

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS



DISSERTAÇÃO

CONSERVATÓRIA: A CONSTRUÇÃO DAS SERENATAS COMO PATRIMÔNIO CULTURAL

MARIA GORETT DE OLIVEIRA SILVA DE CASTRO

Agosto de 2018



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS – PPGCS

CONSERVATÓRIA: A CONSTRUÇÃO DAS SERENATAS COMO PATRIMÔNIO CULTURAL

MARIA GORETT DE OLIVEIRA SILVA DE CASTRO

Sob orientação da Prof.^a Dr.^a

PATRÍCIA REINHEIMER

e sob Co-orientação do Prof. Dr.

DANIEL BITTER

Dissertação submetida ao Curso de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

SEROPÉDICA

AGOSTO / 2018

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C355c Castro, Maria Gorett de O S de, 1966-
CONSERVATÓRIA: A CONSTRUÇÃO DAS SERENATAS COMO
PATRIMÔNIO CULTURAL / Maria Gorett de O S de Castro. -
2018.
127 f.

Orientadora: PATRÍCIA REINHEIMER.
Coorientador: DANIEL BITTER.
Dissertação(Mestrado). -- Universidade Federal
Rural do Rio de Janeiro, PPGCS, 2018.

1. Serestas e Serenatas. 2. Tradição. 3. Patrimônio.
4. Memória . 5. Ritual. I. REINHEIMER, PATRÍCIA , 1967
, orient. II. BITTER, DANIEL, -, coorient. III
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. PPGCS.
IV. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

MARIA GORETT DE OLIVEIRA SILVA DE CASTRO

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Ciências Sociais**, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Área de Concentração em Ciências Sociais.

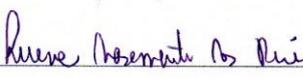
DISSERTAÇÃO APROVADA EM 17 de AGOSTO de 2018.



Prof.ª Dr.ª PATRÍCIA REINHEIMER (Orientadora)



Prof.º Dr. DANIEL BITTER (Co-orientador) - UFF



Prof.ª Dr.ª LUENA NASCIMENTO N. PEREIRA - UFRRJ



Prof. Dr. NILTON SANTOS – UFF

AGRADECIMENTOS

Um trabalho com este alcance recebe contribuição e apoio de pessoas da nossa vida pessoal e outras que passamos a nos relacionar inicialmente com intenção de obtermos informações para a pesquisa, mas acabamos criando laços mais estreitos. Assim, não é tarefa simples agradecer a todos sem correr risco de deixar de citar alguém que de forma direta ou indireta contribuíram para o êxito dessa pesquisa.

Depois dessa jornada entendo o porquê da maioria dos trabalhos iniciarem com agradecimento à Deus. Mesmo com todo apoio que tive, foi a Ele a quem recorri em momentos de angústias, pedindo, sobretudo, perseverança para trilhar o caminho concedido.

Agradeço com muita saudade à minha mãe Ozana [*in memoriam*], as suas orações, apoio e torcida quando estava na luta para ingressar neste curso e durante todo o tempo deste até sua partida. Também pela compreensão da minha ausência nos dias que certamente seria de muito valor estar presente.

Ao meu marido, Silvio, o constante apoio e incentivo antes e durante esta jornada. Seu companheirismo e colaboração no dia a dia e no trabalho de campo foram de grande valia na realização da pesquisa.

A meu pai Pedro Batista, que mesmo na necessidade da minha atenção tem apoiado compreendido meu afastamento.

Aos meus irmãos Paulo Roberto, Pedro Henrique, minhas irmãs Maria Clecione e Maria Alvinha, sempre me apoiando e ajudando quando necessário.

Agradeço ainda, no âmbito particular, a meus familiares e amigos que carinhosamente torcem por mim e se privaram da minha presença neste período.

À Prof.^a Dr.^a Patrícia Reinheimer, minha orientadora, pelo interesse na perspectiva do trabalho e na credibilidade depositada em mim durante todo desenvolvimento do curso mestrado. Sou imensamente grata pela dedicação e compreensão nas minhas dificuldades. Os ensinamentos transmitidos são valiosos e muito contribuíram para meu crescimento acadêmico.

Ao Prof.º Dr. Daniel Bitter que acolheu a solicitação para acompanhar na orientação do trabalho, o que fez com interesse e gentileza. Espero ter correspondido com êxito a dedicação concedida.

Às professoras Flávia Braga Vieira e Carly Barbosa Machado, pela confiança e oportunidade de realizar essa pesquisa.

Aos professores do PPGCS, sempre dedicados e solícitos em esclarecer dúvidas e oportunizar diálogos.

Aos membros da banca examinadora do exame de qualificação, Prof.º Mario de Souza Chagas (UNIRIO), Nilton Silva dos Santos (PPGA/UFF), que forneceram orientações e sugestões teóricas relevantes para aprofundamento da pesquisa.

Às dedicadas professoras Luena Nascimento N. Pereira e Mirian de Oliveira Santos pela gentileza de participarem da banca examinadora deste trabalho.

Aos colegas da turma de mestrado 2016, parceiros nas dificuldades dessa jornada. Especialmente, Mayra Pessoa e Rimyla Barbosa, amigas construídas neste processo, que levarei com carinho ao longo da vida.

À minha enteada e amiga Michele B. de Castro, pelo incentivo e ajuda nas transcrições dos áudios.

À amiga, Alba Regina L. Faria, pela torcida e ajuda nas traduções dos resumos.

À amiga Adriane, pelo incentivo e ajuda na confecção do projeto. As inúmeras conversas que tivemos sobre o trabalho e a vida acadêmica foram bastante frutíferas.

Sobretudo, agradeço aos seresteiros do movimento, pelo acolhimento carinhoso e a atenção em contribuir com informações valiosas. Realizar o trabalho etnográfico das serestas e serenatas foi sempre uma agradável atividade.

Também às diversas outras pessoas em Conservatória; de outras manifestações ou moradores, com as quais tive contato e contribuíram para enriquecimento do trabalho. Prefiro não citar nomes para não cair na indelicadeza de faltar alguém, pois foram muitas pessoas que direta ou indiretamente forneceram informações. Todas sempre prestimosas e atenciosas.

RESUMO

CONSERVATÓRIA: A CONSTRUÇÃO DAS SERENATAS COMO PATRIMÔNIO CULTURAL

Maria Gorett de Oliveira Silva de Castro

Orientadora: Prof.^a, Dr.^a Patrícia Reinheimer

Co-orientador: Prof.^o Dr. Daniel Bitter

Serestas e serenatas são manifestações musicais que ocorrem por todo país, mas tem expressiva significação no distrito de Conservatória, na região serrana do Rio de Janeiro. Essa dissertação visa apresentar uma abordagem analítica da construção dessas manifestações agenciadas pelo movimento dos seresteiros de Conservatória, gerador de simbolismos, mitos e disputas. A construção das serenatas como patrimônio teve início na década de 1950, com atuação de alguns seresteiros que passaram a normatizar e sistematizar as atividades das serestas e serenatas, numa elaboração conjunta com a apropriação simbólica de elementos da natureza, históricos e materiais, consolidando estas manifestações. Além da observação do ritual das serenatas, foco desta dissertação, outras práticas musicais existentes no distrito foram analisadas. Essas, surgidas posteriormente ao movimento seresteiro, também constam como atrações do turismo local, embasadas na evocação de memórias, nostalgia e saudosismo. Detecta-se assim, uma ambientação turística musical formada por diversos matizes simbólicos e musicais. Etnograficamente, as narrativas dos agentes das manifestações foram de grande importância, possibilitando o entendimento das emocionalidades geradas, das performances realizadas, suas representações, significações e das memórias produzidas no contexto conservatoriano.

Palavras chaves: serestas e serenatas, tradição, memória, ritual.

ABSTRACT

CONSERVATÓRIA: CONSTRUCTION OF THE *SERENATAS* AS CULTURAL HERITAGE

Maria Gorett de Oliveira Silva de Castro

Orientadora: Prof.^a, Dr.^a Patrícia Reinheimer

Co-orientador: Prof.^o. Dr. Daniel Bitter

Serestas and *serenatas* are musical manifestations that occur throughout the country, but has significant meaning in the district of *Conservatoria*, in the mountain region of *Rio de Janeiro*. This dissertation aims to present an analytical approach to the construction of these manifestations, organized by the *Conservatoria*'s *seresteiros* movement, which generates symbolism, myths and disputes. The construction of the *serenatas* as heritage began in the 1950s, with the work of some *seresteiros* who began to standardize and systematize the activities of *serestas* and *seresteiros*, in a joint elaboration with the symbolic appropriation of elements of nature, historical and material, consolidating these manifestations. In addition to the observation of the *serenatas* ritual, focus of this dissertation, other musical practices in the district were analyzed. These, which emerged after the *seresteiro* movement, also appear as attractions of local tourism, based on the evocation of memories and nostalgia.

It is thus detected, a musical tourist environment formed by various symbolic and musical hues. Ethnographically, the narratives of the agents of the manifestations were of great importance, enabling the understanding of the emotionalities generated, the performances performed, their representations, their meanings and the memories produced in the *conservatoriano* context.

Key words: *serestas* and *serenatas*, tradition, memory, ritual.

SUMÁRIO

SUMÁRIO DE FIGURAS	9
INTRODUÇÃO	10
1 – CONSERVATÓRIA E SEU CONTEXTO TURÍSTICO MUSICAL.	21
1.1 – Conservatória e seu entorno.	21
1.2 - Descrevendo o centro de Conservatória	23
1.3 – Além das serenatas	30
1.3.1 – Sol e música romântica geraram a Solarata	31
1.3.2 – O Chorinho na Praça	33
1.3.3 – Sonora, um teatro musical	34
1.3.4 – Mais Chorinho no Instituto Waldir Azevedo (IWA)	36
1.3.5 – Os eventos anuais	39
2 – CONSTRUÇÃO DAS MANIFESTAÇÕES DAS SERENATAS E SERESTAS EM CONSERVATÓRIA	43
2.1 – Serestas e serenatas	43
2.2 – O surgimento das serenatas em Conservatória	45
2.3 – A influência dos irmãos Freitas	47
2.4 – O fechamento do Museu da Seresta e da Serenata	56
2.5 – A Casa da Cultura	59
2.6 – Descrevendo as serestas e serenatas em Conservatória	65
2.6.1 – As serestas na Casa da Cultura.	65
2.6.2 – O ritual das serenatas	70
2.6.3 – As serenatas como Patrimônio Imaterial	77
2.7 – A inserção da mulher no contexto das serenatas.	84
2.8 – A missa dos seresteiros	88
3 – O TURISMO EM CONSERVATÓRIA	95
3.1 – Pontos turísticos de Conservatória	96
3.1.1 – O Túnel que Chora	96
3.1.2 – Locomotiva 206	97
3.1.3 – Ponte dos Arcos	99
3.1.4 - Cachoeira da Índia	100
3.1.5 – Serra da Beleza	100
3.1.6 – Cine centímetro	101
3. 2 – Aspectos diversos do turismo em Conservatória	105
4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	116
ANEXOS	120

SUMÁRIO DE FIGURAS

Figura 1 - Locomotiva 206.	24
Figura 2 - Banner publicitário, com mostras de fotos de turistas, passadas por processo de envelhecimento.....	25
Figura 3 - Decoração "retrô" de um Bistrô.....	26
Figura 4 - Fachada da Igreja Matriz de Santo Antônio	27
Figuras 5A e 3B- Caminho do Joubert. Homenagem ao Menestrel.....	28
Figura 6: Essa fotografia é de um desenho feito por pessoas do grupo de seresteiros para reproduzir um antigo mapa que exhibe os locais onde foram fixadas as doze primeiras placas do projeto 'Em Cada Casa Uma Canção'	30
Figura 7 - Objetos pertencentes à Waldir Azevedo - Acervo do IWA.....	38
Figura 8 - Primeiro esboço do centro do distrito, situando as primeiras doze placas afixadas nas casas.	50
Figuras 9A e 8B - Placas do projeto "Conservatória, Em Toda Casa uma Canção".....	51
Figura 10 - Homenagem a José Borges	57
Figura 11 - Salão esquerdo da Casa da cultura, com exposição de objetos antigos e quadros de pintores da região.	61
Figura 12 - Parte frontal onde são realizadas as serestas.....	62
Figura 13 - Parte do acervo exposto do Centro de Memória da Serenata de Conservatória....	63
Figura 14 - Foto do painel em homenagem à Maria Nilza.....	87
Figura 15 - Saída dos participantes do movimento na missa dos seresteiros.....	93
Figura 16 - Ponte dos arcos. Foto do site www.turismoaledocafe.com	99
Figura 17 - Foto da fachada do Centímetro, exibida no site.....	101
Figura 18 - Entrada do Museu Vicente Celestino e Gilda de Abreu.	104

INTRODUÇÃO

Numa das primeiras incursões à Conservatória encontrei, visitando o distrito, um jovem cantor. O que não é nada de mais ser cantor e estar em Conservatória, mesmo reconhecido nacionalmente. Porém, de noite, nos locais onde se desenvolvem as atividades seresteiras lá estava esse jovem, se apresentando com uma bela voz e conhecimento das músicas que fazem parte do repertório usado nas serenatas. Melhor dizendo, de canções antigas que a maioria dos jovens de hoje não conhecem e se conhecem é por que foram gravadas por algum intérprete mais recente.

Foi a jovialidade e o conhecimento sobre essas músicas que me chamou a atenção nesse fato. Resolvi então abordá-lo para saber quem ele era e o que o levava à Conservatória. Ele se apresentou como cantor da nova geração da MPB, que tem preferência por interpretar músicas românticas e ser conhecedor do vasto repertório das músicas brasileiras antigas, e faz delas parte da sua lista de interpretações. Era a primeira vez que ia à Conservatória, e teve o interesse de conhecer a ‘cidade’ pois já ouvira falar muito das serestas e serenatas.

A notoriedade de Conservatória sobrevém da construção das atividades seresteiras ao longo de décadas. A essa construção, designada ‘Movimento Seresteiro de Conservatória’ se convencionou chamar, entre seus agentes, tradição: “A primeira canção a ser cantada na serenata, por tradição, é de Cândido das Neves.”, “... em manter a tradição das serenatas”.

A denominação Movimento dos seresteiros é usada não apenas pelos integrantes e moradores, mas também por pessoas que interagem com a manifestação, sejam visitantes ou pesquisadores de diversas áreas. Ela se aproxima do conceito sociológico, pois se considera movimento por ser um grupo com o objetivo de preservação do estilo musical romântico brasileiro e de reivindicar para essa manifestação o caráter de tradição local e patrimônio cultural. No que pude apurar não há registro ou dados de quando essa expressão passou a ser usada. Alguns entrevistados se referem a existência do movimento a partir do início do século XX, quando o ritual da serenata consistia em “cantar debaixo janela da amada ou de alguém que você quisesse homenagear, um aniversariante [e] a intenção era acordar a pessoa, fazer a pessoa ficar entre o sono, o sonho e a música” (Joubert de Freitas). Outros sustentam que foi criado na década de 1960, quando dois irmãos; Joubert de Freitas Neto e José Borges de Freitas, iniciaram a sistematizar os rituais das serestas e serenatas.

A descrição citada acima, de Joubert de Freitas, atualmente não corresponde mais ao que é desenvolvido pelo ‘Movimento Seresteiro de Conservatória’. Primeiro porque a serenata não é realizada para a pessoa amada como no contexto citado; e que ocorria esporadicamente. Depois pelas ressignificações que se processou na construção dessa tradição, que reivindica o caráter de patrimônio cultural.

Ao desenvolver as investigações sobre o processo de construção, permanência e ressignificações das serenatas em Conservatória, encontraremos apoio em estudos sobre cultura na pós-modernidade que traz um crescente interesse em análises das categorias de preservação e patrimonialização de bens culturais. Uma tendência que envolve questões como a temporalidade das coisas, construções de identidades, políticas de patrimonialização e nacionalização, permanências, destruição e reconstrução de memórias (HARTOG, 2013, HOBBSAWM, 1984, HUYSSSEN, 2000, WAGNER, 2010, ABREU, CHAGAS, GONÇALVES, 2003).

O que proponho neste trabalho é uma análise sobre Conservatória, suas serenatas, e os aspectos musicais que se relacionam com as serenatas e o Movimento seresteiro. Nesse contexto maior iremos perceber um ambiente repleto de elementos simbólicos que se relacionam (Wagner, 2017). Um contexto que envolve aspectos e características de uma contemporaneidade marcada por uma incerteza do futuro, que investe em criação de discursos de permanência, memória e preservação de patrimônios culturais.

Diante dessas perspectivas o intuito deste trabalho é compor uma abordagem antropológica tendo como objeto empírico as práticas e disputas em torno de um grupo de pessoas que possuem o idealismo de preservar a expressão musical das serenatas. Expressão esta que segundo historiadores foi trazida pelos colonizadores durante o século XVIII, e aos poucos foi adquirindo aspectos próprios no contexto brasileiro.

A serenata como expressão musical ocorre em diversos lugares no país, principalmente em São Paulo, Minas Gerais e Bahia. São grupos de seresteiros que também procuram preservar essa expressão musical, porém apresentadas de formas diferentes, e embora tenham o mesmo apelo turístico, não possui tamanha demanda turística como em Conservatória. Sendo então uma mesma expressão, que outros grupos também evocam manter como parte da cultura brasileira, o que levou a se tornar tão expressiva em Conservatória? Quais os caminhos percorridos que a possibilitaram chamar tradição e patrimônio cultural?

O Movimento dos seresteiros já contou com aproximadamente sessenta seresteiros, mas a quantidade reduziu bastante e tem atualmente em torno de apenas quarenta seresteiros, que se revezam. Mesmo assim, tem tamanha significação que faz com que o distrito seja chamado de ‘Capital da Serenata’ ou ‘Cidade das Serenatas’, e com ajuda das mídias conseguiu tenha reconhecimento internacional desde os anos 50. Conservatória, devido à preservação das serenatas, é hoje um polo turístico em constante crescimento, que recebe pessoas de todo país e também de diversos lugares do mundo.

Essa pequena localidade teve desenvolvimento das condições econômicas, turísticas e culturais devido às serenatas. Por isso, alguns trabalhos realizados que falam do local estão relacionados principalmente às questões sociais e culturais (Frazão, 2014), à transmissão desse patrimônio cultural (Magno, 2005), à comunicação (Herschmann, 2012) e à música (Tinhorão, 1976). Poucas abordagens sociológicas ou antropológicas foram encontradas enquanto pesquisas.

Quando cito Conservatória me refiro ao centro do distrito, onde ocorrem as manifestações que descreverei e onde se situam alguns monumentos, bares, restaurantes, lojas e o museu. Ou como podemos inferir das narrativas com teor romântico, “onde a ‘magia’ acontece”. É chamado também de ‘centro histórico’, pois manteve a forma do projeto desde a construção e a arquitetura das casas, monumentos e praças predominantemente em estilo colonial, ainda que parte desse complexo tenha sido reconstruída a partir de um “estilo” reconhecido como colonial. Como apresenta Hobsbawm, edifícios e monumentos são as formas mais visíveis de uma interpretação histórica. São símbolos que podem provocar a fusão entre uma “tradição inventada” e o nacionalismo romântico. (2017)¹. Dessa ambientação decorrem categorias e noções incorporadas nas narrativas expressas por todos os agentes das manifestações: saudade, memórias, nostalgia, patrimônio, tradição, passado, romantismo.

Quem chega à Conservatória pela primeira vez se depara com esse cenário bucólico e nostálgico, podendo até se sentir no início do século XX ou mesmo no final do século XIX. Principalmente se for entre segunda e sexta-feira, quando poucas lojas ou mercados ficam abertos e poucas pessoas caminham pelas ruas de calçamento pé-de-moleque, feita por mão de obra dos escravos. Um ambiente bem diferente do burburinho que se instaura nos finais de

¹ Embora a descrição de Hobsbawm seja referente à “invenção” das tradições alemãs, essa é uma característica abrangente e presente em contextos onde essa invenção se faz presente. Como neste caso.

semana com a chegada dos turistas, que começa no fim da tarde das sextas-feiras indo até o domingo à tarde.

O visitante que chega pela primeira vez sem informações corre o risco de não conseguir participar de alguma das três principais atividades musicais que engendra a fama de Conservatória: as serenatas, as serestas e o chorinho. Isso porque são várias atividades e não há ponto de informações com pessoas específicas para informar locais e horários e mesmo quais atividades são mais características do local. Os pressupostos para explicar essa situação são a de que o poder público não se interessa e não acredita ser necessário, porque a comunidade “se encarregaria” de informar. Ou, que pela diversidade de eventos, haja disputas entre os grupos e agentes, deixando a critério dos visitantes a busca por informações.

Meu primeiro contato com as manifestações foi com a seresta. Após perguntar a alguns comerciantes onde e quando iniciava a serenata (que no meu desconhecimento chamava de seresta) cheguei à Casa da Cultura, onde ocorrem as serestas. Mas não pude assistir devido a falta de espaço no recinto. Depois, com a informação de local e horário participei do ritual da serenata, que é logo a seguir. Diante da procissão conduzida por seresteiros, observando a emoção das pessoas, que chegam às lágrimas, surgiu o interesse saber como este pequeno distrito consegue preservar esse ritual e como se desenvolve o trabalho do grupo de seresteiros. Este foi o início das indagações no universo de relações e significados no qual fui me deparando.

No primeiro retorno, iniciando o trabalho etnográfico, me dirigi a Casa da Cultura onde estaria em contato com o grupo do movimento dos seresteiros. Lá chegando um casal se encontrava presente e se mostrou bastante acolhedor à proposta da pesquisa. Pedi permissão para gravar e segui com algumas perguntas; porém, logo chegaram mais componentes, os quais foram sendo apresentados. Não sendo possível continuar com a entrevista passei a anotar nomes dos integrantes presentes e ausentes, para saber quais e quantos eram ativos no grupo, e observar como se desenvolvia a seresta. O que mais chamou atenção foi a veemência dos discursos sobre a preservação das memórias e do patrimônio que se constituiu em Conservatória, e de como são feitas diversas apropriações dos elementos da natureza na integração do contexto das músicas e do local.

No dia seguinte entrevistei dois participantes que têm representatividade junto ao grupo dos seresteiros. Início com o Sr. Angelo, aposentado da *Petrobrás*, casado, morador no

Rio de Janeiro e em Conservatória². Sr. Angelo é um dos mais entusiastas do grupo³. Tornou-se um informante valioso nesta pesquisa. Além de conduzir as serestas quase todos finais de semana, está sempre elaborando novidades para apresentar nos eventos que o grupo participa, os quais veremos no decorrer do trabalho. É incansável pesquisador e admirador da construção das serenatas como tradição. Embora não seja a liderança das serenatas, é a referência dos integrantes do movimento seresteiro. Em resposta ao que seriam as serenatas para eles, que são seresteiros, me disse ele:

“A gente cultua uma época de ouro da música brasileira, anos [de] 1930, 1940, 1950, que o vocabulário era rico, os compositores tinham um cuidado [...]. Usavam palavras que hoje estão em desuso. Quanto ao romantismo, esse rebuscado, a conquista era feita muito por metáforas, era uma época muito bonita”. “Consideremos, acima de tudo, o movimento seresteiro, que é a nossa grande bandeira [...]. Contagiar a quem nos visita com uma atmosfera de ternura e sentimentos profundos, o gosto em comum por poesia e canções de amor, o culto aos grandes nomes que escreveram a história do nosso cancionário e a própria serenatas nos unem com elos muito mais fortes.” (Sr. Angelo).

Contador aposentado, casado, também morador do Rio de Janeiro e Conservatória, o Sr. Pedro se qualifica como saudosista e amante do período do Império. Na esfera das serestas e serenatas é compositor de músicas e poeta; incluindo, no período da entrevista, a diretoria da Casa da Cultura. Declarando sua paixão por Conservatória, elabora uma explicação sobre o vilarejo poeticamente: “Então, falar dessa paixão... por que você ama sua esposa? Seu marido? Complicadíssimo! Ama porque ama! Mas aqui, a gente procura justificar, porque aqui é algo que não existe em lugar nenhum”. (Sr. Pedro).

Os dois relatos acima são exemplos do pensamento corrente no grupo de seresteiro e entre participantes de outros grupos. Patrimônio cultural, aqui “associado ao passado ou à história da nação” (Gonçalves, 2001, p. 122), e memória são termos recorrentes do contexto conservatoriano, que demonstra preocupação com a conservação de bens materiais e imateriais, que é o caso das serenatas e serestas. Conforme apresenta Gonçalves (2001) as ideias de passado e memória são dados utilizados na construção das identidades pessoais e coletivas para serem pensadas como invenção moderna. Dados visíveis na construção da “tradição” das serenatas.

² A maioria dos integrantes do Movimento dos seresteiros tem residência em Conservatória, de aluguel ou que adquirem com o tempo.

³ Examinando a possibilidade de algum incômodo de algum dos interlocutores, que gentilmente se dispuseram a contribuir para a pesquisa, optei em mantê-los anônimos, trocando ou deixando oculto a maioria dos nomes. Assim, acredito resguardar suas posições e opiniões.

No prosseguimento da pesquisa entrevistei diferentes pessoas, outros integrantes do movimento dos seresteiros, agentes de outras manifestações, moradores e turistas. Entre esses outros integrantes, dois foram apontados pelo grupo como significativos para a pesquisa, por serem vistos como conhecedores das histórias que envolvem as serenatas. O Sr. Vinícius, veterinário aposentado, fazendeiro e pousadeiro, acompanha o movimento seresteiro desde a década de 1980. Por ser um dos integrantes mais antigos é considerado por muitos como líder substituto dos irmãos Freitas. Uma serenateira, que foi por anos auxiliar dos irmãos, é conhecedora de tudo que envolve as serenatas de Conservatória, por isso indicada para fazer o dossiê solicitando patrimonialização junto ao IPHAN.

Inclui-se nesse rol de importância o Sr. Hélio, conservatoriano, não seresteiro, ao menos na concepção usada pelos manifestantes, mas que é um membro ativo do distrito, se envolvendo nos eventos que se realizam durante todo o ano. Elaborou e ajuda em projetos de divulgação e valorização do distrito. Entre eles a eleição de pessoas e situações ocorridas no distrito e no país, classificando-os em graus de aprovação e reprovação. A eleição se realiza no final do ano e o resultado é exposto próximo à Praça Matriz de Santo Antônio. Foi vereador por diversas vezes, e foi novamente eleito na atual gestão.

Realizei outras entrevistas nas quais obtive bastantes informações, principalmente em relação a idealização e elaboração das narrativas. Além das entrevistas procurei pesquisar dados documentais no acervo do extinto Museu da Seresta e da Serenata, que se compõem entre outras coisas, de fotografias de seresteiros, das serenatas, de visitantes notórios da sociedade brasileira; também muitas reportagens, artigos de revistas, panfletos, livretos. Também, discos de vinil, fitas K7, CDs, placas do projeto 'Em cada casa uma canção', livros sobre música, violões dos irmãos Freitas, placas de homenagens, etc. Neste acervo pude selecionar elementos que ajudaram na compreensão da construção das atividades realizadas pelos seresteiros do movimento e dos mitos criados em torno das serenatas.

Outro ponto necessário à pesquisa foi a observação dos objetos e signos que compõem a materialidade dos vários contextos que integram Conservatória. Alguns que servem às práticas rituais e outros que integram a ambientação músico cultural e turística do local. Formam coleções que, como expressa Marjorie Swann (2001), podem ser usadas como “meio criativo através do qual [...] pode construir e projetar uma imagem” dos próprios grupos, como também “ser destinada a codificar e perpetuar valores culturais conservadores”. Ou seja, pelo uso dos objetos e práticas os grupos em Conservatória “se repensam”, e criam

processos de auto-modelagem. Iremos perceber ainda que esse processo se passa com alguns agentes individuais, que criam “formas distintas de identidade”. (SAWNN, 2001).

Com o propósito de observar a interação das diversas manifestações que lá ocorrem com suas particularidades, disputas e fluxos de relações, penso que a descrição etnográfica e a interpretação das narrativas dos agentes dos diferentes grupos, tenham sido as melhores possibilidades aplicadas e utilizadas nesse objeto de pesquisa. Seguindo esta ideia, procurei conduzir a interpretação da vivência dos seresteiros nas suas práticas, suas construções de identidade, as representações existentes e as significações das serenatas, guiada pelo processo etnográfico com o sentido que Geertz expõe como características da descrição etnográfica. Isto é, sendo a vivência dos seresteiros um “sistema(s) entrelaçado(s) de signos interpretáveis”, procurei interpretar o “fluxo do discurso social”, e inscrever o que foi “dito”, pois na possibilidade de se extinguir estaria salvo e fixado em “formas pesquisáveis” (Geertz, 2013).

Portanto, procurei “descobrir as estruturas conceituais que informam os atos dos nossos sujeitos, o ‘dito’ no discurso social” fossem informações diretas dos atores da manifestação focal ou de pessoas no contexto maior, o distrito. O objetivo foi “construir um sistema de análise” dessas estruturas, identificando características específicas do que as serenatas “são o que são” e como se distinguem das outras (Geertz, 2013, p. 19).

De acordo com José Ramos Tinhorão, a expressão das serenatas teve seu declínio a partir da Primeira Guerra Mundial, com o crescimento urbano e a perda da quietude das ruas “decantada pelos poetas autores das modinhas, o cantor de serenatas” (Tinhorão, 2005, p. 28). Embora o foco desta análise não seja histórico, este dado remete a pensar a construção desse patrimônio cultural, sua história, valores e disputas que se estabelecem no grupo e com outros grupos.

No desenvolver das descrições e análises podemos perceber na construção da vivência dessas manifestações o “regime de historicidade”, conceito desenvolvido por Hartog, com influência de Reinhart Koselleck. No contexto conservadoriano se engendram conexões entre passado, presente e futuro de diferentes épocas, característica desse regime associado ao “presentismo”, uma forma na qual o presente se impõe e se torna único.

Na visão de Hartog “a temporalidade contemporânea é dominada pelo presente.” (Hartog, 2003, p. 207-218). Isso devido ao desencantamento com um futuro, onde o ser

humano acreditava ser seu próprio redentor; cronologicamente iniciado após a Queda do Muro de Berlin em 1989. O futuro passou a ser incerto e inseguro, passando a ser substituído por um regime onde o presente passa a ser o ponto focal de valorização, muitas vezes com grande excesso. O passado ganhou uma nova dinâmica: tudo deve ser preservado, patrimonializado, seja na vivência social dos agentes como formas de vida, como o caso das Serenatas, ou de objetos que poderão ser apreciados em museus ou espaços musealizados das cidades, entre outras coisas (Gonçalves, 2015).

Outra noção que contribui ao entendimento do movimento das serenatas e até das outras manifestações é o de “perda”, que se agrega ao presentismo. Os discursos sobre a perda deixam de ter no contexto nacional o caráter de autenticidade institucionalizada, de onde se concentrariam esforços coletivos para proteger e preservar os bens culturais ameaçados, e passam a ser pensados como um “processo presente, incessante, conflituoso e interminável de reconstrução” (Gonçalves, 2015, p. 220). E a essa noção se alia também ao de “destruição”, que é percebida como ameaça externa aos bens materiais e imateriais e, independente da forma que essa destruição assuma (naturais, sociais ou históricas), “configura-se sempre como uma espécie de inimigo externo a ser combatido.”

Utilizo ainda, seguindo esses conceitos, as análises de José Carlos Reis sobre a questão do tempo e suas possibilidades de “representação intelectual”, onde descreve o presentismo como forma de vida onde “o passado e o futuro são desvalorizados em nome da vida e da arte. [...] é contra o progresso, contra o caráter positivo da marcha para o futuro. É o fim de uma ilusão.” (Reis, 2012, p.58).

Teoricamente, o que se verifica diante disso é que as categorias aqui pesquisadas estão presentes no enquadramento da patrimonialização; e que as práticas de preservação implicam sempre a destruição. Gonçalves na conclusão de seu trabalho expõe que cabe ao pesquisador no campo dos patrimônios ver que é possível,

... perceber que a noção mesma de “identidade” não apresenta de fato a estabilidade e a coerência que muitas vezes lhe é atribuída. [...] nos processo de produção social das identidades, estas não resultam de um exclusivo trabalho coletivo de construção e preservação, uma vez que as práticas de destruição lhes são igualmente indispensáveis (Gonçalves, 2015, p. 225).

A descrição espacial de Conservatória me pareceu ser a direção apropriada para a compreensão do processo de formação desse contexto musical. Assim, inicio o primeiro capítulo com informações sobre a localização, seguido da exibição do trajeto usual de acesso ao centro do distrito. Descrevo suas ruas, monumentos, igreja e pontos principais onde as manifestações ocorrem. É perceptível nesse enquadramento a noção do presentismo, pois denota uma preocupação com a conservação dos objetos, dos modos de vida, das obras de arte, musicalidades, paisagens, etc. Tudo em nome da memória, que antes era referenciada ao Estado e por ele era legitimada, mas que se tornou setorial, local, requerendo a condição de patrimônio. (Reis, 2012, p.60).

Nesse aspecto, procuro mostrar como a manutenção dos espaços constitutivos locais atende uma demanda de memórias ligada a todo o processo de globalização e da tecnologia próprias da pós-modernidade. Reis (2012) expõe, citando Hartog, que atualmente, o patrimônio é “local-nacional-universal” e “se tornou um ramo da indústria dos lazeres e objeto de fortes investimentos econômicos”. Concluo assim, que as serenatas realizadas em Conservatória, objeto de solicitação à categoria de patrimônio, é exemplo desse processo globalizante, configurando o local e a manifestação em atração turística.

Ainda neste capítulo apresento outras manifestações e eventos que foram construídos ao longo do tempo. Todos com “discursos [que] parecem evidenciar concepções de ‘autenticidade’”. Estes com ênfase no passado, mas principalmente “na própria possibilidade presente (ou “presentista”) de reprodução social de diversos passados”, se utilizando das categorias de nacionalismo e memórias (Gonçalves, 2015, p. 220).

Relato também a percepção de disputas de ideais envolvendo os grupos musicais presentes no contexto da cidade, sobretudo em relação às categorias profissional e amador. A preponderância local é das serenatas, que originou todas as outras situações que ocorrem no lugar. No entanto, observei certo mal-estar nas relações estabelecidas com os agentes dos outros eventos. Numa possível interpelação sobre outro grupo notadamente se manifesta uma contestação seja a forma pela qual uma se apresenta, ou não aceitar certas considerações de outro, ou mesmo na postura dos agentes de um grupo.

No capítulo 2, faço a apresentação das serestas e serenatas seguindo as narrativas dos interlocutores que as apresentam como formas distintas de expressão musical. De onde se observa que há uma valorização maior para as serenatas. Segue-se perpassando pelas histórias e mitos narrados sobre a “invenção” dessa “tradição” de como se originaram no distrito.

Para a compreensão dessas construções e configuração das expressões como elas são atualmente, relato a participação e influência dos irmãos Freitas. Dentre as diversas formas de atuação dos dois, destaco o projeto *Conservatória, Em toda Casa uma Canção* e a criação do *Museu da Seresta e da Serenata*. Nestas produções culturais destaco o envolvimento com os moradores e o estabelecimento de normas e regras que pautam o movimento seresteiro. A partir dos fluxos de relações hierárquicas delineadas por eles se estabeleceram lutas e disputas, não somente no grupo dos seresteiros, mas com outros grupos que compõem o ambiente conservatoriano. Dessas disputas resultou o fechamento de um dos símbolos de grande significação para o grupo: o *Museu da seresta e serenata*. De acordo com as narrativas, posso inferir que este fato marcou o fim do principal período de construção do movimento seresteiro, iniciando outra fase de reconstrução.

Utilizando as narrativas de integrantes do movimento e outras pessoas, passo a descrever a continuação do movimento após o fechamento do Museu e o acolhimento dos seresteiros pela *Casa da Cultura de Conservatória*. Nesse espaço, com diversas finalidades culturais, ocorrem as serestas, onde procuro expor porque seus atores as classificam, hierarquizam e as diferenciam das serenatas, originando duas categorias analíticas. Por serem duas manifestações com rituais manifestos pela maioria dos mesmos atores, podemos dizer que são complementares. Uma realizada em espaço privado e outra em espaço público (Bitter, 2008, p. 31).

A seguir exponho o ritual da serenata, detalhando etapas, simbolismos e a coleção de músicas prescritas a serem cantadas. Também a relação hierárquica dos seresteiros, a partir das “suas posições rituais na dianteira”, em contraposição espacial dos que se posicionam na retaguarda (Bitter, 2008, p. 37). Ainda sobre as serenatas saliento o processo em andamento, de solicitação patrimonialização junto ao IPHAN, requerido pela Casa da Cultura.

Finalizando o capítulo, explorei dois aspectos relevantes sobre os seresteiros: a atuação de mulheres e a representação destas no movimento seresteiro. Com as ressignificações que houve durante o tempo a mulher deixou de ser apenas expectadora e motivo de exaltação para ser agente do movimento, em busca de preservação e da “tradição”. O segundo aspecto é a participação de vários seresteiros no ritual da Igreja Católica. Em um dia especial a prática da seresta é parte da missa. Durante este ritual religioso os seresteiros participam como homenageados, cantando músicas profanas, ressignificadas.

O terceiro capítulo abrange pontos turísticos de Conservatória, com alusão às suas significações e às apropriações feitas pelos seresteiros, compositores e poetas para construir e valorizar a ambientação local. São paisagens, monumentos, locais de referência histórica nacional e um museu. Procurei descrever cada um em seus aspectos físicos, a importância destes para as comunidades que abrangem Conservatória, mostrando como eles se configuram como parte importante do processo de inclusão de grupos, a partir de interesses e histórias diversas que vão além da música na construção da ideia de patrimônio. Finalizando, exploro o desenvolvimento turístico no distrito, mostrando a inter-relação com o crescimento do movimento seresteiro. Ao longo deste crescimento outros grupos e atividades musicais foram surgindo, gerando disputas e conflitos que ficam mais visíveis quando exploradas as relações dos agentes desses grupos em relação ao turismo.

1 – CONSERVATÓRIA E SEU CONTEXTO TURÍSTICO MUSICAL.

1.1 – Conservatória e seu entorno.

Quem ouviu falar de Conservatória certamente teve a referência de que lá se podem acompanhar serenatas pelas ruas e ouvir canções românticas. Neste capítulo procuro esboçar informações sobre o distrito, e como a partir das serenatas, outras manifestações se construíram formando um contexto turístico musical. De acordo com a ACRITUR (Associação Comercial Rural, Industrial e Turística de Conservatória), o distrito recebe, em média, dois mil visitantes semanais, mas tem capacidade de acolher quatro mil.

A poucas horas do centro do Rio de Janeiro, na região serrana do *Vale do Café*, Estado do Rio de Janeiro, se localiza o município de Valença, do qual Conservatória é distrito. Ali, as serenatas foram cultivadas e construídas, se tornando uma manifestação de importância cultural, econômica e social para o distrito e a região.

Embora a fama do distrito esteja vinculado às formas musicais, seu nome tem outra origem, não estando associado a existência de um conservatório musical, ou à ideia de preservação de formas musicais. O nome Conservatória origina-se do vocabulário português para designar repartição pública, ou mesmo cartório de registros. Em 1798 foi criada no local uma sesmaria para controle e registro dos índios Araris, sendo então chamada “Conservatória dos Índios”. Em 1824 foi transformada em Curato de Santo Antônio do Rio Bonito. Contudo, o uso frequente do povo era chamar de Conservatória, até que em 1938 passou a ter essa designação de forma legal.

Em diversos locais da região do Vale do Café (Vassouras, Valença, Ipiabas, Barra do Pirai, entre outras) encontramos outras expressões culturais como o ‘Jongo’, a ‘Capoeira’, ‘Folia de Reis’. Em geral, estas tiveram início no período colonial e fazem parte hoje das tradições locais. Entretanto, nenhuma delas obteve tamanha evidência local como as serenatas em Conservatória.

Na expressão de um dos agentes do grupo dos seresteiros, percebemos o prestígio que a localidade adquiriu mediante as serenatas: “Ninguém vem a Conservatória por vir, vem pelo chamariz, pela seresta; pode até não gostar, mas vem ver que magia é essa”. Essa impressão é constatada em pesquisa realizada pela Secretaria de Estado de desenvolvimento Econômico (SEDE, 2005), em 2005. A SEDE consultou turistas para saber qual atividade mais

interessava na visitação à cidade: a preferência (82%) foi o desejo de assistir uma serenata (Magno, 2015).

De acordo com o censo de 2010, Conservatória, tem uma população aproximada de 4.150 moradores fixos, e conta também com uma quantidade de moradores flutuantes vindos de cidades próximas, como Rio de Janeiro, Juiz de Fora, Barra Mansa, Volta Redonda, entre outras. Algumas dessas pessoas são engajadas nos grupos musicais que se apresentam semanalmente no distrito, e alugam ou adquirem propriedades para assim poderem participar das atividades. Nos finais de semana, o vilarejo recebe visitantes que vão em busca de assistir as diversas atrações musicais oferecidas por grupos autônomos, sem fins lucrativos, ou por bares, restaurantes, hotéis e casas de show que exploram comercialmente a demanda de fãs da música brasileira.

Na vivência local existem pequenos contextos sociais: dos moradores, dos grupos envolvidos com as diversas expressões musicais, dos comerciantes, dos hoteleiros e dos visitantes. Embora cada qual tenha suas características e elementos próprios, nas relações uns com outros se percebe a formação do que Ingold (2012) chama de malha (*meshwork*): um ambiente com elementos diversos, no qual coisas da natureza, coisas materiais, relações sociais, valores e outros, se entrelaçam. A construção dessa ambientação, envolvendo cultura e natureza, e privilegiando elementos musicais, engendrou no local algumas denominações quase sempre relacionadas à música: “Cidade das Serestas”, “Capital Mundial das Serestas e Serenatas”, “Pedacinho do Céu” e “Vila das Ruas Sonoras”. Essas denominações exemplificam como variados elementos da natureza, além de constituir o ambiente local, são usados e apropriados para compor a malha de significados que envolvem as serenatas e serestas, bem como outras manifestações.

É preciso considerar na construção desse contexto a importância dos meios de comunicação de massa na divulgação do local e das serenatas. Essa construção se elabora alicerçada na memória e discursos nacionalistas que “estão sempre imbricados com os efeitos da mídia global” (Huysen, 2000, p. 17). Nas décadas de 1920 e 1930, o lugar sossegado, recebia veranistas para repouso e restabelecimento de doenças. Neste período já existia um grupo de seresteiros que saía esporadicamente, nos finais das noites a cantarolar pelas ruas desertas. Assim, aos poucos, o lugarejo foi se tornando conhecido também pelas serenatas. A partir da década de 1960, ganhou exposição em revistas, guias turísticos e matérias de jornais

sobre lazer e turismo⁴. Porém, uma divulgação bastante expressiva ocorreu quando suas ruas e casarões foram usados como cenário para novelas de época. Fato que, ocasionalmente, ainda ocorre.

Com as novas tecnologias midiáticas a divulgação se ampliou e criou oportunidades para a criação de sites informativos de grupos diferentes, como: seresteiros, das outras manifestações, dos hotéis e pousadas, e páginas de fãs se formaram no *Facebook*. Enfim, diversas possibilidades que as redes sociais permitem. Em 2014, um jovem, criador técnico, locutor e apresentador, e um seresteiro, produtor e apresentador, elaboraram na internet *A Rádio Sarau, sediada em Conservatória*⁵. No site da rádio, temos acesso á informações sobre a cidade, a história de Conservatória, sobre alguns pontos turísticos, eventos e vemos a promoção de alguns artistas locais. E, como rádio, ouvimos músicas românticas brasileiras, e a narração de parte das informações visualizadas no site.

A maior parte das atividades musicais é realizada no centro do distrito, o qual moradores e visitantes frequentes chamam de centro histórico. Um trecho de pequena distância, que passo a descrever.

1.2 - Descrevendo o centro de Conservatória

A chegada à Conservatória, para quem sobe do Rio de Janeiro, indo pela BR-393, é por um trecho de aproximadamente 1 km, ladeado por pousadas, hotéis e lojas de produtos artesanais. Para acessar o centro é necessário passar pelo *Túnel Maria Nossar*, uma construção realizada entre 1877 e 1880, para passagem da rede ferroviária. Com 95 metros de extensão, cinco de largura e 3,5m de altura, só permite a passagem de um veículo por vez. Foi mantido sem revestimento, deixando à mostra as pedras brutas. Sua iluminação, embora elétrica, é feita com lâmpões. Por estar constantemente escorrendo água ficou conhecido como *Túnel que Chora* e é um dos atrativos local.

Ao transpor o túnel, seguindo à direita por mais ou menos 500 metros encontramos a *Locomotiva 206*. Uma antiga Maria Fumaça, disposta sobre trilhos, tendo ao lado direito um

⁴ A publicação de maior destaque, no período foi da revista *O Cruzeiro*, em 1968, com quatro páginas, “exaltando as características históricas, a tranquilidade, [...] com o título ‘Conservatória – 50 anos de Serenata’.” (Magno, 2015, p. 14). Material exposto na Casa da Cultura de Conservatória. Outras publicações do período: jornais, *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *O Estado de São Paulo*, *Jornal do Comércio*; e em revistas como: *Quatro Rodas*, *Isto é*, *National Geographic – Brasil* e outras também expostas na Casa da Cultura.

⁵ www.radiosarau.com.br .

patamar de concreto que permite o acesso ao seu interior. Trata-se de um monumento elaborado em homenagem à extinta ferrovia e também como forma de ambientação local, resgata o fato de ter sido o Imperador D. Pedro II quem inaugurou, em 1883. Essa pequena estação, é hoje a rodoviária. Este episódio foi motivo para a criação de um evento anual, quando se encena a vinda de D. Pedro para a inauguração. Ainda no patamar da locomotiva existe um painel para que as pessoas se fotografem como seresteiros de Conservatória.



Figura 1 - Locomotiva 206.

Em frente à locomotiva, numa casa antiga, há um estabelecimento de nome *'Marco do Tempo'*. Ali, foi reservado um espaço pequeno, possivelmente uma saleta da casa, no qual em um dos cantos foi montado um cenário: uma cadeira antiga, fotografias e um relógio de pêndulo nas paredes, um pequeno móvel com um gramofone em cima, sobre um tapete com motivos florais. Aí são feitas fotografias de pessoas caracterizadas com roupas do período do final do século XIX e início do XX. As fotos dos turistas, para dar um traço de antiguidade, passam por um processo de envelhecimento, ganhando a aparência de “fotos de época”. Nesse mesmo recinto, encontramos peças de vestuário e acessórios (vestidos, cartolas, bengalas, chapéus, casacas, leques, bolsas, etc.) que podem ser alugadas para fotos que os próprios turistas queiram fazer, e também para eventos que necessitem de encenações com roupas do período citado.



Figura 2 - Banner publicitário, com mostras de fotos de turistas, passadas por processo de envelhecimento.

Depois da locomotiva, fica a antiga estação. Uma construção de dois pavimentos e dois blocos, tendo no meio um espaço aberto, com alguns bancos de madeira e ferro, um relógio na parede e diversos painéis contando a história da ferrovia, da inauguração realizada por D. Pedro II e homenagens. Além de ser a rodoviária local, também abriga, atualmente, a subprefeitura e a ACRITUR. Restaurada recentemente (2016), manteve o telhado colonial e acabamentos em ferro, sua forma original na parte externa.

Vindo da rua que sai do túnel, virando à esquerda, entre a locomotiva e a rodoviária, fica a entrada para as ruas principais de Conservatória. Essas ruas foram calçadas no início do século XX, com pedras retiradas da construção do *Túnel que Chora*, que na década de 1950, foram retiradas, cortadas e recolocadas no estilo de pavimentação pé de moleque. Todo o centro tem esse calçamento, apenas algumas poucas ruas periféricas tem asfalto. A partir desse ponto, já se percebe os casarios antigos que predominam nas ruas principais. Os mais antigos, do tempo do Império, são de paredes grossas, portas e janelas altas feitas de madeira, pintadas, em geral, de branco com azul ou verde musgo. Poucas são casas novas, mas mesmo estas seguem o padrão de construção colonial, utilizando madeira, ferro e telhado colonial.

Virando novamente à esquerda fica a *Praça Catarina Quaglia*. Chamada pelos moradores de '*Pracinha de baixo*', é iluminada com postes antigos, tem um jardim e uma pequena fonte. Este ponto bifurca para as duas ruas principais, por onde circulam as serenatas. Nestas ruas, bem como nas transversais a elas, que são menores, muitas casas foram transformadas em lojas de *souvenires*, lanchonetes, restaurantes, pequenas pousadas e comércios diversos.

É importante ressaltar que as decorações dos estabelecimentos e das casas que ficam à beira da calçada, permitindo a observação, utilizam móveis e objetos em estilos antigos. Muitos parecem originais de época. Mas, é possível perceber outros que foram produzidos recentemente com o propósito de criar uma ambientação nostálgica. Percebemos assim, como expõe Baudrillard (1994), nesse sistema de ambientação os objetos antigos são signos, que ganham significação de tempo, transcendência, na medida em que remetem ao passado do país ainda colônia e império, sejam estes objetos autênticos ou não.

A serventia de móveis, como aparadores, arcas, cristaleiras, sofás, fogões de ferro, e outros ganham uma nova significação e uso, de acordo com a comercialização do estabelecimento. Por exemplo, uma cristaleira ou um sofá podem servir na sua utilidade específica ou de apoio a outros objetos ou como decoração. Outros objetos, como louças, castiçais, vasos de cerâmica, porta retratos, chaleiras, ferros de engomar, etc., também recebem novos usos e significados. Como signos, contribuem para a construção de contextos e mitos de Conservatória.



Figura 3 - Decoração "retrô" de um Bistrô.

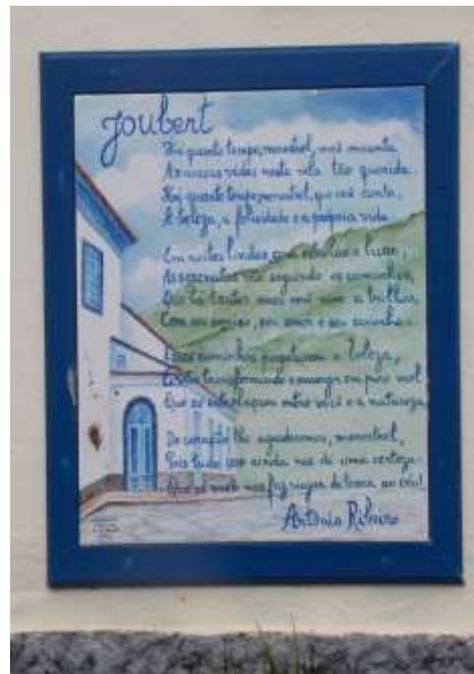
Da bifurcação, seguindo uns duzentos metros, por uma rua ou outra, chegamos a uma praça maior, a Praça Getúlio Vargas. Por ser defronte à Igreja Matriz de Santo Antônio é conhecida popularmente como Praça da Matriz. A praça mede aproximadamente 50 X 30 metros, tem calçamento de blocos de concreto nas calçadas, o centro é de terra, com diversos canteiros, e árvores de grande porte. Com as modificações recebidas ao longo do tempo, poucas características originais se mantiveram: alguns bancos de madeira, um pequeno chafariz sem funcionamento e postes com lâmpões. Recentemente foram colocados numa das laterais diversos aparelhos para exercícios físicos. Esse fato foi questionado por algumas pessoas, moradores e visitantes, que consideram estes aparelhos elementos que fogem ao presumido padrão de antiguidade descaracterizando a cidade, portanto, deveriam estar em outro local.

A Igreja Matriz começou a ser construída em 1803 e foi inaugurada em 1868. Erguida com mão-de-obra escrava, se localiza numa pequena elevação, o que torna necessário uma pequena escadaria feita de pedras para o acesso ao pátio e, depois, alguns degraus para o templo. Sua fachada é um paredão alto, pintado de branco, tendo como detalhes um relógio acima do portal feito de madeira, um vitral acima de uma moldura que separa o telhado, e um campanário abaixo da cruz, todos centralizados.



Figura 4 4 - Fachada da Igreja Matriz de Santo Antônio

A rua que intermedeia a Igreja e a Praça finaliza essa parte chamada de centro de Conservatória. À esquerda da Igreja segue-se para ruas periféricas e para o cemitério. À direita, cortando a rua esquerda da bifurcação inicial, está em execução um projeto em homenagem a Joubert Cortines de Freitas, denominado “*Caminho do Joubert*”, que está sendo elaborado por um grupo de seresteiros de Conservatória. Este projeto se constitui em fixar painéis de azulejos pintados com imagens, poesias e frases pronunciadas por Joubert, no muro de uma escola. Parte deste projeto ainda se encontra em execução. O objetivo do grupo é de cobrir todo o muro da escola com homenagem a este seresteiro e a períodos da história das serenatas em Conservatória. Neste trecho da calçada foram pintados signos representativos das serenatas: o violão, a lua e estrelas. Embora seja uma rua de pouca movimentação, foram dispostos bancos de madeira e ferro para a apreciação do trabalho, que é realizado por uma artesã local. A passagem foi escolhida por ser o caminho percorrido por Joubert para ir para casa.



Figuras 5A e 5B- Caminho do Joubert. Homenagem ao Menestrel.

Na esquina dessas ruas existe um sobrado que foi parte de uma escola (onde está a homenagem a Joubert) e hoje abriga o Museu Vicente Celestino, na parte térrea, tendo no pavimento superior o posto de segurança. Vizinho ao sobrado, ao lado direito, está a Casa da Cultura de Conservatória, um antigo casarão colonial, onde se realizam as serenatas.

Outro ponto relevante na descrição do centro é a Travessa Geralda Fonseca, conhecida como Rua do Meio. É assim chamada porque o centro histórico de Conservatória é formado

pelas já citadas ruas principais, que formam um triângulo, e no meio se situa essa travessa, formando a letra A. Este trecho tem uns 30 metros de comprimento por uns seis de largura. A travessa tem importância por ser de lá que saem as serenatas e ocorre a manifestação chamada *Solarata*. Por isso, foi instalada ali a estátua de José Borges Cortines de Freitas, um dos irmãos que criaram e desenvolveram o ‘Movimento seresteiro de Conservatória’, como os participantes intitulam a manifestação das serestas e serenatas.

Nessas descrições busco favorecer a construção uma imagem da parte histórica que é considerado o centro de Conservatória. Ao longo do trabalho descrições mais detalhadas de diversos desses pontos, e outros, permitirão uma compreensão de como toda essa ambientação é apropriada para construção e reconstrução de narrativas, histórias e mitos, promovendo fluxos de relações nos agentes circundantes nesse espaço. Escolhi esta área porque nela se desenvolvem as principais manifestações.

A fotografia abaixo é uma réplica ampliada de um esboço anterior desenhado por integrantes do grupo de seresteiro para pontuar as casas que exibem placas do projeto *Em Cada Casa Uma Canção*. Nela podemos visualizar as localizações dos lugares descritos.

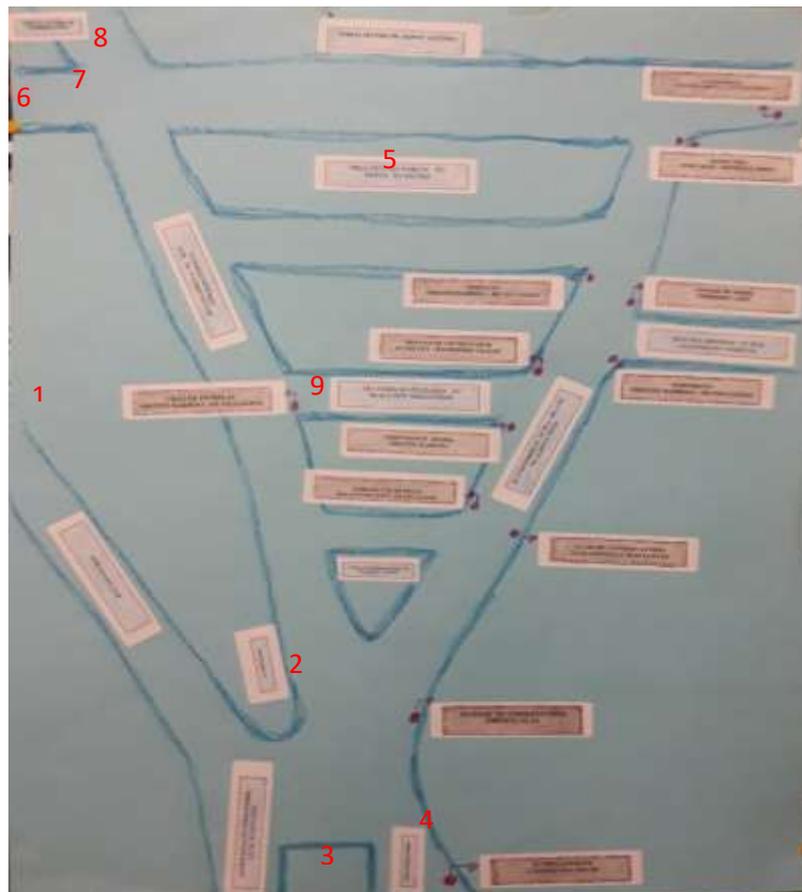


Figura 6: Essa fotografia é de um desenho feito por pessoas do grupo de seresteiros para reproduzir um antigo mapa que exhibe os locais onde foram fixadas as doze primeiras placas do projeto ‘Em Cada Casa Uma Canção’⁶.

- 1- Proximidade do túnel Maria Nossar (Túnel que Chora)
- 2- Locomotiva 206
- 3- Rodoviária
- 4- Loja Marco do Tempo
- 5- Praça da Matriz
- 6- Rua do Caminho do Joubert
- 7- Museu Vicente Celestino
- 8- Casa da Cultura de Conservatória
- 9- Travessa Geralda Fonseca (Rua do meio)

1.3 – Além das serenatas

Podemos afirmar que foi o desenvolvimento das serestas e serenatas o elemento gerador da construção do fluxo turístico em Conservatória. A construção e permanência da tradição das serenatas trouxe ao lugar uma demanda turística de pessoas interessadas em músicas brasileiras. Como consequência, além das músicas românticas privilegiadas nas serenatas, possibilitou o surgimento de diversas outras expressões musicais, em vários espaços distintos: praças, casas de show, bares, restaurantes, hotéis, etc. Decorrente disso surgiram também disputas e tensões, em parte consequência da geração de trabalho, do

⁶ Esse projeto será mencionado com mais detalhes.

desenvolvimento econômico e de outros processos sociais que envolvem esses eventos musicais.

Abordarei as serestas e serenatas no capítulo 2. Desenvolverei neste a descrição dessas outras expressões, por entender que são parte dessa ambientação que torna Conservatória um lugar conhecido como *Capital das Serenatas*, inicialmente restrita a músicas brasileiras. Hoje como me atentou Marluce Magno, em entrevista, algumas manifestações já não seguem com rigor essa regra. Por vezes são cantadas ou tocadas músicas famosas de outros países. Isto tem ocorrido recentemente, com a diversificação de eventos e de atores das manifestações mais recentes.

De forma a distinguir periodicidades, vou denominar diferencialmente as atividades que acontecem cotidianamente e as que são parte do calendário anual. Vou inicialmente descrever o que chamo de ‘manifestações’, me referindo às atividades que são rotineiras e, como as serenatas, se apresentam semanalmente. Depois relacionarei algumas atividades que chamo de ‘eventos’ por designarem festas, comemorações, encontros, homenagens, etc. e, ocorrem anualmente fazendo parte do calendário anual de eventos. No andamento da descrição procuro informar, quando necessário, quais manifestações têm relação direta com o movimento dos seresteiros, sinalizando também algumas das disputas estabelecidas entre eles.

1.3.1 – Sol e música romântica geraram a Solarata

A ‘*Solarata*’, é uma manifestação que ocorre desde 2001, quando um empresário, situado na Travessa Geralda Fonseca, apreciador das serenatas, “solicitou aos irmãos Freitas e demais seresteiros, para ali realizar um encontro musical matinal aos domingos” (Magno, 2015, p.82). A proposta inicial era seguir os princípios norteadores já existentes nos encontros do Museu da Serenata e nos cortejos das serenatas, como:

“(I) ausência de ações comerciais ou promocionais; (II) repertório romântico exclusivamente brasileiro, nos gêneros valsas, modinhas, canções e samba-canção; (III) utilização exclusiva de instrumentos musicais com tradição seresteira; (IV) valorização da canção e seus compositores, sem ênfase aos cantores; (V) ausência de bebida alcoólica durante as atividades musicais; (VI) ambiente calmo e romântico.” (Magno, 2015).

O nome veio com a semelhança e junção dos aspectos das serenatas. Um neologismo que “homenageia a serenata, [mas,] por outro lado tem provocado entendimentos errôneos tal qual a de que Solarata é uma serenata durante o dia.” (Magno, p. 52). É também uma forma

de homenagem aos irmãos Freitas; embora, atualmente a manifestação seja autônoma e abarca outras formas musicais brasileiras, e não segue todos os princípios propostos inicialmente.

Segundo seu mentor,

“idealizei [a Solarata] porque não tinha nada em Conservatória nos domingos, imaginei fazer alguma coisa, mas tinha uma resistência, aí fui na casa do José Borges, sentei, aí falei com ele: eu tenho um comércio, não quero esconder... e ele falou : ‘por você não ser hipócrita eu vou fazer, porque todo mundo na verdade se beneficia das serenatas em Conservatória’”.

Assim, o propósito foi de elaborar algo que complementasse a vinda dos turistas nos domingos pela manhã quando já não havia mais músicas de forma gratuita a não ser em hotéis e pousadas. Tratava-se inicialmente de uma estratégia comercial para manter os turistas em Conservatória por um período maior.

De todas as manifestações semanais, a Solarata é que mais tem a empatia dos seresteiros. Ela não interfere no desenvolvimento destas e tem participação efetiva deles, faz a divulgação das serenatas e, mesmo com as alterações realizadas teve aprovação de um dos líderes do movimento seresteiro, José Borges. Um reforço à percepção de que esta seja a manifestação de maior afinidade com o movimento dos seresteiros, é por ter sido a única citação detalhada no trabalho de Magno além de serestas e serenatas. Algumas manifestações são citadas, mas a *Solarata* teve destaque como anexo, que relata a criação e progressão desta. (Magno, 2015, anexo 11, p. 82).

A Solarata inicia por volta de 10:30, com alguns seresteiros tocando principalmente violões. Aos poucos as pessoas vão se agrupando sentadas no meio da rua, em bancos de plásticos, fornecidos pelo comerciante, embaixo de dois pequenos toldos. Estas apresentações ocorrem de maneira descontraída, seguindo a mesma conduta das serenatas, ou seja, se faz a apresentação, em geral falando de Conservatória e da manifestação em si, depois é chamado algum seresteiro para cantar. Entre as músicas sempre são narradas histórias das pessoas que se apresentam, de situações inusitadas, se declamam poesias, comemoram aniversários de quem estiver presente, fazem dedicatórias e outras coisas que as tornam descontraídas.

O repertório usa boa parte das músicas das serestas e serenatas, embora possam ser cantadas em outros ritmos e outros estilos musicais. Outros pontos de semelhança são de haver participação de todos que sejam reconhecidos como cantores, sejam os participantes habituais ou mesmo visitantes, respeitando uma ordem de chegada e apresentação e a

importância de evidenciar os autores das músicas, falando seus nomes antes de cantar. Essas são também características das serestas e serenatas.

Este encontro tem significado de continuação das serenatas da noite anterior e ao mesmo tempo, de término de jornada, excursão, lazer, pois logo depois, por volta das 12h00min, se encerram as cantorias no vilarejo e os turistas retornam da viagem. Isto me recorda o trabalho de campo no mês de janeiro de 2017. O local, já no final de tarde de domingo, retoma uma tranquilidade e silêncio difícil de imaginar para quem só vivencia o fluxo turístico musical que inicia na sexta-feira. No comércio só funcionam atividades básicas do dia a dia: padarias, farmácias, mercados, lojas de utilidades domésticas, hospital, repartições. Hotéis e restaurantes, basicamente, só funcionam nos finais de semana.

1.3.2 – O Chorinho na Praça

Em 2010, foi formado um grupo de Chorinho, o “*Chorinho na Praça*”. A liderança era de Carlos Brito, parente do famoso cantor e compositor Guilherme de Brito. Um dos ícones prestigiados no círculo musical de Conservatória, Guilherme de Brito participou das serenatas no início do movimento dos seresteiros, e é autor de algumas músicas nelas cantadas, sendo a mais conhecida “*A flor e o Espinho*”, com parceria de Nelson Cavaquinho e Alcides Caminha.

Houve um grupo anterior a este, com parte dos mesmos músicos, mas que tocavam por distração e paixão ao estilo de música. Com apoio de alguns comerciantes apreciadores deste estilo que forneciam bancos para os músicos e o público, energia para amplificação e permissão de uso da calçada dos estabelecimentos, os músicos tocavam em frente à Praça, do lado oposto à Igreja. Eram poucos e o público pequeno em relação ao de hoje. Aos poucos a manifestação foi ganhando proporções e atualmente é semanal com expressivo público, realizada aos sábados.

Tive a oportunidade de testemunhar parte deste crescimento: na primeira vez que estive em Conservatória, ainda sem esse projeto de estudo, o *Chorinho na Praça*, ainda ocorria na calçada, onde os músicos ficavam sentados em bancos de plástico, assim como os visitantes. O público se aproximava de umas cinquenta pessoas. Muitas ficavam de pé, apreciando essa expressão musical que se mesclava com outros ritmos mais rápidos, como o samba canção e a marchinha. No retorno, já com a pesquisa em andamento, me deparei com um arranjo bem mais elaborado. Com apoio da Associação Comercial Rural Industrial e

Turística de Conservatória – ACRITUR, foi erguido, no meio da Praça da Matriz, a Lona Cultural Ana Moreira Teles, um imenso toldo com palco para as apresentações do grupo e de outros eventos de responsabilidade da ACRITUR. O grupo também aumentou, embora não sejam músicos contratados e pagos, as apresentações têm contado com uma média de 10 a 15 instrumentistas; que tocam cavaquinho, violão, pandeiro, bumbo, chocalho e flauta. O público também teve um crescimento considerável, estimado em duzentas pessoas, tendo à disposição cadeiras plásticas, fornecidas pela ACRITUR.

As apresentações iniciam às 11:00 horas, com som de chorinho. Após uma ou duas músicas, se faz uma breve exposição do que é o *Chorinho na Praça*, e como surgiu. Sempre diz que as apresentações são gratuitas, e os músicos se apresentam sem receber, tendo apenas apoio da ACRITUR e de alguns comerciantes que expõem e vendem suas mercadorias. A forma de obter algum rendimento é através da venda de CD's, vídeos e camisetas que são expostos em torno do toldo e anunciados nos intervalos das músicas.

A exposição desses músicos lhes traz publicidade e prestígio. Tocar em Conservatória, mesmo não sendo nas serenatas, produz certa notoriedade no meio musical, ao menos do Rio de Janeiro. Além disso, a maioria, inclusive o Carlos, é contratada para fazer shows em restaurantes e hotéis locais. Alguns são atores em outras atividades, pois os horários estabelecidos de cada atividade procuram não ser coincidentes. Isso permite que durante as apresentações também sejam divulgadas outras manifestações e eventos.

Notamos nestas formulações o delineamento de um fluxo de relacionamentos entre diversos atores musicais e as muitas atividades musicais presentes em Conservatória. As serenatas são pouco divulgadas nesta manifestação. Em geral, a divulgação ali se concentra nos locais que esses músicos se apresentam e outras atividades promovidas pela ACRITUR.

1.3.3 – Sonora, um teatro musical

O *Teatro Sonora* é um espaço criado por uma cantora e empresária que foi morar em Conservatória ainda criança. Cresceu ouvindo músicas da Era do Rádio e dos seresteiros locais. Formou-se em Música, e depois de idas e vindas à Conservatória, resolveu se dedicar à preservação das músicas antigas de MPB, escolhendo Conservatória para realizar seu ideal de “homenagear aos grandes artistas da música [brasileira]”⁷.

⁷ Entrevista concedida à autora em 20/01/2017.

Em 2014, ela alugou um casario antigo e elaborou um espaço para cantar e homenagear seus ídolos. Utilizou para isso cadeiras de madeira de cinema antigo, espalhou fotografias de diversos cantores e cantoras (Herivelto Martins, Lupicínio Rodrigues, Pixinguinha, Dalva de Oliveira, Elis Regina, entre outros), escreveu nas paredes frases e trechos de músicas, decorou com máquinas de datilografar, antigas máquinas fotográficas, rádios de válvulas, capas de discos de vinil, etc. Construiu um palco pequeno, suficiente para a cantora e dois ou três músicos, com um microfone no estilo antigo. Essas coisas tornam o ambiente estimulante às lembranças, memórias e nostalgia do público. Nos anos seguintes algumas mudanças foram implementadas, mas a ideia inicial de ser um ambiente nostálgico prevaleceu. Depois de algum tempo, incluiu uma pequena cafeteria, já que o espaço não é tão grande e a maior parte se destina à plateia. A cafeteria complementa a ambientação sonora do espaço. O café opera como elemento aromático de completude sensorial (Vedana, 2016). Além disso, configura um elemento simbólico da história da região. No lugar de cafeteria poderia ser uma choperia, uma uísqueria ou chocolataria; mas, na construção das ambiências e tradições os símbolos históricos nacionais são usados como forma de “estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado” (Hobsbawm, 194, p. 9). O café exerce essa conexão simbólica mais objetiva junto aos outros elementos da ambientação. Temos um exemplo explícito na designação criada para a publicidade do Teatro Sonora: “Sonora – Música, Cultura e Café”.

Diferente dos espaços usados pelos grupos anteriores, *Sonora* é um espaço fechado, com apresentação de profissionais da música. Com finalidade comercial explícita, faz venda de ingresso, sempre respeitando o número de cadeiras disponíveis, para os diferentes shows que se realizam de sexta-feira a domingo. Os horários dos shows são nas manhãs de sábados e domingos, e nas noites de sextas-feiras e sábados; tendo diversas vezes também à tarde, principalmente quando há algum evento importante na cidade. Esses horários são simultâneos com outras manifestações, menos com as serenatas. O último show sempre encerra pelo menos meia hora antes do cortejo. Assiduamente é feita menção às serenatas, convidando seus clientes a acompanhá-las.

A proposta da empresária está em concordância com os aspectos da vivência musical do distrito, de buscar preservar e valorizar a música popular brasileira antiga. Possivelmente por uma adequação de estilo, ou por preferência pessoal, a cantora tem como show habitual o “Tributo às Cantoras do Rádio”, no qual ela se veste semelhante às cantoras Dalva de Oliveira, Carmem Miranda e Maysa Matarazzo e canta músicas de seus repertórios.

Ocasionalmente, novos shows são elaborados para homenagear outros artistas, como por exemplo: “Ela Canta Roberto Carlos”, “Tributo à Elis Regina”, “Tributo à Emílio Santiago”, e “Elas por Elas”.

Em conversas com a cantora, esta relatou a dificuldade do ingresso de participantes jovens nas serenatas, pelas rigorosas regras impostas pelo grupo, principalmente no que diz respeito a possibilidade de tocar ou cantar profissionalmente. A grande maioria dos componentes do movimento já são pessoas aposentadas, ou tem profissão que lhes garante o sustento. Os jovens, mesmo os interessando pelo movimento, têm outras opções e responsabilidades próprias de quem está iniciando a vida profissional: a necessidade de ganho econômico, seguindo assim outros caminhos.

A empresária reconhece nas serenatas o atrativo originário do turismo, mas reitera a necessidade de um empreendedorismo maior e da diversificação das opções turísticas para oferecer ao visitante “o tratamento humanizado, comum nas cidades de interior, provocando o desejo de retornar”. Além dos seus shows faz apresentações em hotéis e pousadas e é responsável por um projeto de ensino de música a jovens da comunidade. Hoje, em raras ocasiões, participa das serenatas. Não está mais integrada ao movimento dos seresteiros, mas já participou e tem reconhecimento e acolhimento para tal ação.

1.3.4 – Mais Chorinho no Instituto Waldir Azevedo (IWA)

Em Janeiro de 2017, foi inaugurado, na Rua das Flores, a cinquenta metros do *Túnel que Chora*, o Instituto Waldir Azevedo. O instituto é elaborado e comandado pelo instrumentista Thiago Júnior, reconhecido na área musical como herdeiro de Waldir Azevedo, renomado cavaquinhoista do século XX.

A trajetória para a realização do IWA está vinculada à vivência de Thiago como cavaquinhoista e também seu declarado “amor por Conservatória”. Ele começou a tocar cavaquinho ainda na infância e teve a oportunidade de conhecer Conservatória em 1991, já com 20 anos. Integrou-se ao grupo de chorinho, que tocava na calçada em frente ao Museu da Serenata⁸. O grupo, “foi pegando notoriedade e respeito dos seresteiros e respeito sempre pelos seresteiros também, [...], e em 1998, fizemos a Noite do Choro, ..., aí já estávamos

⁸ Este grupo de chorinho foi o que deu origem ao grupo que é hoje o Chorinho na Praça, no qual Carlos Brito era um de seus componentes e amigo de Thiago.

consagrados, entre aspas, como referência de chorinho, ...”. Em 2006, frequentando semanalmente, e tocando em pousadas, passou a usar coisas que pudessem caracterizar sua performance: “mas criei o personagem, o chapéu, uma coisinha ou outra, mas foi dando figura e forma ao personagem”⁹. Hoje, nas apresentações, ele costumeiramente se veste de paletó, sem gravata, chapéu de Panamá e um cordão com crucifixo.

Em 2007, a viúva de Waldir Azevedo, ouviu um CD seu, num consultório médico e teve interesse em conhecer o cavaquinho. Com a amizade sedimentada, foi recebendo alguns objetos pessoais, o que deu início ao acervo exposto no IWA. Numa visitação à Conservatória e conhecendo os museus, ela sugeriu a possibilidade de fazer um museu em homenagem ao Waldir. Essa ideia ficou na lembrança de Thiago, que pensava abrir um *bistrô*. Quando a senhora faleceu, deixou outros objetos, alguns bem maiores, que o fez pensar em algo mais relevante. Teve então a ideia de:

“criar um espaço, não só café com acervo, que seria alguma coisa muito diminuta pra música, [...] vai ser algo com essa amplitude que é o Instituto. [...] para que o Instituto seja uma pessoa jurídica, de cunho cultural, focando na eternização da memória do Waldir Azevedo, na memória do choro, da divulgação, [...] todo um aparato [...] nos objetivos do estatuto, [...] que é independente, não tem ligação com nada, de prefeitura, de poder público, de nada, somos um grupo de amigos que fazemos esse espaço” (Entrevista concedida em 27/08/2017)

Com uma doação recebida de um amigo, comprou o terreno e, com apoio de um grupo de outros artistas e simpatizantes do chorinho, o Instituto foi construído e é local de grande frequência dos turistas.

O Instituto foge aos padrões arquitetônicos da cidade. É uma construção de estilo contemporâneo. A fachada é uma parede alta, única; a porta central, de vidro; um letreiro de identificação em cima e no lado direito o desenho de um cavaquinho que ocupa a altura do paredão; o espaço interno amplo rebaixado de gesso e iluminação com lâmpadas de *led*. Ou seja, um espaço bem distinto dos moldes conservatorianos. Nesse espaço, são os objetos que pertenceram a Waldir Azevedo que podem suscitar uma transposição ao passado. E também a música, que faz parte do “pacote de informações” sobre os objetos (Dudley, 2012, p. 6).

Ao entrar, encontramos ao lado direito, junto à parede, essas coisas pertencentes à Waldir Azevedo: cadeira de balanço, telefone, mantas, taças e copos, cristaleira, mesinhas, discos, vitrolas, entre outros. No lado oposto, onde se encontra o palco, vemos mais coisas e

⁹ Estas declarações foram concedidas à autora em 17/09/2017.

alguns cavaquinhos tocados por Waldir Azevedo. Atrás do palco, a parede é decorada com capas de LPs do músico homenageado. Ao fundo, de frente, ao lado direito, se exhibe uma fotografia de Waldir Azevedo, que cobre quase toda parede; na esquerda se situa um pequeno café, e no meio do salão ficam mesas e cadeiras de madeira para o público.



Figura 7 - Objetos pertencentes à Waldir Azevedo - Acervo do IWA.

Tal qual o Teatro Sonora, este é um espaço privado: vende convites, tem um café e homenageia diversos artistas, vivos e falecidos. Desde a inauguração, os shows realizados por Thiago são acompanhados por diversos artistas, cantando ou tocando. Os exemplos mais conhecidos Agnaldo Timóteo e Zeca do Trombone. Outros cantores locais, que cantam em pousadas e hotéis, e principalmente Carlos Brito, estão constantemente lá.

Os shows realizados no IWA ocorrem nas sextas-feiras e nos sábados, à tarde e à noite. Esses eventos também ocorrem em horário compatível com a apresentação das serenatas, iniciando às 20h30min. Um diferencial deste espaço está nas apresentações dos sábados à tarde, quando se oferece um “Chá das Cinco”, fazendo alusão à tradição inglesa de servir chá. O show começa às 17h00min e como habitual é tocada uma música e feita apresentação do espaço com as devidas informações sobre Conservatória e Waldir Azevedo. Após o início do show é servido o chá, em xícaras já dispostas nas mesas, por algumas funcionárias que vão passando de mesa em mesa.

O início do show começa com algumas músicas tocadas no cavaquinho e depois se expõe um pouco sobre a vida e obra de Waldir Azevedo e sobre o IWA. Passado algum tempo

se apresenta outro artista e depois é retomada a atuação de Thiago. Entre as músicas são contadas histórias sobre a música, o compositor ou o próprio artista. Há sempre interação, descontração e brincadeiras com o público. Sem contar com a divulgação de outros eventos, serviços de outros colaboradores e do próprio vilarejo.

Nas apresentações de Thiago não se toca só música brasileira. Algumas vezes, por exemplo, são tocadas as músicas ‘*Bem*’ e ‘*My way*’, consagradas por Michael Jackson e Frank Sinatra, respectivamente. No final dos shows é tocada ‘*Ave Maria*’, de Gounod. Fato que também ocorre nas suas apresentações no Chorinho na Praça. Percebi no público uma recepção bastante emocionada dessas músicas, de onde depreendo que embora este estilo musical escape da percepção dos visitantes e das presumidas características locais, são detectadas nas observações atentas de quem preza pela regra de executar somente músicas brasileiras

Tanto Thiago como a empresária do Teatro Sonora, acreditam na necessidade de haver uma diversidade de expressões musicais e empreendedorismo para manter e cativar mais turistas. Para ele, “Quanto mais [espaços] melhor, o turista tem que ter opções, quanto mais opções mais ele volta, porque não dá pra ver tudo num final de semana. Ele vai tentar, mas não vai conseguir”. Thiago expressa a falta de atuação do poder público, referente à infraestrutura local, e a fragilidade de relações nas manifestações que são proporcionadas gratuitamente. Isto porque, em sua visão, a inexistência de um padrão, de não haver pagamento, e a voluntariedade, podem levar a não ocorrer a manifestação. Isto levaria a uma frustração do turista que vem de longe e numa casualidade não pode, por exemplo, assistir a serenata ou a Solarata, por estar chovendo, ou por qualquer outra causa.

1.3.5 – Os eventos anuais

Conservatória, ao longo do tempo, produziu uma diversificação de atividades se tornando uma “arena turística” musical (Grünwald, 1999), permitindo o preenchimento do calendário anual com eventos musicais, além das serenatas e das manifestações descritas¹⁰. Farei relato de alguns eventos que nas entrevistas identifiquei como atrativos para os turistas, por serem os de maior procura nos hotéis e pousadas e os mais citados pelos turistas, moradores e hoteleiros. Farei uma breve descrição, seguindo a cronologia anual.

¹⁰ Calendário organizado pela ACRITUR, desde 2004.

Para um melhor panorama dos eventos, incluí os calendários de 2017 e 2018, anexados no final do trabalho (anexos 1 e 2). Ali, podemos visualizar os eventos aqui mencionados e outros não vinculados à música, mas que são explorados como forma de divulgação turística.

Mesmo sendo calendários de anos subsequentes, visualizamos a inserção de novas atividades em 2018 que vão se constituindo como habituais. Temos como exemplos: a *Batalha de Confetes* (terceiro ano) e o primeiro aniversário do IWA, em janeiro; o GNNY Brasil (segundo ano) e o primeiro FALC (Festival Arte e Literatura de Conservatória), que em 2019 contará como 2º FALC, em agosto; e, o 2º *Encontro de Corais Evangélicos*, em setembro.

A criação desses novos eventos insere no contexto conservatoriano novas significações e relações simbólicas, que vão, aos poucos, se estabelecendo como novas “tradições”. Como argumentou Roy Wagner, “Os contextos de cultura são perpetuados e estendidos por atos de objetificação, pela sua invenção uns a partir dos outros e uns por meio dos outros” (Wagner, 2010, p. 94). Em Conservatória, independente das presumidas normas e convenções, balizadas na tradição e preservação, seus atores inventam e reinventam formas e estratégias de divulgar e exibir seus signos, as músicas brasileiras.

Os eventos que passo a relacionar, possivelmente tem mais destaque por já estarem no calendário a mais tempo. Os dois primeiros se relacionam com a construção do contexto das serestas e serenatas, e o segundo com menos tempo envolve a nostalgia e ‘resgate’ dos blocos de rua e corsos antigos.

O primeiro se trata do *Dia do Seresteiro*, criado em 1983 a partir da sugestão de uma moradora, para “... homenagear estes valorosos e abnegados trovadores da nossa música popular, instituindo-lhes um dia especial, consagrando-lhes o ‘Dia dos Seresteiros’”¹¹, que colheu assinaturas formando um manifesto. Conseguido o intento, a homenagem passou a ser realizada em fevereiro até ser instituído no dia 3 de fevereiro de 1985, por decreto municipal. Porém, com “incompatibilidade da comemoração com o ânimo carnavalesco da época, ...” (Magno, 2015, p. 46), a data foi alterada e a comemoração passou a ser no quarto sábado do mês de maio. Uma adequação realizada para permitir a inserção de outros eventos sem sobreposição. De acordo com um entrevistado, a troca do dia para a última semana de maio foi devido ao fato de que é o período de lua cheia. Isso torna a ambientação adequada para as

¹¹ Op. Cit. Magno, 2015, p. 46. – Memorando, incluindo as 61 assinaturas. Valença: 26 fev. 1983.

serenatas. Esse fato se ajusta a criação de contextos, que utiliza a natureza como elemento componente dessa ambientação, presente nos mitos de Conservatória.

Em 2016, outra encenação foi realizada, junto com essa homenagem, com o mesmo intuito de trazer situações históricas para compor a ambientação local e produzir memórias. Como dito antes, a estação ferroviária foi inaugurada por D. Pedro II; um fato de orgulho para os conservatorienses e, por isso, não poderia deixar de ser integrado como elemento de significação temporal. Assim, um grupo, com participação efetiva do movimento dos seresteiros, elaborou a encenação da inauguração. Para tal, os personagens se caracterizam com roupas e acessórios da época e buscam usar também o linguajar¹². A encenação utiliza um trator revestido com uma carcaça de locomotiva. Atravessa o Túnel que Chora e vai até a antiga estação ferroviária.

No mesmo período, 1984, outra homenagem foi elaborada, não apenas para os seresteiros de Conservatória, mas também seresteiros visitantes: *O Encontro dos Seresteiros*. Ocorre no último sábado do mês de agosto, numa cerimônia ao ar livre, onde os participantes dos outros eventos, os seresteiros locais, se encontram e recebem seresteiros visitantes. Há a apresentação de todos os seresteiros e declamação de poesias. Finalizando o evento, os dois grupos, previamente separados, se posicionam em sentidos opostos e vão ao encontro do outro cantando em harmonia a canção que abre o ritual das serenatas semanais: *Noite Cheia de Estrelas*, de Cândido das Neves (Magno, p. 46).

Estive presente duas vezes neste evento e notei um detalhe significativo nesta parte ritual. Alguns seresteiros vêm montados a cavalos, simbolizando os antigos tropeiros, que fazem parte da construção da história das serenatas em Conservatória. Obtive informações de que esta encenação com os cavalos não fazia parte dos primeiros eventos. Percebemos aqui uma materialização do passado como forma de se instituir uma “tradição”. Seguindo o raciocínio de Hobsbawm (1984), o sentido prático do uso de cavalos não se insere na modernidade, entretanto, ganha significado no uso simbólico e ritual quando passaram a constituir esse processo formal de encenação ritualizada.

Essa encenação se juntou ao *Encontro dos Seresteiros* produzindo um evento de maior amplitude e significação. Os diversos segmentos sociais se fazem presentes: seresteiros, corais, músicos das diversas manifestações, hoteleiros, representantes comerciais e

¹² Parte de roupas e acessórios alugados na loja *Marco do tempo* citada anteriormente.

moradores. Em 2017, o evento teve início às 19:00hs e encerrou por volta de 1:00h. Todos fazem questão de se apresentarem, mesmo que rapidamente.

O *Carnaval Antigo* é o último dos eventos de grande proporção; ocorre no mês de outubro e não tem relação com o movimento seresteiro. Este se assemelha aos carnavais do início do século passado, quando do início da popularização do carnaval. São várias atividades que compõem o evento: desfile de carros antigos, baile de máscaras, blocos com bandinhas tocando marchinhas e ranchos e, ainda, os restaurantes e hotéis que organizam bailes folias. Esse é um evento alegre e de ritmos rápidos, diferente das práticas musicais românticas lá existentes. Mesmo assim, segue o modelo dos outros processos de criação de eventos que traz elementos antigos que causam nostalgia.

2 – CONSTRUÇÃO DAS MANIFESTAÇÕES DAS SERENATAS E SERESTAS EM CONSERVATÓRIA

2.1 – Serestas e serenatas

O que exploro neste capítulo é o cerne deste trabalho: as manifestações das serenatas e serestas realizadas em Conservatória. Especificamente, a construção de uma expressão cultural que opera com categorias que pretensamente pleiteia um “resgate” do passado, tais como: memória, passado, patrimônio, perda, esquecimento e tradição. Antes de chegar às narrativas dos agentes dessas práticas e às elaborações para atingir o objetivo de tê-las como patrimônio cultural, ao menos enquanto “categoria de pensamento” (Gonçalves, 2003), exponho dados que possam esclarecer o surgimento destas expressões no Brasil.

A serenata está entre as mais antigas formas de expressão musical popular brasileira. De origem europeia, remonta ao final do período medieval com trovadores e menestréis cantando à noite para suas amadas. De acordo com Tinhorão (2005), esse gênero musical teve início nos tempos das Cruzadas, quando a música deixa os ambientes fechados das igrejas e castelos passando para ambientes externos e contextos diferentes. Segundo a musicista Adriana Ribas, a partir do século XII se difundiu pela Europa, e quando chegou à Portugal ganhou o nome de Modinha, “... uma palavra que designa as canções de salão em língua materna e música do período setecentista.” (Ribas, 2011)¹³.

Esse gênero musical chega ao Brasil no século XVII com os colonizadores portugueses, com o título de Modinha. Adquiriu novas feições e se estabeleceram principalmente em Minas Gerais e na Bahia, de onde se tem a primeira referência sobre uma serenata. Tinhorão reproduz uma citação do viajante francês M. Le Gentil de La Barbinais, em 1717, ao se referir à serenata (2005): “[...] à noite só ouvia os tristes acordes de uma viola”¹⁴. Foram surgindo os primeiros trovadores e canceiros brasileiros, tocando e cantando canções com conteúdos sentimentais. Com o tempo, algumas mudanças ocorreram, como o repertório das músicas, a forma de apresentação e para quem eram cantadas as serenatas. As modinhas integraram-se às serestas, sendo chamadas ‘modinhas seresteiras’, uma forma diferenciada, pois se utilizava de outros instrumentos menos rebuscados, como o piano, usados nos saraus realizados nas fazendas e palacetes da aristocracia colonial.

¹³ Informação retirada do artigo “A Origem das Serenatas”, no site, revistadehistoria.com.br, acessado em 17/02/2017. O site já não se encontra disponível desde dezembro de 2017. Mas, se encontram referências no blog: <https://cclbdobrasil.blogspot.com>. Acessado em 18/01/2018.

¹⁴ Op. Cit Tinhorão, M. Le Gentil de La Barbinais, *Nouveau Voyage au tour du monde*, 1829, p. 209.

Posteriormente passou à serenata, sendo o mesmo estilo musical, mas que ocorre nas ruas, com o mesmo teor romântico e sentimental das modinhas dos saraus.

A posse destas informações colaborou para criação de narrativas conjugando com as práticas rituais e simbólicas, visando “inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição” (Hobsbawm, 1984, p. 10). Também, estabelecendo certa continuidade, “artificial”, com o passado histórico da expressão, usando “referências e situações anteriores” (Hobsbawm, 1984). Assim, veremos ao longo do capítulo, a invenção (e reinvenções) da tradição das serenatas no distrito de Conservatória, alicerçado em repetição de práticas fixas e de narrativas. Exponho então, a distinção entre as duas categorias; seresta e serenata.

Serestas e serenatas são termos comumente tratados com o mesmo sentido. Contudo, são categorias de distinção de espaços e formas de apresentação musical, que os seresteiros em Conservatória fazem questão de reiterar em cada apresentação. Nem sempre foi assim; na obra de Tinhorão (2005), *Os Sons que vem da rua*, não há referência às serestas. O texto referente às serenatas trata do surgimento e desenvolvimento destas e faz referência aos seresteiros que cantavam modinhas nos salões nobres, como também dos trovadores de rua, dos principais centros urbanos do século XX: Salvador e Rio de Janeiro.

Essa distinção, como aponta Magno (2015), se convencionou entre os agentes do ‘movimento seresteiro’¹⁵ de Conservatória a partir de uma palestra em 1988, em Conservatória, ministrada pelo radialista, pesquisador e compositor Paulo Tapajós (1913-1990). Ele assim designou: “A serenata é um concerto ao sereno. Esse mesmo tipo de concerto dentro de casa era o sarau. [...] A seresta é uma mistura do sarau com a serenata” (Magno, op. cit., p. 21). Serenata deriva “do latim *serenus*, que tanto podia querer dizer céu sem nuvens, quanto calma e tranquilidade” (Tinhorão, 2005, p.13). Daí resultou os nomes seresteiros, serenateiros, serenatistas e sereneiros, para intitular os cantores de modinhas (idem. p. 14). Assim, a serenata é a manifestação que ocorre nas ruas, com um seresteiro ou um grupo de seresteiros, em geral tocando violão e cantando canções românticas.

Já a seresta é um termo moderno, que se refere às cantorias realizadas em ambientes fechados: salões de clubes, hotéis, pousadas, bares, restaurantes – e pode exibir músicas com ritmos mais rápidos, como sambas-canções. Sendo realizadas em locais que não necessita de locomoção, possibilita o uso de instrumento musicais maiores e até amplificação sonora.

¹⁵ O grupo dos serenateiros se autodenomina como um movimento cultural. Em diversas entrevistas identifiquei o uso desse termo. “Mas quando eles (irmãos Freitas) chegaram aqui já encontraram esse movimento”. “O movimento não mudou com a morte dos irmãos...”.

Em algumas pesquisas e trabalhos o termo *serenateiro* serve para designar os atores das serenatas do ‘movimento seresteiro’, distinguindo-os de outros seresteiros existentes no local, que se apresentam em outras manifestações e estabelecimentos privados:

“... a palavra *serenateiro* é pouco pronunciada no cotidiano do movimento, mas vem sendo usada nesta documentação para caracterizar a distinção entre aqueles que apenas participam de reuniões musicais diversas do tipo ‘seresta’ ou ‘sarau’, seja na Casa da Cultura de Conservatória ou em outros espaços, e aqueles que vão às ruas fazer as serenatas”¹⁶.

O uso desse termo, especificamente para os seresteiros do *Movimento de Seresteiros de Conservatória*, deixa clara a diferenciação impositiva de se conceber como manifestação identitária local. Pois, mesmo com essas distinções, é comum chamar as serenatas de serestas e vice-versa, em outros locais, como por exemplo, Diamantina – MG, onde são chamadas *Vesperatas* e seu ritual se apresenta de forma invertida, isto é, os seresteiros se posicionam em sacadas e o cortejo é dos turistas que passam em baixo. E, em São Paulo, quando em geral as apresentações são realizadas por profissional contratados, atendendo pedidos de enamorados e para homenagear pessoas queridas.

O trato e a aceitação dos habitantes de Conservatória a essa expressão musical, procurando manter a forma antiga, foi, possivelmente, o que trouxe a distinção de outras cidades do país.

2.2 – O surgimento das serenatas em Conservatória

A partir das narrativas dos seresteiros e mesmo de alguns interlocutores, não integrantes do movimento seresteiro, pude apreender algumas histórias e mitos criados para contar o surgimento das serenatas em Conservatória. Todas são historicamente localizadas no período da cafeicultura, no Vale do Café, período em que a região tinha grande relevância econômica para o Estado do Rio de Janeiro. Os mitos constroem assim uma continuidade entre o presente e esse passado.

Entre as versões sobre esse surgimento, a que possui uma temporalidade mais longa, conta da influência da corte, que levou professores de música para ensinar aos filhos de barões do café. E, ocorreu semelhante ao padrão de difusão ocorrido na Europa, ou seja: as modinhas cantadas dentro dos salões de fazendas e casarões da nobreza, foram ganhando as ruas do vilarejo.

¹⁶ Dossiê enviado ao IPHAN em fevereiro/1017.

Neste período, Valença era uma das cidades de maior produção de café, e os barões chamavam professores de música clássica, principalmente piano e violino, que eram os instrumentos mais usados na época, para ensinar as filhas. Esses músicos, hospedados no vilarejo, em noites de com lua se dirigiam à Praça da Matriz para tocarem canções românticas, por vezes, para pretendidas namoradas. Nesse espaço a plateia se ampliava, permitindo as pessoas do povo e também os fazendeiros e suas famílias assistirem. Outra explicação é a de que o distrito era caminho de passagem de escoamento da safra produzida na região e em Minas Gerais; assim, os tropeiros que por ali passavam e pousavam, à noite, se reuniam para tocar suas violas e vilões cantando modinhas. Aos poucos se popularizaram.

Outra possibilidade, ou fator de consolidação, foi o processo ao qual Magno (2015) chamou de “prática popular abrangente e anônima”, referindo-se aos estudos do historiador Noronha Santos sobre o desenvolvimento urbano brasileiro. No século XIX, pode se entrever a “existência direta entre o processo de urbanização e o aparecimento dos cantores de serenatas” (Magno, 2015, p. 17). Conservatória se englobou neste processo ao fazer parte da expansão da Rede Ferroviária, em 1883, quando foi inaugurada sua estação.

Um dos interlocutores acrescentou uma informação complementar a esse processo. Segundo ele, o uso do trem para escoamento da produção de café ou leite, contribuiu de forma significativa. Os músicos que iam tocar nos saraus das fazendas, retornavam para o vilarejo no final da noite, para pegar o trem. Como este só passava horas depois, eles ficavam pelas ruas ensaiando e fazendo cortejo às moças, até a partida do trem.

“Era o momento que ele [músico] tinha para ensaiar. Então ele começava a ensaiar pelas esquinas e pelas praças. Ao mesmo tempo, nesses saraus conhecia as moças, e já começava o galanteio ali, [...] E ele ia como ‘[es]tô[u] ensaiando’, mas[es]tava na janela da moça. Daí surgiu essa ideia da serenata”. (Entrevista concedida em 26/01/2018)

Com o tempo formaram grupos, incluindo alguns moradores, a percorrer as ruas em cantorias, não somente para passar o tempo, mas também para cortejar as moças. Isso de forma bem esporádica. A partir de relatos de antigos moradores, ficou estabelecido o ano de 1878 como o marco inicial das serenatas no local (Magno, 2015); semelhante às cantorias dos trovadores antigos: cantores românticos noturnos com o “propósito de fazer-se ouvir por amadas inacessíveis...” (Tinhão, 2005). A data, efetivamente, foi firmada a partir de uma citação no *Almanach Laemmert*, sobre a presença de André Smith e Venâncio Rocha. Esses foram os primeiros músicos a irem para a região ensinar música às filhas dos barões do café.

Instituiu-se essa data como marca histórica das serenatas em Conservatória, independente da presença de tropeiros e suas cantorias décadas antes.

Seja qual for a versão mais verossímil, o fato é que as serenatas se firmaram nas noites de Conservatória e aos poucos esses seresteiros construíram uma manifestação musical, que se tornou um marco cultural e identitário na região. Um novo contexto foi inventado, pela associação de vários elementos simbólicos que se relacionam entre si: palavras, imagens, gestos, paisagem, etc. (Wagner, 2017). Desse contexto outros contextos foram inventados e articulados, formando um contexto maior, que se reinventa com novas situações, ressignificando antigos elementos.

O relato acima mostra a construção inicial dessas manifestações, com base em relatos propagados nas narrativas dos antigos moradores. Mas, iremos perceber outras construções que tiveram início no meado século XX, com o ingresso e participação de dois irmãos no grupo de seresteiro lá existente.

2.3 – A influência dos irmãos Freitas

Os irmãos em questão eram: Joubert Cortines de Freitas (1921-2016) e José Borges de Freitas Neto (1922-2002), idealizadores e construtores do atual movimento dos seresteiros de Conservatória. Eles estiveram em Conservatória pela primeira vez em 1938, ainda adolescentes, mas já se incorporaram a um pequeno grupo seresteiros, que se reuniam na casa de um deles – Emérito Silva (1911-1986), conhecido como *Merito*. Na segunda metade da década de 50, o pai, funcionário da rede ferroviária foi transferido para lá e família se estabeleceu, passando a se integrar à comunidade (Magno, 2015). O trabalho dos dois irmãos, junto ao grupo e a comunidade, elaborando práticas rituais novas, criando canções e poesias, direcionou para a conquista da liderança do grupo. A principal realização foi a organização e sistematização das práticas. Ou seja, se reinventou através do “processo de formalização e ritualização” (Hobsbawm, 1984).

Alguns relatos que obtive apontam que os irmãos não eram moradores fixos, mas que estavam constantemente presentes nos finais de semana, liderando o movimento. Uma prática que, com o passar do tempo se tornou constante de muitos serenateiros. Atualmente a maioria do grupo reside em outras cidades e vão com regularidade atuar nas manifestações.

A vida profissional dos irmãos fez com que por algum tempo alugassem casas no vilarejo, e só posteriormente comprassem imóveis próprios. Joubert era professor de

Matemática no Município do Rio de Janeiro e José Borges, formado em advocacia, era funcionário do Ministério do Trabalho lotado em São Paulo. Mesmo com a distância estavam presentes constantemente em Conservatória e desenvolveram as habilidades de fazer poesias e canções.

No final da década de 1960, José Borges adquiriu a casa então alugada, na Rua Oswaldo Fonseca, 99. Nesta casa, posta à disposição pelo proprietário, se promoviam encontros dos seresteiros, moradores e turistas, para “guardar lembranças de músicas de tempos passados, pela rua”. (Joubert e José Borges). Surgiu então o *Museu da Seresta e Serenata*, inicialmente *Museu da Seresta*. Magno explica que “O nome ‘museu’ teria começado com uma brincadeira, como contou Adilon Alves Raposo¹⁷. Era a forma carinhosa como os filhos e sobrinhos dos ‘coroas’, que ali se reuniam, chamavam a casa, numa referência a faixa etária de seus frequentadores” (Magno, 2015, p. 37).

O nome que começou como brincadeira acabou instituído, não de forma jurídica, mas pelas “práticas que o caracterizava como tal, considerando a definição do Departamento de Museus e Centros Culturais – IPHAN/Minc” (idem, p.36). (anexo 3)

Além das práticas musicais realizadas, o Museu foi recebendo diversos elementos que acabaram compondo um considerável acervo material, como escreve Magno:

“As matérias em jornais, revistas, fotos de visita de artistas, intelectuais e autoridades, motivos de orgulho para os irmãos, demais seresteiros e Comunidade, começaram a decorar as paredes da primeira sala. Mais presentes foram chegando (livros, quadros, discos, etc), [...] e ocupando os dois outros cômodos, ‘expulsando’ seus moradores” (idem, p.37).

Cada irmão tinha uma atribuição no direcionamento das atividades do Museu. Por morar em São Paulo, José Borges não podia estar sempre em Conservatória, mas, com grande conhecimento intelectual e influência no meio jornalístico, atuava como divulgador das serestas e serenatas, bem como de Conservatória; era uma espécie de “relações públicas”. Joubert, por ter maior disponibilidade, ficou com a atribuição de cuidar do Museu, conduzir as serestas e serenatas, organizar e armazenar o acervo do Museu.

Um entrevistado definiu assim os irmãos, “o Zé Borges era a cabeça do movimento e o Joubert era o coração, ...”. Joubert era o elemento de maior carisma do grupo, “aglutinador”, sempre aberto a conversas e atendimento aos seresteiros e moradores de Conservatória.

José Borges, como “cabeça”, foi o mentor de projetos para divulgação e preservação das serenatas. O principal projeto por ele idealizado, em 1958 e acolhido pelo grupo, foi

¹⁷ Adilon Alves Raposo é conservatoriano, um dos antigos seresteiros, que fez parte do movimento até o fechamento do Museu em 2009.

“*Conservatória, Em Cada Casa Uma Canção*”. A proposta consistia em confeccionar doze placas com nome de músicas e seus compositores; depois, afixadas em esquinas e locais de maior visibilidade. Deveria ser músicas “que estavam na alma lírica do lugar, naquele momento.” (Sr. Pedro).

Embora se imagine que a escolha das casas tivesse como critério ser residência de moradores ilustres ou de seresteiros, não foi essa a ideia inicial. Pesquisando sobre a quem pertencia as casas em que foram afixadas as placas, soube que o critério para essa colocação era apenas de serem locais estratégicos que ficasse manifesto o projeto, ou seja, a visibilidade do projeto. Tanto assim que o nome inicial do projeto era “*Conservatória: em cada esquina uma canção*”. Outro interlocutor relatou que algumas famílias onde foram colocadas essas primeiras placas não tinham nenhuma relação com o movimento, nem mesmo participação esporádica.

De acordo com os relatos de alguns entrevistados, “a comunidade ficou encantada, acolheu a ideia. Todos queriam uma plaquinha na sua casa”. O projeto “se expandiu [...] depois, e então terminou com 403 placas, sem repetição de música; todas músicas brasileiras românticas” A intenção do projeto era: “preservar as canções de amor brasileiras cantadas em serenata, [e,] “ que estão consagradas nas serenatas do lugar, e/ou têm um significado histórico-sentimental na vida do morador”. (Joubert e José Borges)¹⁸.

Observa-se aqui a construção de afinidade entre os moradores e os seresteiros, através da liderança dos irmãos. Além de adquirir prestígio e influência na comunidade, e por que não dizer, de autoridade. Na inauguração das placas, marcadamente ritualística, o oficiante era o Joubert, quem descerrava a placa, constituindo assim uma relação de *status* e superioridade, inerente aos rituais.

¹⁸ Itens reproduzidos do Regulamento para colocação das placas do projeto “Em Cada Casa uma Canção, no nexo 4.

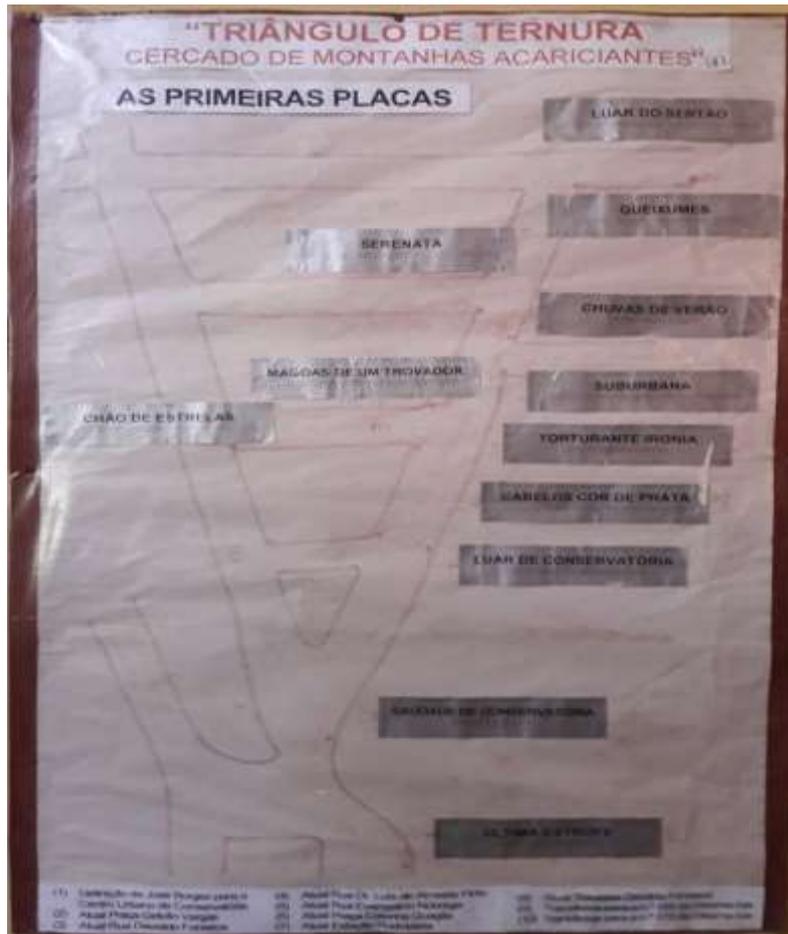


Figura 8 - Primeiro esboço do centro do distrito, situando as primeiras doze placas afixadas nas casas.

Conforme se observa na figura 8, o registro da colocação das primeiras doze placas se operou no formato de esboço de mapa, confeccionado pelos irmãos. No esboço, observamos a expressão criada por José Borges designando o centro do distrito: “Triângulo de Ternura, cercado de montanhas acariciantes”. Mais um exemplo do uso simbólico da natureza na construção do imaginário dos seresteiros. Depreende-se ainda que as primeiras placas, sendo parte do projeto original, adquiriram um valor maior em relação às posteriores.

Para a inauguração da placa era oficializado um ritual, que no início eram “realizadas de madrugada com o consentimento do morador, sem dia e hora marcados, durante serenata comum, onde se canta a música escolhida” (José Borges)¹⁹. Mesmo sem informações precisas, acredito que o ritual, sem hora marcada, tenha sido para as primeiras placas, sendo posteriormente marcado com o morador.

Nos relatos sobre como esse ritual era realizado, me foi dito que após as serestas, os seresteiros saíam do *Museu da Seresta e da Serenata* e se conduziam em procissão, cantando

¹⁹ Freitas Neto, José Borges de. Textos produzidos possivelmente na década de 1990. Disponível no Acervo do Museu da Seresta e Serenata, na Casa da Cultura de Conservatória.

em serenata, até a residência onde a placa seria fixada. Lá chegando, cantavam a canção escolhida, o oficiante subia uma escada, com uma boina que o caracterizava, descerrava a placa e munido de um martelinho “destinado exclusivamente a este fim”, “batizava” a placa com toques ritualísticos. Após o ritual o morador oferecia um lanche aos seresteiros e convidados como forma de agradecimento.

A citação sobre a boina na descrição do ritual poderia não ter relevância no primeiro momento. Entretanto, ouvi uma referência mostrando tanta ênfase na caracterização que percebi neste objeto o simbolismo na performance encenada por Joubert. Utilizando os termos de Susan Pearce (1994), a boina funcionou “como uma entidade portadora de mensagens”. O martelo, liberto do uso prático passou a ter “utilização simbólica” como objeto ritualístico. A boina como o martelo são signos da “construção social que os membros do grupo podem reconhecer e entender”. As percepções sobre esses dois objetos passaram a fazer parte da imaginação dos seresteiros que participaram dos rituais, como um fluxo de relações e são transmitidos aos sucessores. Estes objetos, antes significantes, passaram a serem significados; são experiências do ritual “incluindo as suas lembranças físicas [que] torna-se parte da consciência coletiva” (Pearce, 1994; Hobsbawm, 1984).

O Sr. Pedro também relatou uma cerimônia da qual participou emocionado com presença dos autores da música escolhida.

“‘Cantiga por Luciana’, de Paulinho Tapajós e Edmundo Souto. A inauguração dessa placa foi a mais emocionante pra mim, porque estiveram presentes os autores [...]. Aí estiveram os compositores Paulinho Tapajós e Edmundo Souto, a música foi interpretada pela tia da Luciana, Beth Carvalho, e também a Luciana, razão dessa canção existir”. (Sr. Pedro)



Figuras 9A e 9B - Placas do projeto "Conservatória, Em Toda Casa uma Canção".

Como advogado, José Borges estabeleceu um regulamento (anexo 4), a posteriori (2001), para a colocação das placas. A escolha da música cabia ao morador, entretanto, não poderia haver repetição, embora numa mesma residência pudesse ter mais de uma placa. Ao museu cabia o registro e controle das placas e ao morador a preservação e devolução da placa caso este mudasse de Conservatória ou não tivesse mais interesse em mantê-la (Magno, 2015, p.44). Esta última regra nem sempre foi respeitada, algumas placas já foram retiradas pelos moradores e não foram devolvidas, mas a grande maioria permanece na fachada das casas. O projeto encerrou em 2003, ano após falecimento de seu mentor José Borges. Houve pedidos para serem colocadas novas placas, mas por decisão da viúva e anuência do irmão e seresteiros, essa possibilidade foi negada. Em conversa recente com Sr. Angelo fui informada que há expectativa de haver reinauguração ou uma ‘renovação’ de algumas placas. Uma delas no extinto “Museu da Seresta e Serenata”, pois a casa foi comprada recentemente e reformada. E há interesse da nova proprietária em fixar uma das três placas que lá estavam expostas. As outras se perderam durante o período em que ficou fechado. Nesse caso ou na condição de mudança de endereço, o proprietário pode solicitar uma reinauguração.

O Sr. Angelo me expôs sua explicação para finalização do projeto.

“Olha porque ele (projeto) terminou. Porque as músicas já tinham sido todas abrangidas. Naquele período eles (Irmãos Freitas) fizeram a seleção de 150 músicas, o projeto foi para 403 placas. Mas por que? Porque no final estavam colocando músicas mais atuais, compositor que chegava aqui: ‘eu quero minha música’, aí botava. [...] aí todo mundo queria botar sua composição [...]. Aí houve por bem, na época, o pessoal, a Marlene, o pessoal que coordenava esse assunto, ..., Joubert ainda estava vivo, resolveram encerrar em homenagem ao irmão, que tinha falecido no ano anterior [...] (o projeto) já tinha atingido seu objetivo”. “Esse projeto, eu acho que não deve abrir. Eu tenho uma filosofia: o ciclo acabou, não tem fazer de novo, tem que abrir outro. (Sr. Angelo)

Conforme a explicação, compreendi que o projeto iniciou com a coleção de algumas músicas “consagradas” não somente para evidenciar o movimento dos seresteiros, mas também para consolidar a liderança dos irmãos no grupo e formar elos com os moradores. Com a expressiva aceitação houve a ampliação de inauguração de novas placas, solicitadas pelos moradores. Com o tempo, a propagação e a exposição do projeto oportunizou a novos compositores, junto com os moradores, se fazerem lembrados e ter notoriedade através das placas, se não nacionalmente, ao menos em Conservatória. Acredito que para não haver uma quebra na construção da empatia com a comunidade, o projeto foi se mantendo mesmo com “tensões e impasses a serem resolvidos” (Wagner, 2017). Um ‘ciclo’ parece ter se ‘fechado’

com o falecimento de José Borges, a quem o irmão afirmava ser o único idealizador do projeto.

Roy Wagner (2017) descreve esse tipo de construção como invenção de um “contexto simbólico”, onde “Todo pensamento, ação, interação, percepção e motivação humana pode ser entendida como uma função [...] lançando mão das associações contextuais dos elementos simbólicos”. (Wagner, 2017, p.76). Ele também expõe o caráter dialético das invenções culturais, quando há o “esgotamento dos símbolos” e “no processo de usá-los”, necessitando forjar outras articulações simbólicas (2017, p. 97). O projeto ‘*Em toda casa uma canção*’ fechou seu ‘ciclo’, enquanto ritual complementar ao ritual das serenatas, para se reinventar nas narrativas dos atuais seresteiros, ganhando novo significado. Agora, se trata de um elemento do contexto simbólico na reconstrução do movimento seresteiro, que se processou após o falecimento de José Borges e posteriormente (2016) de Joubert. Como evidencia a narrativa, a decisão de encerrar o projeto, foi uma decisão coletiva, embora o peso maior estivesse na posição da viúva. É citado também o desejo dos irmãos, que controlavam todo o movimento, de encerrar o projeto. Diante da ausência do mentor, a decisão foi facilitada, gerando duas situações conflitantes. A primeira, já citada, foi a apropriação do projeto e do nome dos irmãos enaltecidos como mentores, sendo ressignificados enquanto elementos de reconstrução do movimento. A segunda, a disputa pela liderança do Movimento seresteiro.

Seguindo as formulações de Baudrillard, encontramos nesse projeto uma série colecionável que são as músicas reificadas em formato de placas, cada uma com sua singularidade e que porta mensagens específicas na relação com cada espectador. Seu “possuidor” se vê representado na placa, pois esta funciona, num sentido estrito, como um espelho, onde “as imagens que devolve podem apenas se suceder sem se contradizer... pois não emite imagens reais, mas aquelas desejadas”. Ele se satisfaz nessa posse quando o valor, mesmo simbólico, pode frustrar outras pessoas que não a possuem (Baudrillard, 1994). Ou ainda, como expõe Pomian (1984, p.54), “o fato de as possuir confere prestígio, enquanto testemunham o gosto de quem as adquiriu, ...”.

Ainda que músicas e placas não constituam coleções no sentido descrito por Pomian (1984, p. 53), como objetos retidos em coleções particulares ou de museus, e por não terem um único possuidor, podemos lhes atribuir essa designação por serem signos que remetem a significações e experiências pessoais tanto quanto qualquer objeto de apreciação particular ou

pública. Cada placa é um símbolo dentro dessa série da coleção, e cada morador visto como possuidor simbólico da música escolhida.

Na liderança efetuada pelos irmãos podemos incluir o encargo de seleção e escolha das músicas que poderiam ser executadas, uma espécie de ‘curadoria’ musical e poética. A partir dessa escolha foram elaborados libretos²⁰ que apresentam “a quase totalidade do repertório” das músicas destinadas à apresentação das serenatas. (Magno, 2015).

Em 1996, observando alguns comportamentos não condizentes com as práticas apoiadas pelos irmãos, como apresentação de alguns integrantes do movimento fora do Museu e da Serenata, se elaborou um texto denominado *Características Essenciais*²¹. Estas características, expostas abaixo, foram redigidas por um amigo do movimento, João de Andrade, seguindo indicações de José Borges. A existência destas normatizou a participação de seresteiros no grupo. São normas sociais não oficializadas; sem estatuto jurídico, nem contratos. Posteriormente o texto ficou conhecido por “*Estatuto dos seresteiros*”.

- 1. O Museu da Seresta, criação dos irmãos José Borges e Joubert de Freitas, é mantido sem ajuda financeira de políticos e empresários;**
- 2. O Museu não reivindica nem aceita colaboração financeira, não compra e não vende nada;**
3. O Museu se propõe a preservar a memória da Música de Serenata, cantando pela rua, e do projeto “*Em Toda Casa uma Canção*”;
4. O Museu não tem representantes, nem vínculos políticos ou comerciais, admitindo solicitações dentro dos parâmetros do seu comportamento;
5. O Museu serve como ponto de encontro dos que cantam, tocam ou gostam de ouvir música de serenata;
6. O Museu não é casa de espetáculo e está aberto a todos os que cultuam a música popular brasileira, não importando se profissional ou amador, voz bonita ou não;
7. O Museu espera dos frequentadores a civilidade de um verdadeiro seresteiro: educação, disciplina, compreensão e nenhuma bebida alcoólica. (grifos meus)

O destaque para os números 1 e 2, foi por serem menções constantemente frisadas nas duas manifestações como afirmação da não vinculação com investimentos, incentivos ou parcerias comerciais ou políticas. Ou seja, quando organizaram e sistematizaram o movimento seresteiro, os irmãos empenharam-se em reivindicar autonomia, se abstendo de qualquer

²⁰ Conservatória – Canções eternizadas Volumes I e II, disponível em: www.seresteiros.com.br.

²¹ Este texto encontra-se emoldurado e exposto na Casa da Cultura de Conservatória.

compromisso com essas áreas, ou qualquer outra. Além de deixar explícita a existência de coordenação e liderança no grupo. O argumento para tal prática era o de “inibir ações como as adotadas por aquele grupo de participantes que, além de realizar serestas nas dependências de um hotel, também aceitava convites para apresentações fora de Conservatória, o que fugia à proposta dos irmãos” (Magno, 2015, p. 39).

É possível observar nessas características um discurso de controle e poder que se estabelece da própria condição dos líderes serem proprietários do ‘Museu’. Os irmãos criaram um conjunto de normas morais determinando comportamentos para todos que desejassem participar das atividades do movimento. Destaco ainda, como mais um exemplo deste controle o item 7, no que diz respeito ao uso de bebidas alcólicas, pois ouvi algumas vezes crítica veementes a essa prática. Em concordância com os estudos de Bitter (2008) sobre o uso de bebida alcólica, acredito que a concepção dos irmãos, transmitida aos seresteiros, é de que seja “um elemento extremamente corrosivo das relações sociais”, atuando como “componente simbolicamente poluente”, não compatível com as práticas desenvolvidas pelos seresteiros.

É comum ouvir dos seresteiros que conheceram os irmãos e participam do movimento qualifica-los como: bem feitos, ídolos, heróis e até “santos”. Um enaltecimento pelo idealismo e investimento na construção e preservação destas expressões musicais. Mas, também encontramos narrativas de insatisfação de seresteiros que tiveram que sair do grupo por desejarem seguir uma carreira profissional e não poder, se quisessem permanecer como “seresteiros de Conservatória”. Um critério, até hoje respeitado, mas que causou divergências é o de utilização desse termo – ‘seresteiro de Conservatória’. Para os idealistas do movimento, o integrante “Não está impedido de apresentar-se fora de Conservatória desde que não vincule sua apresentação ao Movimento ou ao nome do Museu”.²²

Assim, infere-se dessa regra a demarcação nítida do espaço do movimento, no qual são pertinentes amadores e leigos, sem qualificação ou formação. Espaço que se afirma no que eles expõem: “os seresteiros não ensaiam, sequer são profissionais” (Sr. Angelo). A apresentação de um músico ou cantor, como referido no início do trabalho, é totalmente possível. Mas, ser integrante do grupo esbarra nos critérios estabelecidos dos irmãos. Tanto quanto os profissionais, as músicas que não estejam dentro do padrão estabelecido, de ser antiga, brasileira e romântica não podem fazer parte do repertório.

²² Item que compõe o regulamento do Museu e seus integrantes.

Esse “Estatuto”, entretanto, não teve êxito satisfatório, o que tornou necessário um regulamento mais criterioso, fazendo com que a participação dos seresteiros membros do movimento fosse condizente com a proposta do grupo estabelecido. O regulamento foi elaborado em 2001, com a colaboração da mesma pessoa responsável por elaborar o dossiê para o IPHAN, secretariando José Borges. Nele se encontra, além das características, uma classificação especificando integrantes (integrante de cena e integrante de apoio), participantes e visitantes; que pode ser constatada no anexo 5.

Com os irmãos tendo a liderança do movimento, a seresta era realizada na casa de José Borges, posteriormente transformada em Museu, e dali eles se dirigiam até a Travessa Geralda Fonseca, distante apenas uns 20 metros, para iniciarem as serenatas. Em 2002, José Borges, após um acidente ficou hospitalizado vindo a falecer depois de alguns meses. Joubert e a viúva, assumiram a responsabilidade de dar prosseguimento aos trabalhos e apresentações de serestas e serenatas.

2.4 – O fechamento do Museu da Seresta e da Serenata

O falecimento de José Borges constitui outro período de mudança substancial na história das serestas e serenatas de Conservatória. Embora muitos presumissem que Joubert, líder reconhecido tanto quanto o irmão, conseguisse dar prosseguimento a proposta de José Borges em manter sua residência como local de encontros dos seresteiros, não foi o que ocorreu. Aos poucos, mudanças foram sendo feitas pela viúva, em relação principalmente ao Museu, trazendo consequências para todo o movimento dos seresteiros.

Conforme relatos e documentos, se iniciou um enaltecimento à José Borges, por parte da viúva, como fosse ele o único detentor das idéias e líder do movimento. Um desses feitos foi a confecção de uma estátua em sua homenagem, posta na Travessa Geralda Fonseca, de onde saem as serenatas. A homenagem não foi contestada, mas sim a forma da exposição da placa de identificação, como mostra a foto abaixo.



Figura 10 - Homenagem a José Borges

Ao contrário da construção das manifestações que se processou coletivamente sob liderança dos irmãos, a homenagem não foi compactuada nem com seu irmão, nem com os companheiros seresteiros. Sendo meritória a homenagem, não foi muito questionada pela comunidade. O mesmo não aconteceu quando a viúva, resolveu trocar o nome do Museu. Para exemplificar a indignação que se estabeleceu, transcrevo um trecho da crítica de autoria da Sra. Deolinda Saraiva, na época, colunista do Jornal Local (Valença)²³.

“Há quase dois meses, sem qualquer aviso ou consulta pública, o nome do Museu da Seresta foi apagado e em seu lugar surgiu Espaço José Borges.

Sem desmerecer a memória do nosso saudoso menestrel é importante lembrar que o Museu da Seresta foi criado por ele e por Joubert, seu irmão, que ainda está vivo e também merece todo o nosso respeito pelo trabalho dedicado às serestas e serenatas há mais de 70 anos.

Mesmo sendo um imóvel de propriedade particular, pertencente à viúva de José Borges, ali está a memória de várias fases do movimento seresteiro de Conservatória, inclusive com fotos e dados anteriores à chegada dos irmãos à cidade. O único lugar do mundo onde havia um Museu da Seresta era Conservatória”.

Posteriormente houve outras modificações de nome, sempre incluindo apenas o nome de José Borges: Espaço Cultural José Borges e Instituto José Borges de Freitas Neto. Com essas divergências integrantes do movimento deixaram de participar das serestas, mantendo apenas a ida para as serenatas. Outro fato que se ressalta do enaltecimento à José Borges foi a

²³ O texto me foi entregue digitado, sem data.

colocação de seu nome numa das salas da Casa da Cultura, onde hoje são realizadas as serestas, ainda no tempo de funcionamento do ‘Museu’²⁴.

Após muitas divergências, a viúva, se sentindo afrontada por pessoas do local e até atacada pela mídia, fez publicar, em agosto de 2009, uma ‘Carta Aberta aos Cidadãos de Conservatória’ (Anexo 6), redigida por seu advogado, repudiando tais atitudes. Desta carta destaco dois pontos. O primeiro diz respeito à denominação criada para a “propriedade que, por força do hábito, erradamente, convencionou-se chamar de museu”, e que por não ter “inscrição no INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN), não há como a propriedade receber, nem usar a denominação de museu,...”. O segundo se refere à subjetiva reiteração de José Borges como principal articulador das idéias do movimento, e único responsável pelo custeio do Museu e da execução dos projetos por ele elaborados. Assim diz:

“O sonho cresceu e, com o correr dos anos, a singela ideia de JOSÉ BORGES e, posteriormente JOUBERT, ganhou forma, fama, e até mesmo um acervo particular, os encontros musicais disseminaram-se pela cidade, JOSÉ BORGES, num projeto de sua autoria e com recursos próprios, distribuiu 403 (quatrocentos e três) placas com letras de músicas, por diversos endereços da cidade”.

A leitura dessas divergências aponta para a dicotomia público e privado. Quando vivo, José Borges respondia por seu idealismo de preservação de uma tradição musical, liderava e podia manter o local; dele fazendo o que quisesse. O Museu era um espaço privado, com significação e entendimento de espaço público. De acordo com relatos de dois entrevistados, ele tinha uma proposta de tornar a casa em uma fundação, mas seu falecimento levou na direção do que a casa era realmente, uma propriedade privada. Como tal, a proprietária tinha condições de aceitar ou não dar continuidade ao idealismo do falecido marido.

No final de 2009, a viúva conseguiu um laudo pericial declarando a existência de problemas na estrutura da casa, apresentando riscos aos frequentadores. Assim, o Museu da Seresta e da Serenata, como continuou a ser chamado pela comunidade conservatoriense, encerrou as atividades, sendo a maior parte de seu acervo doado à Casa da Cultura de Conservatória.

Outros problemas vieram com a morte de José Borges, em 2004, Joubert, com problemas de saúde ficou impossibilitado de atuar como antes, e se afastou das atividades.

²⁴ Passo a utilizar a denominação ‘Museu’ entre aspas, por não ter conhecimento de qual nome e em que período tinha outras denominações.

Sem a liderança forte de José Borges, e a dificuldade de Joubert em estar dirigindo o ‘Museu’, algumas regras do ‘Estatuto’ começaram a ser “‘flexibilizadas’, por alguns membros do grupo de seresteiros (Magno, 2015, p. 41)”. Estes começaram a se apresentar em locais fora de Conservatória²⁵, e até mesmo ter vínculos econômicos em algumas apresentações.

Magno apresenta que a postura dos irmãos em não permitir apresentação em outros locais era uma forma de preservação do patrimônio das serenatas. E, que da forma como elas são apresentadas e sua regularidade, junto com a ambientação é o que faz ser um Patrimônio Cultural. Também porque a oportunidade de um grupo se apresentar fora da localidade, profissionalmente ou não, dá entendimento de um status diferenciado que permite ganhos financeiros (Magno, 2015).

Os irmãos Freitas ao aderirem à manifestação das serestas e serenatas, já existentes em Conservatória, ajudaram a construir as noções de patrimônio e preservação destas. Aos poucos, o ponto central dos discursos dos agentes atuais passou a ser o da conservação das canções românticas antigas, a memória dos cancioneiros e seresteiros de outrora. Podemos acrescentar também uma busca de preservação das personas dos irmãos Freitas e do Museu da Seresta e da Serenata. Como não houve a possibilidade de preservação do Museu da Serenata, existe o sentimento de perda e destruição, que contribuem para novas formulações de mitos e narrativas em torno das serenatas. (Hartog, 2013)

O fechamento do ‘Museu’ não encerrou as atividades do movimento seresteiro, as reuniões passaram a serem desenvolvidas na Casa da Cultura e as serenatas continuaram saindo do mesmo local de quando existia o Museu. Uma nova reformulação das práticas, com novas disputas e ressignificações.

2.5 – A Casa da Cultura

Situada na Rua Monsenhor Paschoal Librelloto (lateral direita da Igreja Matriz), a Casa da Cultura é uma edificação em estilo neoclássico, construída entre 1820 e 1830, pelo Sr. Francisco de Leite Ribeiro, abastado fazendeiro do distrito. A casa ficou de herança para sua filha, casada com o fidalgo José Ribeiro Carvalho, que a reformou e colocou o monograma J.R.C., ainda visível na fachada. Após o falecimento de José Ribeiro, em 1896, a residência passou por outras famílias, até ser comprada pelo pároco do distrito. Tempos

²⁵ Em setembro de 2007 se apresentaram no Teatro Trianon em Campos (RJ), e em outubro de 2008 no Teatro Casa Grande no Rio de Janeiro (RJ) (Magno, 2015).

depois vendeu para o Estado, que transformou em Reformatório Estadual. A partir daí funcionou como Escola Reformatória do *SAM – Serviço de Assistência a Menores, FIA - Fundação da Infância e da Adolescência* e *FUNABEM - Fundação Nacional de Bem estar do Menor*. Em 1993, se tornou “*Fundação Casa da Cultura de Conservatória*”. Depois, por sugestão do radialista, compositor e músico Paulo Tapajós²⁶, em 1996, a entidade passou a se chamar “*Associação Casa da Cultura de Conservatória*”. Atualmente, o casarão pertence ao Estado, em comodato com o Município de Valença, cedido à *Associação Casa da Cultura de Conservatória*, presidida pelo dono de um dos grandes hotéis da região.

O casarão, por sua importância histórica e arquitetônica, foi tombado em 25 de setembro 2001, com a Lei 1471/87. E, pela relevância dos trabalhos, de cunho cultural e artístico, ali realizados, foi reconhecido pelo Município de Valença como espaço de utilidade pública (Lei Municipal nº 1927/2001).

O casarão possui um andar superior e um porão²⁷. Para entrar na casa é necessário subir uma íngreme e larga escada de madeira. No topo existem acessos laterais para dois grandes salões que tem portas, janelas e piso de madeira maciça, possivelmente da época da sua construção. O salão da direita funciona como exposição de alguns quadros de pintores da região e de alguns objetos artísticos. Neste salão se encontram também, à direita uma saleta onde funciona a parte administrativa da Casa da Cultura; em frente, um espaço destinado a uma copa para funcionários e visitantes, e logo após, os sanitários. Ainda neste salão tem uma porta, à esquerda que acessa um espaço estreito e comprido que expõe em acervo de objetos da Casa da Cultura (máquinas de fotografia, de escrever, rádios antigos, gramofones, LPs, toca discos, livros, gravadores de fita K-7, etc.), e parte do acervo do extinto Museu da Seresta.

²⁶ Paulo Tapajós era assíduo frequentador de Conservatória. A Casa da cultura possui no acervo algumas de suas obras.

²⁷ A casa foi construída nos padrões arquitetônicos de um solar mineiro, que remete à época de ouro nas Minas Gerais, em que se construía um porão para colocar os escravos. Embora, contam os informantes, não teve tal destinação.



Figura 11 - Salão esquerdo da Casa da cultura, com exposição de objetos antigos e quadros de pintores da região.

No salão da esquerda (Salão José Borges) se realizam, semanalmente, as serestas, nas noites de sextas-feiras e sábados. Este espaço mede aproximadamente 6,0 m x 7,0 m, com uns 4,0 m de pé direito, no estilo colonial.

Como uma espécie de saudosismo e preservação da memória do Museu, nas altas paredes do salão foram afixados painéis e fotos, de forma bem semelhante a disposição antes existente no Museu da Seresta. São reportagens, fotos antigas, faixas com parte de poesias ou músicas, pinturas em cartolinas, poesias e canções sobrepostas numa folha de isopor com molduras de fitas laminadas. E também alguns objetos como antigas plaquinhas (do projeto “*Conservatória, Em Cada Casa Uma Canção*”) e um “violão” artesanal.



Figura 12 - Parte frontal onde são realizadas as serestas.

O maior objeto da sala é um piano de cauda que foi doado, e serve para alguns projetos musicais, como os ensaios do Coral de Conservatória; para aulas de canto e também pode ser usado nas serestas, caso alguém queira tocar. Compõe o ambiente, alguns bancos compridos de madeira e diversas cadeiras simples, “comerciais”, para acolher o público. Sobra um pequeno espaço na frente, aproximadamente, um metro e meio, destinado à apresentação dos seresteiros, e cerca de um metro na lateral, para passagem.

Até final de 2015, a outra parte do acervo do extinto Museu da Seresta, estava guardada em caixas numa sala da casa da Cultura. Até que o grupo dos seresteiros, com coordenação do Sr. Angelo, conseguiu com a administração municipal um espaço com três salas na rodoviária, reformada em 2016. O espaço foi denominado *Centro da Memória da Serenata de Conservatória*. A sala principal foi destinada à homenagem aos irmãos Freitas. As outras duas comportavam várias documentações e objetos diversos. Contudo, a dificuldade de manter o espaço aberto à comunidade e aos turistas e a solicitação da administração local para abrigar a administração local, fez com que o acervo retornasse à Casa da Cultura. Mas agora, esta disponibilizou uma pequena sala que fica à direita do salão onde ocorrem as serestas, deixando o acervo exposto ao público em mesas, prateleiras e nas paredes.

Percebendo as características do acervo em questão me atrevo dizer que se constitui em dois tipos: um que podemos chamar de documental, por ser composto de reportagens de jornais e revistas sobre Conservatória e o movimento dos seresteiros; álbuns de fotos, e fotos

avulsas, de seresteiros antigos, de serestas, de inauguração de placas, visitantes ilustres e autoridades; cartas de visitantes parabenizando as atividades realizadas pelos irmãos, poesias, músicas enaltecendo Conservatória e outros. O outro tipo são objetos na maioria recebidos de presente: livros sobre música, discos, quadros, placas das músicas possivelmente devolvidas, medalhas de homenagens, entre outros.

A particularidade deste acervo está em se tratar de objetos com significados referenciados à musicalidade das serestas e serenatas, como também por fazerem parte de experiências sensoriais que possibilitaram sua existência. Começou a ter forma a partir da interação de diversos indivíduos que se integraram à ambientação do museu, e não por uma escolha particular, individual.



Figura 13 - Parte do acervo exposto do Centro de Memória da Serenata de Conservatória.

Usando termos desenvolvidos por Johannes Fabian, efetivamente, este acervo, se configura mais como arquivo documental do que uma coleção. Numa coleção os objetos que a compõem “têm que estar em algum lugar antes de serem coletados” (Fabian, 2010). Aqui, estes objetos são, em grande maioria, documentos: registros, fotos, composições musicais e de poemas, reportagens, artigos. E não foram coletados, mas, recebidos ou mesmo “gerados a partir de registro de trocas comunicativas e/ou performances” (Fabian, 2010). E, embora estes não se constituam registros ou documentos elaborados por etnógrafos, se ajustam às características dos documentos etnográficos, pois: “objetos e documentos têm em comum o

fato de serem coisas e” podem ser considerados como “memória material”, pressupondo uma identidade construída historicamente. (Fabian, 2010).

A edificação da Casa da Cultura é emblemática e contribui para desenvolver memórias e narrativas que consolidam o imaginário coletivo de Conservatória. A própria estrutura física em estilo neoclássico - portas e janelas grandes de madeira, pedras no alpendre e molduras das janelas, piso de tábuas, pé direito alto, sancas - atua como uma espécie de transposição ao passado para os visitantes.

Na conjunção das apresentações das serestas e as exposições podemos explorar a Casa da Cultura como mais um exemplo no contexto conservatoriano, para entender o que Ingold (2012) chama de malha²⁸ (meshwork), ou teia. Cada elemento constituinte desse ambiente, na sua concepção ‘coisa’, é uma matéria, mas não uma matéria morta, mas que adquire vida à medida que “a vida dos habitantes (frequentadores) vai transbordando....(e) produzindo ecos de reverberação e padrões de luz e sombra característicos” (Ingold, 2012, p.40), a partir dos movimentos, ritmos e sentimentos produzidos nas atividades humanas, registrados no ambiente. Essas atividades formam “fluxos e contra fluxos serpenteando através ou entre, sem começo nem fim” e trazem as coisas à vida. (Ingold, 2012). Cada coisa, vista como um fio, conectada a outros fios, formando uma teia de relações, que podem colocar diversas condições de possibilidades de interação.

A Casa da Cultura supostamente tem a ambientação adequada para realização das serenatas. Tem uma boa localização, um espaço maior do que no Museu da Seresta e a antiguidade que contribui para evocar memórias, mesmo que de empréstimo à História. Entretanto, surgem alguns questionamentos em relação ao acesso de alguns turistas e integrantes do grupo de seresteiros. Como dito, o único acesso é por uma escada íngreme, que se torna um obstáculo para idosos e deficientes. Tive a oportunidade de presenciar a ida de uma cadeirante para assistir a serenata. Isso só se tornou possível com a ajuda de outros visitantes para carregá-la. O espaço também está pequeno para a quantidade de visitantes. Constantemente ficam pessoas em pé e para fora da sala, mesmo com a ampliação da sala onde fica o acervo do Museu. Outro inconveniente é a pouca divulgação de que seresta e serenatas são realizadas em locais diferentes. Várias pessoas deixam de ir por desconhecimento da sua realização na Casa da Cultura.

²⁸ Termo que Ingold toma de empréstimo da filosofia de Henri Lefebvre (1991).

Passo a descrever essas manifestações em seus locais de apresentação: na Casa da Cultura e nas ruas de Conservatória. Exponho o ritual e as características que cada uma desenvolve.

2.6 – Descrevendo as serestas e serenatas em Conservatória

2.6.1 – As serestas na Casa da Cultura.

Na imaginação do visitante que vai à Conservatória pela primeira vez e sem informações prévias, as duas manifestações se confundem como fosse uma coisa só. Esse equívoco pode ser entendido porque os integrantes do ‘movimento de seresteiros de Conservatória’ atuam nas duas²⁹. Elas ocorrem antes mesmo da criação do Museu da Seresta, quando os antigos seresteiros se reuniam na residência de um deles, para depois saírem pelas ruas em serenata.

Na Casa da Cultura as serestas se iniciam por volta das 20:00hs. Aos poucos vão chegando seresteiros e visitantes. Sem aguardar mais componentes, os integrantes que tocam os instrumentos, em geral violões, passam a dedilhar e cantarolar músicas. Passado alguns minutos um integrante dá as boas vindas. Este pode explicar algum detalhe sobre a seresta, da serenata, a diferença entre elas, o que é movimento seresteiro, etc. Pode ainda pedir para prosseguir a cantoria e só falar sobre essas coisas depois. Não há roteiro prévio de apresentação das informações a serem transmitidas.

Não existe o reconhecimento explícito de uma liderança no grupo, ou uma titulação, para quem passa as informações e faz a chamada dos integrantes para cantar. Assim, para eles não é correto denominar esse integrante como condutor, dirigente, comandante ou líder. Comumente essa tarefa é de algum seresteiro mais antigo no movimento, ou, a quem o grupo concorde que faça a condução das apresentações. Embora alguns seresteiros sejam mais antigos, preferem se abster dessa tarefa e apenas cantam ou declamam. Apenas dois ou três integrantes tem exercido essa tarefa. Na verdade, esse integrante pode ser visto como uma espécie de oficiante ritualístico, quando através da comunicação e interação, exerce poder e sabedoria (Turner, 1974, p. 127). Há sim uma hierarquia estabelecida a partir da experiência dentro do grupo. Essa experiência que é transmitida com as histórias, mitos e músicas.

²⁹ Em Conservatória existem outros seresteiros que se apresentam em locais e de formas diferentes. E não fazem parte desse grupo.

Para ser um integrante da seresta é necessário seguir as mesmas normas estipuladas para o Museu da Seresta. Existe uma norma na hora da apresentação que é seguir a ordem de chegada ao recinto. Se um integrante chegar depois, ele espera todos se apresentarem para então ter a vez. Cabe ao integrante que conduz fazer as apresentações e chamar cada integrante presente. E mesmo que este não se recorde de quem é a vez de se apresentar, os integrantes sabem e respeitam isso. Por vezes cedem sua vez para outro.

A frequência dos seresteiros não é estipulada, como também não existe acordo prévio de quem vai ou não. Insisti em perguntar a diferentes integrantes e sempre obtive a resposta de que não há nenhuma combinação. Alguns são constantes, outros nem tanto, mas para ser seresteiro nesse grupo deve haver assiduidade regular. Como a maioria reside em outras cidades fica a possibilidade de não ter um número expressivo em uma seresta, mas sempre têm alguns seresteiros, principalmente dos que moram no distrito.

O discurso a respeito da participação é o de amor às músicas românticas, às serestas e serenatas. Uma seresteira entrevistada expôs o seguinte: “Nós não gostamos de música, nós somos fanáticos. Agente ouve as mesmas músicas o tempo todo. [...] Quando fico muito tempo sem vir aqui eu sinto falta. [...] Eu não venho todo fim de semana não. Venho de quinze em quinze dias”. (depoimento de uma seresteira, concedido em 14/01/2017)

Outro entrevistado manifesta o que poderia ser o objetivo do movimento seresteiro, no qual as serestas fazem parte: “Contagiar quem nos visita com uma atmosfera de ternura e sentimentos profundos, o gosto em comum por poesia e canções de amor, o culto aos grandes nomes que escreveram a história do nosso cancioneiro e a própria serenata nos unem com elos muito mais fortes”.

Em geral, quando se inicia a seresta é pequeno o número de visitantes presentes, mas, aos poucos o salão vai se enchendo e na maioria das vezes, ao chegar ao fim, alguns ficam em pé por falta de espaço e cadeiras. As apresentações transcorrem em clima de descontração, onde se intercalam músicas, poesias e histórias. Como diz um integrante: “A poesia e as canções andam juntas”. O que prevalece no transcorrer das serestas são as músicas, embora, parte dos seresteiros relata: episódios de suas vidas; histórias relacionadas com uma poesia ou música; histórias sobre os irmãos Freitas, histórias sobre Conservatória, crônicas ou algo que remeta sua presença ali. Cito como exemplo uma história sobre Barra Sobrinho, que precede uma poesia e a música *Em noite de Luar*.

“... ele foi uma pessoa de muita relevância para a cidade. Historiador, ele escreveu um livro,... inclusive essa vertente dos tropeiros [que] trouxe a musicalidade pra Conservatória. Assim como os barões também trouxeram. Mas foi Barra Sobrinho que discorreu sobre a presença forte dos tropeiros, vinculando com a musicalidade. Então essa canção é dele e faz parte do roteiro das serenatas e os versos que antecedem, também são dele (Francisco Lima)”.

“Uma noite eu pedi à lua,
Em serenata na rua
Que me desse inspiração
Ou mesmo que fosse um tema
Para fazer um poema
E nasceu esta canção...” (Barra Sobrinho)

Além das histórias, fazem constantes brincadeiras entre eles e com os visitantes. “Aqueles que estão de pé aguardem que daqui a pouco teremos um rodízio”, “Aqui nós encontramos a fonte da juventude! Voltem outras vezes que eu conto onde fica”. Algumas histórias narradas pelos integrantes são recorrentes. Tanto que quem volta diversas vezes já as conhece. Descrevo uma conversa entre o integrante que conduzia a seresta (A), apresentando outro integrante, que é médico, aos visitantes (B):

A – Cheguei à Conservatória procurando um médico. Não tinha médico. Naquela época, só veterinário. Mas, chega aqui um médico! Aí, quanta alegria! Vamos recebê-lo ...!
B – Oh!
A – E agente queria um médico ... (pede para os visitantes dizerem)?
B – Geriatria. (Alguém diz: por motivos óbvios) – (Risos)
A – E aí vamos perguntar a ele: Dr. Seja bem vindo! O sr. é geriatra?
A – Ele: “Não, começa com G, mas não sou geriatra”. O que ele era? (Para os visitantes)
B – Ginecologista! (Risos)

Essas histórias, brincadeiras e piadas, entremeiam canções românticas, que inspiram saudosismo e lembranças. Há até sugestão do integrante que faz a condução para entrar no clima: “Eu quero que vocês viagem comigo, imaginando que estão num salão de bailes... (ao fundo um solo de violão tocando ‘*Eu sonhei que estavas tão linda*’).

Os seresteiros, seja na seresta ou serenata, expressam, repetidamente não serem profissionais. Não é necessário ter voz bonita ou afinação para cantar. Para eles, a dedicação ao movimento é por amor a música romântica antiga e busca pela preservação desta. O que, com o tempo, se convencionou chamar de tradição. É comum ouvir nas apresentações: “aqui, todos cantamos”. Até mesmo visitantes podem se habilitar a cantar ou declamar. Mas, tem

uma exigência para os seresteiros e visitantes, que é citar os nomes dos autores da música ou poesia. No entendimento dos seresteiros, essa é uma forma de valorizar e perpetuar os autores. Não importa ter habilidades musicais, mas o sentimento de pertencimento ao grupo e poder se expressar. A ênfase está na valorização da música romântica e seus autores, não nos intérpretes.

Os seresteiros são pessoas com profissões diversas: engenheiros, contadores, administradores, corretores, professoras, donas de casa, médico, e outras. Eles vão assistir as manifestações, se encantam e retornam outras vezes, até serem chamados ou incentivados a cantar, passando a fazer parte do grupo.

O ingresso no grupo dos seresteiros, além de respeitar as regras estabelecidas no “Estatuto” criado pelos irmãos Freitas, requer ter uma frequência constante nas apresentações, e passar um período de observação feita pelos seresteiros mais antigos. Percebemos nesse processo, um ritual de passagem no qual o neófito se situa numa condição de liminaridade, que pode durar anos. Ele não é integrante do movimento e também não pode ser considerado visitante, permanece num “limbo de ausência de status (Turner, 1974, p. 120)”. Não há um momento específico para ele ser considerado integrante. A inserção vai acontecendo aos poucos.

Descrevo o relato do casal Paulo e Sara, de como chegaram a ser integrantes do movimento. O Sr. Paulo já conhecia Conservatória do período de seu primeiro casamento. Em 2000 conheceu Sara e foram, junto com um grupo de amigos, passar um final de semana. Conheceram outro casal do grupo de seresteiros e passaram a ir com mais frequência. “Tinha o Museu, não era a Casa da Cultura. [...] Depois que viemos com eles (grupo de amigos) nós passamos a vir mais. Demorava um mês, depois passou para quinze dias. E ele (Paulo) começou a gostar. E começamos a vir, desde 2000 até agora”. (Sara). Nesse período o Joubert era vivo e incentivava as pessoas a participar. O Sr. Paulo já sabia tocar violão e fazia o acompanhamento com os outros seresteiros. “Primeiro eu tocava, depois criei coragem e passei a cantar”. Sara não cantava, apenas acompanhava:

“Na Casa da Cultura ficavam, ‘- Canta, canta, canta. Você tem a voz boa!’. Mas eu tinha vergonha! Depois eu passei a cantar e fazer aula de violão e peguei o ritmo, agente não é cantora, só interpreta as músicas. Mas, tem que ter ritmo. Só não gosto de cantar na rua, porque na rua é aquele negócio ..., você não pode errar. Mas eu vou chegar lá”. (Sara)

Existem dois livretos com músicas na maioria conhecidas do público. Parte delas foi composta por seresteiros locais e só as conhecem, além dos seresteiros, quem tem uma frequência constante. Cito algumas, que se pode dizer, são ‘essenciais’ em todas as serestas. Isso porque os seresteiros têm por hábito cantar as mesmas músicas, seja pela sua preferência ou mesmo pelo timbre de voz mais adequado. E também para atender pedidos habituais dos visitantes. Entre elas temos: *Balé dos Vagalumes* (José Borges), *Cavalgada*, (Roberto Carlos e Erasmo Carlos), *Dileta* (Cândido das Neves), *Eu sei que vou te amar* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), *Lembranças* (Raul Sampaio e Benil Santos), *Maringá* (Joubert de Carvalho), *Negue* (Adelino Moreira e Enzo Passos), *Noite cheia de estrelas* (Cândido das Neves), *Ouçã* (Maysa), *Sertaneja* (René Bitencourt), *Você* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos).

O ritual das serestas, como exposto anteriormente, difere das serenatas por ser realizado em um ambiente fechado, as músicas poderem ser num ritmo um pouco mais rápido e também pelo clima descontraído que a interação entre público e seresteiros permite. O encerramento ocorre por volta das 22h30min, para dar tempo aos que forem participar da serenata descer a rua. Para encerrar, foi elaborada uma cantiga, que é a combinação de trechos das canções *Portinha do Meu Coração* (Luis Sábato e Paulo Freitas) e *Boa-noite Amor* (José Maria Abreu e Francisco Matoso):

Menina, boa-noite meu bem
 A seresta que faço
 É pra você mais ninguém
 Boa-noite, amor,
 E sonha , enfim,
 Pensado sempre em mim.
Na carícia de um beijo
Que fico no desejo
Boa-noite, meu grande amor.³⁰

Após todos cantarem essa cantiga, está tudo encerrado, as pessoas saem e os seresteiros fecham o casarão. Alguns seresteiros descem para tomar parte na serenata e outros vão embora. O mesmo ocorre com os visitantes. As serestas são como uma espécie de ensaio para as serenatas, embora, nem todos sigam esse cortejo que passo a descrever.

³⁰ Grifos meus, para ressaltar que esta frase que se encontra em destaque na parede frontal do salão, como mostra a figura 11. Isso facilita o acompanhamento dos visitantes no encerramento.

2.6.2 – O ritual das serenatas

De acordo com os relatos apresentados, considerando a passagem dos tropeiros pelo vilarejo, as serenatas antecedem as serestas. Essas manifestações ocorriam com certa regularidade, mas só a partir da década de 1980 passaram a ser semanalmente, principalmente porque a dimensão turística foi aumentando. Hoje em dia, fora dias chuvosos, feriados religiosos e Ano Novo, elas são apresentadas todas as sextas-feiras e sábados.

Por volta de 22hs40 os seresteiros vão chegando na esquina da Rua Oswaldo Fonseca com a Travessa Geralda Fonseca, onde se inicia o cortejo das serenatas, desde a existência do Museu da Seresta e da Serenata. Como mencionado, nem todos vem da seresta. Alguns esperam a hora estabelecida no local ou vão chegando aos poucos. Passam então a afinar os violões e fazer ajustes para iniciar.

Diferente da seresta, essa manifestação tem um líder nitidamente reconhecido: o Sr. Vinícius, visto por muitos como herdeiro da liderança do movimento de seresteiros, deixada pelos irmãos Freitas. Embora morador de Conservatória desde criança, ingressou no movimento em 1980, já adulto, depois de se formar, pois como muitos nativos fazem, saem para estudar e trabalhar em outras cidades retornando ao vilarejo nos finais de semana ou mesmo de tempos em tempos. Após a aposentadoria passou a residir definitivamente em Conservatória, possibilitando ter mais dedicação às serenatas.

Na ausência deste líder, a condução do cortejo pode ser realizada por outros integrantes mais experientes do grupo. Entre eles outra seresteira também era colaboradora dos irmãos Freitas que participa das serenatas mais de vinte anos. Outras vezes, na ausência desses dois a serenateira proponente do dossiê para o IPHAN é chamada para fazer essa condução. A média de seresteiros que participam, sem ser dia de eventos especiais, é de cinco integrantes tocando violões, oito a dez cantores e alguns integrantes que auxiliam na passagem do cortejo. O público vai se aproximando aos poucos e assim que se inicia tomam parte do cortejo ouvindo as explicações, poesias e músicas. A primeira dessas explicações se refere aos irmãos Freitas, apontando a estátua de José Borges, em frente o ponto de partida da serenata.

Independente da quantidade do grupo que esteja presente, a serenata se inicia sempre no horário estabelecido: às 23:00hs. O ritual começa com explicação, feita pelo condutor, da diferença entre serestas e serenatas e que “poesia e serenatas andam juntas”. Essa é a forma de

explicar porque entre uma música e outra são feitas declamações. As três primeiras músicas e poesias são nitidamente ritualísticas, pois só após elas, outras podem ser cantadas e outras poesias declamadas. Assim, passam a declamar a poesia (adaptada) que antecede a primeira música dessa ritualista:

Soneto da ausente

É impossível que não percebas,
 Na furtiva claridade que te visita,
 Sem estrela nem lua,
 Não percebas o reflexo da lâmpada
 Com que te procuro pelas ruas da noite.
 (Cassiano Ricardo)

A música é *Noite Cheia de Estrelas*, de Cândido das Neves, compositor com mais placas afixadas, do projeto *Em Cada Casa uma Canção*.

Noite Cheia de Estrelas

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 escuta o teu cantor / revelando à lua airosa / a história dolorosa
 desse amor.

Lua, manda a tua luz prateada / despertar a minha amada!
 Quero matar os meus desejos, / sufocá-la com meus beijos...
 Canto, e a mulher que 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
 e as dolorosas queixas / ao luar!

Segue um poema de Paulo Bomfim, antecedendo outra música de Cândido das Neves,
Última Estrofe:

Ruas morrendo em mim, cheias de infância.
 Árvores mortas com raízes n'alma
 Deitando folhas verdes à distância,
 E a noite, esse infinito que ainda medra,
 A voz dos passos numa esquina calma,
 a serenata nos violões de pedra.

Última Estrofe

A noite estava, assim enluarada, / quando a voz, já bem cansada, / eu ouvi do trovador.
 Nos versos que vibravam de harmonia, / ele, em lágrimas, dizia / da saudade de um amor.
 Falava de um beijo apaixonado, / de um amor desesperado, que tão cedo teve fim...
 E, desses gritos de tormento, eu guardei no pensamento / uma estrofe que era assim:

Lua, vinha perto a madrugada / quando, em ânsias, minha amada / nos meus braços desmaiou.
 E o beijo do pecado / o teu véu estrelejado, a luzir glorificou.
 Lua, hoje vivo tão sozinho / ao relento, em carinho, / na esperança de mais atroz
 De que , cantando em noite linda, / essa ingrata volte ainda / escutando a minha voz.

A estrofe derradeira, merencória, / revelada toda história / de um amor que se perdeu.
 E a lua, que rondava a natureza, / solidária com a tristeza / entre as nuvens se escondeu.
 “Cantor, que assim falas à lua, / minha história é igual a tua, / meu amor também fugiu...”
 Disse-lhe eu em ais convulsos / e ele, então, entre soluços, / toda estrofe repetiu...

A última música é *Cavalgada* de Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Antecede o poema, adaptado, de Cecília Meireles, *Valsa*:

Faz tanto luar que eu pensei nos teus olhos antigos
 E nas tuas antigas palavras.
 O vento trouxe de longe tantos lugares em que tivemos,
 Que tornei a viver contigo enquanto o vento passava.

Houve uma noite que cintilou sobre teu rosto
 E modelou tua voz entre algas.
 Eu moro, desde então, nas pedras frias que o céu protege
 E estudo apenas o ar e as águas.

Coitado de quem pôs sua esperança
 Nas praias fora do mundo...
 - Os ares fogem, viram-se as águas,
~~mesmo~~ as pedras, ~~em o tempo~~, mudam, até as estrelas...

Cavalgada

Vou cavalgar por toda a noite
 Por uma estrada colorida
 Usar meus beijos como açoite
 E a minha mão mais atrevida

Vou me agarrar aos seus cabelos
 Pra não cair do seu galope
 Vou atender aos meus apelos
 Antes que o dia nos sufoque

Vou me perder de madrugada
 Pra te encontrar no meu abraço
 Depois de toda cavalgada
 Vou me deitar no seu cansaço

Sem me importar se nesse instante
 Sou dominado ou se domino
 Vou me sentir como um gigante
 Ou nada mais do que um menino

Estrelas mudam de lugar
 Chegam mais perto só pra ver
 E ainda brilham de manhã
 Depois do nosso adormecer

E na grandeza desse instante
 O amor cavalga sem saber
 Que na beleza dessa hora

O sol espera pra nascer
Estrelas mudam de lugar

Chegam mais perto só pra ver
E ainda brilham na manhã
Depois do nosso adormecer

O encaminhamento do cortejo obedece a “posições rituais” que também são posições de hierarquia (Bitter, 2008). Na frente se posiciona o condutor da serenata, detentor de poder e “conhecimento necessário para conduzir as ações do grupo e mediar todo tipo de situação”, como por exemplo, o percurso a ser seguido, pedir silêncio aos visitantes ou qual música cantar (Bitter, 2008, p.37). Logo atrás vêm os outros seresteiros que acompanham o ritual. Em volta e mais atrás os visitantes, que cantam junto e param para ouvir informações e declamações. Uma ou outra vez quem declama também se posiciona na dianteira, e logo em seguida retorna a seu espaço.

Na execução das músicas, o cortejo vai se movendo lentamente: são dados alguns passos e uma pequena parada, logo, outros passos e mais uma parada, até finalizar a música. O relato do Sr. Vinícius revela que antes não era assim: “... até a década de 1990, mais ou menos, nós caminhávamos um de encontro ao outro sem cantar, [...] Hoje, com a presença do turismo, não tem como fazer isso, de você caminhar calado”. E acrescenta ainda a explicação técnica das repetidas paradas ao longo do trajeto.

“Então, você vai escolhendo canções próprias para cantar caminhando. [...] Nem toda canção pode cantar caminhando. Algumas têm que ter sintonia: tem que ter os passos dos seresteiros, os versos da canção e os acordes dos violões; tem que combinar. No refrão, em geral, não permite (caminhar): dou uma parada, viro, faço o refrão e continuo”. (Entrevista concedida em 18/01/2017)

Ainda que essa marcação de passos seja uma necessidade técnica para a serenata avançar, se converte numa coreografia ritual na qual todos acompanham.

Ao término da música são passadas informações sobre Conservatória e os irmãos Freitas. Logo, nova declamação é feita e se retoma a caminhada, habitualmente cantando uma de duas canções de José Borges, *Rua das Flores* ou *Balé dos Vagalumes*. Após essas conveniências, o cortejo transcorre alternando canções, declamações e explicações diversas: sobre o surgimento das serenatas, ainda sobre os irmãos Freitas, o projeto *Em Toda Casa uma Canção*, e outras que se façam necessárias para esclarecer detalhes que venham à lembrança ou de curiosidades dos visitantes.

Uma prática comum, não apenas nas serenatas, mas em todas as manifestações, perguntar aos visitantes: quem está vindo pela primeira vez à Conservatória? Segundo Sr.

Vinícius, cerca de setenta por cento dos presentes estão lá pela primeira vez. E sinaliza também que “Conservatória tem essa características: das pessoas retornarem [...] nem que seja uma vez só”. Certamente essa prática serve como um “termômetro” para saber a frequência de novatos ou de visitantes habituais.

Inquirido sobre a existência de uma programação e repertório, este respondeu que há alguns repertórios programados, mas que “[...] de acordo com a situação pode ser modificado, mas geralmente são os clássicos das serenatas”. Foi elaborado um libreto, *Conservatória – Canções eternizadas: século XIX e XX*, no qual se encontram 45 canções que fazem parte do intitulado repertório “clássico” das serenatas³¹. (Magno, 2015). Existem também dois livretos: *Canções Que a Serenata Eternizou*, volumes I e II, que totalizam 311 canções, incluindo as do libreto. Todas elas atendendo aos critérios de ser brasileira, serem valsas ou canções, e “no máximo um samba canção (adaptado)”. Esta quantidade permite elaborar grande variação de repertórios, que se modificam por circunstâncias especiais.

Um exemplo dessas situações pode ser o aparecimento de algum morador que abre a janela para ver o cortejo passar. O condutor então para diante da casa e canta a canção daquela casa, ou falam um poema. É uma forma de homenagear e agradecer o morador, impressionar os visitantes e também manter aliança com a comunidade, reforçando a importância das serenatas para o distrito.

Na década de 1990, foi criada por Joubert uma homenagem especial no percurso do cortejo. A encenação é sobre a corte dos seresteiros às moças, simbolizando condutas antigas, quando a moça não podia abrir a janela para ver os seresteiros. Ela então piscava a luz para sinalizar que estava acordada ouvindo a serenata. Essa encenação ocorre na frente da residência de uma professora aposentada. Essa senhora, moradora em Conservatória desde criança, fica a espera dos seresteiros passarem pela sua porta. Ao se aproximarem ela pisca a luz da sala, enquanto o condutor faz referência à história desse antigo costume e apresenta a professora. Ela abre a janela, cumprimenta o público e declama uma poesia de sua autoria.

“Eu sou Maria Celeste, a moça feia que envelheceu na janela esperando a banda passar. Eu moro na Avenida Chão de Estrelas, placa Bom dia, tristeza! Vila das Ruas Sonoras, cidade: Conservatória, um pedacinho do céu. CEP: 138 anos de seresteiros e serenatas, esse CEP é muito importante porque os pés dos seresteiros caminham com amor. Nas mãos eles carregam o violão que é a força viva do nosso coração. Isso porque enquanto lá fora explodem bombas, Conservatória explode em canção, porque a nossa

³¹ A relação do nome dessas canções está na obra de Magno, no anexo 6, página 72.

arma não é o revolver, a nossa arma é o violão. Numa canção para vocês tirada do nosso coração”. (Maria Celeste)

Outras situações que alteram a programação podem ocorrer no transcurso, como por exemplo, homenagem à celebração de aniversário de casamento de algum casal presente, pedidos de visitantes que possam surgir. Mas, em qualquer dessas alterações, as normas estabelecidas em relação ao tipo de música são obedecidas.

A quantidade de pessoas a seguir o cortejo varia de acordo com o final de semana e dia. Na sexta-feira essa quantidade não é tão expressiva quanto no sábado. Também aumenta consideravelmente, nos dois dias, quando tem algum evento ou comemoração especial. Nas sextas-feiras a média é de 70 e no sábado de 100 visitantes. A grande maioria desse público participante é de pessoas acima dos sessenta anos. Mas, também se podem ver vários adultos mais novos e também alguns jovens.

É compreensível a variação de faixa etária e o predomínio de idosos nesse tipo de manifestação, tanto quanto na seresta e no movimento dos seresteiros. São pessoas que, se não tiveram a vivência no período quando esse estilo musical fazia sucesso, aprenderam suas letras e melodias quando seus pais colocavam LP's e rádios para ouvirem essas músicas, ou mesmo as cantavam. Uma característica desse estilo musical é justamente provocar sentimentos de saudades, trazer à tona essas memórias musicais. (Halbwachs, 2003)

Na serenata percebemos um clima de austeridade, diferente da descontração existente nas serestas. Quase não há brincadeiras ou conversas que tirem o foco da ritualidade. Por vezes há interrupções de visitantes querendo tirar fotografias com os seresteiros, principalmente os músicos. Estes mantêm a postura de seriedade, sem serem descorteses. Quando isto ocorre eles param e esperam a pessoa tirar a fotografia e seguem o cortejo. Há momentos também que há muita conversa e barulho dos que acompanham. O condutor então declama, com a voz mais alta, um trecho adaptado do poema *Iracema*, de José de Alencar, solicitando silêncio.

“Serenai, ~~verdes~~ mares [bravios], e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas. Onde vai aflouta jangada, que deixa rápida a costa cearense, aberta ao fresco terrala grande vela? Onde vai como branca alcione buscando o rochedo pátrio nas solidões do oceano?”. (José de Alencar)

A diferença de posturas das duas manifestações possivelmente se explica pelo ambiente em que cada um é desenvolvido. Embora em ambas os visitantes participem cantando junto com os seresteiros, a restrição do espaço no salão da Casa da Cultura possibilita uma interação maior e descontração. Já nas ruas, com espaço aberto à um público diversificado, a postura necessita ser austera para poder ter seguimento pelas ruas. Caso contrário, brincadeiras, piadas e histórias pessoais, dificultariam o transcorrer do cortejo.

O percurso a ser feito não tem uma programação rígida. Ele é traçado pelo condutor, no início da serenata, a partir da observação de fatores externos que por vezes tornam o trajeto dificultoso. Pode também alterar para passar em alguma casa ou pousada para fazer homenagem a alguém. Segundo D. Maria Celeste é por esse fato que a serenata só passa pela sua casa nas sextas-feiras. São raras as vezes que o trajeto ultrapassa as ruas principais do centro de Conservatória. Só em ocasiões especiais quando vão fazer homenagens; como ocorria nas inaugurações das placas em locais mais distantes.

O cortejo tem, atualmente, duração de aproximadamente uma hora e meia. Mas, conforme relato de alguns entrevistados costumava avançar pela madrugada. No percurso, aos poucos, visitantes vão deixando o cortejo, encerrando com número bem reduzido.

Semelhante ao início, o encerramento tem declamação e música ritualizadas. O texto declamado é composto por diversos “trechos poéticos de diferentes autores, combinados pelos irmãos Freitas” (Magno, 2015, p. 29):

“Em Conservatória o dia começa bem cedo, com o cantar dos galos. Como disse o poeta, o canto dos galos tece a madrugada. Depois, esse ritmo, essa unidade... Som de órgãos traça círculos em volta: são os sinos da igreja matriz tocando. Mas quando o dia adormece, e anoite desabrocha num exagero de estrelas, violões choram para a lua, recordando os tempos e os amores. E até o apagar das luzes, para o embalo das ilusões que não morrem, o canto triste, muito triste, dos violões...”

Após essa declamação, cantam a mesma canção conjugada do encerramento das serestas, que ficou conhecida por “boa noite seresteiro”. Só modificando a palavra seresta por serenata.

O movimento dos seresteiros envolve as duas manifestações, um contribui com o outro na reiteração das narrativas e na divulgação dessa tradição criada. Contudo, ouvindo os seresteiros, percebi que nesse *métier*, as serenatas têm uma importância mais significativa do que as serestas. Na fala de todos a referência principal é sobre as serenatas, pouco se faz

menção as serestas, em geral, só quando estão nela ou fazem a diferenciação das duas. Verificamos essa importância na expressão do Sr. Angelo: “Nós (seresteiros) vivemos em prol do objetivo de cultivar a serenata, manter essa tradição”. E também de outra seresteira em relação ao sentimento provocado pela serenata:

“[...] é isso que ocorre na serenata, ou na seresta, que agente faz ali. Geralmente você vê pessoas saindo, chorando, porque lembra de alguém: da mãe cantando uma música, uma avó, um pai, de alguém, um último amor que teve. Sempre a serenata pega as pessoas justamente nessa parte. É por isso que fica todo mundo encantado”.

Uma explicação para tal condição é que, por poder ter uma diversificação maior de músicas e ser realizada em ambiente fechado permitindo descontração, a seresta existe em vários lugares. Já a serenata, presumidamente desenvolvida nos moldes antigos, de acordo com a ‘tradição’, onde o homem canta e toca para cortejar a amada, é uma manifestação que permaneceu ocorrendo da forma descrita, só em Conservatória. Algo que também confirma tal importância é o fato das serenatas serem, atualmente, objeto de análise junto ao IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), após solicitação de reconhecimento como Patrimônio Cultural Intangível. Fato que passo a relatar.

2.6.3 – As serenatas como Patrimônio Imaterial

Considerando o surgimento das serenatas em Conservatória pela citação no *Almanach Laemmert*, em 1878, essa expressão musical ultrapassou cem anos. Pode-se assim presumir que se tornou numa tradição popular local. Mesmo com todo esse tempo, somente agora, no século XXI houve interesse em solicitar ao IPHAN o reconhecimento das serenatas como patrimônio cultural intangível.

Com o passar do tempo outros elementos se somaram às serenatas, fazendo do distrito um cenário turístico musical do Estado do Rio de Janeiro. Por isso, a primeira tentativa de patrimonializar algo em Conservatória foi do Estado do Rio de Janeiro, com pertinência ao turismo. Em Outubro de 2007, o deputado estadual Nelson Gonçalves, enviou o Projeto de Lei 1027/2007, propondo a criação do Polo Cultural, Histórico e Turístico de Conservatória. A justificativa para tal era de que:

“Conservatória, a cidade das serestas, tem todo um patrimônio cultural e histórico que vem desde o tempo que recebeu esse nome em razão de ter se tornado uma reserva indígena. No decorrer do tempo, transformou-se em um

local de turismo cultural, em função da música e da ação constante de seus moradores e empreendedores” (ALERJ).³²

O Projeto foi sancionado como Lei Estadual nº 5564, em 2009, pelo então governador Sérgio Cabral. Entre as deliberações dessa Lei se estabeleceu:

Art.2º O Poder Executivo Estadual, com ações independentes e ou através de convênio com o Poder Executivo Municipal, incentivará a promoção do local, visando:

I - A catalogação e a recuperação do patrimônio cultural existente, no que se refere aos bens imateriais;

II - A recuperação e a conservação do patrimônio material existente;

[...]

VII - A elaboração, em conjunto com a comunidade local, de um calendário de eventos, que tenha incentivos do Poder Público;

VIII - A divulgação dos eventos locais.

Ainda que a Lei tenha sido decretada, sua aplicação não se tornou efetiva. O INEPAC (Instituto Estadual do Patrimônio Cultural), responsável por inventariar o Patrimônio e para fazer o reconhecimento não possuía mecanismos legais para tal. A fala de um entrevistado expõe de forma simples: “A Lei de Sérgio Cabral não foi adiante, não modificou nada, não foi feito o levantamento devido”. Na entrevista com a seresteira responsável pelo dossiê ela esclarece, utilizando fala do governador, que: “... foi só um decreto (que) ele pretendia [...] proteger, dizia assim, ‘a área, isso aqui, Conservatória é uma área que nós devemos cuidar’, (mas) nem a patrimonialização pelo INEPAC aconteceu”. E acrescenta que “Se tivesse um prefeito responsável, preocupado com essa questão, na época que o Museu foi fechado, ficou fechado e estava na iminência de desapropriação, ele teria usado essa documentação, esse decreto, para pedir apoio financeiro”³³.

Em 2012, a Secretaria de Cultura do Município, se interessou em pedir a patrimonialização das serenatas. A Casa da Cultura entrou no processo como órgão solicitante. Teve então início a elaboração de um dossiê para submissão ao IPHAN. A reivindicação é para tornar a expressão musical das serenatas Patrimônio Cultural Imaterial.

Vamos observar que há na condução do processo de formação desse dossiê um apoderamento do discurso sobre o movimento dos seresteiros pela elaboradora do dossiê. O conhecimento adquirido na participação do movimento, convívio com os irmãos e pesquisas acadêmicas, lhe possibilitou uma liderança diferenciada do líder do movimento. Enquanto

³² Disponível em <http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/scpro0711.nsf/be84760b299af31483256cfa0060ebbb?>
Acessado em 02/03/2018.

³³ Comunicação pessoal à autora, 2017.

este lidera a coordenação das apresentações semanais, esta investe, com firmeza, na preservação da manifestação nos moldes impostos pelos irmãos. A notoriedade conquistada pelo movimento junto à comunidade e aos visitantes poderá ser abrangida pela instituição que reconhece a condição de patrimônio nacional - IPHAN. Esse caráter discursivo outorga-lhe poder e prestígio junto ao grupo.

O primeiro dossiê foi enviado para análise em junho de 2014. O que pude perceber nesse processo é que o fundamento legal para a solicitação da patrimonialização está no artigo dois da *Convenção Para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial* (2003), que apresenta as definições sobre Patrimônio Imaterial:

“Entende-se por ‘Patrimônio Cultural Imaterial’ as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Esse patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de história, gerando, um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (UNESCO, 2003).”

Também é reforçado em outras disposições estabelecidas nessa Convenção realizada pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura). A serenata, enquanto um movimento praticado por um grupo, operando com rituais, apresenta essas características, e se enquadra na alínea “c) práticas sociais, rituais e atos festivos”, do parágrafo dois do mesmo artigo.

Em novembro de 2016, o IPHAN retornou com um ofício solicitando informações mais detalhadas sobre alguns aspectos. Esse acontecimento foi considerado com positividade, por pressupor a possibilidade de análise e aceitação da proposta. Assim, reuniões foram realizadas com os detentores da prática, dando ciência dos questionamentos feitos pelo IPHAM. A responsável da elaboração do dossiê expôs as questões levantadas pela Câmara do Patrimônio Imaterial e pelo DPI/IPHAN. Este último em atenção às questões técnicas.

Percebendo a importância desses questionamentos para a compreensão desse contexto social e cultural, reproduzo, de forma concisa, os pontos listados pelo IPHAN. Utilizei para isso cópia do Dossiê Complementar, enviado ao IPHAN. Na elaboração as questões foram divididas em duas partes, a partir de onde elas foram formuladas.

A listagem inicial é da Ata de Reunião da Câmara do Patrimônio Imaterial.

1 – “... seria importante que fosse realizado um mapeamento da ocorrência das serenatas no Brasil (em particular, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso do Sul, entre outros estados) para melhor precisar a relevância da Serenata de Conservatória no contexto nacional; ainda que essa manifestação apresente relevância estadual.” (p. 4)

2 - “... também deve caracterizar melhor quem é essa comunidade detentora do bem cultural imaterial...” (p. 16)

3 – “... características do turismo cultural do município e dos turistas que atrai.” (p. 17)

4 – “... é importante também apresentar informações sobre a relação entre essa prática cultural e as demais esferas da vida deste município.” (p. 22)

As outras questões são notas técnicas do DPI/IPHAN.

1 – “A presença dos turistas é, por si só, um problema colocado ao patrimônio cultural ao considerarmos a possibilidade de um *voyeurismo cultural*. Embora o dossiê aponte a importância da presença dos turistas para a configuração do cortejo musical, para o apoio ao movimento serenateiro e, sobretudo, para o incremento da economia local, seria necessário aprofundar as informações sobre os turistas. Afinal, não fica clara a relação dos turistas com o bem cultural e com o contexto em que os serenateiros estão inseridos.”. (p. 25)

2 – “Quanto aos aspectos geracionais: seria adequado detalhar quem são os serenateiros; como instrumentistas e os cantores se tornam serenateiros e se há diferença entre essas funções; qual(is) a(as) faixa(as) etárias dos serenateiros; em que momento inicia e encerra a sua participação?” (p. 28)

3 – “Quanto à reminiscência das serenatas em Conservatória, seria recomendável abordar a existência de práticas semelhantes ou que se associem às serenatas na mesma região ou em outras localidades do país; de maneira como se apresenta hoje a prática da serenata no Brasil.” (p. 32)

4 – “Quanto à transmissão de saberes relativos aos bens, não ficou claro o modo como ocorre a transmissão das serenatas.” (p.32)

5 – “... quais são os elementos característicos do ponto de vista musical (melodias, impostação vocal, etc.)” (p. 33)

6 – “... se há alteração no repertório das canções e de como se conciliam com as modinhas antigas (...)” (p.34)

7 – “qual a relação entre as diferentes gerações e os sentidos de memória associados com a serenata?” (p.40)

8 – “... como os jovens que participam dos projetos educativos têm se envolvido com as serenatas?” (p.59)

9 – “Quanto às condições materiais de produção do bem: o que é indispensável para a realização das serenatas” (p. 63)

10 – “além da poluição sonora, da expansão do transporte motorizado e da presença de outras fontes de ruídos, o que pode representar ameaça à sustentabilidade do bem?” (p. 63).

De acordo com as Atas anexadas no Dossiê, nas reuniões foram colocadas ideias e propostas com intuito de fornecer respostas complementares admissíveis. O que chamou atenção nas reuniões foi o fato de terem poucos serenateiros presentes. A primeira ata, de

05/11/16, relata que foram convocados trinta e nove pessoas (serenateiros ativos e inativos), e somente dezessete compareceram (44%). Na reunião seguinte, em 18/11/16, compareceram doze serenateiros, oito que não estavam presentes na primeira. A soma das presenças dos que tiveram conhecimento dos questionamentos através das reuniões é de 64%.

Outros foram informados posteriormente, quando foi colocada em disponibilidade a versão preliminar do Dossiê, na Casa da Cultura, a partir do dia 18/03/17, “para leitura dos detentores, com recomendações para anotarem ‘fatos inverídicos ou omissão de dados relevantes, como quaisquer dúvidas que o texto tenha provocado’”. As possíveis anotações seriam expostas na reunião final que havia sido marcada para 18/03/17.

Nesta última reunião estavam presentes onze serenateiros dos vinte e seis convocados. Contudo, o entendimento foi de que “... a quantidade de assinaturas no controle de leitura [...] evidencia a anuência desses como texto que ora apresento”. A Ata dessa reunião relata ainda que “Não foram apresentados fatos inverídicos, nem omissão de dados relevantes durante a reunião, e as dúvidas apresentadas foram esclarecidas.” (Dossiê Complementar, Anexo 4, p. 80)

Desse processo três detalhes chamam atenção: o primeiro é relacionado à restrição da participação na reunião, sendo apenas para os serenateiros do Movimento de Seresteiros de Conservatória. Observado o item 4 da listagem da Ata de Reunião da Câmara do Patrimônio Imaterial, a prática das serenatas é de interesse de toda comunidade. Vários questionamentos se referem a esse entrosamento que deve haver com as demais esferas e outras práticas realizadas. Na Ata da primeira reunião teve sugestão de um seresteiro para que houvesse um convite aberto a toda comunidade³⁴, mesmo que fosse uma reunião simplificada. A comunidade aqui referida é: todos os moradores e pessoas que vivenciam as manifestações musicais de conservatória e possam reconhecer a importância da patrimonialização das serenatas.

A decisão à sugestão, com a concordância dos integrantes presentes, foi de que “o momento mais adequado seria quando – e se – o IPHAN der um retorno final positivo sobre o prosseguimento do processo”. (Dossiê Complementar, Anexo 1, p. 72)

³⁴ O conceito de comunidade no contexto conservatoriano, ajustado ao discurso da proponente, abrange três significados: 1- moradores fixos, que quase na sua totalidade não participam das serenatas; 2 – moradores fixos e flutuantes, comerciantes, hoteleiros, trabalhadores que vem de outras localidades; e 3 – e os detentores do bem cultural imaterial (serenateiros).

Presumo que essa postura se deva ao fato de que o processo seja de interesse maior aos serenateiros que atuam há décadas e reivindicam o reconhecimento da prática como patrimônio. A presença de muitas pessoas poderia tornar a reunião confusa, dificultando as resoluções a serem tomadas, principalmente se houvesse comerciantes e hoteleiros, com interesses e posições diversas da proposta. Mas, subentendendo também que haja conflitos de interesses e opiniões. Alguns relatos, de pessoas de fora do movimento, mencionaram a necessidade de uma reformulação do regulamento do grupo. Isso por que, presenciam e interpretam posturas de alguns integrantes como inadequadas às regras estabelecidas pelos irmãos Freitas. Vários seresteiros, hoje considerados inativos, se afastaram por não aceitarem algumas posições do grupo. Entre elas, a impossibilidade de se apresentar de forma profissional, já que isto confere, além da quebra das regras, uma disputa entre espaço amador e espaço profissional. O não reconhecimento das ressignificações como legítimas, e também o das lideranças atuais do grupo. Alguns participam de uma manifestação apenas, na seresta ou na serenata. Outros se apresentam noutras manifestações, desvinculadas do movimento. Outros ainda, se afastaram totalmente, principalmente os mais antigos.

O segundo detalhe é sobre a presença dos seresteiros presentes na reunião. É necessário ressaltar que maior parte do grupo atuante no movimento se constitui de pessoas que não tem residência fixa em Conservatória, como já exposto. Nem sempre estão presentes em todos finais de semana. Esse detalhe causou preocupação, pois, como destacou a redatora, “... há significativa preocupação do IPHAN quanto ao envolvimento representativo dos chamados ‘detentores dos saberes e práticas das culturas populares’, no processo de patrimonialização, indicando seu comprometimento”. Não fossem as assinaturas posteriores poderia trazer dificuldades de avançar com a complementação do Dossiê.

Por último, os aspectos geracionais e a transmissão da prática. De acordo com as diretrizes do IPHAN a transmissão de um patrimônio imaterial se processa pela transmissão de gerações. O que tem ocorrido nas serenatas, nesse aspecto, é a transmissão dos valores e conhecimentos através do envolvimento de pessoas, externas ao local, que com o tempo são integrados ao movimento.

Na relação de nomes dos presentes na reunião foi exibido ao lado a respectiva idade. Não tem nenhum com menos de cinquenta e cinco anos. Relacionando isso à iniciação do seresteiro no grupo, que como mencionado pode levar anos, dá margem para outra preocupação, o da permanência da manifestação como é nos dias atuais. Isso remete a outro

questionamento: Como os jovens que participam dos projetos educativos têm se envolvido com as serenatas?

Existem projetos educativos relacionados ao aprendizado de música e poesias, no distrito. O que mais se insere no contexto das serenatas é o *Projeto Conservatória Meu Amor*, onde a faixa etária dos aprendizes é de 8 a 12 anos. Porém, é exposto no dossiê que “... no início da adolescência [...] a maioria se afasta do grupo. Coincide com a época que começam a confrontar os pais, e conviver mais com amigos”. Outro, o *Projeto Integrando*, que atua com adolescentes. Mas, também estes se afastam para buscar independência financeira e formarem família. (Dossiê Complementar, p. 60)

As vezes que fui a campo, nunca presenciei a participação desses jovens alunos nas serenatas. Uma das explicações é de que elas se realizam tarde da noite, horário inadequado para jovens estarem nas ruas. Recentemente, tive informações de que existe um pequeno grupos de jovens se apresentando com configuração semelhante ao das serenatas. Porém, em horário mais cedo.

Os idealizadores e ministradores desses ensinamentos reconhecem a dificuldade de integração desses jovens na atuação das serenatas nesse período. A perspectiva da continuidade envolvendo esses alunos “... não é para agora ou num futuro próximo, embora isso possa acontecer em caráter esporádico, como ‘efeito colateral’, mas para quando alcançarem a maturidade”. (Dossiê Complementar, p. 60). Seria um processo semelhante ao ingresso dos seresteiros atuais, que parte das lembranças e saudosismo pelas músicas românticas. Diferenciando pelo fato desses terem aprendido e vivenciado as manifestações. O objetivo dos projetos é de que quando esses jovens alunos e ex-alunos chegarem à maturidade se interessem novamente e se comprometam com a Serenata, na tentativa de manter a tradição e “deixar um legado”.

Os questionamentos que faço a esse respeito são: haverá tempo suficiente para o retorno desses alunos? Se retornarem aceitarão as normas de ingresso e conduta ainda estipuladas? Somente o futuro dará as respostas.

Não é difícil ouvir posicionamentos ou até referências de fazer das serenatas uma manifestação proporcionada de forma profissional ou institucionalizada, como uma associação. Algumas informações contam a intenção de comerciantes e outros agentes sociais de estabelecer Conservatória como a ‘Cidade da Música’. Conservatória não é cidade e essa

denominação dá margem de entendimento a que possam ter manifestações de todo gênero musical. Essa possibilidade retiraria a característica principal do vilarejo: a valorização da música romântica brasileira.

Entre os variados aspectos que envolvem as serenatas, passo a descrever o envolvimento feminino na construção desse patrimônio cultural.

2.7 – A inserção da mulher no contexto das serenatas.

A presença feminina na serenata é um aspecto relevante a ser considerado no contexto do movimento dos seresteiros. Ao longo do tempo, na construção da manifestação hoje apresentada, a mulher, antes o elemento motivador dessa expressão musical, ganhou novas conotações. Ou seja, no imaginário popular seresta ou serenata remete a uma performance onde os atores envolvidos é de homens tocando e cantando pelas ruas, à noite, para conquista da mulher amada. Mas, como veremos houve uma modificação significativa. Antes de fazer referências a essas mudanças, saliento o papel da mulher na sociedade colonial brasileira. Como Verena Stolke (2006) apresenta, a vivência e subordinação da mulher “deve muito ao passado cultural e social dos próprios colonizadores ibéricos”. Quero dizer que a construção das identidades femininas no Brasil tem relação com o padrão sócio-político dos colonizadores. Padrão esse associando a política e a Igreja, integrando “valores espiritual-religioso e sociais, relativos a honra e a hierarquia social, sustentados por ideais de gênero relativos ao casamento e à moralidade sexual” (Stolke, p.18). Relacionando às serenatas, iremos perceber que no período do seu surgimento no distrito, com tropeiros ou músicos da corte, encontramos influência do sistema patriarcal no contexto local. A mulher vivia sob a subordinação e o controle familiar e da Igreja, mesmo que de forma sutil, meticulosa e simbólica. Há de se mencionar também que essas referências são relativas à mulheres brancas, não necessariamente da corte, mas de hierarquia social que não correspondessem às mestiçagens produzidas no sistema colonial.

Nas serenatas as mulheres eram o objeto de homenagens e corte, mas não podiam se mostrar aos seus cortejadores durante a manifestação. Os mitos existentes em Conservatória, sobre este fato, contam que quando o seresteiro chegava próximo da moradia da mulher, ela “apenas piscava a luz indicando que estava apreciando (Magno, 2014, p. 20)”. Existia um

controle sobre o corpo das mulheres, objetivando a honra e a moralidade da família (Stolke,2006).

Até nas primeiras décadas do século XX, quando as serestas e serenatas em Conservatória estavam se estabelecendo como manifestação cultural esse ato era comum, fazendo até parte de letra de música.

Que beleza nas estrelas!
 Oh, se tu pudesses vê-las
 como estão no céu sorrindo,
 espreitando com cautela
 pelas frestas da janela
 do quarto onde estás dormindo.
 (Dileta – Cândido das Neves)

O romantismo das canções continua sendo característica da serenata. O repertório das músicas, selecionadas pelos irmãos Freitas, em sua quase totalidade é de declarações de amor à mulher. Entretanto, a mulher, atualmente, deixou de ser o foco principal da atuação dos seresteiros.

No contexto das serenatas as mudanças de atuação da mulher começam a ocorrer, na década de 1950. Conforme relatos, na década de 1940 essa regulação da mulher ainda ocorria. Na década de 1950 elas já podiam abrir a janela, participando como receptoras das homenagens, de forma ainda tímida. Foi na década de 1960 que a mulher “pulou a janela”, participando mais ativamente. No início, apenas acompanhando os cortejos, cantando junto com os seresteiros. Posteriormente algumas passaram a cantar solo e também a tocar mais efetivamente

Detectamos nesse processo de construção da mulher seresteira a conquista da dimensão espacial pública. Até a década de 1950, a principal atribuição da mulher era a da maternidade, atuando no espaço doméstico e familiar (Piscitelli, 2009). A partir de sua integração no grupo, aparentemente sem preconceitos e “democraticamente” aceitas, se apoderaram do espaço público, atuando na serenata em posição de igualdade com os seresteiros homens. Após o falecimento de José Borges, Joubert e sua auxiliar realizaram um levantamento de personagens do movimento. Neste, estão relacionadas, de 1930 a 1986, vinte e cinco mulheres. Entre estas, coletei nas entrevistas o nome de algumas pioneiras: Ângela Maria de Almeida Mazzuco, Iolete Monteiro de Barros, Maria Rita Cintra C. de Almeida, Orlandina Simões e Shirley Martin.

A participação só aumentou ao longo do tempo. No segundo período relacionado, de 1986 a 2008, dos cinquenta e oito personagens, trinta e um são mulheres (51%). Uma proporção cada vez maior, que é notada quando se acompanha a serenata. Atualmente, além de serem maioria, elas atuam de diversas formas: cantam, declamam, tocam e fazem a condução. Nessas conquistas devo relacionar, com destaque, a participação da seresteira que elaborou o dossiê, a responsabilidade de alcançar êxito de levar o título de “Patrimônio Imaterial” para as serenatas. Sua atuação denota o crescimento do papel da mulher não somente na serenata como no movimento dos seresteiros.

Os critérios para relacionar esses personagens envolveram a regularidade e o compromisso com a serenata. Os critérios estabelecem que a regularidade do integrante deve ser pelo menos mensal e que a participação seja de dois anos. Tais critérios deixaram de fora algumas mulheres, que atuaram e atuam das serenatas.

Passo a citar três situações que exemplificam essa afirmativa. No último trabalho de campo realizado, estava se resolvendo com a artista plástica Maria Alvarina de Toledo Andrade, a confecção de uma placa em homenagem a algumas mulheres participantes do movimento³⁵. Nessa homenagem, a ser adicionada nas cerâmicas fixadas no Caminho do Joubert, estava para ser incluída a falecida Sra. Maria Nilza, intitulada de “Rainha da Serenata”. A titulação se deve ao fato dela ter sido, segundo o Sr. Angelo, uma participante ativa, de presença constante e que “defendia com muito rigor tudo no Museu”. Entretanto não podia ser considerada seresteira por não cantar ou tocar. Mesmo assim, para ter reconhecimento de seus préstimos, no período de criação do Dia do Seresteiro, foi realizada essa homenagem única, que lhe intitulou como “Rainha da Serenata”.

³⁵ A Sra. Maria Alvarina de Toledo Andrade é moradora de Conservatória. Tem especialização artística na ‘Arte do Fogo’. Ela é responsável pela confecção das cerâmicas que compõe o *Caminho do Joubert*.



Figura 14 - Foto do painel em homenagem à Maria Nilza.

A professora Maria Celeste (que abre a janela na encenação durante a serenata) é outra mulher engajada na valorização e divulgação das serenatas. É constantemente solicitada e homenageada em diversos eventos promovidos no distrito. Devido à idade e problemas de saúde já não acompanha mais as serenatas, mas é uma das defensoras enfáticas de que a serenata é “o garimpo de Conservatória”. Na Solarata, manifestação em que pode estar presente, sempre que possível deixa a seguinte mensagem: “Eu tenho certeza absoluta que vocês vêm aqui por causa da serenata. Por que eu digo que a serenata é a árvore da nossa vida e que todo mundo precisa aprender a molhar a raiz da árvore que dá flores e frutos para o pessoal da cidade”. (Maria Celeste). Embora a mensagem seja dirigida aos turistas, tem como alvo principal os comerciantes que por vezes dificultam o desenvolvimento do ritual da serenata.

A última situação me despertou para perceber a aplicabilidade desses critérios e o porquê de algumas pessoas não fazerem parte da relação de personagens da serenata. Me refiro à Sra. Natália, viúva do seresteiro, artista plástico e poeta Francisco Fernandes, falecido em janeiro de 2017. Estando lá neste período, procurei referência dos dois nomes na relação e não os encontrei. Foi-me relatado que o casal não tinha a frequência exigida nos critérios estabelecidos por terem, na época, um atelier e que o atendimento ao público não deixava tempo para participar das manifestações. Natália, como é conhecida, é professora de música e junto com o marido fundaram um projeto de Canto Coral, e também ensina tocar violão e flauta. Um argumento plausível nos critérios para ser considerado seresteiro, mas, de onde se

depreende também a disputa de legitimidade de profissionais no espaço predominantemente amador.

Nenhuma das três mulheres citadas faz parte da relação que classifica seresteiro e não seresteiros do movimento. Como elas, outras também podem não estar relacionadas, mas participaram ou ainda participam, independente do rigoroso critério estabelecido pelos irmãos Freitas.

Além desse aspecto, a serenata se tornou elemento de identificação nas diferentes esferas do contexto conservatoriano e tem tanto sentido para a comunidade que se faz presente até mesmo na Igreja Católica local.

2.8 – A missa dos seresteiros

O prestígio do movimento seresteiro de Conservatória alcançou o ritual da missa. Na década de 1980, por idealização do padre Medoro e Joubert Freitas, teve início a ‘*Missa do Seresteiro*’, em homenagem aos seresteiros. Essa celebração ocorre no “Quarto domingo do mês, na Matriz de Santo Antônio/ na bela Conservatória, / [que] sempre é muito especial,/ pois os turistas acorrem/ ao templo do padroeiro,/ juntam-se à celebração/ da Missa dos Seresteiros” (Do poema *Missa dos Seresteiros*, de Moacir Sacramento)³⁶.

Entre os seresteiros sempre presentes nessa missa estão: Sr. Angelo e a esposa, Sr. Pedro e esposa, Ana Lúcia (secretária da paróquia), D. Natália, Rosemeire e Sara. Esporadicamente outros também participam.

A missa inicia às 9h00min e segue o padrão ritualístico habitual, se diferenciando apenas nas músicas tocadas. Nos diferentes momentos da liturgia as músicas sacras são substituídas por outras profanas, mas, por seu conteúdo simbólico passam ter significação de louvor. As músicas escolhidas nem sempre estão claramente relacionadas com cada etapa do ritual religioso; algumas são cantadas apenas a parte que seja mais coerente com o momento litúrgico. Denota-se assim, que a relevância nessas ocasiões é dada às próprias músicas, aos seresteiros e ao distrito. Elas são o objeto de louvação.

³⁶ Sr. Moacir Sacramento, conhecido por Moa, é nascido em Valença. Ele e sua esposa, ambos dentistas de profissão, se mudaram para Conservatória após a aposentadoria. Lá estabelecidos abriram uma loja no que seria antes a sala da residência. Lá se encontram livros de poesias de sua composição, com a ilustração de sua esposa que é também artista plástica.

Nos atos ritualísticos da Leitura do Evangelho, do recolhimento de ofertas e apoio na Comunhão, também são os seresteiros que tomam parte para auxiliar. Essas músicas raras vezes são alteradas, isto é, não há alternância como ocorre nas músicas sacras, que existe uma enorme variedade. Cada uma é cantada de acordo com o momento específico do ritual religioso. Por isso, destaco nas músicas citadas abaixo a parte que mais se aproxima do sentido religioso.

O ritual começa com a entrada da Cruz, carregada por um diácono, seguida pelos seresteiros tocando violões o canto de entrada. Esse momento, quando se faz o acolhimento das pessoas ao ritual, que na forma regular tem relação com o período religioso da Igreja, é substituído pela canção considerada o hino local – *Rua das Flores*. Nesse contexto ela adquire um sentido de valorização dos sentimentos produzidos pelos diversos elementos que compõem a ambientação do distrito.

Rua das Flores

***Moramos na Rua das Flores.
O bairro da felicidade, a rua do túnel tristonho
Caminho que vai para saudade...***

*Vem à lembrança
O velho trenzinho apitando...
Tristeza nos olhos molhados...
Adeus de lenço acenando...*

*Quantas mulheres
Partiram de trem soluçando...
Dizem que é de saudade
Que o túnel vive chorando...*

(José Borges de Freitas Neto)

Logo após, ainda no acolhimento, o padre faz a aspensão nos fiéis com acompanhamento da música *Chuí-chuí*.

*Deixa a cidade formosa morena
Linda pequena e volta ao sertão
Beber a água da fonte que canta
Que se levanta no meio do chão
Se tu nasceste cabocla cheirosa
Cheirando a rosa do peito da terra
Volta pra vida serena da roça
Daquela palhoça do alto da serra.*

E a fonte a cantar

*Chuí, chuí
E as águas a correr
Chuê, chuê
Parece que alguém
Que cheio de mágoa
Deixasse quem há de dizer
A saudade
No meio das águas
Rolando também. (bis)*

[...]

(Pedro de Sá Pereira e Ary Pavão)

Na etapa seguinte, a Liturgia da Palavra, quando se propaga e se faz reflexão sobre as Escrituras, a música é *Paz do Meu Amor*. Na canção não se encontra nome ou referências a uma pessoa específica, deixando margem a um entendimento que “beleza imensa, amor sem fim, recompensa, e paz do meu amor”, seja adjetivos de uma ligação com o divino.

*Você é isso:
uma beleza imensa
toda a recompensa
e um amor sem fim...
Você é isso: uma nuvem calma
no céu de minh'alma,
é ternura em mim...
Você é isso
estrela matutina
luz que descortina
um mundo encantador...
Você é isso:
Parto de ternura
lágrima que é pura,
paz do meu amor.*

(Luiz Vieira)

Depois, no momento das ofertas, a música escolhida como Canto das Ofertas é *A noite do Meu Bem*.

*Hoje, eu quero a rosa
mais linda que houver,
e a primeira estrela que vier
para enfeitar a noite do meu bem...
... Ah! Eu quero o amor,
o amor mais profundo,
eu quero toda beleza do mundo
para enfeitar a noite do meu bem..
....*

*Ah! Como esse bem demorou a chegar,
eu já nem sei se terei no olhar
toda pureza que quero lhe dar.*

(Dolores Duran)

Durante a Comunhão, se canta *Como é Grande o Meu Amor por Você*. A conotação que amor adquire aqui é direcionado para o amor cristão, no lugar de um amor passional.

*Eu tenho tanto pra lhe falar
Mas com palavras não sei dizer
Como é grande o meu amor por você
E não ha nada pra comparar
Para poder lhe explicar
Como é grande o meu amor por você*

*Nem mesmo o céu, nem as estrelas
Nem mesmo o mar e o infinito
Não é maior que o meu amor, nem mais bonito*

*Me desespero a procurar
Alguma forma de lhe falar
Como é grande o meu amor por você*

*Nunca se esqueça nem um segundo
Que eu tenho o amor maior do mundo
Como é grande o meu amor por você
Mas como é grande o meu amor por você*

(Roberto Carlos e Erasmo Carlos)

O Canto de confraternização é o que a letra mais condiz com o momento religioso, no qual as pessoas e se cumprimentam e se abraçam.

Amigo

*Você meu amigo de fé, meu irmão camarada
Amigo de tantos caminhos e tantas jornadas
Cabeça de homem mas o coração de menino
Aquele que está do meu lado em qualquer caminhada
Me lembro de todas as lutas, meu bom companheiro
Você tantas vezes provou que é um grande guerreiro
O seu coração é uma casa de portas abertas
Amigo você é o mais certo das horas incertas*

*Às vezes em certos momentos difíceis da vida
Em que precisamos de alguém pra ajudar na saída
A sua palavra de força, de fé e de carinho
Me dá a certeza de que eu nunca estive sozinho*

*Você meu amigo de fé, meu irmão camarada
Sorriso e abraço festivo da minha chegada
Você que me diz as verdades com frases abertas
Amigo você é o mais certo das horas incertas*

*Não preciso nem dizer
Tudo isso que eu lhe digo
Mas é muito bom saber
Que você é meu amigo*

(Roberto Carlos)

Ainda utilizando a poesia do Sr. Moa, "... a Missa dos Seresteiros, chega ao fim./ Em meio ao contentamento de todos, choro se vê,/ mas de alegria, de emoção./ Nossa Senhora cuida de mim, diz a última canção,/ na procissão da saída... (Moacir Sacramento)". *Cubra-me com seu manto de amor*

*Guarda-me na paz desse olhar
Cura-me as feridas e a dor me faz suportar
Que as pedras do meu caminho
Meus pés suportem pisar
Mesmo ferido de espinhos me ajude a passar*

*Se ficaram mágoas em mim
Mãe tira do meu coração
E aqueles que eu fiz sofrer peço perdão
Se eu curvar meu corpo na dor
Me alivia o peso da cruz
Interceda por mim minha mãe junto a Jesus*

*Nossa Senhora me dê a mão
Cuida do meu coração
Da minha vida do meu destino*

***Nossa Senhora me dê a mão
Cuida do meu coração
Da minha vida do meu destino
Do meu caminho
Cuida de mim***

*Sempre que o meu pranto rolar
Ponha sobre mim suas mãos
Aumenta minha fé e acalma o meu coração
Grande é a procissão a pedir
A misericórdia o perdão
A cura do corpo e pra alma a salvação*

*Pobres pecadores oh mãe
Tão necessitados de vós
Santa Mãe de Deus tem piedade de nós
De joelhos aos vossos pés
Estendei a nós vossas mãos*

Rogai por todos nós vossos filhos meus irmãos

Refrão

(Roberto Carlos e Erasmo Carlos)

Após a bênção dada pelo padre, os seresteiros se põem em duplas e começam a sair tocando a música acima mencionada, encerrando a missa harmonizada pelos seresteiros. Na entrada da igreja tem um pequeno bazar no qual após o término da missa os visitantes vão comprar lembranças dessa missa especial.



Figura 15 - Saída dos participantes do movimento na missa dos seresteiros.

Assim, a missa ganha um sentido diferenciado. As lembranças vendidas no bazar, como símbolos sagrados, ganham também essa dimensão diferenciada. Elas deixam de ter significado apenas do sagrado e passam a ter aspecto simbólico do compartilhamento com o momento de comunhão entre o sagrado e o profano. O bazar deixa de ser somente uma dimensão econômica para configurar possibilidades de garantir recordações desse momento.

Podemos perceber ainda nesse subitem que as serestas e serenatas de Conservatória permitem a constituição de uma série de papéis sociais a elas relacionados. A ilustradora dos

livros de poemas do marido são exemplos de como as pessoas criam ou descobrem outras atividades profissionais ou estilos de vida a partir da dimensão ritual turística do local. Assim como a própria prática de escrever, publicar e recitar poesias por parte de grande parte dos poetas locais. Esse ambiente é construído a partir da participação de diversos outros atores sociais, como o padre, a comunidade quilombola e outros que “inventam” relações com diversas dimensões das serestas, seja através da música, da poesia, da história, da natureza, da arte, etc.

3 – O TURISMO EM CONSERVATÓRIA

A notoriedade do distrito é tanta que o termo ‘cidade’ se tornou usual entre as ‘comunidades conservatorienses’ e ‘estrangeiros’. Assim, em algumas partes há o uso do termo no lugar de distrito. Possivelmente esse fato decorra da importância do desenvolvimento deste na região. O turismo e o movimento cultural se expandiram pela região, estando entre os maiores em arrecadação do Município de Valença.

O processo de crescimento turístico em Conservatória coincide com a expansão das serestas e serenatas como movimento de pessoas engajadas na manutenção e valorização das músicas brasileiras. A indústria cultural contribuiu para esse crescimento com a divulgação, na década de 1970, de imagens do local, através das novelas *O feijão e o Sonho* (1976), *Sinhazinha Flor* (1977) e *Cabocla* (1979). Estas, gravadas no centro do distrito e *Escrava Isaura* (1976), gravada em fazendas da região. Posteriormente, outras novelas também foram encenadas lá: *Terras do sem-fim* e *Sinhá Moça*.

Como referido anteriormente, o distrito recebia veranistas no início do século passado com finalidades de saúde. Mas, de acordo com narrativas dos atores dos diversos segmentos musicais, de pessoas ligadas ao turismo e empresários, o desenvolvimento do turismo teve como ponto de partida o Movimento Seresteiro.

A associação entre ambiente natural, o casario antigo e a manifestação das serestas e serenatas, favoreceu a criação de monumentos, locais turísticos, museus e teatro, que agregaram mais simbolismo ao local. Alguns destes pontos turísticos são relacionados à música. Outros não têm relação direta, mas acabaram apropriados de forma a completar a ambientação do contexto turístico musical de Conservatória, que se constitui de construções de coisas e significados, configurando uma “arena turística”, operando com diversos fluxos culturais, mercadológicos e sociais (Grünewald, 1999).

Na associação da construção da “tradição” da serenata, estão atrelados velhos elementos, associados à história nacional. São “símbolos e acessórios” criados para compor um cenário e difundir a ideia de tradição e patrimônio (Hobsbawm e Ranger, 2017). Efetivou-se assim um sistema de relações sociais simbólicas, por vezes conflituosas.

3.1 – Pontos turísticos de Conservatória³⁷

Parte dos pontos a serem relacionados foi citada na descrição do centro urbano do distrito. Faltou, porém, a descrição e como eles são apropriados nas narrativas dos seresteiros e poetas para engendrar “‘experiências’ por intermédio de imagens sensíveis do passado histórico” (Gonçalves, 2007, p.242).

3.1.1 – O Túnel que Chora

O Túnel Maria Nossar, já descrito no seu aspecto físico, mantém uma simbologia de tradição e saudosismo. Para reacender a lembrança do tempo do uso do trem e da nobreza, em 1983, o Príncipe Alberto de Orleans e Bragança esteve em Conservatória para comemorar o centenário do Túnel Maria Nossar. O Túnel recebeu esse nome em homenagem a Sra. Maria Nossar, pela atitude de proteção a este. No governo de Jânio Quadros, houve um decreto mandando implodir os túneis das ferrovias inativas. A Sra. Maria Nossar, com a família e alguns moradores se posicionaram frente ao túnel impedindo essa ação. Entretanto, na homenagem do centenário ela já havia falecido (Oliveira, 2017, p. 142).

Quem está chegando ao distrito se depara com uma entrada estreita, ladeada de plantas e um escorrer de águas que lhe rendeu o nome de fantasia. Esse monumento pode ser entendido simbolicamente como a entrada para um ambiente “mágico”, de “ruas sonoras”. A “magia” iniciaria quando transposto o Túnel, as pessoas passam a ter contato com numerosas atividades musicais, poesias, um cenário antigo e outras atrações.

A história da construção do túnel, para servir de passagem de escoamento de safra e fazer integração da nação, junto com a rusticidade de construção criaram conotações e um contexto histórico associado ao período imperial do país. É um objeto, entre vários em Conservatória, usado para narrar o passado, tornando-o significativo no contexto dos seresteiros e poetas conservatorianos (Pearce, 1994).

Seguindo as argumentações de Susan Pearce (1994), percebo no “Túnel que Chora” as três formas de sobrevivência do passado que ela descreve: é parte da cultura material local; faz parte da paisagem física e é narrativa, quando inspira poetas e músicos nas suas composições.

³⁷ Nem todos os pontos turísticos aqui citados eu pude conhecer. Sendo portanto, algumas informações coletadas com moradores do distrito e através da internet.

3.1.2 – Locomotiva 206

A construção do monumento da *Locomotiva 206*, ou como muitos chamam, da “*Maria Fumaça*”, contempla a idealização do Movimento Seresteiro de Conservatória, que se apropria de objetos, paisagens, músicas para construir suas narrativas.

Em 2000, foi editado um livreto com o título “*Maria Fumaça 206*”, redigido a partir de pesquisa realizada por Victor Couto e Helvécio Marques. A pequena história, de 12 páginas, é um relato, na primeira pessoa, contada pela “própria locomotiva”.

Ela “conta” da sua origem na Filadélfia - EUA, em 1910, e a vinda para o Rio de Janeiro para fazer parte da Estrada de Ferro Santa Isabel, rede auxiliar da Rede Ferroviária Federal. Segue “contando” por onde por onde “trabalhou”, principalmente pelas serras do Rio de Janeiro e Minas Gerais. Quando fala de Conservatória se detém a valorizar o local: “Estou feliz de estar aqui neste lugar maravilhoso, neste ‘Pedacinho do Céu’, terras das serenatas ao luar; lugar sempre procurado por quem quer descansar da vida agitada das grandes [cidades]; eram os ‘VERANISTAS’³⁸ como eram conhecidos na minha época,...” (p. 3). Cita a Serra da Beleza, as pessoas de Conservatória, do período em que esteve ativa: “[...] lá estavam a Angélica ou sua mãe D. Salma, com sua mesa de pastéis fresquinhos, cavacas e o delicioso cafezinho” (p. 4).

Com o aumento do volume de carga a locomotiva foi substituída por outra moderna. Em 1960 o ramal ferroviário foi desativado e a 206 foi recolhida à Oficina RMV de Barra Mansa. Passado algum tempo, o Sr. Hélio, no período vereador do Município de Valença, elaborou um projeto solicitando a *Maria Fumaça*, para constituir um Monumento Histórico no distrito. A justificativa usada foi que a locomotiva “era uma coisa boa para nossa cidade, pois lembrava o velho tempo das ‘Marias Fumaça’ e serviria como um atrativo para turistas que visitam Conservatória” (p. 8).

A autorização foi concedida e assim, depois de reformada em Barra Mansa, a Locomotiva 206 retornou a Conservatória em novembro de 1981. Nesse relato personificado, não se deixou de fazer referência à importância do turismo, destacando “sua” relevância no contexto: “Eu me sinto muito realizada. Muitos turistas que por aqui passam, tiram fotografias como recordação de Conservatória. Me colocam nas manchetes das revistas e dos jornais; até em filmes eu já apareci e sempre promovendo o turismo de Conservatória. (p. 10)”. Para

³⁸ Grifo do autor.

completar a narrativa menciona o transporte que fez em 1938 dos irmãos Joubert e José Borges, quando chegaram com os pais em Conservatória. Exalta os irmãos chamando-os de “símbolos da cultura de Conservatória, pois foram eles [...] percussores da nova fase das ‘serenatas ao luar’, que tanto tem contribuído para o desenvolvimento do turismo em Conservatória” (p. 11).

Entre músicas e poesias a exaltar Conservatória e seus aspectos, há um poema, do Moacir Sacramento, inspirado na *Locomotiva 206*, a qual chama de *Uma Lenda* e conecta a existência desta com o *Túnel que Chora*.

Uma Lenda
Velha 206,
quem te vê assim parada,
nem de longe há de supor
que tens um belo segredo,
humildemente guardado,
em nome do Grande Amor.
Velha 206
Quem vem a Conservatória
não sabe o quanto te deve.
Pois não sabe que, alta noite,
quando a cidade adormece,
tu te pões a trabalhar.
Um anjo – bom maquinista! –
atrela em ti os vagões
que tu aguentas puxar.
E neles, com alegria,
anjinhos carregadores
Põem cargas de problemas
vividos no dia a dia.
São mentiras, são verdades,
são sonhos, são frustrações,
são versos soltos, quebrados,
são pedaços de canções...
Velha 206
quando o chefe da estação –
um outro com certeza –
dá o sinal de partida,
é tua vez de cantar;
Bota fogo anjo foguista,
solta o freio maquinista
que pro céu eu vou levar
essa carga tão pesada,
essa carga tão pesada
essa carga tão pesada
logo, logo eu vou chegar!
Vi...i...i...u? Vi...i...i...u? Vi...i...i...u?
Velha 206,
ao deixar Conservatória,

quando o visitante volta,
mais leve, de alma lavada,
para a casa onde mora,
não se dá conta, talvez,
do encanto de tua história.
Velha 206
quem me contou teu segredo
foi o Túnel da cidade,
teu velho amigo de outrora,
que de ti sente saudade
e que de saudade... chora.
(Moacir Sacramento)

Esses dois primeiros pontos turísticos estão interligados por sua destinação no passado e a história local. Mais um ponto turístico tem relação com esses dois, a Ponte dos Arcos.

3.1.3 – Ponte dos Arcos

Essa ponte se situa fora do centro do distrito, na estrada que vai de Conservatória à Santa Isabel do Rio Preto. Começou a ser construída em 1877 e finalizou em 1884. O projeto foi do engenheiro Sr. Marcos Thomas da Costa Sá, filho do Visconde de São Cristóvão. Sua construção teve mão de obra dos escravos e utilizou pedras do *Túnel que Chora*. São dois arcos completos (ou plenos), com 100 metros de extensão, 12 metros de altura e 4 metros de largura. Tem estilo egípcio, com pedras justapostas, funcionando com tração e compressão. O material usado foi pedra, cal e óleo de baleia.



Figura 16 - Ponte dos arcos. Foto do site www.turismovalado cafe.com

O fluxo de turistas a esse local não é tão grande quanto ao centro. Isto porque é um pouco distante e nem sempre as caravanas de turistas se propõem ir até lá. Mas os que vão encontram nela um dos objetos de composição de narrativas simbólicas das serestas e serenatas.

Próximo aos arcos fica o vilarejo Pedro Carlos. De lá algumas crianças, semelhante ao que ocorre em diversos pontos turísticos no mundo, vão até os arcos para contar aos turistas a história dos arcos: quem fez, do que é feito, e “causos” que lá ocorreram.

3.1.4 - Cachoeira da Índia

Temos nesse monumento outro exemplo de apropriação de símbolos nacionais para configurar uma ambientação de turismo na região. A *Cachoeira da Índia* é uma estátua, confeccionada na Alemanha pela renomada escultora brasileira Vilma Noel para ser colocada no Balneário João Raposo de Melo, situado fora do centro de Conservatória. Na verdade, a escultura é de uma deusa asteca, mas para fazer uma adequação a ambiência local, de valorização de elementos culturais brasileiros, a batizaram de Índia. (Oliveira, p. 17)

Conta o Sr. Hélio, na sua descrição da Cachoeira, que o Balneário começou a se configurar na década de 1940, quando quatro rapazes (Dorvile, Roberto Rocha, Alberto Moura e Aulino Laurindo), “descobriram no rio dos índios o remanso que nadavam todos os dias de sol ...”. Aos poucos a frequência foi aumentando e foram criadas até concursos de misses cachoeira e “banhos à fantasia”, no período carnaval.

Percebendo a afluência dos turistas ao local, foi feita a solicitação ao Prefeito que se fizessem obras e transformasse a cachoeira num balneário. Solicitação aceita foram construídas as instalações necessárias e plantadas diversas mudas de árvores.

O Balneário é bastante amplo e arborizado. Existe uma construção na qual estão o restaurante e banheiros. A Cachoeira da Índia recebeu essa denominação por influência de uma moça: Iti Nassar, frequentadora da cachoeira. Entretanto, podemos perceber nessa situação a implantação do nome Índia para reportar a existência da presença indígena na construção do imaginário conservatoriano.

3.1.5 – Serra da Beleza

Outro ponto fora do centro é o mirante chamado Serra da Beleza. Dele pode ser observado no horizonte inúmeras montanhas do Vale do Café. Para acessá-lo é necessário passar por fazendas e caminhos estreitos, o que limita bastante a ida de visitantes de excursões. É outro cenário utilizado na confecção de músicas e poesias de autores, compositores e artistas locais.

Os elementos da natureza, como já visto, ganham novos significados e valorações que compõe uma ambientação poética e turística de Conservatória. Na figura 8, por exemplo, encontramos uma definição criada por José Borges para Conservatória envolvendo a paisagem da *Serra da Beleza*: Um triângulo de ternura cercado de ‘montanhas acariciantes’.

3.1.6 – Cine centímetro

Na década de 1970 a maioria dos cinemas de rua da cidade do Rio de Janeiro foi fechada. Entre eles o Cine Metro Tijuca, na Praça Sans Pena em 1976. Um fã da arte cinematográfica, Sr. Ivo Raposo, conhecido popularmente em Conservatória por Ivinho, comprou o mobiliário, objetos decorativos, equipamentos de reprodução lá existentes. Também adquiriu as películas de filmes, trailers e clips da MGM exibidos no Cine. Este antigo frequentador de Conservatória construiu ali, num sítio de sua propriedade, uma réplica reduzida do Cine Metro Tijuca.³⁹ A réplica recebeu o nome de Centímetro, que faz alusão ao tamanho reduzido e ao nome antigo do Cine Metro.



Figura 17 - Foto da fachada do Centímetro, exibida no site.

Possivelmente pelo espaço reduzido a visita ao Centímetro é bastante seletiva. São apenas 60 “viajantes do tempo” que podem “voltar ao passado e resgatar o clima da época dos saudosos cinemas de rua” (site). O site informa telefones, e e-mail para agendar as visitas programadas que são feitas em grupos. Entretanto, as informações que passadas pelas pessoas em Conservatória é que atualmente vão as pessoas que são

³⁹ Informações do site www.conservatoria.com.br/cinemacentimetro. Acesso em 05/05/2018.

‘convidadas’. Em geral grupos de turistas hospedados em hotéis e pousadas de pessoas do relacionamento do Sr. Ivinho. O que não exclui a possibilidade de solicitar a visitação através do site ou telefones.

A visitação consiste em conhecer o lugar e assistir um filme, em película, previamente combinado a ser exibido. De acordo com o site a visita dura aproximadamente 50 minutos, E, como em outros espaços privados em Conservatória, no Cine tem loja de souvenirs para “para que (a)[sua] visita fique na lembrança”. (site)

O Sr. Ivo, com a Sra. Cleide Salgado, moradora de Volta Redonda, idealizaram o projeto *Cinemúsica*, no qual associaram música e cinema, objetivando a valorização do áudio e som no cinema. O evento tem como lema: *Cinemúsica: o encontro do cinema e um grande cenário* (Conservatória), o que agrega valor também para o cenário musical do distrito. Teve início em 2007, ocorrendo sempre no feriado de Sete de setembro.

Este evento, embora envolva música, tem uma característica bastante diferente dos outros já relatados. Primeiro porque não tem relação nenhuma com seresteiros ou músicos de outras expressões musicais, não há apresentação de músicas. Outro aspecto é que nos primeiros eventos teve patrocínio de empresas como CCR (Ponte e Nova Dutra), Petrobrás e Light, utilizando a Lei Rouanet. Assim, durante o período desses patrocínios, a estrutura de realização era considerada, segundo informantes, de um megaevento. Eram erguidos grandes lonas e palcos, na *Praça da Matriz* e na *Praça Catarina Quaglia*, onde eram exibidos os filmes, principalmente nacionais. Além disso, contava com outras atividades, como equipe do SESC, que ministrava curso de gastronomia – *Sabor Cinemúsica*, no Salão Paroquial; tenda de apoio aos artesãos locais. Estes sem vínculo direto com o cinema, porém outros foram elaborados com a arte do cinema: o *Formacine*⁴⁰, com atividades para crianças, o *Fancine*, destinado a ensinar jovens a fazer documentários. Além disso, tem sessões exclusivas no Centímetro para os convidados especiais e no Hotel Rochedo são realizadas Rodas de Leitura, onde são lidos roteiros cinematográficos.

Inicialmente o evento foi realizado através da Casa da Cultura com o apoio da Lei Rouanet, e amigos do Sr. Ivo. Depois foi criada uma Associação do Cinemúsica, que hoje com a parte administrativa elabora, busca recursos e realiza o evento. Durante dois anos (2015 e 2016) o evento deixou de ser realizado por falta de patrocínio, em 2017 retornou a

⁴⁰ Esse projeto tinha início com aulas para as crianças desde julho, até ocorrer o evento.

fazer parte do Calendário de Eventos, sendo agora com uma dimensão menor que nos primeiros anos.

3.1.7 – Museu Vicente Celestino e Gilda de Abreu.

O ponto turístico que passo a expor é, dentre os descritos no início, o que tem maior relação com o simbolismo musical produzido em Conservatória. Digo isso porque o Museu Vicente Celestino e Gilda de Abreu – que passo a designar pela sigla MVC- se configura no sentido convencional do termo, ou como Sandra Dudley apresenta, “templos de objetos, instituições materiais por excelência” (Dudley, 2012, p. 2). O fato de ser um museu depreende na acepção do senso comum a existência de uma coleção de coisas do passado, na qual os objetos possuem uma história, valor e significado. No MVC vamos encontrar expostos objetos de uso pessoal de renomados artistas musicais brasileiros, que adquirem sentido justamente por esse pertencimento. E, principalmente porque os artistas em questão foram cantores do período em que os seresteiros narram como “período de ouro” da música romântica brasileira.

Inaugurado em 1999, o MVC teve como idealizador o Sr. Willian Cruz, empresário de vários desses artistas. Em entrevista o Sr. Willian declarou que era seu desejo fazer um Museu com pertences de Vicente Celestino⁴¹ e Gilda de Abreu. Freqüentador de Conservatória acreditou ser o local perfeito para sua realização. Durante anos o Museu fez parte dos locais de visitação em Conservatória e aos poucos foi acrescentando objetos de outros vultos da música brasileira: Gilberto Alves, Ademilde Fonseca, Emilinha Borba, Nora Ney e Jorge Goulart.

A localização do Museu era num casario antigo, alugado, na Rua Dr. Luiz de Almeida Pinto, uma das ruas do ‘triângulo’ que compõe o centro histórico. Em 2016, com dificuldades financeiras e sem ter investimento do poder público ou de instituições culturais, o Sr. Willian teve que fechar o Museu. Assim, ficou fechado por meses até que a nova gestão municipal, por intermédio do Sr. Hélio (vereador), cedeu um espaço, situado num prédio da subprefeitura, ao lado da Casa da Cultura, para abrigar o acervo. A esse

⁴¹ O Sr. Willian Cruz é sobrinho de Vicente Celestino, e teve convivência com este até os 18 anos. Ele declarou que no período era “amante de rock”, mas com o tempo e convívio no meio musical passou a apreciar músicas antigas brasileiras.

acervo foi incorporado o acervo do *Museu Guilherme de Brito*. Este, também sob responsabilidade do Sr. Willian, havia sido criado na década de 1980, mas também havia sido fechado. Como o MVC, pertences de outros artistas compunham o acervo do Museu: Silvio Caldas e Nelson Gonçalves. Recentemente o curador recebeu peças da cantora Núbia Lafaiete. Estes se encontram em seleção para serem expostos.

A coleção desses pertences é um detalhe no mínimo interessante. A ideia original era de fazer o *Museu Vicente Celestino e Gilda de Abreu*, mas ao longo dos anos as famílias dos outros artistas foram doando objetos deles herdados. Essas doações operam como forma de preservação da memória da figura da pessoa e do significado que esta teve no cenário musical brasileiro. Os objetos deixaram de ser signos significantes, enquanto particulares e passam a ter uma dimensão de significados na consciência coletiva dos visitantes do Museu. (Pearce,1994, p. 25)



Figura 18 - Entrada do Museu Vicente Celestino e Gilda de Abreu.

O acervo se compõe de várias coleções. Cada artista tem um pequeno espaço, um ao lado do outro, sem uma marcação bem definida, onde se expõe roupas, objetos pessoais, disco, peças pequenas de mobília, fotos, entrevistas e outros objetos. Muitas peças ficam umas por cima de outras, principalmente as roupas, sendo necessário manuseá-las se desejar ver as que estão por trás. A maior parte fica exposta isolada por cordões, outra parte, principalmente documentos, reportagens e fotografias, ficam em mostruários de madeira e vidro.

Um recurso utilizado na construção do imaginário dos visitantes do MVC é a execução de músicas dos artistas cultuados. Apesar da exposição ter certo prejuízo pela disposição não tão apropriada, se recompensa quando se complementa com a música, formando uma teia de significados próprios (Ingold, 2012) Como apresenta os estudos Sandra Dudley (2012), percebemos nesse contexto a exploração das interações sensoriais com os objetos, e não apenas obtenção de informações e conhecimentos históricos. Esse aspecto do Museu se assemelha as interações sensoriais que ocorrem nas serenatas. Os objetos que fazem parte nessa interação – casarios, locomotiva, túnel, praças, calçamento e outros - ganham sentidos diferenciados com a música que é tocada no ritual. No MVC a exposição visual é nítida, tendo a música como complemento da interação, torna o que Viviane Vedana chamou de ambiência sonora. Nas ruas, a serenata tem a sonoridade como elemento principal, sem planos ou enquadramento sonoro, está associada às coisas em volta formando uma “paisagem sonora” (Vedana, 2008).

3. 2 – Aspectos diversos do turismo em Conservatória

A “arena turística” musical (Grünwald, 1999) que se construiu em Conservatória resultou em uma gama diversa de aspectos, que em sua maioria, está em conformidade com o processo de construção de patrimônios iniciado no século XVIII. Como se percebe acima, vamos encontrar as duas formas de geração de bens reconhecidos como patrimônios pelos moradores e visitantes: materiais (Túnel que Chora, Locomotiva 206, Museu Vicente Celestino e outros) e imateriais (manifestação das serestas e serenatas) se integrando na construção contínua desse contexto.

A existência de diversos grupos atuantes em torno de músicas antigas gera conflitos ideológicos no que se refere à preservação das práticas musicais lá exercidas. Além desses

grupos há também a comunidade dos moradores nativos ou que residem no distrito há longo tempo. Ser morador em Conservatória não o faz, necessariamente, ser fã de músicas antigas ou estar sujeito ao fluxo mercadológico desse turismo musical. (Gonçalves, 2003).

Como Herschmann bem delineou em seu trabalho sobre o “circuito da seresta de Conservatória”, existem três grupos nos quais as narrativas apresentam “pontos divergentes e convergentes” a respeito das práticas de condução do turismo no local (Herschmann, 2012). Início a exploração dessas controvérsias com o ponto convergente nas narrativas dos três grupos. Para eles o desenvolvimento da cidade se inicia com o movimento seresteiro, e que este se mantém como principal atrativo do turismo. As divergências ocorrem justamente pela percepção de cada grupo em relação ao movimento dos seresteiros. A hegemonia do movimento sobre as outras atrações coloca em evidência sua importância, o que leva ter atenção nos procedimentos relativos ao desenvolvimento turístico.

O grupo dos seresteiros, na qualificação especificada anteriormente, observando critérios estipulados pelos irmãos Freitas (Anexo 5), mantém a posição de dar continuidade ao movimento “espontâneo” e “amadorístico” sem possuir nenhum vínculo econômico ou político. Nas suas narrativas, o objetivo do movimento é de preservação das serenatas, principalmente, e das serestas; nesse bojo as músicas antigas românticas brasileiras. Toda essa prática movida pelo idealismo, do culto ao passado e busca de memórias.

“Consideremos acima de tudo, o movimento seresteiro, é a nossa grande bandeira, e por ela devemos deixar toda e qualquer diferença em segundo plano. Contagiar quem nos visita com uma atmosfera de ternura e sentimentos profundos, o gosto em comum por poesias e canções de amor, o culto aos grandes nomes que escrevem a história do nosso cancioneiro e a própria serenata, nos unem com elos muito mais fortes”. (Sr. Angelo, entrevista concedida em 02/07/2016).

Um detalhe a ser ressaltado nessa narrativa é o uso da expressão ‘visitante’. O grupo tem por hábito se referir aos turistas como visitantes. A expressão indica uma classificação na qual o sentido é de aproximar mais a pessoa, trazer uma personalidade à interação vivenciada. O tratamento de ‘turista’ depreende uma conotação na qual a pessoa é vista como parte do processo comercial turístico e não como parte integrante da manifestação.

Outro ponto característico desse grupo está na prática amadorística dos atores. Para eles o essencial é ter paixão, envolvimento e dedicação ao movimento. A participação de músicos profissionais é vista com certa desconfiança, pois “... um músico profissional dificilmente aceita nosso ritual; ele quer se destacar e brilhar. (Jorge Fonseca, *apud* Herschmann, p. 297). Essa questão, amador/profissional, é uma das polêmicas entre os grupos. O grupo dos seresteiros vêem o amadorismo como a essência do movimento, já outros vêem como desmerecimento ao turista que poderia ter músicos mais entoados e afinados nas apresentações. O amadorismo é característica importante no movimento, pois assim os atores podem participar sem constrangimento, serem ‘visíveis’ ao público. O turismo, nessas narrativas, é decorrente da construção do movimento seresteiro.

Posteriormente ao falecimento de José Borges houve uma ruptura no grupo. De um lado, com uma postura mais radical defendendo os princípios valorativos e normatizadores dos irmãos, se posicionam como líderes as duas colaboradoras dos irmãos Freitas. O ponto principal nessa discordância é o fato de alguns integrantes do grupo venderem CD’s. O “interesse comercial, [era] algo que o Zé Borges combatia”⁴².

De forma enfática, Magno expõe em seus estudos e narrativas que o turismo em Conservatória, embora seja de grande importância econômica para o distrito e Município, tem trazido risco ao “patrimônio” das serenatas. Ela sinaliza que “Há alguns anos que o grupo que realiza serenatas enfrenta condições pouco hospitaleiras, comprometendo a qualidade de execução e de apreciação da manifestação” (Magno, 2015, p. 47). O principal obstáculo físico, ao que pude perceber, é a colocação de palco, mesas e cadeiras nas calçadas e calçamento, de onde sai a serenata e por onde transita o cortejo. E também o estacionamento de carros nas ruas secundárias do trajeto, que dificulta a passagem dos seresteiros e visitantes.

A falta de silêncio é a principal contestação de todo o grupo; “Na década de 1990 [...], em Conservatória havia silêncio nas ruas, o seresteiro caminhava nas ruas com tranquilidade”. A essa questão se somam outras que dificultam a “procissão musical de seresteiros e visitantes” (Magno, 2015). O mais visível desses incômodos é de precisar transportar cadeiras e mesas na hora em que a serenata segue o ritual. Muitas vezes o trajeto é modificado para evitar essa situação. E como são obstáculos postos por restaurante, por

⁴² Entrevista concedida em 21/01/2017.

vezes há também o incômodo de músicos contratados para divertir os turistas, com som amplificado, sendo necessário solicitar pausa até a serenata passar. Além disso, são apontados como fatores prejudiciais à preservação do movimento um “sufocamento” da serenata ocasionado pelos diversos gêneros musicais, o nítido interesse econômico por parte de integrantes do grupo e a pouca preocupação na preparação dos jovens que poderiam dar continuidade ao movimento.

A outra parte da divisão é composta pelos líderes atuais da serenata, Vinícius, Ângelo e Maria Rosa. O posicionamento desta em relação ao turismo não difere do outro. Os seresteiros, enquanto categoria, procuram não se envolver com questões políticas e/ou econômicas, não aceitam interferências, doações ou pagamento de qualquer espécie. Posicionamento este que valida as reflexões de Gonçalves sobre os limites do patrimônio nos “debates públicos sobre as políticas de tombamento” e de bens inalienáveis, onde exprime que a categoria “mercado” pode ser visto pelos grupos detentores do “patrimônio” como “um meio nefasto de descaracterização desses bens e de perda da sua autenticidade”. (Gonçalves, 2007).

A controvérsia entre os grupos se estabelece por haver consentimento dado a alguns integrantes de venderem CD’s e mesmo se apresentarem esporadicamente em locais comerciais. Também, estes são complacentes com a existência de profissionais e outras manifestações no local. Entretanto, como o outro grupo, não aceitam a profissionalização dos seus integrantes. Por vezes surgem propostas para o movimento se tornar uma associação ou entidade; que são bastante rechaçadas, principalmente pelos mais antigos.

O argumento do grupo, seguindo o pensamento dos irmãos Freitas, é que a profissionalização acarretaria em assemelhar Conservatória “... a outras tantas cidades que existem no país, onde as pessoas recebem para se apresentar e mobilizar o turismo e o comércio da região” (Jorge Fonseca, *apud* Herschmann, p.297). Acreditam assim, na “magia” do local e no comprometimento espontâneo como elementos que alicerçam o movimento e traz o visitante ao lugarejo. Como explicita Sr. Pedro: “Ninguém vem à Conservatória por vir, vem pelo chamariz, pela seresta. Pode até não gostar, mas vem ver que magia é essa” (Entrevista concedida à autora em 01/07/2016).

A tolerância aos integrantes que fogem aos preceitos dos irmãos decerto se deva à sustentação da existência do grupo. Atualmente se nota a diminuição de componentes a

participar do ritual semanal. A eventual exclusão desses integrantes pode por em risco a manutenção do movimento da serenata e seresta.

Além do grupo de seresteiros existem os atores das outras manifestações e eventos que compartilham o idealismo de preservação de músicas brasileiras como o choro, a valsa, a bossa nova, MPB e canto de corais. Nenhum deles com ligação com o movimento seresteiro.

Herschmann apresenta as manifestações como “movimentos musicais espontâneos, um ativismo de amadores apaixonados por música brasileira...” (2012, p. 301). No entanto, essa posição amadorística não cabe mais a todas as vertentes desses movimentos, porque entre eles também houve divisão. Alguns se posicionam semelhantes aos seresteiros em relação ao amadorismo. Nas narrativas se depreende que o “ativismo amadorístico [é] um vetor fundamental para que a emoção e a mobilização dos visitantes aconteçam” (Herschmann, p. 301). Porém, posteriormente ao trabalho de Herschmann, alguns atores seguiram o caminho da profissionalização. Podemos citar como exemplo, Vitória no Teatro Sonora e Thiago Júnior no IWA. Acrescentando também os músicos profissionais sem muita expressividade, que encontram ali uma maneira de expor seu trabalho.

Esses movimentos se colocam como complementares ao dos seresteiros. Consideram a serenata como foco de interesse dos visitantes irem à Conservatória, mas vêm nas diversas alternativas musicais um suporte a mais para acolher os turistas. São propostas que levam a uma “intensificação de relações, especialmente no que se refere ao turismo” (Gonçalves, 2015)

Por último, o grupo dos empresários, que tem a parte mais representativa nos donos dos grandes hotéis-fazendas da região. Encontramos nas narrativas desses atores argumentos com base tecnocrática e empreendedorística empenhadas no desenvolvimento turístico. O primeiro está no reconhecimento do potencial turístico do distrito a partir dos diversos contextos musicais. O desenvolvimento turístico de Conservatória alcançou tamanha visibilidade no setor econômico que foi inserido, em 2007, nos Arranjos Produtivos Locais - APLs, sendo o primeiro Arranjo Produtivo Local de Entretenimento do Brasil (Herschmann, p.293). Embora atualmente o “Projeto APL” não tenha muito poder

de governança, no início conseguiu algumas realizações de infraestrutura para facilitar e receber os turistas. A principal foi a construção e melhoria de estradas de acesso à região.

Como exposto anteriormente, todos os grupos reconhecem na atividade da serenata o foco motivador dos turistas em Conservatória. Aqui, a constatação toma forma a partir da pesquisa realizada pela SEDE, que faz parte da Comissão de governança do APL. Apesar do reconhecimento, o grupo chama atenção para o “enfraquecimento do movimento seresteiro”, e a possibilidade da necessidade da profissionalização da serenata. O Sr. Sérvio, representante do grupo e dono do Hotel Rochedo, um dos maiores do local, expõe:

“Infelizmente hoje temos que correr atrás dos turistas. Percebo que há um enfraquecimento do poder de sedução da cidade: para mim, lamentavelmente, a principal causa disso é o enfraquecimento do movimento da serenata. Os seresteiros não querem reconhecer isto, mas é um fato que pode ser facilmente constatado. [...] Não é mais o mesmo movimento, com o mesmo potencial e capacidade de mobilização. [...] Só não acho que vai acabar a serenata e seresta: acho que em breve começará um novo ciclo na cidade. Imagino que os próprios comerciantes vão tomar uma atitude e investir no caminho da profissionalização da serenata” (Sérvio Constantino, *apud.* Herschmann, p. 295).

O incremento do turismo em Conservatória está associado à construção da manifestação das serenatas e posteriormente das outras atividades. O distrito se tornou uma “extensa rede de mercado intimamente associada aos discursos de patrimônio: companhias de transporte, redes de hotéis e de restaurantes, visitas turísticas, festivais, comércio de *souvenirs*” (Gonçalves, 2015).

Nesse contexto turístico musical percebemos um espaço amplo de disputas e o processo de apropriação das práticas musicais pelo grupo de empresários e comerciantes. No processo de patrimonialização da cidade de Goiás, Izabela Tamasso (2008) expõe a apropriação de bens culturais por agentes externos à cidade e parte da comunidade (a qual chama de elite cultural), sejam eles patrimonializados ou não. Ainda que o trabalho desenvolvido por Tamasso se referencie ao processo de tombamento, considero haver uma semelhança nas formas de apropriação de bens culturais.

As serenatas, serestas e outras dimensões culturais no contexto conservatoriano têm como agentes de apropriação simbólica os seresteiros e músicos. Estes se apropriam das

expressões musicais, símbolos e rituais, resignificando as práticas em defesa de uma preservação cultural. Em contrapartida, toda construção, criação e ressignificações são apropriadas por agentes externos ao movimento, não só representados por empresários e comerciantes, mas também por instituições e poder público. Isto é, de um lado os idealistas, em defesa de uma memória musical, do outro, agentes que objetivam um desenvolvimento econômico (com o discurso de que traga benefícios para cidade). Vale lembrar que os moradores “locais” na maioria não estão inclusos nessas formas de apropriações; ou melhor, são “expropriados” desses bens culturais por não participarem das manifestações, tão pouco do agenciamento empresarial (Tamasso, 2008). Vários moradores antigos, e mesmo mais novos, embora reconheçam a importância do turismo, emitem críticas referentes à descaracterização da cidade.

4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória dessa pesquisa descortinou um encadeamento de relações simbólicas, apropriações e disputas que foram percebidas gradativamente. A observação da manifestação das serenatas direcionou para outras perspectivas além dessas relações, gerando uma análise de toda ambientação construída coletivamente, que não envolveu somente as serenatas. O ponto focal de entendimento dessa construção foram as serenatas, e, portanto, todas as abordagens feitas se relacionam com elas, visto que é a referência simbólica do distrito e de outras situações que lá ocorrem.

No intuito de conhecer como se processou a construção das serenatas, pesquisei aspectos históricos locais e das atividades seresteiras. Isto levou a uma apreensão da especificidade que esta manifestação apresenta em Conservatória. Foi necessário investigações em pesquisas que abordam temáticas sobre tradição, patrimônio e preservação. A utilização dessas categorias é constante na ambientação desenvolvida, e conduz para outro aspecto relevante, a materialidade. Procurei retratar como inúmeros signos são apropriados nas construções dos rituais, que especifico como as serestas e serenatas, bem como nas construções das outras diversas manifestações. Cada uma formando contextos simbólicos trazendo como cerne principal a música brasileira romântica.

Estes contextos constroem uma “ambiência sonora”, considerando a abrangência de toda Conservatória, sejam os espaços ao ar livre ou fechados (Vedana, 2016). Uma ambiência que “partilha de sentidos, onde cores, sons e cheiros diversos” compõem um cenário de performances musicais variadas. Vedana utiliza essa expressão em estudos de espaços urbanos abertos, abrangendo sonoridades diversas que compõem o espaço: trânsito, vento, canto de pássaros, águas correndo, conversas, etc. Aqui utilizei um recorte mais amplo, ciente que cada espaço descrito possui elementos próprios, que formam um contexto no qual, materiais e sujeitos se integram compartilhando de fluxos e sentidos expressos nas práticas de cada grupo que os vivenciam.

As tradições das serestas e serenatas são manifestações ritualísticas na ambientação conservatoriana, construídas a partir de fatores associados e que conseguiram estabelecer uma dinâmica musical com outras expressões musicais. Entre esses fatores, as narrativas de valorização do passado e resgate de memórias é sem dúvida o que gerou a invenção

dessa tradição cultural. Como toda tradição, se reinventa e ganha ressignificações dos elementos existentes ou de novos que são apropriados nessa ressignificação.

Outro fator pouco explorado, reconheço, foi a divulgação pelos meios de comunicação de massa. Os rituais seresteiros já existiam quando os veículos de comunicação de massa iniciaram a divulgação de Conservatória como um lugar tranquilo para passear, apreciar a natureza (amplamente apropriada e ressignificada) e possivelmente ouvir um grupo de seresteiros tocarem e cantarem pelas ruas do vilarejo. Contudo, não há como negar que as encenações na mídia televisiva, a partir da década de 1970, engendraram novas construções, redimensionando as atividades. Antes, uma proposta idealista de preservação de uma expressão musical, regular no sentido de continuidade, mas ao mesmo tempo esporádica por ser uma prática semanal como atualmente.

Ainda que as narrativas dos seresteiros reiterem o caráter idealista do movimento seresteiro, os fluxos de relações se alteraram. Quero dizer, o interesse postulado pelo grupo era da preservação pelo idealismo autorrealizável, sem preocupação com renovação do grupo e de critérios que permitissem reformulações que pusessem em cheque a autonomia do movimento controlado pelos irmãos.

Atualmente ocorre nas atividades um compartilhamento de significações com o público, havendo uma transferência simbólica na responsabilidade da preservação. Cada visitante com sua memória individual e parcial, coparticipando da evocação e manutenção de lembranças impessoais, colabora para criar uma memória coletiva; elemento essencial nas narrativas do grupo (Halbwachs, 2003). Isto acabou acarretando o compromisso de apresentações semanais e fomento da atividade turística.

Abrangendo o aspecto turístico, constatei que Conservatória é hoje um pólo turístico expressivo, focado quase exclusivamente na música popular brasileira. Mas não qualquer música, Como se percebe no desenvolver do trabalho, nas manifestações e eventos, as músicas apresentadas são de um período passado da história da música brasileira. Há uma concordância implícita de que qualquer atividade musical a ser realizada seja nesses moldes. Isso contribui para validar, junto com outros elementos, o cenário idealista, nostálgico e nacionalista criado no distrito. Como exposto nas narrativas, o movimento seresteiro tem reconhecimento pela comunidade de ser a motivação da demanda turística, produzindo autoridade junto a ela para senão proibir, fazer crítica

quando surgem ideias de inovações referentes às músicas estrangeiras. Tive conhecimento de um fato significativo que exemplifica esta autoridade. Um novo estabelecimento proporciona aos clientes músicas brasileiras e rock estilo anos sessenta. Ao investigar o fato, me foi dito que a família empreendedora é frequentadora antiga de Conservatória, conhecedora dos critérios existentes. Quando escolheram apresentar rock, para não criar nenhum desentendimento, resolveram elaborar uma carta aberta à comunidade explicando a situação. A carta operou como uma espécie de desculpas e pedido de consentimento.

O desenvolvimento turístico proporcionou a criação de novos espaços, manifestações e significações. E foi nesta arena turístico musical que percebi outras disputas; possivelmente as mais significativas. A competição ultrapassa as esferas de lideranças pessoais e de hierarquias, atingindo grupos com propostas diferenciadas relativas às práticas existentes, mediante interesses econômicos. Coloca em questão a sobrevivência das serenatas e serestas, nos moldes imperativos que permanecem semelhantes ao período de sua normatização.

Isto leva a outra consideração conclusiva; o processo de patrimonialização das serenatas. As serenatas nos discursos dos agentes é patrimônio cultural, senão do país, do contexto conservatoriano. Quando me defrontei com essa concepção, percebi a necessidade de saber quais as “dimensões discursivas” sobre patrimônio operam nesse contexto. A primeira notada se depreende das narrativas dos próprios agentes quando se referem às práticas e encontram “ressonância’ junto a seu público” (Chagas, 2015; Gonçalves, 2003). Esse patrimônio foi construído coletivamente envolvendo dimensões de poder e disputas, pouco manifestadas pelos atores; e dimensões poéticas e musicais que são a motivação das práticas, conferindo identidade ao grupo.

A outra concepção constitui a categoria enquanto práticas e representações desenvolvidas nas relações sociais e simbólicas. Formada uma coleção de elementos apropriados materiais e simbólicos, ganhou expressão e foi observada como possível patrimônio cultural imaterial. A partir do que me foi relatado, surpreendeu o fato do interesse em fazer o reconhecimento de patrimônio tenha surgido de pessoa externa a todas as manifestações e vivências de Conservatória. A impressão imediata no processo da pesquisa foi de que os integrantes do movimento, chamados no processo de patrimonialização “detentores das práticas”, não tem muito interesse no registro dessas práticas. Possivelmente se inicia uma nova configuração dessa tradição tão bem construída.

Ainda no âmbito das concepções discursivas sobre patrimônio, se pode inferir da denominação “detentores das práticas”, o sentido de propriedade. Não propriedade enquanto bens materiais, mas das práticas, dos valores, dos signos e significados, do próprio patrimônio construído.

O termo “arena turística musical”, explorada na dimensão turística de Conservatória, exprime dois sentidos conotativos dessa ambientação. É uma arena de inúmeras disputas simbólicas entre agentes dos distintos segmentos da comunidade. Também palco de diversos tipos de encenações e práticas musicais. Uma malha de significados gerados a partir da valorização de expressões musicais, da evocação de memórias e de uma materialidade ressignificada, para uma contínua reinvenção do que convencionamos chamar patrimônio.

Finalizando, expus neste trabalho informações e descrições, consciente da dimensão inesgotável de possibilidades a serem exploradas no contexto de Conservatória. Ao longo da pesquisa apreendi e registrei elementos dessa construção simbólica que podem não fornecer explicações a muitas questões, mas ficam como registro etnográfico a quem quiser conhecer um pouco da trajetória das serestas e serenatas nesse distrito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALERJ – Projeto de Lei nº 1027/2007 – Ementa: Cria o Polo Cultural, Histórico e Turístico de Conservatória. Disponível em <http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/scpro0711.nsf/> , acessado em 02/03/2018.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos Objetos*. Ed. Perspectiva (1994)

BAUDRILLARD, Jean. O sistema não funcional, ou discurso subjetivo. In: *O sistema dos objetos*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

BITTER, Daniel. *A bandeira e a máscara: estudo sobre a circulação de objetos rituais nas folias de reis*. Rio de Janeiro: Tese - UFRJ, IFCS, 2008.

CHAGAS, Mario. *Patrimônio, o caminho das formigas*. In: Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, nº 47, p. 197, 2015.

Dossiê Complementar: Serenatas de Conservatória. Valença, RJ, 2017.

FABIAN, Johannes. “Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar. *Mana*, 16(1): 59-73. 2010

FÉLIX, Indemburgo Frazão. *A História da cidade contada pela perspectiva do observador: um estudo sobre a identidade de Ipiabas e Conservatória por meio de um projeto de extensão*. Art. De Interagir: a extensão. Rio de Janeiro, n. 17/18/19, p. 29-35, jan./dez. 2014.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GONÇALVES, José Reginaldo S. “O Patrimônio como categoria de pensamento”. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A/FAPERJ, 2003.

Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios.

_____Autenticidade, Memória e Ideologias Nacionais: o problema dos patrimônios culturais.

GONÇALVES, José Reginaldo S. *O mal estar no Patrimônio: identidade. Tempo e destruição*. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 28 n° 25, p. 211-228, janeiro-junho, 2015.

GONÇALVES, José Reginaldo S. *Os limites do patrimônio*. In: BELTRÃO, Jane Felipe ECKERT, Cornélia; FILHO, Manuel F. L. (Org.) *Antropologia e Patrimônio Cultural: desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007.

GRÜNEALD, Rodrigo A. *Os 'Índios do Descobrimento': Tradição e turismo*. Tese PPGAS-UFRJ, Rio de Janeiro, 1999. HALBAWAHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo. Ed. Centauro, 2003.

HERSCHMANN, Micael. *Ativismo musical e desenvolvimento local – O estudo de caso do circuito da seresta de Conservatória*. In: CALABRE, Lia (Org.): *Políticas Culturais: Pesquisa e formação*, p.287. Rio de Janeiro: Itaú Cultural, 2012.

HARTOG, François. *Regimes de Historicidade – presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2013.

HOBBSAWM, Eric. *A invenção das tradições*. In: RANGER, Terence (org.): *A invenção das Tradições*. São Paulo. Ed. Paz & Terra, 2017.

_____. *A produção em massa de Tradições: Europa, 1870 a 1914*. In: RANGER, Terence (org.): *A invenção das Tradições*. São Paulo. Ed. Paz & Terra, 2017.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 2000.

INGOLD, Tim. *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais*. In: *Rev. Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n° 37, p.25-44, 2012.

_____. *Estar vivo: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição*. São Paulo. Ed. Vozes, 2015.

IPHAN - RESOLUÇÃO n° 001, de 03 de agosto de 2006.

MAGNO, Marluce. *Serenatas de Conservatória, um patrimônio cultural*. Valença, RJ. Ed. Marluce Magno, 2014.

- OLIVEIRA, Rosa Helena. *Conservatória: Fragmentos da sua história*. São Paulo: Olhares, 2017.
- PEARCE, Susan. Objects as meaning; or narrating the past. In: *Interpreting Objects and Collections*, London: Routledge, 1994.
- PISCITELLI, Adriana. “Gênero: a história de um conceito”. In: BUARQUE DE ALMEIDA, H.; SZWAKO, J. (org.). *Diferenças, igualdades*. São Paulo: Berlendis&Vertecchia, 2009. Pp.116-148.
- POMIAN, Krzystof. *Coleção*. In: *Enciclopédia Einaudi*. IMPRENSA NACIONAL – CASA DA MOEDA, 1984.
- REIS, José Carlos. O tempo histórico como “representação intelectual” In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, número 34, 2012[1].
- SEDE, Secretaria de Estado de Desenvolvimento Econômico. *Segunda Pesquisa de Opinião musical e Turística de Conservatória*. (Relatório). Rio de Janeiro, 2005.
- STOLKE, Verena. “O enigma das interseções: classe, “raça”, sexo, sexualidade. A formação dos Impérios Transatlânticos do século XVI A XX”, *Estudos Feministas*, Florianópolis, 14(1):336, janeiro-abril, 2006, pp.15-41.
- SWANN, Marjorie. *Curiosities and Texts. The Culture of Collecting in the Early Modern England*. USA: University of Pensylvania Press. (Introduction), 2001.
- TAMASO, Izabela. *Paradoxos da conservação patrimonial na cidade de Goiás*. Trabalho apresentado na 26ª Reunião Brasileira de Antropologia, 2008. Disponível em http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2037/izabela%20tamaso.pdf.
- TINHORÃO, José R. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- TURNER, Vitor. *O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.
- UNESCO - Convenção - *sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais*

VEDANA, Viviane. *Territórios sonoros e ambiências: etnografia sonora e antropologia urbana*. Revista Iluminuras. Disponível em: seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/15537. Acessado em dezembro de 2016.

WAGNER, Roy. *A invenção da Cultura*. São Paulo: Ed. Ubu, 1917.

www.turismoaledocafe.com

ANEXOS

Anexo 1 – Calendário Anual 2017

CALENDÁRIO DE EVENTOS 2017

Conservatória - RJ

JANEIRO
21 - Batalha de Confete*
27 e 28 - Inauguração Inst Waldir Azevedo

FEVEREIRO
24 a 28 - Carnaval*

MARÇO (Aniversário da Cidade)
11 - Balé no trenzinho*
18 - Aniversário de Conservatória*

ABRIL
07 e 08 - Homenagem aos Cantores de Rádio*
14 - Semana Santa - Encenação da Paixão de Cristo.
28 a 30 - Café, Cachaça e Serenata*

MAIO
19 e 20 - 17º Noite da Bossa Nova
26 e 27 - 35º Aniversário dos Seresteiros

JUNHO
09 a 13 - Festa de São Antônio

JULHO
7 e 8, 14 e 15, 21 e 22, 28 e 29 - Festa Caipira*
15 - Caminhada da Natureza
Festival Vale do Café (a confirmar)

*** Eventos de responsabilidade total Acritur**

AGOSTO
04 a 06 - GFNY Brasil (Prova dia 06)
18 e 19 - 2ª Seresta Gospel de Conservatória
25 e 26 - 35º Encontro de Seresteiros

SETEMBRO
07 a 10 - Cine Música (a confirmar)
15 e 16 - Encontro de Corais Evangélicos
23 e 30 - Noite do Choro (Ronaldinho)

OUTUBRO
13 e 14, 20 e 21 - Carnaval Antigo*
14 - 7º Aniversário do Chorinho
27 e 28 - Festival de Poesias

NOVEMBRO
04 - Chorinho na Igreja (Ronaldinho)
11 - 9º Aniversário do Coral Vozes de Conservatória
18 a 20 - Consciência Negra*
24 e 25 - Encontro de Corais

DEZEMBRO
01 e 02 - Encontro de Corais
08 e 09, 15 e 16 - Natal Iluminado com Auto de Natal*
31 - Reveillon (Praça Catarina Quaglia)*

Todos os fins de semana - Seresta "sexta e sábados às 23:00h"
Chorinho na Praça "sábados de 11 às 13:00h"
Solarata "Domingos de 10 às 12:00h"
Som na Pracinha de Baixo "sextas e sábados das 20:00 às 24:00h"

*** Eventos de responsabilidade total Acritur**

Anexo 2 – Calendário de Eventos 2018

Calendário de Eventos 2018

Conservatória - RJ

Janeiro
13 – Batalha de Confetes*;
27 – Aniversário do IWA
(Ronaldinho do Cavaquinho).

Fevereiro
09 a 13 – Carnaval*.

Março
17 – 179º Aniversário de Conservatória;
30 – Sexta Feira Santa.

Abril
06 e 07 – Homenagem aos cantores do rádio*;
21 – Tiradentes;
27 e 28 – Café, Cachaça e Serenata*.

Maio
01 – Dia do Trabalhador;
18 e 19 – 18ª Noite da Bossa Nova;
25 e 26 – 36º Aniversário dos Seresteiros;
24 a 27 – Aniversário Teatro Sonora
(Juliana Maia);
31 – Corpus Christi.

Junho
08 a 13 – Festa de Stº Antônio;

Julho
6, 7, 13, 14, 20, 21, 27 e 28 – Festa Caipira*;
14 – Caminhada da Natureza.

Agosto
03 a 05 – 2º GFNY Brasil;
17 e 18 – 3ª. Serenata Gospel;
24 e 25 – 36º Encontro dos Seresteiros.

Setembro
06 A 09 – 11º Cine Música;
14 e 15 – 2º Encontro de Corais Evangélicos;
22 e 29 – 21ª Noites de Choro em
Conservatória com Ronaldinho do
Cavaquinho.

Outubro
05 e 06 – Festival Nacional de Poesias;
12 – N. Sra. Aparecida;
13 – 8º Aniversário do Chorinho na Praça
de Conservatória;
19, 20, 26 e 27 – Carnaval Antigo*.

Novembro
10 – 10º Aniversário do Coral Vozes de
Conservatória;
15 – Proclamação da República;
16 a 18 – FALC (Festival Arte & Literatura
de Conservatória) - por Juliana Maia;
23 e 24 – Encontro Nacional de Corais.

Dezembro
01 – Encontro Nacional de Corais;
14, 15, 21 e 22 – Natal Iluminado*;
31 – Reveillon*.

**FINAIS DE SEMANA:
SERENATA, SOLARATA E CHORINHO NA PRAÇA DE CONSERVATÓRIA.**

EVENTOS MARCADOS COM * SÃO DE TOTAL RESPONSABILIDADE DA ACRITUR.




Anexo 3 - Práticas que Caracterizavam o Museu da Seresta e da Serenata.

PRINCÍPIOS FUNDAMENTAIS

- 1- Preservação da Canção brasileira de amor e valorização de seus compositores.
- 2 – Preservação da serenata, forma de manifestação musical muito popular no Brasil durante o século XIX, que desapareceu.
- 3 – Valorização e divulgação de Conservatória, com destaque para seu centro urbano, local que, por sua arquitetura e desenho urbanístico, contempla as características das cidades que prosperaram durante o ciclo do café sul-fluminense (século XIX), tornando-o cenário único para as serenatas.

CARACTERÍSTICAS ESSENCIAIS

- 1º. O Museu da seresta e da serenata, criação dos irmãos José Borges de Freitas Netto e Joubert Cortines de Freitas, é mantido sem ajuda financeira de políticos e empresários;
- 2º. O Museu não reivindica nem aceita colaboração financeira, não compra nem vende nada;
- 3º. O Museu se propõe a preservar a memória da música de serenata, cantando pela rua, e do projeto “Em Toda Casa Uma Canção”;
- 4º. O Museu não tem representantes, nem vínculos políticos ou comerciais, admitindo solicitações dentro dos parâmetros do seu comportamento;
- 5º. O Museu serve como “ponto de encontro” dos que cantam, tocam ou gostam de ouvir música de serenata;
- 6º. O Museu não é casa de espetáculo e está aberto a todos os que cultuam a música popular brasileira, não importando se profissional ou amador, voz bonita ou não;
- 7º. O Museu espera dos frequentadores a civilidade de um verdadeiro seresteiro: educação, disciplina, compreensão e nenhuma bebida alcoólica.

Anexo 4 – Regulamento para colocação das placas do projeto “Em Cada Casa uma Canção”.

PROJETO "EM TODA CASA UMA CANÇÃO"

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

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

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

3) Escolha da Música:

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

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

4) A placa e sua inauguração:

a) A placa deverá ser confeccionada em aço inoxidável, no tamanho aproximado de 25cmx7cm;

b) O morador marcará, em conjunto com o Museu, a data e hora da inauguração, com a devida antecedência;

c) A cerimônia de inauguração consiste na ida dos seresteiros do Museu da Seresta e serenata ao imóvel, onde chegarão cantando em serenata. No momento em que a canção da casa é cantada, a placa é descerrada. Em seguida, o representante do Museu "batiza" a placa com toques de martelo destinado exclusivamente a este fim.

5) Atribuições do Morador:

a) Zelar pelas condições e manutenção da placa;

b) Ao mudar de endereço é esperado que:

* Devolva a placa ao Museu, caso tenha mudado para outro Distrito ou Cidade;

* Comunique ao Museu o nome completo dos novos moradores, caso a placa tenha permanecido no imóvel;

* Comunique seu novo endereço, caso tenha levado a placa para sua nova residência, desde que a mesma esteja dentro do distrito de Conservatória. É também esperado que a placa seja logo afixada na fachada, podendo, a seu critério, fazer uma nova inauguração, com a presença dos seresteiros do Museu. O morador que mantém a placa guardada, sem expô-la, não está colaborando para o bom andamento do projeto;

c) Ao ceder sua placa a outro morador: Idem a b), onde aplicável.

6) Atribuições do Museu da seresta e Serenata e seus integrantes:

- a) Manter registro para controle das placas colocadas;
- b) Guardar as placas devolvidas ao Museu, que poderão ser utilizadas por outros moradores que tenham interesse na canção à que se refere;
- c) Dos integrantes do Museu é esperado a divulgação dos critérios aqui estabelecidos e a orientação de novos moradores que venham à se interessar por integrar-se ao projeto.

(Textos elaborados sob a orientação de José Borges de Freitas Netto e Joubert Cortines de Freitas)

Anexo 5 - O Museu e seus Integrantes

Categorias de Integrantes, participantes e visitantes do Museu da seresta e da serenata de Conservatória.

I – INTEGRANTES

- a) Acredita e defende normas instituídas sob o título de “Características Essenciais” do Museu, comportando-se em linha com as mesmas;
- b) Tem residência própria em conservatória;
- c) Está presente nas serestas do Museu e nas serenatas, todas as sextas-feiras e sábados, ausentando-se raramente.
- d) Atua direta ou indiretamente no movimento por puro idealismo, sem buscar compensações financeiras ou promocionais;
Dentro dessa categoria, que engloba as pessoas mais comprometidas com o movimento, podemos ainda subdividi-la em dois grupos: o “integrante de cena” e o “integrante de apoio”.

INTEGRANTE DE CENA

- É aquele que canta (solo) e/ou declama e/ou participa tocando algum instrumento, nas serestas do Museu e nas serenatas;
- As músicas que apresenta durante a serenata seguem uma escalação pré-definida, sob a orientação dos fundadores do Museu, tendo como base as 150 canções do libreto “Canções Eternizada – Séculos XIX e XX” elaborado pelo Museu da Serenata do Milênio, que foi realizada em 16/12/2000. O integrante de cena canta as canções de amor de todos os tempos, que estão eternizadas na alma lírica brasileira.
- Não é músico profissional;
- Não está impedido de apresentar-se fora de Conservatória desde que não vincule sua apresentação ao Movimento ou ao nome do Museu. Pode, entretanto, divulgar Conservatória e descrever o Movimento Musical, como qualquer outro admirador do lugar.

INTEGRANTE DE APOIO

- Embora não cante, toque ou declame, participa efetivamente das atividades do Museu, inclusive na organização de eventos;
- Inclui também aquele que, com regularidade, desenvolve atividades em paralelo, que fortalecem a identidade cultural do lugar e a preservação do patrimônio histórico;
- Nesse grupo estão os cônjuges dos Integrantes de Cena.

II – PARTICIPANTE

- a) Sabe as normas (Características Essenciais), mas não está atento para as mesmas ou não acha relevante cumpri-las integralmente;
- b) Participa do movimento com certa regularidade (a cada duas ou três semanas por mês). Hospeda-se em pousadas/hotéis, casa de amigos ou tem imóvel alugado para veraneio;
- c) Canta (solo) e/ou declama e/ou participa tocando instrumento nas serestas do Museu e nas serenatas, mas nas serenatas seu repertório não está em linha com o libreto “Canções Eternizadas – Séculos XIX e XX;
- d) Pode ser músico profissional ou amador;
- e) Como alguns são profissionais ou estão buscando se profissionalizar, costumam apresentar-se fora de Conservatória. É esperado, contudo, que sua apresentação não seja associada ao Movimento de Conservatória ou ao nome do Museu. Pode, entretanto, divulgar Conservatória e descrever o Movimento Musical, como qualquer outro admirador do lugar.

III - VISITANTE

- a) Não tem compromisso com normas;
- b) Vem a Conservatória e participa do Movimento Musical sem ou com pouca regularidade;
- c) Canta (solo ou em grupo) e/ou declame e/ou participa tocando algum instrumento nas serestas do Museu e seu repertório nem sempre está comprometido com o Movimento;
- d) Raramente canta (solo) na serenata, tendo em vista que a mesma segue um roteiro pré-estabelecido e requer regularidade e compromisso com os participantes.

O Museu da seresta e da serenata de Conservatória além de uma entidade democrática é também dinâmica. Com isso, é muito que as pessoas que circulam pelo Movimento, circulem também entre as categorias, dependendo da alteração de sua postura em relação ao movimento. Uma pessoa hoje classificada como PARTICIPANTE, por exemplo, poderá amanhã se enquadrar como INTEGRANTE e vice-versa.

Anexo 6 – Carta de Marlene Borges

CARTA ABERTA AOS CIDADÃOS DE CONSERVATÓRIA

Caríssimos, MARLENE BORGES, viúva do saudoso Menestrel JOSÉ BORGES, vem a público, representada por seu advogado, o Dr. ANDERSON CESAR DA SILVA CARVALHO, regularmente inscrito na OAB/RJ sob o nº 121.264, em repúdio a campanha tácita e obscura que se desenvolve nesta cidade, cujo escopo, salvo melhor juízo, sob a escusa de preservar e perpetuar o movimento da Seresta/Serenata e o suposto Museu da Seresta e Serenata é tão somente afrontá-la e desvirtuar a verdadeira concepção da propriedade que, por força de hábito, erradamente, convencionou-se chamar de museu.

Em verdade, a casa, outrora conhecida por Museu da Seresta e Serenata, é tão-somente uma propriedade privada, pertencente ao finado JOSÉ BORGES. Pretendendo criar um espaço particular que permitisse a ele, seus amigos e convidados, tocarem e cantarem nas suas horas vagas, em especial, finais de semana e feriados, sem que suas esposas, familiares e demais pessoas do convívio que não apreciavam a realização de tal encontro musical nas residências dos mesmos fossem incomodadas, foi esta a solução encontrada, comprar uma casa destinada unicamente para tal, sem cunho financeiro ou patrimonial, seria, pois, uma espécie de templo da amizade e da música.

O sonho cresceu e, com o correr dos anos, a singela idéia de JOSÉ BORGES e, posteriormente JOUBERT, ganhou forma, fama, e, até mesmo um acervo particular, os encontros musicais disseminaram-se pela cidade, JOSÉ BORGES, num projeto de sua autoria e com recursos próprios, distribuiu 403 (quatrocentas e três) placas com letras de músicas, por diversos endereços da cidade.

Assim sendo, a população, inocentemente, começou a apontar o empreendimento como Museu e, evidentemente tal se espalhou,

Carta de Marlene Borges (Continuação)

vulto foi tamanho que até publicações especializadas, como por exemplo o GUIA 4 RODAS, e até mesmo o popularíssimo sítio da internet, o GOOGLE, adotaram essa denominação.

Entretanto, a bem da verdade e, por dever de justiça, desejando-se garantir e preservar a honra e a reputação da viúva, Sr^a. MARLENE BORGES, ante recentes ataques sofridos, seja pela via da imprensa escrita ou pela difusão de e-mails, alguns esclarecimentos se fazem necessários, os quais estão adiante explicitados.

Primeiro, a casa, intitulada de museu, é única e exclusivamente uma propriedade privada, aberta ao público sim, porém por mera liberalidade e, por que não dizer bondade, de sua exclusiva mantenedora, a Sr^a. MARLENE BORGES que, apesar de não cantar, nem tocar qualquer instrumento musical, arca com todas as despesas dali provenientes, sem qualquer tipo de patrocínio quer público ou privado, nem mesmo sob os auspícios da Lei nº 8.313/91, também conhecida como Lei ROUANET, que trata do fomento a cultura.

Segundo, a casa, por vontade do finado JOSÉ BORGES, sempre foi pintada de branco e, nesse sentido, não possuía qualquer tipo de letreiro ou inscrição. Aliás, quando da retirada dos dizeres nela constantes, o representante mais importante do movimento da Seresta/Serenata foi consultado e anuiu de imediato.

Terceiro, não possuindo inscrição no INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN), não há como a propriedade receber, nem usar, a denominação de museu, o que além de contrário ao ordenamento legal vigente, obviamente é passível de sanções cíveis e criminais. Ademais tanto o Sr. JOUBERT, quanto a representante legal do Espólio do finado Menestrel, não têm a intenção de transformar a casa em museu.

Quarto, ninguém melhor do que a Sr^a. MARLENE BORGES representa o legado da Seresta e da Serenata na cidade, trata-se, pois de abnegada e distinta senhora, que as suas expensas e, o melhor, sem alardes, mantém além da casa em comento, o Projeto Musical JOSÉ BORGES. Inclusive, nesse mister ela foi dignamente

Carta de Marlene Borges (Continuação)

agraciada com a MEDALHA TIRANDENTES e naquela oportunidade, a despeito da mais alta honraria recebida, teve coragem para publicamente manifestar seu desejo de que fosse contratado um professor de música para as escolas, no que foi atendida; a época recebeu diversas ligações de apoio, tanto de políticos, como da iniciativa privada e, então contratou o Prof. ARLINDO, também conhecido como Mestre do Violão.

Por derradeiro, o movimento que engloba a Seresta, a Serenata e a Solarata, o qual teve como um de seus maiores entusiastas e difusores, senão precursor, o excelso Menestrel JOSÉ BORGES, não está vinculado a qualquer tipo de empreendimento na cidade, muito menos atrelado a qualquer interesse particular, ou escuso, antes, porém trata-se de um movimento de artistas livres, probos, honrados e comprometidos com a tradição e perpetuação dele. MARLENE BORGES repudia com veemência qualquer comentário ou menção desta natureza. Ataques infundados a sua pessoa, bem como qualquer ato atentatório a sua honra, reputação e dignidade, serão tratados a luz do Códex Penal Brasileiro, estando aqueles que perpetram tal conduta, igualmente sujeitos ao crivo da necessária reparação a título de dano, ainda que exclusivamente moral.

Rio de Janeiro, RJ, 31 de agosto de 2.009.

Atenciosamente,



ANDERSON CESAR DA SILVA CARVALHO

OAB/RJ n° 121.264