponibilizada neste vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=xujM5Dy_fUE. Acesso em: 31 de Jan. de 2024.

⁴⁴Também desconfiamos desta informação, pois encontramos gravações aparentemente mais antigas, como uma de Carlos Galhardo que deve datar da década de 1930.

⁴⁵Por se tratar originalmente de uma valsa instrumental, utilizamos aqui a primeira gravação com letra de Otávio de Sousa.

afirmações ao fato estudado. Nesse sentido, cremos que um estudo focado exclusivamente neste álbum apenas comprovaria o que afirmamos a partir de uma única faixa: auditivamente já o temos verificado, restando ao leitor musicalizado (ou que tenha os ouvidos atentos) apenas a ratificação do que aqui se afirma.

Como pode ser visto no anexo B, nossa transcrição harmônica da faixa de abertura, a gravação é iniciada com quase o mesmo padrão harmônico utilizado no que chamamos de quarta frase, ou seja, a cadência iniciada no quarto grau, seguida do acorde menor homônimo e a cadência I-VI-IIIm-V-I. Afirmamos que é quase o mesmo porque há uma leve alteração: em vez de encontrarmos o acorde de Mi menor (o segundo grau menor no tom de Re maior), encontramos a repetição do acorde de quarto grau menor adicionado da sexta (no caso o Gm6/Bb). Se analisarmos ambos, temos que são praticamente equivalentes, pois encontramos em Mi menor as notas mi, sol e si; e em Gm6/Bb, as notas sol, si bemol, re e mi. Sem querermos nos aprofundar minuciosamente em discussões de teoria musical, salientamos o fato de que o grande trunfo dessa alteração encontra-se nessa diferença de meio tom entre o si e o si bemol. Com essa descida de meio tom temos um encadeamento harmônico que soa muito mais melancólico, tendo em vista a utilização do trítone si bemol - mi. Essa preferência está relacionada, como veremos no próximo capítulo, com o caráter sentimentalmente afetado dado às letras da Seresta, o que, num procedimento de coerência dos compositores, leva à utilização de harmonias com essa característica mais “fechada”, o que também pode ser visto no compasso 53 de nossa transcrição.

Além disso, é possível observar outros procedimentos musicais que nos interessam e sobre os quais nos demoraremos. Na primeira faixa do *pot-pourri*, “Boa noite, amor”, temos a mesma extensão que teríamos num Choro, quando excetuamos a introdução. Ou seja, comparando os esqueletos, temos uma estrutura equivalente, sem quaisquer uso de artifícios de repetição de estrofes e versos, apenas repetindo a estrutura musical. Além disso, temos a já comentada modulação para o quarto grau, a partir do compasso 47, em que há o uso da estrutura consagrada pelos chorões, como já comentamos.

Na canção seguinte, “Lábios que beijei”, as equivalências se intensificam, tendo em vista que há a exata estrutura de um Choro típico: podemos identificar as quatro frases, com todas as características explicadas no subcapítulo sobre o gênero instrumental. Um leitor incauto objetaria, afirmando que, numa análise rápida, sequer a quantidade de compassos equivale. Porém, engana-se, tendo em vista que aqui

tratamos de uma valsa dobrada, apesar de lenta, ou seja, temos a mesma estrutura com o dobro de compassos. Os oito primeiros compassos apresentam o tom da música (que permanece em Re maior) e trabalham com dois clichês harmônicos recorrentes em Choro, são eles: o uso do acorde diminuto homônimo da tônica e a cadência I-VI-IIIm-V-I, ambos bastante característicos de música popular brasileira e claros em suas funções harmônicas. Entre os compassos 65 e 72 de nossa transcrição, temos a mencionada passagem, neste caso para a tonalidade de Si menor, tendo em vista o uso do clichê IIIm7b5-V7 para esse acorde, que logo aponta novamente para a tonalidade original e, na frase seguinte, repete a estrutura da primeira frase com uma pequena alteração: a partir do compasso 79, inicia-se a preparação para a última parte da música com o acorde de quarto grau, a partir do acorde de Sol maior no compasso 81. Daí até o fim desta canção na faixa, segue-se exatamente a “virada” harmônica que ocorreria num Choro tradicional – com a passagem do acorde de quarto grau para o IV#dim e realização do clichê I-VI-IIIm-V.

Por fim, na última faixa do compilado de canções, “Mais uma valsa... mais uma saudade”, temos um caso mais peculiar de organização harmônica, mas que ainda assim mantém certas semelhanças com o Choro que já comentamos, como a ida para o quarto grau e demais cadências consideradas lugar-comum em música popular brasileira.

Essas equivalências, longe de configurarem apenas coincidências, reforçam nossa ideia de que musicalmente a Seresta foi influenciada pela música dos chorões de modo profundo, tendo em vista que foram utilizadas práticas comuns ao gênero instrumental para o desenvolvimento dessa forma de música cantada. As correspondências vão além da equivalência harmônica, podem ser encontradas também na forma como os baixos são conduzidos.

Além disso, percebemos que a formação também se repete: podemos identificar claramente o som das 7 cordas de Dino, o cavaquinho de Canhoto e um violão que faz o solo de introdução e acompanha o restante da gravação (muito provavelmente o Jayme Florence, conhecido como Meira). Essa formação base permanecerá ao longo do disco e cabe salientar que falta à gravação o acompanhamento rítmico de pandeiro ou qualquer outro tipo de percussão, por motivos já explicitados ao longo deste capítulo.

Em relação à melodia, certos pontos mostram-se de interesse para nossa discussão. Antes de abordá-los, gostaríamos de apontar que nossa análise, salvo se

indicado o contrário, referencia a interessantíssima proposta do músico Mário Sève (Lopes, 2019) de buscar no Choro as figuras da retórica musical conforme trabalhada pelos compositores e teóricos do Barroco musical. Essa ferramenta de análise nos auxiliará na denominação e na determinação de possíveis afetos presentes nas canções analisadas.

De modo geral, a proposta de Lopes, após explicação sobre questões da música barroca e da retórica clássica, centra-se na ideia de que, por o Choro ter sido profundamente influenciado pela música de salão europeia (conforme já vimos em Tinhorão) e por esta carregar em si ainda certas práticas comuns do Barroco, seria possível encontrar na música popular instrumental brasileira resquícios retóricos. O músico, então, focado nas figuras retóricas, elenca certas recorrências que ratificam sua hipótese.

Reservamo-nos a uma análise mais aprofundada dos aspectos melódicos presentes nesta gravação (e nas demais, salvo se estritamente necessário) por dois motivos: por resultar, no presente momento, em esforço que, apesar de importante, pouco intensifica as afirmações contidas nesta dissertação, tendo em vista que a transcrição melódica integral das faixas, caso precisa, demanda dedicação que pode ser utilizada para objetivos mais interessantes à nossa discussão, caso generalista, rouba ao objeto estudado aquilo que lhe configura mais caro: a minúcia. Além disso, ressaltamos a dificuldade (se não, a impossibilidade) de imprimir em notação musical padrão essa minúcia interpretativa⁴⁶. Basta, para esse ponto, observar o que nos diz Lauro Wanderley Meller:

os conceitos da teoria musical tradicional de base europeia, habituada a lidar com intervalos harmônicos e esquemas rítmicos matematicamente calculados, talhados para a análise das obras de tradição erudita, nem sempre logram abarcar a espontaneidade e a instabilidade tonal e rítmica do gênero popular. (Meller, 2010, p. 44).

Além disso, ao entendermos a harmonia como uma “roupa” que se atribui à melodia, aceitamos que aquela dá indicações suficientes do desenvolvimento desta, sendo bastante para nossos objetivos a análise que se pode depreender deste

⁴⁶De modo geral, a partitura ocidental é precisa para notação de alturas, ritmos e timbres, sendo pouco ou nada precisa para a indicação de aspectos como: ritmos excessivamente precisos (um suingue de semifusas, por exemplo), pequenas alterações nas alturas, como oitavos de tom, e demais variações do padrão estabelecido pela notação tradicional.

fenômeno⁴⁷.

A primeira faixa inicia com um movimento entendido por Lopes (2019, p. 76) como de sinonímia⁴⁸, pois há a repetição de uma estrutura fundamental, segunda e terça, que se encerra na terça da tônica. Essa estrutura, por sua vez, configura um movimento chamado de *anabasis* (ascendente). Essa subida implica um deslocamento contrário entre conteúdo cantado e melodia, visto que aquele afirma a descida da noite e esta implica uma ascensão. Essa aparente contradição tem seu motivo de ser, pois pode indicar o movimento de afastamento dos amantes: o eu lírico está se despedindo (se afastando) da sua amada, o que é reforçado pelo movimento contrário sugerido pela relação letra e melodia. A frase seguinte reforça esse distanciamento, pois passa para uma sinonímia descendente (*catabasis*) (Lopes, 2019, p. 78), movimento que, na canção nacional, implica certa melancolia.

A próxima parte realiza o mesmo movimento, mas com alterações no padrão melódico: uma subida na escala (de si para la, quase uma oitava) e uma descida novamente. De novo o reforço dessa ideia de afastamento, que vai ganhando intensidade harmônica (a presença do diminuto e a preparação para o relativo menor) e rítmica (a pequena pausa antes do boa noite fatal, em Lopes (*idem*, p. 83) a *dubitatio*, a indecisão de esse eu lírico partir de fato). Esse momento de tensão pela partida acaba relativamente aliviado, tanto pela volta do IIm - V7 (falsamente indicando que voltaremos à casa Re maior) quanto pela ideia de que o eu lírico encontrará a amada em sonho para logo ser tensionada novamente pela dúvida: a amada sonhará ou não a mesma coisa que esse eu lírico.

A canção seguinte na faixa apresenta uma estruturação também interessante: inicia com uma repetição de frase com alteração apenas na última nota – em vez de um fa natural, vai para um re sustenido. Após isso, um arpejo com nonas e a repetição da estrutura da primeira frase. A segunda frase, de natureza diversa, corresponde a montagens variadas da escala diatônica, com salto: iniciada com um salto de quinta descendente e, a partir de Cm7b5, também diatônico até o fim. A terceira frase segue a estrutura da primeira e chama para o quarto grau, quando há uma série de arpejos e

⁴⁷Uma anedota: apesar do caráter oral, o Choro tem uma crescente na produção de partituras para registro e arquivo das composições mais famosas – o que infelizmente não é geral para as contemporâneas, o que obriga os músicos a realizarem as próprias transcrições caso queiram tocar algo novo. Numa dessas, um músico com quem toco fez uma transcrição de um choro dolente e, por suor e esmero, passou para a pauta exatamente o que se ouvia na gravação, com a precisão das fusas usadas na interpretação do compositor. Este, quando viu a partitura, ficou espantado com o quão difícil havia ficado a leitura e prontamente enviou uma versão mais legível da composição.

⁴⁸“Repetição de um fragmento musical transportado a outro nível (altura)” (Lopes, 2019, p. 75).

uma sinonímia na última parte para a finalização do trecho. Apesar de não atender às figuras citadas por Lopes da retórica musical, a faixa é emblemática por corresponder harmonicamente a um choro e, melodicamente, apresentar uma estrutura análoga, conforme já apontamos acima.

Por fim, a terceira canção inicia com um movimento diatônico até o acorde diminuto, quando a melodia permanece num do suspenso sobre o acorde de Re diminuto. Esse movimento, apesar de menos comum, tem sua razão de ser, pois uma nota um tom acima de qualquer nota presente no acorde diminuto funciona como um colorido, uma nota de tensão possível de trazer um elemento novo a esse acorde⁴⁹. Essa estrutura é seguida de uma pequena gradação la - si - la - do - la - do#, cuja função nos parece é carregar de emotividade a revelação de abandono afetivo de que sofre o eu lírico, pois repousa a palavra 'não' justamente no acorde diminuto (mais tenso possível) conduzindo ao dominante (também tenso) na palavra 'quis'. Após isso, há uma pequena variação da primeira frase e uma estrutura sinônima à gradação mencionada anteriormente agora uma quarta acima (iniciando do re) com a mesma intenção de tensionamento, pois expressa um fingimento desse eu lírico. Após, uma sinonímia da primeira frase, iniciada no re e levando ao clichê do quarto grau. Em seguida desta, a música é encerrada com a retomada da primeira frase. Essa série de retomadas, longe de configurar repetição entediante, sempre enseja pequenas variações interpretativas que, além da novidade por si mesma, dão movência ao percurso de relato desse eu lírico que desenrola diante de si a saudade que sente.

2.3.2 O Eterno Seresteiro

Já tratamos, alhures nesta pesquisa, sobre este álbum, tanto em relação às condições que ensejaram a produção dele, quanto em relação aos motivos que levaram a sua escolha como objeto de nossa análise.

Por isso, sabemos da centralidade que esse registro e todos os envolvidos têm por terem insculpido na história da música popular brasileira não só um disco, mas um marco da Seresta. Acreditamos nisso porque é nesse álbum que se encontram as mais relevantes figuras da música popular, e porque temos na escolha de repertório

⁴⁹Conforme explicado pelo professor de violão e harmonia Marco Pereira, em um *workshop* do CIVEBRA frequentado pelo autor desta dissertação por volta do ano de 2021.

uma ponte entre o passado glorificado da Seresta/Serenata e seu futuro a partir dali, tal qual o Jano bifronte dos romanos. Não sem consciência da seriedade dessa afirmação é que levantamos este ponto, basta analisar que, diferentemente do álbum analisado no subcapítulo anterior, *O eterno seresteiro* não só olha o passado como também acolhe o repertório sentimental coetâneo a sua feitura, sem contudo ser por ele modificado em aspectos musicais. Essa escolha de canções fora do que se poderia chamar repertório “clássico” da Seresta aponta não só para a possibilidade de manutenção dela mesma (diferentemente do que afirmava um dos idealizadores do disco, Jacob do Bandolim) como também configura um ato de coragem por parte de Jacob e Orlando. Coragem porque, longe de depender do saudosismo barato da Era de Ouro do rádio, como fez Carlos José em sua série de discos, expande o que se canta em Seresta e a revitaliza.

Toda essa postura é colocada em evidência logo ao iniciar o álbum, pois é aberto pela composição “Serenata do Adeus” (1958 – Roberto Luna), de Vinicius de Moraes. Essa canção pode ser considerada recente quando compreendemos que a Seresta teve seu auge na década de 30 e, após pouco mais de 10 anos, entrou em profundo declínio, sendo substituída por uma avalanche de outros gêneros ao gosto popular, como a bossa nova, o baião, o bolero, etc. Além dela, temos as faixas “Modinha”, de Sergio Bittencourt, e “Um novo céu”, de Fernando Cesar e Ted Moreno, que podem ser consideradas de novo feitio, principalmente a canção de Sergio Bittencourt, pois foi composta um ano antes da gravação do disco de Orlando Silva. Essa novidade em relação ao álbum de Carlos José pode ser considerada revolucionária, pois introduz no gênero novidades de repertório, algo que não se via desde possivelmente a década de 1930, quando estava no auge.

Seguindo o disco, temos:

- Modinha (1942 – Olga Prager Coelho);
- Falsa felicidade (1938 – Silvio Caldas);
- Misterioso amor (1937 – Francisco Alves);
- Volta para o meu amor (1934 – Francisco Alves);
- Um novo céu (1960 – Roberto Audi);
- Meu companheiro (1932 – Francisco Alves);
- Vidro Vazio (1933 – Silvio Caldas);

- Guacyra⁵⁰ (1933 – Raoul Roulien);
- Modinha⁵¹ (1968 – Taiguara);
- Maringá (1932 – Gastão Formenti).

Observamos já na escolha do repertório uma variedade que destoava daquilo apresentado no disco de Carlos José. Encontramos, como já vimos, uma retomada do repertório clássico, mas não apenas isso: há também uma maior abertura temática, sinal de uma alteração daquilo que se pode entender como possível para o repertório seresteiro. Afirmamos isso tendo em vista que, além das canções de amor romântico (de sua concretização, mas mais de suas dificuldades), encontramos também novos temas a serem considerados pelos seresteiros: a relação com o instrumento musical, como em “Meu companheiro”, a saudade da terra, em “Guacyra”, a relação com o divino e o amor profano, observado na canção “Um novo céu”. Essa abertura sinaliza que, longe de uma deformação, a Seresta encontra diante de si a possibilidade de manutenção/renovação (quicá de uma pervivência, como apontamos em Costa, Recaman, 2021) por meio do tratamento sentimentalmente afetado de temas, além do binômio paixão romântica – abandono por parte da amada⁵². Reservamo-nos, entretanto, desta discussão neste capítulo para desenvolvê-la mais aprofundadamente no próximo, quando trataremos mais especificamente do texto de Seresta.

Apontamos isso, porém, para destacar que, quando tratamos da música propriamente dita, não há grandes inovações neste disco. Como podemos ver em nossa transcrição da faixa “Um novo céu”, repetem-se sem quaisquer mudanças os padrões harmônicos e estruturais de um choro clássico: a introdução partindo do quarto grau, a finalização nesse mesmo quarto grau⁵³. Apesar disso, afasta-se do referido gênero por sua simplicidade: não modula, apresenta apenas duas partes muito similares entre si (com diferença em relação à forma de chegar ao acorde da tônica, passando ou não pelo quarto grau à maneira de um choro clássico) e apresenta

⁵⁰Grafada na plataforma do IMS como Guacira.

⁵¹Homônima à primeira faixa, esta foi composta por Sergio Bittencourt e apresentada pela primeira vez no festival Brasil Canta no Rio, pelo intérprete Taiguara em 1968 (Silva Júnior, 2020, p. 537).

⁵²Lembremos que até aqui encontramos nas canções apenas um eu poemático masculino que se dirige a uma amada.

⁵³Fato comum, mas que ainda não havíamos encontrado é a repetição do final, como é possível observar depois do compasso 40 na canção analisada em que, em vez de finalizar em La menor, o grupo retorna para a chamada do quarto grau (compasso 41) e repete o texto.

divisão frasal que não se encaixa no paradigma das quatro frases já explicado.

Sobre essa forma de chegar ao acorde da tônica, ambas podem ser encontradas em choros, trata-se de uma preferência ou de um recurso de novidade do compositor ao optar pelo segundo grau maior ou pelo quarto grau. Assim temos como equivalentes (em questão de funcionamento) as estruturas II7 – V7 – Im e IVm – V7 – Im. Em relação ao som, parece-nos mais apropriado ao tom de melancolia da canção o uso do quarto grau menor, ainda mais com o movimento de semitom entre o fá natural do baixo e o mi (quinto grau do lá).

Melodicamente, é também uma canção simples, sem uma tessitura muito extensa (cantada quase exclusivamente na região grave da voz), com divisão rítmica também sem grandes variações e com certa tendência à repetição de notas e de movimento melódico (majoritariamente encontramos um padrão melódico de três notas num movimento ascendente e depois descendente⁵⁴). Essa repetição, longe de gratuita, é entendida por Lopes (2019, p. 75) como um procedimento de sinonímia na retórica musical, cujo objetivo para nós parece apontar para a obstinação do eu lírico em relação à heresia a que se propõe, visto que a repetição sonora emula a repetição obstinada dessa ação. Não sendo uma simples sinonímia estrutural, também é possível encontrar a figura da *catabasis*⁵⁵, pois a estrutura é trabalhada descendo a nota em que é iniciada (primeiramente um mi, depois um re, depois um do) que parece reforçar essa ideia de uma obstinação prostrada, uma espécie de desafio vacilante entre o amor divino, o amor terreno e o conhecimento das consequências que essa dicotomia gera para um indivíduo de fé, como aparenta ser esse eu lírico.

O uso da segunda menor (o intervalo entre o mi e o fa naturais) para iniciar a canção também nos remete a essa tensão entre o dever e o querer que esse eu lírico enfrenta, tendo em vista que configura um intervalo que sugere esse desconforto⁵⁶.

Em relação ao arranjo, temos a presença de um violão fazendo o acompanhamento, uma flauta encarregada da repetição da primeira parte e o bandolim ornamentando a melodia principal. Esses elementos, somados ao longo da música, reforçam o caráter melancólico buscado: o bandolim ornamenta com uma estrutura também pautada em repetições (tanto de notas quanto de padrões rítmicos) e a flauta repete a melodia cantada, dando abertura para o cantor retomar. Esse

⁵⁴O canto inicia num movimento de mi – fa – sol – sol – fa – mi (padrão usado durante toda a canção).

⁵⁵“A *catabasis* consiste em uma linha melódica descendente” (Lopes, 2019, p. 78) e “expressa sentimento de inferioridade, humilhação e envelhecimento” (Kircher *apud idem ibidem*).

⁵⁶Não a toa é usado no famosíssimo tema do filme “Tubarão”, composto por John Williams.

procedimento, bastante comum para o arranjo de canções, gera novidade na textura e reitera a ideia musical sem causar a estafa de repetir todo o texto.

Ainda tratando de arranjo, a reiteração da parte final reforça todo esse caráter desesperado do eu lírico e permite a volta do bandolim, agora com a repetição de uma mesma nota em tremolo e gradação na intensidade – criação de um momento climático na obra – cuja resolução desagua numa terça de picardia⁵⁷, aliviando a tensão e lampejando esperança para quem ouve.

Desse modo, podemos entender que ainda há uma certa influência mas que talvez, nessa canção em específico, ela seja amenizada. Isso não enfraquece nossa ideia, mas demonstra como, em se tratando de um novo gênero, essas práticas dos músicos podem se adaptar às novas necessidades do objeto artístico e do cantar. E mesmo de forma alterada, entendemos como semelhantes o suficiente, a modo de configurar uma permanência daquilo que vínhamos tratando: a Seresta, musicalmente falando, está irmanada com a música dos chorões.

2.3.3 Serestando

Estreando nos vocais, João Macacão, nome artístico do paulistano João Nicolau de Almeida, propõe no álbum *Serestando* (2008) uma referência ao mundo da Seresta, vivido por ele muitos anos enquanto acompanhava nomes como o de Silvio Caldas ao violão de sete cordas.

Como o próprio nome procura demonstrar, esse disco busca retomar o que, em sua proposta, seria a Seresta e apresentá-la a um público que, por uma distância de 80 anos, perdeu a Época de ouro do gênero; e que, por uma de 40 anos, não ouviu no lançamento o álbum do qual tratamos no subcapítulo anterior.

Apesar disso, salta aos ouvidos que de Seresta o álbum contém muito pouco, pois apresenta tanto na escolha do repertório quanto nos arranjos das canções uma variedade tal que aproxima o registro muito mais do samba (principalmente o canção, mas também o de gafieira) do que do gênero cuja investigação nos interessa neste trabalho.

Em relação ao repertório, o álbum começa com o clássico “A volta do boêmio”

⁵⁷Tipo de cadência utilizada em tons menores em que se termina a peça em tom maior. A sonoridade mais aberta dada pela resolução no homônimo maior é descrita por determinados músicos como ferramenta de alívio da qualidade triste do modo menor.

(1957 – Nelson Gonçalves), num andamento mais veloz (56 batimentos por minuto – BPM⁵⁸) do que o registrado na gravação original (50 BPM). Essa diferença, apesar de parecer irrisória, produz um efeito notável na recepção, pois o andamento mais acelerado enseja uma articulação vocal diferenciada, com menos espaço para o alongamento vocálico que costuma caracterizar uma música interpretada de modo melancólico⁵⁹, conforme veremos no capítulo seguinte. Em sequência, temos:

- Pra machucar meu coração (1943 – Déo);
- Me deixe em paz (1951 – Linda Batista);
- Perfil de São Paulo (1954 – Sílvio Caldas);
- Jangada (1952 – Jimmy Lester);
- Cabeça chata (1959 – Sílvio Caldas);
- Gosto que me enrosco (1928 – Mário Reis);
- Conceição (1956 – Cauby Peixoto);
- Felicidade⁶⁰;
- Ela me beijou (1944 – Nelson Gonçalves);
- Velhas cartas de amor (1949 – Francisco Alves);
- Meu caro amigo (1976 – Chico Buarque);
- Quando o samba acabou (1933 – Mário Reis);
- E os outros que se dane⁶¹ futebol clube⁶²

Como se pode observar em nosso levantamento, a maioria das canções gravadas estaria apta a ser considerada repertório de Seresta (se levarmos em conta a data da composição/gravação e lembrarmos que a maioria dos primeiros intérpretes listados em um ou outro momento foram considerados seresteiros ou ao menos

⁵⁸Contamos os batimentos com o auxílio de um aplicativo de celular (Metronome Beats, disponível na loja virtual Play Store) em que, acompanhando o andamento da música ao clicar na tela, é apontado o valor do andamento.

⁵⁹Não estamos afirmando que toda canção interpretada com prolongamento das vogais soe melancólica, mas que, nos registros estudados nesta pesquisa, é comum encontrar essa prática para simular suspiros e/ou buscar mais languidez para o cantado.

⁶⁰Não encontramos quaisquer indícios de que essa faixa tenha sido gravada anteriormente ao álbum em questão.

⁶¹Conforme grafado no disco.

⁶²Na plataforma do IMS, não encontramos essa composição, mas há uma gravação de Nelson Gonçalves que deve datar da década de 1950 ou 1960.

expoentes da música sentimental). Apesar disso, a partir da audição do álbum, é possível perceber que essa ideia não poderia estar mais equivocada, tendo em vista que o disco é populado por faixas muito mais próximas do samba e de suas variações, como visto em “E os outros que se dane futebol clube”, samba “moderno”, como em “Meu caro amigo”, uma marcha, a canção “Gosto que me enrosco”. Além desse fato, os próprios arranjos dos sambas-canção (uma espécie de equivalente da modinha sentimental de que tratamos) são gravados em andamentos mais velozes do que os exemplos contidos nos álbuns estudados anteriormente.

Não temos neste disco sequer uma valsa (ritmo predominante nos álbuns analisados anteriormente) e encontramos uma instrumentação mais diversa, muito aparentada ao samba, com pandeiro, cavaquinho de centro, bandolim, flauta, trombone, tuba, cuíca, tamborim, saxofone, contrabaixo elétrico, clarinete, bateria e piano. Tudo isso em arranjos mais diversificados, com orquestração de metais e contracantos em várias faixas. Tudo isso deve ser entendido como um afastamento do que foi estabelecido como Seresta nos álbuns clássicos do gênero. Não que devamos restringir o entendimento, mas devemos, a partir da comparação, identificar essa distância entre uma manifestação ou outra; e isso nos leva a compreender que o disco analisado neste subcapítulo está muito mais próximo do samba do que de outra coisa.

Por esse motivo, entendemos como desnecessário realizar a transcrição de alguma faixa do disco, tendo em vista que a análise revelará características de um gênero musical que não nos interessa no presente momento.

2.4 UMA TENTATIVA DE DEFINIÇÃO MUSICAL

Desse modo, cremos possível neste momento o esboço de uma definição para o que pode ser entendido como a música da Seresta. Como afirmamos, a canção popular urbana brasileira é majoritariamente tonal. Esse modo de organizar o material sonoro implica um jogo com as sensações de tensão e relaxamento que tomou de assalto a produção musical no ocidente e que, conforme os autores citados, configura não só uma preferência estética, mas espelha uma organização social como a vista nas sociedades modernas, em que esse jogo de tensões afeta a forma de estar no mundo das pessoas.

Em se tratando do cancionário nacional do século XX, isso não pode ser diferente, tendo em vista que a música popular adota em suas práticas tanto o que era importado da Europa quanto o que vinha mantido pelas populações negras desde a diáspora africana durante o período da escravidão. É nesse caldeirão cultural que surge o suíngue, o gingado, resultantes da rítmica afro aplicada nas melodias do velho continente, principalmente na música da moda à época, como as valsas, as polcas e as canções (*lieds*, *árias*, *chansons*). Essa mistura de influências enseja os músicos populares a desenvolverem um modo mais afetado de acompanhar o repertório europeu, de uma maneira que pode ser considerada chorosa, o que dá origem ao Choro enquanto forma de tocar e gênero musical. Ele, hoje já tornado patrimônio cultural imaterial de nossa nação, pérola da música instrumental brasileira, não se restringe aos encontros casuais de músicos amadores e transborda sua influência para muitos outros gêneros. Prova disso é o fato de o Regional do Canhoto ter acompanhado um sem número de instrumentistas e cantores do mais variados, indo de baiões a valsas sentimentais, passando por sambas e blues⁶³. Como não podia deixar de ser, essa influência do Choro chega à interpretação das canções sentimentais, as modinhas, e, primeiramente em seu ambiente natural – a serenata –, formata a maneira de soar desse repertório, saindo dos simples acordes de primeira e quinta (conforme nos foi explicado por Tinhorão) e renovando-o, inflando-o com a nova maneira de tocar desenvolvida pelos músicos populares.

Talvez por seu apelo lírico (fenômeno que discutiremos no capítulo seguinte), talvez pela popularidade que alcançou entre as camadas baixas e médias da população, esse fenômeno chega ao rádio e às gravadoras e toma de assalto a produção fonográfica das primeiras quatro décadas do século XX, alçando ao estrelato cantores que tinham como repertório principal as canções sentimentais, bem como os sambas de morro. Tal holofote dado pela incipiente indústria cultural da época injetou na prática do repertório de serenata por esses cantores uma série de alterações, como pode ser visto nos variados arranjos orquestrais com que se gravou pela primeira vez esse tipo de canção.

Essa mudança, longe de apenas adicionar elementos, nos enseja um entendimento outro: quando chega à rádio e ao disco, a serenata vê-se transformada

⁶³Não houve pouca surpresa quando o autor desta pesquisa encontrou um disco (RCA Victor 80-1161) em que foram gravados temas norte-americanos pelo referido conjunto, como o “Bye Bye Blues”, de Gray, Lown, Bennet e Hamm.

em um fenômeno diferente que, não tendo seus temas alterados, tem o modo de soar diverso. O amadorismo e o arranjo improvisado dos cantares amorosos dá lugar a um trabalho mais elaborado de arranjo e tratamento do material sonoro. Essa mudança, para nós, então, justifica a seguinte diferenciação: a serenata enquanto um fenômeno orgânico e ligado ao caráter improvisacional de arranjo e execução e a Seresta enquanto a profissionalização dessas práticas, enquanto um certo tratamento do repertório sentimental.

Durante a década de 1930, isso é bastante visível nos discos de Orlando Silva, Francisco Alves, Carlos Galhardo e Sílvio Caldas, em que pululam arranjos belíssimos de nossa geração de ouro dos arranjadores, capitaneados pelo maestro Radamés Gnattali e por Pixinguinha. Anos depois, na época dos discos cuja análise nos propusemos, a presença das orquestras devolve o lugar ao conjunto regional, mas o faz mantendo o espírito de arranjo pensado. Entendemos isso como um fator que comprova ainda a pertinência de nossa diferenciação, pois faz permanecer um modo de produzir música muito diverso do que o ocorrido espontaneamente e “na fogueira” da música popular, como ocorre nas rodas de Choro.

Passados mais alguns anos, encontramos tentativas de retomada da Seresta, como a mencionada nesta dissertação que, mantendo um ou outro repertório, talvez tenham perdido de vista a maneira como ela soava durante seu apogeu, o que produz discos mais voltados para o samba, como o discutido.

Eis nossa tentativa, então: a Seresta pode ser entendida como um tipo de canção de andamento lento, geralmente valsas, modinhas ou samba-canção, acompanhado por orquestras de cordas ou conjuntos regionais. Quando acompanhada destes, tem como instrumentação os violões e o cavaquinho, prescindindo da percussão e, ocasionalmente, acompanhada por um instrumento melódico realizando contracantos no registro médio-agudo. Estruturalmente pode ser comparada a um Choro, pois mantém elementos correlatos, como progressões harmônicas e organização frasal; na execução e melodicamente saltam aos olhos o discurso melódico também pautado no sentimentalismo, com arpejos ornamentados bem como figuras retóricas que remetem à melancolia do eu lírico, e a maneira afetada de cantar (com suspiros, prolongamentos de notas e rubatos).

Longe de querer esgotar o fenômeno, tarefa que nos parece vã, procuramos aqui traçar em linhas gerais características que diferenciam o gênero dos demais. São elas mesmas que nos fizeram entender o disco de João Macacão como menos ligado

à Seresta e podem guiar futuras discussões sobre outros materiais. Resta agora a tarefa de tratar de modo símile o material lírico desse tipo de canção.

3. DE COMO A SERESTA VERSA

3.1. SOBRE O ESTUDO LITERÁRIO(?) DA CANÇÃO

No primeiro capítulo do livro *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*, de Affonso Romano de Sant'Anna, nos é apresentada uma proposta de trabalho com poesia e canção que parece um bom caminho para iniciarmos a presente discussão. Nesse volume, o autor aborda a relação entre as duas artes sob uma perspectiva de influência metodológica⁶⁴, ou seja, a investigação foca nas maneiras como podem ocorrer confluências entre a maneira de lidar com o conteúdo (seja metodológico seja ideológico) entre determinadas “escolas” literárias e “correntes” musicais coetâneas a elas. Assim, o autor aproxima a paródia, o poema-piada, dos modernistas, com a paródia em Noel Rosa; o ufanismo arybarrosiano e o verde-amarelismo; a geração de 45 e a hegemonia do bolero. Sem querermos invalidar esse método, que o próprio autor chama de “bastante livre” (Sant'Anna, 2013, p. 11) e em relação ao qual afirma que “se socorre de elementos sociais, históricos e literários” (*Ibidem*, p. 11), apontamos a ausência do elemento musical nessa equação, sem o qual comparamos texto impresso contra texto impresso – um descabimento quando levamos em conta que a canção se efetiva antes de tudo na voz.

Tendo isso em vista, afirmamos ser um bom caminho para iniciarmos a presente discussão por explicitar um fato perigoso aos estudos cujo foco está na relação entre a poesia e a canção: o alheamento em relação ao aspecto musical do texto cancionístico. Já nos havia ressaltado Falbo (2010) que:

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). (p. 219).

⁶⁴Em outras palavras: discute se haveria (e como haveria) correspondências entre os métodos de escrita poética (o tratamento de suas figuras, seus temas etc.) e os de canção. O autor, então, foca na comparação entre essas formas de arte.

Continua o autor ressaltando que, como a voz mediatiza o texto poético, não pode haver estudo que desconsidere essa manifestação da canção (Perrone, 2008, p. 23-24 apud Falbo, 2010, p. 2019). Reconhecemos aqui a suma importância dos estudos da canção enquanto um fenômeno peculiar, como as contribuições de Sant'Anna, Meller, Tatit e tantos outros, ao oferecer novas ferramentas analíticas que possam compreender de forma menos incompleta a complexidade desse fenômeno transdisciplinar que é o estudo da canção, especificamente da literatura que se aviva pela voz, tendo em vista que o objeto acaba formado não apenas pela palavra, mas pelo som musical e pela execução da palavra em si.

É partindo dessas perspectivas que se propõe uma análise que transcenda o textual, pois o canto da seresta (noturno, apaixonado, empostado) cumpre objetivos estéticos específicos tanto no que se refere ao conteúdo da letra quanto à prática do cantar aquelas letras. Assim sendo, requer-se uma análise estética que procure compreender essas especificidades, a fim de fazer jus ao objeto. Para exemplificar esse ponto, basta observar duas interpretações da mesma canção. Tome-se “Guacyra” (Hekel, Camargo): por um lado, a interpretação de João Gilberto⁶⁵ (artista fundamental do movimento da Bossa Nova), além da diferença instrumental, manifesta especificidades do movimento ao qual pertence o mestre, como o ritmo fluido do canto, a suavização silábica, o andamento mais rápido, os ornamentos e saltos melódicos; por outro lado, tem-se a interpretação de Orlando Silva⁶⁶, que já compreende aspectos performáticos diferentes, tais como um andamento mais lento, uma maior marcação de certos sons, como o R forte alveolar no final das palavras, um desenvolvimento melódico menos ornamentado (para citar apenas algumas diferenças). Tem-se, pois, com a comparação, um princípio de estabelecimento de estudo a partir de aspectos extraverbais, que podem compartilhar certas características com outros movimentos, mas que configuram uma prática *sui generis* cujo entendimento está além da letra.

Não estamos afirmando ser este um estudo que deixe de lado a letra, mas sim o seguinte: em se tratando de canção, há nela elementos outros que concorrem para a produção de sentido, os quais não podem ser deixados de lado, como são deixados de lado por Sant'Anna ao tratar de dados históricos, sociais e literários. São todos eles

⁶⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oPEX5Jc4k5Y>. Acesso em: 06/08/2024.

⁶⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4XQCx79hc6Q>. Acesso em: 06/08/2024.

importantes, quando acompanhados do som. Desse modo, até podemos partir da letra, mas sempre dialogando com aquilo que a acompanha. Assim, propomos dois momentos: uma análise próxima à de Sant'Anna e, ao analisarmos como isso se efetiva nos discos selecionados, dialogando com a história, com o social, com o literário, com o musical e com o performático.

Assim, cabe apontarmos pontos de interesse sobre a maneira de tratar do estudo da canção brasileira e sobre a relação dela com a poesia, seja coetânea seja anterior ou posterior.

3.2 SOBRE DETERMINADAS ABORDAGENS DA RELAÇÃO POESIA E MÚSICA

Um dos pontos principais do método de Sant'Anna pauta-se na análise de relações líricas possíveis entre o conteúdo da poesia escrita, e para ele de um ideário compartilhado entre determinados autores, e o conteúdo lírico apresentado nas canções analisadas. Desse modo, a primeira parte do referido livro vai estabelecer diversas comparações possíveis entre as duas formas de arte. O autor, logo no começo do volume, afirma que, a partir da Bossa Nova, há um período de “identidades” entre música e poesia, tendo sido superada a simples fase das equivalências (Sant'Anna, 2013, p. 12). Para fundamentar essas afirmações, o autor ainda aponta que, durante a década de 1920, a música popular brasileira seria “ainda algo mal configurado, não tendo àquele tempo se convertido num produto econômico e estético viável e visível” (*Ibidem*, p. 12). Apesar da boa fé com que lemos o referido autor, não podemos deixar escapar uma premissa tão desbaratada. Se ainda no Modernismo brasileiro não enxerga relações passíveis de análise entre a poesia e a música popular (mesmo citando um Villa-Lobos e seu interesse pelo Choro ou – presumimos – tendo ciência do foco dado por um Mario de Andrade para a música popular), o autor denuncia que ignora (ou deixa de lado propositalmente) uma parcela fundamental de produção tanto musical quanto textual. Isso se dá, talvez, porque, procurando “coincidências” (*Ibidem*, p. 12) entre determinadas modas musicais e escolas literárias, deixa escapar forças de conservação estilística; em outras palavras: procurando identificar nos sons populares uma afinidade com as vanguardas, deixa de considerar a retaguarda⁶⁷ e toda sua produção.

⁶⁷Não entendamos aqui a retaguarda como atraso – do mesmo modo como não nos convém

Essa maneira de enquadrar a produção do século XX cria problemas, que para nós são explicitados no próprio texto. Indo da década de 1930 a 1970, deixa de lado a Seresta, o baião, a música sertaneja (isso para tratar de manifestações musicais que tiveram grande sucesso no referido período, desconsiderando, por exemplo, a chula baiana, o cateretê e todas as outras manifestações igualmente importantes e que têm se mantido no horizonte musical sem se preocuparem com inserção nos meios de divulgação massificada). Desse modo, compreendemos que tratar a relação poesia e música popular sob um espectro binário de equivalências e identidades pode até configurar um ponto de partida, mas que não devemos nos limitar a essa abordagem.

Desse modo, cabe-nos apontar que, por não estar isolada no tempo e no espaço, a canção vai encontrar correspondências (consonâncias, ecos, reverberações, coincidências, repetições – quem sabe até mesmo previsões, antecipações) com a produção literária – e vice-versa. Assim, cabe ao interessado em ambas procurar o ponto em que pode haver o contato – seja passado ou presente –, a fim de fazer justiça a elas. Justiça no sentido de justeza em sua análise, sem desconsiderar a possibilidade de existirem relações que não as imediatas.

Apesar dos pressupostos considerados inadequados, Sant'Anna nos traz diversas perspectivas e informações interessantes com que podemos trabalhar. A primeira delas, ratificada por outros autores, conforme veremos, é a de que a linguagem da canção popular, quando trata especificamente do samba, desenvolve-se afastada de influências dos “poetas “literários”.” (Sant'Anna, 2013, p. 14). Isso porque, segundo o autor, o fato de ser mediada por variados elementos da indústria cultural faz com que a música popular, em específico o samba, já não fosse mais circunscrita a uma atividade de ex-escravos (*Ibidem*, p. 16). Essa mudança de visão, na verdade anterior aos meios de comunicação de massa (como já vimos em Tinhorão ao tratar da figura de Domingos de Caldas Barbosa), cria uma aglutinação de formas artísticas – neste caso, musicais – capaz de atender a um desejo de expressão das massas não mais dependente nem de uma música nem de uma forma de expressão da elite (*Ibidem*, p. 16). Esse processo, agora já não mais restrito às relações de orientação amorosa, efetiva, principalmente no samba, a voz do povo e sua forma de tratar da realidade a partir de um lirismo particular, desligado daquele preconizado pelos poetas.

compreender a vanguarda como inerentemente positiva.

Se, por um lado, essa agência dos poetas populares conflui com certos objetivos dos poetas acadêmicos (*Ibidem*, p. 18); por outro, é possível identificar um movimento contrário: uma permanência da “linguagem empostada e literária que acompanhava as modinhas de salão do século XIX e que ainda aparece em Orestes Barbosa ('Chão de estrelas') e mesmo em Sinhô [...]” (*Ibidem*, p. 18). Desse modo, é possível identificar não um binômio equivalência e identidade apenas quando olhamos para o que há de lírico da canção quando relacionada ao coetâneo em matéria de poesia, mas também em relação àquilo que houve; ou seja, uma relação também de equivalência e identidade com o que já foi e que, para as escolas posteriores de poesia, pode ser considerado superado. Isso pode ser percebido nos próprios exemplos usados pelo autor no trecho acima: a canção de Sinhô foi gravada pela primeira vez em 1929, já a de Orestes Barbosa em 1937 – períodos em que, de acordo com as afirmações do autor, já deveria ter sido superada essa tendência melosa. Em se tratando de música popular, então, é possível identificar uma permanência de determinadas características de escolas literárias “passadas”, que de uma forma ou de outra caíram no gosto de público e encontraram um modo de sobreviver junto ao canto.

Por outro lado, é interessante a discussão proposta por Ruth Finnegan no texto “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?”⁶⁸, pois vai além do binômio letra + som. Segundo ela, é uma prática comum a análise que privilegie um dos dois âmbitos (abordagem em que podemos enquadrar a perspectiva de Sant’Anna), mas há aspectos do fenômeno artístico que seriam perdidos quando se observa com mais atenção um ou outro elemento.

Por conta disso, a autora propõe que o fenômeno cancional seja entendido em seus aspectos performativos. Segundo ela, isso é de interesse porque

Mais do que olhar apenas para “obras” literárias ou musicais fixadas, exploramos como elas são na prática recebidas e experienciadas, de formas variadas, talvez fragmentadas ou “imperfeitas”. Na mesma linha, mais do que sobre “a canção”, perguntamo-nos sobre como as pessoas cantam, compõem e escutam, e sobre suas ações e emoções ao fazê-lo. (Finnegan *in* Matos, Travassos, de Medeiros, 2008, p. 21 – 22).

Desse modo, para ela, é no momento da performance que letra e melodia, em

⁶⁸Presente no volume *Palavra Cantada: ensaios sobre Poesia, Música e Voz* (*in*: Matos, Travassos, de Medeiros, 2008).

relação imediata, efetivam-se simultaneamente, pois nela “todos os elementos se aglutinam numa experiência única e talvez inefável” (Finnegan *in* Matos, Travassos, de Medeiros, 2008, p. 24). Assim, seria o estudo da performance, para essa abordagem, o ponto de justeza analítica no qual seria possível compreender os dois fenômenos em sua efetivação una. Uma análise performativa, então, abarcaria o espaço e o tempo em que ocorrem a performance, o canto, o texto e a música (talvez cores, danças e demais aspectos utilizados no momento).

Dado o protagonismo da performance, a autora segue suas indagações ao analisar o que viria primeiro dentro da própria performance. Para ela, uma resposta “apressada” seria: o texto. Porém, como o próprio raciocínio que segue discute, nem sempre esse é caso quando se trata da arte. A autora afirma a existência de canções em que o sentido lírico⁶⁹ ou é mínimo ou falta abundantemente (e mesmo assim haveria uma performance a ser experienciada).

Contudo, ao fim de seu texto, também levanta o fato de que, isolada, essa compreensão pouco faz justiça aos fenômenos artísticos, pois qualquer performance não está isolada no tempo, “*também* está enraizada em, ou reverbera, algo mais abstrato, separável do fluxo, imbuído de memórias e conotações para seus participantes que vão além do momento imediato” (*Ibidem*, p. 36). E aproveita essa problematização para indicar os meios de comunicação (*media*) também como fatores de relevância para os estudos, pois configuram performances outras, também válidas.

A partir disso, entendemos que, para a análise por nós proposta neste trabalho, certos aspectos performáticos da Seresta são de profundo interesse, sendo eles um modo de entender o fenômeno que privilegia não apenas um aspecto do binômio letra e som, mas que os relacione e procure nessa relação os sentidos possíveis.

Sendo assim, cabe apontarmos que a canção dos seresteiros apresenta uma centralidade do texto, ou seja, o sentido da palavra cantada é protagonista da experiência. Isso porque não se fala de uma Seresta ou de uma serenata em que conste no repertório uma música puramente instrumental⁷⁰. Apesar disso, concorre fortemente para a sensação da experiência o texto musical, cuja análise já nos propusemos no capítulo anterior. Por isso, cumpre-nos, neste, uma abordagem mais focada na palavra, aliando, quando possível, ao texto musical que a acompanha.

⁶⁹Sentido do texto verbal.

⁷⁰A não ser quando a Seresta é apropriada pelos músicos ditos eruditos, como é o caso de Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e Villa-Lobos.

Também, cabe-nos discutir alguns pontos levantados por Luiz Tatit em sua publicação *O cancionista: composição de canções no Brasil*. Isso porque, para o autor, “No mundo dos cancionistas, não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica” (Tatit, 2012, p. 9). Numa abordagem mais ligada à semiótica, o autor propõe-se entender a gestualidade oral do cancionista (sendo ele compositor ou intérprete) a melodia (enquanto um fenômeno contínuo) e a fala (enquanto um fenômeno segmentado). O trabalho desse cancionista, então, seria o de manobrar segmentação e continuidade a fim de produzir determinados efeitos, além disso lida com a frequência do som e do timbre com que emite esse determinado som. Esse tripé (frequência, duração e timbre) seria a entoação e essa entoação é o ponto principal de interesse, pois “a maleabilidade do texto depende do tratamento entoativo” (*Ibidem*, p. 11).

Continuando sua abordagem, afirma que “a história da canção popular brasileira apresenta uma constante flutuação entre o canto musicado e o canto falado, como se um compensasse a existência do outro”. (*Ibidem*, p. 13). Esse *continuum* na entoação musical transformaria a voz em instrumento, retirando-lhe do âmbito simplesmente fonológico e linguístico. Longe de desprezar o inteligível, isso leva o autor a entender a utilização da voz como um gesto, na maneira de dizer o que se diz e, citando Wisnik, “o canto potencia tudo aquilo que há na linguagem, não de diferença, mas de presença” (Wisnik *apud* Tatit, 2012, p. 15). Desse modo, as leis linguísticas interagem com as leis musicais e geram um fenômeno que, afastado da fala, mas ainda aparentado a ela, materializa (de algum modo) aquilo que está ausente no signo linguístico.

Partindo desse arcabouço, então, o autor afirma que “cada melodia contempla seu texto” (*Ibidem*, p. 18) por meio de um trabalho técnico (o malabarismo com os elementos de que ele trata nas páginas anteriores a esta última mencionada) e assim a emoção, enquanto efeito da canção, não é puramente conteúdo subjetivo do objetivo artístico. Tatit, desse modo, não se preocupa com as relações metodológicas possíveis entre literatura e música, bem como não se preocupa exclusivamente com a performance da canção, mas entende a expressão como um “espaço lúdico e experimental onde o artista manobra algumas tentativas de arte sem se preocupar com o resultado” (*Ibidem*, p.18).

Ainda sobre esses pontos, Meller traz as reflexões de Firth e destaca

A junção de palavras e música oferece vários desafios ao compositor. Firth lembra, por exemplo, que um padrão determinado pela sintaxe nem sempre é adequado à música; ou ainda, uma palavra que deve ser destacada na enunciação para que seja enfatizada semanticamente nem sempre está posicionada num trecho da melodia que seja revestido desse destaque; ou, ainda, nem sempre o “som” de uma palavra é musicalmente atraente. A tarefa do cancionista será contornar essas dificuldades. (Meller, 2010, p. 62).

E na mesma publicação o autor aponta como uma análise exclusivamente melódico-literária, como a de Tatit, apresenta algumas lacunas indesejáveis. Desse modo, Meller afirma que seria necessário discutir aspectos de arranjo, performance e demais elementos.

Essas perspectivas, cada uma a seu modo, enfocam a relação literatura e música de acordo com o olhar que se coloca no objeto (seja ele histórico, lírico ou melódico) e apresentam pontos de trabalho interessantes sobre os quais esta pesquisa pode se apoiar. Mais do que escolher um método de análise, por nossa ambição de compreender nosso objeto de maneira mais integral possível, podemos partir delas para apontar características que configuram a Seresta.

No entanto, julgamos oportuno apresentar alguns pontos com os quais nos preocuparemos em nossas análises:

- estrutura do texto (organização em refrão e estrofes);
- rimas;
- temas;
- abordagens;
- estrofação e escansão (quando possível);
- imagens.

3.3 A CANÇÃO SENTIMENTAL NO SÉCULO XX

Como vimos, não é recente na história da canção ocidental a presença do amor romântico como tema, há uma longa tradição que remonta ao trovadorismo e cujo comentário já está bem guarnecido de apontamentos teóricos. Octávio Paz, por exemplo, aponta que o amor cortês dos trovadores inaugura o que chamou de “um ideal de vida superior” (1994, p. 69), por, superando o prazer erótico e a manutenção biológica da vida, dá ao ser amado a oportunidade de ser apreciado enquanto um ideal

estético, digno da lírica. Além dele, Martin de Riquer aponta que a canção amorosa está apoiada sobre uma série de ideais religiosos, sobre os quais a adoração à Virgem cria parâmetros para a adoração terrena da senhora feudal (2012, p. 99). Nesse sentido, é possível compreender como, a partir da literatura medieval, surgem muitos dos modos pelos quais será tratado o objeto do amor romântico em matéria de poesia.

E, ao longo da História, há todo um desenvolvimento do tema nas produções. Assim, pode-se dizer, sem que tenhamos a imprecisão: o amor é um ponto de suma importância da produção artística do Ocidente. É natural, então, seu aparecimento em variadas formas de arte – interessando-nos, desse modo, a forma como aparece na poesia e na música.

Retomando o que vimos com Tinhorão, havia uma lacuna na forma de expressão artística por parte das classes menos privilegiadas do medievo e, com o surgimento da canção popular, é dada a essas classes a ferramenta com que tratar dos temas de interesse, num primeiro momento de modo similar ao canto eclesiástico e posteriormente tomando caminhos próprios (com o cantar solo acompanhado de instrumento harmônico). Assim, vimos que o povo passa a compartilhar das maneiras de cantar amor. Esse gênero de canção, denominado Modinha brasileira, e depois apenas modinha, será o gênero predileto de expressão sentimental das classes menos privilegiadas. Não à toa, é chamado de *Lied* caboclo por Claudia Neiva de Matos, em seu “Poesia e Música: laços de parentesco e parceria” (Matos, Travassos, de Medeiros, 2008, p. 90).

Figura emblemática para isso é o já comentado poeta Domingos de Caldas Barbosa, por tanto dar holofote a essa nova forma de cantar amores como por configurar fonte primária em que podemos investigar o modo de tratamento do tema. Vimos que um dos motivos para o escândalo gerado por sua ascensão na vida cultural portuguesa era ligado ao feitio dos versos despidos. Ao folhear sua *Viola de Lereño: collecção das suas cantigas, offerecidas aos seus amigos* (Barbosa, 1798)⁷¹, é possível encontrar um diálogo direto com a amada (quando não, uma série de referências que indicam a proximidade afetiva e carnal entre o eu lírico e a mulher amada, bem como lamentos pela falta dessa proximidade quando do término). Selecionamos, a título de exemplo e indicativo para certos pontos de nosso interesse,

⁷¹Usamos aqui o *fac-simile* presente no site da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000008411&bbm/4347#page/32/mode/2up>. Acesso em: 25 de mar. de 2024.

a cantiga "Vou morrendo de vagar" (Barbosa, 1798, p. 24).

Eu sei, cruel, que tu gostas,
 Sim gostas de me matar;
 Morro, e por dar-te mais gosto,
 Vou morrendo de vagar:

Já me vai calando as veias
 Teu veneno de agradar;
 E gostando eu de morrer,
 Vou morrendo de vagar:

Eu gosto morrer por ti
 Tu gostas vêr-me espirar;
 Como isto he morte de gosto,
 Vou morrendo de vagar:

Quando não vejo os teus olhos,
 Sinto-me então espirar;
 Sustentado d'esperanças,
 Vou morrendo de vagar:

Amor nos unio em vida,
 Na morte nos quer juntar;
 Eu, para vêr como morres,
 Vou morrendo de vagar:

Os Ciumes e as Saudades
 Cruel morte me vem dar;
 Eu vou morrendo aos pedaços,
 Vou morrendo de vagar:

Perder a vida he perder-te;
 Não tenho que me apressar;
 Como te perco morrendo,
 Vou morrendo de vagar:

He feliz entre as desgraças,
 Quem logo póde acabar;
 Eu, por ser mais desgraçado,
 Vou morrendo de vagar:

O veneno do ciume
 Já principia a lavar;
 Entre pungentes suspeitas
 Vou morrendo de vagar:

A morte, emfim, vem
 [prender-me,
 Já lhe não posso escapar;
 Mas abrigado a teu Nome,
 Vou morrendo de vagar.

Tematicamente, salta aos olhos que o eu lírico canta angústias muito caras ao repertório sentimental da poesia: o amor e a dificuldade de sua efetivação. Outro ponto relevante para esse texto é a aproximação, para nós já um clichê, que há entre o amor e a morte "eu gosto morrer por ti". Ambos tópicos serão encontrados variadas vezes

nas letras de Seresta cuja análise nos propomos.

Ainda nesse viés, Luiza Sawaya, quando cita o crítico Antônio Soares Amora, aponta que a linguagem de Barbosa pode ser entendida como informal e espontânea, o que o diferiria dos portugueses coetâneos. Além disso, o autor aponta o sensualismo, o requebro e a ingenuidade da feitura dos versos (Amora *apud* Sawaya, 2011, p. 107).

Essas características, quando atentamos para o fato de que boa parte da produção de Caldas Barbosa escandalizava justamente pelo tratamento vulgar do conteúdo, acabam explicitadas no texto que trouxemos justamente pela proximidade com que o eu lírico trata a amada (no poema tratada como interlocutora direta). Se já escandalizava pelo tratamento, no conteúdo então segue na mesma dinâmica, pois não deixa espaço para dúvidas quanto à carnalidade do cantado, tendo em vista que implica a efetivação desse relacionamento: há ciúmes e saudades daquilo que já se teve, não daquilo que está apenas em potência. Desse modo, o eu lírico explicita toda uma realidade relacional desatada daquela que se preconizava nos moldes de adoração à amada medieval. Se a amada é cantada de modo similar à Santa, e não se podendo possuir esta, Barbosa escandaliza justamente por aquilo que implica em seus versos.

Assim, entendemos a informalidade, por não se adequar às convenções; a espontaneidade, por tratar dos temas imediatos aos amantes; o sensualismo, pelo jogo erótico morte-amor; o requebro, por aliar a forma dos poetas acadêmicos com os temas do povo; e a ingenuidade, por tratar naturalmente de algo íntimo.

Além disso, no mesmo texto, Sawaya nos traz a análise de Antônio José Saraiva e Óscar Lopes, para quem Barbosa apenas reduz e facilita o que há de convenção erótica da literatura árcade portuguesa (Saraiva; Lopes *apud* Sawaya, 2011, p. 108). Essas afirmações, quando pensadas junto ao texto que selecionamos, dão indícios importantes da modinha enquanto precursora da canção de Seresta. Isso porque, no poema de Caldas Barbosa, encontramos já no tema o sensualismo e a indicação de que, diferente do que ocorria com a musa medieval, o eu lírico e sua amada já haviam se unido em vida (como apontado no início da terceira estrofe).

Essa união, apesar de efetivada, malogra, como nos afirma o eu poemático no trecho "O amor nos unio em vida / na morte nos quer juntar,". Isso porque há uma gradação entre o simples unir e o juntar, pois a união (não a sagrada do matrimônio, mas a carnal) não deixa os amantes permanecerem juntos e o texto indica que o eu

lírico enfrenta um processo de morte por conta disso, como explicitado no estribilho "Vou morrendo de vagar". Tal processo, longe de carregar o tom funéreo que se espera, é pintado de certos matizes amorosos e até zombeteiros, pois atribui à amada a causa e o prazer em vê-lo definhar, já que ela aparentemente "gosta" de vê-lo "espirar". A zombaria, por sua vez, está no fato de esse eu poemático tornar o processo moroso, justamente no estribilho, tendo em vista que isso causa certo prazer na amada e lhe permite estar mais tempo contentando-a. Essa ironia causada pelo prazer na morte nos remete à expressão francesa *petite mort*, que procura nomear certa sensação de apagamento ligada ao orgasmo. Sendo assim, essa voz que fala no poema poderia referir-se, considerando a reiteração com que anuncia sua morte e o gozo que há nela, ao êxtase a dois.

Por fim, ao tratar dos "Ciumes" e das "Saudades", retoma o processo de dessacralização aplicado sobre a amada, pois esses termos implicam, durante a leitura, a efetivação da posse; bem como rebaixam esse afeto ao torná-lo objeto de sensações mais ligadas à angústia: o ciúme de perder e a saudade de não mais ter aquilo que já teve. Tudo isso pode ser entendido, no exemplo, como consonâncias com a fortuna crítica citada.

Estruturalmente, é um poema bastante típico, composto por quartetos em redondilha maior, métrica que, segundo Norma Goldstein (2006, p. 36-37) é a mais simples (tendo em vista que sua configuração depende apenas do repouso da tônica) e, por isso mesmo, muito presente na tradição popular brasileira e portuguesa desde o medievo. Esse tipo de verso, segundo a autora, pode ser considerado "muito melódico" (*Ibidem*, p. 37), o que o torna muito comum em canções folclóricas. A ligação que a autora não faz, mas que nos parece interessante, decorre justamente da liberdade de acentos presente neste tipo de verso e que pode ser o motivo de sua popularidade no cancionero e sua escolha pelo poeta do Lerenó: por a métrica musical ter passado a adotar ritmos outros que não o da palavra, é necessário ter mais liberdade para articulação dos sons e organização rítmica da melodia. Sendo assim, precisam os poetas de um tipo de verso que apresente menos rigidez quanto à colocação dos acentos, visto que isso permitiria mais possibilidades para o canto. Relembramos que Tinhorão deriva o compasso da recorrência das tônicas no verso cantado; sendo a noção de compasso estabelecida, e podendo este ser fixado numa constante (a última tônica), há espaço para maior inventividade, seja na criação ou na performance, acelerando ou freando a dicção das palavras.

Tatit, no volume já citado, discute que, ao privilegiar a duração do som, a continuidade na melodia, há uma queda no andamento e o aumento da sustentação das notas. Desse modo, o compositor de canções “não quer a ação mas a paixão. Quer trazer o ouvinte para o *estado* em que se encontra.” (Tatit, 2012, p. 10). Para o autor, esse processo, chamado de passionalização, “desvia a atenção para o nível psíquico” (*Ibidem*, p. 23), privilegia um estado de inação no ouvinte e gera o estado de paixão. Para ele, “a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo” (*Ibidem*, p. 23). Soa-nos natural, então, que essa forma de interpretar o texto musical e lírico seja adotada pelos intérpretes de modinhas (e conseqüentemente dos seresteiros).

Em outra publicação, “O século da canção” (Tatit, 2004), aponta que essa passionalização pede letras que configurem “situações de abandono” (*Ibidem*, p. 76) e nas quais poderia haver projeções sobre o passado (memórias, saudades, etc.) e sobre o futuro (desejos e esperanças, por exemplo). Esse procedimento composicional teria suscitado um “*éthos* das serestas e das modinhas” (*Ibidem*, p. 43)

No disco lançado em 2023, *Cupido é louco*, em que se interpretam modinhas compostas por Caldas Barbosa, a partir de um *fac-simile* encontrado por volta de 2008, a faixa “Soa n'aldeia triste clamor” pode ser considerada um exemplo do que afirmamos, pois o andamento é diminuído, por volta de 80 BPM, e nela encontramos o referido alongamento do som, nas palavras aldeia, clamor, Lereno, amor, etc. justamente na sílaba tônica delas, criando um trecho melódico que tem por volta de um tempo inteiro. Mesmo em andamentos mais acelerados, essa tendência de alongamento de que trata Tatit pode ser identificada (e em pontos similares do verso, mesmo de métrica diferente).

Essa forma de cantar amores, não inaugurada talvez por Caldas Barbosa, mas certamente feita popular no século XVIII em terras portuguesas, é entendida como ponto de reflexão fundamental para a canção sentimental que virá, pois é possível encontrar a manutenção tanto de temas quanto de maneiras para lidar com esses mesmos temas na produção que segue. Se, nos escritos de Tinhorão, já se fala na sobrevivência de modinhas do poeta entre os populares muito tempo depois de morto o autor (e muitas delas até tornadas domínio popular, alçadas à categoria de Anônimas), é natural que a maneira como o tema amor seja tratado nos cantos

populares em muito deva a essa tradição poética de Barbosa. Desse modo, nos cabe, analisando o repertório dos discos selecionados, investigar essa manutenção, bem como suas transformações e a maneira como o repertório seresteiro conjuga essa e outras tendências.

3.4 A CANÇÃO SERESTEIRA

Quando vamos tratar da canção seresteira propriamente dita, devemos antes atentar para dois pontos de interesse para esse tipo de canção. O primeiro deles refere-se aos autores do conteúdo lírico. Longe de estarem inseridos nos círculos de sacração literária, mas também desligados dos grupos lírica folclórica, esses compositores urbanos enquadram-se no que seria um meio termo entre a erudição acadêmica e a "espontaneidade" folclórica. Esse lugar, ainda incipiente nas Letras brasileiras, traz às obras as dificuldades que também enfrentam seus autores: não têm mérito entre os acadêmicos e apresentam pouco apelo fora das massas consumidoras médias. Nas palavras de Tatit:

Desejosos de serem reconhecidos como talentos que ultrapassam a simples esfera popular, os artistas semi-eruditos carregam suas obras com indícios de outro registro causando impressão de maior sofisticação. Entretanto, não convivendo realmente com as questões e preocupações que movem a atividade erudita da época [década de 1920], pautam seu trabalho por produções obsoletas, como se a arte culta fosse uma arte à maneira dos clássicos consagrados. [...] Resultado: linguagem empolada e melodias que lembram árias europeias do século XIX, ainda que simplificadas e reduzidas no tamanho. [...] Por intermédio dessas formas, ligadas ao espírito, os compositores [populares] constroem a metáfora da ascensão social e cultural (...) (Tatit, 2012, p. 32-33).

Essa afirmação vai ao encontro do que vimos com Sant'Anna quando trata da "linguagem empostada e literária". Além dele, Beatriz Borges também aponta o padrão "romântico-rebuscado" (Borges *apud* Tatit, 2012, p. 33).

Além disso, como aponta Meller, analisar o texto musical e literário da canção não é tarefa homogênea:

Não se pode usar as mesmas ferramentas para mensurar as qualidades (ou ausência delas) em se tratando, por exemplo, de (i) uma modinha do século XVIII (aliás, por cobrar de uma letra de modinha os procedimentos de um

poema da série literária Caldas Barbosa foi tão criticado pelos historiadores da literatura); (ii) um choro de difícil execução, como “Apanhei-te, cavaquinho!”, de Ernesto Nazareth; (iii) “Lua Branca”, (iv) “Atraente” (polca bem saltitante, verdadeiro convite à dança) e (v) “Ó abre-alas”, primeira marchinha de carnaval, todas de Chiquinha Gonzaga; (Meller, 2010, p. 55).

É importante, segundo ele, um entendimento do que seria um “aspecto funcional”⁷² da obra, visto que:

Aplicando a mesma lógica funcional para os exemplos musicais citados mais acima, a modinha do século XVIII apelaria à sensibilidade das damas nos salões aristocráticos; [...] As reações a “O Ébrio”, poderiam variar, desde comover o ouvinte até às lágrimas, provocar uma crise de riso ou, no limite, levá-lo ao suicídio; (Meller, 2010, p. 57)

Destacamos o trecho em que se menciona a canção “O ébrio”, pois a descrição dada pelo autor aponta um possível ponto de partida para as Serestas “uma canção sobre desventuras amorosas (mais conhecidas como ‘dor-de-cotovelo’)” (*Ibidem*, p. 55).

Assim, em nossa análise, a descrição do conteúdo lírico dos textos analisados deve concorrer a uma rememoração do conteúdo musical discutido no capítulo anterior, de modo a propiciar uma apreciação mais aprofundada de nosso objeto

3.4.1 Uma Noite De Seresta

No disco de Carlos José, considerado o mais “tradicional” em sua escolha de repertório, podemos identificar que todas as canções presentes no disco tratarão do amor romântico de alguma maneira, seja ele no anseio da efetivação, como na faixa “Neusa”, seja no lamento pela perda desse amor, na canção “Última estrofe”. Além disso, boa parte das músicas será desenvolvida com uma forma de monólogo do amante (eu lírico) dirigido à amada, como em “Por ti”, “Boa noite, amor”, “Neusa” e “Serenata”, havendo espaço também para a simples louvação da amada, em “Neusa” e “Rosa”. Também encontramos o lamento desse eu lírico, por exemplo em “Torturante ironia”, “Caprichos do destino” e “Mais uma valsa ... mais uma saudade”. Essas formas de lidar com o amor romântico em muito têm a ver com o que discutimos

⁷²Funcional no sentido de que a formação do sentido na canção também dependeria de um objetivo, uma função específica a cumprir, um objetivo (*Ibidem*, p. 56)

sobre a forma de tratamento já nos poetas mais ligados à vertente popular, iniciada em Caldas Barbosa.

Temos, por exemplo, logo em “Lábios que beijei”, a afirmação do eu lírico de ter beijado e afagado a amada, que nos remete a esse comportamento mais liberado demonstrado em Caldas Barbosa. O que nos é interessante é: ao mesmo tempo dessa demonstração, há a manutenção de um ideário "conservador"⁷³ nesse tratamento ao trazer a "imagem imaculada", a qual ironicamente já deixou o eu lírico por "braços de outro amor". Entendemos isso porque conjuga a "imagem imaculada" com a de uma mulher que, em vez de permanecer inacessível aos homens, apenas troca o eu lírico e foge "para os braços de outro amor". Esse modo de aliar formas diferentes de lidar com a situação amorosa é ponto fundamental da lírica seresteira, pois vai ligar a sacralização medieval do amor com a liberdade (mais ou menos) erótica de ter com a pessoa amada, pois há o beijo e há a consumação do amor com outra pessoa também.

Também neste texto temos um exemplo de outro ponto fundamental para o tratamento dos temas da canção seresteira. Quando não tem as expectativas efetivadas, o eu lírico costuma cantar seus ais sempre num saudosismo que se reflete na relação com o pinho⁷⁴ e com Deus⁷⁵.

Na faixa "Noite cheia de estrelas", encontramos uma outra prática comum a essa lírica: a descrição de uma paisagem típica de uma serenata. Nessa canção o eu lírico se restringe a uma cena (estar na rua, próximo à casa da amada para matar seus desejos). Sob a luz da lua, então, dialoga com o astro e com a amada para este iluminar de modo tal que acorde esta. Mesmo com a súplica, não é atendido e transfigura sua rejeição no próprio astro, ao afirmar que a Lua "esquiva" permanece "pensativa" e não o auxilia em sua empreitada de amor, deixando a pessoa cantada ainda dormindo e o cantor abandonado à rua.

Na faixa seguinte, "A deusa da minha rua", encontramos uma outra prática comum no repertório seresteiro: a simples louvação da amada. Em canções desse tipo, muito próximas do que seria uma cantiga de amor trovadoresca típica, o eu lírico se restringe a cantar as características da pessoa amada. Neste caso em específico, o procedimento é próximo ao do medieval, ou seja, a aproximação da amada a uma

⁷³Conservador pois mantém a forma de tratamento medieval de afastamento em relação à amada.

⁷⁴Violão, o companheiro do Seresteiro.

⁷⁵Com quem se lamenta, se barganha e se briga pelas desditas de amor.

figura divina, demonstrada no próprio vocábulo "deusa" e na capacidade que ela tem de abençoar (ou, como no texto, iluminar) o cotidiano do eu lírico. Mantém-se também o afastamento que há entre o eu lírico e essa deusa, muito claramente marcado pela questão das classes sociais, ela "rica" e ele "pobre", ela "nobre" e ele "plebeu". O que muda, porém, é o fato de essa deusa não mais estar alheada e inacessível, mas morar na mesma rua e espalhar suas graças no cotidiano, na "ruazinha modesta". Canção "de cena" também será a próxima no álbum, a "Suburbana", pois descreve a vista que tem da amada "por trás da veneziana", bem como será de "louvação" a faixa "Neusa", em que afirma haver um louvor em forma de valsa.

A faixa seguinte, cujo título é "Se tu soubesses", à primeira vista, parece destoar dos esquemas que elaboramos até agora, pois não se enquadra nem na ideia de cena, nem na de louvor, nem no lamento, nem na efetivação do amor. Porém, quando a analisamos com mais cuidado, identificamos que apresenta certas características descritivas que nos levam a entendê-la como uma cena subjetiva. Isso porque foca nos sentimentos desse eu lírico quando vê a amada: a paixão, o desespero e o desejo de confessar tudo (descrever o que se passa internamente) na ânsia de ser correspondido. Entendemos, então, que esse caráter profundamente referencial, seja de uma situação objetiva, seja de uma situação interior (ainda que em menos ocorrências neste caso) configuram esse tipo de tratamento lírico no texto. O estar apaixonado, o sofrer desespero e a dor, todos afirmados pelo eu lírico, apontam uma espécie de paisagem interna, repleta de angústias. Esse quadro sensorial e sentimental, muito descritivo, nos remete à descrição feita nas canções "de cena", das quais já tratamos.

As duas faixas seguintes ("Última estrofe" e "Serenata"), por outro lado, são típicas: o ouvir cantar um trovador urbano e as imagens em seu cantar configuram o roteiro de um amor falido: o beijo, o afastamento e a solidão, que identificam esse cantor anônimo com o eu lírico; além dela, "Serenata" repete a ideia de uma amada a dormir e de uma voz que lhe canta o sono e o louvor.

Seguindo o disco, "A voz do violão", "Torturante ironia" e "Caprichos do destino" enquadram-se no esquema de lamento ao tratarem das desditas relativas à não efetivação do amor romântico. Merece destaque a primeira faixa mencionada neste parágrafo, pois traz uma figura muito relevante para o repertório seresteiro: o violão. Já mencionado brevemente em outro momento deste disco, o pinho tornar-se-á figura fundamental ao trovador urbano ao ser transformado de instrumento a companheiro,

tendo em vista que divide com o eu lírico as horas de lamentos e ajuda a aliviar os momentos de tristeza. Não podendo efetivar suas intenções, o eu lírico substitui a amada pelo instrumento musical e, ao fazer isso, transforma a emoção amorosa em arroubo lírico com que possa bem cantar suas desditas. Essa substituição, introduzida pela conjunção "porém", apresenta o "companheiro inseparável". Esse instrumento, então, é usado para amenizar o fato de o eu lírico estar "sozinho e lá distante".

Em "Torturante ironia", temos a retomada da diferença de classes e como isso impede a efetivação de amores, pois a figura de "vestido branco" contrasta com o cenário em que vive o eu lírico: o barranco de pedras no chão. Isso, de acordo com ele, é a causa da torturante ironia, pois a mulher amada "não mora aqui onde eu moro" e isso lhe impede de amar.

Na compilação final, logo em "Caprichos do destino", encontramos um texto que vai lidar com a própria figura de Deus e, em arroubos blasfemos, afirmar que essa divindade sequer olha para a Terra para se compadecer da criatura. Se olhasse, o Todo-Poderoso cessaria tanto sofrimento e pouparia o eu lírico do desamor enfrentado. Essa fórmula de remeter ao divino para intercessão e/ou para reclamação também será encontrada mais vezes ao longo do repertório analisado e demonstra uma maneira interessante de aliar o discurso religioso ao discurso amoroso, não mais usando um de molde para outro, mas para, negando um, reforçar a importância desse outro.

Por fim, temos em "Rosa" uma canção de louvação típica. Isso porque, sempre retomando a interlocutora amada com o pronome "tu", esse eu lírico passa a canção inteira a afirmar as qualidades da mulher "divina", "graciosa"; chegando ao ápice ao afirmar que "És tudo, enfim, que tem de belo / em todo resplendor da santa natureza".

Diante desse panorama, julgamos adequado apontar que enxergamos quatro tipos de tratamento típico do tema amoroso em canções de Seresta como visto neste disco: as canções de louvor à amada, de lamento pela não efetivação ou pela ruptura da relação amorosa, de efetivação desse relacionamento e a descrição de cenas (objetivas ou subjetivas) ligadas a essa relação. Nos parece necessário apontar que essas categorias não existem de forma isolada nas canções, sendo que na mesma faixa podemos encontrar características descritivas de cenas e de louvor. Essa organização, longe de ser simples denominação de determinadas maneiras de enxergar o conteúdo lírico, nos ajudam a entender a maneira como será tratado o objeto Amor romântico e seus agentes (Amante e Amada), bem como as demais

circunstâncias relativas a eles. Fica claro que há uma centralidade nos agentes e que os demais elementos sempre gravitarão em torno desse par.

Em se tratando do estilo com que esses textos são compostos, temos várias canções em que é possível encontrar uma métrica mais ou menos definida. Dentre elas, encontramos redondilhas maiores em "Noite cheia de estrelas", "Deusa da minha rua", "Suburbana" (integralmente em redondilhas maiores) e "Torturante ironia"; decassílabos em "Serenata", "A voz do violão" (excetuando o verso "ao léu do vento se desfaz"); e momentos dodecassílabos (majoritariamente alexandrinos) e decassílabos em "Sorris da minha dor". No restante das faixas, não cremos possível precisar uma métrica constante. O que devemos precisar, no entanto, e que se mostra crucial para o presente estudo é que, apesar de a grande maioria das faixas apresentar uma flutuação da métrica, ainda podemos compreender que há um tratamento relacionado à duração do verso. Isso porque, quando tratamos de música, podemos entender a contagem da letra de maneira um pouco diferente, explicamos: há no texto musical recursos outros não disponíveis na simples recitação, todos eles relacionados à síncope. Se um verso é mais curto, pode ser inserido num compasso acéfalo⁷⁶; do mesmo modo, se é mais longo, pode ser acelerado ou inserido numa anacruse⁷⁷. Assim, essa pequena flutuação observada nas canções desse disco não é indício de feitura pobre dos versos ou de vanguardismo métrico, mas de utilização de recursos outros não disponíveis na simples leitura do texto poemático.

E quando encontramos regularidade métrica da letra no texto musical, entendemos que há preocupação do letrista com determinadas características dos versos utilizados, como vimos em Goldstein na utilização da redondilha maior; ou, conforme a mesma autora, sendo o decassílabo e o dodecassílabo os preferidos de poetas clássicos e parnasianos (2006, p. 39 e p. 42). Não só na métrica, mas os parnasianos serão fundamentais para a Seresta, tendo em vista, como se discutirá no item 3.5. Se Sant'Anna já afirmou que as modinhas possuíam linguagem empostada e literária (conforme já citamos alhures), identificamos essa forma de elocução largamente nos exemplos deste disco, tanto nos vocábulos raros (merencória, fanal, fenecer) quanto no constante uso de hipérbatos (E quando lá no céu de estrelas constelado / Brilhar com merencória luz a lua na amplidão). Assim, há indícios de que, em parte relevante do repertório seresteiro registrado no disco, há uma influência larga

⁷⁶Quando a frase musical começa após o tempo forte do compasso.

⁷⁷Quando a frase musical começa antes do tempo forte do compasso.

da escola parnasiana.

Evidência última disso pode ser vista na faixa “Rosa”, cuja letra, de Otávio de Sousa, apresenta ainda mais características desse movimento literário, como as referências às artes visuais, principalmente a escultura (por exemplo, em “estátua magistral” ou que a amada é “formada numa tela”); o uso de figuras sintáticas, em destaque o já mencionado hipérbato, e as escolhas vocabulares raras, como em “olor”, “perenal”, “remir” e “fenecer”.

Esses elementos, então, nos dão indícios da maneira como os Seresteiros tratarão do tema preferido. Se, como já vimos, musicalmente vão remeter ao repertório popular, na música dos chorões, literariamente beberão de uma dupla fonte: um texto parnasiano em estilo envolvendo um conteúdo que fica entre o pudico e o vulgar quando trata da relação amorosa, remetendo tanto ao endeusamento praticado pelos trovadores quanto à mundanização inaugurada por uma figura como Caldas Barbosa

Em relação à faixa comentada no capítulo anterior, agora somos capazes de fazer uma análise mais adequada enquanto fenômeno lítero-musical. Discutimos que a faixa de abertura do álbum inicia com um movimento contrário entre o texto musical e o texto literário, pois se canta que a noite desce, mas a melodia sobe. Como afirmamos, isso aponta para o afastamento que ocorre entre o eu lírico e a amada, tendo em vista que a noite exige a despedida do par. No arranjo, esse movimento é reforçado pelas frases do violão, sempre em direção descendente (do mais agudo ao grave), o que reforça o movimento e dá um tom mais melancólico ao registro, principalmente no movimento cromático. Na segunda frase, iniciada no “Boa noite, amor”, podemos perceber um acréscimo na tensão, seja usando o acorde de empréstimo modal (o Sol menor), seja no uso do Do diminuto. Essa tensão é vista, por exemplo, quando o eu lírico fala da “minha dor”, o texto musical reforçando o incômodo dessa despedida com o acorde mais tenso possível, o diminuto. Esse movimento acaba aliviado, logo após, diante da possibilidade de o sonho do par enamorado equivaler, voltando a harmonia para o centro tonal e conferindo um relaxamento para a música. A partir disso, há um retorno do texto musical, ou seja, mesmo movimento harmônico e melódico, quando o eu lírico, não contente com a possibilidade que o acalmara, ordena (o imperativo “sonhe”) que isso se concretize e, em vez de retornar ao centro tonal, com uma possível assertiva da amada, ele continua sua ordem já em

outro centro, na modulação para o quarto grau (a partir do compasso 46). Isso nos aponta que, em seu afã de satisfação, sequer espera uma resposta da amada que lhe possa acalmar os nervos, segue em seu monólogo: segue pensando no beijo "que ficou no desejo" e, longe de dar voz à amada ou lhe ouvir a resposta possível, contenta-se com a própria fantasia, pois, quando voltamos ao centro tonal no acorde de Re maior, a preocupação já não é mais o sonho conjunto exigido, mas aquilo que o eu lírico imagina ser.

A canção "Lábios que beijei", próxima na compilação que compõe a primeira faixa, apresenta, nos primeiros 22 compassos (do 57 ao 78 em nossa partitura), uma estrutura quase circular, que volta ao ponto inicial (o acorde de Re maior) de dois modos diferentes. A primeira parte, ligada aos três primeiros versos, usa das frases musicais em sinonímia para apresentar a rememoração e a equivalência dos elementos líricos (os lábios, as mãos e as noites) sem grandes movimentos harmônicos, sempre voltando ao centro tonal. A frase seguinte, iniciada por elementos mais instáveis, o mar que bramia, o vento que soluçava e a possível falta de sinceridade, apesar de retornar ao centro tonal, o faz de modo menos estável, pois empresta acordes de outros modos que não o jônio, como o G7, o F#7 e o E7. Todos eles, sendo dominantes, cumprem a função de gerar a tensão de vozes (o trítone) que sugere o movimento musical. Essa correspondência, então, nos sugere que, dados elementos mais tensos, o caminho musical a ser percorrido também se tensiona, fazendo o ouvinte acompanhar o processo de rememoração desse eu lírico, indo do que foi prazenteiro àquilo que deu início ao processo de separação, pois somos apresentados ao percurso que vai dos lábios, às mãos até o espaço "o mar que na solidão bramia". Logo após, repete-se a frase musical de início da canção com novo conteúdo "Nada tu ouviste / E logo partiste / Para os braços de outro amor"; essa substituição ratifica a sugestão criada nos versos anteriores: se havia certa estabilidade nesse amor, como se inicia na música, ela não se mantém e dá lugar ao abandono, que "toma" o lugar do amor, tanto na experiência do eu lírico quanto no centro tonal da canção. E assim, quando é iniciada a frase do quarto grau, a partir do compasso 79 da nossa transcrição, já temos, com o novo centro tonal, a nova realidade dessa voz que canta: o choro, a mágoa e a dor⁷⁸.

Por fim, como apontamos anteriormente, a faixa "Mais uma valsa ... mais uma

⁷⁸Como apontado no anexo contendo as letras, há uma continuação dos versos, mas nos ateremos aqui ao conteúdo presente no disco.

saudade" inicia com uma estrutura interessantíssima de um colorido⁷⁹ na melodia sobre um acorde diminuto. Essa dissonância recai exatamente sobre a palavra "saudade" e reforça o ponto central da música: a falta e as sensações geradas por ela. Essa ausência é explicada pelo próprio eu lírico logo no verso seguinte, na já comentada gradação de tensionamento em "de alguém que não me quis". Percebemos que a gradação da melodia acompanha a apresentação do problema central para esse eu lírico: não se trata só de uma falta, mas de uma falta gerada por um não querer da parte do par amoroso. Essas duas primeiras estruturas musicais são repetidas com pequenas variações nos dois versos seguintes "Vivo cantando a sós pela cidade / Fingindo ser feliz" com a mesma intenção, qual seja, apresentar o problema romântico e mostrar-lhe a seriedade com que trata dele esse eu lírico, sempre em estruturas melódicas e harmônicas de caráter tenso. Quando vai tratar das lembranças (a partir do compasso 104), entra em outro centro tonal, realiza a pequena modulação para o quarto grau, e esse afastamento de centro converge para o afastamento para dentro de si que realiza esse eu lírico. Isso porque, quando canta sobre a memória (e por não ligá-la diretamente ao sentimento negativo associado à saudade em seu cantar) o faz por meio de um novo texto musical, muito mais fluido, sem as estruturas de tensionamento de que vinha se utilizando nas partes anteriores. Esse movimento nos indica esse distanciamento do problema que enfrenta, pois a falta de par romântico é angustiada, mas ele encontra certo alívio nas lembranças que esse mesmo par deixou. Esse esforço de alívio, no entanto, é breve, pois a realidade volta e com ela as estruturas de tensionamento que acompanham a música.

3.4.2 Eterno Seresteiro

Sem se afastar muito do que discutimos no subcapítulo anterior, quando analisamos tematicamente, o disco de Orlando Silva expande em um único momento o tópico do amor romântico. Isso ocorre porque, na faixa "Guacyra", não encontramos sequer uma menção a uma outra pessoa, mas a um "pedacinho de terra", do qual o eu lírico se afasta por qualquer motivo e para o qual dedica não só a promessa de voltar, mas o próprio pensamento derradeiro. Esse fato, longe de alijar o disco à categoria de puramente conservador, aponta que não é nos temas o modo como esse registro

⁷⁹Forma popular de indicar uma nota fora do acorde.

sugere a manutenção da Seresta enquanto um gênero vivo, mas sim na forma como o tema do amor romântico é tratado.

Como apontamos no capítulo anterior, a novidade presente em *O Eterno Seresteiro* está num repertório que não se limita à produção originada por volta da década de 1930. Além de certas canções de estrondoso sucesso dessa época, encontramos um repertório mais recente que, não tendo sido originalmente produzido por e para seresteiros, aborda aquilo mais caro a esses trovadores urbanos: o amor e suas dificuldades. Desse modo, as canções de Vinicius de Moraes, Manuel Bandeira e Sergio Bittencourt são exemplares da abertura do intérprete e do gênero para adoção de novas canções, as quais se adequam, sob determinados aspectos, àquilo que é de interesse ao repertório. Essa adequação, longe de apenas emular fórmulas de sucesso da Era de Ouro do rádio brasileiro, apresenta certas características que sugerem inovação dentro da própria Seresta.

A canção que inaugura o disco, por exemplo, a "Serenata do Adeus", de Vinicius de Moraes, destoa daquelas analisadas no disco anterior: a linguagem é mais simples, sem termos pouco usuais, sem métrica constante. Apesar de o primeiro verso apontar para o que seria uma canção de cena, ela, além de determinadas descrições subjetivas, preocupa-se em refletir sobre a natureza mesma do amor e do abandono, como observado nos trechos "Ai, que amar é se ir morrendo / pela vida afora / É refletir na lágrima um momento breve". Esse enfoque não pudemos observar no disco anterior, isso porque nele constava mais uma reflexão de situações amorosas em específico, em vez de uma reflexão mais geral sobre o fenômeno, como vemos aqui. Esse método de trabalho com o tema do amor romântico pode, então, ser considerado inédito no repertório de Seresta, antes muito mais preocupado em manifestações específicas do amor e de sua falta do que na natureza própria do sentimento. Além disso, observamos que o eu lírico se refere a uma mulher em específico apenas no segundo verso, preferindo, após isso, o substantivo comum "mulher". Isso também destoa da prática observada anteriormente, pois costumeiramente encontrávamos uma interlocução específica, seja com o pronome ou com um nome próprio.

A faixa seguinte, cuja letra é de Manuel Bandeira, a "Modinha", principia tratando de uma cena comum ao repertório seresteiro: um ambiente noturno (a lua sobre a "solidão do mar") em que o eu lírico suplica o afeto da pessoa amada. Certa novidade é, contudo, o fato de que esse mesmo eu lírico, abandonando a postura resignada que perpassa todo o disco de Carlos José, pede algo, como observado no

uso dos verbos "suplico", "imploro", "rogo", quebrando aquele afastamento habitual que se estabelecia entre o abandonado e a pessoa ainda amada. Essa pequena diferença indica toda uma mudança de postura, em que se abandona certo estoicismo solitário para adotar um tom mais igualitário, em outras palavras, longe de endeusar a amada e esperar dela uma benção, ela é humanizada, processo a partir do qual a relação torna-se mais isonômica e é possível demandar algo. Indicamos que isso configura diferença porque, tomando a canção "Rosa" como exemplo, percebemos que apenas a confissão de amor já pode ser considerada uma ousadia, como visto no verso "Se ousar confessar que eu hei de sempre amar-te"; na canção de Bandeira, não só há a ousadia mas toda uma cena patética em que o eu lírico se prostra diante da amada e ousa pedir. Apesar de se mostrar menos audaz do que esperamos, afinal o eu lírico pede "apenas um olhar", como ele próprio confessa, por se considerar indigno do amor, já demonstra que certa barreira convencional foi ultrapassada.

Por sua vez, a faixa "Falsa Felicidade", mais tradicional em seu conteúdo, traz uma descrição, quase narrativa, da relação entre o eu lírico e a pessoa amada, em que a ilusão de amor gera constantes sofrimentos. Isso pode ser observado no fato de que é descrito um processo de separação, a partir do qual muito sofre o eu lírico, pois foi enganado, teve algo levado (talvez suas posses, talvez sua alegria), até que chega num tempo presente, indicado pelo termo "hoje", em que lhe restam apenas as lágrimas. Apesar de mais tradicional em seu conteúdo, um ponto nos chama atenção: ao tratar da amada, o eu lírico usa um termo com que não havíamos nos deparado ainda "serpente". Esse tratamento mais agressivo, que destoa completamente da complacência, mesmo diante da não efetivação dos desejos de amor por parte da figura masculina, é inédito dentro de nossa seleção e pode indicar também uma pequena mudança de postura na lírica seresteira, que novamente se afasta de certos clichês de endeusamento da mulher amada.

De modo similar, a faixa de "Misterioso Amor" foca em determinado enlace amoroso e suas consequências psicológicas na voz que fala no texto. Isso porque o eu lírico tem uma experiência amorosa concreta, que sentiu "a noite inteira", comparada a um sonho. Essa experiência, de grande impacto, torna-lhe desejoso de uma repetição, o que causa uma "ânsia" e um estado de inquietude que lhe deixa insone, como afirma "acordado a te esperar". Sendo o desejo uma falta, como já nos ensinou Platão em *Fedro* (2016), causa um estado disfórico nesse eu lírico.

Na faixa "Volta para o meu amor", encontramos um procedimento próximo ao

comentado na "Modinha" de Bandeira, pois o eu lírico implora pela volta da relação, chegando às raias de ligar a falta de contato com a pessoa amada à morte, como afirma no verso "É melhor morrer se não voltas mais". Essa perspectiva de ligar o amor e a morte já foi observada desde o texto de Caldas Barbosa que usamos de exemplo e trata-se de lugar comum na lírica sentimental, bem como o fato de que a tristeza contamina toda a experiência de vida desse eu lírico, por exemplo quando afirma que "tristeza anda em tudo aqui".

São de grande interesse, neste disco, a faixa seguinte "Um novo céu", canção de Ted Moreno e Fernando Cesar, pois propõe uma blasfêmia para efetivação do amor romântico, abandonando "o velho céu de Deus" pelos braços da amada. Isso nos é de interesse porque, em todo o repertório analisado, apesar de a amada ser endeusada pelo eu lírico, nunca esse endeusamento chega ao ponto de sobrepujar as obrigações do amor ao deus onipotente. Prova máxima de amor romântico, essa afirmação sobrepõe-se às convenções estabelecidas desde o medievo em que o afeto seria hierarquizado, restando à mulher um lugar abaixo do deus católico (fato raramente quebrado, talvez apenas por Lancelot em sua demanda pelo Graal).

Em relação à organização estrutural dos versos, não encontramos uma canção sequer com homogeneidade silábica. Encontramos textos majoritariamente compostos por redondilhas maiores, como as canções "Falsa felicidade" e "Modinha" (de Sérgio Bittencourt), majoritariamente hexassílabos, a faixa "Um novo céu", em que percebemos um fato interessante: os versos em redondilha maior são aqueles em que há uma interjeição "Ah". Isso pode ter sido uma estratégia para garantir isonomia métrica com o verso "Perco o velho céu de Deus", para que ele não fique como único exemplo "fora" da métrica estabelecida no texto. Isso ocorre porque, como essas partes compartilham um fragmento melódico, seria necessário realizar um encaixe que não altere a estrutura da melodia.

Além deles, há majoritariamente decassílabos na canção "Vidro vazio" e uma interessante alternância interessante entre heptassílabos e tetrassílabos em "Guacyra" e uma estrutura análoga à de verso de pé quebrado (mas invertido) na faixa "Maringá".

Em relação à faixa analisada no capítulo anterior, "Um novo céu", procederemos da mesma maneira como fizemos no disco de Carlos José: retomando os aspectos musicais, serão discutidos junto ao texto literário a fim de compreendermos de maneira plena como há produção de sentido nessa canção em

específico. O tom lamentoso com que o violão de Dino inicia a faixa, com os baixos ascendendo na região média e, logo após, descendendo no grave, já indica que a canção tratará do amor não sob uma perspectiva de sua completude, mas mostrando que há alguma vacilação, como vacila o violão, ao não se decidir subir ou descer a escala em sua introdução⁸⁰. Essa hesitação musical encontra correspondência lírica quando, após o suspiro, que abre a faixa da voz, como se finalmente tivesse decidido por algo, o eu lírico apresenta o problema com que lida: a possibilidade de seu amor desagradar a Deus e as medidas que possivelmente ele tomará para manter a paixão. É algo possível, porque não há certeza de a divindade realmente desejar essa separação, como vemos nos termos "se" e "talvez". Caso isso realmente se efetive, eis a dificuldade enfrentada: a hesitação entre cumprir o desígnio divino ou manter, à revelia da vontade máxima dos céus, a relação. Essa indecisão, sempre reiterada pelo eu lírico nos termos mencionados gera uma angústia, pois exige desse eu lírico uma decisão impactante, mas não dá a certeza de que ela deve ser tomada. Como isso se restringe ao âmbito do contingente, produz um sentimento negativo e, ao mesmo tempo, mostra como, mesmo diante dos cenários mais extremos, o amor terreno pode prevalecer.

Essa sensação gerada desenvolve-se na execução de modo sistemático. O registro grave, que permanece durante toda a faixa, é acompanhado de um timbre de voz suspirado, sem a potência possível na voz de Orlando Silva. Desse modo, percebemos como, em vez de bradar seu desafio de modo heróico, o eu lírico mostra-se angustiado pela mera possibilidade de ter que decidir. Mais do que imediatamente encontrarmos uma voz que se dispõe a ir contra as ordens divinas, observamos o próprio processo decisório. Isso porque iniciamos a canção com as possibilidades, o "se" e o "talvez"; porém, quando pronuncia o termo "não", precedido de uma hábil pausa no canto, como que emulando o momento final em que se ousa atravessar o Rubicão da heresia, observamos uma tomada de atitude importante para o desenvolvimento desta canção: os dêiticos de possibilidade dão lugar aos verbos de certeza, visto que esse eu lírico, agora decidido, já desenvolve planos de ação para enganar a Deus e manter o amor.

⁸⁰No Choro, há uma maneira bastante utilizada de acompanhar determinadas passagens harmônicas. É possível inverter os acordes de um jeito que o baixo suba a escala diatonicamente (como ocorre na faixa "Vibrações", de Jacob do Bandolim) ou desça também diatonicamente (como ocorre em "Odeon", de Ernesto Nazareth). Na gravação de "Um novo céu, percebemos que há uma parte ocorrendo em subida e logo após uma parte ocorrendo em descida da escala, o que engana o ouvinte e mostra-se pouco usual. Essa escolha, então, nos sugere uma indecisão.

Após essa primeira parte, há uma repetição da melodia, como na forma de uma estrofe em que há, não mais a hesitação, mas a coragem de, dirigindo-se diretamente a Deus, desafiá-lo e, não havendo a possibilidade de estar em Graça e manter o amor terreno, "humildemente" escolhe-se pela perda do céu, crendo possível criar outro, mais interessante para esse eu lírico, ao lado da mulher amada. Esse momento, apesar de estar inserido numa estrutura harmônica e melodicamente repetida, recebe novos elementos no arranjo que reforçam essa mudança conteudística, pois a voz já ganha mais força (notemos por exemplo a forma como é cantada a palavra "perco" e as seguintes), bem como há a adição do bandolim de Jacob fazendo pequenos contracantos, reforçando a decisão, como que num apoio para essa voz que canta e, conseqüentemente, para esse eu lírico.

Logo após, retira-se o canto e uma flauta repete a estrutura melódica da primeira estrofe. Sendo a terceira vez em que ouvimos esse texto musical nessa gravação, percebemos então como a ideia central nesta canção é a obstinação última pelo amor, pois acompanhamos o processo decisório desde a indecisão, passando pela escolha e pela aceitação das conseqüências últimas. Essa firmeza é observada no texto musical pela constante repetição e reiteração de estruturas, sejam as estruturas melódicas em sinonímia mencionadas no capítulo anterior, seja a reiteração da melodia das estrofes três vezes (hesitação na primeira, decisão na segunda e contemplação na terceira). Afirmamos contemplação na terceira porque, quando há uma escolha, ainda mais uma escolha como essa, não há mais possibilidade de voltar atrás, restando desnecessária, então, qualquer palavra. Não se levanta a possibilidade do perdão divino, pois não há necessidade: abandona-se qualquer anseio de salvação divina quando se é salvo na Terra pelo amor da amada.

Podendo ser finalizada neste ponto, os intérpretes não o fazem, possivelmente pelos motivos anteriores, havendo a decisão, a voz volta justamente nos versos que a contêm e, no compasso 25, após a casa 1, repete-se a ousadia, como que reforçando a escolha tomada diante de uma possível incredulidade de Deus. Nesse momento, ápice da dinâmica na faixa, no trecho "Eu perco o velho céu de Deus / farei nos braços teus / um novo céu contigo", tanto a voz quanto os instrumentos aumentam em intensidade, reforçando o clímax em que esse eu lírico se insere ao se libertar da imposição divina e escolher o céu em que pretende habitar, o colo da amada. Após a repetição, em que o bandolim e o violão diminuem de intensidade, mas a voz permanece, observamos um fenômeno interessantíssimo: em vez de terminar em tom

menor, para permanecer no mesmo centro tonal, ouvimos um acorde de La maior (homônima maior). Esse fenômeno, conhecido como terça de picardia, como já explicamos, é constantemente usado para aliviar o caráter melancólico do modo menor e terminar a música com um afeto mais alegre. Nada mais adequado para essa canção: isso expressa a satisfação da escolha. Não mais oprimido por um Deus que lhe exige a infelicidade terrena, está livre para gozar de todo seu amor.

3.4.3 Serestando

Iniciado pelo clássico “A volta do boêmio”, o disco *Serestando*, de João Macacão, aparenta, pelo menos em escolha de repertório, apontar para a Seresta da maneira como a viemos discutindo até agora. No entanto, além de essa característica não se efetivar musicalmente, como já discutimos, também não se efetiva liricamente. Dentre todas as faixas, as que tratarão do amor romântico da maneira como nos acostumamos a ver nos discos anteriores são poucas: “Pra machucar meu coração”, “Me deixe em paz”, “Felicidade” e “Velhas cartas de amor”. As outras 10 faixas do álbum apresentam uma miscelânea temática que pouco tem a ver com a Seresta, pois abarcam a vida boêmia, como em “A volta do boêmio”, a urbanização paulista, vista em “Perfil de São Paulo”, êxodo para o sul, na faixa “Jangada”, encômias ao povo nordestino, na canção “Cabeça chata”. Também observamos a apreciação da figura feminina⁸¹, em “Gosto que me enrosco”, a prostituição da mulher pobre narrada em “Conceição”, a breve despedida de um casal, em “Ela me beijou”, uma comunicação entre amigos, no samba “Meu caro amigo”, uma briga de amigos por uma mulher, observada em “Quando o samba acabou” e uma crítica ao mundo como se encontra “E os outros que se dane futebol clube”⁸².

A faixa “Pra machucar meu coração”, à primeira vista, pode ser entendida como uma faixa de lamento, ao iniciar afirmando que “o lar desmoronou”, porém, logo após há uma quebra de expectativa quando o eu lírico levanta a possibilidade de esse processo ter sido saudável, pois pelo menos teria lhe ensinado algo. Essa perspectiva,

⁸¹Longe de se demorar no amor romântico, a canção (uma marcha) é mais um “elogio” bastante machista à “mulher de verdade”.

⁸²Como nos preocupam exclusivamente as canções que tratem do amor romântico, resumimos as canções desta lista em seu aspecto mais superficial. Para nós, é claro que “Meu caro amigo” não se trata simplesmente de uma “comunicação entre amigos”, mas para nós serve essa descrição apenas para indicar que tematicamente esta canção não interessa a esta pesquisa.

nova em nossa apreciação do gênero, destoa do que vimos, pois não havia possibilidade de o eu lírico encontrar qualquer aspecto positivo ante uma ruptura de um relacionamento, apenas a famosa "fossa" sentimental, sendo a canção de lamento um veículo de aflição, não uma forma de refletir sobre o processo e dele retirar algum aprendizado.

De modo similar, a faixa "Me deixe em paz" traz também um aspecto interessante e que destoa da Seresta. Logo no início, o eu lírico nega qualquer possibilidade de envolvimento casual ao dizer que, sem o desejo genuíno, não devia ser procurado e iludido. Essa forma de lidar com o amor romântico condiz pouco com o que vimos, pois dá uma agência nova à figura masculina: em vez de aproveitar a oportunidade de ter com a amada, mesmo que fugazmente, nega-a, pois está ciente de que, mesmo a amando, ela não corresponderá plenamente. Por isso vem a atitude inédita, a negação por parte dessa figura masculina.

Um pouco mais típica, a faixa "Felicidade" pode ser considerada de louvor à amada, pois, mesmo não se demorando na descrição das virtudes, anuncia a intenção de louvores ao afirmar que deseja compor uma canção em homenagem a ela e, logo após, demorar-se na reflexão sobre a felicidade sentida no relacionamento, como no trecho "mas vim dizer-te / do meu amor / vim confessar-te / com sinceridade". Também aproveita para refletir sobre a própria natureza desse contentamento gerado pelo amor, ao afirmar que "felicidade, / desprendimento / sob a bondade / fé, oração / é a pureza / do sentimento / dois corações / num só coração". Esse procedimento assemelha-se muito ao já comentado na faixa "Serenata do adeus", presente no disco de Orlando Silva; no caso de João Macacão trocando o amor por felicidade.

Por fim, é bastante típica a faixa "Velhas cartas de amor", por se tratar de uma canção de cena, em que o eu lírico descreve, a partir da leitura de velhas cartas, o processo de separação e afirma sua saudade.

Em relação à estrutura, observamos o seguinte: a canção "Cabeça chata" apresenta versos mais ou menos regulares, principalmente octossílabos e dodecassílabos. Além dela, a faixa "Velhas cartas de amor" apresenta versos majoritariamente hexassílabos, havendo alguns com uma sílaba poética a mais ou a menos. Junto a elas, não há outras em que podemos perceber uma intenção de respeito à métrica poética tradicional.

Voltando aos motivos que nos levaram a analisar as faixas de acordo com a escansão tradicional, verificamos que, nas faixas deste disco, quase não há

preocupação com o tratamento métrico da letra. Isso não torna as faixas menos líricas, pois não depende disso a compreensão de serem ou não objetos de digno estudo literário, mas sim denota uma mudança interessante na forma de compor a letra de canção – ou pelo menos em seu método, pois notamos uma preocupação métrica que foi se perdendo ao longo dos anos.

Essa preocupação pode indicar que o texto da Seresta pode, num primeiro momento, ter sido pensado como poema independente, sendo musicado apenas em momento posterior. No disco de João Macacão, por outro lado, essa preocupação pode ter sido relativizada, o que implica uma produção coetânea de letra e som. Longe de querer valorar um ou outro método, apenas apontamos um fenômeno que influencia o produto lírico-musical cuja análise nos interessa.

Relembramos que, quando se trata de canção, temos recursos outros que permitem um encaixe adequado na métrica musical, na frase musical, não dependendo da visão da poesia acadêmica essa adequação. De todo modo, é interessante observamos como, nas faixas selecionadas nos discos anteriores, havia maior ligação dos cancionistas com o atendimento a esses padrões acadêmicos, característica relativizada ao longo do tempo. Como já apontamos, havia uma preocupação dos compositores de se aliarem a uma determinada escola literária de prestígio, seja o romantismo, seja o parnasianismo (tópico de que trataremos adiante); e isso os fazia preocuparem-se com atendimento de certas constantes estéticas mais valorizadas para o que se considerava um texto digno de valor literário. Com o passar dos anos, então, identificamos que essa preocupação se foi relaxando, justamente no exemplo de um disco que, apesar do título, afasta-se da Seresta da maneira como é cristalizada nos grandes registros representativos do gênero.

Longe de suscitar um juízo de valor a partir desse critério formal somente, entendemos que isso é mais um indicativo de, com a passagem do tempo, determinadas características da Seresta terem se perdido, por imiscuírem-se com outros gêneros mais populares, por exemplo o Samba, como podemos perceber quando ouvimos o disco de João Macacão.

Em relação ao aspecto musical da obra, identificamos que, na primeira faixa, há uma semelhança com elementos da Seresta, como a instrumentação, havendo apenas flauta, dois violões e pandeiro. Apesar da familiaridade, devemos lembrar que este último é um elemento ausente nos discos anteriores; isso porque a flexibilidade rítmica do *rubato* para a interpretação de uma canção seresteira é importante.

Abandonando esse elemento, *Serestando* abre mão de algo muito importante para a forma tradicional da Seresta. Isso, longe de ser apenas uma escolha dentre várias possíveis, é uma mudança radical em tudo que conhecemos até aqui, pois essa flutuação temporal é elemento constituinte essencial para a performance seresteira. Regularizar o tempo do cronômetro é subjugar a interpretação a um paradigma mais objetivo, quase cartesiano, do fenômeno musical, é objetivar o tempo do sofrimento sentimental (essencialmente subjetivo) à constância da platina. Se um fundamento estético é justamente a dilatação, o congelamento da noite para pôr em contato os amantes (ou para sofrer a falta de amor), a utilização do pandeiro – ou de qualquer outro instrumento puramente rítmico – é subtrair esse item importantíssimo para a experiência de uma Seresta/serenata. Não é à toa que não temos relatos de acompanhamento rítmico nas serenatas tradicionais, há um objetivo claro de suspender o tempo objetivo da música (o pulso regular) para dar espaço a um tempo subjetivo (o do intérprete).

Apesar de essa faixa apontar para uma manutenção de aspectos musicais observados nos discos clássicos do gênero, observamos, nas demais, em sua maioria, justamente uma distanciação. Logo a introdução da segunda faixa já espantaria um ouvinte mais purista, por seu andamento mais acelerado, quase de Samba, e pela forma como é construída, com colcheias “quadradas”⁸³. Além disso, no restante da faixa identificamos mais elementos novos, como a utilização de maior instrumentação, como baterias, sopros, contrabaixo elétrico. É como se o disco fosse quase uma gafeira, pela forma como soa, dedicada a canções com conteúdo geralmente melancólico.

Essa melancolia, aliás, sequer se restringe àquela gerada pelo amor romântico, como já observamos em momentos anteriores. Na faixa “Perfil de São Paulo”, por exemplo, identificamos elementos da Seresta tradicional, como a primeira parte interpretada em andamento lento, apenas com voz e violão, para refletir sobre as mudanças ocorridas na urbe paulista. Apesar de essa faixa, após essa primeira parte, voltar a adotar uma estética mais ligada ao Samba, vemos que não há a completa substituição dos padrões que encontramos nos discos anteriores, mas um alargamento bastante grande do objeto lírico. Deixando de lado a amada (pessoa, mulher, endeusada), outras coisas dignas de afeto surgem, como a cidade em que se vive ou a região em que se nasceu (como na faixa seguinte).

⁸³No sentido de serem tocadas sem ginga, ou seja, na divisão exata de meio tempo para cada.

Apesar disso, no geral, esse disco em muito se afasta do que vimos anteriormente, tanto em conteúdo musical quanto lírico, sendo muito mais próximo do Samba do que da Seresta de fato. Tendo isso em vista, reforçamos o entendimento de que não deve ser visto como um disco de Seresta, mesmo o nome indicando o contrário.

3.5 DA RELAÇÃO COM A POESIA

Quando tratamos da relação da Seresta com a poesia, do romantismo, do parnasianismo e do penumbrismo brasileiros, não pretendemos restringir o pensamento aos grandes nomes. Isso se faz necessário justamente pela ideia, já nossa conhecida, de que, de certo modo, o texto da Seresta corresponderia a uma imitação ao gosto popular de tendências literárias, de modo empolado e, diriam uns até, tacanho. Desse modo, mais do que procurar correspondências nos grandes nomes dos versos nacionais, pretendemos também encontrar naqueles menores também pontos de contato com o texto seresteiro.

Para analisar essa ideia, propomo-nos uma retomada das características de dois períodos literários já mencionados, a fim de averiguar se (e, se sim, de qual modo) haveria uma correspondência entre certos procedimentos encontrados nas canções, que ratificariam as afirmações de que os compositores de Serestas buscavam na poesia inspiração com que animar as canções.

Ao afirmarmos a possibilidade dessas correspondências, não procuramos dizer que há uma ligação profunda entre o texto verbal seresteiro e esta ou aquela tendência literária, mas sim que há pontos de contato, bem como pontos de escape, e que há identificação, às vezes, com mais de uma característica de diferentes tendências de modo simultâneo. Essa concomitância demonstraria, então, como diferentes aspectos literários se fizeram importantes para a Seresta em seu aspecto verbal.

3.5.1 O poema romântico

Principia Alfredo Bosi (2017, p. 95), no volume *História concisa da literatura brasileira*, em seu capítulo sobre o Romantismo, uma apresentação: os temas comuns à literatura romântica (amor, pátria, natureza, religião, povo, passado); e um aviso: a

simples menção desses elementos não abarca a totalidade do que ele chama de “compreensão global do complexo romântico” (*Ibidem*, p. 95).

Nas páginas seguintes, segue afirmando que, para o movimento romântico, o que importa é o eu, sua atitude evasiva diante dos conflitos da realidade e a natureza como um meio de expressão (Bosi, 2017, p. 97). E adiciona: “Nostalgia do que se crê para sempre perdido. Desejo do que se sabe irrealizável” (*Ibidem*, p. 99). Em relação aos aspectos formais, afirma o desuso das formas fixas valorizadas pelos árcades, o abandono das imagens greco-romanas em detrimento das locais e a preferência pelos metros breves e populares (redondilhas) (*Ibidem*, p. 101).

Nisso concorda Manuel Bandeira, em seu *Apresentação da poesia brasileira*, ao afirmar que são abandonados os artificios árcades, as figuras mitológicas e a paisagem europeia pela natureza nacional e pela religião cristã (2009, p. 44).

É na segunda geração do romantismo que encontraremos certos pontos de contato com o texto seresteiro. Bosi contrapõe essa geração aos indianistas da primeira e afirma que nestes havia ainda um traço de reflexão ao que seria externo, e nos da segunda o foco passa a ser o “Narciso sagrado do próprio eu”, sendo os temas mais típicos o amor, a morte e a dúvida (*Ibidem*, p. 115). Além disso, ressalta o vocabulário mórbido e depressivo, em cujas escolhas há uma tentativa de fuga da rotina e em cujas imagens são apresentados “sentimentos básicos” (*Ibidem*, p. 117). Mais a frente, ao tratar da obra de Laurindo Rebelo, nos revela uma perspectiva interessante, pois lhe imputa uma “simplicidade” estrutural ao gosto popular (nas palavras de Bosi “semipopular” e “pseudoculto”) nas quadras, nas rimas emparelhadas e nas redondilhas, bem como no uso das flores como material metafórico (*Ibidem*, p. 120-121). Também lhe aponta um contorcionismo da dicção para se aproximar do gosto de leitores mais instruídos, além de um uso vocabular à moda romântica (empolado). Bosi, partindo dessas características, afirma que a obra desse autor ensejaria um estudo que compreendesse as linguagens de diferentes camadas sociais, passando das mais prestigiadas às inferiores e que haveria uma mistura dessas tendências, um amaneiramento.

A respeito dessa geração, Luciana Stegagno Picchio, em seu *História da literatura brasileira*, (1997, p. 209), ressalta-lhes o caráter exagerado, chamando-os melancólicos cínicos e pessimistas, afirmando o interesse deles pelos temas do tédio

e da morte. Dentre esses pontos, convém à Seresta o tom melancólico com que se lamenta amores.

Tendo isso em vista, cremos possível identificar, nos textos da Seresta, certas características herdadas dos românticos brasileiros. Para nós, a principal delas reside na primazia dada à palavra do sujeito egóico nas canções seresteiras. Entre todas as produções observadas, não há espaço para algo além do sofrimento ou do gozo desse eu lírico. Mesmo a figura da mulher é sempre mediada pela sensação que produz, seja disfórica (abandono ou inacessibilidade), seja pela eufórica (efetivação do relacionamento amoroso). Esse retrato obstinado do “Narciso sagrado” (para usar as palavras de Bosi), em muito corresponde àquele encontrado na poesia da segunda geração romântica.

Além disso, nos aspectos formais dos textos, encontramos a manutenção de certas preferências estéticas, como métricas e estróficas, com algumas canções em quadras e muitas delas com um metro em redondilhas. Como já vimos, ambas são formas muito populares do fazer poético (no sentido de muito preferidas pelas camadas menos instruídas em seu fazer literário).

Essas correspondências, em muito concordam com aquilo que Bosi chamou de amaneiramento, ou seja, uma mescla de preferências estéticas das camadas mais ilustradas com as das camadas mais populares e menos instruídas. Muito como uma ferramenta de busca de popularidade e de facilitação da comunicação, essa mescla de tendências é ponto crucial para a compreensão do texto seresteiro, bem como de sua popularidade durante a era de ouro do rádio, pois permitia maior apreensão (também porque não mais dependia da alfabetização do ouvinte) e maior adesão entre variadas camadas do estrato social brasileiro, com a mais ampliada possibilidade de compra do aparato técnico que permitisse a audição do disco e ou dos programas de rádio.

Contudo, certos pontos de afastamento podem ser encontrados. Ambos os autores mencionados anteriormente observam na poesia dos românticos brasileiros certa ingenuidade adolescente diante de temas amorosos. Bandeira chega a afirmar que era “sentimento comum a todos esses adolescentes da fase romântica” (Bandeira, 2009, p. 78) o “complexo de amor e medo”. Além disso, em páginas anteriores, aponta como “nota mais constante e a mais pura, a mais genuína” justamente um “anelo de

coração inexperiente [...] ávido de amores” (*Ibidem*, p. 69). Nelson Werneck Sodré, em seu *História da literatura brasileira*, justamente aponta que o amadorismo, a imaturidade e a superficialidade no tratamento poético são algumas “deficiências insanáveis” que afetaram o Romantismo brasileiro (Sodré, 1982, p. 302 – 304). Esses problemas, como vimos, afetam o tratamento com a matéria amorosa e com isso ocorrem afastamentos justamente na maneira de tratar do amor. Isso porque essa forma pueril de lidar com a relação amorosa acaba abandonada pelos letristas da Seresta, os quais usam da relação amorosa sem o maneirismo adolescente, de modo mais prático, sem a idealização inexperiente e o medo. Além disso, a relação amorosa no texto seresteiro é saudosa não pela inexperiência muitas vezes, mas pela falta sentida pelo eu lírico de algo que ele já provou. Isso ocorre muito à maneira de Caldas Barbosa, quem escreve sobre a relação sentimental indicando muito mais uma concretização (passada ou presente) do que de um desejo sem possível saciedade.

No entanto, certos pontos ainda nos escapam, como a preocupação com o metro nas canções e de um pernosticismo que escapa àquele apontado por Bosi. Para compreender esses pontos, precisamos seguir um pouco adiante na história literária brasileira e chegar à produção poética do começo do século XX: o parnasianismo.

3.5.2 O poema parnasiano

Segundo Bosi (2017, p. 233), o Parnasianismo durou no Brasil, enquanto tendência literária em voga, até aproximadamente 1920, quando cedeu os holofotes às produções modernistas. Contudo, não cessou completamente e traços de sua influência podem ser encontrados em produções posteriores a essa data. Estruturalmente, conforme aponta o autor, é uma corrente literária que se pauta no tradicionalismo da rima, do metro e do ritmo (o culto à forma); bem como esteticamente na impessoalidade e na nitidez da descrição. Contudo, em análise mais aprofundada, na página seguinte, vai explicitar que essa nitidez da descrição, a impassibilidade do poeta, trata-se verdadeiramente da objetividade no trabalho com as sensações e os sentimentos. Desse modo, o conteúdo de um texto parnasiano não seria frio como a superfície das estátuas tanto cantadas em vários poemas, mas sim sem os exageros que constituíam a tônica da tendência literária precedente (*Ibidem*, p.

234).

A esses exageros, Bandeira chama de “Meiguice dengosa e chorona” (2009, p. 100). Para o autor, a diferença dos parnasianos em relação aos românticos concentrava-se na disciplina aplicada sobre as sensações, que diferia da sensibilidade romântica. Stegagno Picchio (1997, p. 307) definirá esse movimento como anti-romântico, focado na arte pela arte, com personalidades impassíveis e com apreço pela forma.

Contudo, nem sempre havia oposições: Bosi afirma que

o parnasiano não se subtraía ao fascínio da tradição romântica que, sem dúvida, fora a grande redescobridora do mundo selvagem e da possibilidade de os homens nele se evadirem guiados pela poesia (2017 p. 235)

Desse modo, o que Bosi conceitua como a “identificação animista”, na mesma página, é uma abordagem temática comum, diferindo na maneira como é tratada a relação, sendo os românticos menos objetivos do que os parnasianos. Também, ao comentar a obra de Alberto de Oliveira, comenta da sintaxe rebuscada do autor como ponto importante para uma escritura parnasiana, chegando a categorizar esses momentos como de “sínquises barrocas” (*Ibidem*, p. 237).

Em tratando de Bilac, Bosi ressalta a *chave de ouro* como procedimento recorrente de finalização, como um “acorde de grande efeito” (*Ibidem*, p. 242), buscado de modo obsessivo pelo autor em suas obras. Também ressalta a preferência pelo “amor sensual” como motivo mais caro (*Ibidem*, p. 242).

Bandeira, em seu estudo sobre os parnasianos, afirma haver uma grande preocupação vocabular, a partir da qual surge a variedade lexical, objetivando o efeito da rima rara. Segundo ele, em nossa língua, esse efeito decorre do sacrifício da “simplicidade vocabular” (2009, p. 102). Esse “rico ornato de péssimo gosto” (*Ibidem*, p. 102) traz ao poema brasileiro, então, uma defeituosa preocupação com a busca por termos raros, a partir dos quais o poeta conseguiria um efeito de enriquecimento das rimas.

Outro ponto levantado pelo autor é o da “exaltação eloquente” (*Ibidem*, p. 104). Para ele, os exteriores descritos nos textos podem até buscar o ordinário, porém a

maneira como são trabalhados nos textos traz esse tom grandiloquente, mesmo objetivando a aparente neutralidade contemplativa. Em se tratando de cantar amores, essa grandiloquência permanece dos textos românticos e passa à Seresta, sendo ponto comum entre os três.

A partir dessas análises, ratifica que se encontra no parnasianismo uma poesia, em reação àquela do romantismo, pautada no culto ao rigor na escrita em oposição ao ímpeto romântico, na objetividade da descrição opondo-se aos exageros de conteúdo, à elaboração da forma, da sintaxe e do léxico contra os “metros breves e populares”, como citados alhures. Não à toa Bosi considera o parnasianismo como

o estilo das camadas dirigentes, da burocracia culta e semiculta, das profissões liberais habituadas a conceber a poesia como ‘linguagem ornada’, segundo padrões já consagrados que garantam o bom gosto da imitação. (*Ibidem*, p. 250)

Nesse sentido, concorda Werneck Sodré (1982) ao apontar que esse preciosismo linguístico e formal surge como uma necessidade de diferenciação social e que com ele surge uma barreira de entendimento com o público geral. Também ressalta que esse artifício os isolou da realidade, porém ainda reconhecendo os méritos literários de seus autores.

No que tange o contato do texto parnasiano com o seresteiro, é possível identificar também algumas aproximações e afastamentos. Salta-nos aos olhos, primeiramente, o mencionado pernosticismo da Seresta como característica herdada dos parnasianos. Isso, conforme mencionado, não ocorre ingenuamente, mas configura estratégia de valorização da canção, pois aproxima-a da poesia bem-vista pelas camadas mais estudadas. Por isso, então, é possível encontrar determinados vocábulos raros, como “merencória”, “perenal”, “lenitivo”; bem como encontramos versos com frequentes deslocamentos de adjuntos adverbiais e até maior rebuscamento da sintaxe, como em “não me é dado beijando te acordar”.

Como constante das duas vertentes literárias, encontramos a já mencionada “identificação animista”, a partir da qual frequentemente a lua, o mar ou outros aspectos da paisagem tornam-se confidentes do eu lírico e figuram seja como confidentes (O vocativo à Lua em “Última estrofe”), seja como cenário (a ruazinha em

“Deusa da minha rua”) ou como material de comparações (as flores e a ‘láctea estrela’ em “Rosa”).

Em relação ao procedimento da chave de ouro, encontramos certas ocorrências que simulam esse efeito nas canções, seja na repetição em crescendo dos versos finais em “Um novo céu”, seja no mencionado acorde de picardia, é possível perceber uma preocupação com o êxtase no cantar inflamado sobre amores. Desse modo, nota-se como na canção é possível obter efeitos similares ao da chave sem necessariamente codificar no último verso a potência toda do poema, mas na finalização da canção enquanto um fenômeno de arte específico.

O fato de algumas canções terem uma preocupação métrica, ou seja, um tratamento métrico constante, nos incita uma aproximação com o parnasianismo com seus ideais relativos à forma. Justificamos: tendo a música o compasso a seu favor, é possível fazer com que versos mais ou menos longos caibam num esquema rítmico constante. Isso quer dizer que versos dos mais diferentes tamanhos podem soar como de métrica constante, por ser possível um trabalho rítmico com as anacruses e acelerações. Esse procedimento não é possível para os poemas de metro tradicional dos parnasianos, sendo a escansão precisa no momento de mensurar. Contudo, algumas canções prescindem desse artifício e podem ser escandidas como poemas tradicionais, sem prejuízo à métrica constante. Isso denota uma preocupação dos cancionistas com os procedimentos tradicionais e novamente uma possibilidade de aproximar o texto cancionístico àquele valorizado pelas camadas mais “cultas” da sociedade.

Por outro lado, o apego à forma, por parte dos parnasianos, é um elemento que escapa às canções. Apesar de, em certos momentos, encontrarmos letras com maior preocupação métrica (sem atender necessariamente ao rigor extremado valorizado pelos parnasianos), por exemplo, resta dificultoso encontrar preocupação maior com estrofação. cremos encontrar nisso não um desleixo dos autores, mas sim uma preferência no tratamento da forma musical da canção, isto é, com a introdução, o refrão, as repetições (de melodia ou de versos), deixando de lado a estrofação tradicional e seus aspectos, artifício da palavra para ser lida.

3.5.3 O poema penumbrista

Em seu volume *Do penumbrismo ao modernismo*, Norma Goldstein afirma ser a tendência penumbrista um tipo de poesia localizada num período de “transição entre o Simbolismo e o Modernismo” (Goldstein, 1983, p. 9), aparentada do decadentismo francês, “em discreto tom de surdina” (Goldstein, 1983, p. 5), “mais uma tendência do que grupo propriamente dito” (*Idem*). Stegagno Picchio, a esse respeito, afirma que o Penumbrismo está aparentado ao Simbolismo (1997, p. 357) e que uma poesia de claros-escuros e “outonal doçura”, como a de Mário Pederneiras, seria exemplo típico da poesia penumbrista. Para Goldstein, esse capítulo da poesia brasileira tem como marcadores principais o apego ao cotidiano, um tom melancólico, uma maneira de tratar o avanço (leia-se social, técnico e tecnológico) com perplexidade, que gerariam uma “atenuação dos sentimentos” (Goldstein, 1983, p. 9). Na página seguinte, continua afirmando, ao citar Bosi e Bettarello, essas características e a aproximação da dicção penumbrista com aquela da fala comum – um outro ponto de contato com a preferência com a temática cotidiana (Goldstein, 1983, p. 6).

No aspecto formal, destaca a autora que o penumbrismo se caracteriza por uma libertação do verso, seguindo a métrica tradicional (1983, p. 5), em outras palavras, o afrouxamento da rigidez parnasiana em relação à forma, sem abandonar as leis que regiam a metrificação e a estrofação tradicionais. Isso pode ser visto nas análises da autora, pois em variados momentos destaca as mudanças súbitas de metro em variados poemas dos autores representativos dessa veia poética.

Em linhas gerais, a autora destaca que um ponto fundamental da estética penumbrista encontra-se no processo de atenuação sentimental que os poemas apresentam, seja psicológica (languidez, indecisão, passividade) seja na ambientação dos textos (meia-luz, meio-tom, lentidão de movimentos) (1983, p. 10), seja na atenuação do ritmo (cavalgamento do verso, polimetria, estrofação irregular).

Além disso, aponta, nas figuras usadas, a importância do cotidiano, seja na presença das praças, do subúrbio, da janela, da chuva e das névoas (p. 13).

Octavio Filho (1970) em muito concorda com as afirmações de Goldstein e reforça o caráter inaugural do penumbrismo em alguns aspectos. Segundo ele, foi um movimento importante para início da quebra de alguns tabus (p. 67) por justamente iniciar o processo de liberação do verso e amolecimento do rigor parnasiano.

Tendo isso em vista, identificamos também algumas aproximações do texto seresteiro com o penumbriista. A primeira, e talvez mais evidente, pode ser encontrada na primazia pelo conteúdo cotidiano dos dois fenômenos. Isso porque, na canção seresteira, não encontramos exemplos, seja de abordagem temática, seja imagética, que busquem elementos pitorescos ou que conflitem com uma ideia de um cotidiano urbano. O que há de exceção, cuja existência nos parece confirmar a regra, é a retomada do ideal de vida campestre em “Guacyra”, ou a barganha com Deus em “Um novo céu”. Nos outros exemplos, o que encontramos é justamente esse uso do cotidiano como matéria poética, principalmente nas imagens urbanas (a deusa da rua, a noite estrelada, a mulher suburbana, toda a ambientação da canção “Serenata”).

Também podem ser entendidas como aproximações a melancolia e a liberação métrica de algumas canções. Se encontramos uma relativa preocupação com a métrica tradicional, em determinadas canções, também encontramos outras em que há maior liberdade com esse aspecto técnico, com presenças, inclusive de textos que também experimentam com a polimetria, como é o caso de “Guacyra”, que alterna versos de quatro e sete sílabas.

Por outro lado, também encontramos afastamentos, como é o caso da referida atenuação mencionada por Goldstein, pois encontramos justamente um exagero sentimental nas canções, uma afetação. Essa intensificação sentimental é ponto importantíssimo para a caracterização da Seresta, tendo em vista a primazia (uma quase exclusividade) pelo tema sentimental e por seu protagonismo nos textos.

3.5.4 O texto seresteiro e a poesia tradicional

Observamos, então, a possibilidade de encontrarmos aproximações entre a produção poética valorizada pelas camadas mais academicamente formadas da sociedade à época e a canção seresteira. Essas correspondências, apontadas por alguns autores mencionados e ratificadas nesta pesquisa, longe de serem simples coincidências formais e/ou contedísticas, têm sua razão de ser numa tentativa de alçar a canção de Seresta a um patamar de maior prestígio social.

Essa tentativa pode ter mais de uma explicação, não sendo elas excludentes. A primeira delas, e talvez a mais imediata, está relacionada ao conteúdo trabalhado nessas canções. Sendo o amor um tema elevado, ou seja, algo a ser colocado em um

pedestal ideológico, é natural que seja abordado também com ferramentas que lhe confirmam essa elevação, no caso, a maneira como os poetas socialmente valorizados expressavam-se em suas obras.

Também pode estar ligada a aspectos mercadológicos, visto que, sendo o disco um produto de consumo, deve atingir a maior quantidade de consumidores possíveis, seja pela sua temática acessível (o amor), seja pela sua elevação poética, ao imitar certos trejeitos do cânone (sem, contudo, impedir a recepção por parte das camadas menos escolarizadas).

Por fim, pode estar ligada à própria formação dos indivíduos envolvidos, visto que essa música das (e majoritariamente para as) classes médias vai necessariamente representar a formação cultural dos envolvidos.

Sem querermos esgotar essas hipóteses, mais nos importou observar como esses fatores podem ter colaborado como para a formação da Seresta como ela se nos apresenta. Resta a pesquisas futuras um maior aprofundamento sobre essas ideias.

3.6 UMA TENTATIVA DE DEFINIÇÃO LÍRICA

Tendo isso em vista, cremos possível a tentativa de uma definição lírica da Seresta. Como observamos ao longo deste capítulo, os discos mais tradicionais do gênero focam exclusivamente no amor romântico, heterossexual, desenvolvido sob determinados padrões que remontam a uma sistematização da lírica sentimental ocorrida durante o medievo.

Com o passar dos séculos, com a urbanização brasileira e o acesso das camadas populares ao mundo das letras, ocorre uma manutenção de determinadas formas de lidar com o amor romântico vindas de variados pontos da história literária, mas, no caso em que analisamos, sempre em retomada do cânone. Desse modo, os poetas menores⁸⁴, principais autores das canções de Seresta, beberão de fontes consideradas ultrapassadas, com a linguagem “empostada”, como apontado por Sant’Anna, chegando a conferir a esses autores a alcunha de “semi-eruditos”, como aparece em Tatit.

⁸⁴Não nos esqueçamos da bibliografia de Tinhorão, que vai identificar diversos autores anônimos de modinhas melosas que eram vendidas em livretos por pessoas nas ruas para atender a essa camada alijada dos círculos da literatura consagrada.

Assim, percebemos nos discos analisados justamente essa identificação com uma lírica sentimental “deformada”, seja pela passagem do tempo (sendo usados os moldes de escolas literárias anteriores ao período de produção das canções), seja – talvez principalmente – por os autores dessas letras simplesmente tentarem imitar um padrão mal dominado por eles.

Sendo a definição na literatura mais uma tentativa de aproximação do que uma apreensão integral de um fenômeno tão complexo como o que entendemos por escolas literárias, a produção que parte dessa definição de modo pouco crítico, quase uma imitação, sofre com o estigma de cópia barata, sem grandes méritos que não a sombra de uma “obra original” (neste caso os textos consagrados d'outrora).

Desse modo, uma tentativa de definição da lírica seresteira leva em conta, necessariamente: a mulher enquanto um ser inalcançável ou já perdido⁸⁵; o tratamento empostado do texto, com vocábulos raros; o respeito relativamente estrito à métrica literária tradicional; raros momentos de efetivação da relação amorosa; descrição de não apenas a relação em si, mas do contexto em que ela se desenvolve (canções de cena).

⁸⁵E não espante a aparente contradição: ambas são formas de falta.

CONCLUSÃO

Creemos, neste trabalho, haver realizado um interessante panorama sobre o fenômeno da canção seresteira como a encontramos dentro do nosso recorte histórico e musical, qual seja: os discos mais representativos do gênero, bem como um registro mais moderno cuja proposta seja reviver (ainda que sem tanto sucesso) a proposta estética desse tipo de canção.

Não objetivando apenas nos restringirmos às letras das músicas, cujo conteúdo por si só já nos gera bastante interesse, procuramos compreender o fenômeno de maneira mais integral, procedendo a uma retomada de seu desenvolvimento histórico, contextualizado em relação ao desenvolvimento da canção urbana brasileira até meados do século XXI; bem como analisando algumas faixas contidas nos discos em seu conteúdo musical, principalmente na questão dos arranjos, harmonia e melodia, além de, quando pertinente, certos aspectos da execução de determinada faixa.

O estudo da canção nas Letras, objeto de interesse para muitos, mas que ainda sofre de algumas dificuldades metodológicas, tem sido claro no entendimento de que esse objeto não deve ser reduzido a simples letra impressa sobre a qual podemos operar da mesma maneira como operaríamos com um poema tradicional. Vida e obra de grandes estudiosos, dentre eles Tatit, Wisnik e tantos outros, vieram ratificar que a maneira de operar com essa forma de arte difere da abordagem tradicional, deve aliar mais elementos com os quais podemos entender a canção de maneira mais integral. A grande questão, então, é: quais seriam esses outros elementos?

Essa pergunta, ainda hoje aberta nos estudos da canção, apresenta um desafio que também é uma oportunidade: a seleção possível de aspectos relevantes a partir dos quais delimitar e compreender o fenômeno cancionístico, afinal é a partir dessa diferenciação que se possibilita definir o objeto de estudo; desse modo, a variedade de maneiras como podemos enxergar esse mesmo objeto, buscando nele a maior quantidade possível de elementos com que trabalhar, torna-se uma possibilidade de riqueza a partir da qual o estudioso pode se deleitar.

Desse modo, um pesquisador ligado às artes que se proponha lidar com esse tipo de manifestação, no ponto de partida, já se depara com a pergunta fundamental: “a partir de quê eu posso abordar esse fenômeno?”.

Letra e som, num primeiro momento, são elementos imediatos com os quais se encontrará em suas investigações, e a própria relação entre esses planos

complementares já coloca o pesquisador em um estado maravilhado, contemplando as possibilidades de influência mútua com que enriquecer a análise. Além deles, vai se encontrar com outros cuja consideração também tornará mais fértil a reflexão, tais como a performance, a história, a recepção e as mídias. Todos âmbitos com seu caleidoscópio de relações com o objeto cancionístico, a partir das quais abre-se um sem-número de outras possibilidades de entendimento.

Neste trabalho, optamos por tratar também da história do referido gênero, por compreendermos que sua contextualização, seja pela relevância circunscrita a um período muito específico de nosso panorama cultural, seja também por seu aparente sumiço da memória da maior parte da população brasileira, seria de interesse para localizar esse objeto em uma cultura tão diversa quanto a nossa. Essa escolha metodológica nos ensejou um mergulho sobre uma série de fenômenos referentes à própria formação da cultura popular brasileira, principalmente em se tratando da canção urbana, seja nos registros puramente historiográficos, seja nos discos com que a indústria fonográfica nos regalou. Partindo de Tinhorão e de outros autores, percorremos desde o surgimento das classes médias e de suas novas formas de criar e consumir arte, bem como de usá-la para demonstrar o amor, até o Brasil do século XX, em que uma indústria da cultura sonora criou condições ideais de registrar as maiores vozes e canetas de nossa história para a posteridade criando e cantando amores diversos. Dentre elas, está a de Orlando Silva, um filho da classe baixa com talento para cantor que, em sua carreira, moveu multidões por onde quer que passasse, uma estrela da época, e em cuja obra podemos ver um cuidado com um fenômeno que um contemporâneo seu veria perdido, a serenata (no disco, transfigurada em Seresta).

Em se tratando do som propriamente dito, partimos dos pródromos da teoria musical para, chegando à faixa popular da arte sonora, compreendermos como um tipo de música puramente instrumental poderia ter tanta relação com a maneira escolhida pelos “trovadores urbanos” cantarem amor. É na música dos chorões, mantenedores de parte do nosso patrimônio imaterial, que encontraremos um modelo seguido pelos seresteiros ao longo dos anos. A historiografia registra que, ainda não havendo uma camada de músicos dentre o povo que levassem essa forma de arte como profissão, foram colhidos entre os diletantes aqueles que pudessem registrar nos discos os cantores dispostos a colaborar com a popularização da rádio e do disco de música. Esses músicos dispostos eram os mesmos que, apenas por prazer de

tocar, ou a troca de bebida e participação em festas, fizeram surgir o Choro, primeiro enquanto forma de tocar, depois enquanto gênero musical. A experiência desses instrumentistas, então, foi de fundamental importância quando, entrando nas rádios, os modinheiros puseram em circulação nunca antes imaginada seja suas letras sentimentais, seja suas vozes acostumadas a vencer o sereno e o vazio da rua anônima. Assim, pudemos encontrar, nas faixas analisadas em cada disco, uma série de correspondências entre a música dos chorões e a dos seresteiros, tendo em vista que, ao fim e ao cabo, tratavam-se muitas vezes das mesmas pessoas – prova disso é a presença do Regional do Canhoto e do Época de Ouro, dois dos mais relevantes conjuntos de acompanhadores de nossa história, em discos selecionados para nosso estudo.

Por fim, debruçando-nos nas letras das Serestas, identificamos, num primeiro momento, em que ponto está o estudo literário da canção e observamos que há um desenvolvimento na concepção de que abordar apenas a letra, ou primaziar o aspecto verbal da música, é um procedimento a ser ultrapassado, bem como é ultrapassado buscar na letra da canção um simples espelho de tendências literárias coetâneas. O que se deve fazer é, tratando da letra, considerá-la em relação aos demais aspectos do objeto cancionístico, a fim de compreendê-lo de maneira mais integral, seja considerando apenas a melodia, a performance e os demais elementos de efetivação desse fenômeno lítero-musical. Nesse sentido, é interessante a tese de Meller, que busca compreender a maior quantidade de elementos possíveis para a adequada análise da canção. Com isso em mente, procuramos um panorama sobre o aspecto verbal das canções presentes nos discos e, retomando aquelas analisadas no segundo capítulo desta dissertação, procedemos a uma análise mais aprofundada de cada faixa, finalmente podendo compreendê-la de maneira mais integral. A partir disso, foi possível notar como, na música da Seresta, há uma força de conservação que busca dialogar com a poesia institucionalizada, principalmente como ferramenta mercadológica e como instrumento de disseminação entre a maior quantidade de classes sociais possíveis. Esse diálogo com a poesia do Romantismo e do Parnasianismo literários propicia à Seresta um caráter de relativa permeabilidade, aproveitando traços da cultura popular e da “alta” cultura (ou o que dela se imagina) para sua composição e penetração social. Assim, foi possível manter-se mais ou menos em voga durante uma fase de profunda efervescência cultural e musical de nosso país, concentrando alguns dos maiores artistas do século passado sob a égide

da canção sentimental e criando uma tradição a partir da qual cidades inteiras podem se organizar e manter determinadas formas de sociabilidade.

Desse modo, mais do que simples canção sentimentalmente embotada, a Seresta é capítulo fundamental da história da nossa cultura, seja em aspectos musicais e/ou literários e deve ser mantida nas Academias, nos clubes de música, nos museus, nas praças, nos CDs, nos LPs, nas plataformas de *streaming*, nas televisões e em quaisquer novas formas de disseminação de cultura.

REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, Manuel. Apresentação da poesia brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BARBOSA, Domingos Caldas et al. Viola de Lereno: collecção das suas cantigas, offerecidas aos seus amigos.(Volume I). 1798.
- BARTHES, Roland. O Prazer do Texto. São Paulo: Perspectiva, 2010. Tradução de J. Guinsburg.
- BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CALABRE, Lia. A Era do Rádio. 2a Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.
- CAZES, Henrique. Choro: do quintal ao municipal. 4a Edição. Rio de Janeiro: Editora 34, 2021.
- 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.
- DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Carlos José. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/carlos-jose/>. Acesso em: 5 de mar. De 2024.
- DIDIER, Carlos. Negra semente, fina flor da malandragem: samba batucado do Estácio de Sá. *Rio de Janeiro: Edição do Autor (2022)*.
- FÉLIX, Idemburgo Pereira Frazão; LIMA, Jacqueline de Cássia Pinheiro; ROCHA, José Geraldo. Cantos de cultura; identidade e memória em Ipiabas e Conservatória. Salvador: Editora Pontocom, 2014.
- FRAZÃO, Osmar. Orlando Silva é destaque no programa Histórias do Frazão. Rádio EBC, 2019. Disponível em: <https://radios.ebc.com.br/historias-do-frazao/2019/08/orlando-silva-e-destaque-no-programa-historias-do-frazao>. Acesso em: 12 de jan. de 2023.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 14ª ed. rev. e reform. São Paulo: Ática, 2006. Série Princípios.
- GOLDSTEIN, Norma. Do penumbrismo ao modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos. São Paulo: Ática. 1983
- MELLER, Lauro Wanderley. Poetas ou cancionistas? Uma discussão sobre a canção popular brasileira em sua interface com a poesia da série literária. 2010. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
- NAPOLITANO, Marcos. A música brasileira na década de 1950. **Revista USP**, São Paulo, Brasil, n. 87, p. 56–73, 2010. DOI: [10.11606/issn.2316-9036.v0i87p56-73](https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i87p56-73). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13830>. Acesso em: 8 ago. 2024.
- OCTAVIO FILHO, Rodrigo. Sincretismo e transição: o Penumbrismo In: Simbolismo e penumbrismo. Rio de Janeiro: São José, 1970, p. 63-132.
- PAZ, Octávio. A Dupla Chama – Amor e Erotismo. São Paulo: Editora Siciliano, 1994.
- PICCHI, Achille Guido. As serestas de Heitor Villa-Lobos: um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação. Tese. Campinas: 2010.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. História da literatura brasileira. Editora Nova Aguilar, 1997.
- PLATÃO. Fedro. 1ª Ed. São Paulo: Penguin Companhia. 2016.
- RÁDIO BATUTA. Regional do Canhoto é tema do Rádio Batuta. Disponível em: <https://radios.ebc.com.br/radio-batuta/2018/06/regional-do-canhoto-e-tema-do-radio-batuta>. 2018. Acesso em: 5 de mar. de 2024.

- RECAMAN, Felipe Ziliotto; COSTA, Ronald Ferreira da. Muito além da serenata: a seresta como pervivência da lírica trovadoresca. *Estação Literária*, 28, 100–118.
- RIQUER, Martín de. Los trovadores. Barcelona: Editorial Planeta S.A, 2012.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Música popular e moderna poesia brasileira. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2013. 268 p.
- SAWAYA, Luiza. Domingos Caldas Barbosa: para além da viola de Lereno. 2011. Dissertação (mestrado em estudos românicos) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011.
- SCHOENBERG, Arnold. Harmonia. São Paulo: UNESP, 2011.
- SILVA JÚNIOR, Gonçalo. Um coração que chora: Jacob do Bandolim. 1ª Ed. São Paulo: Noir. 2020.
- SODRÉ, Nelson Werneck. História da literatura brasileira. São Paulo: DIFEL, 1982.
- TATIT, Luiz. O cancionista: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2012.
- TATIT, Luiz. O século da canção. Cotia: Ateliê, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. Música Popular: do gramofone ao rádio e TV. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34. 2014.
- TINHORÃO, José Ramos. As origens da canção urbana. São Paulo: Editora 34, 2011.
- TINHORÃO, José Ramos. Pequena História da Música Popular: segundo seus gêneros. 7ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- WISNIK, José Miguel. O Som e o Sentido: Uma Outra História das Músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Vídeos mencionados

Pitch is the same thing as rhythm, DavidBennettPiano, Youtube, 12 de set. de 2023. (Disponível em: <https://www.youtube.com/shorts/M3hip-hLtCA>), Acesso em: 18/01/2024.

O mistério de Orlando Silva | Zuza Homem de Mello, Casa do Saber, YouTube, 13 de ago. de 2015, 3'34". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b4rP0bg6V0w>. Acesso em: 18/01/2024.

Discos

ORLANDO Silva - série documento. Intérprete: Orlando Silva. São Paulo: RCA Victor, 1978. 2 discos de vinil, lado A. Disponível em: <https://youtu.be/rARZ0ITUZY0?si=zA0zfrwA0URXtB0S>. Acesso em: 18/01/2024.

ORLANDO Silva - série documento. Intérprete: Orlando Silva. São Paulo: RCA Victor, 1978. 2 discos de vinil, lado B. Disponível em: https://youtu.be/43eNa7ED_mM?si=Oyq5qxeVIS2eEczp. Acesso em: 18/01/2024.

ORLANDO Silva - série documento. Intérprete: Orlando Silva. São Paulo: RCA Victor, 1978. 2 discos de vinil, lado C. Disponível em: https://youtu.be/RDn1Holhpgs?si=98oDmGXJXp_6V6bC. Acesso em: 18/01/2024.

ORLANDO Silva - série documento. Intérprete: Orlando Silva. São Paulo: RCA Victor, 1978. 2 discos de vinil, lado D. Disponível em: <https://youtu.be/c7URUxDu3hw?si=c44jebi7LIYdHf-h>. Acesso em: 18/01/2024.

ANEXOS

ANEXO A - PARTITURAS ANALISADAS

Songbook □ Choro

Proezas de Sólon

Pixinguinha e Benedito Lacerda

Musical score for "Proezas de Sólon" by Pixinguinha and Benedito Lacerda. The score is in 2/4 time and consists of six systems of piano accompaniment. Each system includes a treble and bass clef staff with notes and rests, and a series of chord symbols below the bass staff. The chords are:

- System 1: F, D⁷, G⁷, C⁷, F
- System 2: C, A/G, D⁷/F[#], G/F, C⁷/E
- System 3: G^m, A⁷, D^m, B^b, B[°], F/C, D⁷
- System 4: G⁷, C⁷, F, F, A⁷/C[#], D^m
- System 5: D⁷/F[#], G^m, D^m, E⁷
- System 6: A⁷, C⁷, F, A⁷/C[#], D⁷

Songbook □ Choro

The musical score consists of six systems of piano accompaniment. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. Chord symbols are placed below the bass staff. Measure numbers are indicated at the beginning of each system.

- System 1 (Measures 30-33):** Treble clef has a melodic line. Bass clef has chords: G_m, E_m7(b9), D_m, A⁷, D_m, D_m D⁷ D⁷. A repeat sign with a double bar line and a fermata is at the end.
- System 2 (Measures 34-37):** Treble clef has a melodic line. Bass clef has chords: F, F⁷, B^b, G⁷, C_m, Eb_m/Gb, F⁷. A first ending bracket is above measures 35-36.
- System 3 (Measures 38-41):** Treble clef has a melodic line. Bass clef has chords: B^b, G⁷, C_m, F⁷/A, B^b, B^b/A^b.
- System 4 (Measures 42-45):** Treble clef has a melodic line. Bass clef has chords: Eb/G, G⁷/B, C_m, Eb_m/Gb, B^b, G⁷.
- System 5 (Measures 46-49):** Treble clef has a melodic line. Bass clef has chords: D⁷, F⁷, B^b, C⁷, B^b, C⁷. A first ending bracket is above measures 48-49.
- System 6 (Measures 50-53):** Treble clef has a melodic line. Bass clef has chords: F, F/Eb, B^b, B^o, A⁷, D⁷, G⁷, C⁷, F.

Copyright © 1947 by Irmãos Vitale S/A Indústria e Comércio (50%)
 © 1938 by Mangione, Filhos e Cia Ltda (50%)
 Todos os direitos autorais reservados para todos os países.
 All Rights Reserved. International Copyright Secured.

Cochichando

choro $\text{♩} = 104$

Pixinguinba, João de Barro e Alberto Ribeiro

The musical score for 'Cochichando' is written in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of six systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The score includes various chords and musical notations:

- System 1:** Treble staff starts with a first ending bracket labeled 'A'. Bass staff chords: D_m , A^7 , D_m , A^7 .
- System 2:** Treble staff continues the melody. Bass staff chords: D_m , $B_m^7(b^5)$, A_m , E^7 , A^7 , D_m .
- System 3:** Treble staff continues the melody. Bass staff chords: A^7 , D^7 , G_m , $E_m^7(b^5)$, D_m , D_m/C .
- System 4:** Treble staff includes a first ending bracket labeled 'I' and a second ending bracket labeled 'II'. Bass staff chords: E^7/B , A^7 , D_m , C^7 , F , D^7 , G_m .
- System 5:** Treble staff continues the melody. Bass staff chords: C^7 , F , A^7 , D_m , G^7 .
- System 6:** Treble staff continues the melody. Bass staff chords: C^7 , $D^7/F\#$, G_m , $E^7/G\#$, A_m .

80 Bb Bbm^6 F D^7 Gm C^7 F A_0 ϵ \times

81 Dm A^7 D $\%$ $\%$ E_m

82 $F\#7$ B^7 E^7 A^7 D

83 $\%$ D^7 G G/B Gm^6/Bb D/A Ab°

84 E_m/G A^7 D A^7 D A_0 ϵ \oplus


85 Dm

ANEXO B TRANSCRIÇÕES HARMÔNICAS DAS FAIXAS


Boa noite amor / Lábios que beijei /
Mais uma valsa ... mais uma saudade

♩ = 90


G Gm(13)/B \flat D^{(6)/A} B7 Gm6/B \flat A7 D D Em A7




11 D D Em A7 D D Em A7 D E \flat dim F \sharp 7/E




22 Bm Em A7 Gm/B \flat Em Cdim A7/C \sharp D D Em A7




33 Cdim F \sharp m/C \sharp Bm D6/A E7/G \sharp E7/G \sharp B \flat 7 A7 Em A7 Cdim




44 A7/C \sharp D D7 G G G Gm/B \flat D6/A B7 Em7 \flat 5 A7




55 Começa Lábios que beijei
D D D Ddim D B7 Em A7 D D D




66 G7/F C \sharp m7 \flat 5 F \sharp 7 Bm E7 Em7 A7 D Ddim D B7




77 Em A7 Am D7 G G \sharp dim D6/A B7 Em A7 D



88 Começa Mais uma valsa... Mais uma saudade
D D D/F \sharp Ddim Ddim D E \flat dim A7 A7 Em Em




99 Bdim A7 A7 Fdim D D D D7 G G E/G \sharp



2

110 E/G# Em A7 D D Cdim B7 Em A7 D D

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains ten measures, each with a whole rest. Above the staff, the following chord symbols are written: E/G#, Em, A7, D, D, Cdim, B7, Em, A7, D, D.

121 D

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains one measure with a whole rest. Above the staff, the chord symbol D is written.

Um novo céu

Como gravado no disco O eterno Seresteiro

Fernando Cesar
Ted Moreno

$\text{♩} = 76$

Intro
Dm D#dim Am Am/G Dm/F E7 Am E7 Voz
Am Am E7

12 E7 Em7b5 A7 Dm Dm/C Bm7b5 Bb Am Am/G B7/D# B7/D# Dm/F

24 Cantor entra aqui nesta segunda parte
E7 Am Am E7 E7 Em7b5 A7 Dm A7 Dm D#dim Am

36 Am/G F7 E7 **1.** Am E7 **2.** Em7b5 A7 Dm D#dim Am Am/G F7

48 Finalização
E7 Am Am/G Dm/F E7 Am

ANEXO C - LETRAS DAS CANÇÕES

Uma noite de Seresta - vol. 1

Boa noite, amor (Francisco Matoso, José Maria de Abreu)

Quando a noite descer
Insinuando um triste adeus
Olhando nos olhos teus
Hei de beijando teus dedos dizer

Boa noite, amor
Meu grande amor
Contigo sonharei

E a minha dor
esquecerei
Se eu souber que o sonho teu
Foi o mesmo sonho meu

Boa noite, amor
E sonhe enfim
Pensando sempre em mim

Na carícia de um beijo
Que ficou no desejo
Boa noite, meu grande amor.

Lábios que beijei (J. Cascata, Leonel Azevedo)

Lábios que beijei
Mãos que afaguei
Numa noite de luar, assim

O mar na solidão bramia
E o vento a soluçar, pedia
Que fosses sincera para mim
Nada tu ouviste
E logo partiste
Para os braços de outro amor
Eu fiquei chorando
Minha mágoa cantando
Sou a estátua perenal da dor
Passo os dias soluçando com meu pinho
Carpindo a minha dor, sozinho
Sem esperanças de vê-la jamais
Deus tem compaixão deste infeliz
Porque sofrer assim
Compadecei-vos dos meus ais
Tua imagem permanece imaculada
Em minha retina cansada
De chorar por teu amor
Lábios que beijei
Mãos que afaguei
Volta, dai lenitivo à minha dor
Nada tu ouviste
E logo partiste
Para os braços de outro amor
Eu fiquei chorando
Minha mágoa cantando
Sou a estátua perenal da dor.

Mais uma valsa ... mais uma saudade (José Maria de Abreu, Lamartine Babo)

Mais uma valsa, mais uma saudade
De alguém que não me quis
Vivo cantando a sós pela cidade
Fingindo ser feliz
Fiz das lembranças uma coleção nem sei
Quantas palavras no meu coração gravei

Mais uma valsa, mais uma saudade
Saudade que nos vem de alguém.

Por ti (Leonel Azevedo, Sá Roris) - sextilhas no geral

Por ti serei capaz de todas as loucuras
Por ti enfrentarei o mar, o céu, a terra
E beberei da vida a taça de amarguras pelo teu amor
Por ti farei da vida um céu
Serei feliz ou morrerei de dor
Por ti transformarei a face do destino
Em pérolas de luz farei a negra escuridão
Por um sorriso teu darei a vida e morrerei
Feliz levando a tua imagem no meu coração
Sem ti porém serei no mundo um condenado
Um triste menestrel de um sonho apaixonado
Tu és a primavera em flor
Tu és minha ilusão, minha ilusão de amor
E eu sou o teu cantor, sem ti
Meu coração soluça e a vida um horror
E quando lá no céu de estrelas constelado
Brilhar com merencória luz a lua na amplidão
Por certo que hás de ouvir meu canto amargurado
Meu canto que é o gemido triste do meu coração.

Noite cheia de estrelas (Cândido das Neves) - Redondilha maior

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

Mande 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

Andam tontas ao luar

Todo o astral ficou silente

Para escutar

O teu nome entre as endechas

As dolorosas queixas

Ao luar

Deusa da minha rua (Jorge Faraj, Newton Teixeira) - redondilha maior

A deusa da minha rua

Tem os olhos onde a lua

Costuma se embriagar

Nos seus olhos eu suponho

Que o sol, num dourado sonho

Vai claridade buscar

Minha rua é sem graça

Mas quando por ela passa
Seu vulto que me seduz
A ruazinha modesta
É uma paisagem de festa
É uma cascata de luz
Na rua uma poça d'água
Espelho da minha mágoa
Transporta o céu para o chão
Tal qual o chão de minha vida
A minh'alma comovida
O meu pobre coração
Espelho da minha mágoa
Meus olhos
São poças d'água
Sonhando com seu olhar
Ela é tão rica e eu tão pobre
Eu sou plebeu
Ela é nobre
Não vale a pena sonhar

Suburbana (Orestes Barbosa, Silvio Caldas)

Olhando o céu me demoro
Num verso triste é que eu choro
Ninguém vê o pranto meu
Há muita lágrima triste
Que em ser sorriso consiste
Como o poeta escreveu
Minha linda suburbana
Por trás da veneziana
Vem sorrir nesta canção
Com teus lábios de doçuras
Que são tâmaras maduras
Da flora do coração
Zona norte da cidade
Residência da saudade

Onde nasceu o teu cantor
O teu cantor comovido
Que sonha com teu vestido
Que morre por teu amor
Olho as estrelas cansadas
Que são lágrimas doiradas
No lenço azul lá do céu
Estrelas são reticências
Estrelas são confidências
Do meu romance e do teu

Neusa (Antonio Caldas, Celso de Figueiredo)

Há na luz clara e tranquila do luar
Um poema em louvor ao teu olhar
Porque a própria natureza
Se enleva em tua graça
Canta a tua beleza
És como a flor mimosa da campina
Que a sutil aurora beija e ilumina
Neusa, também em teu louvor
Eu canto esta valsa de amor
Tens no teu ser a unção deste luar
A tua boca, ao sorrir
Mostra pérolas, roubadas ao mar
Na minha vida sejas tu o meu fanal
Para a glória deste meu viver, meu amor
Hás de ser a alegria querida.

Se tu soubesses (Cristovão de Alencar, George Moran)

Quando estou perto de ti
Quero confessar-te tudo
Mas eu juro meu amor que tenho medo
Quando olhas para mim eu fico mudo

E não consigo revelar o meu segredo
Se tu soubesses como estou apaixonado
Se tu soubesses como é grande o meu amor
Ao ouvir a canção que eu fiz a chorar
Talvez teu coração me quisesse escutar
Se tu soubesses como estou desesperado
Se tu soubesses como é grande a minha dor
Eu bem sei que virias correndo para mim
Se tu soubesses que eu estou sofrendo assim

Última estrofe (Cândido das Neves)

A noite estava assim, enluarada
Quando a voz, já bem cansada
Eu ouvi de um trovador
Nos versos que vibravam de harmonia
E ele em lágrimas dizia
Da saudade de um amor
Falava de um beijo apaixonado
De um amor desesperado
Que tão cedo teve fim
E, dos seus gritos e lamentos
Eu guardei no pensamento
Uma estrofe que era assim
Lua, vinha perto a madrugada
Quando, em ânsias, minha amada
Em meus braços desmaiou
E o beijo do pecado
Em seu véu estrelado
A luzir glorificou
Lua, hoje eu vivo tão sozinho
Ao relento, sem carinho
Na esperança mais atroz
De que cantando em noite linda
Esta ingrata volte ainda
Escutando a minha voz

A estrofe derradeira, merencória
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

Serenata (Orestes Barbosa, Silvio Caldas)

Dorme fecha esse olhar entardecente
Não me escutes nostálgico a cantar
Pois não sei se feliz ou infelizmente
Não me é dado beijando te acordar
Dorme deixa os meus cantos delirantes
Dorme que eu olho o céu a contemplar
A lua que procura diamantes
Para o teu lindo sono ornamentar
Na serpente de seda dos teus braços
Alguém dorme ditoso sem saber
Que eu vivo a padecer
E o meu coração feito em pedaços
Vai sorrindo ao teu amor
Mascarado desta dor
No teu quarto de sonho e de perfume
Onde vive a sorrir teu coração
Que é teatro da ilusão
Dorme junto a seus pés o meu ciúme
Enjeitado e faminto como um cão
Dorme deixa os meus cantos delirantes

Dorme que eu olho o céu a contemplar
A lua que procura diamantes
Para o teu lindo sono ornamentar

A voz do violão (Francisco Alves, Horacio Campos)

Não queiras, meu amor, saber da mágoa
Que sinto quando a relembrar-te estou
Atestam-te os meus olhos rasos d'água
A dor que a tua ausência me causou.
Saudades infinitas me devoram,
Lembranças do teu vulto que nem sei
Meus olhos incessantemente choram
As horas de prazer que já gozei
Porém neste abandono interminável
No espinho de tão negra solidão
Eu tenho um companheiro inseparável
Na voz do meu plangente violão
Deixaste-me sozinho e lá distante,
Alheio à imensidão de minha dor,
Esqueces que ainda existe um peito amante
Que chora o teu carinho sedutor
No azul sem fim do espaço iluminado
Ao léu do vento se desfaz
A queixa deste amor desesperado
Que o peito em mil pedaços me desfaz

Torturante Ironia (Orestes Barbosa, Silvio Caldas)

Que mágoa neste abandono
Que ânsia perdi o sono
Vivo em tristonho cantar
Porque a canção mais aflita
É a forma que há mais bonita
Da gente poder chorar

Sobes este barranco
Sujando o vestido branco
Pisando as pedras do chão
Mas sem saber na verdade
Que desde lá da cidade
Tu pisas meu coração
Por ser do morro e moreno
É que eu soluço, é que eu peno
Bebendo meu amargor
Por que me negam querida
Esta alegria da vida
De possuir teu amor
Que torturante ironia
O amor com categoria
Eu amo e não posso amar
Porque a mulher que eu adoro
Não mora aqui onde eu moro
Deixe-me então soluçar.

Caprichos do Destino (Pedro Caetano, Claudionor Cruz)

Se Deus um dia olhasse a terra e visse o meu estado
Na certa compreenderia o meu trilhar desesperado
E tendo ele em suas mãos o leme dos destinos
Não deixar-me-ia assim, a cometer desatinos
É doloroso, mas infelizmente é a verdade
Eu não devia nem sequer pensar numa felicidade
Que não posso ter
Mas sinto uma revolta dentro do meu peito
É muito triste não se ter direito, nem de viver
Jamais consegui um sonho ver concretizado
Por mais modesto e banal sempre me foi negado
Assim, meu Deus, francamente devo desistir
Contra os caprichos da sorte eu não devo insistir
Eu quero fugir ao suplício a que estou condenado
Eu quero deixar esta vida onde eu fui derrotado

Sou um covarde bem sei que o direito é levar a cruz até o fim
Mas não posso é pesada demais para mim
É doloroso, mas infelizmente é a verdade
Eu não devia nem sequer pensar numa felicidade
Que não posso ter
Mas sinto uma revolta dentro do meu peito
É muito triste não se ter direito, nem de viver

Sorris da minha dor (Paulo Medeiros)

Sorris da minha dor, mas eu te quero ainda
Sentindo-me feliz, sonhando-te mais linda
Escravo eterno teu farei o que quiseres
Tens para mim a alma eterna das mulheres
No meu jardim viceja a flor da esperança
Meu pranto é meu amigo e a minha fé não cansa
Nas rimas dos meus versos cheios de saudade
Essa flor que se abriu para o meu amor
Aos teus braços querida inda um dia
Terei o teu amor e os teus carinhos
E os dois aureolados de alegria
Seremos um casal de passarinhos
Tranquilos e felizes sonharemos
Uma porção de sonhos venturosos
E aos beijos de ternal felicidade
Há de ser a nossa vida
Um rosal de ansiedade
No meu jardim viceja a flor da esperança
Meu pranto é meu amigo e a minha fé não cansa
Nas rimas dos meus versos cheio de saudade
Essa flor que se abriu para o meu amor

Rosa (Pixinguinha, Otávio de Sousa)

Tu és
Divina e graciosa, estátua majestosa

Do amor, por Deus esculpura
E formada com ardor
Da alma, da mais linda flor, de mais ativo olor
Que na vida é preferida pelo beija-flor
Se Deus
Me fora tão clemente aqui neste ambiente
De luz, formada numa tela, deslumbrante e bela
O teu coração junto ao meu, lanceado
Pregado e crucificado sobre a rósea cruz
Do arfante peito teu
Tu és
A forma ideal, estátua magistral, ó alma perenal
Do meu primeiro amor, sublime amor
Tu és
De Deus, a soberana flor
Tu és
De Deus, a criação, que em todo coração sepultas o amor
O riso, a fê, a dor, em sândalos olentes, cheios de sabor
Em vozes tão dolentes, como um sonho em flor
És láctea estrela
És mãe da realeza
És tudo, enfim, que tem de belo
Em todo resplendor da santa natureza
Perdão
Se ousou confessar que eu hei de sempre amar-te
Ó flor, meu peito não resiste
Ó meu Deus, quanto é triste
A incerteza de um amor que mais me faz penar e em esperar
Em conduzir-te um dia ao pé do altar
Jurar
Aos pés do Onipotente, em prece comovente
De dor, e receber a unção de tua gratidão
Depois de remir meus desejos em nuvens de beijos
Hei de te envolver até meu padecer de todo fenecer

O Eterno Seresteiro

Serenata do Adeus (Vinícius de Moraes)

Ai, a lua que no céu surgiu
Não é a mesma que te viu
Nascer dos braços meus
Cai a noite sobre o nosso amor
E agora só restou do amor
Uma palavra: Adeus
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
Ah, mulher, estrela a refulgir
Parte, mas antes de partir
Rasga o meu coração
Crava as garras no meu peito em dor
E esvai em sangue todo amor
Toda a 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

Modinha (Jayme Ovalle, Manuel Bandeira)

Por sobre a solidão do mar

A lua
Fluctua
E uma ternura singular
Palpita em cada coração.
Só tu não vens trazer alívio ao trovador,
Que vai tangendo apaixonado
As cordas da triste lyra
Que suspira desmaiando.
Suplicando teu amor.

Eu te suplico
Te imploro
Te rogo
Prostrado
Aos teus pés com fervor.
O teu sorriso de criança.
Vê, vou gemendo de dor,
E na esperança de um dia melhor
Unido a ti,
Tu és toda a fé que eu perdi!

Mostra o semblante seductor
Acalma
Minh'alma...
Concede ao menos a este amor
a doce esmola de te ver.
Que o coração tão infeliz por te adorar.
perdido embora de desejo,
Bem sabe que não merece
A maravilha de teu beijo,
E pede apenas um olhar!

Falsa felicidade (Paulo Medeiros)

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

Misterioso amor (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
Misterioso amor
Tu me deixaste a boca em brasa
No beijo que me deste

Cheio de ânsia e de calor
Quisera repetir
este prazer sentido
Ó sombra vaporosa
que me deste o teu amor!
Mas tu me deixaste assim, extasiado
E desapareceste no espaço
Vivo a procurar-te em vão,
ó sombra do mistério
Que soube despertar assim
O meu humilde coração
Quando chega a noite
O meu anseio cresce
E fico acordado a te esperar
Mas a noite passa
E o Sol que aparece, me surpreende
Por teu amor a suspirar
Misterioso amor
Tu me deixaste a boca em brasa
No beijo que me deste
Cheio de ânsia e de calor
Quisera repetir este prazer sentido
Ó sombra vaporosa que me deste o teu amor

Volta para o meu amor (Joubert de Carvalho, Tostes Malta)

Volta para o meu amor
Que eu te quero e sempre quis
Nunca pude ser feliz
Sem tua voz, sem teu olhar
Nem mesmo um dia hás de supor
Que vivi para te adorar
Não me faça sofrer, já sofri demais
É melhor morrer se não voltas mais
Meu amor que tristeza anda em tudo aqui
Que saudade me vem de ti

Todo dia a alma em flor
Fico a te esperar
Vai-se o dia amor
Fica o meu penar
Vem trazer alegria ao meu coração
Na carícia de tua mão

Um novo céu (Fernando Cesar, Ted Moreno)

Ah! Se Deus do céu mandar
Que eu deixe de te amar
Talvez não obedeça
Vou cobrir nossa ternura
De um manto de amargura
Até que Deus esqueça
Ah! 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
Ah! 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

Meu companheiro (Francisco Alves, Orestes Barbosa)

Foste talvez uma árvore frondosa
Harmonizando a voz da solidão
E hoje na minha vida dolorosa
Só tu me entendes triste violão
Sorrisos e ilusões, frases perdidas

Vestido ligeiro que passou
Olhares, beijos, sonhos despedidas
Tudo meu violão cristalizou
Meu companheiro dileto, violão
És meu afeto, és minha consolação
De tanto roçar meu peito
Tens hoje o timbre perfeito
Da voz do meu coração
Despiram-te a folhagem radiosa
Fizeram-te instrumento da paixão
És o cofre da mágoa maviosa
Onde eu guardo a chorar meu coração
Não há voz de saudade igual a tua
Para igualar a voz do violão
Só se eu pudesse encordoar a Lua
Com pedaços de dor do coração
Meu companheiro dileto, violão
És meu afeto, és minha consolação
De tanto roçar meu peito
Tens hoje o timbre perfeito
Da voz do meu coração

Vidro vazio (Orestes Barbosa, Romualdo Peixoto)

Mariposa, do luxo da cidade
Foste queimar as tuas asas por aí
Eu vivo no horror desta saudade
Lembrando os beijos longos que perdi de ti
Um sorriso, uma frase, uma esperança
E o barulho urbanista de um motor
Mentiu o teu olhar de Corça mansa
Que era fingido como teu amor
Recordo os dedos longos que ostentava
Em cada ponta um espelhinho oval
Dedos que osculei louco sentindo
Em cada um fio teu punhal

E abrindo agora o vidro de perfume
Que meus sentidos, tanto inebriou
Sinto o aroma teimoso do ciúme
E tu és o perfume intenso que acabou

Guacyra (Hekel Tavares, Joracy Camargo)

Adeus, Guacyra
Meu pedacinho de terra
Meu pé de serra
Que nem Deus sabe onde está
Adeus, Guacyra
Onde a lua pequenina
Não encontra na colina
Nem um lago prá se oiá

Eu vou-me embora
Mas eu volto nesse dia
Virgem Maria,
tudo há de permitir
E se ela não quiser
Eu vou morrer
cheio de fé
Pensando em ti

Modinha (Sergio Bittencourt)

Olho a rosa na janela
Sonho um sonho pequenino
Se eu pudesse ser menino
Eu roubava essa rosa
E ofertava, todo prosa
À primeira namorada
E nesse pouco ou quase nada

Eu dizia o meu amor
O meu amor
Olho o sol findando lento
Sonho um sonho de adulto
Minha voz, na voz do vento
Indo em busca do teu vulto
E o meu verso em pedaços
Só querendo o teu perdão
Eu me perco nos teus passos
E me encontro na canção
Ai, amor, eu vou morrer
Buscando o teu amor
Ai, amor, eu vou morrer
Buscando o teu amor
(Eu vou morrer de muito amor)

Maringá (Joubert de Carvalho)

Foi numa léva
Que a cabocla Maringá
Ficou sendo a retirante
Que mais dava o que falá.
E junto dela
Veio alguém que suplicou
Prá que nunca se esquecesse
De um caboclo que ficou
Antigamente
Uma alegria sem igual
Dominava aquela gente
Da cidade de Pombal.
Mas veio a seca
Toda chuva foi-se embora
Só restando então as água
Dos meus óio quando chóra.

Maringá, Maringá,

Depois que tu partiste,
Tudo aqui ficou tão triste,
Que eu garrei a maginá:
Maringá, Maringá,
Para havê felicidade,
É preciso que a saudade
Vá batê noutro lugá.
Maringá, Maringá,
Volta aqui pro meu sertão
Pra de novo o coração
De um caboclo assossegá.

Serestando

A volta do boêmio (Adelino Moreira)

Boemia, aqui me tens de regresso
E suplicante te peço a minha nova inscrição.
Voltei pra rever os amigos que um dia
Eu deixei a chorar de alegria;
me acompanha o meu violão.
Boemia, sabendo que andei distante,
Sei que essa gente falante
vai agora ironizar:
"Ele voltou! O boêmio voltou novamente.
Partiu daqui tão contente. Por que razão quer voltar?"
Acontece que a mulher que floriu meu caminho
De ternura, meiguice e carinho,
sendo a vida do meu coração,
Compreendeu e abraçou-me dizendo a sorrir:
"Meu amor, você pode partir, não esqueça o seu violão.
Vá rever os seus rios, seus montes, cascatas.
Vá sonhar em novas serenatas e abraçar seus amigos leais.
Vá embora, pois me resta o consolo e alegria
De saber que depois da boemia

É de mim que você gosta mais

Pra machucar meu coração (Ary Barroso)

Está fazendo um ano e meio, amor
Que o nosso lar desmoronou
Meu sabiá, meu violão
E uma cruel desilusão
Foi tudo o que ficou
Ficou pra machucar meu coração
Quem sabe, não foi bem melhor assim
Melhor pra você e melhor pra mim
O mundo é uma escola
Onde a gente precisa aprender
A ciência de viver
Pra não sofrer

Me deixe em paz (Ayrton Amorim, Monsueto Menezes)

Se você não me queria
Não devia me procurar
Não devia me iludir
Nem deixar eu me apaixonar
Evitar a dor
É impossível
Evitar esse amor
É muito mais
Você arruinou a minha vida
Me deixa em paz

Perfil de São Paulo (Bezerra de Menezes)

Aonde estão teus sobrados,
De longos telhados,

E teus lampiões?
E os moços da academia,
Na noite tão fria,
Cantando canções?
E sinhazinha delgada,
Pisando a calçada,
Na tarde vazia?
O tempo tudo mudou,
Mas não apagou,
A tua poesia.
Não mudou,
Não se apagou,
A tua sedução,
A garoa cai à toa,
Pra guardar a tradição.
São Paulo num só minuto,
É o Brás, Tietê, viaduto,
Barracas de flores,
E a multidão.
Os Pardais,
Em madrigais,
O sol rasgando a cerração,
E a noite com seus pintores,
Apagando, acendendo em cores,
Teu nome, no meu coração...
Teu nome, no meu coração

Jangada (Hervê Cordovil, Vicente Leporace)

Jangada que enfuna a vela
e desafia o mar e vai
Levando um punhado de gente valente pro Sul
As estrelas o rumo lhe dão
E nas noites, se o céu é azul
Essa gente valente, contente,
se põe a cantar

Jangada quando voltares para o Ceará
E lá tua gente valente,
contente, contar o que viu
Vai dizer que o patrício do Sul
Teus bravos heróis aplaudiu
Jangada que enfuna a vela e desafia o mar.

Cabeça chata (Eratóstenes Frazão)

Gente do Norte é muito forte
Tem muita sorte e muita tradição
Cabeça chata combateu nos Guararapes
Cabeça chata repeliu as invasões
E quando a pátria necessita de soldados
Cabeça chata vai lotar os batalhões
Henrique Dias foi cabeça chata
Silvio Romero foi cabeça chata
Floriano também foi cabeça chata
E Epitácio, hein? Cabeça chata também
Se alguém te chama assim com ironia
Está te colocando em muito boa companhia

Gosto que me enrosco (José Barbosa da Silva)

Não se deve amar sem ser amado!
É melhor morrer crucificado!
Deus nos livre das mulheres
De hoje em dia
Desprezam o homem só por
Causa da orgia!
Gosto que me enrosco
De ouvir dizer que a parte mais
Fraca é a mulher!
Mas, o homem com toda a fortaleza
Desce da nobreza e faz o que ela quer

Dizem que a mulher é parte fraca!
Nisto é que eu não posso acreditar!
Entre beijos e abraços
E carinhos!
O homem não tendo
É bem capaz de roubar!

Conceição (Dunga, Jair Amorim)

Conceição
Eu me lembro muito bem
Vivia no morro a sonhar
Com coisas que o morro não tem
Foi então
Que lá em cima apareceu
Alguém que lhe disse a sorrir
Que, descendo à cidade, ela iria subir
Se subiu
Ninguém sabe, ninguém viu
Pois hoje o seu nome mudou
E estranhos caminhos pisou
Só eu sei
Que tentando a subida desceu
E agora daria um milhão
Para ser outra vez Conceição

Felicidade (Miltom da Silva)

Não sei dizer
por que razão
eu não consigo
compor a canção
que eu desejo
te ofertar
e nos teus sonhos

interpretar

mas vim dizer-te
do meu amor
vim confessar-te
com sinceridade
e se me deres
o teu calor
dividiremos
a felicidade.

felicidade,
desprendimento
sob a bondade
fé, oração
é a pureza
do sentimento
dois corações
num só coração
é a beleza
do firmamento
é rima simples
de uma canção

Ela me beijou (Arthur Costa, Herivelton Martins)

Ela me beijou demoradamente
De mim se afastou, alegre e contente
"Até breve coração, juizinho, viu?"
Eu fiquei na estação até que o trem sumiu
Recomendações, tantas ela me fez
Como se ela não fosse regressar
No fim do mês
Vá em paz, meu grande amor
Vá em paz e volta breve

Se você sentir saudade
Pega no lápis, me escreve

Velhas cartas de amor (Klecius Calda)

Velhas cartas de amor
Uma história infeliz
Dois que se amaram demais
E o destino não quis.
Velhas cartas de amor
Todas são sempre iguais
Desde as primeiras palavras
Às palavras finais.
Sei que a verdade é cruel
Mas quem ama não crê
Noites e noites em claro
Esperei por você.
Velhas cartas de amor
Já não tenho ilusão
Hoje o que existe é saudade
No meu coração.

Meu caro amigo (Chico Buarque de Holanda, Francis Hime)

Meu caro amigo, me perdoe, por favor
Se eu não lhe faço uma visita
Mas como agora apareceu um portador
Mando notícias nessa fita
Aqui na terra tão jogando futebol
Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll
Uns dias chove, noutros dias bate Sol
Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta
Muita mutreta pra levar a situação
Que a gente vai levando de teimoso e de pirraça
E a gente vai tomando que também sem a cachaça

Ninguém segura esse rojão
Meu caro amigo, eu não pretendo provocar
Nem atçar suas saudades
Mas acontece que não posso me furtar
A lhe contar as novidades
Aqui na terra tão jogando futebol
Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll
Uns dias chove, noutros dias bate Sol
Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta
É pirueta pra cavar o ganha-pão
Que a gente vai cavando só de birra, só de sarro
E a gente vai fumando que, também, sem um cigarro
Ninguém segura esse rojão
Meu caro amigo, eu quis até telefonar
Mas a tarifa não tem graça
Eu ando aflito pra fazer você ficar
A par de tudo que se passa
Aqui na terra tão jogando futebol
Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll
Uns dias chove, noutros dias bate Sol
Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta
Muita careta pra engolir a transação
Que a gente tá engolindo cada sapo no caminho
E a gente vai se amando que, também, sem um carinho
Ninguém segura esse rojão
Meu caro amigo, eu bem queria lhe escrever
Mas o correio andou arisco
Se me permitem, vou tentar lhe remeter
Notícias frescas nesse disco
Aqui na terra tão jogando futebol
Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll
Uns dias chove, noutros dias bate Sol
Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta
A Marieta manda um beijo para os seus
Um beijo na família, na Cecília e nas crianças
O Francis aproveita pra também mandar lembranças
A todo o pessoal

Adeus!

Quando o samba acabou (Noel Rosa)

Lá no morro da Mangueira
Bem em frente a ribanceira
Uma cruz a gente vê
Quem fincou foi a Rosinha
Que é cabrocha de alta linha
E nos olhos tem seu "não sei quê"
Numa linda madrugada
Ao voltar da batucada
Pra dois malandros olhou a sorrir
Ela foi-se embora e os dois ficaram
Dias depois se encontraram
Pra conversar e discutir
Lá no morro
Uma luz somente havia
Era a Lua que tudo assistia
Mas quando acabava o samba
Se escondia
Na segunda batucada
Disputando a namorada
Foram os dois improvisar
E como em toda façanha
Sempre um perde e outro ganha
Um dos dois parou de versejar
E perdendo a doce amada
Foi fumar na encruzilhada
Ficando horas em meditação
Quando o Sol raiou foi encontrado
Na ribanceira estirado
Com um punhal no coração
Lá no morro uma luz somente havia
Era o Sol quando o samba acabou
De noite não houve Lua

Ninguém cantou

E os outros que se dane futebol clube (Antonio de Almeida)

Oh, este mundo cão,
Ta na maior confusão,
Ta todo mundo louco,
É um tremendo sufoco,
Oh, este mundo cão,
Não tem mais salvação,
Tá em liquidação,
Se Jesus Cristo,
Que está vendo tudo isto,
Voltasse pra nos salvar,
Como um dia,
Ele já fez,
Com certeza que seria,
Humilhado, espancado , torturado,
Condenado, crucificado outra vez,
Ambição e a maldade,
Estão matando a humanidade,
A barra tá Lucifer,
É um salve-se quem puder,
Por isso se fala tanto,
No universo em desencanto,
Sodoma e Gomorra,
Caim e Abel,
O mundo é uma zorra
É uma Babel,
A confusão é geral,
Ninguém entende ninguém,
Ninguém dá nada a ninguém,
Ninguém ajuda ninguém,
É tempo de murici,
Cada qual cuida de si,
E os outros que se danem Futebol Clube,

E os outros que se danem Futebol Clube.