Plural Pluriel

Pequeno manual de como fazer uma seresta ou elementos para a definição de uma seresta ideal-típica

Thales Branche Paes de Mendonça
Fundação Cultural do Pará

Este texto foi inicialmente elaborado na forma de um capítulo de minha tese de doutorado[1] intitulada “Em demanda da santa seresta: trajeto criativo a partir de uma seresta primeva”, defendida em outubro de 2016 em Salvador (Bahia). Fruto do trabalho desenvolvido durante do ano do estágio sanduíche realizado na *Université Paris Nanterre* sob a orientação da professora Idelette Muzart – Fonseca dos Santos, este texto encontrou no diálogo estabelecido com as teorias de Paul Zumthor sobre a oralidade os questionamentos que atuaram como dispositivo de propulsão de sua escritura[2].

“A escrita permanece e estagna, a voz multiplica. Uma se pertence e conserva; a outra expande e destrói […]. A escrita capitaliza aquilo que a voz dissipa; ela ergue muralhas contra a movência da outra.” (Zumthor, 2010: 320). Leio Zumthor e convenço-me de que o tratamento da seresta como forma de poesia oral pode ser capaz de gerar uma compreensão do “objeto” que de alguma forma contribui para a restituição do ouro roubado da voz após os séculos de hegemonia da escrita no mundo ocidental. “No seu espaço fechado, ela [a escrita] comprime o tempo […]. Imersa no espaço ilimitado, a voz não é senão presente, sem estampilha, sem marca de reconhecimento cronológico: violência pura.” (Zumthor, 2010: 320). Leio Zumthor e me deixo conduzir, co-movido, ao cerne, à fundação de minha proposição de pesquisa. Consciente da força e do movimento implicados à poesia oral, não seria o objetivo final de escrever, por exemplo, uma tese de doutorado sobre a voz uma paradoxal traição contra o objeto da pesquisa? Contraditoriamente às suas razões mobilizadoras, não estaria cada pesquisador da voz traindo o objeto de sua paixão (ou pesquisa) no

1 Processo de doutoramento realizado no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, sob a orientação da professora doutora Sônia Rangel e financiamento de estudos realizados pelas agências FAPESB e CAPES.

2 Convém notar o caráter experimental do texto afinado com as perspectivas epistemo-metodológicas das pesquisas em artes num paradigma não-cartesiano. Este texto foi elaborado do ponto de vista formal em nome de uma tentativa de constituir um discurso o mais vinculado possível às emanações do objeto de estudo, a saber, a seresta como performance da oralidade. Nesse sentido, justifica-se o uso restrito de referencial bibliográfico como forma de dar protagonismo ao saber advindo da experiência de campo constituída durante os anos do processo de pesquisa de doutorado, mas também muito antes disso, pois estou pessoalmente em relação com a seresta desde a primeira infância por razões familiares, já que meu pai é um grande agitador desse gênero de performance na região pesquisada.

momento em que o fixa como texto escrito? Pensar a voz por meio da escrita não seria, assim, um paradoxo incontornável que necessariamente corrompe, machuca e trai o princípio dinâmico da poesia oral? Afinal, se o oral não pode ser jamais reiterado[3], todo registro escrito sobre a voz em performance só por existir já está *a priori* colocado em questão.

Diante da natureza impetuosa da seresta, e considerando a tese de que fixar por meio da escrita o que é da ordem da oralidade é uma ação necessariamente redutora da potência e abrangência das formas de poesia oral, respondo a essas duas constatações da forma mais incoerente possível. Se o oral não pode ser jamais aprisionado pela escrita, tensiono ao máximo essa questão elegendo o "manual" como gênero textual que fixa por meio da escrita a definição dos princípios, elementos constitutivos e o modo pelo qual opera a seresta.

Utopicamente, reconheço no objeto virtualmente forjado pelo manual um edifício imaginário que expressa os elementos para a definição de uma "seresta ideal-típica"[4], imaginação de uma super-seresta que reúne em síntese poética princípios criativos que a erigem, bem como elementos que a organizam. Assim, o pequeno manual que se propõe, por um lado reduz a complexidade de uma análise em profundidade da seresta em seu sentido antropológico conforme ela se apresenta na especificidade do campo pesquisado, mas, por outro lado, amplia a transversalidade de seus sentidos. Dotado de certo cinismo que se pretende lúdico e mesmo bem-humorado, este pequeno manual lança-se numa declaradamente falsa e fracassada proposição de um retrato absoluto da seresta. Um retrato é útil às paredes e estantes, é adorno à casa, serve à nostalgia, que, no entanto, só interessa à seresta se fizer cantar. O pequeno manual que se propõe, para além do retrato, se quer inscrever, ainda que ridiculamente, como uma lição, um discurso sobre como navegar esta possibilidade de ser-estar; porque a seresta que interessa ao ato poético não é substantivo, é verbo, é presente, é reverente a pretéritos, mas indicativa de futuros possíveis.

---

3 "[…] a *falsa reiterabilidade* é o traço principal da poesia oral […]". (Zumthor, 2010: 275).

4 O termo "ideal-típico" é utilizado analogamente a como o professor Armindo Bião o compreende em sua tese de doutorado, em que parte do objeto de sua pesquisa foi composto pela análise de uma comunidade alternativa da qual ele mesmo fez parte na virada dos anos 60 para os 70 em Salvador (BA). Numa percepção etnometodológica, a implicação radical de Bião a seu objeto de pesquisa o investe de uma competência única em que o fator afetivo demarca um lugar de análise privilegiado. Fundamentado na noção de "tipicalidade" em Alfred Schutz, Bião opta por reunir em um "entrevistado ideal-típico" os fatos mais recorrentes que foram observados nas entrevistas realizadas aos dez integrantes do grupo pesquisado. Sobre sua escolha, o pesquisador diz o seguinte: "Decidi constituir uma narrativa de vida ideal-típica, utilizando os materiais biográficos primários e secundários reunidos durante o trabalho de campo e minhas próprias memórias. Assumo, portanto, o fato de ter caricaturado a realidade. Mas não assumiria a possibilidade de tê-la ignorada. Minha intenção é, de fato, inscrever meu processo de produção de uma narrativa de vida no quadro de uma abordagem sociológica compreensiva. Procurei estabelecer o perfil do 'membro médio' do grupo […]. Assim circunscrita, a narrativa final é ao mesmo tempo um exercício de escrita baseado em fatos reais, e uma proposta metodológica." (Bião, 1990, tradução minha). De modo análogo, a partir da experiência de contato com a seresta tanto na fase de pesquisa de campo, quanto no convívio experienciado em meu trajeto de vida, o presente texto reúne sob a forma de um "manual" os elementos estruturantes e os princípios que constituem, por assim dizer, uma seresta ideal-típica.

Prólogo ao manual

Para estabelecer de forma "normativa"[5] e "ordenada" o modo de como fazer uma seresta, é necessário definir *a priori* o conceito de seresta com o qual se opera. Convém notar que este manual desconsidera a pluralidade de acepções possíveis para a palavra "seresta". As reflexões que fundamentam este manual foram elaboradas exclusivamente a partir das experiências de contato com o microcosmos seresteiro[6] que serviu de objeto de estudos em minha pesquisa de doutorado.

Nesse contexto, seresta é um acontecimento de ordem performativa (ou seja, uma performance[7]) em que uma determinada agremiação de gentes compartilha por um tempo limitado na forma de um encontro festivo uma presença prazenteira por meio da execução ao vivo de um repertório musical (notadamente canções) mais ou menos conhecido pela comunidade em questão.

De modo a estabelecer de "forma organizada" as diferentes dimensões que compõem a seresta e pelas quais a seresta é estruturada. Este manual estará divido em três partes, a saber: "das circunstâncias: o tempo-espaço favorável à seresta", "dos participantes" e "da dramaturgia seresteira".

Das circunstâncias: o tempo-espaço favorável à seresta

Para fazer uma seresta é necessário notar algumas circunstâncias favoráveis que determinam o tempo-espaço favorável à sua existência.

O momento que tem lugar uma performance, prefigurado no tempo sócio-histórico, não é jamais indiferente, mesmo quando deste se desliga e, mais ou menos, o transcende. Toda performance se comporta assim – em si, como fragmento ficticiamente isolado do tempo real – valores próprios que talvez mudem, se invertam, a cada vez que a mesma canção for cantada (Zumthor, 2010: 168).

---

5 Com o intuito de demarcar em nível de escolha lexical o gênero textual do "manual", em muitos momentos deste texto algumas expressões do jargão do gênero serão utilizadas com a finalidade de, por um lado, constituir a estética do texto. Por outro lado, essa escolha lexical também serve à exposição paradoxal da fragilidade da tentativa de fixar um discurso absoluto sobre a seresta com a criação de setenças ridículamente pretensiosas ou excessivamente precisas sobre um tema que como forma da cultura é por natureza impreciso e mutante. De modo a sinalizar a auto-crítica do autor em relação a essas falas, eu as sinalizarei com o uso das aspas.

6 Refiro-me especificamente à seresta realizada no município de Itaituba pela comunidade afetiva a qual pertence o meu pai, que durante o processo desta pesquisa, visitei em três viagens a campo. O contato realizado com a seresta durante a fase da pesquisa de campo, bem como em minha experiência pessoal no trajeto de vida constituem de modo difuso e extensivo o corpus de conteúdo analisado no curso desta pesquisa no que se refere à análise da seresta como performance, acontecimento ou forma da poesia oral.

7 Para Paul Zumthor "A *performance* é ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida." (*ibid.*: 31).

Nesta sub-parte do manual, a categoria “tempo-espaço” reunirá aspectos materiais e ambientais que numa perspectiva abrangente situam as circunstâncias favoráveis ao acontecimento de uma seresta.

Disposição vadiante, casa aberta e roda

Considerando que a seresta é uma prática que compõe os ritos da folga, ou seja, tem lugar no tempo inverso ao do trabalho, vale dizer que da parte de seus participantes é fundamental que haja uma franca disponibilidade para experimentar o que na cultura brasileira pode ser nomeado de “vadiagem”[8].

Para compreender os sentidos da vadiagem vale frisar o seu oposto. Sendo assim, nota-se que o tempo do trabalho é frequentemente associado à obrigação. No tempo do trabalho a força vital do sujeito está frequentemente investida em atividades que não necessariamente estão associadas às demandas do desejo, mas sim à sua contraparte, a necessidade. Segundo a realidade do trabalhador médio brasileiro, o sustento financeiro só pode ser conquistado na medida em que se tem um trabalho pelo qual se conquista algum capital. Nesse contexto, o sentido do tempo da folga se estabelece em dicotômica oposição ao tempo do trabalho, o que se mostra como fator favorável para a criação de práticas e comportamentos espetaculares (performances) que ritualizam a folga, dentre elas a seresta.

Desse modo, se o regime da ordem e da obrigação se impõe sobre o tempo do trabalho, é favorecida a possibilidade de seu oposto reger o tempo da folga. Nesse sentido, expressão poética e performativa desse oposto, a vadiagem irrompe como uma disposição de vida que pode dar nome a esse outro regime. Em linhas gerais, a vadiagem pode ser compreendida como uma ampla abertura prazenteira ao gozo de ser-estar no espaço-tempo presente, o império do aqui agora, que em termos de seresta se ritualiza na entrega coletiva à entoação das canções que compõem um repertório mais ou menos comum.

Partidária de Dionísio e do vinho, a vadiagem está implicada do desejo de uma simbólica fusão orgiástica do sujeito no coletivo, afirmando por meio de diversas formas simbólicas da cultura a expressão de um apetite de vida compreendido negativamente por uma moral conservadora, mas

8 Noto que a referência à noção de vadiagem como operador conceitual para a compreensão de um dos princípios da seresta é algo que eu realizo segundo uma leitura pessoal. Em momento algum, qualquer de meus entrevistados fez referência a essa noção. No entanto, optei por articulá-la neste momento da tese por acreditar que ela é capaz de reunir na forma de uma síntese poderosa um aspecto fundamental da seresta pesquisada. Assim, considerando sobretudo a recepção de um eventual leitor advindo do contexto pesquisado, ressalto que “vadiagem” aqui é apenas uma noção utilizada para compreender um aspecto da seresta, não depondo em nada contra ela mesma, ou seus seresteiros.

que representa um princípio organizador de diversos folguedos brasileiros, e especialmente formas de agremiação na vida boêmia (dos divertimentos noturnos), entre elas, a seresta.

Do ponto de vista de sua execução prática, a seresta acontece mais comumente não exatamente em ambientes fechados, mas em ambientes particulares, frequentemente na casa de um anfitrião, num cômodo que abrigue de forma mais ou menos confortável todos os participantes da seresta. Nesse sentido, reconhece-se que simbolicamente a seresta permanece ainda atrelada ao ambiente noturno das noites de lua, guardando suas ligações ao imaginário da boemia. No entanto, do ponto de vista prático, estando a seresta associada ao espaço íntimo e particular de um lar, o local de sua execução poderá variar entre sala de estar, pátio (hall de entrada de uma casa) ou mesmo quintal. Desse modo, a exposição ao sereno ainda que possua implicações imaginárias não se mostra como determinante.

É importante frisar que apesar de haver confusão entre os conceitos de serenata e seresta, do ponto de vista do espaço a diferença entre essas duas performances é significativa. Enquanto na serenata a rua é o espaço que por excelência abriga a performance, especialmente no tempo natural das noites de lua, na seresta é a casa que se mostra como o espaço contemporaneamente mais apropriado e utilizado para sua execução. Nota-se que entre a rua e a casa, um dos elementos determinantes para a utilização da casa como mais apropriada para a seresta é a proteção acústica que a mesma oferece à performance. Num tempo em que a rua em ambientes fortemente urbanizados está frequentemente ocupada pelos numerosos ruídos da cidade, o fracasso da voz e do violão diante da intensidade de emissão sonora de, por exemplo, um automóvel, termina por impelir a seresta a ocupar os ambientes que possibilitam maior proteção acústica, por assim dizer. Isso se dá pelo fato de que “Por qualquer que seja ele, ‘o ruído’ tende a desorganizar a performance, desordenando o sistema de informações que ela tem por função transmitir.” (Zumthor, 2010: 175).

Convém notar que apesar da casa provavelmente ter se tornado o espaço mais apropriado para o acontecimento da seresta por conta de um fator do desenvolvimento histórico dos ambientes sonoros na cidade, uma consequência simbólica do deslocamento de espaço da rua para a casa se engendrou. Um gesto simbólico outro se expressa no momento em que um anfitrião abre sua casa para abrigar uma seresta. Esse gesto converte magicamente a casa de um espaço de abrigo do cotidiano para um espaço em que os ritos seresteiros serão executados. Desse modo, o particular é devolvido, por um tempo, ao coletivo, e o abrigo do um passa a ser o abrigo de todos durante o tempo da execução dos cantos.

Abrigados todos os participantes da seresta em um mesmo cômodo, é no formato de roda que a seresta se faz, expressando por meio dessa disposição dos participantes no espaço o retorno simbólico a uma unidade cósmica inscrita na diluição das individualidades no coletivo. Dispostos

todos em roda numa sala de estar ou quintal ou outro, os participantes da seresta devem lançar os cantos para o centro da roda, num gesto ritual que reitera a alimentação do centro agregador do coletivo. Disposta a roda de gentes no espaço particular magicamente convertido em coletivo, a seresta atua na manutenção do vínculo afetivo de determinada comunidade emocional por meio da música, especialmente pelo canto, preferencialmente coletivo.

É importante notar que apesar do condicionamento espacial determinar a natureza da performance (Zumthor, 2010: 171), no caso da seresta, esse condicionamento não se inscreve na caracterização de um tipo específico de edifício, mas sim por meio da configuração em roda da disposição dos participantes no espaço. Ou seja, se a seresta for tomada como uma forma de organização societal que demanda um lugar do "sagrado" (Zumthor, 2010: 171) para o seu acontecimento, tal qual isso se dá com o sentido do templo para diversas religiões, convém notar que é a roda o lugar sagrado, o templo onde são praticados os ritos seresteiros. Em roda, sentados ou de pé, frequentemente em ambas as disposições, os participantes de uma seresta desenham com seus corpos no espaço o "templo" no qual se ritualiza o encontro prazenteiro mediado coletivamente pela música e o canto.

Em relação à conformação de lugares sagrados, Zumthor traz um exemplo que analogicamente auxilia a compreender o lugar sagrado da seresta:

Para os ameríndios do Baixo São Lourenço, menos distanciados que nós das fontes mágicas, há, no território da tribo, lugares mais próprios que outros ao recolhimento, permitindo ligar em um rígido feixe a totalidade das faculdades do espírito e do corpo. Esses lugares são conhecidos e nomeados. É lá que se executa o canto, se recita o mito, se debulham as lembranças dos velhos caçadores. (Zumthor, 2010: 172)

Na seresta, o sagrado "lá" dos ameríndios do Baixo São Lourenço é a roda, espaço apropriado não ao recolhimento, mas à explosão prazenteira do ser-estar. Convém ainda ressaltar que o estabelecimento da roda promove um afrouxamento dos limites hierárquicos da performance. Isso significa dizer que os participantes que executam os instrumentos se situam em horizontalidade em relação aos outros participantes da seresta, o que de modo algum apaga a especificidade se sua participação em relação aos participantes que não executam instrumento algum. A roda se faz em torno da música, um repertório rememorado de canções, e não dos músicos. Vale frisar que mesmo a função de "músico" é cambiante no curso de duração de uma seresta, o que inclusive torna o termo inapropriado para a definição dos participantes que executam instrumentos musicais. Daí ser possível afirmar que para além da configuração material da disposição dos corpos no espaço, sob a roda subjaz um sentido ético que fundamenta a seresta, do mesmo modo que sustenta um princípio

poético de equilíbrio comunal por meio da circulação dinâmica dos papeis e afetos no acontecimento seresteiro.

Dos participantes

Antes de estabelecer as diferentes ações que podem ser performadas pelos participantes de uma seresta, é importante notar que, via de regra, há basicamente duas formas de participação: interpretação (performance) e audiência, nesta sub-parte abordadas sob os termos de “intérprete” e “ouvinte”. Essas duas categorias de análise advém da teoria de Paul Zumthor sobre a poesia oral.

No entanto, é importante frisar que as funções, portanto, de intérprete e ouvinte não são performadas de forma dura e absoluta pelos participantes durante o curso da seresta. Comumente há um verdadeiro e salutar trânsito entre as duas formas de participação. Efetivamente, as categorias de intérprete e ouvinte são dois pontos polares aqui tomados como categorias utópicas muito raramente performadas por um participante de uma seresta, o que pode gerar, inclusive, consequências que podem perturbar gravemente o rito. A participação tende a se estabelecer numa zona limiar e cambiante em que as funções de intérprete e ouvinte funcionam como polaridade que estabelece os parâmetros de uma gradação que localiza a forma particular com a qual cada participante performa sua presença na seresta.

O intérprete

Convém iniciar pela função de intérprete pelo fato da mesma estabelecer de modo evidente a natureza do encontro seresteiro: o sentimento comunal mediado pela partilha musical. Nesse sentido, em termos de seresta, o intérprete deve conjugar apetências e competências musicais que tem a ver com a execução de um instrumento, mas, sobretudo, com a performance do canto numa determinada especificidade performativa. Do ponto de vista dos intérpretes, essa é uma questão inicial que estabelece de modo normativo pré-requisitos básicos para a existência e o sucesso de uma seresta.

Performance implica *competência.* Além de um saber-fazer e um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama. (Zumthor, 2010: 166, grifo do autor)

Nota-se, então, que a competência do intérprete não está tão somente associada à sua competência técnica como músico, apesar de esse ser um fator relevante e que pode contribuir para um ganho coletivo na seresta. Ainda que a competência técnica estritamente musical esteja intrinsecamente associada a um estado de corpo e treinamento corporal muito específico e poderoso, não é esse o campo de experiência que interessa à seresta. As competências de um excelente músico solista instrumentista ou cantor não garantem o sucesso de uma seresta pelo fato de que o objetivo da mesma é o compartilhamento da ação que é simultaneamente emissão e recepção numa dinâmica em que "a performance põe em presença *atores* (emissor, receptor, único ou vários) e, em jogo, *meios* (voz, gesto, mediação)." (Zumthor, 2010: 166-167, grifo do autor). É possível que numa seresta, um intérprete performer um momento solene de apresentação em que sua ação imponha aos outros participantes a mais alta gradação possível da função de ouvintes. No entanto, o prolongamento deste momento pode criar certo aborrecimento entre a audiência que em tem sua possibilidade de participação diminuída na presença de um intérprete, por assim dizer, autoritário.

Sendo assim, é necessário considerar que a competência de um intérprete na seresta não está necessariamente associada a seu virtuosismo técnico, mas sim à uma verdadeira abertura generosa ao compartilhamento da potência evocada pelo canto em performance com sua audiência. Efetivamente um intérprete na seresta exerce de forma tanto mais potente sua função na medida em que dilui a ação de sua performance entre os participantes ouvintes que gradativamente são convidados a participar cada vez mais ativamente, ou seja, em ascendente engajamento corporal e performativo na seresta, podendo culminar em momentos mágicos de ápice em que todos os participantes se convertem em intérpretes do acontecimento seresteiro. Esses momentos de elevada comoção coletiva só podem experienciados a partir da ação de intérpretes verdadeiramente engajados ao endereçamento coletivo de suas ações:

> O intérprete, na performance, exibindo seu corpo e seu cenário, não está somente apelando à visualidade. Ele se oferece a um contato. Eu o ouço, vejo-o, virtualmente eu o toco: virtualidade bem próxima, fortemente erotizada; um nada, uma mão estendida seria suficiente: impressão tanto mais potente e rechaçada quanto o ouvinte pertença a uma cultura que proíba, sobremaneira, o uso do toque nas relações sociais. Entretanto, uma outra totalidade se revela, interna, sinto meu corpo se mover, eu vou dançar… (Zumthor, 2010: 218)

O sentido erótico da performance enunciado por Zumthor situa o intérprete numa condição de disparador inicial ou provocador do gozo coletivo. Se tomada em seu sentido etimológico, a

palavra protagonista[9] define bem o sentido do intérprete na seresta. O intérprete é o primeiro a performar as ações que devem quase como numa forma de contaminação afetiva e erótica (por que não?) se espalhar e se espraiar entre a audiência que poderá reagir com grande liberdade, podendo mesmo, como sugere Zumthor, dançar. Em sentido abrangente a dança na seresta pode se expressar desde as mãos que marcam o tempo forte da música levemente nas coxas, quanto aos momentos em que se instala um verdadeiro baile coletivo, no centro ou em torno da roda de intérpretes. Assim, um corpo que dança é um corpo que ouve em profundidade o estímulo externo e reenvia ao exterior uma resposta a esse estímulo que se expressa em forma de movimento. Se o fluxo do deleite comunal se expressar, então, pela instauração de um grande momento de dança, cabe ao intérprete escutá-lo e em seguida encontrar mecanismos desse fluxo ter lugar.

Por mais paradoxal que possa parecer, o intérprete na seresta amplia sua competência na mesma medida em que se torna um melhor ouvinte. Curiosamente, é possível ser um ouvinte na seresta sem ser um intérprete. Esse comportamento não é produtivo para o coletivo, mas também não o desestabiliza. O mesmo não se pode dizer de um intérprete que não é capaz de conjugar as competências de um bom ouvinte. Esse intérprete provavelmente criará um transtorno significativo no curso da seresta. O bom intérprete está constantemente atento (em estado de escuta ativa) ao fluxo de sua audiência de modo a sempre estar preparado para modificar o curso de sua ação quando percebe uma mudança desse fluxo. Ou seja, o intérprete é paradoxalmente o primeiro a lançar a proposição e o primeiro a acatar a demanda coletiva. O intérprete deve se saber uma espécie de “sacerdote” da mediação (a música), ele cede passagem ao curso, ao fluxo, permitindo assim que a seresta aconteça na plenitude de sua força.

Dada a proposta de registro ideal-típico da experiência seresteira deste manual, a seguir apresenta-se um conjunto de “proposições normativas” que devem atuar no sentido de constituir o sucesso da seresta:

- Na presença de outros intérpretes, o lugar de protagonista da canção deve ser democraticamente revezado;
- Na escolha do repertório os intérpretes devem privilegiar canções que possuem maior probabilidade de serem conhecidas pela audiência da seresta em questão;
- Os intérpretes devem na medida de suas possibilidades atender a todos os pedidos de repertório dos participantes da seresta. No entanto, é possível que um pedido de um ouvinte menos experiente contrarie gravemente o fluxo comunal do momento da seresta. Nesse caso, o intérprete pode se desculpar e propor de atender o pedido no momento propício;

9 De origem grega, a palavra protagonista é formada pela junção de *protos*, o primeiro e *agoniste,* ator, ou seja, protagonista, em seu sentido etimológico é aquele que primeiro executa uma ação.

- Idealmente, a música não deve parar no curso da seresta. No entanto, isso não significa dizer que os ouvintes são obrigados a permanecer em silêncio. Na verdade, a fala é sempre permitida na medida em que não produz uma perturbação significativa da música executada pelos intérpretes. Ainda assim, entre longas sequências musicais, é salutar intermédios de conversação em que um narrador (intérprete ou ouvinte) toma a palavra diante da audiência e conta uma história de interesse comunal;
- O aplauso da audiência não é obrigatório, mas se houver, é de bom tom agradecer;
- O consumo de álcool, bem como do fumo, é bem-vindo na medida em que não compromete gravemente a performance do intérprete.

O ouvinte

É interessante notar que após a exposição da função do intérprete, talvez seja até redundante dizer da importância da função de sua contraparte no curso da seresta. De certa forma todos os participantes da seresta são ouvintes. Mesmo um participante que exerça majoritariamente a função de intérprete não o faz sem a escuta constantemente aberta aos outros intérpretes com os quais partilha o curso da seresta, ouvindo-os, portanto. Daí ser correto afirmar que na seresta a participação tende a se processar de modo liminar entre as funções de ouvinte e intérprete. Ainda assim, vale notar que sendo a seresta um rito de partilha da música e do tempo como ato de estabelecimento do sentido comunal da presença, é natural que nesse contexto o ouvinte adquira importância, pois é o objetivo último do endereçamento da voz, o que faz de sua presença algo estruturante na performance da seresta.

O ouvinte “faz parte” da performance. O papel que ele ocupa, na sua constituição, é tão importante quanto o do intérprete. A poesia é então o que é recebido; mas sua recepção é um ato único, fugaz, irreversível… e individual, porque se pode duvidar que a mesma performance seja vivida de maneira idêntica (exceto, talvez, em ritualização rigorosa ou transe coletivo) por dois ouvintes; e o recurso posterior ao texto (se há texto) não a recria. (Zumthor, 2010: 257)

Considerar o ouvinte como parte integrante da performance é fundamental para a compreensão da natureza da seresta. No fluxo dinâmico pelo qual se processa a seresta, quão mais intensas forem as trocas afetivas entre intérpretes e ouvintes tanto mais será significativa e potente a experiência para todos os participantes. Na seresta, a cada canção executada é atualizado o modo pelo qual flui o curso da performance e isso se dá, sobretudo, a partir das reações dos ouvintes. Nesse sentido, em concordância com Zumthor: “Poderíamos, sem paradoxo, distinguir assim, na pessoa do ouvinte, dois papéis: o de receptor e o de coautor.” (2010: 258). Receptor por que é o

endereço material ao qual os intérpretes lançam a música, mas coautor pelo fato de suas reações definirem a dinâmica a partir da qual a seresta seguirá seu fluxo.

Assim, ainda que o ouvinte não seja prioritariamente o responsável pela definição do curso da seresta, é grande parte a partir da qualidade de sua participação na mesma que o sucesso da experiência poderá ser atingido. Intérpretes dotados de grandes qualidades musicais não poderão fazer com que a seresta logre sucesso se os ouvintes presentes não estiverem investidos do engajamento afetivo que se expressa na abertura à escuta e partilha da experiência. É da responsabilidade do ouvinte, portanto, a escolha de participação da seresta mediante um verdadeiro comprometimento com a natureza da experiência. Conforme dito anteriormente, isso não significa dizer que enquanto os intérpretes executam as canções os ouvintes devem se manter em silêncio ou em estado de apreciação compenetrada cujo único foco da atenção está centrado na ação dos intérpretes. No entanto, é importante que o ouvinte se invista da responsabilidade de seu lugar no acontecimento seresteiro, conforme expõe Zumthor: “[…] o ouvinte reage à ação do intérprete como 'amador esclarecido', ao mesmo tempo consumidor e juiz, sempre exigente” (2010: 261).

Efetivamente, o bom curso da seresta faz com que gradativamente todos os ouvintes se invistam também da função de intérpretes. Isso se dá pela provocação salutar de um intérprete generoso, mas também por uma presença criativa e atuante do ouvinte. Em termos de seresta, é necessário que o ouvinte carregue uma permissão interior constante para a ampliação de sua participação. Isso significa que ao ouvinte é não só permitido como desejado o deslizamento em direção à condição de intérprete. Isso pode se expressar de diversas maneiras em que o canto coletivo é a mais emblemática, mas que pode também se converter na verdadeira transformação radical da condição de ouvinte para a de intérprete. Simbolicamente, a conversão de um ouvinte em intérprete é celebrada por todos como um modo de ampliar de forma ainda mais abrangente as possibilidades de partilha comunal, dessa vez com um oferecimento singelo de um intérprete momentâneo que oferece fragilmente sua performance à audiência. Havendo um verdadeiro movimento de entrega, esse ato é ardentemente comemorado como um momento de graça na seresta.

De modo a concluir a exposição sobre a função do ouvinte na seresta, a seguir lista-se um conjunto de ações que devem ser tomadas como “elementos normativos” do comportamento do ouvinte favorável ao bom curso da seresta:

- O silêncio durante a performance dos intérpretes não é obrigatório. À exceção de um raro momento de muita densidade na apresentação de um intérprete solista, a conversa entre ouvintes é constantemente permitida na medida em que seja resguardado um volume que não comprometa a escuta dos intérpretes;

- O aplauso não é obrigatório, no entanto é de bom tom resguardar constantemente atenção à performance dos intérpretes. Um bom ouvinte não abandona o intérprete e pode mesmo usar de sua igualdade de condição para convocar ouvintes dispersos ou distraídos à reconexão com a performance dos intérpretes;
- O canto coletivo de todas as canções conhecidas pelo ouvinte é amplamente favorável ao bom curso da seresta;
- O ouvinte pode se dirigir aos intérpretes, preferencialmente na pausa entre canções, para fazer pedidos pessoais de outras canções. No entanto, é necessário observar certo limite de intervenções junto aos intérpretes para que sua participação na adaptação do repertório não seja excessiva;
- O consumo de álcool, bem como de fumo é salutar na medida em que não compromete a seresta alterando o comportamento respeitoso e cordial esperado de todos os participantes.

Da dramaturgia seresteira

Sendo a seresta um acontecimento tão único e tão determinado pela infinitamente variável alquimia implicada aos sujeitos participantes, não é possível discorrer objetivamente sobre como desenvolver a dramaturgia seresteira de modo a lograr o êxito. Daí a escolha nesta sub-parte do abandono da tentativa de composição da escritura de forma sóbria e organizada. Esta é a hora máxima do fracasso deste manual. Ainda que, declaradamente, pretensioso e audaz, este manual precisa lembrar a si mesmo de que é pequeno quando é chegado o momento de realizar o derradeiro propósito inalcançado: discorrer sobre como se processa a dramaturgia seresteira, ou seja, o modo pelo qual a seresta narra o seu drama (ação). Evidentemente, não há narrativa, nem drama, essas são apenas imagens pelas quais este manual propõe seus vãos encaminhamentos relativos ao desenvolvimento desta seresta no tempo, a seresta em movimento.

O começo pode ser solene, ou doce, vale a pena um violão dedilhado para começar os trabalhos e dizer ao tempo a quê veio a confraria ali reunida. Se não há aplauso e os corações ainda não palpitam à primeira canção, não há de desesperar ou desistir aquele que empunha o pinho. Canção sobre canção hão de servir à construção do barco de navegar a seresta. No entanto, há de se escolher as canções que dizem a todos os tripulantes do venturoso rito seresteiro. Aquele que empunha o pinho não deve piscar jamais, pois a mínima distração pode comprometer a constante leitura dos sinais da tripulação. Aquele que empunha o pinho precisa desenvolver uma espécie de telepatia que antecipa ou precipita magicamente e pouco a pouco as canções que dizem a todos.

Cantar junto encena o rito da restituição do ser humano à sua natureza comunal, reunião do indivíduo fragmentado à super unidade primordial simbolicamente acessada no canto em uníssono. Esse é um lugar de extremam potência na seresta e deve ser buscado a todo custo. Aquele que empunha o pinho serve não à música, mas ao sentido comunal que a música é capaz de instaurar. A música, na verdade, é o meio a partir do qual se atinge a unidade comunal. É a seresta-rio que corre para o mar. Se esse caminho for encontrado há de ser prazeroso o tempo compartilhado no venturoso rito seresteiro. Aí certamente os sorrisos se abrirão, as vozes ganharam mais e mais corpo acordando a terra e as mãos hão de espalmar aplausos em gratidão ao sucesso do rito. Por vezes aquele que empunha o pinho já nem precisa cantar, basta citar as pedras de repertório que todos cantam extasiados e é de uma beleza profunda assistir a festa enquanto se faz a festa ao pinho.

Se todos cantam e o riso é largo e as mãos espalmam aplausos, isso significa que o corpo se engaja à festa, desperto, cedo ou tarde, eles começarão a dançar. Quando essa hora chegar, aquele que empunha o pinho há de tentar fazer com que essa hora dure o máximo de tempo possível por que não há comunhão mais potente do que canto e dança coletiva no espaço sagrado da casa aberta à seresta. Com vozes e corpos engajados a qualidade vibratória da energia se intensifica numa escala ascendente de prazer que em termos de seresta deve ser levada até as últimas consequências: a preamar, exaustão do corpo excessivo de prazeres. Império de Eros. Reino de Dionísio. Onde todos os deuses fazem morada.

Depois de despertas as fúrias profundas, talvez seja tempo de serenar delicadamente. Uma canção doce pode ter lugar e o violão dedilhado uma vez mais pode fazer brotar uma flor. Se não, pode ser que alguém tenha algo a dizer, uma história para contar de uma seresta antiga, de um carnaval passado, de um tempo prazenteiro de outrora, a juventude, a infância, o gênesis, tudo o que convoca a subversão da marcha cruel do tempo em direção à morte. A seresta esgarça o tempo. Pode ser que no intervalo das canções o ouro guardado esteja escondido na palavra de alguém, então é bom que os instrumentos façam um pequeno silêncio entre cada canção, pois nunca se sabe a hora que a memória de alguém acorda. A memória é uma cobra, por isso tem coisa com a seresta, que é serpente. A memória é aquela cobra que abraça, apaixonada, faminta de ter-fazer-ser-estar lugar no corpo de um ou mais. Na seresta, sempre mais, pois é afeita a excessos. Então que se faça o verbo encantado do tempo.

A seresta a todos e tudo inclui, sempre acolhe e nada (ou quase nada) rejeita. A seresta tem apetite de mãe Terra tragando de volta para si todas as criaturas que ela mesma deu à luz. Se alguém tem uma sugestão, que diga, a seresta inclui. Se alguém quer muito cantar uma canção, que diga, na seresta toda canção que vem do querer tem lugar. Mas se por acaso alguém quer muito que outrem cante uma canção, tanto melhor, outrem tem a chance de oferecer uma canção a alguém. E se já

depois de muitas horas de seresta, um outro alguém bate à porta da casa aberta, esse outro alguém há de ser incluído e se for de tocar há de tocar e se for de cantar há de cantar, de cada novo fluxo que se apresenta (sobretudo os que vêm do extraordinário) a seresta se alimenta para compor o seu grande fluxo.

O limite, portanto, do curso da seresta é sempre misterioso, não se pode precisar quantas vezes suas marés irão variar. Ou seja, a duração de uma seresta é absolutamente indeterminada. Ou melhor dizendo, a duração de uma seresta é objetivamente determinada pela resistência dos seresteiros. Em reverência aos ancestres poéticos da seresta, talvez o único limite que verdadeiramente estipula o fim de uma seresta é a hora em que o céu noturno começa a clarear. O dia se aproxima com seus outros sons, ganas e questões. Talvez seja a hora de um fim suave, do violão que dedilha uma vez mais uma canção muito doce. Quem sabe todos escutem a voz de um. Logo mais é hora de guardar os instrumentos e dar um último abraço e beijo antes de deixar a casa que esteve a noite toda aberta. Ao fim da seresta é chegada finalmente a hora de serenar. A ressaca que há de ser guardada no corpo do dia seguinte performa a memória das horas eleitas de preamar, plenitude e gozo da santa comunhão musical da noite seresteira.

Referências Bibliográficas

BIÃO, A., [1990]. *Théâtralité et spectacularité* – une aventure tribale contemporaine à Bahia. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Universidade de Sorbonne. Paris.

ZUMTHOR, P., [2010]. *Introdução à poesia oral.* Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte, Editora UFMG.