

Trabalho de Graduação

Curso de Graduação em Geografia

**Memória e espaço:
a experiência dos músicos seresteiros na cidade de
Rio Claro - SP**

Carolina Pinto da Silva

Prof. Dr. Romualdo Dias

Rio Claro (SP)
2011

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Instituto de Geociências e Ciências Exatas
Campus de Rio Claro

Carolina Pinto da Silva

**Memória e espaço:
a experiência dos músicos seresteiros na cidade
de Rio Claro - SP**

**Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de Geociências e
Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho” -
Campus de Rio Claro, para obtenção do
grau de Bacharel em Geografia.**

Rio Claro - SP

2011

981.611 Silva, Carolina Pinto da
S587m Memória e espaço: a experiência dos músicos seresteiros
na cidade de Rio Claro - SP / Carolina Pinto da Silva. - Rio
Claro : [s.n.], 2011
64 f. : il., fots. + 2 DVD

Trabalho de conclusão de curso (bacharelado - Geografia)
- Universidade Estadual Paulista, Instituto de Geociências e
Ciências Exatas
Orientador: Romualdo Dias
Co-Orientador: Bernadete Castro Oliveira

1. Rio Claro (SP) – História. 2. História oral. 3.
Identidade. 4. Seresta. 5. Romantismo. I. Título.

Ficha Catalográfica elaborada pela STATI - Biblioteca da UNESP
Campus de Rio Claro/SP

Carolina Pinto da Silva

Memória e espaço:
a experiência dos músicos seresteiros na cidade de Rio
Claro - SP

Trabalho de Graduação apresentado ao
Instituto de Geociências e Ciências Exatas -
Câmpus de Rio Claro, da Universidade
Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho,
para obtenção do grau de Bacharel em
Geografia.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Romualdo Dias (orientador)

Prof. Dr. Paulo Roberto Teixeira Godoy

Prof. Dr. João Pedro Pezzato

Rio Claro, 06 de dezembro de 2011.

Carolina Pinto da Silva

Romualdo Dias

Dedico este trabalho a todos os
seresteiros e a todos aqueles que
hoje (re)inventam o romantismo
como forma de amor.

AGRADECIMENTOS

À equipe do Arquivo Público e Histórico de Rio Claro, à todos os amigos com os quais trabalhei no Portal Memória Viva, ao grande parceiro de produções Willian Brandão (que tanto aturou minha síndrome de perfeição) e à Maria Teresa de Arruda Campos, pela oportunidade de aprendizado e valorização da História de Rio Claro a partir de outra ótica, a partir daqueles que nunca tiveram suas histórias registradas. Pela oportunidade de passar também por minhas mãos a maneira como estas histórias seriam mostradas a público. Fiz de mim um pouco cineasta.

Agradeço a todos os seresteiros que contribuíram para este registro.

Ao orientador Romualdo Dias e à co-orientadora Bernadete de Castro, por ver nestas pessoas a possibilidade de trabalhar com arte em um ambiente acadêmico um tanto quanto atrofiado.

À toda turma do curso de geografia noturno 2006 e à todos os professores que nos passaram seus conhecimentos e experiências ao longo destes anos. Aos grandes amigos e irmãos conquistados Beraba, Renata, Bola, Guarú, Gabi, Felipe, Mizu, Salame, Maria, Jamila, Tom, Lésley, Renato, Laurinha, Binho, Leonel, Márcia, Jú, Cíntia, Sil, Isa, Dudu (Renato Sarmento, grande irmão, grande violonista).

Ao amigo e professor de canto João Lima, que me abriu as portas deste outro Universo que é a música e me ajudou a aprimorar os ouvidos, os sentidos e o cantar.

Ao companheiro, amigo e amor Eduardo, que tanto ajuda e com o qual aprendo um tanto sobre o que é “ser humano” ou sobre o que ele deveria ser.

À minha mãe D. Elo, que sempre lutou por nossa educação.

Agradeço por estes seis anos de aprendizado e convivência com pessoas maravilhosas, tanto do meio acadêmico quanto fora dele, e que me ajudaram a trilhar este caminho. Canta Carol! Pois bem, não consigo mais parar, todas estas pessoas (meus **amores** eternos, diga-se lá, **de passagem**) ajudaram a colocar para fora o vírus encubado pela minha avó, vó Tide, quando cantava todas as tardes para que eu dormisse...

Este trabalho é apenas uma tentativa de unir geografia e música. A boemia também vive em mim e, talvez, por resquícios no subconsciente, tenha escolhido a Seresta...*Aqui me tens de regresso...*

RESUMO

Este trabalho analisará a experiência dos músicos seresteiros na cidade de Rio Claro - SP. A trajetória da manifestação será descrita, reconstruída, interpretada e mapeada a partir do final da década de 1940 até os dias atuais através do relato oral das memórias dos músicos que vivenciaram e vivenciam esta prática. As transformações ocorridas nesta manifestação cultural serão analisadas a partir das marcas de deslocamento dos sentidos de cultura no tempo e no espaço da cidade, levando em consideração os diferentes contextos socioculturais que caracterizaram o Brasil ao longo desse período, bem como será traçado o percurso da identidade seresteira ao longo do tempo e em meio aos diferentes espaços que permitiram a perpetuação da prática e do gênero das canções românticas em Rio Claro-SP.

Palavras-chave: Rio Claro (SP) – História; História Oral; Identidade; Seresta; Romantismo.

ABSTRACT

This paper will examine the experience of serenaders in the city of Rio Claro – SP. The trajectory of this cultural expression will be described, reconstructed, interpreted and mapped and mapped from the late 1940s to the present day via the oral history of the memories of the musicians who have experienced the practice and experience. The changes occurring in this cultural expression will be analysed from marks of the displacement of culture in time and space in the city of Rio Claro, taking into account the different socio-cultural contexts that characterized Brazil over this period and will track the path of identity serenade over time and among the different spaces that allowed the continuation of practice of romantic songs in Rio Claro.

Keywords: Rio Claro (SP) – History; Oral history; Identity; Serenade; Romantism.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1: Seresta sobre caminhão.....	21
Fotografia 2: Primeiro dia de Seresta no Bar da Renata.....	25
Fotografia 3: Segundo dia de Seresta no Bar da Renata.....	26
Fotografia 4: Terceiro dia de Seresta no Bar da Renata.....	26
Fotografia 5: Palco improvisado próximo ao Coreto da Praça XV.....	27
Fotografia 6: Seresteiros em apresentação no palco improvisado na Praça XV.....	27
Fotografia 7: Palco Recanto da Saudade.....	29
Fotografia 8: Integrantes do grupo Amigos da Seresta.....	30
Fotografia 9: Seresta na Praça.....	56

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. DAS SERENATAS ÀS SERESTAS.....	10
2.1. As canções de serenata: sua origem nos primeiros centros urbanos de Portugal e sua reprodução no Brasil.....	10
2.2. Rio Claro: Das serenatas de rua à Seresta na Praça XV de Novembro.....	12
3. CARTOGRAFANDO UMA TRAJETÓRIA: A IDENTIDADE SERESTEIRA.....	34
3.1. Identidade e Memória: um discurso em curso.....	45
4. A HISTÓRIA ORAL E O REGISTRO DA MEMÓRIA ATRAVÉS DE RECUSOS AUDIO-VISUAIS: A EXPERIÊNCIA NO PORTAL MEMÓRIA VIVA.....	49
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	56
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	58
7. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	60
ANEXO 1: Curta-documentário Encontro com o romantismo: as serenatas em Rio Claro.....	63
ANEXO 2: Curta-documentário Seresta na Praça.....	63
ANEXO 3: Autorização de uso de imagem, voz e respectiva cessão de direitos (Lei nº 9.610).....	64

1. INTRODUÇÃO

Cada romance era uma música.

O cenário cultural rioclarense é constituído por diferentes grupos que carregam consigo uma identidade cultural muito forte. Assim é, por exemplo, com o movimento negro, com os ferroviários¹, com o movimento Hip-Hop, com a Seresta. Tais identidades estão atreladas ao lugar, pois nele se realizam simbolicamente e materialmente, e a partir dele estabelecem diálogos com outros grupos culturais e outros lugares.

Neste sentido, BOSSÉ (2004, p. 179) coloca que a geografia cultural, como forma de preocupação e de saber, examina e procura compreender o sentido da diversidade das identidades dos lugares e das pessoas. Os próprios geógrafos produzem identidades, de maneira mais ou menos consciente e voluntária, por meio de interrogações e práticas discursivas que lhes são próprias. A partir destes questionamentos, buscamos analisar a trajetória da manifestação da Seresta na cidade de Rio Claro – SP, apontando para as mudanças sociais em curso a partir da década de 1950, e suas conseqüências para a prática das serestas neste meio urbano. Esta análise também suscita que tracemos o percurso da identidade seresteira em meio aos diferentes espaços que permitiram a sua perpetuação e nos diferentes tempos da cidade.

Este trabalho iniciou-se a partir do estágio que realizei, do início de 2010 à julho de 2011, no Portal Memória Viva, projeto do Arquivo Público e Histórico do município de Rio Claro “Oscar de Arruda Penteado”, que através do registro em vídeo da história oral, busca (re)construir a história local. Assim, a Seresta foi um dos temas em que, a partir das narrativas dos entrevistados, a trajetória de atuação de um grupo foi contada, e nesta pesquisa será analisada sob um olhar geográfico. Esta interpretação dos diferentes momentos da manifestação na cidade Rio Claro é baseada nas narrativas dos seresteiros Narciso Trevilatto, Ney Fina, Augusto Parente e Valentim Silva e das seresteiras Marilene Margô, Vera Lúcia Souza Santos e Aracy Stein.

¹ A Banda Sinfônica União dos Artistas Ferroviários recebeu grande apoio da Cia. Paulista, e isso foi fundamental para seu desenvolvimento e para a manutenção da identidade ferroviária. Através da Banda, esta identidade manteve-se ativa após a decadência do transporte ferroviário.

Dessa forma, o trabalho escrito foi dividido em três capítulos. No primeiro, *Da serenata à Seresta*, realizamos uma abordagem histórica que buscou compreender a origem das serenatas, como estas eram realizadas em Rio Claro no final da década de 1940 e como uma mudança cultural no Brasil a partir da década de 1960 influenciou em mudanças na prática das serestas e como ela hoje se apresenta.

No segundo capítulo, *Cartografando uma trajetória: a identidade seresteira*, o enfoque foi dado à identidade do grupo, ao ser seresteiro, e como este se constituiu atrelado aos espaços da cidade que proporcionavam a realização do romântico. Tal identidade, por estar baseada no lugar, realizou um percurso espacial e temporal, pois em cada período um lugar mostrava-se mais propício que outros para a perpetuação da prática e do gênero das canções românticas.

O terceiro capítulo, *A história oral e o registro da memória através de recursos áudio-visuais: a experiência no Portal Memória Viva*, abordou a importância da história oral e de projetos como o Portal Memória Viva para a produção do conhecimento e como meio que garante sentido social à vida de depoentes e leitores, oferecendo-os uma possibilidade para o entendimento da sequência histórica e para que se sintam parte do contexto em que vivem.

Além do trabalho escrito, esta pesquisa conta com dois pequenos documentários que resultaram da edição das entrevistas com os seresteiros. Estes materiais áudio-visuais foram produzidos durante minha atuação como estagiária do Portal Memória Viva, e além de contribuírem para trazer conhecimento aos cidadãos sobre a história local, são um retorno às narrativas, ao humano e ao afetivo que talvez os trabalhos escritos não consigam transparecer com a mesma emoção da fala dos que viveram e vivem um estado de espírito: o ser seresteiro.

2. DAS SERENATAS ÀS SERESTAS

Uma pessoa apaixonada faz cada serenata minha filha! Ainda que os outros não achem que foi bonito, aquele que está fazendo e levando aquela mensagem, se enche todo de uma carga emocional muito forte e positiva. É o sonho! O sonho... “Sonhar é ver estrelas nos teus olhos na escuridão da noite que me embala...” (Ney Fina²).

É a partir de uma breve contextualização a respeito do surgimento das canções românticas como reflexo dos novos anseios do homem no meio urbano, que descreverei e analisarei a trajetória dos seresteiros na cidade de Rio Claro-SP, a fim de compreendermos as transformações ocorridas com este movimento desde suas primeiras manifestações até sua configuração atual. Dessa forma, através das memórias dos seresteiros entrevistados e das bibliografias pertinentes para o tema, passaremos pela Rio Claro da primeira metade do século XX, cuja configuração urbana, a influência dos principais meios de comunicação da época - o rádio e o cinema - e a moral vigente contribuíram para a realização das serenatas de rua e, como as mudanças no cenário da cidade e na forma como o homem se relaciona com o espaço urbano, bem como as mudanças no papel da mulher na sociedade e nas relações amorosas e o desenvolvimento gradual de uma indústria cultural no Brasil, foram transfigurando a atuação dos músicos até os dias atuais, onde a manifestação perdeu sua gratuidade e ganhou o caráter de apresentação. Perdeu-se sua motivação original, mas adquiriram-se outras. São alterações no espaço e no tempo da cidade que impedem a prática de se manter estática. Ela precisou acompanhar estes novos tempos e adentrar aos novos espaços que lhe permitiram a perpetuação.

2.1. As canções de serenata: sua origem nos primeiros centros urbanos de Portugal e sua reprodução no Brasil

A serenata é um gênero musical caracterizado pelas canções românticas ou canções de serenata. É também a prática dos músicos populares dos primeiros centros urbanos portugueses e, posteriormente, brasileiros, que, utilizando-se de tais canções,

² Seresteiro e atual Secretário de Cultura da cidade de Rio Claro-SP. Entrevista realizada em 09/02/2010 para o Projeto Portal Memória Viva do Arquivo Público e Histórico do Município de Rio Claro.

saíam às ruas, com instrumentos em mãos, para cantar suas intenções amorosas à mulher desejada.

De acordo com Tinhorão (1998), em seu livro *História social da música popular brasileira*, a serenata surge com os primeiros centros urbanos de Portugal, a partir do século XV. O homem, que trabalhava a terra para seu sustento, precisou adaptar-se aos novos hábitos e cotidiano da vida urbana que começava a se desenvolver. O sentimento de coletividade que o rural proporcionava passou a ser substituído pela progressiva individualização do homem urbano. Transfiguram-se, portanto, suas maneiras de se manifestarem culturalmente em meio ao novo contexto econômico e social que os rodeava: o alegre canto coletivo da gente dos campos entra em contraste com o lamento individual transformado em cantiga pelo angustiado homem das novas cidades. Esse tom lamentoso correspondia à dura realidade da vida das pessoas na cidade.

O autor nos aponta que, através da obra do poeta português Gil Vicente, a qual pode ser considerada reflexo da nova sociedade que emergia, é possível constataremos que *um dos primeiros tipos de canção urbana cantada e acompanhada a solo - como as trovas e romances dos antigos trovadores e jograis, envolvendo a intenção amorosa do intérprete - seriam as cantigas de serenata* (TINHORÃO, 1998, p. 22). Dessa forma, tais canções em Portugal indicavam uma antecipação em mais de trezentos anos do que seriam as modinhas românticas brasileiras do século XX.

No Brasil, o primeiro registro de serenata foi feito pelo viajante francês Le Gentil de la Barbinas, em 1718. Porém, segundo o autor, é a partir do século XIX, com o fim da Era Colonial, que afloram o nacionalismo político e o romantismo literário e, neste contexto, temos o nascimento de uma música popular urbana dirigida às camadas sociais mais amplas.

Ao estruturar-se sem história anterior e, portanto, menos submetida ao peso de regras e convenções, a recente sociedade urbana brasileira mostrava-se muito mais dinâmica em seu intercâmbio entre classes (TINHORÃO, 1998, p. 117). Foi a partir desse dinamismo social que o movimento de interesse romântico dos eruditos pelas manifestações consideradas “do povo” resultou no aparecimento da modinha seresteira, o que se daria através do casamento da linguagem rebuscada dos grandes poetas, nas letras, com a sonoridade mestiça dos choros. Este encontro dos músicos

eruditos letristas de canções de rua com os músicos populares passou a ser chamado, a partir de 1850, de parceria. Das parcerias surge o primeiro gênero de canto brasileiro dirigido às novas camadas médias das cidades, as modinhas seresteiras. O precursor, no Brasil, destes versos cantados, foi o poeta Domingos de Caldas Barbosa (TINHORÃO, 1998).

Francisco Buarque de Holanda, no documentário *Romance* (Brasil, 2006) aponta que nossos avós, bisavós ou tataravós utilizavam o que hoje é a canção de amor escrevendo cartas, e estas cartas muitas vezes incluíam poemas, de Olavo Bilac, por exemplo. O sujeito apaixonado querendo cativar sua namorada, mas não tendo o talento da escrita, se utilizava de poemas de poetas conhecidos. Estes galanteios e cantadas que vinham em forma de poesia eram chamados popularmente de “piropos”, e que posteriormente a canção passou a se utilizar. A partir do século XX, em vez de escrever cartas de amor, os enamorados passam a utilizar as canções românticas.

2.2. Rio Claro: Das serenatas de rua à Seresta na Praça XV de Novembro

O município de Rio Claro localiza-se no interior do estado de São Paulo, na macroregião de Campinas e na mesoregião de Piracicaba. Está distante 190 km capital do estado, e possui uma população de 186.253 habitantes e uma área urbana de 499 Km² de acordo com o censo do IBGE de 2010.

No século XVIII, a região onde hoje se localiza a cidade era um lugar de passagem e de parada para descanso dos viajantes que se dirigiam ao oeste do país, rumo às terras mato-grossenses, em busca do ouro que lá se encontrava. Deste trânsito, foram surgindo as primeiras casas às margens do Ribeirão Claro e um pequeno comércio que supria algumas das necessidades dos viajantes que por ali passavam.

Nas primeiras décadas do século seguinte, a propriedade das terras passou a ser concedida através das Sesmarias, terrenos sem proprietários doados pelo vice-rei ou pelo governador da província a quem pudesse cultivá-los e povoá-los. Representavam o único título de posse de terra reconhecido pelos tribunais até a Lei da terra de 1850 (GARCIA, 1996). A primeira sesmaria na região de Rio Claro foi

concedida em 1817 ao Tenente Joaquim Galvão de França e ao sesmeiro Manoel de Barros Ferraz.

No ano de 1817 o povoado tornou-se Capela Curada, estabeleceu-se o patrimônio de São João Batista, uma área da Igreja e no centro da qual seria construída a Igreja Matriz. No ano de 1830, o povoado tornou-se uma Freguesia por se constituir de dois mil habitantes. Em 1845 torna-se Vila. A partir de 1850 é possível notarmos mudanças consideráveis no desenvolvimento desse núcleo urbano, tanto que em 1857 é elevado à categoria de Cidade e, após dois anos, em 1859, torna-se Comarca de São João do Rio Claro, sendo, a partir de então, independente da Província do Estado. A nomenclatura da cidade é alterada novamente em 1905, passando a ser designada Comarca de Rio Claro.

É também na década de 1850 que a cultura do café é introduzida na região devido ao clima e ao solo propícios e a facilidade do escoamento do produto rumo aos mercados internacionais. A expansão da cultura do café veio dinamizar o povoamento e acarretar mudanças em relação ao trabalho, pois o trabalhador migrante começava a se dirigir para as lavouras cafeeiras, em substituição ao trabalho escravo. Antes de ter início o cultivo do café, Rio Claro era um povoado com uma pequena infra-estrutura urbana para servir à região, porém, sem grande expressão econômica. Seu desenvolvimento só vai se acelerar quando as plantações de café ganham importância econômica, transformando Rio Claro em um núcleo urbano próspero e dinâmico (GARCIA, 1996).

Segundo Santos (2002), em 1870, 7,4% da população livre do município de Rio Claro eram de imigrantes: 45,2% alemães, 31,3 % portugueses, 14,8% suíços e 3,1% italianos. Por algumas décadas desta segunda metade de 1800, o regime de trabalho livre dos imigrantes e o trabalho escravo dos negros e mestiços coexistiram pois, apesar do tráfico de escravos africanos ter sido proibido em 1845, manteve-se entre as regiões da nação. A mão de obra só é definitivamente substituída a partir de 1885 quando é instituído pelo governo um imposto para a importação de escravos.

Paralelo a estes fatos tem-se a construção das Estradas de Ferro para o escoamento do café. Com o avanço do produto para o oeste paulista, a partir de 1867 inicia-se a construção da Estrada de Ferro Santos-Jundiaí. Em 1872, a linha chega a Campinas e, em 1876, a Rio Claro. Em 1882 constituiu-se a Companhia Rio Claro, com

o intuito de prolongar as vias férreas para além da cidade. Em 1886 a Estação Ferroviária de Rio Claro deixa de ser “ponta de trilho” para tornar-se estação intermediária. A ferrovia acentuou e consolidou o desenvolvimento urbano e a modernização da cidade, tornando o comércio mais dinâmico, valorizando os espaços em torno da Estação e oferecendo inúmeros empregos aos trabalhadores de Rio Claro e região. Foi partir destes tempos prósperos para a economia rioclarense que a ferrovia tornou-se símbolo e o ferroviário tornou-se identidade, permanecendo até os dias atuais entre seus antigos trabalhadores.

Em 1885, próximo à virada do século XIX para o século XX, a cidade recebe luz elétrica. Segundo Penteado (1977), antes do advento da luz elétrica a iluminação de Rio Claro era feita por lampiões de querosene colocados em postes de três metros de altura, somente nas esquinas. Foi a segunda cidade do Brasil – depois do Rio de Janeiro - e a primeira do estado de São Paulo a receber tal equipamento urbano. Eram poucos postes localizados nas principais ruas, distribuídos de dois em dois quarteirões, funcionando todas as noites, exceto quando havia noites de luar claro.

Para Silva (1994), que dividiu a expansão da malha urbana de Rio Claro em 5 períodos, de 1835 a 1900 tivemos o primeiro período de expansão urbana da cidade, que corresponde à sua origem às margens do Córrego da Servidão – onde hoje se encontra o Espaço Livre -, e ao início de seu desenvolvimento urbano em torno da Igreja Matriz de São João Batista, localizada na rua 6 entre as avenidas 3 e 5. Neste período, o município compreendia nove quarteirões com a Igreja ao centro e arruamento em forma de “tabuleiro de Xadrez”.

A partir deste breve histórico sobre a formação e desenvolvimento de Rio Claro nos séculos XVIII e XIX, vamos nos ater ao desenvolvimento da seresta – enquanto gênero, mas principalmente enquanto prática – em paralelo ao crescimento da urbanização da cidade no século XX, bem como aos aspectos sociais e culturais da mesma neste período, a partir das possibilidades de sociabilidade que a cidade oferecia. Este recorte temporal foi escolhido a partir das memórias dos músicos seresteiros rioclarense, que nos retrataram uma Rio Claro a partir do final da década de 1940, a qual vivenciaram na juventude.

É importante ressaltar que as canções românticas ou canções de serestas e a prática das serenatas surgem em paralelo com o urbano, mas não é possível datar com precisão quando estas canções começaram a se propagar no cenário urbano rio-clarense. O que temos aqui são relatos de seresteiros que na juventude vivenciaram uma cidade onde ainda era possível realizar as serenatas de rua, debaixo das janelas das casas, mas que ao longo da vida vêem a prática sofrer alterações, pois o cenário que os engloba se altera: a cidade e as relações que nela se dão.

O gênero das canções românticas ou canções de seresta, tal como a prática de versejá-las para as mulheres, refletem as novas formas de sociabilidade entre homens e mulheres que surgem com o desenvolvimento do urbano. O objetivo específico das canções de serenata era o da transmissão de um recado amoroso para a mulher amada, conservada distante da vida social pela severa moral patriarcal. Em Rio Claro não foi diferente. Como nos confirmam os seresteiros Narciso Trevilatto³ e Ney Fina, a serenata era acima de tudo uma maneira dos rapazes se comunicarem com as moças. A prática desses jovens românticos abria possibilidades para futuras relações e alimentava aquelas que já existiam.

“A timidez não nos dava coragem para conversarmos com as moças. Então, descobríamos onde moravam e íamos na madrugada lhes fazer serenata”. (Narciso Trevilatto, em entrevista realizada em 09/02/2010).

“É essa questão da comunicação justamente que eu estava dizendo, porque ou a gente ia na quermesse e escrevia um bilhete. Não havia condições de parar uma pessoa na rua para dizer alguma coisa. Então a gente se utilizava desse sistema de comunicação para levar uma mensagem para uma moça, pra quem a gente tinha uma pretensão de namoro, ou então aquele que já estava namorando levava uma mensagem romântica, né? E dessa forma as pessoas se utilizavam mesmo da serenata, os românticos”. (Ney Fina, em entrevista realizada em 09/02/2010).

“Serenata também não é só chegar e cantar. Pode recitar uma poesia, pode deixar um verso na janela, como eu fiz várias vezes aqui em Rio Claro”. (Narciso Trevilatto, em entrevista realizada em 09/02/2010).

Como aponta Tinhorão (1998, p. 116), os versos das canções, se nada tinham de ousado na linguagem, sugeriam, pela primeira vez, a existência de comportamentos

³ Seresteiro e antigo integrante do conjunto Demônios da Garoa.

sociais ainda não reconhecidos. Até o aparecimento da modinha seresteira não havia um gênero de canção capaz de atender às expectativas de homens e mulheres dentro da nova tendência de aproximação entre os sexos, característica da moderna sociedade urbanizada. A aproximação em público – proporcionada, por exemplo, pelo *footing*, o passeio a pé – permitiu tratar os temas amorosos de forma direta. Ney Fina e Narciso Trevilatto, lembrando a juventude em Rio Claro na década de 1950, contam que este passeio que proporcionava a “paquera” era realizado principalmente na área central da cidade, em frente ou próximo ao antigo Cine Excelsior, localizado na rua 4 entre as avenidas 1 e 2:

“Havia o costume da época, as meninas saíam todas de braços dados na Avenida 1, aquele passeio, aquele *footing* né. Então os homens iam paquerar as meninas. Os homens ficavam parados no meio da rua e as meninas caminhando na calçada, no passeio”. (Narciso Trevilatto, em entrevista realizada em 09/02/2010).

Este costume permitia o encontro e o flerte entre homens e mulheres e era uma das poucas possibilidades de sociabilidade e convívio em espaços públicos para as mulheres. Até meados do século XX a figura da mulher estava atrelada ao lar e era valorizada por sua função materna e civilizadora, e não possuía a mesma mobilidade espacial que o homem. Dentro dos lares, perpetuavam as regras morais e sociais. Quando o marido as permitia trabalhar, ganhavam menos que os homens e se submetiam a uma dupla jornada de trabalho, além de não terem acesso à educação formal.

A grande maioria das canções românticas da primeira metade do século XX foram compostas por homens. O amor direcionado à mulher era retratado pelo olhar masculino. Se tais canções representavam uma possibilidade de comunicação entre os sexos, suas letras acabavam por enaltecer a figura feminina no sentido de esta representar uma figura de difícil alcance.

Este ideário ou imaginário da mulher será retomado no próximo capítulo - em que buscamos traçar uma trajetória da identidade seresteira no espaço e no tempo da cidade - como elemento fundamental para a criação da identidade seresteira. Além da posição que a mulher ocupava na sociedade da época, a estrutura urbana de Rio Claro favorecia a prática das serenatas de rua. Até 1940, a cidade possuía 244 quarteirões (SILVA, 1994) e a estrutura arquitetônica das casas de antigamente, com as janelas

voltadas para a calçada, muros baixos, permitiam que a serenata fosse ouvida e que a mensagem chegasse ao seu destino:

“Antigamente os jardins eram todos baixos, não tinham grades como tem hoje todas as casas. Você pegava um cravo ou uma rosa e quando você ia cantar embaixo de uma janela, você jogava uma rosa ou um cravo na janela para a moça” (Augusto Parente, em entrevista realizada em maio de 2010).

Ney Fina acrescenta:

“Rio Claro era uma cidade pouco iluminada, ninguém tinha automóvel na nossa turma, era uma caminhada a pé, geralmente feita com o violão. O silêncio da noite favorecia aquela idéia de levar uma mensagem à pessoa desejada” (Ney Fina, em entrevista realizada em 09/02/2010).

Além destes aspectos e somando-se a eles, havia pouco policiamento nas ruas da cidade:

“Os policiais alegavam que após as dez da noite, tocar, fazer serenatas, era perturbação do silêncio público. Tinham pessoas que se incomodavam, que não tinham afinidade com esse tipo de prática [...]. A polícia de Rio Claro tinha três guardas e dependendo de quem estivesse fazendo serenata eles não ligavam, só não queriam bagunça, depredações” (Ney Fina, em entrevista realizada em 09/02/2010).

No início, as ruas eram o território livre da prática dos românticos. Mas antes de circularem por elas, os serenateiros tinham o costume de se encontrar nos bares da cidade, onde podiam aquecer as vozes e os instrumentos, e quando este fechava, se dirigiam às janelas das casas das moças para ali entoarem poesias e canções de amor. Ney Fina nos relata uma serenata que pôde presenciar a distância:

“Uma vez eu vinha subindo a Avenida três em direção ao Centro da cidade, estava chovendo, deveria ser aproximadamente uma, uma e meia da madrugada, e parei de repente com o som de uma música, e era o Irai Soares e o Tércio, na esquina da Rua 9 com a Avenida 3, e o Irai cantava aquela valsa do Orlando Silva, “Neusa”⁴. Eu fiquei extasiado. Sentei-me na calçada e fiquei ouvindo aquilo. Quando eles terminaram a serenata eu fui atrás para conseguir a letra. Eu fiquei apaixonado pela música, talvez até em razão daquela cena maravilhosa, ao ver numa noite chuvosa, ao contrário da noite enluarada, duas pessoas apaixonadas, um no violão e outro cantando uma valsa de uma sensibilidade muito grande. Foi um momento

⁴ A valsa referida, *Neusa*, foi composta por Antonio Caldas e Celso Figueiredo, gravada originalmente por Orlando Silva, em 28 de março de 1938 (MELLO, 1985, p. 121).

inesquecível em que eu participei a 100 metros de distância. Participei com o coração, com a alma” (Ney Fina, em entrevista realizada em 09/02/2010).

As canções reproduzidas nos bares e nas ruas da cidade eram propagadas principalmente pelo rádio. Nas décadas de 1940 e 1950, principalmente, os ouvidos brasileiros eram guiados por ele. De fato, apesar deste período ser caracterizado pela precariedade tecnológica, financeira e empresarial dos meios de comunicação, o rádio era o veículo mais popular.

Como nos coloca Ortiz (1994) o rádio é introduzido no Brasil em 1922, e esta década representou um período de experimentação do novo meio, e até 1935 ele se organizou basicamente em termos não comerciais, com as emissoras se constituindo em sociedades e clubes, cujas programações eram, sobretudo, de cunho erudito e lítero-musical. Existiam poucos aparelhos, eram de galena, e o ouvinte tinha que pagar uma taxa de contribuição para o Estado pelo uso das ondas. O espaço de irradiação sofria profundas interrupções e não havia uma programação que cobrisse inteiramente os horários diurnos e noturnos. Durante toda a década de 1920 surgem apenas 19 emissoras em todo o país, e seu raio de ação, devido à falta de aparelhamento adequado, se reduzia aos limites das cidades onde operavam. Esta situação começa a se transformar com a introdução dos rádios de válvula na década de 1930, o que vem baratear os custos de produção dos aparelhos e a possibilitar sua difusão junto a um público ouvinte mais amplo. Apesar disso, o rádio encontrava problemas de expansão devido ao subdesenvolvimento da sociedade brasileira:

Em 1952 o Brasil possuía dois milhões e quinhentos mil aparelhos, número que sobe para quatro milhões e 700 mil receptores em 1962. Porém, considerando-se a população total tem-se, para 1962, uma razão de 6,6 aparelhos para cada 100 habitantes, o que colocava o Brasil no 13º dos países da América Latina (PEREIRA, 1967, p. 59 Apud ORTIZ, 1994, p. 46).

Lopes (apud ORTIZ, 1994) observa que nos anos 40 e 50 a teia de comunicação por rádio era bastante fraca em grande parte do território nacional, e dela era excluída um número considerável da população. De acordo com Ortiz (1994) outros estudos nos mostram que em São Paulo, nas décadas de 1930, 1940 e 1950, o rádio tinha

características marcadamente locais e se pautava segundo um padrão regional. Apesar da precariedade tecnológica, financeira e empresarial, a fase de ouro do rádio só pôde existir, pois concentrava a massa de investimento publicitário disponível na época. Ou seja, o rádio concretiza-se através do processo de comercialização, tendo nas agências de publicidade, que controlavam a verba dos anúncios, sua principal base de estruturação. É assim que, encarado como veículo comercial, como meio publicitário, o rádio inicia a expansão de uma cultura popular de massa⁵.

Os cantores e cantoras do rádio, como Francisco Alves, Paraguassu, Carlos Galhardo, Augusto Calheiros, Orlando Silva, Silvio Caldas, Vicente Celestino, Nelson Golçalves, Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Marlene, Doris Monteiro, entre outros, inspiravam os seresteiros, pois a maioria do repertório destes ídolos eram as canções românticas. Era comum crianças e jovens começarem a cantar nos programas de rádio e até serem revelados por tais programas. Em Rio Claro existia o programa de rádio “Tia Joaninha”, que abria espaço para as crianças cantarem, revelando talentos mirins. Os cantores seresteiros Valentim Silva, Marilene Margô e Aracy Stein, contam que participavam deste programa na infância. Existia também o “Degrau da fama”, que na programação acontecia depois da “Tia Joaninha”, destinado aos músicos mais velhos.

Augusto Parente, ao nos contar sobre sua relação com a seresta, inicia sua fala remetendo-se às memórias de infância e nos confirma que:

“A história começa de criança. [...] Através do radio que nós aprendíamos as músicas, ouvíamos os grandes poetas, as grandes poesias. Na época da minha juventude não existia televisão, existia só o rádio e todas as famílias tinham sempre um radio em sua sala para criar um momento da felicidade, que eram as músicas.[...] Na época existia muito programa de música, como o programa Manuel Barcelos, César de Alencar, que era aos sábados, e a gente se reunia dentro da nossa sala, pra ouvir os grandes cantores da época, as histórias dos cantores e das cantoras, que ficavam criando aqueles espaços musicais, e os grandes locutores da época, como eu falei, o César de Alencar. Era um programa mais ou menos como é hoje o Silvio Santos, só que era pelo rádio. Então a gente imaginava uma imagem daqueles shows dos grandes cantores. [...] Através disso nós íamos cantando junto, criando, a gente aprendia a cantar. A gente pegava duas latinhas de massa de tomate, fazia um furinho, amarrava uma linha, e imitava os grandes locutores da época e os cantores, então a gente cantava na latinha pra outra pessoa ouvir, porque pelo fio passava o som. Então era uma das coisas que a gente fazia pra dizer se a gente sabia cantar,

⁵ (ORTIZ, 1994, p. 40).

para ouvir a voz, então o outro cantava pra ouvir o tom de voz. Era uma das coisas principais da juventude da época” (Augusto Parente, em entrevista realizada em maio de 2010).

Além do rádio, o cinema exercia uma forte influência cultural na sociedade da época. Ortiz (1994) nos mostra que nas décadas de 1940 e 1950 o cinema se torna de fato um bem de consumo, em particular com a presença dos filmes americanos, que no pós-guerra dominam o mercado cinematográfico. Devido à crise de público nos cinemas americanos a indústria do filme se volta para o mercado mundial procurando contrabalançar, nos mercados da Europa e América Latina, as perdas que vinha sofrendo. O desenvolvimento do cinema se faz entre nós estreitamente vinculado às necessidades políticas dos Estados Unidos e econômicas dos grandes distribuidores de filmes no mercado mundial. Apesar disso, é este o momento que se tenta constituir uma cinematografia brasileira.

Rio Claro abrigou muitos cinemas que surgiram na primeira metade do século XX: Cine Bijou; Cine Parque; Cine Luso Brasileira; Cine-Teatro Phoenix; Cine-Teatro Variedades, inaugurado em 1926, e pouco tempo depois iniciando as seções musicadas de cinema mudo; Cine Excelsior; Cine Tabajara e Cineminha da Paulista. Atualmente, as estruturas que abrigavam os principais cinemas de Rio Claro adquiriram outras funções. O Cine-Teatro Variedades, que se localizava na Avenida 1 com a Rua 6, no Centro, tornou-se supermercado da rede *Dia*. O Cine Excelsior, Rua 4 entre as Avenidas 1 e 2, de cinema passou a Bingo, e hoje abriga uma loja da rede *Lojas Americanas*. Hoje, nenhum dos cinemas mencionados existe no cenário cultural rio-clarense.

Naqueles tempos estes cinemas representavam importantes espaços de sociabilidade e lazer para as famílias em Rio Claro, lembrando que o *footing* era realizado principalmente em frente ao cine Excelsior. Ney Fina afirma que *o que sustentava e mantinha a tradição da época era o cinema*. Por intermédio destes espaços mantinham contato com os filmes nacionais e internacionais. Narciso Trevilatto relembra a ocasião em que Francisco Alves, o Rei do rádio, veio a Rio Claro:

“Em 1952 o Francisco Alves era o Rei do Rádio, o rei da voz, era o ídolo do Brasil, e ele veio aqui em Rio Claro, dirigindo o seu carro, sem cobrar um tostão. Fez um show com outros artistas no Cine Excelsior. De lá, convidaram ele para ir no Grêmio. Fez o show no Grêmio

também e de lá convidaram ele para fazer um show no cineminha da Paulista. Tudo de graça. Hoje não acontece mais isso. Há muito tempo que não acontece mais isso” (Narciso Trevilatto, em entrevista realizada em 09/02/2010).

No terceiro período de expansão da malha urbana de Rio Claro⁶, que vai de 1941 a 1967, ocorre a multiplicação de bairros em todas as direções do município. A cidade está crescendo e é entre este período de expansão, a partir da segunda metade da década de 1950, que se tem o registro das serestas realizadas sobre a carroceria de um caminhão, durante o dia, e que levavam as músicas românticas a diferentes bairros de Rio Claro. Dessa forma, as serenatas começavam a agregar outros meios tecnológicos, como o automóvel, fazendo da carroceria do caminhão um palco para o conjunto musical, popularmente chamado de *regional* - geralmente composto por dois violões, cavaquinho, bandolim, pandeiro, acordeon ou flauta -, e levando-o a lugares mais distantes da cidade em expansão. A prática agrega o caráter de apresentação e os músicos passam a utilizar-se de equipamentos de amplificação de som para que muitos pudessem ouvi-los. A serenata, que era destinada a uma única e determinada pessoa, passa a atingir um público.



Fotografia 1: Seresta nos bairros no ano de 1956. Na foto: Aparecido Natal (Acordeom), Marcelo (Marimba), Jair (Pandeiro), Maria Alice (Cantando), Aracy Stein (Cantora, apoiada no caminhão). Fonte: arquivo pessoal de Augusto Parente, membro do Grêmio Seresteiro “Amigos da Seresta”.

⁶ Silva (1994).

É também nesse período que se tem os primeiros registros da participação da mulher cantando na seresta de Rio Claro. A mulher passa a poder cantar o seu amor em público, embora, como já mencionado, a grande maioria das canções românticas fossem compostas por homens. A cantora Aracy Stein, que participava das serestas nos bairros sobre os caminhões, nos revela que os músicos recebiam um patrocínio para tocar.

Este é o momento em que a prática começa a se transfigurar, deixando de ser apenas espontânea e gratuita e tornando-se um novo atrativo cultural para a promoção do lazer urbano. Digo “apenas”, pois neste período ainda não podemos afirmar o fim das serenatas de rua. A prática e o gênero das serenatas passam a agregar novas motivações - não apenas como meio para um homem levar uma mensagem de amor a uma mulher -, readaptando-se às novas condições sociais que estavam surgindo, como o gradual crescimento da população urbana de Rio Claro, a popularização do automóvel na cidade, o acesso às tecnologias para amplificação do som, o início da conquista de novos espaços pela mulher. Neste processo de transfiguração, o termo *seresta* passa a ser mais adequado para referir-se às reuniões que os músicos realizavam para tocar e cantar músicas românticas, já que a prática das serenatas vai sendo gradualmente excluída do espaço e do tempo da cidade. Assim veremos que o ideal romântico passa a atuar também de outras formas para se preservar e perpetuar dentro da sociedade urbana que se modifica.

A partir das décadas seguintes, as mudanças na sociedade brasileira vão tornando-se mais evidentes e aceleradas. Em meados da década de 1960 a televisão se consolida como veículo de massa. Apesar de ter sido implantada em 1950, conservou durante toda essa década uma estrutura pouco compatível com a lógica comercial. Havia neste período pouca regularidade no hábito de assistir televisão e poucas famílias possuíam aparelho televisivo devido ao alto valor de compra do produto. Além disso, nos anos 50 o circuito televisivo era predominantemente local, enfrentando problemas técnicos consideráveis.

Ortiz (1994) nos aponta que a televisão brasileira foi basicamente feita pelo pessoal do rádio, pois todos os escritores, atores, diretores de programas radiofônicos foram representar e dirigir programas de televisão, diferente da televisão francesa, inglesa, italiana e mesmo da americana, feitas pelo pessoal do cinema e do teatro.

Este autor diz que o que melhor caracteriza o advento e a consolidação da Indústria Cultural no Brasil é o desenvolvimento da televisão, e neste sentido, o seresteiro Ney Fina afirma que *com o advento da televisão é que as coisas foram se transformando e a imagem passou a ter mais importância do que o áudio*.

Se os anos 40 e 50 podem ser considerados como momentos de insipiência de uma sociedade de consumo, as décadas de 60 e 70 se definem pela consolidação de um mercado de bens culturais no Brasil. A implantação de uma Indústria Cultural modifica o padrão de relacionamento com a cultura, uma vez que definitivamente ela passa a ser concebida como um investimento comercial⁷.

Para este trabalho é necessário abordarmos brevemente este momento de consolidação de uma Indústria Cultural no Brasil, pois a identidade seresteira se manteve em meio a mudanças políticas, econômicas, culturais e sociais vivenciadas pelo país a partir da década de 1960. Estes “marcos” na trajetória social e cultural do país são pontuados neste texto de acordo com sua relevância para o entendimento das transformações que se refletiram na prática das serestas.

Ortiz (1994) nos aponta que nas décadas de insipiência de uma Indústria da Cultura no Brasil – 1930, 1940 e 1950 –, toda discussão sobre a integração nacional se concentrava no Estado, que detinha o poder e a vontade política para a transformação da sociedade brasileira, e a questão cultural era uma de suas esferas de atuação. Neste momento, a insipiência de um mercado cultural é devido ao fato de que ainda estava se desenvolvendo uma racionalidade capitalista e uma mentalidade gerencial para a cultura. Assim, o autor considera o período que vai de 1945 a 1964 como um momento de grande efervescência e de criatividade cultural, passando o país por um processo de renovação cultural e um dos poucos períodos democráticos vividos pela sociedade brasileira⁸. Na Indústria Cultural o espaço de criatividade fica restrito a limites estabelecidos.

O advento do Estado Militar abre as portas para uma mudança cultural no país. Ortiz (1994) dá a este regime dois significados: um que se define por sua dimensão política, como a repressão, a censura, as prisões e o exílio; outro que diz respeito às

⁷ Ortiz (1994, p. p. 144)

⁸ Ortiz (1994, p. 102) complementa dizendo que entre 1964 e 1968, apesar do golpe militar, o espaço de liberdade de expressão continuou a vigorar por um tempo a mais, uma vez que o Estado autoritário, no início, se voltou para a repressão dos sindicatos e das forças políticas que lhes eram adversas, só depois é que o AI-5 estendeu suas presas sobre a esfera cultural.

transformações mais profundas que se realizam no nível da economia. O estado militar permite consolidar no Brasil o “capitalismo tardio” pois representa um momento de reorganização da economia brasileira, inserindo-a progressivamente no processo de internacionalização do capital. Neste momento é que os economistas se referem à “segunda revolução industrial” do país. Esta reorientação econômica é diretamente refletida na esfera cultural, pois *paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais* (p. 114). Sendo assim, *a indústria cultural nas sociedades de massa seria o prolongamento das técnicas utilizadas na indústria fabril, o que quer dizer que ela seria regida pelas mesmas normas e objetivos : a venda de produtos* (p. 55).

As décadas de 1960 e 1970 são caracterizadas pelo volume e a dimensão do mercado de bens culturais devido a uma considerável expansão da produção, distribuição e consumo da cultura, sendo nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação de massa. Se por um lado, até a década de 50, as produções eram restritas, atingiam um número reduzido de pessoas e demonstravam a insipiência da sociedade de consumo brasileira, por outro era possível um trânsito entre as esferas “erudita” e de “massa”, como foi possível quando do advento das modinhas seresteiras através das parcerias. Hoje a relação entre estas esferas foi reestruturada, a lógica comercial passa a ser dominante e a determinar o espaço a ser conferido a outras formas de manifestação cultural.

É também na década de 1960 que se tem a entrada de um maior contingente de mulheres no mercado de trabalho, evidenciando, de forma mais clara, a percepção das diferenças entre os gêneros, expressa nas discrepâncias salariais, o que apenas refletia uma série de outras desigualdades entre homens e mulheres. Até esta década, os papéis de homens e mulheres eram bem definidos na sociedade, e com a crescente participação feminina entre a força de trabalho industrial, intensificam-se movimentos pró-femininos em busca de direitos iguais.

Em paralelo a isto, nesta década também temos a comercialização das pílulas anticoncepcionais, o que também incentivou o surgimento de uma classe de mulheres profissionais, pois permitiu o controle da gravidez por aquelas que estavam adquirindo outras funções, não apenas a de “donas de casa”, além de representar uma ferramenta

no controle populacional por parte dos Estados. O anticoncepcional motivou a revolução sexual, ou seja, a livre expressão da sexualidade humana, trazendo desdobramentos políticos, igualitários e libertários para a sociedade. Na década de 1970, as pessoas casavam e separavam-se com mais facilidade que nas décadas anteriores.

Neste contexto, a Seresta precisou readaptar-se a esta nova configuração social, econômica e cultural e isto é evidente quando observamos que gradualmente o seu caráter de apresentação sobressai sobre o que antes era espontâneo e gratuito. Esta ruptura cultural no Brasil, cujas décadas de 1960 e 1970 são divisoras, atinge a Seresta e de certa forma a direciona a desenvolver um outro percurso musical, o da profissionalização, o de tornar-se um produto consumível no mercado de bens culturais, e para o qual podemos tomar como primeira evidência as serestas sobre a carroceria de um caminhão e como últimas conseqüências a fixação de um determinado espaço, dia da semana e horário para a apresentação, além de um incentivo financeiro mensal para os músicos do grupo pela Prefeitura Municipal de Rio Claro, que é o que caracteriza a Seresta de Rio Claro hoje.

O seresteiro Augusto Parente nos confirma estes novos rumos ao nos contar a trajetória da manifestação a partir da década de 1980. No ano de 1988, por iniciativa de alguns seresteiros, foi organizado um show de seresta no antigo Cine Variedades, que atraiu um grande público e contou com as apresentações de seresteiros de Rio Claro e convidados da região. Em paralelo a estes eventos que esporadicamente organizavam, os músicos continuavam a ter o espaço dos bares da cidade para se reunirem:

“O tempo foi passando, aí nós já tínhamos idade, nós freqüentávamos a *Bella Napoli*, *A toca*, o *Bar do Calipe*, o *Ponto Chic*, e nos reuníamos pra cantar” (Augusto Parente em entrevista realizada em maio de 2010).

Em setembro de 1994 organizaram outro show de seresta na Sociedade Philarmônica Rioclarense. No mês seguinte deste mesmo ano começaram a se apresentar no “Bar da Renata”, Rua 4 entre as Avenidas 1 e 2, que se localizava ao lado do Cine Excelsior – naqueles anos o cinema ainda existia –, em frente à Praça XV de Novembro, popularmente conhecida por Jardim Público.



Fotografia 2: 16/10/1994, primeiro dia de Seresta no bar da Renata (Rua 4, Avenidas 1 e 2, Centro, ao lado do Cine Excelsior): Augusto Parente (cantando) e Paulo de Jesus (no violão). Fonte: arquivo pessoal de Augusto Parente.

“Começamos com dez meses na rua, e começou a lotar e foi criando aquele espaço. Houve problema, pois nós estávamos atrapalhando o trânsito da rua, porque parava o trânsito. Então foi pedido que nós saíssemos da rua [...]. Aí nós entramos no jardim público” (Augusto Parente em entrevista realizada em maio de 2010).



Fotografia 3: 23/10/1994, segundo dia de Seresta no bar da Renata (Rua 4, Avenidas 1 e 2, Centro, ao lado do Cine Excelsior), com as mesas do bar já ocupando a rua 4. Fonte: Arquivo pessoal de Augusto Parente



Fotografia 4: 6/11/1994, terceiro dia de Seresta no bar da Renata (Rua 4, Avenidas 1 e 2, Centro, ao lado do Cine Excelsior). Mesas ocupando a rua 4 e a calçada da Praça XV de Novembro. Fonte: arquivo pessoal de Augusto Parente.

O público atraído para o *Bar da Renata* nas manhãs de domingo era grande e não era possível que em todos os domingos o trânsito de uma das principais ruas do centro da cidade fosse impedido. A solução era deslocar alguns metros a apresentação e ocupar o espaço público da Praça XV de Novembro. Esta (re)utilização do espaço público pelos seresteiros foi sugerida e apoiada desde o início pela Prefeitura Municipal de Rio Claro, através da Secretaria de Turismo. Havia na Seresta a possibilidade do poder público oferecer à população uma forma de lazer urbano. Durante dois anos, entre o final do ano de 1994 e o final do ano de 1996 os seresteiros tocaram em diversos pontos do Jardim Público em palcos improvisados.



Fotografia 5: Palco improvisado próximo ao Coreto da Praça XV de Novembro. Fonte: arquivo pessoal de Augusto Parente.



Fotografia 6: Seresta em palco improvisado na Praça XV de Novembro. Da esquerda para a direita, no chão: Augusto Parente, Paulo Gallo, Wilson Guollo, Valentim Silva, Marilene Margô, Rubens de Souza, Narciso Trivelatto, Heideval Tomazine e João Mauro; no palco estão Paulinho Rufine, Marinho Rizzo, Paulo de Jesus e Paulo de Tarso. Fonte: arquivo pessoal de Augusto Parente.

Neste período os músicos começaram a se organizar para criar um Estatuto para uma Associação dos Seresteiros de Rio Claro. Associação, em um sentido amplo, é qualquer iniciativa formal ou informal que reúne pessoas físicas ou outras sociedades jurídicas com objetivos comuns, visando superar dificuldades e gerar benefícios para

os seus associados. Formalmente, qualquer que seja o tipo de associação ou seu objetivo, podemos dizer que é uma maneira jurídica de legalizar a união de pessoas em torno de seus interesses e que sua constituição permite a construção de melhores condições do que as que os indivíduos teriam isoladamente para a realização dos seus objetivos⁹.

Sendo assim, o Estatuto da Associação Beneficente Cultural Artística Grêmio Seresteiro Rioclarense foi concluído em janeiro de 1995, tendo como principais objetivos a convivência social, o cultivo da educação moral e cívica da beneficência e o desenvolvimento da cultura artística e musical, e como fundadores os primeiros 115 sócios que, à época da fundação da sociedade, foram regularmente inscritos no livro de registro de sócios.

Depois de dois anos se apresentando em palcos improvisados no Jardim Público, em 8 de dezembro de 1996 é inaugurado, em frente à estátua da Diana e próximo ao Coreto, o palco acústico “Recanto da Saudade”:

“Chama-se Recanto da Saudade porque ali nós reunimos os bancos tradicionais das famílias de Rio Claro e mais a história dos seresteiros falecidos. Em memória dos seresteiros falecidos nós colocamos recanto da saudade naquele palco” (Augusto Parente em entrevista realizada em maio de 2010).

⁹ Definição retirada do site www.sebraemg.com.br em 21/06/2011



Fotografia 7: ao fundo, o palco Recanto da Saudade. Foto: Carolina Pinto da Silva – Abril/2010

A configuração da apresentação da seresta na praça se dá nos moldes dos programas de rádio, onde um apresentador ou locutor anunciava as atrações. Dessa forma, a cantora Vera Lúcia Souza Santos é encarregada da apresentação dos cantores que subirão ao palco, o conjunto musical (regional) permanece o mesmo durante a apresentação, revezando-se os cantores e cantoras. Atualmente, o regional do “Amigos da Seresta” é composto pelos músicos Paulo de Jesus, Alcides João, José João, Paulo de Tarso, Paulinho de Tarso, Paulo Afonso e pelos cantores e cantoras Valentim Silva, Rubens de Souza, Getúlio Silva, Augusto Parente, Vera Lúcia Souza Santos, Marilene Margô e Aracy Stein.



Fotografia 8: Atuais integrantes do “Amigos da Seresta”: em cima do palco, da esquerda para a direita, o regional composto por José João (violão), Alcides João (cavaquinho), Paulo de Jesus (violão), Paulinho de Tarso (percussão), Paulo Afonso (pandeiro); abaixo as cantoras Marilene Margô, Aracy Stein, Vera Lúcia Souza Santos, e os cantores Rubens de Sousa, Valentim Silva, Getúlio Silva e Augusto Parente. Foto: Giorgi Bastos.

É preciso deixar claro que o “Amigos da Seresta” é o único grupo de seresteiros institucionalizado na cidade e reúne apenas alguns seresteiros de Rio Claro. Existem muitos outros músicos na cidade que se consideram seresteiros mas que não compõe este grupo, tais como: Adão, Aparecido Natal, Arnaldo de Candido, Brasília, Camilo Valilo, Dilhermando Lotte, Dirceu Manfrinatti, Domingo Padula, Euclides Alves, Francisco Mônico, Gilberto Pimentel, Heideval Thomazini, Hélio Jorge dos Santos, Irai Soares, João Aparecido Kantovictz, Jair, João Mauro Morandin, Luíz Bicudo, Marcelo, Marinho Rizzo, Maurício Santana, Narciso Trivelatto, Nestor Penteado, Nestor Sampaio, Ney Fina, Odécio Escher, Odécio Penteado, Orlandinho Machado, Orpheu Lotti, Oswaldo Martins, Pagano Neto, Pagé, Paulo Gallo, Paulo Rufine, Petronílio de Almeida, Rui Fina, Samuel de Andrade, Sidney Barreto, Sidney Prado, Tércio Silva, Vicente de Candido (Pavão), Wilson Guollo. Que sejam perdoados os erros de grafia de alguns nomes e o esquecimento de outros. Alguns dos seresteiros citados faleceram, mas são homenageados e lembrados através do “Recanto da Saudade”.

O Estatuto criado em 1995 passou recentemente por uma reformulação e somente neste ano de 2011 foi registrado em cartório. Com as devidas readaptações

jurídicas, o Grêmio de Seresteiros rioclarense “Amigos da Seresta” se tornará uma OSCIP (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público).

A OSCIP é decorrente da Lei 9.790 de 23/09/1999 que qualifica juridicamente o que conhecemos pela sigla ONG. Ou seja, OSCIP's são ONG's, e estas, com a adoção da Lei 9.790 provavelmente passarão a ser designadas pelo novo termo. Apesar da mudança da nomenclatura, as OSCIP's carregam os mesmos princípios que as ONG's, sendo entidades privadas organizadas espontaneamente pela sociedade civil e à qual os indivíduos se vinculam por identificação pessoal com a causa que elas promovem, e que desenvolvem atividades cujo caráter é de interesse público. Essas entidades não têm finalidade lucrativa, mas atuam em defesa de interesses que costumam ser de toda a população. Atuam na esfera pública, embora não pertençam ao Estado, ofertando serviços sociais que atendem a um conjunto da sociedade maior que apenas os fundadores e/ou administradores da organização¹⁰.

Ao cumprir certos requisitos, a Associação Beneficente Cultural Artística Grêmio Seresteiro rioclarense “Amigos da Seresta” obterão um certificado emitido pelo poder público federal, através do qual, além de financiamento municipal e/ou privado, poderão receber incentivos financeiros do Estado.

Neste ano de 2011 se completarão 15 anos de apresentações do *Grêmio de Seresteiros Amigos da Seresta* no *Recanto da Saudade*, em todas as manhãs ensolaradas de domingo, das 11:00 horas da manhã à 13:00 hora da tarde. O Grêmio recebe apoio e incentivo financeiro da Prefeitura Municipal de Rio Claro, e é responsável por manter o espaço público do Jardim Central freqüentado pela população rioclarense, permitindo a reunião de diferentes pessoas e propiciando que estas se vejam e apreciem juntas a uma boa música. Assim, a Seresta na Praça XV tornou-se um ponto de encontro entre o pessoal mais velho da cidade que (re) acendem a memória ao (re) encontrar os amigos e as músicas que embalaram os tempos passados.

Esta trajetória histórica nos permitiu mapear o deslocamento da manifestação no espaço e no tempo da cidade. A recharacterização da prática ao longo das décadas foi uma resposta para a sua adaptação às transformações que se deram no âmbito local,

¹⁰ Definição retirada do site www.sebraemg.com.br em 10/07/2011

nacional e global. A vida, na primeira metade do século XX, conjugava outras formas de lidar com o tempo e o espaço da cidade muito diferentes das que temos hoje:

“A dificuldade de se fazer seresta na rua hoje, não tem mais o romantismo. Você vai fazer seresta na rua, você tem barulho de carro, você tem a juventude que passa por você gritando. Então perdeu-se o motivo da serenata. Antigamente era um silêncio, você andava na ponta do pé para ouvir a música, o bordão do violão” (Augusto Parente em entrevista realizada em maio de 2010).

Como se fazer ouvir em ruas hoje tão poluídas sonoramente ou como transpor os muros dos condomínios fechados ou a altura dos andares dos prédios? Desde 1978, todos os anos as serenatas de rua são lembradas e revividas por alguns seresteiros na noite do dia 23 para o dia 24 de junho, em comemoração ao aniversário de Rio Claro. Assim, simbolicamente relembram a prática que viveram intensamente na juventude, fazendo um percurso pela cidade durante a noite e cantando algumas canções românticas sob as janelas das casas que ainda permitem que sejam ouvidos. É uma forma de homenagear um cenário urbano que tanto contribuiu para a construção de uma identidade. Aliás, Como a identidade seresteira sobrevive em meio a tantas transformações sociais?

3. CARTOGRAFANDO UMA TRAJETÓRIA: A IDENTIDADE SERESTEIRA

A Geografia Cultural procura analisar e compreender as relações entre cultura, espaço e sociedade (MONDADA & SÖDERSTRÖN, 2003, p. 142) e nos dá subsídios para uma descrição interpretativa que fornece inteligibilidade a cada cultura, desvendando as teias de significados tecidas pelos seus membros e compreendendo a sua lógica interna (CORRÊA, 2003).

Willians (1982, p. 13 apud DUNCAN, 2004, pp. 101-103) coloca a cultura como um sistema de criação de signos através do qual uma ordem social é transmitida, reproduzida, experimentada e explorada. Além do aspecto simbólico, a cultura se realiza também através de sua natureza material e prática. É um sistema que se distingue de outros, como por exemplo, os sistemas político e econômico, mas ao mesmo tempo, está embutida em tais sistemas como elemento constitutivo. Além de considerá-la como um sistema estruturado, o autor enfatiza seu caráter processual, ou seja, é dinâmica, contestada e reafirmada com o passar do tempo.

A Geografia Cultural participou dos interesses contemporâneos sobre as questões de identidade e de fenômenos identitários (BOSSÉ, 2004, p.157). A partir da década de 1970, com a emergência das correntes humanistas e a expansão da geografia social, a identidade assume um novo alcance geográfico através da mediação conceitual do *sentido de lugar*:

Os geógrafos se interessam particularmente pela identidade dos lugares e pelos papéis que eles desempenham na formação de consciências individuais e coletivas. Observam como as pessoas, sujeitos e agentes geográficos recebem e percebem, constroem e reivindicam identidades cristalizadas em suas representações e em suas interpretações dos lugares e das relações espaciais (BOSSÉ, 2004, p. 158).

Bossé (2004, p. 170) acrescenta que o lugar é considerado como a base essencial da identidade cultural no sentido de que influencia e constrói, subjetivamente e objetivamente, identidades culturais e sociais. Por ser considerado sede de identidade, encontra um papel conceitual na Geografia Cultural, sendo necessário compreender porque e como as identidades se formam localmente. Para isso, é necessário abordar o desenvolvimento de uma identidade local não apenas a partir de

um ponto de vista interno do lugar, mas situando-o em um contexto mais amplo, voltado para o exterior, com relações espaciais que o afetam reciprocamente (AGNEW, 1987, p. 6 Apud BOSSÉ, 2004, p. 169-170).

No contexto contemporâneo de globalização, caracterizado principalmente pela revolução das comunicações - que encurtou as distâncias ao comprimir o espaço e o tempo - e por produzir constantemente uma mudança rápida e permanente na sociedade, alguns teóricos culturais sustentam que a tendência em direção a uma maior interdependência global estaria levando ao colapso de todas as identidades culturais fortes e produzindo a fragmentação de códigos culturais, a multiplicidade de estilos, ênfase no efêmero, no flutuante, no impermanente (HALL, 2006, p. 73). A crença na dicotomia global/local acaba levando muitos a enfatizar o caráter homogeneizador da globalização sobre as identidades culturais locais e regionais. Bossé (2004, p. 170) propõe que esta diferença de escala não seja encarada de forma dicotômica, mas como dois pólos extremos de um *continuum* no qual as identidades geográficas se situam. Ou seja, as identidades culturais contemporâneas encontram-se em um território de interação entre o global e o local, e dessas relações podem surgir misturas ou tensões.

Refletindo sobre as relações conceituais entre lugar e espaço e seu papel na construção de identidades sociais, Massey (1994 apud BOSSÉ, 2004, pp. 170-171) define os lugar como algo que além de ser material é fenômeno social expresso no espaço e por isso não mais pode ser analisado como *recipiente identitário fixo e voltado para ele mesmo, mas como uma rede porosa, aberta às relações sociais, situando toda a efervescência identitária local em um contexto de fluxos relacionais mais amplos*. Assim, a identidade local passa a ser constituída e construída pela interação sócio-espacial com outros lugares.

Dessa forma, o efeito que se dá sobre as identidades em meio às novas relações entre lugar e espaço, é que estas não mais podem ser encaradas como estáticas e permanentes, mas que variam no tempo e no espaço, sendo capazes de (re)adaptar-se devido ao constante engajamento e negociação com relações de poder, de troca ou de confrontação (BOSSÉ, 2004, p. 163). A combinação de fragmentos da cultura global com elementos ou partes do local é o que hoje constitui o processo de formação da identidade do lugar (RELPH, 1996, p. 916 apud BOSSÉ, 2004, p. 171).

Para Bossé (2004, pp. 160-162), num primeiro momento a identidade apresenta-se como resposta de questionamentos como “o que é?/quem são eles?/quem somos nós?”, dando sentido e substância a objetos ou pessoas. Para este autor, a identidade pode ser entendida na singularidade de algo ou alguém e na similaridade/semelhança destes com qualquer coisa ou qualquer um. Esta relação de singularidade e semelhança traduz-se, tanto para o indivíduo (singular) quanto para o grupo (semelhantes), *por um sentimento de pertencimento comum, de partilha e coesão sociais* (p. 161). Porém, toda forma de identificação carrega consigo um processo de diferenciação, pois também carregamos uma não-identificação com alguma coisa. Se o *sentido psicológico da identidade significa consciência e singularidade, é preciso admitir que o “próprio” [o soi, o self] se apreende e se reconhece em uma troca diferencial e dialética com aquilo que é entendido como o “outro”* (p. 162). Dessa maneira, o reconhecimento e a solidariedade, mas também a diferenciação que distingue um indivíduo ou grupo de outro, constituem a identidade.

A identidade é construção social e histórica, e por isso dinâmica. Há aqueles que sustentam seu caráter permanente e resistente às mudanças. No entanto é preciso ressaltar que toda forma identitária apresenta-se como um equilíbrio de tensões entre o ser e o vir-a-ser (Devir). Assim, *o argumento identitário, como consciência e presença suscetível de mudar, de desaparecer ou de adaptar-se, tanto pode voltar-se para o passado como projetar-se no futuro* (BOSSÉ, 2004, pp. 162-163).

“Nós temos que pensar o seguinte: a nossa idade vem chegando, se não tiver os novos que vem chegando para fazer, vai morrer. Não vai morrer nunca, pois sempre tem alguém que acompanha” (Augusto Parente, em entrevista realizada em maio de 2010).

Assim como Willians (1982 apud DUNCAN, 2004) faz referência à Cultura como um sistema de criação de signos que se realiza também através de sua natureza material e prática, Bossé (2004) também nos aponta que o território identitário não é apenas ritual e simbólico; é também o local de práticas ativas e atuais, por intermédio das quais se afirmam e vivem as identidades. A identidade seresteira circula entre os territórios simbólico e material. Podemos demarcar três principais territórios onde a prática da Seresta se realizou e se realiza: as ruas da cidade, num primeiro momento; alguns de seus bares, que foram muito importantes na construção dessa identidade,

embora hoje representem espaços onde a prática se realiza com menos frequência, e o Jardim Público (Praça XV de Novembro) da cidade de Rio Claro.

Dessa maneira, considerando estes espaços de atuação, se formos cartografar uma área comum que os envolva, constataremos que desde suas primeiras manifestações até hoje, concentraram-se no centro na cidade e nos bairros de seu entorno.

Nas ruas, durante o dia, era realizado o *footing*, que proporcionava o flerte entre homens e mulheres, e as serenatas compunham o cotidiano noturno da cidade. As ruas eram territórios livres no sentido de que não impunham limites de circulação para os seresteiros, o silêncio da cidade adormecida era o amplificador das vozes e dos instrumentos, e o tempo era o da duração da madrugada, que por vezes era delimitado por particularidades da dinâmica interna da cidade:

“O horário da meia noite às três horas da manhã tinha sentido porque às três horas, três e meia da manhã, as carroças de padeiro e de leiteiro começavam a circular pela cidade fazendo entrega do pão e do leite, e a roda de madeira da carroça era revestida com aro de metal. O aro de metal em contato com o paralelepípedo da época, que não era asfalto, era paralelepípedo, produzia um barulho “mais ou menos” né! E as vezes a gente estava fazendo uma serenata e de repente virava a esquina uma carroça de padeiro. Então a gente escolhia esse horário antes das carroças começarem a circular”. (Ney Fina, em entrevista realizada em 09/02/2010).

O cenário noturno também favorecia todo o imaginário construído em relação à figura feminina - cuja posição social era bem delimitada devido à severa moral patriarcal - pois era quando esta já se encontrava “recolhida” em sua casa que a mensagem amorosa era transmitida:

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

Lua,
Manda a tua luz prateada

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

Noite Cheia de Estrelas. Tango-canção de Cândido das Neves. Gravação original de Vicente Celestino, feita em 1932 (MELLO, 1985, p. 124).

Toda a representação da mulher, tanto no imaginário dos homens quanto nas letras das canções sustentava o ser romântico, o romantismo, e é sobre esta representação que se constrói uma base identitária. Em outras palavras, a partir dela que se cria a identidade seresteira.

Esta representação da mulher mantida pelas canções e baseada em todo o contexto social da primeira metade do século XX, onde as mulheres ainda eram silenciadas, pode ser analisada ora como algo que preservava o domínio e o controle masculino e afirmava uma moral machista, ora como elemento que rompia com a ordem social da época. Considerando esta segunda forma de análise, no trecho transcrito abaixo vemos o quanto este enaltecimento da mulher era positivo:

“Tem uma letra de Pixinguinha, “Rosa”¹¹. Quem fala isso hoje para uma mulher: *Tu és divina e graciosa, estatua majestosa*? Não tem mais isso. Antigamente a gente para namorar criava uma poesia para conversar com a moça, e às vezes você levava uma “tábua”, ela não gostava de você. Você fazia uma imagem daquela pessoa, a moça era uma rainha para você. O homem tinha a imagem da mulher como uma rainha, uma deusa. Hoje não é mais assim. Antigamente, até pegar na mão da

¹¹ Canção de Pixinguinha. Gravação original de Orlando Silva, feita em 28 de maio de 1937 (MELLO, 1985, p. 142)

moça você passava meses” (Augusto Parente, em entrevista realizada em maio de 2010).

Em contrapartida, se analisarmos algumas letras de canções, notaremos o teor machista de alguns versos (3ª estrofe, 4º verso):

A lua vem surgindo cor de prata
No alto da montanha verdejante;
A lira de um cantor, em serenata,
Reclama na janela sua amante.

Ao som da melodia apaixonada
Das cordas de um sonoro violão,
Confessa o seresteiro à sua amada
O que dentro lhe dita o coração.

Oh! Linda imagem de mulher, que me seduz,
Ai! Se eu pudesse tu estarias num altar.
És a rainha de meus sonhos, és a luz!
És malandrinha, não precisas trabalhar.

Acorda, minha bela namorada,
A lua nos convida a passear;
Seus raios iluminam toda a estrada
Por onde nós havemos de passar...

A rua está deserta, oh! Vem, querida!
Ouvir bem junto a mim, o som do pinho...
E quando a madrugada é já surgida,
Os pombos voltarão para seus ninhos!

Malandrinha. Seresta de Freire Junior. Gravação original de Francisco Alves, feita em 1927 (MELLO, 1985, p. 102).

Ao longo dos períodos históricos as relações amorosas se apresentaram de diferentes formas, e tentando registrar e explicar este sentimento, cada época escreveu sua própria história de amor. A música, acompanhando estes movimentos, cantou o amor e a mulher de diversas formas. Não cabe a este trabalho analisar as relações amorosas e nem como a mulher foi retratada na música desde então, mas apontar para as canções românticas como um dos elementos que sustentam a identidade seresteira

em meio ao contexto social contemporâneo onde, segundo a psicanalista Regina Herzog¹², não há forma de amor definida, cabendo ao indivíduo inventá-la.

Os bares, além de serem importantes espaços de socialização entre os homens, eram os pontos de encontro antes destes saírem às ruas para as serenatas. Ali os rapazes se reuniam para conversar, tocar, cantar e trocar canções. Por exemplo, eram nestes ambientes que as canções se popularizavam, onde um cantava e o outro aprendia a letra, pois não eram todos os que possuíam rádios ou toca-discos. Além disso, representavam espaços de criação individual ou em parcerias. Assim, reproduziam ou criavam versos de poemas e canções sobre a mesa do bar e, quando este fechava, saíam às ruas ladrilhadas da cidade com instrumentos em mãos: o violão, a voz, versos em um pedaço de papel, as rosas roubadas dos jardins e o coração. Saíam a pé nas ruas pouco iluminadas. Poucos eram os que possuíam automóvel. O silêncio era primordial e não podia ser quebrado:

“[...] Tinha serenata que a gente tirava até o sapato para não fazer barulho, para chegar de surpresa mesmo, e o primeiro som ser o violão e a voz né! Então tirava-se até o sapato, ficava-se só de meia” (Narciso Trevilatto, em entrevista realizada em 09/02/2010).

“O Bar para mim, desde o meu tempo de criança, é o lugar da cultura, é o lugar onde se encontra a cultura da vida, porque no bar você sabe da vida dos outros, você conta sua vida, conta-se histórias. Eu digo que o bar é cultura porque era o ambiente dos músicos, dos seresteiros, dos cantores. Nós freqüentávamos bar, mas não tínhamos a facilidade e dinheiro para beber este tanto de cerveja, então o bar era mais uma distração, o tempo que você passava para conversar, pra contar histórias, rever histórias. Então você não tinha dinheiro para bebida, hoje é muito mais fácil. Era um dos maiores espaços que a gente se reunia além dos encontros para fazer chorinho na casa de alguém. Quem não conhecia as letras, era com os colegas cantando que a gente aprendia” (Augusto Parente, em entrevista realizada em maio de 2010).

Alguns dos bares freqüentados pelos entrevistados foram: *Bar e Restaurante a Toca* (que localizava-se na Avenida 3 com a Rua 4, tornou-se estacionamento do

¹² Idéia expressada durante a palestra “Encontros impossíveis e relações amorosas” no programa Café Filosófico CPFL, série novas subjetivações, realizado em 29/07/2009 e acessado em 19/07/2011.

Banco Bradesco), *Bar do Calipe* (que localizava-se na Avenida 28 com a Rua 2-A), o *Ponto Chic* (Avenida 1, entre ruas 4 e 5), *Big Bar* (Avenida 7 com a Rua 8), e recentemente no *Bar da Renata* (que localizava-se na Rua 4 entre as Avenidas 1 e 2) entre outros. No final da madrugada, depois de terem terminado as serenatas de rua, se encontravam no Big Bar, ou no Jornal Diário do Rio Claro, ou amanheciam o dia chupando laranja no Mercado Municipal.

Com o passar das décadas e a gradual expulsão das serenatas de rua - feitas durante a noite, como prática espontânea e meio de comunicação entre homens e mulheres - do cenário urbano rioclarense, os bares passaram a ser o principal espaço que permitia que a prática do romantismo através da música se mantivesse ativa e que esta identidade se perpetuasse, embora aquele romantismo referencial, como ponto de partida da prática, estivesse ficando para trás.

A madrugada e o bar eram territórios masculinos e isto fica evidente quando reparamos que a mulher passa a cantar na seresta quando esta começa a ser realizada também durante o dia, sobre os automóveis, ou quando as apresentações de seresta passam a ser realizadas em bares-restaurantes, como na *Bella Napolli* (localizava-se na Avenida 1 entre as ruas 5 e 6 – Centro) e no *Carinhoso* (localizava-se na Rua 2, entre as Avenidas 6 e 8 – Centro) ambientes que permitiam a sociabilidade das famílias, e não apenas dos homens. A cantora Vera Lúcia Souza Santos conta que começou a cantar acompanhando o marido nas Serestas que ocorriam nestes restaurantes.

O viver a noite da cidade através das serenatas de rua e a socialização dos homens nos bares traz à tona a figura do boêmio. O entrevistado Ney Fina deixa esse aspecto muito claro em sua fala:

“A serenata foi o momento mais importante da minha vida. A boemia é uma benção. Embora ela tenha para algumas pessoas uma conotação de vagabundagem, é emoção pura, é o sentimento, é a poesia” (Ney Fina, em entrevista realizada em 09/02/2010).

A boemia é sadia. Não havia briga (Narciso Trevilatto, em entrevista realizada em 09/02/2010).

Esta boemia, este viver a cidade enquanto a maioria dormia, foi fundamental na constituição desta trajetória identitária, embora hoje ela não seja vivenciada nos

mesmos termos de antigamente e o bar tenha perdido um pouco da sua importância para a manifestação como lugar de realização.

As ruas, o bar e atualmente a Praça constituem os principais territórios materiais da experiência seresteira e permitem (re)construir a trajetória espacial do grupo. Embora em cada momento histórico cada um destes espaços se mostrou mais importante que os outros para a perpetuação da prática, eles sempre dialogaram.

A Praça XV de Novembro é hoje a principal referência da Seresta de Rio Claro, o lugar que a representa e atua como espaço que mobiliza a memória coletiva daqueles que a praticam diretamente - os músicos - e do público ouvinte, composto principalmente pelos mais velhos que, dentre outras motivações, consomem músicas e canções que marcaram suas juventudes e que hoje raramente são reproduzidas ou revividas por outros grupos musicais atuais ou encontradas nos principais meios de comunicação, como a televisão e o rádio.

A canção composta por uma das cantoras do “Amigos da Seresta”, Vera Lúcia Souza Santos, cartografa muito bem os principais monumentos do Jardim Público em seu *Passeio pela Praça XV de Novembro* :

No Recanto Florideu eu avistei você sorrindo
O Anjo sobre o Barco da Concórdia me dizia da paz
Caminhei até Bilac e parei, voltei
Camões e Eles me chamaram para ver o Índio se banhar
Rio Branco e Siqueira Campos talvez me vissem passar
Contabilizando eu vi Carlos de Carvalho a tudo observar
Uma Banda Fábio Marasca abrigava
E Diana em meio ao lago parecia o amor flechar

Ei! Minha Praça XV
Hoje tem Seresta
Tem amor no ar
És lugar de encontro
De fazer amigos
E a todos saudar

Passeio pela Praça XV. Vera Lúcia Souza Santos.

Claval (2004, pp. 57-58) aponta que os jardins, além de servirem de ordenamento a festas ou para o passeio público e expressarem o sentido de beleza e harmonia das pessoas, estão carregados de ideologias. Poucos sabem o sentido e o significado de tais monumentos estarem presentes na principal Praça pública de Rio

Claro. É importante chamar atenção para este fato, pois estes monumentos referidos na canção acima compõe o espaço de atuação da Seresta de Rio Claro, embora não seja o objetivo deste trabalho buscar o significado dos mesmos e os seus sentidos atuais. O importante é ressaltarmos a nossa falta de conhecimento sobre nosso passado cultural, e a incapacidade de lermos os artefatos remanescentes (LEWIS, 1979, p. 12 apud DUNCAN, 2004, p. 111). Neste sentido, Duncan (2004) acrescenta que:

É este esquecimento, esta “amnésia cultural” que permite à paisagem agir como poderosa ferramenta ideológica. Tornando-se parte do dia a dia, do que é tido como dado, do objetivo e do natural, a paisagem mascara a natureza artificial e ideológica de sua forma e conteúdo. Sua história como uma construção social não é examinada. Logo, ela é tão inconscientemente lida quanto inconscientemente escrita. (DUNCAN, 2004, p. 111).

Hoje é fato que os monumentos perderam muito de sua natureza coletiva (MENESES, 2007, p. 28), mas embora o habitante da cidade tenha se tornado passante e passageiro e não mais praticante dos espaços públicos, a Seresta é uma das práticas que permitem (re) viver estes espaços como lugares de referência para o encontro dos indivíduos, para a realização de vivências e experiências coletivas. No exercício reflexivo deste trabalho, entendemos o palco “Recanto da Saudade” como um monumento ativo da Praça XV de Novembro, pois motiva que os cidadãos parem para apreciá-lo nos momentos em que o humano e o afetivo habitam aquele Recanto e fazem com que o diálogo aconteça através da música. É o monumento que fala, que canta, que dança e que toca.

Como já enfatizamos no início deste capítulo os locais são hoje penetrados e moldados por influências sociais bastante distantes, sendo estruturados por suas formas visíveis, ou seja, aquilo que está presente no cenário local, e por formas invisíveis ou ocultas, que se dão nas relações estabelecidas com outros espaços, com o “global” (GIDDENS, 1990, p. 18 apud HALL, 2006, p. 72). As relações, de troca ou conflito, entre estas duas escalas são, nas atuais condições da modernidade, inevitáveis. Dessa maneira, existem impactos da globalização sobre as identidades, decorrentes principalmente de uma das características do estágio atual da globalização, a compressão espaço-tempo, de forma que se sente que o mundo é menor e as distâncias mais curtas, pois os eventos de determinado lugar têm impacto

imediatos sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância. Assim, a globalização atua sobre as identidades, pois tempo e espaço são as coordenadas básicas dos sistemas de representação e a moldagem e remoldagem das relações entre espaço e tempo no interior de tais sistemas tem efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas (HALL, 2006, pp. 69-71).

Ao transpormos esta situação para a reflexão sobre o momento atual do grupo de seresteiros “Amigos da Seresta”, podemos dizer que esta manifestação também comprimiu-se no tempo de 2 horas de apresentação e sobre o espaço do palco “Recanto da Saudade”. Assim, nos resta entender que efeitos o caráter institucional e de apresentação traz para a identidade seresteira.

A institucionalização do grupo de seresteiros através da criação de uma Associação, da construção de um palco em um espaço público e atualmente, com o processo de transformação da Associação em OSCIP (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público), sugere que hoje a identidade seresteira tem nela (institucionalização) sua moldura e sua base. A institucionalização não apenas sugere a existência, como também chama a atenção e facilita o reconhecimento de uma identidade e de seus símbolos, estabelecendo condições territoriais e institucionais reais, práticas e estáveis, que permitem que tais identidades se reproduzam ao longo do tempo e em circunstâncias sócio-históricas mutáveis (BOSSÉ, 2004, pp. 174-175):

“A música para mim não tem data. Ela vem vindo desde o início do século, e vai trocando-se os movimentos da música como o pagode, como o sertanejo, como o samba, o chorinho, como o maxixe, as marchas, mas sempre tem alguém que ficou na história para fazer continuar aquele programa que é o Recanto da Saudade. [...] O Recanto da Saudade vai ficar meu também porque amanhã eu vou embora, e está gravado como o Recanto da Saudade de todos nós” (Augusto Parente, em entrevista realizada em maio de 2010).

A institucionalização trouxe garantias e novas possibilidades de perpetuação a esta manifestação cultural urbana cuja origem se deu em um contexto histórico e social muito diferente do atual. Em contrapartida, a hierarquização que um Estatuto traz para um grupo cultural naturalmente traz também conflitos entre seus componentes. Conflitos em relação à posição dos indivíduos dentro do grupo, à autonomia que estes têm em relação às funções que nele exercem, e o fato de estarem sob o olhar de um

público produz nos músicos expectativas de reconhecimento e valorização como figuras atuantes no cenário cultural rioclarense. Além disso, o caráter de apresentação traz consigo um compromisso do grupo musical para com o público, e de acordo com a necessidade, dá brecha para a contratação de músicos free-lance, ou seja, eventuais, que provavelmente não carregarão consigo a questão identitária.

3.1. Identidade e Memória: um discurso em curso

No curso desta trajetória, se a construção da identidade passa pela consideração de uma herança e pela preservação de um patrimônio social e histórico, e se a capacidade de recordar, preservar e perpetuar um passado faz parte de um sentimento identitário, este último encontra um local de expressão privilegiada nos “lugares da memória” (BOSSÉ, 2004, p. 168). A memória é o resultado de um trabalho de organização e de seleção daquilo que é importante para o sentimento de unidade, continuidade e coerência, sendo fundamental para um grupo, pois está atrelada à construção e perpetuação de sua identidade. Dessa forma, entendemos que é a identidade que dá qualidade à memória de um grupo e que a memória é o que liga os indivíduos à identidade e o que a distingue de outras identidades (WEINRICH apud MEIHY, 2005). Por isso a demarcamos como um território simbólico com força suficiente para gerar sentidos sobre as relações dos indivíduos com seus espaços atuais.

Meihy (2005, p. 79) nos aponta que a memória constitui-se de um processo individual, que ocorre em um meio social dinâmico, valendo-se de instrumentos socialmente criados e compartilhados, e ainda que ela seja constantemente moldada de diversas maneiras pelo meio social, o ato e a arte de pensar jamais deixam de ser profundamente pessoais. Neste sentido, *as memórias são lembranças organizadas segundo uma lógica subjetiva que seleciona e articula elementos que nem sempre correspondem aos fatos concretos, objetivos e materiais* (p. 63).

As memórias podem ser individuais, sociais e coletivas. Este autor aponta que é muito importante distinguir a memória individual da grupal. A memória individual refere-se aos exames individuais, das pessoas isoladamente, e para a História Oral tem relevância apenas quando permite o conhecimento do fenômeno social. A memória de

um grupo ou memória coletiva se dá através de mecanismos sociais que possibilitam explicar as atitudes individuais e

Mais do que a soma de memórias individuais, a memória coletiva é um fenômeno construído pela força de fatores externos que circunstanciam um determinado grupo, marcando sua identidade. A memória coletiva é reconhecida no cruzamento de temas comuns – identidade – das narrativas individuais. Onde se dão os pontos de afinidade temática, estabelecem-se memórias coletivas (MEIHY, 2005, p.64).

Quando falamos da memória de um grupo cultural, nos remetemos ao seu conjunto de manifestações e às suas *visões articuladas sobre si e sobre o mundo segundo critérios que dão sentido e unidade ao conjunto* (MEIHY, 2005, p. 70). O que marca tal unidade é designada pela expressão *comunidade de destino*, que é o *resultado de uma experiência que qualifica um grupo, dando-lhes princípios que orientam suas atitudes de maneira a configurar uma coletividade com base identitária* (p. 72).

Há, socialmente, várias memórias, pois podemos categorizá-las em classe social, etnia, gênero, circunstância histórica entre outras. Tais categorias da memória não são únicas e independentes, autônomas e exclusivas, elas podem dialogar umas com as outras. São como filtros que conduzem para as narrativas das experiências e permitem a localização dos indivíduos na sociedade. Dessa maneira, a referência a estas categorias, orienta as leituras dos discursos de um grupo identitário.

De acordo com Duncan (2004, p. 104) os discursos podem ser definidos como a estrutura de inteligibilidade na qual todas as práticas são comunicadas, negociadas ou desafiadas. Os discursos são facilitadores e representam limites dentro dos quais determinados modos de pensamento e ação parecem naturais. O autor ressalta que é difícil para aqueles que aprenderam a pensar dentro do discurso consigam se aventurar para além dos mesmos. As ideologias, bem como as relações de poder estão inscritas nos discursos, sendo inerentes à linguagem e à sua estrutura narrativa. Eles podem ser encarados como mutáveis ou dinâmicos devido a rupturas no curso da história, como incomensuráveis ou como incontestáveis externamente.

As referências a um passado “de ouro” intensificaram e enriqueceram a identidade seresteira. Stock (1989 apud DUNCAN, 2004, p. 118) diz que é importante

que estas referências ou esta tradição sejam percebidas como pertencentes ao passado, sendo narrativas do desenvolvimento social que começam no passado e conduzem ao presente, influenciando-o ou determinando-o. Embora a memória se atualize a partir de um ponto presente, onde as narrativas se encontram contaminadas pelas experiências posteriores ao fato relatado, é esperado que o passado seja descrito em termos românticos e que as narrativas sejam carregadas de uma nostalgia, pois o passado se refere ao momento da juventude dos entrevistados que o percebem como ideal, maravilhoso e por isso “de ouro” (ORTIZ, 1994, pp. 78-79) :

“Hoje parece que não existe mais o romantismo. Creio que a emancipação da mulher foi tomando um espaço muito grande, não só profissionalmente, mas também vulgarizando um pouco o corpo, aquelas coisas que estão acontecendo hoje e que faz também perder um pouco desse romantismo. É uma pena, porque o romantismo gerava obras imensas, tanto na pintura como na arquitetura, na música, na poesia, literatura. É uma pena porque essas coisas eu acho que não voltam mais, infelizmente” (Narciso Trevilatto, em entrevista realizada em 09/02/2010).

“Mas era outra época. Era uma época que o povo respeitava o artista e fazia silêncio quando o artista se apresentava no palco. Eu tive a oportunidade, com a voz pequena que eu tenho, de cantar em cinemas lotados sem microfone. Havia interesse do povo em absorver a coisa pura. Hoje a turma quer participar, quem faz mais o show hoje é o público. Se comercializou tudo, né?” (Narciso Trevilatto, em entrevista realizada em 09/02/2010).

É inevitável que esta referência ao passado o considere como um momento social melhor que o atual, mesmo porque o tempo e o espaço eram vividos e percebidos de outra maneira. Embora consideremos todo sentimento identitário, todo o afeto dos seresteiros e seresteiras em relação ao passado, à juventude, e conseqüentemente ao romantismo que caracterizava aquele período como forma do indivíduo estar no mundo, não podemos deixar de apontar que a Seresta, de uma maneira sutil, também precisou se comercializar sob a formato de um produto para o consumo e lazer urbano. Em contrapartida a esta “ideologia da nostalgia”, a percepção das mudanças e intenção de traduzir as memórias e as experiências para o momento atual está implícita na narrativa dos entrevistados.

“O romantismo, a nostalgia da época, é o que a gente guarda, é o que eu digo para você que é o coração do seresteiro. O coração de quem faz isso faz com amor. [...] Porque nós que vivemos um pouquinho da saudade da música temos um coração. Esse coração é um coração velho e cansado, mas cheio de carinho e amor. É um coração que se dedica aos movimentos da cidade através da música. Nós seresteiros temos um coração grande. A imagem que ficou dentro de nós e a nossa memória que traduz tudo isso em felicidade. A história dos grandes poetas, os grandes compositores, grandes maestros, grandes regionais ficou com a música. A nossa saudade de ontem faz a alegria de hoje através da música” (Augusto Parente, em entrevista realizada em maio de 2010).

A saudade do passado, sob este olhar, consegue ser transformada em prática presente. Quando questionados sobre o que é ser seresteiro, a resposta obtida é que é um estado de espírito. É o ser que transborda e reflete em sua prática a alma do romântico. É o romantismo que se materializa na poesia e na música e que, através de uma identidade latente, sobrevive na sociedade envolvente.

4. A HISTÓRIA ORAL E O REGISTRO DA MEMÓRIA ATRAVÉS DE RECURSOS ÁUDIO-VISUAIS: A EXPERIÊNCIA NO PORTAL MEMÓRIA VIVA

Todo este percurso foi (re) construído através das narrativas dos músicos seresteiros. Ou seja, primeiramente, por meio da história oral as marcas da Seresta foram cartografadas nos diferentes espaços e tempos da cidade de Rio Claro. Num segundo momento, estes relatos foram cruzados com outras fontes documentais, como notícias de jornais locais e fotografias¹³ e com as bibliografias presentes neste trabalho.

A história oral representa uma forma de registro da memória dos narradores além de promover uma mediação significativa, devido à sua responsabilidade documental, entre a memória e a história (MEIHY, 2005. p. 62). Em outras palavras, é um recurso para elaboração de documentos, arquivamentos e estudos referentes à experiência social de pessoas e de grupos e uma metodologia de pesquisa, podendo ser utilizada em diversas disciplinas para o estudo do tempo presente, ou imediato, sendo por isso reconhecida também como “História Viva”. As narrativas dos depoentes são conduzidas através de entrevistas e apreendidas pelo uso de meios eletrônicos, como o gravador de voz ou a câmera de filmagem, proporcionando uma posterior análise de diferentes contextos históricos e facilitando o entendimento dos processos sociais.

Meihy (2005) aponta que a razão de ser da história oral é a presença do passado no presente imediato, pois o passado é percebido como algo que tem continuidade hoje e cujo processo não está acabado. Assim, através da memória é (re)estabelecida uma imagem que não contém apenas fatos passados, mas também o reflexo de idéias e do contexto presente. Privilegiando o diálogo e a colaboração de sujeitos e considerando suas memórias, identidades e subjetividades para a produção do conhecimento, a história oral garante sentido social à vida de depoentes e leitores, que passam a entender a sequência histórica e a se sentir parte do contexto em que vivem. Além disso, ela traz novas perspectivas ao conceito de história, pois atua em uma linha que questiona a tradição historiográfica centrada em documentos oficiais. Ao utilizar-se de entrevistas, garante visibilidade ao saber de grupos historicamente

¹³ Estes documentos, bem como a cópia do Estatuto Social do “Amigos da Seresta” foram cedidos pelo cantor Augusto Parente.

desfavorecidos, os oferecendo possibilidades para a luta e conquista de novos espaços sociais.

A dominância da palavra escrita sobre a oral refletia o poder dos detentores dos meios escritos de comunicação. A escrita e a contabilidade ganharam maior importância após a expansão ultramarina, e a criação da imprensa por Gutenberg em 1455 impôs a escrita e submeteu a oralidade à informalidade e dominação. O documento escrito passou a testemunhar e instruir argumentos do poder, e a oficialização da escrita e seu uso pelos poderosos representou a linha de divisão entre classes. Para as camadas pobres, analfabetas, restou a transmissão oral, embora se perceba que gradualmente, de geração para geração, esta forma de comunicação seja cada vez mais rara.

Benjamin (1975) observa que nada mais do que acontece é abrangido pela narrativa e quase tudo pela informação. Esta busca transmitir a substância pura do conteúdo, enquanto a narrativa se apresenta como uma forma artesanal da comunicação, pois revela *a marca do narrador, assim como a mão do artista é percebida, por exemplo, na obra da cerâmica* (p. 69):

Cada vez mais rara vai-se tornando a possibilidade de encontrarmos alguém verdadeiramente capaz de historiar algum evento. Quando se faz ouvir num círculo o desejo de que seja contada uma historieta qualquer, transparecem, com frequência cada vez maior, a hesitação e o embaraço. É como e nos tivessem tirado um poder que parecia inato, a mais segura de todas as coisas seguras, a capacidade de trocarmos pela palavra experiências vividas (BENJAMIN, 1975, p. 63).

O autor considera que uma das causas desta situação é que as experiências perderam muito do seu valor e se a arte de narrar torna-se cada vez mais rara, a capacidade de ouvir atentamente também se perde, pois narrar consiste na transmissão do que é contado, e se não há ouvintes as histórias não são guardadas.

O primeiro indício da revalorização da oralidade se dá a partir da moderna¹⁴ história oral, que surge após a Segunda Guerra Mundial, decorrente do maior desenvolvimento e popularização dos meios de comunicação e pela necessidade de captação das experiências dos indivíduos, como as vividas por combatentes, familiares e vítimas dos conflitos da Segunda Guerra Mundial. Seu marco de criação foi em 1948,

¹⁴ O termo "moderna" é empregado para diferenciar a história oral de outras práticas de oralidade.

na Universidade de Columbia (Nova York), com a oficialização do termo por Alan Nevins, o que indicava uma nova postura em relação à formulação e difusão das entrevistas, diferenciando-as das demais formas consagradas, como as jornalísticas. O rádio foi um importante meio de divulgação para os relatos orais, e os primeiros programas de entrevistas visavam pessoas de destaque, heróis e grandes figuras. Apenas recentemente é que os grupos menos favorecidos começaram a integrar a ordem de prioridades dos pesquisadores (MEIHY, 2005, pp. 92-93).

No Brasil, a história oral tardou a se desenvolver devido à falta de tradições institucionais não-acadêmicas que se empenhassem em realizar projetos registradores de histórias locais e de tradições populares; à ausência de laços universitários e à forte tradição francesa, vinculada à cultura formal e escrita. No momento em que se realizavam projetos de história oral em todo o mundo, seu desenvolvimento foi retardado no Brasil pela Ditadura Militar, ganhando novo impulso nos últimos anos do regime, como instrumento para a afirmação da democracia e para a compreensão daquele período da história do país, marcado pela censura e repressão. Assim, nesta fase de abertura política, o reconhecimento e utilização da história oral são motivados por uma maior preocupação da sociedade civil no registro das trajetórias locais e regionais, pela busca da universidade por resultados mais satisfatórios em relação ao efeito de suas pesquisas sobre o social, e por sua crescente popularidade em outros países.

Os projetos de história oral vêm ganhando cada vez mais amplitude no âmbito das instituições não-universitárias. Esta pesquisa é um exemplo, pois ganhou impulso e hoje esta sendo realizada a partir de um projeto de história oral do Arquivo Público e Histórico do Município de Rio Claro Oscar de Arruda Penteado, o Portal Memória Viva. Um projeto como este dentro de um Arquivo Público municipal, além de contribuir com a história local, ajuda a mudar o senso comum de que os arquivos ou museus são meros depositários de documentos. Estas autarquias ou instituições são também produtoras de história.

Estagiar no Memória Viva, onde atuei de Janeiro de 2010 a Julho de 2011, me possibilitou unir a pesquisa teórica com a prática de ouvir a atuação dos cidadãos comuns na construção da história local, até então “escondida” na memória de seus personagens. O projeto existe desde 2009 e busca preencher as lacunas da história

através do registro em vídeo da história oral, dando visibilidade aos fragmentos ocultos da história de Rio Claro-SP, que se perderiam no tempo e no espaço se não fossem retratados por seus cidadãos.

Os jornais, livros, fotos e documentos, representam um recorte limitado de tudo o que ocorreu em nossa história, privilegiando o registro das memórias e experiências daqueles que detinham o poder econômico, como fazendeiros, comerciantes e barões. As outras histórias sobrevivem até que sejam transmitidas para uma nova geração ou são perdidas para sempre, e grande parte desse conhecimento acaba não sendo passado para frente.

É com estas preocupações que as histórias ignoradas pela historiografia oficial são narradas por seus protagonistas e registradas em vídeo, como acima mencionei. Os entrevistados relatam suas trajetórias de vida, contam sobre sua atuação dentro de determinado grupo social, mostram documentos e fotografias que de alguma forma comprovam suas falas e, ainda, sugerem outros personagens, cujas histórias também devem ser registradas e divulgadas. A íntegra da entrevista (material bruto) é incorporada ao acervo do Arquivo Público, sendo disponibilizada para pesquisa, e este material, após ser editado, dá origem a um curta-documentário, que representa uma síntese do material bruto das entrevistas. A divulgação destes pequenos documentários é feita no website www.memoriaviva.sp.gov.br e em eventos da autarquia e da cidade, como forma de tornar públicas histórias até então desconhecidas.

Durante minha contribuição e meu aprendizado no Memória Viva, fui naturalmente me envolvendo com temas relacionados à tradição musical de Rio Claro. Quando ingressei neste projeto, pouco sabia de história oral, de gravação e de edição de vídeos. O desafio de se trabalhar com ferramentas tão novas era compensado pelo exercício de criatividade que eu podia depositar na edição de cada entrevista para a produção do curta-documentário: o que mostrar e como mostrar? Além de um constante exercício de pesquisa criativa, foi um constante exercício de responsabilidade, pois estava contribuindo para a (re)construção da história local. O olhar de uma jovem cidadã rioclareense, que descobriu que pouco sabia das histórias da cidade em que cresceu, pois estas se encontravam entre as linhas da história oficial, contidas nas pessoas.

Assim, a seresta foi a primeira pesquisa realizada onde utilizei a história oral. Até então, não conhecia o sentido da manifestação da Seresta, ou o que estava por traz daqueles senhores cantando músicas antigas, na Praça, aos domingos. Fui estabelecendo os contatos e traçando o caminho da pesquisa. A idéia de utilizar os registros orais brutos para a realização de uma análise sobre a experiência do grupo, sob o formato de um Trabalho de Conclusão de Curso, se deu ao longo da realização das entrevistas com os seresteiros. Um primeiro esboço ou síntese dos relatos em um trabalho escrito, o artigo “Encontro com a música romântica”, publicado na revista do Arquivo Público do Município de Rio Claro Edição nº 05, serviu como base para a elaboração do projeto do TCC, delimitando os caminhos para a interpretação da trajetória da manifestação.

Este trabalho abrangeu 7 depoentes em 4 entrevistas registradas em vídeo e realizadas no primeiro semestre de 2010 junto ao Portal Memória Viva. A primeira delas, feita com Ney Fina e Narciso Trevilatto, foi direcionada para que estes contassem como era fazer serenatas de rua em Rio Claro em fins da década de 1940 e na década 1950, e da qual foi elaborado o curta-documentário “Encontro com o Romantismo”, em anexo neste trabalho. Posteriormente, foram entrevistados, individualmente, os cantores Valentim Silva e Augusto Parente (esta entrevista foi realizada com a colaboração do grupo de cinema Kino-olho), e as cantoras Marilene Margô, Vera Lúcia Souza Santos e Aracy Stein, em conjunto, todos componentes do grupo “Amigos da Seresta”. Também foram realizadas imagens da apresentação do grupo na Praça XV de Novembro. Neste segundo conjunto de entrevistas foi abordado principalmente o processo de organização dos músicos que resultou em sua configuração atual. Tais entrevistas também passaram pelo processo de edição para a elaboração do curta-documentário “Seresta na Praça”. Também colocamos em anexo no trabalho um xerox da autorização de uso de imagem, voz e respectiva cessão de direitos (Lei 9.610/98), para exemplificar o procedimento legal utilizado pelo Arquivo Público e Histórico do município para tornar públicas as narrativas dos entrevistados.

No momento das entrevistas, a memória e a identidade se materializam por meio da linguagem verbal. Na história oral, não pode haver preocupação com o fato de o sujeito estar dizendo ou não o que realmente aconteceu. O que interessa é a forma como ele interpretou o vivido e construiu sua subjetividade. Assim, as narrativas se

apresentam como a maneira pela qual as experiências são transmitidas, e não como portadoras de “verdades”.

Meihy (2005, p. 77) nos chama a atenção de que em estado de oralidade, a memória é sempre dinâmica e mutável, sujeita às vicissitudes das circunstâncias. Sempre mudamos nossa forma de recordar e montamos esquemas narrativos dependentes de fatores externos a nós mesmos. Assim, por exemplo, de acordo com o público ouvinte, com o tempo disponível, com o ambiente físico ou o estado de saúde do entrevistado, varia-se a escolha das palavras e o peso que se dá aos fatos contados.

Transposta para documento grafado, a narrativa perde a sua dinâmica, pois a escrita “congela” o processo de mudança da fala e das expressões do entrevistado lhes garantindo outra vida, independente da continuidade de sua fluidez oral. Neste sentido, os historiadores sentem que os documentos escritos falham no registro dos sentimentos e na espontaneidade dos indivíduos. Em contrapartida, a captação em vídeo da história oral permite que as expressões e forma como a narrativa foi conduzida pelos entrevistados fiquem registradas. Assim, o material áudio-visual em anexo neste trabalho, além de proporcionar uma idéia geral do que foi e do que é hoje a Seresta em Rio Claro, deixa evidente, ao longo da fala e das expressões corporais, os traços subjetivos e afetivos do que esta manifestação representa para os seus narradores.

A passagem do oral para o escrito é realizada em dois momentos: a transcrição e posteriormente, a textualização. Na etapa de transcrição, as perguntas e tudo o que foi dito, inclusive o que não tem significação, como repetições, ruídos, palavras sem sentido, frases interrompidas, é transcrito. Já a textualização, conforme os objetivos do projeto, pode ser depurativa ou criativa. A primeira representa uma simples edição do relato, onde as repetições, sons e ruídos são eliminados; nenhum elemento significativo pode ser eliminado ou acrescentado, as perguntas podem ou não ser mantidas e não se altera a estrutura cronológica ou temática do texto. Na textualização criativa utilizada neste trabalho, as partes do texto que não são pertinentes ao projeto podem ser eliminadas, proporcionando uma maior liberdade para a escrita, além de permitir relocalizações temáticas e redistribuição cronológica. Textualizar as narrativas não é um processo ingênuo, é um momento que requer do pesquisador uma postura

interpretativa, além de ser um momento de autoria que pode interferir em diferentes níveis no que foi narrado pelo entrevistado.

Todas as narrativas textualizadas neste trabalho foram cruzadas com as bibliografias e inseridas nos momentos pertinentes ao caminho escolhido para abordar a trajetória da Seresta em Rio Claro. Coletar e exteriorizar as memórias daqueles que acumularam experiências, através de projetos como o Portal Memória Viva ou de trabalhos acadêmicos, possibilita a democratização desse conhecimento além de ser uma maneira de preservar o patrimônio cultural de um determinado grupo, pois garante sua sobrevivência no presente e sua projeção no futuro.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Seresta readaptou-se às mudanças que se deram na sociedade, e o reflexo mais visível desse fato é o caráter de apresentação que adquiriu. Este caráter é o que permite que aquela maneira de estar no mundo daqueles jovens que hoje são senhores e senhoras e que aquelas canções de outrora, que representaram muito bem outra época, se reproduzam hoje, onde o cenário musical é muito diverso e as músicas comerciais estão muito mais sujeitas ao movimento do mercado, pois este realiza-se em ciclos, o que nos dá a impressão de que os gêneros são efêmeros e reproduzidos de acordo com a moda. Wisnik (1989) aponta que a moda é o classicismo de uma época sem permanência, e que se as linguagens perderam a tônica, a moda dá o tom. Neste sentido, temos também a crítica de Adorno (1968) a esta característica da Indústria Cultural, dizendo que o que nesta Indústria *se apresenta como um progresso, o insistentemente novo que ela oferece, permanece em todos os seus ramos, a mudança de indumentária de um sempre semelhante; em toda a parte a mudança encobre um esqueleto no qual houve tão poucas mudanças [...]* (p. 289).

O romantismo que vive nos seresteiros e nas canções românticas de outrora está inserido em um novo contexto em que as relações amorosas adquiriram outra dinâmica. Tem-se liberdade de vivê-las de diferentes formas, e como já colocamos no segundo capítulo deste texto, cabe ao indivíduo inventá-las.

Dessa forma, nos períodos que se sucederam ao contexto do amor romântico, como surgiram outras maneiras de viver o amor, surgiram também outras maneiras da música retratar as relações amorosas. O gênero atual que mais produz canções de amor é o Sertanejo. É interessante notar que no Estatuto do grupo está expressamente proibida a reprodução de tais canções durante a Seresta. É outra forma de se cantar o amor, e adotá-la, por mais que agregasse muitos adeptos, pois o sertanejo é hoje um dos gêneros mais comerciais, liderando a programação das rádios, descaracterizaria totalmente uma identidade.

Embora a Seresta se encontre sobre o aparato institucional, é o sentimento identitário que mantém a manifestação. Esta sabe se posicionar diante do presente, mas é mantida principalmente pela referência ao passado. Uma maneira de estar no mundo, que muitas vezes pode nos passar despercebida, ou pode ser considerada

obsoleta em um mundo tão diverso e em que as trocas ou o descarte de produtos e identificações se dão de uma forma fácil e rápida, e assim percebemos o entorno que nos cerca permeado por uma fluidez e mudanças constantes.

A Seresta é hoje materializada e referenciada pelo palco *Recanto da Saudade*, um monumento que traz em si um significado, um sentido e uma história, e permite tanto a perpetuação de memória de um grupo quanto a sua atuação no presente.



Fotografia 9: Seresta na Praça. Foto: Carolina Pinto da Silva

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. **A Indústria Cultural** / Tradução Amélia Cohn. Reproduzido com autorização da Suhrkamp Verlag. In: Público, massa e cultura, 1968. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/27145694/Adorno-Theodor-A-Industria-Cultural>. Acesso em 25 de julho de 2011.

BENJAMIN, W. **O narrador**. In: LOPARIE, Z. e FIORI, O. B. (orgs.) Coleção Os pensadores XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1ª ed., 1975.

BOSSÉ, M. L. As questões de identidade em geografia cultural: algumas concepções contemporâneas. In: CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. (orgs.) **Paisagens, textos e identidade**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

CLAVAL, P. A paisagem dos geógrafos. Paul Claval. In: CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. (orgs.) **Paisagens, textos e identidade**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

CORRÊA, R. L. A geografia cultural e o urbano. In: CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. (orgs.) **Introdução à geografia cultural**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

Documentário **Romance**. Coleção Chico Buarque Vol. 7 - Brasil, 2006

DUNCAN, J. A paisagem como sistema de criação de signos. In: CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. (orgs.) **Paisagens, textos e identidade**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

ESTATUTO SOCIAL. **Associação Beneficente Cultural e Artística Grêmio Seresteiros Rio Clarensense**. Rio Claro, 1995.

GARCIA, L. B. dos. R. **150 anos da Câmara Municipal de Rio Claro** (Edição histórica). Rio Claro: Câmara Municipal de Rio Claro; Arquivo Público e Histórico do Município de Rio Claro Oscar de Arruda Penteado, 1996.

HALL, S. **A identidade cultural na pós modernidade** / tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaraeira Lopes Louro – 11. ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERZOG, R. **Encontros impossíveis e relações amorosas**. Café Filosófico CPFL série Novas Subjetivações. Disponível em <http://www.cpfcultura.com.br/site/2010/10/22/relacoes-amorosas-hoje-%E2%80%93-joel-birman-e-regina-herzog/>. Acesso em 19 de julho de 2011.

IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Histórico de Rio Claro – SP**. Disponível em <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/painel/painel.php?codmun=354390#>. Acesso em 5 de junho de 2011.

MEIHY, J. C. S. B. **Manual de História Oral**. São Paulo: Loyola, 2005.

MELLO, P. P. de. **Modinhas & Serestas Valsas e & Canções**. Ribeirão Preto, 1985.

MENESES, U. B. de. Os paradoxos da memória. In: MIRANDA, D. S. de. (org.) **Memória e Cultura: a importância da memória na formação cultural humana**. São Paulo: Edições SESC, 2007.

MONDADA, L.; SÖDERSTRÖM, O. Do texto à interação: percurso através da geografia cultural contemporânea. In: CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. (orgs.) **Paisagens, textos e identidade**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PENTEADO, O de. A. **Rio Claro Coletânea Histórica**. Rio Claro: Arquivo Público do Município de Rio Claro Oscar de Arruda Penteado, 1977.

SANTOS, F. A. dos. **Rio Claro: uma cidade em transformação (1850-1906)**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2002.

SEBRAE (Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas). **Associação, o que é**. Disponível em <http://www.sebraemg.com.br/culturadacooperacao/associacoes/02.htm>. Acesso em 21 de junho de 2011.

SEBRAE (Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas). **OSCIP, o que é**. Disponível em <http://www.sebraemg.com.br/culturadacooperacao/oscip/02.htm>. Acesso em 10 de julho de 2011.

SILVA, F. M. A. da. **A Expansão da Malha Urbana de Rio Claro: suas implicações histórico-geográficas (1835-1984)**. Trabalho de Conclusão de Curso (em Geografia). UNESP – IGCE – DEPLAN. Rio Claro: [s.n.], 1994.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: 34, 1998.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADORNO, T. W. **O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ADORNO, T. W. **Filosofia da Nova Música** / Tradução Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARCELOS, T. M. **Com que roupa eu vou pro samba**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica, PUC – SP, 1999.

CAMPOS, M. T. de, A.; GOMES, A. C. R.; SILVA, C. P. da. **Memória Viva: arte, cultura e história**. Revista do Arquivo nº 6. Rio Claro, outubro de 2010.

CLAVAL, P. O papel da Nova Geografia Cultural na compreensão da ação humana. In: CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. (orgs.) **Matrizes da Geografia Cultural**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

COSTA, J. F. **O vestígio e a aura. Corpo e consumismo na moral do espetáculo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

FENTRESS, J. Preservação e Modernidade. In: MIRANDA, D. S. de. (org.) **Memória e Cultura: a importância da memória na formação cultural humana**. São Paulo: Edições SESC, 2007.

GADET, F.; HAK, T. (orgs.). **Por uma análise automática do discurso**. Campinas: Editora Pontes, 1990.

HOGAN, D. J.; OLIVEIRA, M. C. F. A. de; SYDENSTRICKER NETO, J. M. **Café, Ferrovia e População: o processo de urbanização em Rio Claro**. Campinas: NEPO; UNICAMP, 1986.

KASTRUP, V. **A invenção de si e do mundo. Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Campinas: Papirus, 1999.

LARAIA, R de. B. **Cultura um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LINS, D. (Org.). **Razão nômade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

LINS, D. e GIL, J. (orgs.). **Nietzsche/Deleuze: jogo e música**. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza - CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2008.

LINS, D. (org.). **Nietzsche/Deleuze: arte, resistência**. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza - CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

MACHADO, I. L. (Org). **Rio Claro Sesquicentenária**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1978.

MARCUSE, H. **A ideologia da sociedade industrial**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

MESTRE, M. B. A. **Mulheres no século XX: memórias de trajetórias de vida, suas representações (1936-2000)**. Tese (Doutorado em História, linha de pesquisa em Espaço e Sociabilidades) – UFPR, Curitiba, 2004.

MONTES, M. L. Memória e Patrimônio Imaterial. In: MIRANDA, D. S. de. (org.) **Memória e Cultura: a importância da memória na formação cultural humana**. São Paulo: Edições SESC, 2007.

NATIVIO, P. M. **Paisagens pretéritas e a reprodução do centro da cidade de Rio Claro – SP**. Dissertação (Mestrado em Geografia) – UNESP, Rio Claro – SP, 2008.

PELBART, P. **A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental. Transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Editora Sulina / UFRGS Editora, 2006.

SAUER, C. O. Geografia Cultural. In: CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. (orgs.) **Introdução à geografia cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

SANCHES, P. A. **Música, amor e erotismo em tempos de hiperconectividade**. Café Filosófico CPFL série Tribos sem terra: juventude 2.0. Disponível em <http://www.cpficultura.com.br/site/2011/05/01/musica-amor-erotismo-em-tempos-de-hiperconectividade-%E2%80%93-pedro-alexandre-sanches-fernando-chui-e-hamer-palhares-2/>. Acesso em 28 de maio de 2011.

SILVA, C. P. da. **Encontro com a música Romântica**. Revista do Arquivo nº 5. Rio Claro, junho de 2010.

TATIT, L. **O corpo coletivo e a morte da canção?** Café Filosófico CPFL série Tribos sem terra: juventude 2.0. Disponível em <http://www.cpficultura.com.br/site/2011/04/01/o-corpo-coletivo-e-a-morte-da-cancao-%E2%80%93-luiz-tatit-e-fernando-chui/>. Acesso em 20 de maio de 2011.

ANEXO 1: Curta-documentário Encontro com o romantismo: As serenatas em Rio Claro

Ficha técnica:

Título: Encontro com o Romantismo: as serenatas em Rio Claro

Duração: 00:11:12

Sinopse: Desvenda a origem das serenatas na cidade de Rio Claro – SP.

Entrevistados: Ney Fina e Narciso Trevillato

Pesquisa: Carolina Pinto da Silva

Filmagem: Lesley de Souza Silva

Edição e produção: Carolina Pinto da Silva, Livia Perez, Willian Brandão.

Ano: Maio/2010

Coordenação do Projeto Portal Memória Viva: Maria Teresa de Arruda Campos e Ana Carolina Rios Gomes

Realização: Arquivo Público e Histórico do Município de Rio Claro Oscar de Arruda Penteado

ANEXO 2: Curta-documentário Seresta na Praça

Ficha técnica:

Título: Seresta na Praça

Duração: 00:08:12

Sinopse: Este curta-documentário nos permite entender como os seresteiros “ocuparam” a Praça XV de Novembro e fizeram dali um ponto de encontro entre músicos e admiradores das canções românticas.

Entrevistados: Augusto Parente, Aracy Stein, Marilene Margô, Vera Lúcia de Souza Santos

Pesquisa: Carolina Pinto da Silva

Filmagem: Lesley de Souza Silva, João Paulo Miranda (Kino-olho)

Edição e produção: Carolina Pinto da Silva e Willian Brandão.

Ano: Junho/2011

Coordenação do Projeto Portal Memória Viva: Maria Teresa de Arruda Campos e Ana Carolina Rios Gomes

Realização: Arquivo Público e Histórico do Município de Rio Claro Oscar de Arruda Penteado